

①

DEDANS/DEHORS

②

DIPLOMATIE ET DANSE

③

LE TEMPS
DU BOULEVERSEMENT

④

LE PAVILLON DE LA DANSE

⑤

LA CULTURE
PAR LES CHIFFRES

- 02 ① DEDANS/DEHORS
 04 — DES DANSES À CIEL OUVERT— *par Wilson Le Personnic*
 12 — COHABITER EN ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE
entretien avec Julie Perrin
 20 — AUTOUR D'UN THÉÂTRE— *entretien avec Nicolas Dutour*
 24 — ACTIVER LA DANSE EN MARCHANT— *Nicole Seiler,*
Foofwa d'Imobilité et Aurélien Dougé
 26 — DANSES DE SEUIL — *mails dialogués*
entre La Tierce et Rémy Héritier
 30 — PIÈCE EN FORÊT — *entretien avec Marie-Caroline Hominal*

- 36 ② RECHERCHE EN COURS — *Diplomatie et danse,*
histoire d'une tournée du Bolchoï par Annie Suquet

- 40 ③ LE TEMPS DU BOULEVERSEMENT — *dialogue entre Maud Blandel,*
Adina Secrétan et Anne Davier

- 44 ④ LE PAVILLON EN IMAGES

- 53 ⑤ GENÈVE, LA CULTURE PAR LES CHIFFRES
entretien avec Nathalie Tacchella et Laurent Valdès

Responsable de publication: association
 pour la danse contemporaine (ADC)
 Rédactrices en chef:
 Anne Davier, Michèle Pralong
 Secrétaires de rédaction:
 Jonas Parson, Cécile Simonet
 Textes: Anne Davier, Julie Gilbert, Rémy

Héritier, Irène Languin, Jonas Parson,
 Wilson Le Personnic, Michèle Pralong,
 Cécile Simonet, Annie Suquet, La Tierce,
 Serge Vuille
 Entretiens avec Maud Blandel et Adina
 Secrétan, DD Dorvillier, Nicolas Dutour,
 Marie-Caroline Hominal, Julie Perrin,

Nathalie Tacchella et Laurent Valdès
 Dessins: Alexia Turlin
 Design graphique: Silvia Francia, blvdr
 Impression: Atar Roto Presse SA,
 Tirage: 3'000 exemplaires
 Parution: deux fois par an
 www.pavillon-adc.ch.

Pavillon ADC
 Association pour la
 danse contemporaine
 Place Sturm 1 — 1206 Genève
 Tél. + 41 22 329 44 00
 L'ADC bénéficie du soutien
 de la Ville de Genève.

- 60 LIVRES

- 64 CARNET DE BAL

- 66 PEER-TO-PEER — *Serge Vuille s'entretient avec DD Dorvillier*

Et toi, comment vas-tu?

Au moment de clore ce numéro 79 du *Journal de l'ADC*, on s'aperçoit qu'il est presque exclusivement constitué d'entretiens. Ce n'était pas délibéré, mais c'est parlant: en ces temps instables, empêchés, cloîtrés, claustrés, quand on se recroise (enfin), après avoir été confiné·e·s, fiancé·e·s à son écran, éloigné·e·s des théâtres, des restaurants, des bars, des fêtes, quand on se retrouve, on dit simplement: «Et toi? Toi, comment fais-tu? Avec le lien, avec l'argent, avec l'incertitude, avec l'énergie, avec le travail, avec le sommeil, avec l'amitié, avec l'espace, avec ce qui vient?» Et puis aussi: «Toi, quels sont tes chemins pour maintenir vifs le mouvement et la joie?»

Le retour de la socialisation passe davantage par l'écoute, le questionnement, l'échange que par le manifeste ou l'analyse. Donc voici un journal empli de questions et de réponses. Comme autant d'essais, de doutes transitoires ou de gestes provisoires. On y trouve une enquête intitulée *dedans/dehors* sur la création hors-scène, une discussion sur de nouveaux modes de travail titré *Le temps du bouleversement*, des interrogations sur les retombées d'une loi culture *via* un *Observatoire du désenchevêtrement* et un *peer-to-peer*, notre rubrique d'interview d'un·e artiste par un·e autre, sur un quatuor de Mozart silencieusement transposé en danse.

Et puis oui, du récit et de l'assertif quand même, dans la recherche en cours d'Annie Suquet, l'historienne de la danse qui livre un pan de son travail dans chaque numéro (on suit ici le Bolchoï en mission diplomatique dans les années 50) et sur quelques photos du flambant neuf Pavillon de la danse à la Place Sturm.

En échange avec Adina Secrétan et Maud Blandel dans ces pages, j'ai vu remonter cette étrange, très étrange impression ressentie au moment de recevoir de la Ville de Genève les clés de notre nouveau lieu. Depuis l'amorce du projet Pavillon en 2007, pas un jour n'est passé à l'ADC sans que l'on pense au moment où on allait ouvrir. Ouvrir une scène spécifiquement pensée pour la danse. Rien que ça. Alors que l'ADC cherche un abri depuis 2000, a été nomade pendant des années, puis longtemps calée comme ci comme ça dans une salle communale. Lorsque le Pavillon est prêt, on est en mars 2021, et on ouvre alors que tous les théâtres sont fermés. On déballe, on s'installe, on s'active. Comme isolé·e·s, clairement décalé·e·s dans une frénésie partagée avec personne. Temps singuliers. Aujourd'hui, c'est ouvert. Une nouvelle histoire commence au Pavillon. Il est simple. Il est beau. Les premiers artistes qui y travaillent en disent du bien. Passez!

ANNE DAVIER

Dans le corpus de dessins très délicats proposés à l'ADC par **Alexia Turlin** pour illustrer ce *Journal n°79*, des pics, des vaches, des mayens, des ombres de fleurs alpestres... Alexia Turlin dessine, peint, sculpte, installe, filme, enseigne, organise, curate, rassemble... Son travail, très inspiré de sa passion pour les paysages de montagne, est récompensé par plusieurs prix, régulièrement exposé en Suisse et à l'étranger. Elle est fondatrice et coordinatrice des événements de l'atelier et espace d'art *Milk Shake Agency* à Genève. Elle est aussi accompagnatrice en montage.

①

DEDANS/ /DEHORS

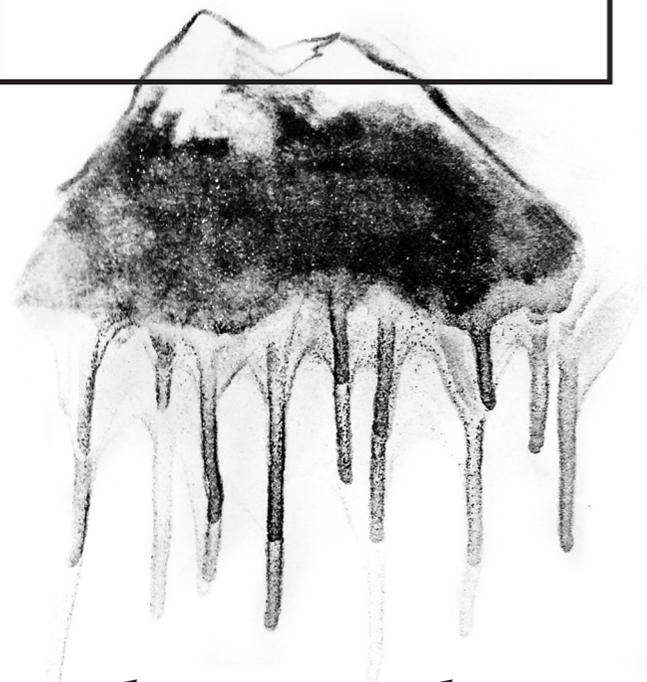


Festival *Extension sauvage*. Refuge artistique *Entre-deux-Eaux*. Festival *Plastique Danse Flore*. On perçoit le vent, le chant des oiseaux et le sol irrégulier sous les pas dans les noms de ces zones où dorénavant la danse se cherche, se prépare, se montre. Les lieux de résidence sont végétalisés, les espaces de (re)présentation paysagés. Notre dossier s'intitule *dedans/dehors*, et il faut lire la barre oblique comme un interface communiquant. Les chorégraphes et les interprètes entrent et sortent. Pendulent. Ou pas. Inventent de l'*in situ* dans le théâtre même. Ce qui est sûr, c'est que dans ces expériences hors-scène, la circulation des sensations entre émetteur et récepteur est différente. À cause du vent, des oiseaux, du sol. À cause de l'immersion commune.

Un seul ancrage théorique dans ce dossier, l'entretien avec l'historienne de la danse Julie Perrin, qui permet de comprendre les élans actuels liés à la pandémie et à la transition écologique sur un fond historique, qui passe notamment par l'Amérique des années 60-70. Au moment de mettre sous presse ce numéro, on apprend le décès à 100 ans d'Anna Halprin, pionnière des danses de plein ciel et de pleine terre: la fin du dialogue avec Julie Perrin est consacrée à une parade océanique de cette infatigable chorégraphe américaine. La vidéo est en ligne, pour qui voudrait lui adresser un petit salut depuis notre rivage (p.16). Autour de ces réflexions analytiques sur les danses en extérieur sont assemblées et questionnées une douzaine d'expériences. On y lit quelques traits récurrents comme la notion de *Tiers paysage* de Gilles Clément, les pratiques de *deep listening* de la musicienne Pauline Oliveros, des relectures actualisées de Walden, des récits de marches ou encore la question du lien restauré, du *care*.

On termine avec les réflexions de la chorégraphe et performeuse Marie-Caroline Hominal sur ce que produit le retour au théâtre après fermeture. Car c'est bien la question qui circule aussi, en faux-fil de ce dossier: qu'est-ce aujourd'hui que la boîte noire du théâtre et les rituels qui lui sont attachés?

DES DANSES À CIEL OUVERT



*Dix explorations hors-scène
comme autant d'échappées belles*

Les projets chorégraphiques en extérieur semblent jouir d'une nouvelle visibilité dans un contexte marqué par la crise sanitaire.

La danse n'a cependant pas attendu la pandémie pour dialoguer avec le plein air. Cette enquête donne la parole à une dizaine d'artistes qui expérimentent, depuis peu ou longtemps, des pratiques chorégraphiques en dehors des théâtres. Que ce soit sur une place de village, au cœur d'une forêt, par des sentiers de montagne, sur un carré de pelouse ou un terrain vague.

Si les chorégraphes interviewé·e·s ici ne revendiquent pas systématiquement une pratique écologique de la danse, leurs recherches révèlent néanmoins une grande sensibilité aux changements environnementaux, avec un désir d'inscrire leur travail au cœur des réflexions actuelles sur l'humain et le non-humain. Avec surtout une grande foi dans le pouvoir prospectif de la création pour imaginer de nouvelles relations avec le dehors.

ENQUÊTE DE WILSON LE PERSONNIC

1

OLA MACIEJEWSKA

Chercher la fréquence

Fortement marquée par Simone Forti, grande figure de la *post-modern dance* américaine, Ola Maciejewska interroge la place du corps en mouvement au cœur de son environnement: « Contrairement aux autres artistes donnant des *workshops* durant Camping au CND à Pantin, Simone Forti nous a sorti·es du studio pour nous emmener au Zoo de Vincennes. Nous avons passé l'après-midi à observer les animaux. Expérience très intense pour moi. Je me souviens qu'elle nous a demandé ensuite ce qu'on avait vu et que personne n'a su quoi répondre. Je suis certaine qu'elle a aimé nous voir silencieux·se·s... Plus tard, j'ai appris qu'elle avait régulièrement participé aux ateliers d'Anna et Lawrence Halprin qui se déroulaient sur un plateau de danse en plein air, en contrebass de leur maison à Kentfield. Elle a aussi participé à certains de leurs *workshop Experiments in Environment*. Les Halprin ont principalement contribué à une réflexion sur la relation entre l'environnement et le corps humain, ainsi que l'espace public. Je suis persuadée que ces expériences de jeunesse avec les Halprin ont beaucoup nourri la recherche initiale de Forti. »

Ola Maciejewska engage en 2019 plusieurs expériences de plein air, principalement en Bretagne où elle s'est installée, dans la région du Morbihan: un territoire qui combine à la fois 800 km de littoral et une énorme superficie de forêt. Elle y développe

des partitions et des instructions pour explorer les liens possibles entre l'humain et le non-humain. « Dans la forêt, tout est à une autre échelle. La perception corporelle change lorsqu'on travaille dans des espaces non statiques. L'image du corps s'étend au-delà de sa kinésphère, il n'obéit plus aux symétries de l'espace architectural. Depuis que je suis installée au milieu de la forêt, j'ai pu constater physiquement à quel point cet écosystème change continuellement, au-delà du simple rythme des saisons: c'est un lieu qui vit. Contrairement à la plage, la forêt est bruyante, anarchique, palpitante. J'ai essayé de trouver une fréquence pour entrer à l'intérieur de cet écosystème, similaire à celle de l'*écoute profonde*, afin de trouver ma propre stase dans cet état. *L'écoute profonde*, dans mon cas, est un outil pour m'accorder à la multitude des relations, elle s'applique aux textures, aux matériaux, aux images, aux archives et aux relations symbiotiques tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de mon corps... Maintenant, j'essaie de comprendre comment traduire ce rapport à la nature en mouvement, en structure, sans le romancer ni le poétiser. » Prévu en 2022, *Modules* (titre de travail) se déclinera en 3 propositions: un solo sans aucun apport technique qui pourra être présenté dans n'importe quel type d'espace, un film de danse (dont le protagoniste principal est un arbre) et un atelier *tout public*.



2

COSIMA GRAND

Marcher la poésie

Cosima Grand répète parfois en plein air pour le plein air, parfois dans des théâtres, elle produit aussi des pièces destinées à la boîte noire qui résultent d'un processus de travail en extérieur. Ainsi de *Restless Beings*. Avant de débiter le travail en studio avec ses interprètes, la chorégraphe est partie une semaine en résidence avec Oliver Roth à la chocolaterie Cima Norma dans le Tessin. Situé à une altitude de 800 m, intégré dans le paysage alpin de la Valle Blenio, ce lieu de résidence artistique au pied des montagnes a été l'occasion pour le binôme d'intégrer dans leur travail des marches quotidiennes sur des sentiers de randonnée. « On lisait des textes que j'avais collectés avant de partir. L'idée était de progresser en silence, de digérer ce

qu'on venait de lire en observant et en humant ce qui était autour de nous. C'était essentiel pour moi de ne pas fonder notre travail uniquement sur des textes, de manière théorique, mais aussi sur des expériences physiques en milieu naturel, de faire résonner les mots et les idées par tous les sens. » Nourries par une pensée écologique et des lectures scientifiques, philosophiques, éco-féministes, ces balades ont inspiré à Oliver Roth une série de poèmes: il y est question de la temporalité et des mouvements naturels des plantes, des relations symbiotiques perçues alentours, ou encore de l'interdépendance et l'interaction entre humain et non-humain. Cette poésie a été remise sous la forme d'un libretto aux interprètes, pour les accompagner tout le long de ce processus de création.

3

BASTIEN MIGNOT

Morsure de loup

Formé initialement au théâtre, Bastien Mignot a intégré en 2013 le master de recherche ex.e.r.ce au Centre chorégraphique national de Montpellier sous la direction de Mathilde Monnier. « J'ai passé mon enfance dans les Cévennes ardéchoises, en relation très forte à l'extérieur, aux végétaux, aux reliefs de la vallée, à la chouette qui hulule, à la nuit épaisse autour de la maison, aux dessins des étoiles dans le ciel, aux méandres des ruisseaux dans les pentes. Pour créer, j'ai besoin d'aller dehors. » Il commence en 2012 une résidence aux Sentiers des Lauzes dans la vallée de la Drobie au sud-ouest du Parc naturel régional des Monts d'Ardèche, « à quelques kilomètres à vol d'oiseaux de la vallée de mon enfance », précise-t-il. Là-bas, pendant trois semaines, Bastien Mignot loge dans un refuge sans eau courante ni électricité, avec le photographe Grégoire Édouard. Ensemble, ils expérimentent des formes d'apparitions-disparitions à l'aube et au crépuscule. « Au tout début, nos temps de travail consistaient à marcher à la recherche de lieux ayant une particularité. Ces particularités nous amenaient à y inscrire une danse. Cette danse devenait un rituel permettant la levée des esprits du lieu. »

En 2013, il signe une première pièce intitulée *Likofos* (le crépuscule en grec, littéralement « la morsure du loup ») au festival Format dans le parc du Château de Rochemure à Jaujac, siège du Parc naturel régional des Monts d'Ardèche. Le chorégraphe

installe sa performance dans une longue mare au crépuscule. On y voit des figures mi-humaines mi-ombres, des chutes comme autant de métamorphoses, puis des élans sur l'eau, dans la nuit.

« Les lieux où habitent la pierre, la mousse, l'arbre, sont des lieux d'une grande puissance. J'ai le sentiment qu'en travaillant dans ces espaces-là, je suis ramené à une juste place en tant qu'humain, je me sors de ma condition de colonisateur des mondes. Je me mets à l'écoute des moindres variations de densité de l'air, cet air invisible empli de l'oxygène fabriqué par les plantes à photosynthèse et qui me permet d'être là, vivant. Je me suis aussi rendu compte à quel point le rituel du spectacle est fragile à l'extérieur, à quel point il demande de partager collectivement de nouvelles attentions comme des préalables à l'expérience. Pratiquer en extérieur, c'est un apprentissage d'humilité. J'ai l'impression que ça nous connecte à ce que Baptiste Morizot développe dans son dernier ouvrage *Manières d'être vivant*, à savoir des attentions qui reposent sur la considération des autres formes de vie que la vie humaine, et tentent de rendre justice à leur altérité. » Sa prochaine pièce *Un regard suffit à rayer l'invisible*, qu'il sous-titre *pièce pour pierres, humains, animaux, forêts, théâtre*, sera présentée en mars 2022 dans une boîte noire, au Festival des Gibouliées à Strasbourg. Elle est issue de longs séjours nocturnes en nature.

4

VANIA VANEAU

Danser la forêt

Depuis ses premiers projets au sein de la compagnie Arrangement Provisoire, Vania Vaneau développe une recherche qui entrelace le corps et la matière à l'environnement. Dans des pièces comme *Blanc, Ornement* et *ORA (Orée)*, la chorégraphe s'intéresse à l'animisme et aux paysages. Elle creuse l'idée d'une archéologie du futur, pour questionner le renouvellement de nos rapports au temps, à la fabrication, à la terre, aux animaux et au cosmos. Pour *Nebula*, la chorégraphe a alterné plusieurs résidences en studio et en pleine nature, en Ardèche, en Aveyron et en Loire-Atlantique: « Je voulais retrouver une nouvelle forme d'expérience de la création. J'avais besoin de sortir du cadre, de sortir du studio de danse. L'expérience du corps dans la nature était le principe de cette création mais je n'étais pas sûre que cela aboutirait forcément à une pièce destinée à être présentée à l'extérieur. » Finalement, à l'instar du processus de recherche, qui s'est joué sur deux fronts, *Nebula* verra le jour en deux formats distincts: une première version, pour des espaces naturels, sera créée en juin 2021 au Festival Extension Sauvage en Bretagne, et une seconde version spécifiquement pour la boîte noire l'automne prochain.

Cette expérience de la forêt a fait naître chez Vania Vaneau une nouvelle dramaturgie, celle de la nature elle-même: « J'ai été en grande partie seule lors des résidences en forêt, c'était important pour moi de faire cette expérience sans être regardée. Dans la forêt, il n'y a pas de *face public*, on est entouré et on fait partie d'un tout vivant. Au fur et à mesure des résidences, les gestes et l'écriture du corps avec les matières et l'environnement se sont posées. J'ai pu les partager avec les collaborateurs et le public lors des sorties de résidence ». Accompagnée de la scénographe Célia Gondol, appliquée à comprendre les gestes liés au travail de la terre, à celui de l'artisanat, au soin ou encore aux rituels cathartiques de la guérison, la chorégraphe a choisi des matières naturelles comme le charbon, l'or, l'argile, ou des matières transformées comme des miroirs et des loupes. « J'ai l'habitude de partir d'un espace vide pour créer un environnement, avec tous les *artefacts* et les outils que permettent la boîte noire: la lumière, la fumée, etc. Avec *Nebula*, il y a l'idée de révéler un espace vivant qui est déjà là, et de saisir ce qu'il provoque comme sensation, ce qu'il ouvre comme imaginaire. Ensuite, on peut créer une sorte de fiction, comme un vrai moment d'expérience partagée avec le public. »



5

DANIEL LINEHAN

Écouter les arbres

Actuellement en répétition dans la forêt de Soignes au sud-est de Bruxelles, Daniel Linehan prépare sa prochaine création, *Listen Here*, en alternant résidences en studio et en pleine nature. Un nouveau projet qui s'annonce en deux versions: *Listen Here: These Woods* en forêt à l'été 2021, et *Listen Here: This Cavern* pour une scène en intérieur à l'automne 2021. Même si cette pièce pour 4 interprètes est en gestation depuis plus d'un an, elle s'inscrit dans une constellation de projets initiés pendant le confinement, notamment des *workshops* gratuits dans les parcs de la ville de Bruxelles (*Land Connection Practices*) ou encore des marches en forêt (*Forest Walks*) menées avec des membres fidèles de la compagnie. « Avec les activités hors-théâtre de la compagnie proposées la saison dernière, j'ai pu me rendre compte de la difficulté de pratiquer en extérieur, mais aussi découvrir de nouvelles sensations inconnues en studio: l'herbe sous les pieds, la pression de l'air qui change, la présence du ciel au-dessus

de nos têtes... Quelle joie! Tous ces éléments influent inconsciemment sur notre manière de bouger, d'envisager le geste. »

L'environnement forestier, dans sa complexité et sa luxuriance, invite à l'écoute sensible. Inspiré par le travail et les recherches de la compositrice Pauline Oliveros, grande figure de la musique minimaliste et électronique des années 1970, Daniel Linehan rejoue son *deep listening*: « Pauline Oliveros a développé des pratiques d'écoutes attentives, pas seulement avec les oreilles mais en engageant activement tout le corps. Elle a d'ailleurs collaboré avec une danseuse sur des exercices de pratique méditative. Pour elle, écouter est un acte créatif. Dans ses performances d'improvisation, elle considérait l'écoute comme le processus par lequel la musique était interprétée. Je ne souhaite pas avoir la forêt comme décor, mais l'écouter, rester poreux, me laisser traverser. Dans un environnement vivant, il faut constamment s'adapter. »

6

FRANK MICHELETTI

À ciel ouvert

Juillet 2016. Le danseur et chorégraphe Frank Micheletti, directeur artistique du festival pluridisciplinaire *Constellations* à Toulon, crée une micro-édition satellite, sous les étoiles, au Refuge d'Entre Deux Eaux au cœur du parc national de la Vanoise en Savoie. On est à 2120 m d'altitude. Ces deux jours et nuits de performances en plein air sont un moment déclencheur pour l'artiste: «J'étais subjugué de voir la profondeur et la clarté de ces cieus, c'est comme si je n'avais jamais été aussi près d'eux. Je savais que le cadre de la montagne pouvait sublimer des matières corporelles, mais après cette première expérience, j'ai eu l'intuition que le corps allait en retour troubler ce cadre, aussi monumental soit-il. Et entrer en conversation». Frank Micheletti initie une première *Balade à Ciel Ouvert* pendant l'été 2019 lors du festival Andiamo! organisé par Malraux Scène nationale Chambéry Savoie sur les versants franco-italiens. Différents groupes de spectateur-rices entament une marche (environ 2h30) à partir du Refuge de Plan Sec, niché au cœur des alpages, à 2320m d'altitude, et découvrent quelques impromptus chorégraphiques. Les parcs naturels régionaux des Baronnies, du Massif des Bauges et du Vercors accueillent ensuite une nouvelle version du projet: chaque *Balade à Ciel Ouvert* est le fruit d'une semaine de repérage et d'un mois de résidence

pour Frank Micheletti et Chiara Piai, doctorante en anthropologie et géographie: un travail avec des habitants-e-s du territoire, des professionnel-le-s de la montagne et le bureau d'accompagnement Lo Link basé en Savoie. «Je m'appuie peu sur des phénomènes d'intériorité, je branche mes canaux sensoriels sur le dehors. La première chose à faire en montagne, c'est tourner le dos à la ville: on quitte la pollution sonore, le panorama sensoriel aiguise les perceptions, le pas est plus léger, précis. Sortir des sols artificiels change les fibres musculaires. Le tact nécessaire pour poser ses pas sur des assemblages mouvants composés de terre/pierre/bois/humus/et autres changent le tonus corporel. À partir de cette simple caractéristique du terrain, la manière de bouger n'est pas la même qu'en studio. Il n'y a plus aucune régularité du sol. L'environnement change en fonction des saisons: la température, les intempéries, les éboulis, les animaux, etc. C'est tout l'intérêt de ces pratiques: évoluer dans un cadre vivant appelle de nouvelles disponibilités, une nouvelle proprioception. Nos présences sont conjuguées avec celles des arbres, des ruisseaux.» Une nouvelle version des *Balades à Ciel Ouvert* est à découvrir dans le massif jurassien, le long de la frontière entre la France et la Suisse, pendant le festival de La Bâtie 2021.

7

LOUISE VANNESTE

Tiers paysage

Depuis ses premiers projets, Louise Vanneste se situe au carrefour des médiums, travaillant le son, la lumière, l'espace et l'écriture de la danse avec le désir de créer une expérience holistique. Après une série de pièces pour la scène et d'installations vidéos filmées en extérieur, la chorégraphe belge travaille actuellement à deux projets qui s'intègrent dans des espaces naturels: «J'élabore un travail du corps en lien avec le fonctionnement du végétal depuis trois ans. Après avoir travaillé cette matière en studio et en plateau, c'est une évidence d'aller maintenant à l'extérieur». Avec sa nouvelle création *Metakutse* qui verra le jour à la rentrée 2021 au festival Plastique Danse Flore à Versailles, Louise Vanneste investit des espaces naturels, aménagés ou non, en partant de la notion du *tiers paysage* de Gilles Clément, concept désignant l'ensemble des espaces négligés ou inexploités par l'humain, là où l'évolution du paysage est laissée à la seule nature. «J'ai toujours dansé pour m'éloigner du fonctionnement basé sur un ordre sociétal construit et maîtrisé, où le geste, les comportements et les choix sont chargés par la tradition, les habitudes, la morale. C'est une manière de déjouer les habitudes, de questionner ce qui fait autorité, d'ouvrir d'autre circuits, au-delà même de ceux qui «vont contre». Je crois que ma recherche actuelle vient plus spécifiquement d'un énorme besoin de considérer l'environnement

en l'érodant de sa part humaine, de me mettre à l'écoute d'autres vibrations très peu conscientisées. Gilles Clément raconte par exemple que l'humain a perdu certaines de ses facultés primaires: notre manière de vivre nous a fait perdre certains sens, comme notre capacité à ressentir les vibrations dans la terre, ou l'odorat sensible. C'est aussi pour cette raison que je souhaite aller dans ces espaces de faunes et de flores: pour être immergée dans ce qui m'occupe, pour m'y confronter aussi, pour le connaître, pour en être chargée, pour en quelque sorte disparaître et trouver ce qui pourrait être ma juste place d'artiste.» Lauréate du Fonds de Recherche en Art — qui dépend du Fond National de Recherche Scientifique en Fédération Wallonie-Bruxelles —, Louise Vanneste travaillera également sur *Pangée*, vaste projet pour le bois de Lauzelle (forêt périurbaine liée à l'Université Catholique de Louvain) qui s'étend sur près de 200 hectares. Pendant un an, la chorégraphe va y délimiter un espace de travail dans lequel elle expérimentera plusieurs pratiques somatiques et d'écritures, entrecroisées avec un travail botanique, scientifique et philosophique, en contact avec les acteur-rices de l'étude/gestion de cet environnement (garde forestier, l'UCL, Earth and Life Institute) et en collaboration avec l'IAD (Institut supérieur des Arts de Diffusion).

8

GREGORY STAUFFER

Processus artistiques durables

Le chorégraphe Gregory Stauffer s'apprête à situer sa prochaine recherche, pendant un an, dans la forêt de Malvaux, à quelques foulées de Bienne où il vit (lire l'entretien *L'esprit des lieux* réalisé par Cécile Simonet dans le *Journal de l'ADC* n° 78). Si le chorégraphe développe depuis une quinzaine d'années un travail qui frotte le corps et l'architecture à travers des créations *in situ*, il va aujourd'hui vers la nature. Encouragé par sa création *Dreams for the Dreamless*, pour laquelle il a arpenté pendant plusieurs semaines une forêt primaire enneigée à Mustarinda, en Finlande, le chorégraphe insiste avec le sylvestre. Appuyant sa recherche sur les savoir-faire du travail en plein air, notamment les travaux d'Andy Goldsworthy et d'Anna Halprin, son nouveau projet s'intitule *processus artistiques durables*. Sa visée: éprouver la création en dehors des contextes institutionnels classiques. Gregory Stauffer réaffirme ainsi un ancrage des gestes artistiques dans et pour la vie. «Plus jeune, j'abordais la forêt comme Henry David Thoreau, le philosophe américain transcendantaliste, qui incarne dans *Walden* l'idée d'être seul, de se reconnecter à soi-même. Mais aujourd'hui, je vois plutôt cette expérience de la forêt comme un moyen

de rencontre, de partage et de créativité sociale.» En s'inspirant du concept de permaculture, l'artiste fait du corps dans le processus artistique l'équivalent de ce qu'est le sol dans la permaculture: «Les principes de conception de la permaculture ont été pensés pour être applicables à tout champ d'activité humaine, principalement à travers le jardinage mis au service d'autres domaines. Je voudrais transposer ces principes au processus de création artistiques.» Pour cette recherche appliquée, le chorégraphe est soutenu par La Manufacture à Lausanne et l'Institut de recherche en musique et arts de la scène (l'IRMAS). Cinq jours par mois pendant un an, il mettra en pratique les 12 principes de la permaculture définis par son fondateur, l'écologiste et essayiste David Holmgren: «Observer et interagir; attraper et stocker l'énergie; obtenir un rendement; appliquer l'autorégulation et la rétroaction; utiliser et valoriser des énergies renouvelables; ne produire aucun déchet; concevoir des modèles aux détails; intégrer, ne pas séparer; diversifier les utilisations et les valeurs; utiliser les arêtes et évaluer la marge; réagir de manière créative au changement.» La première session de travail dans la forêt de Malvaux est prévue ce mois de juin.

9

LAURENT PICHAUD

Dans la ville

Si de nombreux chorégraphes quittent l'architecture du théâtre pour rejoindre des milieux naturels, loin de l'agitation urbaine, d'autres font de la ville un terrain de jeu. Parmi eux, le chorégraphe Laurent Pichaud, qui officie hors des théâtres depuis 20 ans. Sa première pièce extérieure, *lande part* est créée en 2001: «Ce fut un choc tellement fort que je ne suis jamais retourné à l'intérieur d'un théâtre (excepté en 2011 avec *indivisibilités*, un duo coécrit avec la chorégraphe Deborah Hay, qui questionne justement l'espace du théâtre en tant que lieu public de représentation). Depuis, la notion d'*in situ* est au cœur de mon travail. En 20 ans, je n'ai pas épuisé la question. Travailler sur et avec des lieux qui ne sont ni équipés ni aménagés pour des questions artistiques nécessite de réinventer systématiquement mes outils et mes processus. Être dans l'espace, l'éprouver, pratiquer le lieu, voilà ce qui est le ferment du processus de chaque projet.»

Entre 2014 et 2018, Laurent Pichaud développe *mon nom des habitants*, autour de la question des monuments aux morts. «Avec ce projet, je

travaillais systématiquement à vue, ça n'a pas été facile au départ, c'était cocasse, même parfois violent. Ce type de processus artistique se frotte à un réel qui n'est pas artistique. J'ai dû prendre en compte cette nouvelle donnée lorsque je répète en extérieur, même si cette notion de *répétitions* n'est plus adaptée. Être systématiquement exposé au regard des autres modifie le travail et demande d'inventer une médiation de nos répétitions, d'entrer en dialogue avec les riverain-e-s. L'interaction fait désormais automatiquement partie du processus. Habituellement, en tant que chorégraphe, on est en dialogue avec un-e directeur-riche et un-e chargé-e de communication mais ce type de projet permet de réunir autour d'une même table un-e élu-e à la culture, le-la maire du village, parfois la police municipale, etc. Toutes ces interactions sont nécessaires pour que le projet soit viable. Le rapport à l'art n'est pas uniquement d'entrer dans un théâtre, il se nourrit d'autres interactions.» Son nouveau projet... *en jumelle*, pour communes et paysages jumelés, a été accueilli au far festival des arts vivants de Nyon en 2020.



BORIS CHARMATZ

Sans toit ni mur

Depuis ses premiers projets, Boris Charmatz multiplie les escapades en dehors du théâtre, en investissant notamment des espaces muséaux (MoMA à New York en 2013, Tate Modern à Londres en 2015) et des espaces publics (sa pièce *danse de nuit*, spécialement conçue pour être jouée en extérieur à la tombée du jour). Après avoir dirigé à Rennes le Musée de la danse pendant dix ans, Boris Charmatz crée [terrain], projet né en janvier 2019 avec l'ambition d'imaginer un nouveau lieu dédié à la danse, mais sans architecture, et perméable à la ville: « Le déclin a eu lieu en 2015 lors de la première édition de Fous de danse sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes. Je me suis rendu compte que l'absence de bâtiment était peut-être l'architecture idéale pour la danse. Il n'y avait pas une succession de petites salles avec une grande salle, c'était un espace qui se modifiait par l'architecture humaine, les danseur-euse-s et la foule reconfiguraient l'espace toute la journée. Puis, à la même période, notre relation à l'espace a changé en France avec les attentats et le plan vigipirate. [terrain] vient de là: d'une intuition qu'il faut se remettre à bouger dans l'espace public et qu'il faut réfléchir à une institution sans toit ni mur. » Aujourd'hui, le chorégraphe rêve de s'installer sur un terrain vert pour « fabriquer un centre d'art où toute l'action culturelle, les résidences de création, l'entraînement quotidien, les événements et les représentations auraient lieu dans un espace ouvert sur la ville. »

Le premier test de [terrain], *un essai à ciel ouvert*, a été réalisé à Zurich en 2019 dans le cadre du Zürcher Theater Spektakel. Durant 18 jours, l'équipe s'est installée sur un carré de pelouse en bordure du lac de Zurich, sous le squelette en bois d'un théâtre. « Ce qui change fondamentalement dans le fait de travailler en extérieur c'est que traditionnellement au théâtre, les danseurs sont dans les loges, le public est dans le hall puis s'installe dans les gradins, les corps ne se rencontrent que symboliquement, à l'endroit de la scène. Le plein air fait qu'il y a une perméabilité, on est dans la même aventure, avec une horizontalité des perceptions et de l'expérience. » *Un essai à ciel ouvert* a proposé des échauffements publics tous les jours, des ateliers pour enfants, amateur-trices, danseuses et danseurs professionnel-le-s. Des interventions avec des personnalités de la danse, des *workshops* qui donnaient lieu à des performances, un symposium autour de [terrain], puis en journée ainsi qu'en soirée des projets et des représentations suivies d'*after* où se mélangeaient les artistes et le public. « Cette première expérience de [terrain] a mis en évidence les limites physiques de notre engagement: après ces trois semaines sur place, on a mis six mois à se remettre! Si nous voulons nous installer sur un terrain plusieurs années, il faut imaginer des formes d'occupation sur d'autres rythmes. Avec des habitant-e-s, des écoles, des chercheur-euse-s, des artistes... etc. »

LAURENT PICHAUD
ET LOUISE VANNESTE
ÉVOQUENT
LA RECONNAISSANCE
POLITIQUE
DU HORS-SCÈNE

Ce qui change

LAURENT PICHAUD:
« En 2010, j'ai été exclu des subventions de la Direction régionale des affaires culturelles à cause de *l'in situ*. J'étais pourtant visible et investi dans plusieurs lieux de la région Languedoc-Roussillon depuis plusieurs années, mais mes projets se radicalisaient dans ce sens. Je sortais trop des cadres économiques et des conventions du théâtre. Je travaille sans murs, sans billetterie, sans privatisation de l'espace public, etc. Même si ce n'était rien de vraiment sauvage, ce type de format en dehors des cadres traditionnels de production et de diffusion était inaudible pour l'institution. On me sollicite davantage sur ces questions récemment. Ce type de *projet exotique* fait aujourd'hui son apparition dans les programmations de lieux institutionnels, même si je suis parfois étonné de la naïveté de certaines propositions. Je pense que cela vient aussi des artistes, qui sont à nouveau sensibles aux questions écologiques, qui rencontrent la nature et le paysage par un autre biais que le mien à l'époque. Depuis dix ans, les discours et le vocabulaire ont beaucoup changé, la manière dont on nomme les démarches a évolué. Avant les artistes citaient beaucoup Gilles Deleuze, aujourd'hui ils citent Baptiste Morizot. Au-delà des effets de mode, l'arrivée de l'écologie au cœur

du débat social a ouvert de nouvelles portes dans le spectacle vivant, notamment celles qui mènent dehors. La place/responsabilité de l'artiste sur ces questions urgentes change aussi. »

LOUISE VANNESTE:
« Je ne m'en rends compte qu'avec le recul mais pour obtenir une visibilité et des subventions, j'ai dû adopter le format théâtre (scène et salle séparées, frontalité). Je ne le regrette pas car cela m'a amenée à penser l'espace scénique comme un territoire à apprivoiser. Ce format est plus facilement compréhensible et appréhendable par des pouvoirs publics qui subventionnent. La crise sanitaire actuelle pose la question des modes de partage, avec moins de public par exemple, ou en extérieur. Même si des programmes et des festivals dédiés à la création en extérieur existent depuis longtemps, davantage de programmeurs s'ouvrent désormais à ce type de projet. Je m'en réjouis. »



COHABITER EN ARTISTE CHORÉGRA- PHIQUE

Entretien

JULIE PERRIN

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

La question de l'espace, les contours du dedans et du dehors, leurs vibrations, la marche, les spectacles *situés*: ce sont quelques-unes des obsessions de Julie Perrin, chercheuse en danse. Plutôt que de pièces *in situ*, elle préfère parler d'*œuvre-lieu*. Échanges sur la cohabitation de la danse avec le dehors, le monde, le paysage.

ment dit, quelles sont les conditions de visibilité d'une chorégraphie, mais surtout en quoi les lieux choisis viennent-ils modifier — dans certains cas profondément — les savoirs du mouvement? Car présenter une chorégraphie hors du cadre théâtral conduit nécessairement l'artiste à s'interroger sur la place de son activité au sein de la vie sociale ou parmi les vivant-es (en particulier dans le cas d'une chorégraphie en nature). Et là, maintes réponses sont possibles, depuis le souhait de préserver les conditions spectaculaires traditionnelles (ainsi que les techniques et formes de danse) malgré des conditions qui ne sont pas appropriées, jusqu'à des projets qui ont complètement remis en question les ingrédients même de ce qui compose une chorégraphie.

Par exemple?

C'est le cas pour ce que j'appelle les œuvres chorégraphiques en forme de marche, qu'on voit apparaître dans les années 1970¹, des pièces qui n'offrent plus de danse à regarder, mais proposent des traversées, collectives ou solitaires, de territoires ou de quartiers urbains, sur des durées qui bien souvent n'ont plus rien à voir non plus avec un format spectaculaire normatif.

J'ai donc commencé à nommer les enjeux et les manières de faire des artistes, afin de distinguer des traits singuliers ou des tendances, au sein de ce grand ensemble d'œuvres et de pratiques dansées hors des théâtres, qui existe depuis les débuts de la danse moderne.

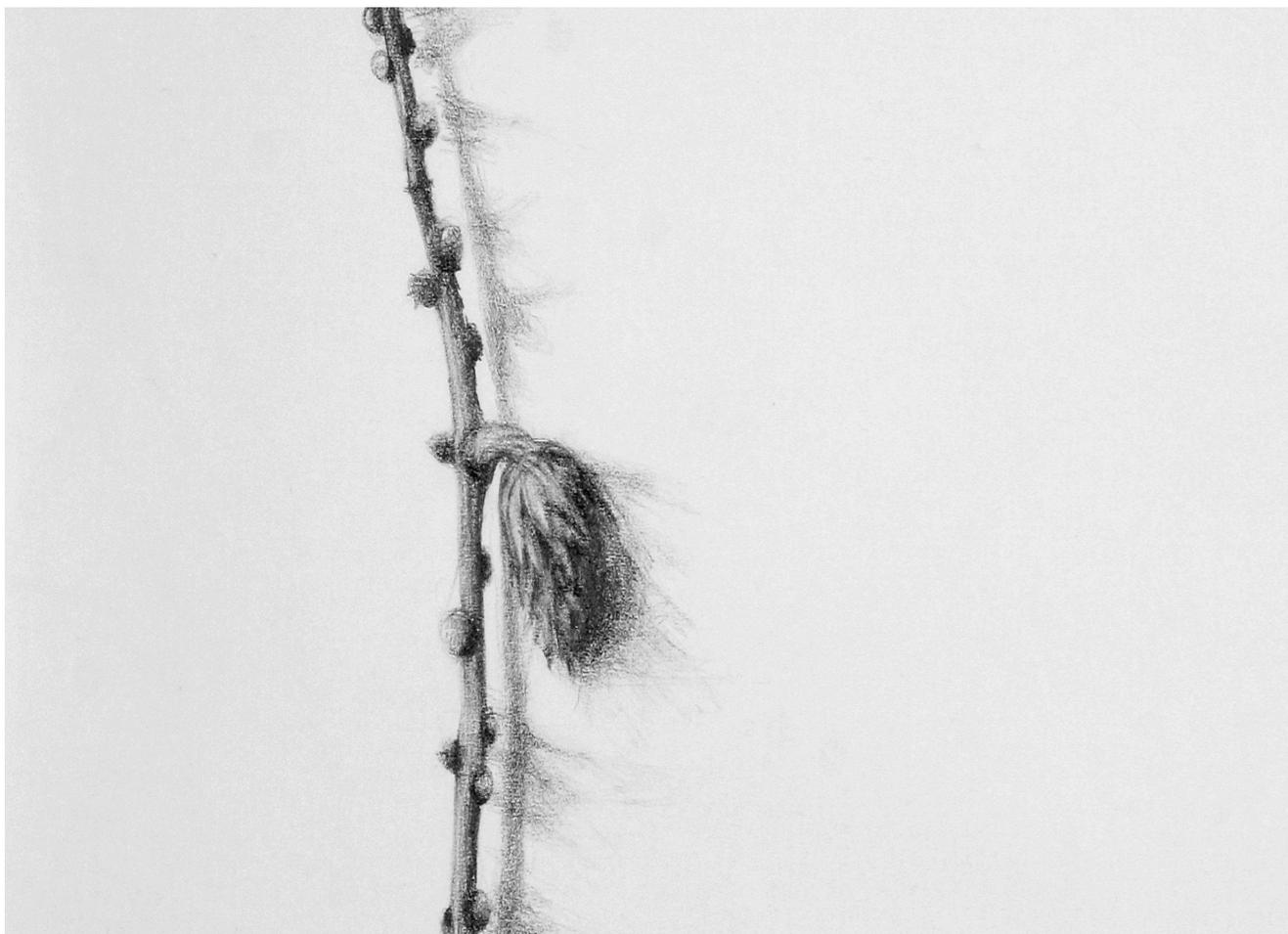
Vous utilisez peu l'expression danse *in situ*: pourquoi?

Cela fait à peine quinze ans que l'expression *in situ* (ou «*site specific*» dans le monde anglophone) commence à être utilisée dans le champ chorégraphique. Mais cette terminologie devenue relativement commune reste insuffisante, car toute œuvre présentée hors des théâtres n'est pas une œuvre *in situ*, loin s'en faut. Nombre d'entre elles sont des œuvres simplement délocalisées, c'est-à-dire conçues pour la scène théâtrale et transportées ailleurs, le plus souvent en réponse à un contexte de programmation. Elles s'intéressent en vérité peu au site qu'elles occupent. Il y a donc un mésusage de l'expression *in situ*, que pour ma part je n'emploie plus, en effet, car elle suppose un rapport d'extériorité entre le lieu et l'œuvre. Je préfère parler de *chorégraphie située* ou d'*œuvre-lieu*: des démarches chorégraphiques qui interrogent réellement la façon dont un acte artistique forge une situation à

Un des socles de vos recherches, c'est la spatialisation de la danse. Notamment, la manière dont chaque pièce chorégraphique travaille le regard depuis les dispositifs de perception de la scène occidentale. Dans le cadre de notre dossier *dedans-dehors*, comment penser l'échappée hors de ces dispositifs scéniques traditionnels?

JULIE PERRIN: Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la chorégraphie hors des théâtres, au début des années 2000, j'étudiais en effet le lieu théâtral occidental comme machine de vision. J'observais l'histoire des liens entre ce lieu et les techniques dansées, comment le théâtre a forgé des modalités d'adresse, des formes de présentation de la danse ou même des corporéités dansantes. J'observais aussi comment les artistes jouent avec ces codes à partir de tout un savoir spatial du geste, de la chorégraphie. Je demandais: hors du théâtre, à quelles conditions un geste chorégraphique peut-il trouver à exister pour autrui? Autre-

Julie Perrin est enseignante-chercheuse en danse à l'université Paris 8 Saint-Denis (laboratoire MUSIDANSE) et chercheuse à l'Institut universitaire de France (2016-2021) pour un projet intitulé *Chorégraphie et paysage*. Elle soutient à l'université de Lille en 2019 une habilitation intitulée *Questions pour une étude de la chorégraphie située*. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages, dont *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Les presses du réel, 2012).



partir de ce qui est déjà là. Je m'intéresse moins à la façon dont une chorégraphie s'insère dans un site (*in situ*), qu'aux façons dont une chorégraphie située compose avec le réel. Comme la phénoménologie ou encore la pensée géographique du terrain ou des milieux y invitent, il s'agit de considérer l'intrication entre lieu, geste et perception. Par conséquent, ces démarches situées supposent de mettre en jeu — c'est-à-dire de mobiliser mais aussi de mettre en question — les savoirs chorégraphiques portés au contact du réel.

Est-ce que vous menez aussi une approche analytique au travers des catégories de lieux investis ?

L'expression *in situ* employée dès le XIX^e siècle en géologie et archéologie, n'apparaît dans l'histoire des arts visuels que dans les années 1970, conduisant certain·e·s historien·ne·s à calquer les périodisations de l'histoire de la danse sur celles des arts visuels². Il me semble au contraire intéressant de commencer à penser les continuités chorégraphiques : entre la modernité et la danse dite contemporaine, mais aussi entre la chorégraphie comme art du spectacle et la danse comme pratique festive, traditionnelle ou encore activiste (intervention urbaine). Il s'agirait d'ouvrir des enquêtes historiques et collectives sur les lieux où l'on danse : ils sont extrêmement diversifiés au cours de l'histoire, comme en témoigne par exemple l'histoire du ballet avant qu'elle ne soit associée à celle du théâtre à l'italienne au XVIII^e siècle, ou encore l'histoire de la danse moderne qui s'est déployée aussi bien au cabaret, au music-hall, dans des théâtres universitaires que dans des jardins.

Tellement d'espaces, de contextes spécifiques... Comment embrasser toutes ces singularités ?

Les anglo-saxon·ne·s disposent d'un vocabulaire beaucoup plus nuancé pour qualifier les œuvres hors des théâtres. On parlera par exemple de *chorégraphie pour site générique* (le parking, la place, la piscine, etc.), de *chorégraphie s'adaptant au site*, de *chorégraphie générée par le site* ou *répondant au site*, de *chorégraphie environnementale*, de *chorégraphie multi-site*, etc. Cette fluctuation terminologique permet de ne pas classer trop vite la question. Il s'agit à chaque fois d'interroger la nature de la relation au site et la possibilité, pour une chorégraphie, d'être déplacée, telle que l'économie du spectacle vivant le suppose.

En sortant des théâtres, on croise toutes sortes de disciplines et de savoirs qui s'interpénètrent...

D'une manière générale, la recherche sur la chorégraphie située m'a amenée à puiser dans d'autres champs que l'histoire de l'art : la sociologie urbaine, la géographie, l'anthropologie du quotidien ou des lieux, les théories du paysage, l'éco-critique ou plus récemment l'écologie. Ces échanges interdisciplinaires sont particulièrement riches.

Vous travaillez souvent par études de cas : y a-t-il un·e ou deux chorégraphes dont vous aimeriez décrire les explorations du dehors, ou du dedans/dehors ?

En effet, ma recherche se déploie le plus souvent en réponse à des rencontres avec des pièces précises. Cela donne lieu à des analyses très ciblées. De même qu'il ne viendrait à personne l'idée de parler de la danse théâtrale comme un genre unifié, il semble compliqué d'évoquer en bloc la chorégraphie hors des théâtres, sans se pencher sur des exemples concrets. Je travaille avec ou auprès des œuvres. J'essaie de comprendre les questions qu'elles soulèvent.

Dans mes articles³, il s'agit de réfléchir à la façon dont les œuvres nous permettent de penser : le geste quotidien (Odile Duboc et les Fernand à partir des années 1980) ; une relation affective à la ville (Lucinda Childs dans *Street Dance*, 1964) ; le pouvoir de l'imagination liée à la sensation (Myriam Lefkowitz pour *Walk, Hands, Eyes (a city)*, à partir de 2008) ; l'activité d'un·e spectat·eur·rice en situation (Catherine Contour et ses *Autoportraits* en jardin, à partir de 2003 ou Gustavo Ciriaco et Andrea Sonnberger dans *Aquí enquanto caminamos*, à partir de 2006) ; le rapport au réel comme enjeu d'une mémoire historique, sociale et personnelle (Laurent Pichaud dans *domaine nomade*, dès 2012) ; le sens donné au terme *environnement* (chez Anna et Lawrence Halprin, 1960s) ; le maintien d'un espace chorégraphique abstrait par juxtaposition (les *events* de Cunningham, à partir de 1964) ; une pensée du lieu en tant que strates temporelles où la chorégraphie et le lieu existent, comme alternativement, dans un battement (Rémy Héritier, *Relier les traces*, 2019).

Exister comme alternativement, dans un battement : c'est une belle manière de lier la danse et le lieu...

Ces questions peuvent également être soule-

vées par des pièces sur scène. Mais disons que hors-scène, les frontières entre représentation et réel sont beaucoup plus ténues : le lieu même d'existence de la chorégraphie conduit soudain à considérer autrement les contextes qui nous environnent et où nous nous tenons. Il conduit aussi à réinventer les manières de faire — celles de la danse et de la chorégraphie. L'expérience de l'art proposée ici diffère de celle proposée dans un théâtre, ne serait-ce que parce qu'elle nous engage à inventer collectivement ce que signifie traverser une expérience artistique dans l'espace public ou dans un espace de nature. Il s'agit, me semble-t-il, de découvrir comment cohabiter (à savoir, *exister avec*) sur un mode inédit, et non d'imposer au site des manières d'être préformées. C'est une question délicate qui fait l'objet de toute l'attention des chorégraphes. En tout cas, de ceux qui ne se contentent pas d'animer l'espace public, d'interrompre la vie qui s'y déroule déjà, ou de faire du lieu un décor.

Est-ce que vous pouvez constituer des cartes ou des chronologies de différentes pratiques, découper des tendances ou des périodes ?

Les études de cas ne sont sans doute pas suffisantes. Un questionnement historique les accompagne. Je me suis jusqu'à présent plutôt intéressée à l'histoire de la danse nord-américaine pour la période 1945-1980, traversant ainsi un pan de l'histoire de la danse hors des théâtres avec Merce Cunningham, Anna et Lawrence Halprin, Lucinda Childs, Elaine Summers, Simone Forti, Trisha Brown... Et j'ai entamé un dialogue avec différent·es chorégraphes contemporain·e·s, surtout en France — ceux et celles déjà mentionné·e·s, mais aussi Lætitia Angot, Armelle Devigon, Patricia Ferrara, Joanne Leighton, Alain Michard, Mickaël Phelippeau, Mathias Poisson... Je travaille actuellement à établir, pour la France, une chronologie de la chorégraphie hors des théâtres, rassemblant des œuvres ou des moments importants, des dispositifs d'aide et des programmations qui l'ont favorisée, des publications qui l'ont mise à l'honneur. C'est une façon de rendre compte d'une histoire relativement invisible, car il faut rappeler que les artistes œuvrant dans ce champ sont, pour beaucoup, restés en marge des réseaux dominants, parfois adoptant des modes de vie non urbains, ou choisissant d'inscrire leur travail dans un contexte local.

« Toutes les œuvres présentées hors des théâtres ne sont pas *in situ*. Souvent, elles sont simplement conçues pour la scène théâtrale et transportées ailleurs en réponse à un contexte de programmation. Elles s'intéressent peu au site qu'elles occupent »

Quels sont les effets des questions climatiques et sanitaires actuelles sur ces pratiques extra-scéniques ?

La crise sanitaire qu'on traverse produit en effet une accélération d'un attrait pour le plein air. Mais peu de chorégraphies situées sont programmées. La danse en lien avec des sites (forêt, montagne, contexte rural...) reste une culture relativement méconnue, sinon déconsidérée. Il s'agit au fond de rendre visible une continuité historique et de permettre qu'artistes, mais aussi acteurs et actrices du milieu culturel, prennent appui sur l'histoire. Une histoire susceptible de nuancer et contextualiser les effets de surgissements circonstanciels qu'on peut observer aujourd'hui.

Une vidéo a circulé à l'occasion du 91^e anniversaire d'Anna Halprin, pionnière de danses qui considèrent le paysage : on la voit jouer avec le mouvement de l'eau sur un rivage⁴. Vous qui avez récemment mené une recherche sur la plage, pouvez-vous commenter ce petit film ?

J'ai rassemblé au fil des années tout un corpus de pièces chorégraphiques pour rivage maritime⁵. Il y a sans doute, dans cette histoire de la chorégraphie pour littoral au XX^e siècle, des stéréotypes, des codes, des continuités gestuelles et chorégraphiques qui participent d'une forme *d'artialisat*ion⁶ proprement chorégraphique. Ces archétypes gestuels contribuent à la constitution de schémas perceptifs dominants à travers lesquels la perception du réel se solidifie. C'est à proprement parler ce que l'on nomme l'invention d'un paysage, c'est-à-dire l'invention de modalités spécifiques et commune d'apprécier une portion de territoire⁷.

Dans cette séquence extraite du DVD *Anna Halprin — DancingLife/Danser la vie* édité par Contredanse en 2014, Halprin improvise

« Anna Halprin met en scène sa relation au rivage pour un public possible. Il y a des gestes d'accueil, des mains en prière, des avancées vers la mer en agitant les bras »

en jouant successivement avec différents éléments présents: d'abord avec l'immensité sableuse sur laquelle elle propose des trajectoires sinueuses en suivant l'ombre de la falaise au sol, en une marche soutenue et rythmée; puis avec les vagues qui lèchent le rivage — partenaires mouvantes à qui elle s'adresse d'une manière très expressive —; enfin avec sa propre ombre sur le sable (dans une danse articulaire concentrée sur les formes produites), pour finalement avancer dans les premières vagues comme pour se laisser traverser par l'eau et l'immensité. La ligne sinueuse fait assurément partie des réponses formelles que l'on retrouve fréquemment. Mais la sorte d'invocation à la mer visible ici relève d'une autre mise en lien, qui est aussi une façon de mettre en scène et signifier la dimension spirituelle d'une appartenance de l'humain-e à un tout. Halprin se sait filmée par la caméra. Elle met aussi en scène sa relation au rivage pour un public possible. Il y a des gestes d'accueil, des mains en prière, des avancées vers la mer en agitant les bras vers elle.

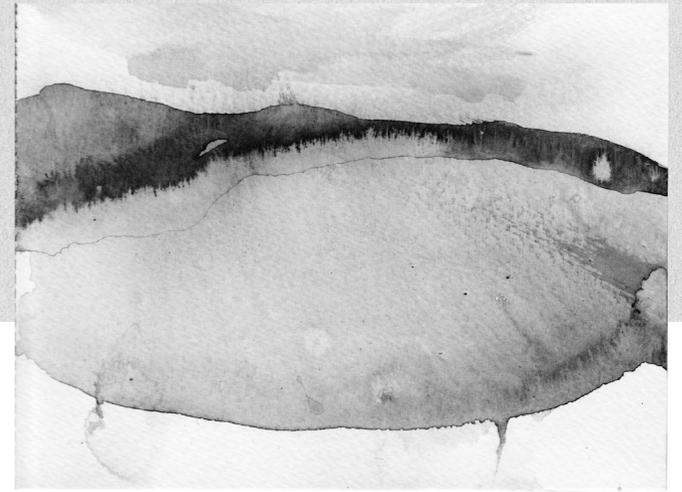
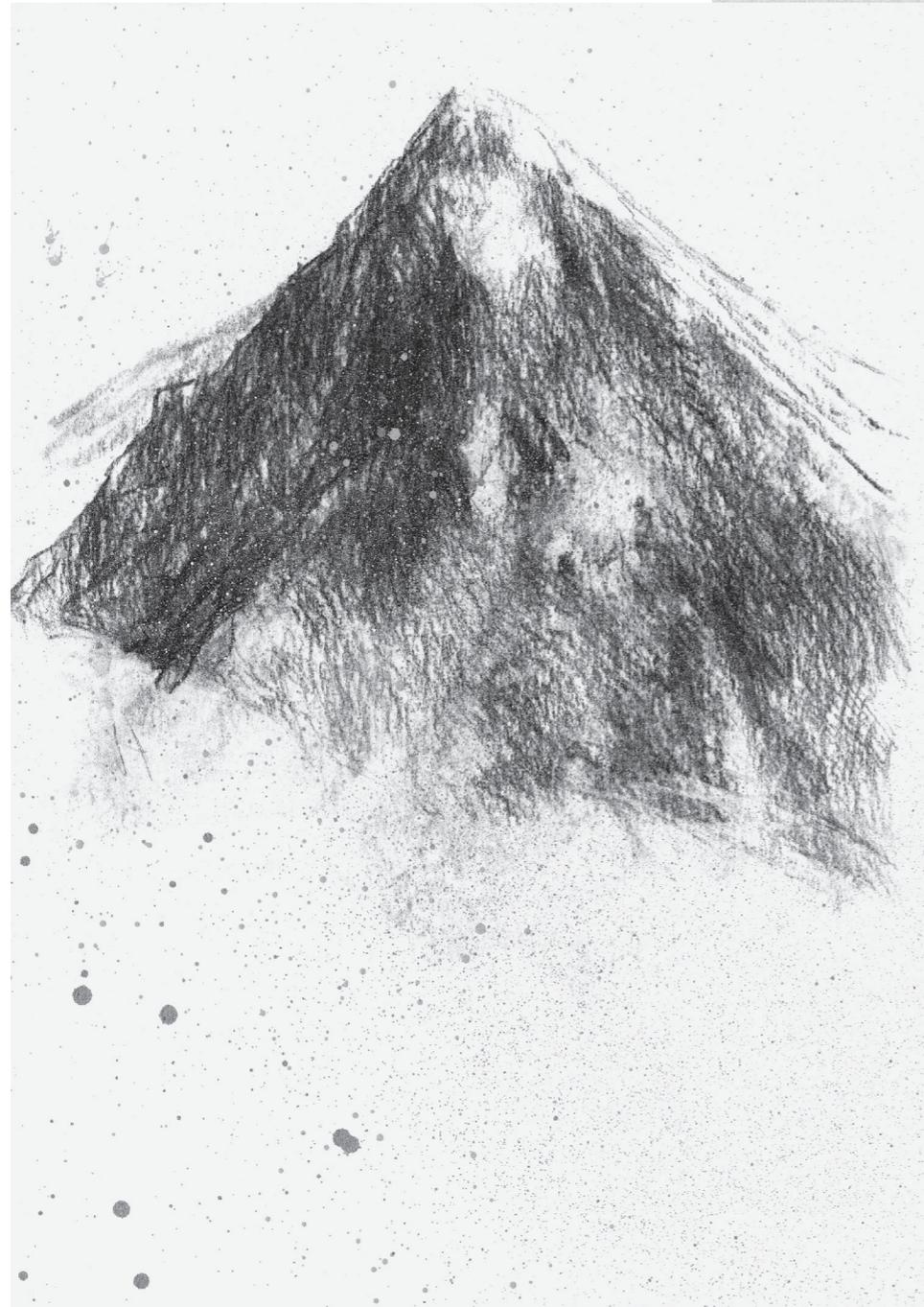
C'est une vidéo pleine d'élan, de promesses...

Oui. L'extrait est d'une tonalité joyeuse et régénérante qui contraste avec un autre solo pour la mer filmé dans *Returning Home*⁸: alors âgée de 80 ans, sa réponse à la mer est d'abord minérale, pour une danse où Anna Halprin dit se préparer à sa propre mort. Elle s'est déposée sur le sable en bordure des premières vagues du Pacifique californien. Dans un costume blanc qui l'entoure tel une écume légère, elle apparaît comme un corps terrestre, légèrement enfoncé dans le sable, qui parfois se laisse entraîner par la force de la vague, roulant au sol lentement. C'est là tout un travail sur la ressemblance à la fois kinesthésique et symbolique (chrysalide, naissance et retour à la terre). Le littoral est en effet le lieu du trouble des limites. Il est propice, de ce fait, aux symboliques de la métamorphose. Ces exemples

chez une même chorégraphe permettent de rendre compte des diverses façons d'interpréter les invites (les *affordances* dont parle Gibson⁹) d'un même milieu: ici, le rivage de Sea Ranch. Un littoral est une entité riche et le sujet dansant peut s'attacher, selon les moments, à traverser ces invites ou inductions selon différentes modalités somatiques, voire à tisser des esthétiques diversifiées de la relation au rivage. Les prises sur le réel n'ont rien de naturel, elles sont toujours médiées.

1. Par exemple au Japon et aux États-Unis. Cf. J. Perrin, « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, 2018, n° 42, p. 11–14.
2. Parmi les chercheuses en danse qui se consacrent aujourd'hui à ce champ d'étude, on peut nommer Annette Arlander (Université des arts à Helsinki, FI), Karen Barbour (Université de Waikato, NZ), Victoria Hunter (Université de Chichester, UK), Melanie Kloetzel (Université de Calgary, CA) ou Paula Kramer (DE) et aussi les chercheuses comme Violeta Salvatierra (Université Paris 8, FR, groupe Soma & Po) qui interrogent les usages de pratiques somatiques et dansées en captivité, en institutions psychiatriques ou médico-sociales.
3. On les trouve en ligne sur le site de l'Université Paris 8.
4. vimeo.com/434705591. Extrait du DVD Anna Halprin, *Dancing Life/Danse la vie* de Baptiste Andrien et Florence Corin (Contredanse) en collaboration avec Anna Halprin, 2014.
5. Une partie de ce travail a été présentée au colloque *Des vies avec des plages. Expériences, interactions, gestions* organisé par le pôle Humanités environnementales du collectif « Plages vivantes » dont fait partie Joanne Clavel.
6. Alain Roger reprend ce terme à Montaigne pour désigner la transformation du pays à travers l'acte artistique, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
7. Cf. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
8. Réalisation Andrew Abrahams Wilson, 2003, projet en collaboration avec Eeo Stubblefield.
9. Selon Gibson, la perception d'une chose dans le même temps nous invite à une possibilité d'interaction avec elle. James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], Bellevaux, Éditions Dehors, 2014 (trad. Olivier Putois).







MARCHER
AUTOUR
D'UN
NOUVEAU
THÉÂTRE
POUR
LA DANSE

ENTRETIEN

NICOLAS DUTOUR

Méthodologie paysagiste

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Nicolas Dutour s'est formé aux arts interdisciplinaires au Canada puis à l'HEPIA à Genève (Haute École du paysage, d'ingénierie et d'architecture). Il a initié des projets d'aménagement participatifs et travaillé au sein du collectif Urbz à Genève, chargé de développer une programmation urbaine de gouvernance participative. Depuis 2019, il s'engage comme administrateur auprès d'associations culturelles et comme co-directeur artistique avec Maria Da Silva du collectif Dénominateurs Communs.

Le Pavillon de la danse vient tout juste d'ouvrir ses portes au public. Un espace, un quartier, un contexte urbanistique totalement autres que ceux des Eaux-Vives, où l'ADC avait trouvé un abri providentiel depuis 2004.

Pour prendre la mesure concrète de cette nouvelle géographie, l'ADC a contacté Chantier Ouvert, association attachée à sensibiliser le public à l'architecture. À sa direction, les architectes Florine Wescher et Alice Dunoyer, accompagnées par le paysagiste Nicolas Dutour.

Elles ont proposé des *Marches exploratoires* aux alentours du Pavillon de la danse, pour saisir les contours historiques, patrimoniaux et typologiques du quartier. Nicolas Dutour raconte ces *Marches*.

Avant de nous pencher sur ton approche paysagiste de l'espace, pourrais-tu définir la teneur des *Marches exploratoires* que nous programmons ensemble ?

NICOLAS DUTOUR: Chacune des trois marches exploratoires proposées à l'ADC est une expérience sensible, orale ou sonore, d'un corps territoire: la traversée est souterraine dans la première marche, perceptive dans la deuxième, et humaine dans la troisième.

La première marche, *Le ventre de la terre*, s'immerge dans la couche caveuse du quartier, dans l'histoire géologique et urbanistique de la ville. Elle est guidée par Aurélien Reymond, architecte d'intérieur diplômé de la HEAD, qui questionne dans ses projets notre rapport à l'histoire des lieux et aux mythes. La deuxième marche, *Au cœur de la ville*, invite à considérer l'espace urbain comme un organisme vivant, sensoriel, vibratoire, pour accéder au pouls de la ville en direct. C'est une proposition d'Olga Kokcharova, artiste sonore, musicienne et architecte paysagiste. Et la dernière marche, *Des voix dans la tête*, renvoie aux corps habités, aux voix des êtres qui vivent ce quartier, quotidiennement ou pas, témoins de ce que ce lieu est ou a été à un moment donné. Elle est guidée par le collectif Dénominateurs communs constitué par la metteuse en scène Maria Da Silva et moi-même. Notre démarche cherche toujours à valoriser l'imaginaire collectif et l'expérience sensible de l'espace.

« Les marches ne s’inscrivent pas de manière tangible dans le territoire. Elles sont de l’ordre de la transmission orale et peuvent se pérenniser dans la mémoire des participant·e·s: leur regard, leur idée de ce qui fait paysage seront modifiés »

Comment as-tu abordé l’espace aux alentours du Pavillon de la danse, tout récemment implanté sur la Place Sturm, pour concevoir ces trois marches ?

Je l’ai fait de la même manière que j’appréhende un projet de paysage: en me rendant sur le site pour *y faire l’éponge*. Autrement dit, on se laisse imprégner par tout ce qui nous entoure, on est attentif·ve à ce que le corps ressent, à ce que le territoire nous raconte: les matériaux, le sol, les bruits, l’exposition, les proportions, les typologies, les activités, les ambiances... On observe aussi l’organicité du territoire, les rythmes, les micro-événements qui s’y produisent et tout ce qui caractérise le vivant au sein du site. Pour s’engager dans la réalité du territoire et inaugurer la genèse d’un projet, le paysagiste Michel Corajoud invite dans sa lettre aux étudiants, *Le jardinier, l’artiste et l’ingénieur*, à suivre son élan et son intuition. Selon moi, cette première approche immédiate et sensible est une étape essentielle pour s’ancrer dans le paysage.

Comment se prolonge cette première impression intuitive ?

À partir de cette approche subjective peuvent poindre des envies de projets, des idées de concepts et problématiques. Avant d’aller plus loin dans la recherche, on revient souvent sur le lieu pour infirmer ou confirmer les premières intuitions afin de comprendre au mieux le contexte. Il ne s’agit pas d’imposer un projet mais de l’implanter à partir de ce qui existe déjà. L’étape suivante est plus objective. Elle consiste à se documenter. Le travail d’archives commence en fonction des premières intuitions. On s’informe sur le périmètre donné par le biais de cartographies, de photographies aériennes, de plans, et on part à la rencontre des témoins du lieu.

Et dans le cadre des marches et du quartier du Pavillon ?

Sachant que la place Sturm où se trouve le Pavillon de la danse appartient à la ceinture fazyste (une ceinture de constructions qui a pris place sur les anciennes fortifications de la ville de Genève), l’envie d’investiguer les sous-sols s’est rapidement imposée. J’ai donc entamé un travail de recherche plus approfondi sur l’histoire, à la fois chronologique et géologique, du territoire, notamment sur les galeries souterraines. Puis, j’ai élargi mes recherches au vécu de la place en cherchant des coupures de presse dans les archives genevoises sur les événements et faits divers marquants de la place, tous les bâtiments qui n’ont pas abouti, les baraquements scolaires provisoires... Enfin, pour compléter cette deuxième étape de documentation, notamment pour la troisième marche, nous sommes allé·e·s avec Maria Da Silva à la rencontre des act·eurs·rice·s des lieux alentours, à l’Église orthodoxe, dans les commerces, etc.

Contrairement à un projet paysagiste, les Marches exploratoires ne font pas l’objet d’un aménagement public. Comment envisages-tu la notion de pérennité dans ce projet ?

Effectivement, les marches ne s’inscrivent pas de manière tangible dans le territoire. Cela dit, la pérennité ne relève pas uniquement d’un acte concret. Pour moi, ces marches sont de l’ordre de la transmission orale et peuvent se pérenniser dans la mémoire des participant·e·s: leur regard, leur idée de ce qui fait paysage seront probablement modifiés.

Dans quelle mesure ces marches autour d’un lieu pour la danse sont-elles chorégraphiques, ou du moins en lien avec le corps ?

Lors de mes recherches, le motif du cercle est apparu comme une forme récurrente: le dôme circulaire de l’église orthodoxe, le jeu pour enfants en forme de spirale au bout de la place, ou encore la grande roue qui y a siégé plusieurs années. En me questionnant sur la manière de faire le point entre ce territoire et la danse, et précisément l’inauguration du Pavillon, ce symbole circulaire a pris tout son sens. Depuis l’Antiquité, l’acte de tourner en rond rythme les rituels collectifs, les danses païennes cérémoniales. C’est de là qu’est née l’idée de circumambulation, c’est-à-dire de faire démarrer chaque marche depuis le Pavillon, de tourner autour et d’y revenir pour échanger.

Qu’est-ce que la marche engendre chez les participant·e·s dans une proposition comme celle-ci ?

Elle génère un état méditatif, de contemplation. On se laisse guider comme dans un *travelling* qui donne une lecture. À mon sens, la marche est un excellent médium pour faire l’expérience du corps-territoire car il permet de se rendre compte de ses ambiances, de ses motifs, de se mettre en état d’écoute en soi et dans le monde. Les casques que les participant·e·s portent isolent mais donnent accès à une surimpression du réel et de l’imaginaire.

Tu œuvres également, en tant que paysagiste, dans un projet de recherche au sein de La Manufacture — haute école du théâtre et de la danse à Lausanne, avec l’artiste Maria Da Silva. De quoi s’agit-il ?

Notre recherche, intitulée *Théâtre et paysage*, a pour but d’utiliser les outils des paysagistes pour créer de nouvelles formes de dramaturgie. Pour nous, ce projet est le moyen d’explorer et d’imaginer les méthodes, les techniques, les formes et même les limites d’une rencontre entre nos deux pratiques. Maria avait la volonté de travailler hors-les-murs, de donner une place importante à l’aléatoire, de composer avec ce que nous trouvons sur place et d’aller à la rencontre du sujet paysage comme d’un projet de *mise en scène*. Proche de ce désir et pour mener ce projet, nous avons pris comme postulat la définition du *Tiers paysage* du paysagiste Gilles Clément, à savoir un lieu en marge, délaissé, éphémère, n’exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir, mais qui comporte une grande diversité de formes de vie.

Quel est votre terrain d’expérimentation, et comment votre recherche s’articule-t-elle concrètement ?

Inspirés par le concept de *Tiers paysage*, nous avons choisi de travailler sur une friche, située dans le quartier de Malley à Lausanne, proche de la Manufacture. C’est un territoire en mouvement, qui croise les temporalités, le visible et l’invisible. Durant un an, nous avons testé divers protocoles de prélèvement du sensible et du réel selon trois types d’approches: intuitive, documentaire et immersive, qui nous permettent de lire le paysage dans toutes ses composantes (végétales, architecturales, sonores, humaines, usagères, rituelles, climatiques...).

Afin de mieux saisir les enjeux du site et de faire corps avec le territoire, nous y avons résidé nuit et jour à plusieurs reprises sur des périodes de trois jours. À force d’enquêtes, de rendez-vous avec les acteurs et actrices du lieu, de notre occupation régulière, nous sommes devenus en quelque sorte des *chercheurs-acteurs-créateurs-témoins* de ce paysage en transformation. En partant de ce matériau récolté, il s’est posé ensuite la question de la mise en scène *in situ*. Dès le départ, nous voulions considérer la friche autant comme un espace scénographique que comme un sujet parlant. En somme, qu’est-ce qu’un paysage peut nous dire? Que peut-on en percevoir?

De quelle manière avez-vous rendu public votre expérience sur ce territoire en friche à Malley ?

Pour notre première restitution publique, nous avons voulu explorer la nuit. Dès notre première résidence, la vie nocturne de la friche s’est imposée comme un espace-temps singulier rempli d’activités invisibles contrastant avec celles de jour plutôt industrielles et fonctionnelles. Nous avons alors imaginé une veillée collective de douze heures: l’expérience d’une nuit à la belle étoile sur la friche d’aujourd’hui. Structurée par une dramaturgie en trois mouvements (entrer, occuper, sortir), cette temporalité nous a permis de mettre en scène la figure des veilleur·se·s de nuit qui constitue une des fonctions encore présentes sur le site. Cette performance de la nuit s’est imposée comme une des possibilités d’exploration de la poésie de la friche, de ses enjeux, de ses recoins secrets. Elle a aussi permis de mettre à l’épreuve notre capacité de résistance au sommeil dans des conditions non spectaculaires.

Les trois *Marches exploratoires* autour du Pavillon de la danse ont eu lieu ce printemps. Elles seront reprogrammées à l’automne 2021.

ACTIVER LA DANSE EN MARCHANT

Trois chorégraphes romand·e·s évoquent leur pratique

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET



1

NICOLE SEILER

« LA MARCHÉ INDUIT UNE PLURALITÉ DE POINTS DE VUE. LES GENS DEVIENNENT ACTEUR·ICE·S DE LEURS MOUVEMENTS ET FONT PARTIE INTÉGRANTE DE LA MISE EN SCÈNE »

Tu as créé *Palimpsest* en 2018, une application sonore active dans plusieurs villes. Dans chaque lieu, des pièces sonores géo-localisées invitent l'auditeur·ice à la promenade. Pourquoi mettre les spectat·eur·ice·s en mouvement ?

Notre envie principale était de faire ressurgir les mémoires gestuelles de lieux publics par des textes audio-décrits à la manière d'une chorégraphie. Nous avons donc cherché des endroits imprégnés par des gestes dansés, quotidiens, des gestes sociaux aussi comme des manifestations, des parades, et nous avons également considéré les mouvements organiques naturels des rivières et des plantes. Les couches historiques de mouvements de corps se conjuguent au temps réel du promeneur-auditeur. C'est un projet *in situ* où la marche n'est pas centrale mais elle y participe.

Quel regard portes-tu sur le déplacement du public ?

Dans un rapport frontal au théâtre, le point de vue du public est comme un plan fixe au cinéma, même s'il a la liberté de regarder où il veut.

Alors que dans les propositions où la·e spectat·eur·ice marche, c'est le cas de *Palimpsest* ou de *Living Room dancers* (2008), le regard des participant·e·s s'apparente plus à un *travelling*. Il peut zoomer, s'éloigner, tourner autour. La marche induit une pluralité de points de vue. Les gens deviennent acteur·ice·s de leurs mouvements et font partie intégrante de la mise en scène.

La marche permet-elle une participation plus active du public ?

Dans les projets artistiques où la·e spectat·eur·ice est amené·e à marcher à l'extérieur, oui, je pense qu'il participe davantage. Son point de vue change, il est altéré par la conscience de regarder une œuvre d'art. Sa perception spatiale élargie est voulue. La vie devient théâtre. Dans *Palimpsest*, nous avons cherché à faire surgir dans l'imaginaire de l'auditeur·ice des fantômes de l'histoire comme des interprètes. C'est pour cette raison que nous avons audio-décrits les mouvements à la manière d'un spectacle de danse.

2

AURÉLIEN DOUGÉ

« POUR SE DÉPLACER ENSEMBLE ET EN SILENCE, LE DUO DOIT DÉVELOPPER UN DIALOGUE CORPOREL QUI SE TRANSFORME EN PERMANENCE SELON LES SITUATIONS, LES AMBIANCES, LES ÉLÉMENTS RENCONTRÉS »

Comment s'est développé le dispositif de déambulation dans la ville que tu proposes ?

L'idée de faire marcher un·e spectat·eur·ice guidé·e par un·e autre participant·e n'était pas fondatrice pour *Au risque de...* (ndlr: création proposée à l'ADC en 2019). Le point de départ de cette création était mon intérêt pour les liens intimes entre perception et imagination. Avec l'équipe nous avons commencé la recherche en travaillant dans l'obscurité. Un jour nous sommes sorti·e·s de l'atelier pour explorer la ville les yeux fermés. Un membre de l'équipe guidant l'autre en silence. Le sentiment d'être plongé·e dans un abîme de sollicitations et de mises en jeu perceptives nous a donné l'envie de proposer cette expérience au public. Pour *Au risque de...* cette marche se faisait entre deux personnes du public qui ne se connaissaient pas, échangeaient les rôles après 15 minutes puis se retrouvaient dans une installation plastique et sonore, dans le théâtre. Avec *Bruit*, performance tout juste créée dans le cadre de la Fête de la danse, le binôme est désormais constitué d'un·e participant·e qui a les yeux fermés et d'un·e performeur·euse-guide qui a les yeux ouverts. Il n'y a plus d'échange de rôles. L'expérience dure environ une heure afin d'engager une relation unique et intime. Par ailleurs, la proposition inclut toujours une installation dans laquelle je performe mais qui n'est plus pensée comme une conclusion à l'expérience: c'est une étape optionnelle dans la trajectoire.

Comment considères-tu la marche des spectat·eur·ice·s dans *Bruit* ?

Il m'importait que les marches guidées de *Bruit* ne suivent pas un parcours prédéfini. Seul le lieu de départ, différent pour chaque binôme, est fixé. La·e guide est une présence accompagnante, rassurante. C'est un·e intermédiaire avec l'environnement, qui éveille, sollicite, partage son expérience singulière du tissu urbain. Pour se déplacer ensemble, et parce que l'expérience se déroule en silence, le duo doit développer ce que j'appelle *l'effort de collaboration*, un dialogue corporel qui se transforme en permanence selon les situations, les ambiances, les éléments rencontrés. De fait, le rythme de la marche de chaque duo, ses arrêts, son cheminement dans la ville, est en quelque sorte un récit des interactions entre d'une part le binôme de marcheur·euses, et d'autre part entre ce duo et le flux de la ville.

Qu'est-ce que le déplacement génère chez les participant·e·s ?

Chaque individu développe des habitudes sensorielles en fonction de son éducation, de sa culture, de son histoire personnelle. Cependant, dans nos sociétés occidentales contemporaines, il est reconnu que la vue exerce un ascendant sur les autres sens. Avec *Bruit*, les participant·e·s se trouvent dans une situation de rupture. Pour s'orienter, se déplacer, on développe de nouveaux outils, on active un ensemble de schémas d'associations entre son système sensible et sa pensée pour saisir ce qu'on traverse.

3

FOOFWA D'IMOBILITÉ

« À MOSCOU, J'AI SUIVI UNE VINGTAINE DE PERSONNES *DANCEWALKANT*. J'AI VITE EU L'IMPRESSIION QUE TOUT LE QUOTIDIEN URBAIN ÉTAIT RECOUVERT D'UNE POUDDRE D'OR POÉTIQUE, GRÂCE À ELLES-EUX »

Pour quelles raisons as-tu créé, avec ta *Dancewalk*, un dispositif où le public est aussi en mouvement ?

J'avais envie de décrocher l'espace de la danse, de l'ouvrir en grand: même sur les scènes les plus vastes, la danse en théâtre reste en quelque sorte du sur-place. *Dancewalker*, ça devient du déplacement continu, une danse du voyage. C'est une dérive paysagiste de la danse et de son public. Par définition, on ne regarde pas une *Dancewalk*, il faut y participer pleinement. Cela rend la spectat·eur·ice active physiquement, à découvert, sortie du noir de la salle. Ce qui est intéressant politiquement. On devient *spectaCteur·rice*. Déjà choisir son positionnement dans la déambulation, c'est un acte qui relève du libre arbitre. Et puis la *spectaCteur·rice* se déplace dans et avec le décor (un décor inestimable... à plusieurs milliards). Quel privilège! Quelle joie!

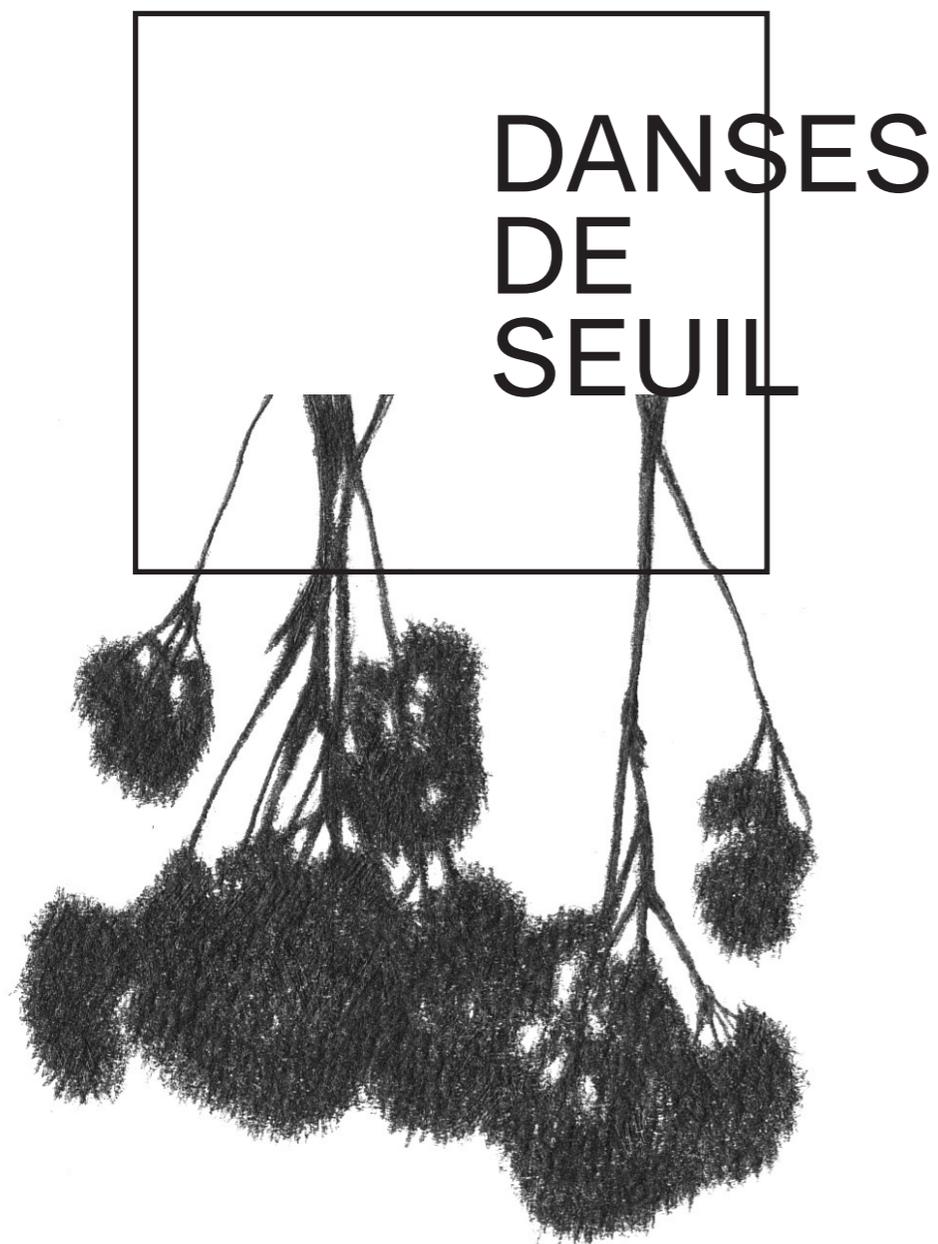
La question du regard face à la *Dancewalk* est aussi déplacée. Elle existe sans public convié: même quand je m'en traîne seul (ou avec d'autres), l'expérience est politique. Les rencontres accidentelles, les réactions ou commentaires des passant·e·s sont déjà un événement très riche, alors même qu'on se trouve en dehors de tout circuit officiel du monde du spectacle.

Comment considères-tu la marche du public dans ton projet artistique ?

Dans ce contexte particulier, la marche est toujours à la lisière de la danse. À tout moment, elle peut devenir danse, une danse individuelle, pour soi, ou collective, accompagnant celles des performeur·euse·s engagées dans la *Dancewalk*, en contrepoint, ou tout à fait librement. En fait, tout déplacement de la *spectaCteur·rice* est incorporé comme de la danse dans la performance.

Qu'est-ce que le déplacement génère chez le public ?

Lors d'un atelier de *Dancewalk* d'une semaine avec le groupe SOTA à Moscou, j'ai suivi une vingtaine de personnes *dancewalkant* pendant une heure et demie: j'ai vite eu l'impression que tout le quotidien urbain était recouvert d'une poudre d'or poétique, grâce à elles-eux. On perçoit très vite qu'il s'agit d'actes libres et personnels, au sein d'un être-ensemble, ce qu'une chorégraphie réglée ne permettrait pas. Sinon, j'ai vu la plupart du temps les *spectaCteur·rices* nous accompagnant avec le plus grand des sourires. Cet effet de joie est une constante. C'est le sentiment de vivre quelque chose d'unique puisque chaque moment semble le fruit de spontanés, de rencontres fortuites avec le réel. Peut-être même le sentiment de voir ce qu'est l'anarchie à l'œuvre.



Au printemps 2018, le chorégraphe Rémy Héritier et la chercheuse Léa Bosshard investissent un stade sportif désaffecté en région parisienne pour trois mois d'archéologie dansée, d'errances ouvertes, sans injonction ni feuille de route trop précises, hormis peut-être celles-ci : être là, faire lieu. C'était *L'usage du terrain*.

La Tierce, collectif de danse composé de Sonia Garcia, Severine Lefèvre et Charles Pietri, occupe le stade durant trois pleines semaines. Nous avons proposé, dans le cadre de ce dossier *dedans/dehors*, un échange par mails entre le trio et Rémy Héritier, comme un retour sur expérience. Extraits¹.

MAILS DIALOGUÉS

LA TIERCE ET RÉMY HÉRITIER

LA TIERCE

Qu'est-ce qui te vient en tête en premier lieu, aujourd'hui, quand tu repenses à *L'usage du terrain*...

RÉMY HÉRITIER

(...) Je me souviens de moments relativement simples liés à ma présence aux choses, aux émotions, l'art venant dans un second temps: les enfants de l'école primaire accrochés comme des diables aux grilles du préau, et vociférant des insultes quand nous travaillions *Relier les traces*; des enfants, encore, trimbalant des morceaux de bois plus gros qu'eux pendant la conférence de Julie Perrin; l'annonce du RER au loin, en fonction du sens du vent; la sensation d'être au cœur de l'action anamorphique en déroulant des mètres de câble pour l'installation quotidienne de Sébastien Roux; les trombes d'eau lors de la projection du film de Marcelline Delbecq et Adrien Genoudet; un soleil cuisant avec vous dans le sable, Séverine et Sonia, dans les dernières parcelles de verdure au loin;... Et puis cette phrase glanée par Marcelline Delbecq et reprise dans son texte, phrase qui me bouleverse chaque fois que j'y repense, «Vous n'aviez donc pas rêvé en entendant un adolescent dire, alors qu'il traversait le terrain: *en fait, il n'y a aucun truc à faire* et son comparse répondre *à part mourir sous le soleil ardent et marcher*.»

Voilà, mes souvenirs sont très composites et je pourrais tout autant les classer en fonction des personnes avec qui je me trouvais, en fonction de la place que j'occupais. Aujourd'hui je prends le parti de répondre sans défendre de contenu, c'est-à-dire en me trouvant à la place à laquelle je voudrais toujours être qui est celle de faire des choses et que cette poésie prenne le relais. Être spectateur.

1. Le dialogue complet de cet échange mail entre La Tierce et Rémy Héritier est disponible au Centre de documentation de l'ADC, tout comme le livre *L'usage du terrain* qui relate leur expérience.

Depuis plus de quinze ans, Rémy Héritier creuse les strates spatiales et temporelles des espaces qu'il investit. Il a présenté au Pavillon en avril dernier *Les Jeux chorégraphiques*, projet mené avec Laurent Pichaud et développé pour les élèves du CFC danse Genève.

La Tierce est un collectif formé par Sonia Garcia, Severine Lefèvre et Charles Pietri. Attachée à une simplicité des formes, La Tierce travaille le sensible pour éveiller les imaginaires de chacune. Sa création *D'après Nature* n'a pas pu être présentée en décembre à l'ADC suite aux fermetures des salles. La Tierce sera au Pavillon dans la saison 21-22 avec sa nouvelle création, *22 ACTIONS faire poème*.

LA TIERCE

(...) *L'usage du terrain* n'était pas une expérience si différente de nos processus de recherche habituels. La nouveauté se situait dans l'invitation à travailler autour d'une notion que nous n'avions pas choisie: le seuil. C'était là le véritable endroit de négociation, fertile, dans notre cas. Assez vite, nous avons choisi d'articuler le seuil avec nos questions du moment. La question de l'espace était aussi prégnante: habituellement, au début de chaque projet, on commence par créer une scénographie qui fait lieu. Là c'était différent, le stade et son immensité nous préexistaient, le lieu n'était pas à écrire. Nous avons dû résister à la tentation de poser des objets qui auraient pu le structurer, le faire nôtre. Nous avons pris quelques jours pour l'appréhender: on a passé beaucoup de temps à le regarder, à nous en imprégner. Sonia avait choisi de ne pas nous parler de son expérience avec toi, elle s'est donc tenue en réserve durant les premiers jours pour préserver une rencontre tierce avec ce lieu et pour renouveler sa propre expérience.

Sans trop savoir si cela est dû au stade ou au fait que l'on résistait à le travailler, on doit quand même te dire que c'était la première fois pour nous que des danses isolées de leur contexte se cherchaient: des danses pour elles-mêmes, des danses qui ne s'inscrivent pas dans la dramaturgie d'une pièce. Plusieurs jours durant, à tes côtés, on a fouillé des *danses de seuil*. Cette recherche ne nous a pas quitté-e-s depuis.

On se souvient de ta présence régulière, de ton accompagnement dans ces questions. On aimerait savoir ce qu'à produit finalement chez toi le fait de nous voir travailler sur l'une de tes notions: le seuil.

RÉMY HÉRITIER

(...) Je vous voyais faire votre travail sans lien avec le mien et mon usage du *seuil*. En ce sens, c'était très libérateur. Ces notions ont permis de formuler des invitations, des prétextes à investir un terrain mais je dois avouer que les propositions des un-e-s et des autres n'ont pas bousculé mes définitions. Je n'y vois rien de négatif bien au contraire car je réalise que ce projet, tel que nous l'avons mené avec Léa, nous a servi à exprimer une générosité, à rendre actif une conception de l'art lié à la contribution plutôt qu'à la capitalisation des effets. Je suis bien content de ne pas être l'auteur, ni perçu comme l'auteur, de toutes les propositions qui ont été faites. J'en fais même un endroit de réussite et de fierté personnelle!

LA TIERCE

(...) C'est drôle, en te lisant il nous apparaît qu'on entretient un rapport très différent aux manières de nommer les choses dans la recherche: nous employons les mots presque comme des enveloppes creuses — dans le sens de réceptacles —, des supports à la rencontre de nos trois imaginaires: on convoque un même terrain mais chacun-e en garde sa perception sensible propre. Un peu comme si chacun-e de nous esquissait quelques traits sur une feuille de papier calque et qu'en superposant ces trois feuilles apparaissait un nouveau tracé, complexe, sédimentaire, duquel se dégagent pourtant des lignes de forces, des zones de creux et des directions qui ouvrent le champ. C'est précisément cela qui peut générer ces fameux malentendus dont tu parlais, mais qui nous sauvent la plupart du temps de tout discours univoque.

RÉMY HÉRITIER

(...) pour moi comme pour vous certainement, le malentendu est une part essentielle de la fabrication d'un objet chorégraphique. Essentielle car elle permet l'interprétation et l'ouverture vers un non-connu de soi. Je pense d'ailleurs que le malentendu a totalement partie liée avec l'acte de chorégrapier et avec la force de la transmission. Transmettre un processus, verbaliser une idée ouvre la porte aux malentendus et il me semble que c'est le cœur de notre travail d'y être attentives et attentifs pour qu'une pièce soit autre chose qu'un «projet» mais bel et bien un «objet» autonome, libéré de nos petites idées a priori.

LA TIERCE

(...) Peux-tu nous donner des nouvelles du stade?

RÉMY HÉRITIER

Dans les mois qui ont suivi *L'usage du terrain*, Léa et moi avons régulièrement rendu visite au stade, puis les années ont passé. Je ne me souviens plus de la dernière fois où j'y suis allé. Quoi qu'il en soit, il a vécu un pic d'intérêt dans les mois qui ont suivi. Voyant l'agitation que le terrain avait suscité, la mairie y a fait quelques aménagements (un chemin bitumé notamment). Ces aménagements même minimes révèlent la part sombre ou partiellement consciente de ce type de projet artistique. Malgré nous, nous avons contribué à une forme de *gentrification* de ce petit territoire selon des principes bien connus: des artistes investissent des lieux réputés sans qualité, leur présence valorisent en retour ce petit territoire pour des promoteurs etc.

Et puis cette expérience au stade Sadi Carnot aura ouvert d'autres perspectives. Au printemps 2022 *L'usage du terrain* trouvera un nouveau développement à Vitry sur Seine. Avec une équipe de sept autres artistes, l'idée sera de travailler dans les angles morts que le processus de Pantin a générés, notamment dans son rapport d'adresse aux usagers du lieu, en préférant cette fois-ci une forme continue / permanente de présentation publique plutôt qu'événementielle comme cela avait été le cas en 2018.



UNE DANSE EN EXTÉRIEUR PERMET D'ARRONDIR QUELQUE CHOSE DANS LE REGARD SUR LES CORPS



ENTRETIEN

MARIE- CAROLINE HOMINAL

Pièce en forêt

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Pourquoi une pièce de danse dans la forêt ?

MARIE-CAROLINE HOMINAL: *Pièce en forêt* se joue cet été au Festival de la Cité, à Lausanne. Au moment de choisir un lieu en extérieur pour cette création, j'ai eu envie d'être dans la forêt, avec les arbres, leur présence immobile. J'aurais pu choisir des lieux plus industriels, un chantier, un terrain de foot, mais je trouvais ces espaces trop transformés par l'homme. La forêt de Sauvabelin, même si elle n'est pas sauvage, coïncidait avec mon désir de danse du moment.

Quel est cette danse que la forêt semble appeler pour toi ?

C'est la première fois que je fais une pièce avec 13 danseur·euse·s. Je souhaitais travailler avec des artistes qui ont une pratique du mouvement, pour qui la danse est techniquement ancrée dans le corps. Pour moi, c'est un retour à la danse mais en dehors du plateau. La pièce est très écrite, il y a des portés, des phrases gestuelles, de la technique, mais elle est aussi comme traversée par des mouvements plus archaïques. Par exemple, les *portés*, comme on les appelle dans le studio ou le cours de danse, sont devenus dans la forêt des *soulevés*, parce qu'il y a la sensation de la terre ferme, et du corps qui se soulève dans l'espace immense du dehors. Je voulais travailler avec des contraintes typologiques, un sol pas lissé, un paysage naturellement accidenté.

Tu as fait avec tes danseur·euse·s des allers-retours entre le studio et la forêt. Qu'est-ce que cela apporte à la qualité des mouvements ?

Certaines choses simples que nous expérimentions en studio ne marchaient plus du tout dans la forêt. Tout y est plus dense. Les informations viennent de partout, il y a du parasitage visuel, sonore, sensoriel, l'œil ne parvient pas à faire le focus comme il peut le faire plus simplement dans un théâtre. On a bien essayé de créer du mouvement dans la forêt, mais ça ne

Pour sa création *Pièce en forêt*, la chorégraphe a effectué d'incessants allers-retours entre le plateau de la salle des Eaux-Vives et le parc de la Grange situé à quelques encablures, avant de poursuivre sa recherche en forêt. Elle s'interroge ici sur les transformations de la danse travaillée dedans/dehors/dedans/dehors...

marchait pas. C'était tout de suite trop *New Age*, trop plaqué, on avait de la peine à ne pas *tripper* avec les éléments, et ce n'est pas cela que je cherchais. Nous avons donc créé les mouvements en studio, puis nous les avons adaptés pour la forêt, en cherchant une qualité gestuelle plus claire, comme dépouillée, pour qu'elle ne vienne pas s'inscrire dans l'environnement de manière désordonnée.

Qu'as-tu découvert avec cette méthodologie de travail ?

Créer dans l'espace artificiel du théâtre me permettait de me décaler de l'environnement naturellement chaotique de la forêt. Par exemple, j'ai cherché à travailler avec la temporalité dynamique de certains animaux: ils sont à l'arrêt, comme à l'affût, en observation, puis ils se lancent dans une course, s'arrêtent net, etc. Travailler cette dynamique dans le studio puis la transposer dans la forêt me semblait plus juste, parce que nous n'avons pas essayé de faire comme si nous étions le fauve, la fourmi, l'oiseau... Dans le studio, on a cherché nos propres temporalités et dynamiques humaines.

Est-ce que vous avez pris appui sur des techniques particulières ?

Nous avons suivi un atelier d'Urs Stauffer, avec qui nous avons travaillé le *Body-Mind Centering* et le *contact improvisation*, pour mieux saisir les notions de perception, d'approches et de portés. Les phrases et les mouvements sont écrits, j'ai mis en place un système de partition, une sorte d'alphabet chorégraphique qui a été appris. Et puis il y a certains trucs fixés, mais qui ne se voient pas. Par exemple, chaque danseur·euse est *relié·e* à un arbre précis, sans pour autant l'enlacer ni même s'en approcher. Cela crée une attention particulière quand nous sommes sur le site.

« Les portés, comme on les appelle dans le studio sont devenus dans la forêt des soulevés, parce qu'il y a la sensation de la terre ferme et du corps qui se soulève dans l'espace immense du dehors »

Il y a une scène dans laquelle vous portez des masques. Pourquoi ?

C'est une scène théâtrale, une sorte de dialogue dans lequel nous reprenons le système des chœurs antiques. Lors de cette scène, nous portons en effet les masques du médecin de la peste. Je voulais amener dans cette forêt un élément artificiel. Le masque est une sorte de fil rouge dans mon travail. Je trouvais les masques de la peste intéressants, parce qu'ils convoquent plusieurs lieux et époques, ils brouillent les pistes — la peste, la covid, le carnaval, l'antiquité, le monde contemporain... On cite également un texte, celui de Fabian Scheidler, *La Fin de la mégamachine*. C'est un moment court, un peu absurde, comme un dialogue de sourds autour de la question de la fin. Mais c'est la première fois dans mon travail que je pose un questionnement sur notre actualité.

Les danseur·euse·s travaillent-ils différemment en forêt ?

Oui, c'est hyper agréable, on adore être dehors ! On oublie le temps, on ne regarde plus son téléphone et on ne sait plus l'heure qu'il est. Nous allons dehors faire ce que nous savons et aimons faire : danser. C'est génial, il y a le vent, le chant des oiseaux, et comme nous avons répété en studio, nous connaissons notre base de mouvements. Ce qui fait que nous sommes dans un autre rapport au travail et à l'espace. Les points de fuite sont infinis. Il y a quelque chose de très cinématographique qui se met en place. Pour moi, on s'approche du cinéma muet. J'ai le sentiment que si nous proposons cette danse à l'intérieur, elle ne serait pas très intéressante. Ce serait juste de la danse contemporaine qui raconte ce qu'elle fait. Dehors, elle prend une autre ampleur. Elle est aussi plus romantique. Un corps qui s'étale sur la terre, ce n'est pas du tout la même la même chose qu'un corps qui s'étale sur le tapis de danse.

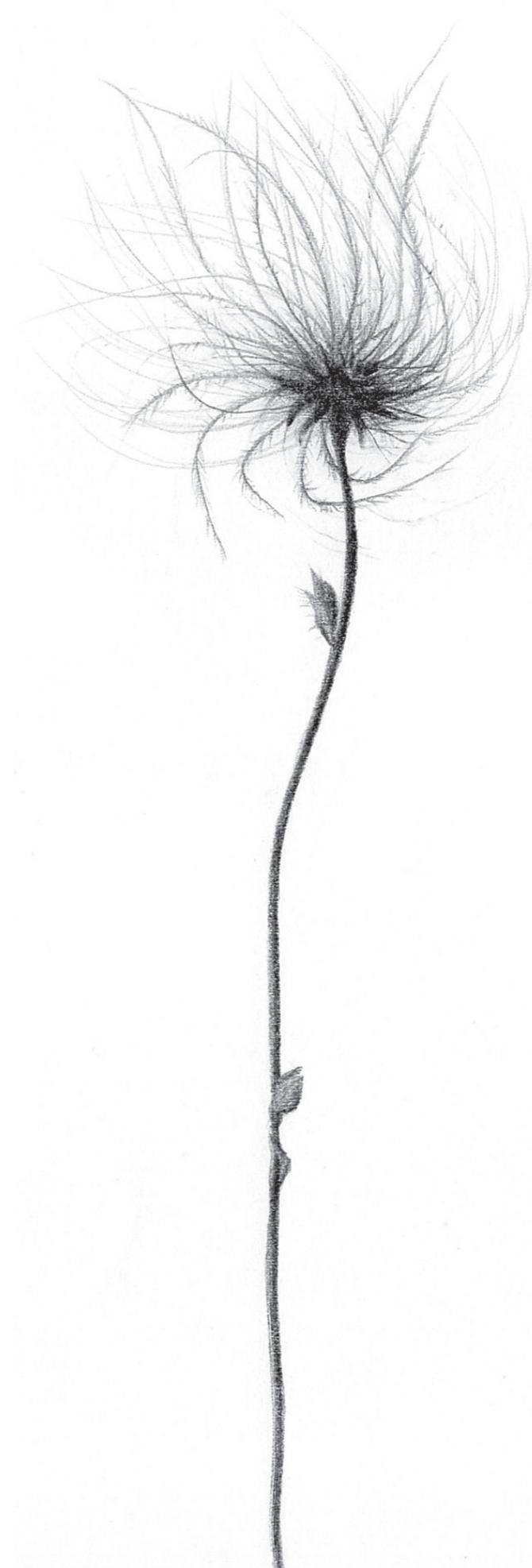
L'espace du dehors apporte-t-il un autre type de regard sur le corps des danseuses et danseurs ?

Il me semble que l'environnement extérieur est plus inclusif de ce point de vue-là. Dans *Pièce en forêt*, il y a des corps qui ont entre 22 et 50 ans. Sur une scène, les différences sautent aux yeux. Hors scène, les différences racontent autre chose. On

quitte l'extraordinaire que peut être un corps dansant, on est dans un ordinaire peut-être plus existentiel. Tout le monde y a sa place. Surtout, on est moins dans la comparaison. Sur scène, la danse reste encore passablement codifiée, elle véhicule toujours des critères esthétiques marqués. Une danse en extérieur permet d'arrondir quelque chose dans le regard. De ce point de vue, l'espace du dehors raconte des histoires au lieu de raconter des différences.

Et lorsqu'après la forêt, vous retournez au théâtre, comment le corps est-il transformé par l'expérience extérieure ?

L'écueil serait de vouloir changer le théâtre pour tenter d'en faire quelque chose d'autre. Lorsque je reviens dans le théâtre, je le prends pour ce qu'il est, un outil de travail que je trouve toujours génial. Mais pour être sincère, quand les théâtres ont ouvert à nouveau, je suis retournée voir des pièces et j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose de désuet, de suranné... S'assois, les lumières qui s'éteignent, tout cela m'a paru très étrange. Est-ce que c'est parce qu'on était si peu nombreux, ou parce qu'il y avait eu une longue absence du théâtre ? Je me suis demandé si le théâtre était toujours un endroit aussi intéressant. Je pense que oui, c'est un outil incroyable ! Et j'aime ce silence avant le début, se donner du temps pendant une heure, se concentrer sur une pièce, en tant que public et en tant qu'artiste. Mais j'ai aussi la sensation qu'il faut faire des propositions très fortes dans un théâtre, alors qu'une pièce en extérieur propose déjà en tant que telle une expérience inédite pour le public. C'est sans doute dû au fait qu'il y a quelque chose de grandiose au théâtre. Il faudrait s'en défaire, ou ne pas avoir peur de ce grandiose-là et travailler plus librement.





2

Recherche en cours

PAR ANNIE SUQUET

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

L'extrait choisi nous plonge au cœur de la tournée historique du Bolchoï qui, mobilisé au service de la diplomatie culturelle, passe pour la première fois de l'autre côté du rideau de fer.

(...) Le 3 octobre 1956, à Covent Garden, lorsque la scène de la Royal Opera House s'ouvre sur la troupe de ballet du Bolchoï — arrivée à Londres quelques jours plus tôt par avion spécialement affrété à son intention -, l'attente est intense. Après l'annulation des représentations de la compagnie à Paris en 1954¹, c'est en effet la première fois depuis la révolution bolchévique de 1917 que des danseurs du Bolchoï se produisent hors d'URSS en grand effectif. Cent cinquante danseurs participent à cette tournée qu'accompagnent aussi des officiels de premier plan, parmi lesquels le vice-ministre de la culture. Auréolée par sa réputation internationale et considérée comme « l'égale d'un diplomate, porte-drapeau de la culture soviétique », l'étoile Galina Oulanova est la vedette incontestée et ardemment espérée de la délégation². Au programme à Covent Garden, quatre ballets complets : deux *drambalets* de facture récente et encore jamais dansés dans leur intégralité sur les scènes occidentales — *Romeo I Djuljeta* [*Roméo et Juliette*] (1940) et *Bakhtchissaraïski Fontane* [*La Fontaine de Bakhtchissaraï*] (1934) — ainsi que deux fleurons du répertoire du XIX^e siècle — *Giselle* et *Le Lac des Cygnes*. Expédiées depuis Moscou par bateau, les quatre-vingt tonnes de costumes et de décors nécessaires à la mise en scène de ces chorégraphies parviennent en Angleterre quelques semaines avant la troupe. Vingt-cinq représentations sont programmées, étalées sur tout le mois d'octobre. Inscrite dans un accord de réciprocité avec l'URSS, une tournée-retour à Moscou du Sadler's Wells Ballet (il deviendra Royal Ballet en 1957) est prévue pour novembre³. Inaugurant l'échange, l'accueil du

Bolchoï à Londres revêt une importance considérable. À la fois artistique et politique, l'événement passionne le grand public comme les élites et les milieux spécialisés britanniques. Son écho déborde aussi largement les frontières du Royaume-Uni. La réussite de cette tournée apparaît d'autant plus névralgique que les soubresauts de la guerre froide auront plus d'une fois menacé sa genèse et son déroulement.

En 1955, quand l'idée se profile d'un possible accord d'échange entre l'URSS et la Grande-Bretagne, l'heure est pourtant au réchauffement des relations entre l'Union soviétique et les pays leaders du bloc de l'Ouest. En juillet, lors du Sommet de Genève, autorités soviétiques, américaines, britanniques et françaises se sont, pour la première fois depuis la fin de la guerre, retrouvées autour de la table des négociations pour discuter paix et coopération internationales. La même année, le gouvernement britannique crée au sein du *British Council* un organe spécifiquement dévolu aux relations culturelles avec l'Union soviétique : le *Soviet Relations Committee*. Témoignant de ce nouvel esprit d'ouverture, le projet de tournée aller-retour Bolchoï/Sadler's Wells Ballet est acté par les instances étatiques britanniques et soviétiques quelques mois seulement après le Sommet de Genève. Pour concrétiser la venue de la troupe russe à Londres, plus d'une année d'intensive tractation diplomatique et de pourparlers sur les modalités financières et la logistique du projet sera toutefois encore nécessaire — une année ponctuée d'incidents qui révèlent combien le climat de détente entre les deux pays demeure fragile.

Parmi ces incidents, deux en particulier rallument les antagonismes. Le premier intervient au printemps 1956. Trois ans après la mort de Staline, les débuts du « dégel » semblent alors venir confirmer la possibilité d'une normalisation des relations entre l'URSS et le Royaume-Uni. Cette année-là, Nikolaï Boulganine (président du conseil des ministres soviétiques) et Nikita Khrouchtchev (alors premier secrétaire du Parti communiste) répondent à l'invitation du gouvernement de sa Gracieuse Majesté en se rendant à Londres. Alors que cette visite exceptionnelle entend marquer la volonté d'entente des deux nations, elle se trouve gravement perturbée par un événement : la disparition du colonel Lionel Crabb, officier du renseignement britannique⁴. Homme grenouille et nageur de combat, ce

dernier est occupé à inspecter le bateau de la délégation soviétique — amarré dans le port de Portsmouth — lorsqu'il se volatilise. L'affaire réveille immédiatement les tensions : les Britanniques accusent les Soviétiques d'avoir enlevé leur officier ; les Soviétiques accusent les Britanniques d'espionner leur navire. Le corps de l'officier, décapité, ne sera retrouvé que quatorze mois plus tard⁵. Les remous diplomatiques provoqués par cet épisode « particip[ent] de cette ambiance de guerre froide où espionnage, disparitions et soupçons réciproques demeurent omniprésents », souligne l'historienne Stéphanie Gonçalves. Si cet incident ralentit les négociations pour la venue du Bolchoï, il ne les interrompt pas. Un temps suspendu, la machine organisationnelle de la tournée redémarre. Un autre événement va à nouveau la mettre en péril, cette fois à quelques semaines de l'arrivée de la troupe.

Le 29 août 1956, la lanceuse de disque soviétique Nina Ponomareva, alors à Londres pour une compétition d'athlétisme, est prise en flagrant délit de vol dans un magasin C&A : l'athlète, médaillée d'or aux Jeux olympiques d'Helsinki en 1952 et véritable star du sport soviétique, vient d'y dérober cinq chapeaux. Elle est arrêtée et appelée à comparaître devant un tribunal. En dépit des évidences, elle nie les faits, appuyée par les représentants de l'ambassade soviétique appelés à la rescousse. Ceux-ci tentent de faire pression sur le *Foreign Office* pour que le procès n'ait pas lieu et éviter que l'affaire ne soit divulguée dans les journaux. Au sein d'une démocratie comme le Royaume-Uni, leur est-il rétorqué, il ne peut être question de peser ni sur le travail de la justice (indépendante), ni sur celui de la presse (libre). Bruyamment médiatisée — jusque dans la presse quotidienne américaine —, l'affaire dépasse très vite le simple cas de vol pour revêtir les proportions d'un véritable incident diplomatique, typique du climat de guerre froide. Par la voix de leur ministre des affaires étrangères, les Soviétiques crient à la « provocation » et à la « persécution ». L'accusation portée à l'encontre de leur athlète, clament-ils, aurait « été forgée de toute pièce [par les Britanniques] à des fins politiques⁶ ». En guise de protestation, les autorités soviétiques font planer, à quelques semaines de l'arrivée du Bolchoï à Londres, la menace d'une annulation de la tournée. Les Britanniques temporisent. Ainsi que l'écrit un diplomate de l'ambassade du Royaume-Uni à Moscou dans un courrier adressé au *Foreign Office*, si ce « chantage à l'égard de la visite du ballet du

Bolchoï» doit être pris au sérieux, il est néanmoins peu probable que «le gouvernement soviétique [aille] jusqu'à scier la branche sur laquelle il est assis, en particulier après le fiasco de la venue du Bolchoï à Paris. Mais sans doute vont-ils essayer de nous tenir en haleine jusqu'à la dernière minute⁷.» Tel est le cas. Non seulement l'envoi des danseurs est ajourné, mais les décors et les costumes de la compagnie, parvenus en avance au port de Londres, demeurent confinés dans les soutes du cargo soviétique qui les a transportés.

Si la justice britannique ne transige pas sur le cas Ponomareva⁸, le *Soviet Relations Committee*, impliqué depuis le début dans les négociations pour la venue du Bolchoï, montre patte blanche pour tenter de désamorcer la paranoïa soviétique: les danseurs de la compagnie peuvent être assurés de l'accueil le plus chaleureux, est-il promis au ministre de la culture soviétique. Non seulement «ils seront traités avec toute la courtoisie et toutes les libertés traditionnelles dont bénéficient les visiteurs de ce pays», mais ils seront à coup sûr acclamés, tant la population britannique les attend avec impatience. Presque un mois après les débuts de l'affaire, les tensions commencent à s'apaiser. Khrouchtchev et Boulganine en personne auraient pris le dossier en main et décidé du déblocage de la situation. Le 27 septembre, le ministère russe de l'aviation réquisitionne trois Tupolev dernier cri pour transporter les cent cinquante artistes et les seize officiels de la délégation. Celle-ci arrive au complet à Londres le 29 septembre, soit quatre jours avant la date prévue de la première représentation londonienne. Une véritable fièvre de préparatifs s'empare alors de la Royal Opera House. Enfin débarqués, les décors, gigantesques, doivent être adaptés de toute urgence à la scène de Covent Garden, bien plus petite que celle du théâtre du Bolchoï. Durant le peu de temps qui leur reste avant la répétition générale, les régisseurs travaillent plus de quatorze heures par jour, avec «un marathon [final] de trente-huit heures⁹». Quant au planning de répétitions des danseurs et de l'orchestre, l'arrivée retardée de la compagnie à Londres l'a réduit à peau de chagrin. Une seule répétition pourra avoir lieu avant la générale: une répétition épuisante, qui, le 1^{er} octobre, monopolise les danseurs dix-huit heures d'affilée¹⁰.

Tandis que la venue du Bolchoï à Londres se trouve suspendue aux rebondissements de l'«affaire Nina», l'attente du public ne fait que

redoubler d'intensité. Longtemps avant l'arrivée de la compagnie, l'intégralité des billets pour les vingt-cinq représentations programmées est déjà vendue. Pour obtenir des tickets, certains fans de ballet ont fait la queue devant Covent Garden pendant trois jours et trois nuits, improvisant même des lits sur le trottoir¹¹. Bien en amont de la date prévue de l'événement, une abondante publicité a également préparé le terrain de cet engouement et nourri la curiosité des Britanniques. Dans les archives de la Royal Opera House, Stéphanie Gonçalves a retrouvé quelque cinq-cents photographies envoyées par l'administration du Bolchoï à celle de Covent Garden pour anticiper l'impression des programmes et diffuser des images de la compagnie dans la presse. Ce corpus regroupe notamment des portraits, assortis d'une biographie en anglais, de tous les membres de la troupe. Dans les quotidiens et magazines de danse britanniques paraissent des images des danseurs soviétiques en costume de scène, mais aussi saisis dans leur quotidien. Nombre de ces clichés les montrent dans la *datcha* de Serebryany Bor, petite maison entourée de forêt que le Bolchoï réserve à l'usage de ses artistes, à une dizaine de kilomètres de Moscou. Dans ce cadre bucolique, l'étoile Galina Oulanova est photographiée tricotant; Maïa Plissetskaïa, «sans maquillage, pêche dans la Moskova, habillée d'un gilet de laine et d'un pantalon large en velours¹².» S'adressant notamment à la passion des Anglais pour la campagne, ces portraits suscitent un sentiment de connivence et contribuent à humaniser les artistes.

Les autorités soviétiques ont en effet une conscience très vive que leurs danseurs représenteront, pour une majorité de Britanniques, leur «premier aperçu de l'ennemi rouge» en chair et en os¹³. Les danseurs doivent s'attendre à être scrutés «avec des yeux curieux et pas toujours bienveillants», et cela, tant sur le plan artistique que dans leur manière de se comporter hors du théâtre. Léonide Lavroski, chorégraphe de *Roméo et Juliette*, témoigne de la pression ressentie par la troupe avant de s'embarquer pour Londres. «À l'étranger, insiste-t-il, il nous faudra garder le plus strict contrôle sur nous-mêmes dans toutes les situations.» Pas question, par exemple, de se laisser aller à boire lors des réceptions officielles et de risquer ainsi, anticipe le chorégraphe, d'alimenter le cliché occidental du Russe porté à l'ivrognerie. Le compositeur

Mikhaïl Tchoulaki, directeur du Bolchoï, rappelle aux danseurs qu'ils accomplissent une «tâche gouvernementale». L'enjeu de cette tournée dépasse en effet la seule réputation de la compagnie. C'est le mode de vie tout entier du peuple soviétique (et à travers lui, la validité d'un modèle politique, économique, social et culturel) qui sera jugé.

Pour construire une image positive de l'URSS, aucun aspect n'aura été laissé au hasard pendant la préparation de la tournée. Les autorités soviétiques s'en mêlent à tous les niveaux, du plus matériel au plus symbolique. Le ministre de la culture en personne, Nikolai Mikhailov, va jusqu'à se préoccuper de la qualité des costumes de scène, relate l'historienne Christina Ezrahi. Inquiet du mauvais effet que pourrait produire à l'étranger la médiocrité des collants fabriqués en URSS, Mikhailov sollicite du Comité central du Parti communiste l'autorisation exceptionnelle de passer commande en Tchécoslovaquie — l'industrie textile y est alors plus performante — d'un lot de soixante paires de collants pour les représentations londoniennes. Le gouvernement semble craindre, suppute Ezrahi, que la piètre qualité des collants des danseurs ne trahisse aux yeux des Britanniques «les faiblesses de l'appareil de production soviétique en matière de biens de consommation.» (...).

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. À la suite de la défaite française en Indochine à Diên Biên Phu.
2. Cf. Stéphanie Gonçalves, *Danser pendant la guerre froide. 1945–1968*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p.149. Les informations qui apparaissent dans ce chapitre sont largement redevables à son travail de recherche.
3. C'est la première fois que l'URSS envisage d'inviter une compagnie de ballet britannique. Elle a en revanche déjà accueilli une troupe de théâtre: celle de Peter Brook qui, en novembre 1955, a été le premier metteur en scène britannique à tourner en URSS, avec douze représentations d'*Hamlet*. Elles rencontrent un vif succès auprès du public soviétique.
4. Cf. Nikita Khrouchtchev, *Souvenirs*, Paris: Laffont, 1971, p.39.
5. Cf. Gonçalves, *op. cit.*, p.128. *Ibid.* pour la citation suivante. Restée longtemps opaque, l'«affaire Crabb» a excité les imaginations, inspirant notamment à l'écrivain britannique Ian Fleming le huitième roman de sa série des James Bond: *Thunderball* [*Opération Tonnerre*]. Paru en 1961, l'ouvrage sera porté à l'écran en 1965. Il faudra attendre 2007 pour connaître le fin mot de l'histoire: un ancien militaire soviétique Eduard Kolstov, affirmera alors avoir tué Crabb pendant que ce dernier plaçait une mine sur la coque du navire (un appareil d'écoute selon les Britanniques).
6. Cf. Gonçalves, *ibid.*, p.142 et 145.
7. Cité par Gonçalves, *ibid.*, p.143. *Ibid.* p.146 pour l'information suivante.
8. Un mois et demi après l'éclatement de «l'affaire Nina», l'athlète sera finalement traduite en justice. Le jour même de son procès, l'ambassade soviétique la réexpédie à Moscou, à bord du croiseur lourd Molotov (cf. David Cauté, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, New York: Oxford University Press, 2003, p. 474).
9. Cf. Gonçalves, *op. cit.*, p.137 et 150.
10. Cf. Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 2012, p.151.
11. Cf. Gonçalves, *op. cit.*, p.151.
12. L'étoile Maïa Plissetskaïa ne fera finalement pas partie du contingent des danseurs envoyés à Londres, au grand dam des Britanniques qui réclament sa présence à cor et à cri. Issue d'une famille juive comptant plusieurs réfractaires au système soviétique (notamment son père, exécuté par la Police d'État soviétique en 1938), Plissetskaïa figure sur la liste noire du KGB. Les autorités soviétiques craignent qu'elle ne profite du voyage pour faire défection. Malgré la réputation internationale de la ballerine et les nombreuses invitations qui lui parviennent de l'étranger, elle est interdite de tournée. Cette interdiction ne sera levée qu'en 1959, sur une intercession spéciale de Khrouchtchev (cf. Maïa Plissetskaïa, *Moi, Maïa Plissetskaïa*, Paris: Gallimard, 1995, p.199, 201, 203).
13. Ezrahi, *op. cit.*, p.139. *Ibid.* pour les éléments de citations suivantes, p.141.

3

ENTRETIEN

MAUD BLANDEL ANNE DAVIER ET ADINA SECRÉTAN

Le temps du bouleversement

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Maud Blandel et Adina Secrétan ont chacune participé à des réflexions lancées par l'ADC sur la danse et la culture en temps de pandémie: la chorégraphe était une invitée de la radio STATION DEBOUT en novembre 2020 dans la série *Passons! ce que le virus fait aux arts vivants*; la dramaturge/metteure en scène a écrit dans notre précédent Journal un très beau texte de confinement. Elles dialoguent ici librement avec Anne Davier, directrice de l'ADC. Où il est question de contradictions et de bouleversements. De révolutions et de conservations. Anne et Adina sont à Genève, Maud est en visio-conférence depuis l'Estonie.



A. DAVIER

De manière très simple et directe, comment vous sentez-vous aujourd'hui, en tant que praticiennes des arts vivants, prises dans des conditions de vie et de travail altérées par la pandémie? Maud, tu parlais de la fermeture des théâtres comme d'une ouverture vers la recherche. Adina, tu évoquais la chance de pouvoir sortir de certaines accélérations..... C'était juste après le confinement du printemps 2020: où en êtes-vous quelques mois plus tard?

M. BLANDEL

C'est vrai qu'il y a des champs nouveaux ouverts par cette pandémie. Par exemple: un droit à la recherche, d'autres voies de programmation, plus de temps consacré à la création... Mais je dirais que ces façons d'envisager mon activité étaient déjà présentes pour moi.

J'ai lu le texte d'Adina dans le *Journal de l'ADC* sur ce programme au long cours *Sweet and Tender*, et je pense que cette idée qu'elle y expose de travailler autrement, de manière plus douce, plus collective, moins performante, elle le faisait déjà, de même que je m'autorise de longs temps de recherche depuis toujours. Cela existe intimement, c'est dans nos corps et dans nos modes de travail, avec nos équipes. Le changement, c'est la reconnaissance: ces manières de faire alternatives sont soudain reconnues, voire même initiées par les pouvoirs publics, les programmeurs-rices. Cela crée un trouble chez moi, et je réalise que je ne sais pas encore comment accueillir ce soutien.

La recherche est désormais valorisée, on peut faire des demandes de bourses pour ça. C'est super, mais inévitablement ça institutionnalise quelque chose. Comment ne pas se faire prendre, à nouveau, par des logiques de production qui ne m'appartiennent pas? Je dois y réfléchir. Je passe beaucoup de temps par exemple à analyser les partitions musicales: ce temps m'appartient, et devoir le planifier à l'avance, le rendre visible, matériel, pour qu'il soit rémunéré, ça me perturbe. Je crains de perdre en liberté, en réactivité... Même si bien entendu c'est magnifique que cela soit enfin reconnu.

Lors de la radio *STATION DEBOUT* nous avons parlé de la distinction que je fais entre les notions *en travail* et *au travail*. Il y aurait d'une part une pratique de recherche et d'investigation que je nommerai le temps où je suis *en travail* (comme on dirait d'une femme sur le point d'accoucher...). C'est une activité à la fois intime, imaginaire, mentale,

concrète, sensible qui consiste à créer des associations, des rencontres entre matières étrangères. C'est là que bien souvent naissent les intuitions, là qu'éclot le désir d'un projet. Et puis il y a le temps du *au travail* qui suppose cette fois une activité où le corps est engagé. Cette pratique d'écriture, de composition consiste à mettre en jeu des matériaux associés. C'est là seulement que se confirme — ou non — la nécessité de réaliser un projet.

Un processus de création ne peut être seulement activé par l'alternance de ces phases. Elles se stimulent mutuellement. Et cet aller-retour permanent m'apparaît comme non planifiable, non quantifiable. Ou alors c'est qu'une partie de moi refuse de le quantifier, par peur de perdre toute forme de souplesse, de spontanéité.

A. SECRÉTAN

Quant à moi, de manière intuitive et très sincère, je dois dire que je suis perdue. Ce n'est pas vraiment une souffrance, parce que j'ai la chance d'avoir du travail. Mais je suis perdue parce que ces lignes dont tu parles, Maud, qui existaient déjà, bougent de manière surprenante. On est toustes dans ce contexte absolument impensable de la pandémie, mais qui se banalise. Et comme nous sommes des animaux, nous nous adaptons... heureusement... malheureusement.

La première chose à dire, artiste ou pas, c'est cette sensation de déréalisation, de perte d'échelle, d'impossibilité d'évaluer les expériences. C'est paradoxal. C'est le temps du et... et... et...

Pendant la première période de la pandémie, on vivait l'effet *tabula rasa* de la crise. Il y avait un silence, une suspension. On était presque dans le romantisme du geste artistique: soit je ne fais rien, soit je peux tout faire de manière autonome. Que ce soit un podcast ou un article... Rien n'est demandé, tout est possible. Comme personnellement je n'ai pas ramé, j'y ai trouvé quelque chose de confortable.

Maintenant, je me remets au rythme du monde, et je vois que dans mon environnement d'artiste, il y a des réactions diverses. Tout est mélangé, contradictoire. D'un côté, certaines tendances se renforcent. Par exemple: la dissolution de l'autorité conceptuelle, le refus de l'injonction à faire oeuvre, les approches collectives plutôt que la linéarité individuelle,... De l'autre, chaque fois que je mets les pieds dans un studio, je suis touchée par le simple fait de voir des personnes qui travaillent à fabriquer une pièce. Et s'il y a une représentation

pour seulement dix personnes, peu importe, je trouve ça précieux. Nos ambitions et nos échelles de valeurs ont bougé. On peut appeler ça *revenir à l'essentiel*, mais est-ce la bonne expression, le bon mouvement?

A. DAVIER

Comment ton propre rythme de travail s'est-il accordé ou désaccordé avec le rythme du monde?

A. SECRÉTAN

En ce moment, il y a des questions que je ne me pose même pas. J'ai un engagement, j'y vais. Je saute dans des trains, même parfois pour deux jours de répétitions à l'autre bout de la France: est-ce sensé sanitaire, écologiquement, je ne prends plus le temps de me poser la question, j'y vais.

Maud, tu parles de ces temps de recherches qui sont maintenant valorisés, et que tu dois mettre habilement en lien avec l'intime de ton travail. Tu cherches à connecter le grand contexte avec tes modes et sensations personnels. J'admire ça.

J'ai l'impression que pour moi, toutes ces questions fines ont volé en éclats: je suis le mouvement coûte que coûte. Tant qu'il y a des choses à faire, tant qu'on a du boulot, on n'est pas mort... en ce moment, je crois que je ne pense pas beaucoup.

A. DAVIER

Et toi, Maud, est-ce que ton travail au quotidien a concrètement changé?

M. BLANDEL

Personnellement, j'étais davantage dans la surproduction avant. Aujourd'hui, je fais du tri dans mes engagements. J'ai toujours en moi cette double question, ce paradoxe: chercher ce qui me stimule et chercher ce qui me ressource. Là encore, c'est une question d'alternance, dégager du temps pour se ressource, pour nourrir ses imaginaires, sinon on se retrouve vide, sèche, comme j'ai pu l'être régulièrement ces dernières années. La première vague m'a appris à chercher mon véritable rythme de travail: à quelle(s) heure(s) de la journée mon corps est-il le plus disponible? à quelle(s) heure(s) de la journée ai-je le plus de concentration? Et de toutes évidences, ce n'était pas sur la plage 10h-18h!

Je me suis battue pour être artiste *full time*, avec l'idée d'en vivre en continu. Aujourd'hui, je ne suis plus certaine de ce que cela veut dire, ni pour moi, ni pour les artistes

qui m'entourent. Cette façon d'envisager nos pratiques renforce le fait que c'est un métier, une profession. Nous sommes évidemment ici en Suisse immensément privilégiées de pouvoir *vivre de l'art*, pourtant une partie de moi ne peut pas se faire à cette idée.

A. SECRÉTAN

Ce que tu dis m'aide à reformuler. Ce moment, je le ressens comme une injonction double: puisque tout cela nous arrive, alors il y a une révolution (ou une réforme) à faire. Et l'autre injonction, c'est de conserver ce qu'on a eu tellement de peine à mettre en place.

Dans nos métiers, on a toujours cette idée: peut-être que dans cinq ans, tout s'arrête pour moi. Mais avec la première vague, cette question est devenue tranchante. Si tout s'arrête, qu'est-ce qui est à moi? Quelle est mon autonomie? S'il n'y a plus de studio, plus de subventions, plus les corps de métier qui m'entourent, qu'est-ce que je peux faire. C'est très concret: seule dans un espace confiné en tant que praticienne des arts vivants, dans ma tête, sans outils, qu'est-ce que je suis? Qu'est-ce qui est à moi? Il faut prendre soin d'une certaine autonomie de création. Et il faut prendre soin des liens. C'est à nouveau paradoxal.

A. DAVIER

Je ne suis pas comme vous deux dans une pratique artistique indépendante, mais je me retrouve un peu aussi dans cette injonction double. L'ADC dispose d'un bâtiment neuf, ça veut dire un élan. Il faut y aller, et on trépigne, on a des ambitions nouvelles, des projets liés à cet espace dont on commence tout juste à mesurer les potentialités. Et on a bien sûr aussi des envies de faire autrement, mieux, de ralentir, donner du temps, sortir des injonctions de production, valoriser l'existant, et conserver les acquis puisqu'on sait qu'on peut les perdre... Lundi, on est sur une programmation intense qui fait craquer les coutures du Pavillon, mardi, je me dis: attention, prenons le temps, ralentissons, ce n'est pas parce que la monture est neuve qu'il faut partir au galop, on va s'épuiser... Je me souviens comment toute cette année marquée par les fermetures, annulations, reports, on a fonctionné sur un mode *rescue*, en attendant le sauvetage, la voie de sortie de cette crise, et en travaillant d'arrache-pied pour tout défaire et refaire et défaire encore. On est resté dans le travail. Et en mars 2021, c'était bien étrange d'intégrer enfin le Pavillon alors que les théâtres étaient fermés. On a eu la sensation

de faire un geste dans le vide. Maintenant qu'on ouvre à nouveau les théâtres, on se réjouit, on remplit la coquille avec entrain, mais peut-être qu'il reste quand même un sentiment trouble, parce qu'on se demande forcément ce qui va rester du travail si tout se referme à nouveau. Personnellement, ces derniers mois, je me suis interrogée sur ce que devenaient concrètement ma pratique, notre équipe, nos missions, nos envies, nos cahiers des charges... Cette tension, cette injonction double, on la ressent aussi.

M. BLANDEL

On en avait parlé, Anne. Tous ces slogans *no culture no future*, qu'est-ce que ça veut dire, au juste? Qu'est-ce qui est mis derrière ce mot de *culture*? Et pourquoi l'employer au singulier? Si on entend qu'il faut se battre pour la profession, d'accord, c'est une lutte légitime. Si on veut dire que la culture est en danger depuis la pandémie, alors non. C'est faux. La culture, ou plutôt les cultures, en tant qu'ensemble de pratiques sociales — voire familiales — liées à un milieu, à un environnement, sont en danger depuis bien plus longtemps. En fait, je flotte entre deux états: il y a cette impression que la profession ne va pas durer. Je crois qu'on ne peut plus dire: je vais faire ce métier toute ma vie. Je ne sais pas si c'est intime ou lié à la situation, mais je flirte avec cette idée que ça va s'arrêter. Qu'est-ce qu'il restera alors?

Et l'autre sensation que j'ai, dans mes tripes: même si on n'a plus rien, on continuera à créer. Je ne sais pas ce que c'est d'être une mère louve, mais je le suis avec la création. Ça, on ne pourra pas me l'enlever. Ça m'anime. Ça fait partie de moi. Et malgré le désastre qui s'annonce, il y a une partie de moi curieuse de découvrir ce que cela va transformer.

A. SECRÉTAN

Dans le secteur culturel, on noie souvent le poisson autour de programmes de soutiens sophistiqués... la recherche, les résidences... dans ces programmes, la question d'un revenu décent est la plupart du temps secondaire. La pandémie a montré les priorités: si les précaires qui fabriquent la culture coulent, le secteur coule avec. Certaines bourses et certaines propositions politiques se sont rapprochées d'une sorte de Revenu de base, plus ou moins nommé. On a tant de millions à disposition, ok, alors on y va, on distribue. Faites ce que vous voulez, mais survivez! ça ressemble à un tournant. Si on faisait confiance à l'autonomie des artistes, on met-

trait en place un modèle de Revenu de base inconditionnel. Et la recherche artistique serait faite tout aussi bien. Je ne suis pas une spécialiste des politiques culturelles, et j'en ai certainement une vision assez simple, voire simpliste, mais en posant comme enjeu principal la dignité salariale, les choses s'alignent, elles se font toutes seules. On a probablement moins besoin de grands débats idéologiques, en fait.

M. BLANDEL

Je pense que le Revenu universel permettrait de faire tenir ensemble plusieurs pratiques, plusieurs activités. J'ai souvent envie de m'engager ailleurs que dans l'artistique. Dans le social, par exemple. Je ressens souvent le besoin de me déporter de l'artistique pour d'autres approches. Si on a un Revenu universel, on peut organiser sa vie, ses engagements, de manière libre.

A. SECRÉTAN

Il me semble qu'aujourd'hui, on est face au fameux gouffre qui dit: quelle est la fonction de l'art? La difficulté, c'est d'échapper aux démons de la morale, de l'idéologie.

Il y a un lieu culturel à Santiago au Chili, *Nave*, qui a dû stopper net sa programmation bien avant le covid, au moment des grandes manifestations contre le gouvernement de Piñera, avec des violences policières inouïes. *Nave* a décidé de rester ouvert autrement, avec l'idée que les arts scéniques, ce n'est pas seulement des spectacles, c'est aussi des pratiques... Tous les jours, les artistes ont proposé des ateliers, échauffements, méditations, pour les personnes qui militaient depuis des jours et des jours. C'est une manière de prendre soin, qui se fait dans le concret d'un contexte, d'une situation réelle. Il ne faut pas moraliser, fixer par le haut. On ne peut pas dire: la mission d'un centre d'art en période de crise, c'est prendre soin du tissu social environnant. Il faut partir du sensible, des situations concrètes, communautaires, sociétales, et si ce type de réponse surgit, si on peut mettre cette énergie-là, alors c'est bien. Mais pas de manière artificielle.

Que fait-on avec l'inquiétude et la déstabilisation? Je pense qu'il faut y répondre par la pratique, même et surtout les *petites pratiques*, *a priori* invisibles. Tenter, essayer, de manière concrète, pas essentialiste, pas idéologique.

4

PAVILLON EN IMAGES



Les travaux du Pavillon de la danse ont commencé en janvier 2019. Un simple radier sur une semelle en béton. Ça n'a l'air de rien, mais il aura fallu 22 ans à l'ADC pour poser le socle du Pavillon.

Le Pavillon s'implante avec franchise sur la place Sturm. Il entre en dialogue avec l'église russe côté Jura, et s'ouvre sur le restant de la place, renforçant le sentiment d'un promontoire. Tubulaire, le bâtiment est structuré par des cadres en mélèze autoporteurs qui s'échelonnent

à intervalle régulier, mais dont les profils sont variables. Les cadres génèrent une torsion sur les façades et sur le toit de l'édifice. Comme si le vent s'était engouffré à l'intérieur, provoquant une dilatation des parois.

Chaque cadre de bois pèse 8 tonnes. Usinés au millimètre, stockés, transportés puis levés à l'aide de grues télescopiques, ils sont emboîtés et boulonnés sur des rotules en acier comme un jeu de Meccano. La structure doit pouvoir se démonter et se remonter sur

une autre parcelle. Le bâtiment est prévu pour durer 80 ans.

En plein cœur de la cité mais jusqu'ici délaissée, la place va bénéficier cet été d'un aménagement complet et devenir un bel espace public. Toutefois, une convention a été signée entre la Ville et une association de voisins mécontents de notre arrivée sur la place: cet accord limite l'implantation du Pavillon à 7 ans. En 2028, nous devons renégocier notre raison d'être sur ce site.

Photos: Nicole Zermatten





Pavillon:
Réalisé en mélèze (extérieur)
et épicéa (intérieur) indigènes
Label Minergie
Longueur 51m
Largeur 20m
Hauteur 11m
Surface brute de plancher
1'633m²

Salle:
407m²
Largeur mur à mur 17m
Profondeur mur à mur 24m
Plancher de scène Arlequin
en hêtre peint en noir
Hauteur sous grill 9m
Gradins mobiles et entièrement
démontables
Jauge gradin 193 personnes

Coût total:
12 millions, dont 1 million
apporté par l'ADC suite à une
recherche de fonds privés

Photos: Bruno Angiolini
Georges Cabrera (ci-contre)





Pour une bonne acoustique, la salle de spectacle est conçue comme une boîte dans la boîte, désolidarisée de la structure primaire. Les panneaux acoustiques perforés servent aussi à la ventilation : l'air est insufflé depuis le toit, récupéré et évacué vers la pompe à chaleur située en dehors du bâtiment. La récupération de l'eau de pluie se fait par 170 petits collecteurs camouflés en façade.

un centre de documentation ouvert au public, une petite salle polyvalente, un foyer pour l'accueil du public, des loges, un petit salon pour les artistes, des locaux techniques... Le travail de création et de répétitions se fait dans les trois studios de danse de la Maison des arts du Grütli, Place Neuve.

Photos: Nicole Zermatten
Jean-Michel Etchemaité (ci-dessous)

Le Pavillon s'organise sur deux étages + mezzanines, sans volume souterrain. Il abrite en plus de la salle le bureau de l'ADC,





Le foyer profite d'une pleine hauteur de 7 mètres où flotte une installation lumino-cinématique de l'artiste Rudy Decelière. Ce lustre géant est composé de 1700 LEDS suspendues à des fils de cuivre de 3 mètres formant un plan horizontal.

Rudy Decelière a conçu et fabriqué le lustre en atelier puis l'a installé en équipe au Pavillon, pendant plusieurs semaines.

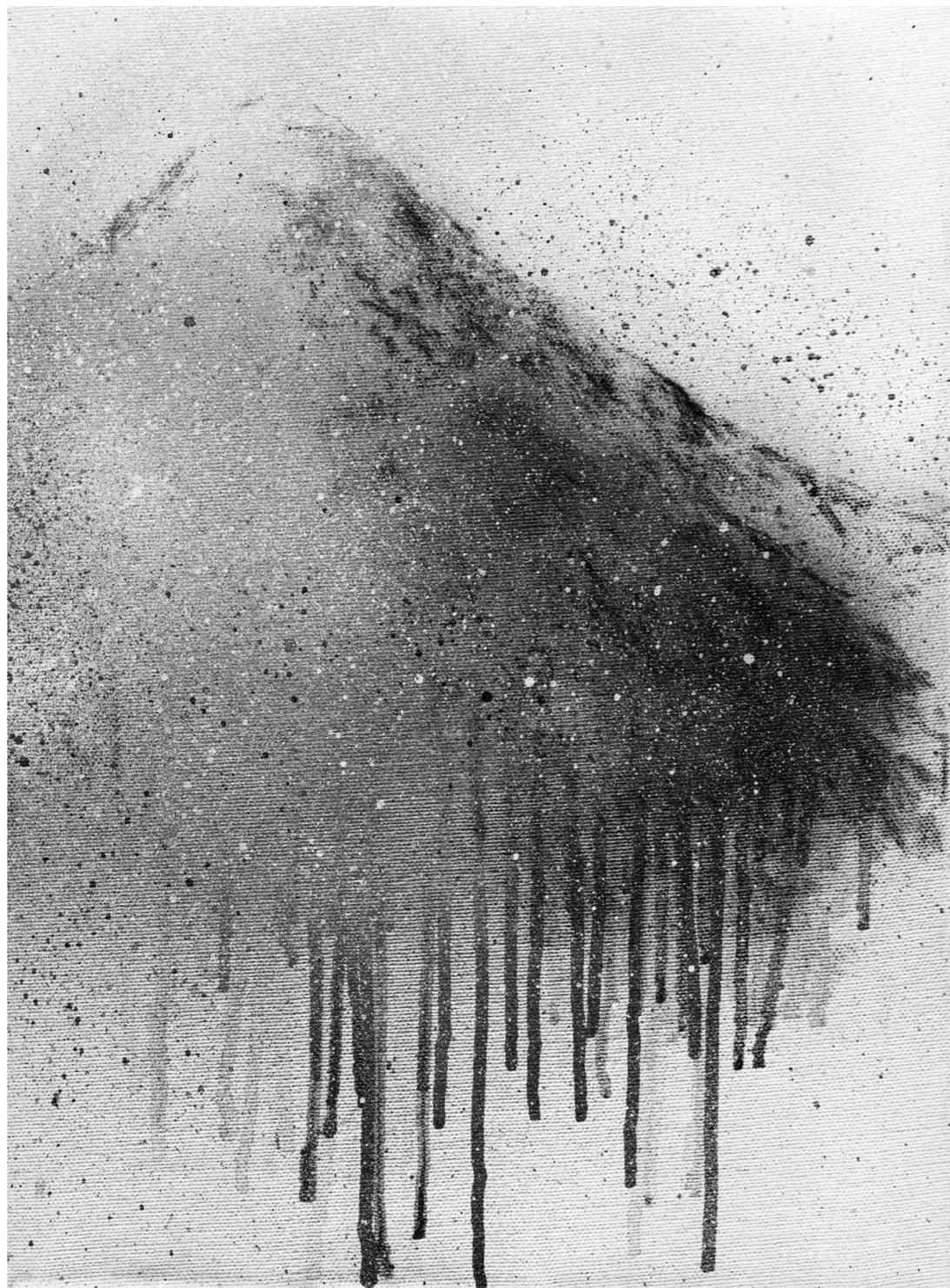
Un travail artisanal et exploratoire. Les éléments, fils et douilles, se balancent grâce à des électro-aimants intégrés, attirés ou repoussés les uns vers les autres. Le balancement, d'une cadence régulière, passe parfois à une agitation chaotique comme s'il y avait un courant d'air. Une ambiguïté se crée entre mouvement fortuit et mouvement produit. L'œuvre s'appelle *The Wind you never felt*.

L'ellipse de 5 mètres sur 10 mètres, en plus d'éclairer le foyer, y amène un mouvement d'une autre nature, une présence légère et vivante telle une population-lumière, visible aussi depuis l'extérieur.

Le projet du Pavillon est issu d'un concours d'architecture international organisé en 2013 par la Ville de Genève, remporté par le bureau ON Architecture / Lausanne. Il a été développé en étroite collaboration avec l'ADC et le technicien Daniel Demont. L'œuvre de Rudy Decelière est issue d'un concours lancé en 2016 par le Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC).

Photos: Emmanuelle Bayart
Sandra Pointet (lustre ci-dessous)





Trois ans de labeur et un pavé qui fera date: *La Culture Lutte* rend public aujourd'hui un copieux rapport chiffré sur la culture genevoise. C'est l'Observatoire du désenchevêtrement.

Depuis trois ans, deux artistes analysent tous les soutiens de l'État et de la Ville de Genève aux arts et aux artistes depuis 2015 jusqu'à 2018. La chorégraphe Nathalie Tacchella et le vidéaste Laurent Valdès ont travaillé au nom du regroupement d'artistes *La Culture Lutte*, de manière bénévole, intitulant ce travail herculéen: **Observatoire du désenchevêtrement**. Couplée à l'initiative *Pour une politique culturelle cohérente à Genève* qui est acceptée par la population en 2019, cette démonstration budgétaire décrit l'impasse dans laquelle se trouvent pris aujourd'hui l'art et la culture à Genève. Les chiffres de l'Observatoire pointent les problèmes du terrain, essentiellement la baisse du soutien à la création *versus* un appui accru aux grandes institutions, et le texte de l'initiative ouvre des pistes de réorganisation de la gouvernance culturelle. Tout est là aujourd'hui pour amorcer une sortie des grippages occasionnés par une loi cantonale passée en douce en 2016, et revenir à des principes posés antérieurement.

Avant d'entrer dans cet Observatoire, un rappel du contexte s'impose. En 2013, une **Loi cantonale sur la culture** est votée par le Grand Conseil genevois. Fruit d'années de réflexion et de consultation, notamment au sein du RAAC (**Rassemblement des artistes et acteurs culturels**), le texte vise à garantir le rôle coordinateur de l'État en matière culturelle. Il fixe également un engagement plus marqué de l'État en faveur de la création, ainsi qu'un principe de concertation avec les municipalités et les milieux culturels. Ce texte est

largement applaudi. Deux ans plus tard, cependant, il sera pris à contre-pied.

En novembre 2015, les exécutifs de la Ville et de l'État produisent une **Déclaration conjointe** concernant l'application de la **Loi sur la répartition des tâches** (LRT) à la politique culturelle. Ce pacte définit les grands axes d'une répartition des soutiens publics aux arts. Le mois suivant, la nouvelle majorité de droite du Conseil municipal décide de sabrer quelque 2,5 millions de francs dans le budget culturel 2016, mettant la planète artistique en ébullition. C'est dans ce terreau contestataire que germe le mouvement *La Culture Lutte*; deux référendums lancés pour contrer les coupes budgétaires sont remportés en juin 2016.

À la joie de cette victoire succède le sentiment pour les actrices et acteurs de la culture d'avoir été floué-e-s: en septembre en effet, Ville et État annoncent avoir achevé les négociations. **La Loi sur la répartition des tâches-deuxième train** (LRT-2) entre en vigueur le 1^{er} janvier 2017, sans consultation des milieux artistiques, en contradiction avec la **Loi sur la culture de 2013**. La LRT-2 permet de privilégier l'exclusivité des appuis plutôt que la complémentarité: des entités ou des secteurs financés jusque là conjointement passent sous l'unique responsabilité soit de la Ville soit de l'État. Ce principe d'exclusivité des soutiens est appelé **désenchevêtrement**: à la Ville la responsabilité exclusive de la création (hormis en ce qui concerne le livre), à l'État, celle de la diffusion des œuvres.

Prévoyant les effets délétères de cette LRT-2, *La Culture Lutte* crée un Observatoire du désenchevêtrement. Parallèlement, un groupe se constitue en vue de lancer une initiative populaire **Pour une politique culturelle cohérente à Genève** (IN 167). Il s'agit d'ancrer dans la Constitution cantonale un principe de gouvernance fondée sur la collaboration entre État et communes, et un principe de cofinancement tant de la création artistique que des institutions. Le 19 mai 2019, le texte triomphe dans les urnes en remportant plus de 83% des suffrages.

Le ministre auquel il incombe dès lors de concrétiser l'IN 167, Thierry Apothéloz, livre dans la foulée un avant-projet de **Message culture**. Ne comportant ni objectifs lisibles, ni calendrier précis, ni projections budgétaires claires, cette feuille de route est retoquée par les milieux culturels et les partis, poussant le Conseil d'État à la retirer. Son Département organise ce printemps une **concertation par ateliers** (voir p. 65, la brève «GE consulte»). Sans compter qu'entretiens, un certain virus à couronne est passé par là, précipitant les artistes dans une autre urgence — et encore davantage de précarité. Le rapport présenté aujourd'hui par *La Culture Lutte* après trois ans d'Observatoire, articulé à l'Initiative IN 167, devrait permettre d'établir des politiques culturelles dignes des très vivantes et très innovatrices réalités artistiques genevoises.

NATHALIE TACCHELLA ET LAURENT VALDÈS

Les effets d'une Loi sous la loupe

PROPOS RECUEILLIS PAR IRÈNE LANGUIN

Dès 2017, *La Culture Lutte* s'est immergée dans les comptes des pouvoirs publics afin de déterminer l'impact de la LRT-2 (deuxième train de la *Loi sur la répartition des tâches* entre communes et canton) sur l'écosystème artistique et culturel genevois. Couvrant les exercices 2015 à 2018, cette analyse aussi minutieuse qu'inédite a pour originalité d'inverser le paradigme: c'est le point de vue des actrices et acteurs culturels constituant le cœur créatif de Genève qui est ici pris en compte, plutôt que celui des collectivités publiques.

L'Observatoire du désenchevêtrement confirme par les chiffres les constats du terrain: en morcelant, catégorisant, excluant, la LRT-2 fragilise le tissu artistique. Car si les budgets culturels ont globalement augmenté sur ces trois années, ils profitent davantage aux grandes institutions patrimoniales qu'aux artistes et aux compagnies. Pour la création, en effet, les montants se réduisent. Interview.

Comment s'est manifesté le besoin d'un *Observatoire du désenchevêtrement*?

LAURENT VALDÈS: Lorsqu'en septembre 2016, la seconde mouture de la Loi sur la répartition des tâches (LRT-2) a été votée au Grand Conseil, nous étions sous le choc: personne n'avait été consulté, alors que le *Rassemblement des artistes et acteurs culturels* (RAAC) existait encore. Nous avons envisagé un référendum, mais les récents combats contre les coupes budgétaires avaient épuisé les milieux culturels.

NATHALIE TACCHELLA: La lutte contre la LRT-2 a été le premier chantier de l'équipe de coordination du mouvement *La Culture Lutte*, que nous avons tout juste rejoint, Laurent et moi. D'abord, une lettre dénonçant le désenchevêtrement, signée par 400 actrices et acteurs de culture, a été adressée aux autorités. Puis, l'idée a émergé en séance plénière de lancer un *Observatoire* pour étudier les dégâts causés par la Loi.

Vous êtes-vous immédiatement plongés dans les comptes publics?

L. V.: Non, la démarche initiale a consisté à envoyer un questionnaire aux compagnies des arts de la scène portant sur les demandes de subventions faites en 2017, afin de constater les écarts par rapport à 2016 et 2015. Une quarantaine de réponses nous sont parvenues: il paraissait difficile d'en dégager une vision d'ensemble, tant les situations étaient singulières. En parallèle, les auditions que nous menions dans des commissions municipales et cantonales suite au courrier des 400 nous ont permis de comprendre l'état d'impréparation des services publics. L'exercice de transbordement des tâches et des budgets, de la Ville à l'État ou de l'État à la Ville, n'était pas vraiment cadré.

Comment qualifier ce dialogue avec les commissions d'attribution des subventions publiques?

N. T.: Les administrations se voulaient rassurantes. Elles soutenaient que la LRT-2 ne serait pas dommageable à la culture, qu'il s'agissait d'une *opération blanche*. On échange des responsabilités assorties de budgets, et personne n'y perd au passage. Pourtant, nous constatons que la loi, qui prévoit certains soutiens conjoints, ne privilégiait dans son application pratiquement que l'exclusivité. Ce qui est un problème. On nous répétait qu'il n'y avait aucune mauvaise intention, que

« Les grandes institutions profitent aux petites, tout en étant irriguées par la création indépendante. Ceux qui œuvrent aujourd'hui dans de grands paquebots auront fait dix ou quinze ans dans la *culture off*. Tout est connecté »

Laurent Valdès

la culture en sortirait renforcée, clarifiée. Telle la lampe d'Aladin, la régulation ne devait garantir que du mieux.

Techniquement, un fonds de régulation a été mis en place par les autorités. De quoi s'agit-il?

L. V.: Ce fonds de régulation permet de déplacer les montants relatifs aux transferts de tâches. Les budgets échangés transitent d'abord sur ce fond qui s'élève à 12 millions de francs, ce qui est *anecdotique* au regard des 300 ou 400 millions dédiés à la culture à Genève. Examiner le fonds de régulation a constitué l'entrée en matière de notre travail sur les comptes publics. On l'a observé ligne par ligne pour comprendre d'où les sommes venaient et à quoi elles correspondaient. Pourtant, si ce décryptage des mécanismes de financement a permis d'y voir plus clair, il n'offrait pas de perspective globale.

Sur le terrain, constatiez-vous des changements depuis l'entrée en vigueur de la LRT-2?

N. T.: Dès l'automne 2017, la problématique de l'exclusivité des soutiens était identifiable. Pour prendre un exemple: avant la LRT-2, les compagnies de théâtre ou de danse se produisant dans un lieu financé par la Ville avaient la possibilité de demander une subvention complémentaire à l'État. La LRT-2 attribuant aux seules communes la responsabilité de soutenir la création, ces mêmes compagnies ne pouvaient plus s'adresser à l'État. À l'époque, le directeur du Théâtre du Grütli a ainsi estimé les pertes cumulées des compagnies programmées dans son théâtre sur une saison à environ 150'000 francs! Des pertes dont souffrent les artistes, pas les lieux.

Vous décidez alors d'une méthode systématique. Quelle est-elle?

L. V.: Le périmètre de l'étude s'est établi assez simplement. L'État et la Ville de Genève ont négocié cette LRT-2: nous nous sommes donc penchés sur leurs comptes respectifs.

NT: Afin de dépasser cette binarité, nous y avons ajouté ceux de l'*Association des communes genevoises*, ainsi que ceux de la *Loterie Romande* pour évaluer leur rôle éventuellement pondérateur.

L.V.: Quant à la période, nous avons observé 2015, exercice de référence, 2016 qui a été impacté par les coupes budgétaires, 2017, qui est l'année de mise en œuvre de la LRT-2, et 2018 pour une vision à plus long terme.

Comment s'est déroulée la récolte de données?

N. T.: Très prosaïquement: rechercher les documents comptables sur Internet, les télécharger et les recopier!

À quelles difficultés avez-vous été confronté-e-s?

N. T.: Outre le déchiffrement de la terminologie, parfois très diverse, définir des catégories pour chaque domaine artistique s'est révélé un casse-tête. Par exemple, un festival qui est subventionné une année sur un fonds de soutien des événements peut changer de ligne l'année suivante. Or ce n'est pas d'où viennent les fonds qui nous intéresse, mais leurs destinataires. Cela a donc nécessité un gros travail de débroussaillage et de contrôle, car il fallait évidemment que nos chiffres correspondent à ceux des comptes publics.

Quelle est, au fond, la limite des chiffres?

L. V.: La limite, c'est ce qui n'apparaît pas dans les comptes. Les compagnies qui n'ont pas du tout reçu de soutien financier, par exemple. On a renoncé à cet examen. Nous n'avons pas analysé non plus les montants de coproductions alloués directement par les institutions aux artistes.

N.T.: Les chiffres seuls évoquent un aspect du travail artistique mais pas ses conditions. Tels quels, ils sont absolument indigestes. L'essentiel du boulot a consisté à analyser ce qu'ils voulaient dire.

Que peut-on donc y lire?

N.T.: Les impacts de la LRT-2 s'entremêlent avec des choix de politique. Il est difficile de départager ce qui se serait passé avec

« Ce rapport n'est pas une bible mais un point de vue d'artistes sur les comptes culturels. Son utilité ? Stopper l'entêtement des pouvoirs publics à séparer création et diffusion, à morceler le territoire, à pratiquer l'exclusivité des soutiens »

Nathalie Tacchella

ou sans la LRT-2. De notre point de vue, cette loi a surtout accouché d'une vision financière pour cadrer le soutien à l'art et à la culture, alors qu'historiquement, les pouvoirs publics genevois ont toujours eu une posture d'accompagnement. La naissance d'institutions a été le fait d'artistes, de citoyens, de mécènes, rarement d'un gouvernement.

L.V.: La LRT-2 a permis à la Ville et au canton de renforcer ou de modifier certaines orientations.

Quelles sont les grandes découvertes de votre rapport ?

L. V.: Il n'y a pas de surprises, il s'agit de confirmations. La nouveauté, c'est que les constats sont appuyés par des chiffres. Oui, il y a une augmentation des fonds entre 2015 et 2018, mais elle est concentrée sur le domaine patrimonial essentiellement et ce, sans augmentation proportionnée des soutiens directs aux artistes.

N.T.: Il faut relever un autre impact: dans les mécanismes de la LRT-2, le fait de ne conserver qu'un seul interlocuteur aux artistes, c'est aussi, nous semble-t-il, une volonté des pouvoirs publics d'inciter à solliciter davantage les mécènes. Or, on sait que les fondations privées sont rarement le principal soutien direct d'un artiste.

On voit aussi que le rôle de pondération de la *Loterie Romande* pour la création dans certains domaines artistiques n'existe pas pour la diffusion des œuvres.

Quelles sont les conséquences de cette diminution du soutien aux artistes et à la création ?

L.V.: On ne peut que se réjouir des augmentations de fonds alloués à de grands événements ou aux institutions d'envergure. En revanche, on doit s'inquiéter du fait que les soutiens directs aux compagnies et aux artistes indépendants ne suivent pas la hausse des budgets culturels. Ce qui est menacé, c'est la possibilité pour les artistes de maîtriser la production de leur propre travail. À terme, cela met en péril la biodiversité dans laquelle s'ancre tout le terrain artistique. L'ensemble fonctionne comme un écosystème. Les grandes institutions profitent aux petites institutions ou aux compagnies, tout en étant irriguées elles-mêmes par la création indépendante. Ceux qui œuvrent aujourd'hui dans de grands paquebots auront fait dix ou quinze ans de *off*. Tout est lié. En tant que spectateur, on peut fréquenter la Cave 12 et le Grand Théâtre!

Dans ce tableau, y a-t-il des domaines plus fragilisés que d'autres ?

N.T.: Oui, les arts plastiques et la musique de création. Les artistes de ces domaines ne sont quasiment jamais salarié·e·s et ne gagnent pas assez pour prétendre au statut d'indépendant. Cela n'est pas lié à la LRT-2, mais le morcellement des compétences des politiques culturelles induit par la LRT-2 complique la résolution de cette problématique, empêche de repenser le statut de l'artiste. Ça ne veut pas dire que tout va bien pour les comédien·ne·s et les danseur·euse·s, mais la plupart d'entre eux sont salarié·e·s par des structures, ce qui leur permet de bénéficier de l'assurance chômage entre deux engagements. De plus, les artistes ont dû commencer à cotiser à la LPP. C'est une bonne chose, mais leurs charges augmentent alors que les soutiens stagnent.

On se rend compte d'ailleurs que la crise sanitaire fait avancer ce dossier de la rémunération des artistes...

L.V.: La question de la précarité des musicien·ne·s et des plasticien·ne·s a été mise en lumière par la pandémie. Élaborer des systèmes pour les soutenir se révèle très complexe. Mais il y a en effet une prise de conscience salutaire du côté des politiques.

À l'inverse, la LRT-2 a-t-elle bénéficié à d'autres secteurs ?

N.T.: La loi reprend la *Déclaration conjointe* de novembre 2015 aussi littéralement qu'une partition. L'augmentation des subventions monétaires se concentre sur tout ce qui y est nommé, c'est-à-dire sur les institutions — surtout les grandes. Les compagnies et les artistes ne sont pas nommés dans cette *Déclaration*. Le cœur créatif qui contribue à la vitalité des arts et de la culture n'y apparaît pas...

L.V.: La négociation qui a eu lieu entre l'État et la Ville au moment du désenchevêtrement a permis de sauver le chantier de la Nouvelle Comédie: le premier finance une part de la construction et la seconde assure les frais de fonctionnement. Mais pour que cet accord soit viable, il fallait marchander, trouver de nouvelles répartitions, procéder à des échanges. Un travail qui n'est d'ailleurs pas terminé, et que l'*Initiative pour une politique culturelle cohérente* (IN167) devrait conduire à rééquilibrer. Enfin, on constate que des institutions qui bénéficient de fonds privés, tels le MAMCO ou l'OSR, n'ont pas été concernées par la LRT-2. Pour celles-là, les montants sont restés stables et les conventions tripartites ont été reconduites. Les mécènes ont certainement exigé ce *statu quo*.

Le rapport relève qu'entre 2015 et 2018, plusieurs entités supplémentaires sont subventionnées, tandis que la valeur médiane des montants s'abaisse. Comment analysez-vous cela ?

N.T.: On constate l'émergence de nouveaux événements, festivals ou manifestations, ainsi que de nouveaux lieux. Il s'agit majoritairement de petites entités, ce qui de *facto* fait baisser la valeur médiane des soutiens reçus.

À quoi et à qui votre rapport doit-il servir ?

N.T.: Nous le considérons comme un outil de travail. Les choses ont évolué depuis 2018 et le Covid est passé par là. Il ne s'agit pas d'une bible mais d'un point de vue d'artistes sur les comptes culturels. Son utilité? Stopper l'entêtement des pouvoirs publics à séparer création et diffusion, à morceler le territoire, à pratiquer l'exclusivité des subventionnements. Ce n'est pas ainsi qu'on soutient la culture, qu'on la valorise. On n'anticipe rien comme cela.

L.V.: L'initiative *Pour une politique culturelle cohérente* a été acceptée par le peuple, il faut la mettre en œuvre et amender la *Loi sur la culture*. Le rapport de l'*Observatoire* aidera peut-être à contourner les erreurs du désenchevêtrement et à établir une vision plus ouverte. Notre analyse doit prévenir ces mécanismes simplificateurs dommageables à la vitalité culturelle. L'enjeu est le suivant: comment une scène culturelle, tous domaines artistiques confondus, peut-elle être correctement accompagnée politiquement?

Quelles sont les prochaines étapes ?

L.V.: Le rapport va être rendu public prochainement. À l'automne, nous allons également organiser un événement afin d'examiner les suites que nos milieux culturels entendent donner à ce qu'a mis en lumière l'*Observatoire*.

Biennale
des Arts inclusifs
14.05-03.10.2021
Genève

Performance, Danse,
Conférences, Photographie
Pavillon ADC, Comédie de Genève,
Fondation Bodmer, No'Photo -
Biennale de la photographie

OUT OF THE BOX

biennaleoutofthebox.ch

Un vibrant manuel d'ensauvagement



Les Printemps sauvages
le nouveau roman
de Douna Loup

ZOE

www.editionszoe.ch
chez votre libraire

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

© CHRIS KONTOS

LABORATORY
FLUX

B J G 40 ANS!

Ballet Junior de Genève

MIX
26

17.06 - 20.06.2021
Je-Ve-Sa 20h30
Di 18h00

Salle du Lignon
Vernier

Jan Martens Rachid Ouramdane
Ambra Senatore Roy Assaf

Billetterie www.ballet-junior.ch
Réservations 022 329 12 10

Avec le soutien de la République et canton de Genève,
de la Loterie Romande et de la Fondation Fluxum



MANUFACTURE

**SIMONE
LAUGHTERLONY
MARCELO
EVELIN**

JUIN 2021

BACHELOR EN
CONTEMPORARY
DANCE - PROMOTION E

KAAITHEATER (BE)
ARSENIC - ADC GENÈVE
TANZHAUS (CH)
FABRIK POTSDAN (DE)

manufacture.ch

Saison 2021-2022
théâtre · danse · cirque · humour · musique

www.theatredupassage.ch
+41 (0)32 717 79 07

théâtre du
passage

Maximilien-de-Meuron 4
2000 Neuchâtel

LIVRES

CENTRE DE DOC
PAVILLON ADC, PLACE STURM
LES MERCREDIS DE 14H À 17H
OU SUR RDVS AU 022 329 44 00

LES LIVRES DE CETTE RUBRIQUE PEUVENT ÊTRE CONSULTÉS OU EMPRUNTÉS À NOTRE CENTRE DE DOCUMENTATION QUI COMPREND PLUS DE 1000 LIVRES SUR LA DANSE, AUTANT DE VIDÉOS OU DVD ET UNE DIZAINE DE PÉRIODIQUES SPÉCIALISÉS.

MARCHER



L'ART DE MARCHER, REBECCA SOLNIT, ARLES, ACTES SUD, 2002

À l'occasion du dossier *dedans/dehors*, on peut relire *L'Art de marcher* de l'essayiste américaine Rebecca Solnit. Datant d'une vingtaine d'années, l'ouvrage reste vibrant dans son approche des vertus subversives de cette pratique. Très engagée dans des réflexions sur l'environnement, la politique, le féminisme et la géographie, cette penseuse venue de l'histoire de l'art mêle approches historiques et expériences personnelles: grande marcheuse, Rebecca Solnit a participé depuis les années 80 à de nombreuses parades de protestation, notamment sur des sites d'essais nucléaires et dans les rues de San Francisco au moment de la guerre du Golfe. Ancré chez Thoreau et Rousseau, son essai balaie deux siècles d'histoire culturelle européenne, infléchie par les grands espaces américains ainsi que par des traditions asiatiques, jusqu'aux artistes contemporains qui font du paysage leur matériau. Pèlerinages, marches contestataires, flâneries urbaines, prome-

nades d'écrivain-e-s ou de philosophes: Solnit documente avec fantaisie des cheminements qui peuvent être rites de passage, gestes politiques, créations artistiques. «Idéalement, la marche est un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient enfin à converser ensemble...»

Dans le chapitre «La rue la nuit. Scènes de la vie nocturne», Rebecca Solnit explore la question du genre, raconte des exploratrices, des romancières, des flâneuses ordinaires (Jane Austen, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Marina Abramovich, Patti Smith...): toutes histoires féminines qui montrent que le monde est plus ouvert aux marcheurs qu'aux marcheuses.

M. P.

SABOTER



COMMENT SABOTER UN PIPELINE, ANDREAS MALM, LA FABRIQUE ÉDITIONS, 2020 POUR LA TRADUCTION FRANÇAISE

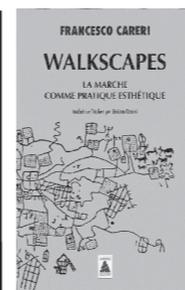
fixerait quelques planches au mur. C'est de ça que parle l'auteur de ce texte-manifeste. Saboter un pipeline est très facile. Comme d'anéantir un SUV ou un yacht. Et pourtant ces choses n'arrivent pas ou presque pas. Et pourtant les SUV ou les yachts sont totalement non-essentiels et sources d'énormes émissions de CO₂.

Qu'est ce qui fait que ça n'arrive pas? Qu'est-ce qui fait qu'on respecte plus la propriété privée que la planète? Qu'est ce qui fait que les alertes, les actions, les actes de désobéissance civile, les menaces n'aient aucun effet sur les dirigeants-e-s? Qu'est ce qui fait que les militants-e-s pour le climat ne soient pas entendu-e-s? Que celles et ceux qui agissent sont désigné-e-s comme des terroristes?

Andreas Malm est un maître de conférence en géographie humaine mais surtout un militant du climat qui en 1995 déjà, dénonçait le *business-as-usual* et demandait la réduction des émissions de CO₂. Presque 25 ans plus tard, tout est pire. Alors? se demande-t-il. À quel moment la destruction de la planète nous semblera-t-elle assez urgente pour que les citoyen-nés se décident à saboter les infrastructures qui sont à l'origine de la disparition de notre terre?

Pour rompre le charme et combattre le désespoir, ce livre est à prendre partout avec nous, à faire circuler, sans oublier que «le sabotage n'est pas incompatible avec la distanciation sociale»...

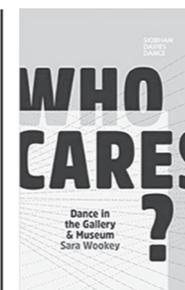
J. G.



PAYSAGES

Marcher collectivement, explorer les territoires péri-urbains pour en comprendre les dynamiques architecturales et sociales et s'engouffrer dans les interstices de la ville. Tel est le projet du groupe *Stalker*, laboratoire d'art urbain fondé par un collectif de jeunes urbanistes à Rome dans les années 90. En partie manifeste, en partie approfondissement des découvertes du groupe durant leurs transurbances, *Walkscapes* fonde la marche comme première pratique esthétique à venir structurer notre paysage physique et mental. Remontant à Abel et Caïn pour s'arrêter sur la *dérive* situationniste et l'utilisation de la marche dans la production d'œuvres chez les artistes conceptuels américains des années 60, Francesco Careri développe une réflexion fertile sur notre rapport à l'espace et sa structuration (notamment urbaine), nourrie par des références à l'histoire de l'art, l'archéologie et l'architecture. Des images et fragments d'autres textes se rapportant à la marche sont parsemés à travers le livre, autant d'invitations à la dérive mentale et à traverser le livre comme on traverserait une ville par ses ruelles et espaces perdus.

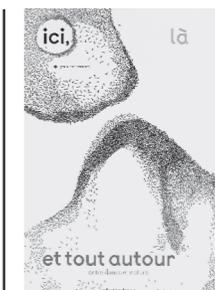
J. P.
WALKSCAPES, LA MARCHÉ COMME PRATIQUE ESTHÉTIQUE, FRANCESCO CARERI, ACTES SUD, BABEL, 2020



DANS(ER) LES MUSÉES

Who cares? Avec ce titre en forme de boutade, Sara Wookey scrute la place de la danse dans les galeries et musées, un phénomène qui s'est renforcé au cours de la dernière décennie. Cherchant toujours de nouveaux terrains et de nouveaux contextes dans lequel insérer des corps, le champ de la danse a trouvé dans le circuit muséal un milieu demandeur, que ce soit pour «dynamiser» les galeries, interroger les fonctions des œuvres et des institutions ou par connivence esthétique. À travers 15 entretiens avec des curateur-trice-s, danseuse-ur-s et responsables de musées, le format même de ce beau livre à la couverture délicatement perforée travaille cette question de l'attention, du *care* à la parole et l'expérience de l'autre et multiplie les paroles situées, en écho aux enjeux révélés par les interlocuteur-trice-s de Sara Wookey. La chorégraphe Yvonne Rainer, ou Catherine Wood, la curatrice du Tate à l'origine de l'invitation de Boris Charmatz pour *If Tate Modern was Musée de la danse?* (interviewée en amont de la tenue de l'événement en 2015) font partie des personnes interrogées. Outre la question des besoins matériels nécessaires à accueillir des corps dansants en terme de sols ou de douches, la négociation avec les danseuse-ur-s force les espaces d'arts à repenser radicalement la question de la juste rémunération des artistes (pour la danse, les heures d'entraînement et de représentations sont payées), en espérant que cela se répercute sur la rémunération des artistes visuels.

J. P.
WHO CARES? DANCE IN THE GALLERY & MUSEUM, SARA WOOKEY, SIOBHAN DAVIES DANCE, 2015

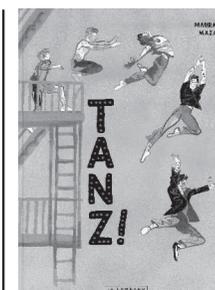


DANÇER ?

Et si on faisait danser la langue visuellement et lexicalement? C'est le pari du projet éditorial de la collection *dançer* avec un ç cédille. Ludique, cette collection s'adresse aux enfants et aux adultes curieux d'entrer dans la danse par le biais de l'imagination. Images, textes, jeux à danser se tricotent au fil des pages comme autant de manières d'être et de faire mouvement dans le monde. Chaque livre invite des artistes et danseuse-urs croisant créations graphiques, conceptions textuelles et réflexives, strates de connaissance et propositions de jeux dansants, tout en déployant différents axes primordiaux de l'art de la danse.

À *contrario* (2018), *De pas en pas* (2018), *Signalétique orchestrale* (2020) précèdent le nouveau numéro *Ici, là et tout autour*, signé par la danseuse et chorégraphe Patricia Ferrara (cette dernière travaille principalement depuis les années 80 déjà sur la relation danse et nature). Illustré par le trait spontané et les aplats dynamiques de la graphiste Bianca Million-Devigne, le livre tisse une correspondance délicieuse et poétique entre le corps et l'espace, l'intériorité et l'extériorité, le microscopique et le macroscopique, le visible et l'invisible, le dedans, le dehors. La part belle revient au jeu et à l'observation, tout en insufflant ici et là quelques repères de démarches de chorégraphes inspirés par la thématique. Une bouffée d'air créative et instructive pour les enfants comme pour les adultes.

C. S.
ICI, LÀ ET TOUT AUTOUR, ENTRE DANSE ET NATURE, PATRICIA FERRARA ET BIANCA MILLION-DEVIGNE, LYON, QUADRILLE, 2020



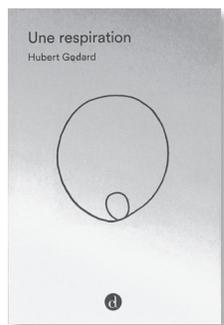
BD INITIATIQUE

Allemagne, 1957. *Tanz* s'ouvre en noir et blanc. Corps meurtris, visages masqués, gestes expressifs, bombardements. La guerre tourmente encore et hante les sommeils. Réveil. Place aux couleurs. Uli, le protagoniste, ouvre les yeux dans sa chambre d'étudiant. Il est jeune, candide, son visage est parsemé de taches de rousseur. Il suit des cours de danse à la Folkwangshule d'Essen mais la rigidité et le poids de l'histoire l'oppressent. Il aspire au plaisir d'une danse légère et rythmée, rêve de comédies musicales. Lors d'un voyage à Berlin, il rencontre Anthony, un jeune danseur afro-américain qui lui suggère de tenter sa chance à Broadway.

Le dessin de la BD *Tanz* est aussi libre et fougueux que l'est son personnage auquel on s'attache dès les premières cases. L'image triomphe sur le texte, l'usage de l'aquarelle, procédé fragile, renforçant davantage la sensibilité d'Uli. Les planches tableaux invitent à plonger dans les états d'âme du jeune apprenti danseur avec délectation. À peine plus âgée que son personnage, Maurane Mazars signe une histoire sensible qui parle de danse, d'amour, de racisme, et de liberté.

C. S.
TANZ, MAURANE MAZARS, BRUXELLES, LE LOMBARD, 2020

LA VIE RESPIRE



UNE RESPIRATION,
HUBERT GODARD,
ÉDITIONS
CONTREDANSE,
GAND, 2021

Il y a des petits livres qui se lisent d'une traite, comme une plongée en apnée, à la fois courte et pourtant infinie, dans la pensée, la poésie, les sensations d'un auteur. Les Éditions belge Contredanse produisent de tels formats: dans leur catalogue, on avait par exemple *La gravité* du danseur Steve Paxton; paraît aujourd'hui *La respiration* par Hubert Godard. Un petit opus qui tient dans la poche, moins de cinquante pages, impossible à résumer parce que chaque ligne, chaque descriptif est ciselé dans le sensible.

Danseur interrompu dans sa carrière par une blessure, Hubert Godard puise depuis des décennies à toutes les disciplines et techniques en lien avec le corps pour former, enseigner, soigner et chercher. Il a co-fondé le département danse de l'université Paris 8 avec Michel Bernard, et il a notamment collaboré avec l'Institut National de la Recherche sur le cancer en Italie. Son attachement très fort tant au

théorique qu'à l'artistique et à la clinique, complété par un sens aérien de la métaphore, rendent sa parole sur le mouvement toujours accessible.

Charlotte Hesse, formée en philosophie et en danse, et Claudia Righini, praticienne en Rolfing, documentent ici une expérience d'une année, en cinq séances, qu'un psychomotricien mène avec Godard sur la respiration. À partir d'une question purement mécanique, *comment bien respirer*, quantité de notions viennent s'ouvrir, comme le paysage, la gravité, la confiance, l'accueil, l'imaginaire, l'odorat, le sol... Pour entrer autrement dans le monde de cet incroyable philosophe et praticien du corps, on peut aussi consulter l'entretien vidéo, en six parties, qu'il a donné sur le site de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé: *Pour un Atlas des figures*.

M. P.

2020 OUVERT/ FERMÉ



2020 OUVERT/FERMÉ,
GALPON, MAISON
POUR LE TRAVAIL
DES ARTS DE LA
SCÈNE, AUTO-ÉDITION,
2021, GENÈVE, EN
VENTE À PRIX LIBRE
DE SOUTIEN SUR
COMMANDE À:
COMPTABILITE@
GALPON.CH

lectif, l'accueil, l'échange, la permanence artistique, produisent cette dimension trop souvent réduite dans les théâtres: des relations entre les artistes programmés, le sens d'une collectivité en recherche durant une même saison en un même lieu. Ce qui se répercute évidemment sur le public.

2020, année du Covid 19, le Galpon auto-édite un cahier de livres témoignages. Sur son site, cette explication: «Covid 19, une sonorité qui fait penser à une météorite qui se serait précipitée sur la terre. Une durée et un événement qui cachent une multitude d'événements. Comment témoigner de cette multitude, sachant que ni une méthode, ni une connaissance, ni une pensée n'arriveront à la cerner? Comment rendre palpables, comment dire ces moments d'incertitude, de doutes, mais aussi de travail et de créativité que tant de personnes, d'artistes, de techniciens de la culture, de publics ont traversé?»

Ouvert par la co-direction et par le Magistrat en charge de la culture à Genève, Sami Kanaan, l'ouvrage réunit 4 types de

textes: ceux des artistes programmées, ceux des intervenantes intervenants d'un temps fort sur la colère qui a été annulé, ceux de spectatrices spectateurs, et ceux de l'équipe du Galpon. En tout, plus d'une quarantaine de voix pour dire la sidération, le courage perdu, le courage repris, la force d'une scène quand elle est interdite, désertée, coupée du public, le retour de la représentation,... Des voix pour dire ce paradoxe de théâtres installés de longs mois dans un état entièrement nouveau: OUVERT/FERMÉ. Ces témoignages sont précieux.

Un très beau cahier photographique d'Elisa Murcia Artengo, qui profite à plein du grand format, vient clore ce relevé de confinement. La publication a été présentée au public vendredi 23 avril sous les arbres qui ombrent la terrasse du Galpon. Elle est disponible sur demande auprès du théâtre (galpon.ch).

M. P.

Co-fondé et co-dirigé par les artistes Nathalie Tacchella et Gabriel Alvarez, le Théâtre du Galpon à Genève est une résistance, une utopie. Tout en bois, situé Route des Péniches en pleine forêt (calme, eau, verdure), essentiellement fait de matériaux récupérés d'une plus ancienne implantation en ville, le Galpon est pleinement une *Maison pour le travail des arts de la scène*. Les valeurs essentielles qui l'habitent, comme le col-



Le centre de documentation du Pavillon ADC

Plus de 1000 ouvrages sur la danse

autant de vidéos et DVD et une dizaine de revues à consulter sur place ou à emprunter
→ Tous les ouvrages sont référencés dans le catalogue en ligne

Heures d'ouverture mercredi de 14h à 17h
ou sur rendez-vous en semaine de 9h à 18h

Plus d'infos sur pavillon-adc.ch/centre-de-documentation

 Pavillon ADC

Association pour la
danse contemporaine

Place Sturm 1
1206 Genève

pavillon-adc.ch

CARNET DE BAL

ANNA-MARIJA ADOMAITYTĖ

Anna-Marija Adomaityte présente sa nouvelle création, *Pas de deux*, dans le cadre du festival de la Bâtie. Son solo, *Workpiece*, tourne à Vilnius pour le New Baltic dance festival cet été puis à l'Abri lors d'Emergentia en novembre.

MAUD BLANDEL

Maud Blandel crée *Double Sestet* en juin à l'Arsenic avant des dates à la Maison du concert de Neuchâtel, puis joue début juillet au Festival de la Cité. *Diverti Menti* est repris cet été au Festival ImpulTanz à Vienne puis en octobre au Pavillon de la danse et au Carreau du Temple de Paris. *Lignes de conduite* se joue ce printemps à la Scène nationale de Bezons puis à la Saal biennale à Tallinn.

MARCO BERRETTINI

Marco Berrettini présente *Sorry, do the tour. Again* à la Scène nationale de Besançon en avril et *No Paraderan* en mai à la Comédie de Genève. *Music all*, nouvelle pièce en collaboration avec Jonathan Capdevielle, est en résidence de création en juillet au Pavillon de la danse puis en septembre à l'Arsenic en amont de la première. Cet automne, *Music all* tourne à Marseille au festival Actoral puis au Pavillon.

GUILHERME BOTELHO

Les représentations de *Sideways Rain* prévues à Mayence dans le cadre du Tanzmainz festival viennent d'être annulées en raison de la pandémie. Alias devrait présenter en mai *in C* avec les Young Gods et la musique de Terry Riley au Forum Meyrin.

RUTH CHILDS

Ruth Childs et Cécile Bouffard se rencontrent autour de leurs pratiques, la danse et la sculpture, dans un contexte de résidence croisée entre le Centre culturel Suisse à Paris, la Becque et l'Arsenic. La tournée du solo *fantasia* reprend au printemps au Theater Freiburg, au Temple de La Chaux-de-Fond en collaboration avec l'ADN-Neuchâtel et à Impulstanz-Vienne.

CAROLINE DE CORNIÈRE

Caroline de Cornière performe en mai avec Maud Liebundgut à la Comédie, prolongement d'un colloque sur la mode inclusive. Elle participe à une performance avec Vincent Barras pour la Fête de la danse, puis est en résidence au H107 pour réécrire *Entre les deux épaules* avant de le présenter au Tanzmehr Bühne Festival. Pour les 10 ans de la filiale danse du CFP Arts, elle travaille sur *Re-rencontre* avec les premières élèves certifié·e·s du CFC danse.

AURÉLIEN DOUGÉ

Aurélien Dougé prépare *Bruit*, installation-performance présentée pour la Fête de la danse à Genève. Il montre *Mouvement d'ensemble* à Paris ce printemps. Entre mai et novembre, il est en résidence de recherche et de création au Flux Laboratory de Genève, au Centre national de la danse de Pantin, aux SUBS de Lyon puis au Pavillon de la danse où sera créé son nouveau projet en février 2022.

MEHDI DUMAN

La compagnie DIVISAR joue *My Heart is a Gypsy Crow* cet été à

Neuchâtel puis au théâtre de l'Étincelle à Genève et dans le jardin de la fondation Engelberts à Mies. Un *workshop* autour du spectacle est prévu pour les RP danse en septembre. Une reprise d'*Anchor* avec Elsa Couvreur de Woman's Move est prévue pour une tournée estivale.

YANN DUYVENDAK

Yan Duyvendak travaille avec Hichmoul Pilon Production et le collectif anthropie à la reprise du projet *Nous Sommes Partout* (épisode 4 de la série théâtrale *Vous êtes ici*, portée par la République éphémère), qui prendra la forme d'un livre, lu à haute voix « partout où ça sera possible, quand ça sera possible ». La compagnie prépare la tournée reportée de *VIRUS* à l'Arsenic, la Comédie de Genève, Hellerau à Dresde puis aux SUBS à Lyon.

FOOFWA D'IMOBILITÉ

Dancewalk — Retroperspectives a été sélectionnée pour le projet *De la scène à l'écran* (fonds pour l'adaptation audiovisuelle du spectacle vivant en Suisse). Sa version filmée s'est tournée en partie au Pavillon de la danse début avril. La version théâtrale est jouée en juin à la Maison de la musique de Nantterre. Elle fait aussi partie de la Sélection suisse en Avignon et est présentée au ImpulsTanz Festival en août. D'autres *Dancewalks* s'organisent à Morges en mai ou pour la clôture du Festival transfrontalier Viadanse en septembre.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Marie-Caroline Hominal devait présenter *Duchesses* au Musée d'Art et d'Histoire en avril, un report du festival Antigel, annulé une seconde fois. Plusieurs dates de 2020 sont reportées au printemps: *Cirque Astéroïde* pour la Fête de la danse à Lucerne, Genève, Lausanne et Fribourg, *Hominal / Xaba* au

Pavillon Noir à Aix en Provence, aux Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis et au festival Legs à la Raffinerie à Bruxelles. En juin, *Sugar Dance* est présenté à l'Arsenic. Une nouvelle pièce pour 12 interprètes est en création pour le Festival de la Cité. Marie-Caroline crée une performance pour le Musée Tinguely, qui propose de se déplacer en bateau sur les fleuves de juillet à septembre. La croisière fera halte en France, Belgique, aux Pays-Bas, en Allemagne pour finir à Bâle. Dès novembre, Marie-Caroline est en résidence à l'Istituto Svizero de Rome. Elle y poursuit sa recherche autour de la notion d'auteur-rice et de la série *Hominal / XXX*.

ÉDOUARD HUE

Yumé, pièce jeune public prévue à la Salle du Lignon est reportée à fin septembre. *Shiver* tourne en mai à la Fête de la danse dans 5 villes en Suisse puis au festival d'Aurillac ainsi qu'à Royan et au Petit Lancy. *Molten* part au Théâtre Équilibre Nuithonie puis à Cahors, Olten et Bonneville. *FORWARD* et *Into Outside* sont présentées au festival From Jaffa to Agripas à Jérusalem puis à Saint-Quentin-en-Yvelines, Épinay-sur-Seine et Winterthur. Edouard Hue crée en avril pour l'Area Jeune Ballet et commence en mai une création pour le Ballet de Bâle. *No Matter*, création pour la Gauthier dance Company, est jouée en juin au Colours International Dance Festival.

GILLES JOBIN

La C^e Gilles Jobin est invitée au Festival Tanz Karlsruhe avec la *Comédie Virtuelle - Live Show + guests*, spectacle virtuel réunissant des danseuse·eur·s connecté·e·s à distance et en temps réel. *COSMOGONY* est présentée au SIFA de Singapour. La compagnie continue de développer *Virtual Crossings*, projet collaboratif en temps réel à Shanghai, Melbourne et Helsinki. *Dance Trail*, une *app* en réalité virtuelle est présentée dans toute la Suisse pour la Fête de la danse. En juin a lieu le lancement du programme *La Comédie Digitale* avec la Comédie de Genève.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Bis.N.S (as usual), création pour l'Opéra de Lyon, est présentée à un public professionnel début avril. Plusieurs pièces tournent au printemps dont *One One One* en Belgique, Allemagne, France, Grèce et Suisse; *Dancing in your head* avec les étudiants du CNSM de Lyon en France; et *Faded* dans le cadre du festival Steps et du Festival de la Cité. La compagnie s'associe à Overseas Culture Interchange pour un projet artistique sur 8 mois avec 4 centres d'hébergements pour migrant·e·s et des performances cet été aux Bains des Pâquis, à la Barje des Sciences et à la Lavandière.

YANN MARUSSICH

Yann Marussich présente *Bain Brisé* à Sion et à Maubeuge au printemps. Il crée une performance longue durée dans les studios de l'ADC au Grütli, dans le cadre de la Fête de la danse. *Noces de vers*, sa nouvelle création avec Kamil Guenatri, est présentée en mai au Pavillon pour l'ouverture de Out of the Box — Biennale des Arts inclusifs, avant d'aller à Toulouse. À l'automne, Yann anime un *workshop* à distance avec des performers coréennes puis part en tournée en Amérique du Sud avec *Bain Brisé* et *Agokwa*.

LA RIBOT

La Ribot présente *Distinguished Anyways*, exposition d'art vivant à l'Academia d'Espagne à Rome en juin. *Happy Island* doit jouer à Barcelone au Mercat de les Flors, à Douai au Tandem et au Théâtre de Chur en Suisse. La tournée de la pièce *Please Please Please* devrait reprendre à Porto, à Lisbonne puis à Montpellier. D'autres dates sont en cours de reprogrammation. *La pièce distinguée 45* est présentée au Centro Galego de arte contemporáneo à Santiago de Compostela. La Ribot collabore avec la réalisatrice Delphine Lehericey pour son prochain film.

MARCELA SAN PEDRO

Marcela San Pedro présente *Sans Titre 97/17* (duo créée en 1997 et re-créé en 2017) à Tenerife et à La Coruña. Les cours de danse contemporaine *Dans les pas de Noemi* reprennent à l'UNIGE au printemps.

REBECCA SPINETTI

Rebecca Spinetti présente sa nouvelle création *Rebelle-toi, il pleut des cailloux!* en mai au festival Afrik urban arts en Côte d'Ivoire puis en octobre au Theater-am-Gleis, Winterthur.

CIE 7273

La C^e 7273 tient les ateliers *Himalaya* dans les écoles genevoises ce printemps, en vue d'un projet de spectacle pour le jeune public. La performance prévue pour la Fête de la danse à Lucerne, St Gall, Bâle et Genève est annulée tout comme la biennale CINARS à Montréal où devait être présenté *Tarab*. La compagnie reprend ses ateliers tout public pour la grande farandole *FuittFuitt* du Festival F-LEX en juin. Elle poursuit le projet « Danse à l'école » à Annemasse. Laurence Yadi présente son solo *Today* lors du festival de Ramallah. À l'automne, les ateliers *Himalaya* reprennent à Genève puis partent au CCN2 de Grenoble

JÓZSEF TREFELI

József Trefeli est en résidence au printemps avec la C^e Vloeistof au Théâtre de l'Octogone et au Théâtre Bicubic. *JINX 103* joue pour la Fête de la Danse, avec une création avec des participants locaux de Poschiavo. À l'automne, *Creature* et *JINX 103* partent en tournée à Bamako et en Amérique du Sud et *Genetrix* se joue au théâtre l'Arsenic à Gindou.

CINDY VAN ACKER

Cindy Van Acker a créé *Without References*, pièce chorégraphique pour 11 danseuse·eur·s en mars devant un public professionnel à la Comédie de Genève. La pièce devrait être présentée en juin à la MC93 — Bobigny. La tournée de la pièce reprend en décembre avec certaines dates reportées dû aux contraintes sanitaires. Trois des soli *Shadowpieces* sont présentés en mai à Vevey, Winterthur et Bâle dans le cadre de la tournée des Swiss dance awards. Cet été, trois autres soli sont au festival de la Cité. Cindy Van Acker et Stéphanie Bayle mènent également une *masterclass* à l'Atelier de Paris CDCN au printemps.

BALLET JUNIOR GENEVE

La compagnie reprend la pièce d'Olivier Dubois *Audition* à l'occasion de la Fête de la danse sur le plateau du Pavillon. En juin à la Salle du Lignon, elle présente *MIX 26*, qui réunit notamment une création de James Wilton et *The Dog Days are over* de Jan Martens. En compagnie de Pauline Huguet, 25 danseuse·eur·s ont transformé le Muséum d'Histoire naturelle en espace d'expérimentation dansante, visible en ligne ce printemps.

CFC DANSE

La formation, jusqu'ici d'une durée de 3 ans, passe à 4 ans dès la rentrée prochaine. Les élèves de 3^e année présentent leur solo de maturité au Théâtre St-Gervais puis finalisent avec Jasmine Morand une création pour la Fête de la danse et la Salle du Lignon. Les élèves de 2^e année ont participé fin avril aux *Jeux chorégraphiques* de Laurent Pichaud et Rémy Héritier au Pavillon.

MANUFACTURE

Une quarantaine de candidat·e·s ont été sélectionné·e·s en ligne à partir des 220 vidéos reçues pour participer au concours d'entrée du Bachelor danse. Le second tour est prévu dans les studios début juillet pour définir les 14 élèves de la Promo G. Le prochain concours d'entrée est prévu en 2023. Les élèves de 3^e

année ont présenté leur travail chorégraphique final avant de reprendre les répétitions pour le double programme de sortie avec les chorégraphes Simone Aughterlony et Marcelo Evelin. Ces pièces sont terminées lors d'une résidence à la Fabrik Potsdam avant une tournée en juin à Bruxelles au Kaaitheater, à l'Arsenic, au Pavillon de la danse et à la Tanzhaus de Zurich. Les élèves de 1^{er}e année viennent de présenter leur premier solo chorégraphique et débute une création avec la chorégraphe suisse Yasmine Hugonnet.

FAIR PRACTICES

Établir des méthodes de travail équitables et tournées vers l'avenir : c'est la thématique du prochain *Forum Danse*. Reso, Danse Suisse et Pro Helvetia invitent les professionnel·le·s de la danse et les pro culturel·le·s de toute la Suisse à se réunir le 6 septembre à La Bâtie pour discuter des voies possibles vers un avenir de la danse équitable et durable.

POUR TOURNER

La sélection finale des projets du Fonds des programmeurs 2021/22 de Reso est faite. Six créations ont été choisies par les lieux partenaires et tourneront les deux prochaines saisons: *All Exclusive* de Alexandra Bachzetsis, *Touch Isolation* de Marcel Schwald et Chris Leuenberger, une nouvelle création de Martin Zimmermann, *A Space for all our Tomorrows* du Teatro Danzabile et Annie Hanauer. Pour le jeune public: *Ha ha ha* de Eugénie Rebetz et *Geh nicht in den Wald* de Tabea Martin.

GE CONSULTE

L'office cantonal genevois de la culture (Département de la cohésion sociale) ouvre un chantier sur la politique culturelle. Cette démarche, menée entre autre avec les milieux culturels, vise à travailler sur les lignes directrices de la politique culturelle cantonale et sur la mise en œuvre du nouvel article constitutionnel issu de l'initiative « Pour une politique culturelle cohérente à Genève ». En juin, une série d'ateliers, et pour l'automne, le rendu de ce travail porté devant le Conseil d'État.

PEER-TO-PEER SERGE

VUILLE

s'entretient avec DD

DORVILLIER

En janvier dernier, la chorégraphe DD Dorvillier a présenté *Danza Permanente* à une poignée de professionnel·le·s — les théâtres étant alors fermés. Pendant une heure et dans un quasi silence, quatre danseur·euse·s ont donné à voir avec leur corps la structure musicale et les dynamiques d'un quatuor à cordes de Beethoven. Serge Vuille, directeur artistique de l'Ensemble

Contrechamps et percussionniste, était là, curieux de découvrir cette transposition dansée. Échanges.

S. VUILLE :

Quel plaisir de découvrir ton travail et ce quatuor de Beethoven — le N°15, opus 13 — que je ne connaissais pas! La pièce *Danza Permanente* résonne avec ma formation classique de musicien: rigueur, virtuosité, expressivité, concentration de tous les instants. À la fin, des mots sont scandés: *Geburt Geburt Geburt, Arbeit Arbeit Arbeit, Schule Schule Schule...* D'où viennent-ils, que disent-ils?

DD DORVILLIER: Notre analyse de cette pièce classique de Beethoven a commencé avec le langage. Nous avons très vite associé quatre mots aux quatre premières notes de la partition musicale: *birth, school, work, death*. Dans la toute première strophe écrite par Beethoven, le mouvement mélodique de ces quatre notes crée comme un arc: ça monte, ça monte, ça monte, ça descend. Ces quatre notes et ces quatre mots miment un cycle de vie: la naissance, l'école, le travail, la mort.

En répétition, nous utilisons souvent ces mots en remplacement des comptes de temps traditionnels, lorsque ce mouvement mélodique apparaissait dans la partition musicale: à la place de dire 1, 2, 3, 4, nous disions *birth, school, work, death*. Nous ne pensions pas que ces mots allaient être gardés finalement dans la pièce! Trois d'entre eux reviennent même en allemand de manière répétée dans la bande-son créée par notre compositrice Zeena Parkins: *Geburt, Schule, Arbeit*. Cela produit une sorte de folie obsessionnelle. Ces mots rendent aussi visible une certaine manière de vivre, ils insistent sur l'importance de l'apprentissage et du travail.

C'est vrai qu'on pense à la préparation intense et aux efforts physiques demandés aux danseur·euse·s pour l'exécution de cette pièce. Et par extension, on pense à ce qui est exigé des instrumentistes dans un quatuor à cordes.

Une partie très concrète du travail et de l'effort est montrée dans *Danza Permanente*. En même temps, il y a vers la fin une sorte de libération. L'écriture est moins centrée sur la précision, l'énergie s'échappe par endroits. Le fait de travailler de manière précise pour arriver à quelque chose de complètement abstrait fait partie de la pièce et de ce qu'elle peut dire de la danse. En musique, on n'entend pas le travail, on n'entend presque que l'amour qui en découle... Avec la danse, on voit la sueur, l'effort. On ne peut pas échapper à l'affect du corps.

J'aime cette observation: on voit et on sait qu'un quatuor à cordes a travaillé beaucoup avant de jouer. Mais dans une pièce chorégraphique, la tension entre le travail, l'effort et la performance est plus visible. Ces mots scandés, c'était pour moi comme pour dire: «C'est pour de vrai, il y a eu travail, effort, expression... Et générosité artistique également.»

Ressentir que «c'est pour de vrai», qu'il y a travail, effort, rigueur, c'est très important pour moi. La question de départ était: quelle pourrait être l'expérience affective de la transcription d'une œuvre musicale en danse. Est-ce que cela aurait trait à la fois à de la virtuosité et à de l'empathie? Est-ce que le travail rendu visible serait à la fois l'affirmation de quelque chose de tangible tout en étant parfaitement éphémère? Et je crois qu'on entend aussi l'amour, justement dans la juxtaposition du travail et de l'affect.

Je serais curieux d'en savoir plus sur ta collaboration avec Zeena Parkins. Le son de l'œuvre est principalement celui des pas des danseur·euse·s, avec de petites interventions plutôt concrètes. Comment cette partie sonore s'est-elle développée, parallèlement au travail sur la partition de Beethoven?

La bande sonore de Zeena se base sur les environnements qui sont les siens, entre la Californie et New York. Des sons qui donnent juste un fond, comme pour rappeler qu'on danse ici sans entendre la musique, dans un autre contexte sonore. Et certains événements sonores sont spatialisés. Une plante bouge à l'endroit où les danseur·euse·s entrent en scène; le bruit du vent permet de mettre littéralement de l'air et des respirations sur la scène, tout en soulignant certains passages importants de la partition de Beethoven.

Comment Zeena et toi avez-vous travaillé sur la partition?

J'ai commencé avec Zeena dès que j'ai eu l'idée de cette transcription. Elle a accompagné tout le processus de création. Nous avons fait des recherches sur le quatuor et mené l'analyse musicale ensemble. Nous cherchions des solutions pour définir des symboles, un système de transcription puis de transmission aux interprètes. Nous avons finalement décidé de surligner la partition musicale avec des couleurs, en identifiant des phrases, des thèmes et en répertoriant leurs récurrences. Chaque thème a une couleur et des mouvements qui lui sont associés. Sur cette base, les quatre danseur·euse·s ont chacun·e lu et suivi leur ligne musicale (quatre instruments / quatre interprètes). La plus grande partie du travail de préparation a donc consisté à identifier les thèmes puis à interpréter avec les danseur·euse·s les variations thématiques de la partition. Pendant les répétitions, Zeena nous aidait à comprendre les dynamiques de chaque phrase, les nuances, comment lire certaines sections. Les danseur·euses ont aussi posé des questions et relevé certaines incohérences — que nous avons pu soit expliquer, soit reconsidérer.

Cette systématique de lecture de la partition est très claire du début à la fin, et c'est véritablement une manière de découvrir un quatuor à cordes, sans l'entendre. Est-ce que tu as été tentée à un moment de lâcher cette lecture analytique, d'avancer au *feeling*?

À certains moments, j'aurais bien voulu me laisser inspirer de manière plus libre par la partition. Pour résoudre la question de la mise en espace et des changements de tonalité par exemple, j'ai fait des propositions instinctives. Nous avons déterminé les mouvements des danseur·euse·s, mais il fallait aussi résoudre leur positionnement sur la scène. L'une des danseuses m'a demandé

pourquoi ces propositions, et quand je lui ai dit que c'était instinctif, elle a refusé de le faire: «C'est de la triche!» Donc on a passé une demi-journée pour trouver une solution qui soit cohérente avec la lecture de la partition. Pour le premier mouvement, nous avons par exemple créé une échelle de profondeur, avec les lignes aigues au lointain. Dans le deuxième mouvement, les interprètes doivent se retrouver dans la même position au début et à la fin: nous avons donc utilisé des déplacements circulaires. Certaines décisions étaient plus cohérentes que d'autres, mais si l'explication n'était pas convaincante, il y avait heureusement toujours quelqu'un pour dire: «Je ne le fais pas comme ça, c'est tricher.»

Cela donne une grande force à l'œuvre, une direction implacable qui devient aussi poétique.

Ces danseur·euse·s n'ont pas forcément une pratique régulière des comptes, des unissons etc... mais ils ont vraiment pu dépasser le travail et la structure, apprendre, pratiquer, réussir. Commencer à communiquer et à se comprendre musicalement. Cela a amené une espèce de joie qui transcendait la tyrannie de la partition et menait au-delà d'une danse mise sous régime. Au final, la virtuosité n'est plus liée à l'identité d'un corps très beau, mais plutôt située dans l'écoute et dans la musicalité. Les danseur·euse·s ne pouvaient pas interagir sur la base d'un sentiment général, il leur fallait être précisément dans le même rythme, à chaque instant.

L'espace laissé à l'interprétation est ce qui m'a toujours attiré dans la musique écrite. Je partage avec toi cette expérience: lorsqu'on peut dépasser la tyrannie de la partition, on trouve un espace d'expression. Cet espace peut parfois paraître exigu, mais la joie et l'expression qu'on y trouve et qu'on y transmet sont intenses.

Musicalement, les artistes chorégraphiques de notre milieu peuvent parfois se voir comme des analphabètes. Se sentir complexé·e·s de ne pas lire la musique. Le fait d'avoir transposé cette œuvre musicale, de l'avoir intégrée puis comprise de manière intime et personnelle, d'avoir pu finalement la jouer avec le corps leur a procuré un immense plaisir. Dès les quatre premières notes.

DE SEPTEMBRE À DÉCEMBRE 2021

- MARK LORIMER — *Canon and on and on...* création
 - JAN MARTENS — GRIP et DANCE ON ENSEMBLE — *any attempt will end in crushed bodies and shattered bones*
 - IOANNIS MANDAFOUNIS — *Solo'is* création
 - MAUD BLANDEL FEAT. MAYA MASSE et L'ENSEMBLE CONTRECHAMPS
Diverti Menti
 - LA TIERCE — 22 ACTIONS — *faire poème*
 - MARCO BERRETTINI — JONATHAN CAPDEVIELLE — JÉRÔME MARIN
Music all création
 - *Emergentia* — ADÉL JUHÁSZ création / DIANA AKBULUT création / BAPTISTE CAZAUX / ROMANE PEYTAVIN et PIERRE PITON
 - LENIO KAKLEA — *Sonates & Interludes*
 - CLAUDIA CASTELLUCCI — *Fisica dell'aspra comunione*
-

PAVILLON ADC
PLACE STURM 1
1206 GENÈVE
PAVILLON-ADC.CH

