

1

FAIRE COMPAGNIE

2

HALPRIN ET
LE SENS
DU COLLECTIF

3

UN CARNET ROSE

4

AUDIODÉCRIRE
LA DANSE

- 02 ① FAIRE COMPAGNIE
 04 — PERMANENCE ARTISTIQUE ET ANCRAGE LOCAL — *La Ribot et Cindy van Acker* — *propos recueillis Michèle Pralong*
 12 — COMMENT DIRIGER — *Sidi Larbi Cherkaoui* — *propos recueillis par Michèle Pralong et Anne Davier*
 20 — CHEZ SOI EN COMPAGNIE — *Jill Johnson* — *propos recueillis par Anne Davier*
 24 — COLLECTIFS THE FIELD et QUINCH QUINCH — *par Muriel Weyl Maggos*
 26 — OCCUPATION ET IMPROVISATION — *Marthe Krummenacher et Cyril Yeterian* — *propos recueillis par Maria Da Silva*
 30 — PLATEFORME D'ATTENTION — *Cherish Menzo* — *propos recueillis par Baptiste Cazaux*

- 34 ② RECHERCHE EN COURS — *extrait de Halprin et le sens du collectif* — *par Annie Suquet*

- 40 ③ UN CARNET ROSE DES BONNES PRATIQUES — *Lucrezia Perrig et Sidonie Atgé-Delbays* — *propos recueillis Michèle Pralong*

- 48 ④ AUDIODÉCRIRE LA DANSE
 — ENTRETIEN AVEC SÉVERINE SKIERSKY — *propos recueillis par Cécile Simonet*
 52 — TÉMOIGNAGES
 56 — EXTRAIT D'UNE AUDIODESCRIPTION

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

Textes: Corinne Bärtschi, Baptiste Cazaux, Maria Da Silva, Anne Davier, Paolo Dos Santos, Florence Ineichen, Jonas Parson, Hélène Mariéthoz, Michèle Pralong, Cécile Simonet, Annie Suquet, Muriel Weyl Maggos

Dessins: Aude Barrio
 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.

- 62 LIVRES
 64 BRÈVES

- 66 PEER-TO-PEER — *Louis Schild s'entretient avec La Tierce*

(...)
*volte-face vers le fond,
 léger déséquilibre,
 elle part en arrière à reculons,
 volte-face vers nous,
 elle longe le bord de scène,
 d'un bord à l'autre dans l'élan
 de ses bras qu'elle projette
 et qu'elle suit gaiement,
 les yeux de nouveau fermés*
 (...)

Extrait de l'audiodescription du spectacle *Diverti Menti* de Maud Blandel proposée au Pavillon, voir page 56

Invitée à illustrer ce *Journal de l'ADC* n°80, Aude Barrio a fourni un ensemble de dessins tirés de séries existantes (*Dighita, La naissance des trois Gorgones, LuneMultitude, Kpop, Mariachi*): la graphiste Silvia Francia en a fait un libre usage au fil des pages. Aude Barrio a également reçu commande d'une improvisation dessinée sur l'audiodescription de la pièce *Diverti Menti* de Maud Blandel: un extrait de son leporello de quatre mètres soixante est reproduit en p.54. Après des études à la HEAD de Genève en peinture-dessin, Aude Barrio a plongé dans la bande dessinée et ses activités d'éditrice avec Hécatombe, maison genevoise qu'elle a contribué à fonder en 2004. Son premier ouvrage solo paraît en 2014: *Petit Lapiin Chouin Chouiin*. Elle participe également à de nombreux ouvrages collectifs de bande dessinée (*Bûche, Lisboa é very very typical* ou *Bulles d'égalité*), tout en expérimentant et improvisant régulièrement à quatre mains avec la dessinatrice Barbara Meuli. odobarrio.blogspot.com

Les arts de la scène se réveillent aujourd'hui au harcèlement, aux inégalités, à la précarité, à l'éco-responsabilité, bref, à certains dysfonctionnements systémiques de leurs mécanismes. Par réaction, on sent chez les artistes le désir d'activer de nouvelles solidarités, de réduire la compétitivité, de s'inviter les un·es les autres, même de manière transitoire, même à la volée, d'échanger sur son travail, ses joies et ses peines, de penser l'inclusion de toutes sur les plateaux, dans les salles, dans les administrations.

On traverse dans ce journal quelques-unes de ces questions et de ces mouvements: les tentatives de faire compagnie autrement; les méthodes d'audiodescription de la danse qui se mettent en place pour les personnes qui ne peuvent pas la voir ou qui la distinguent mal; le sens du collectif développé par Hanna Halprin à l'époque des contre-cultures américaines, moment historique où l'on s'arrangeait plutôt pour ne pas faire compagnie; les bonnes pratiques décrites dans un récent *Carnet rose*, pour évoluer vers plus (beaucoup plus) d'éthique et d'égalité dans le secteur culturel.

Ce que l'on sent dans les témoignages et entretiens qui donnent corps à ces pages, c'est l'envie de faire bouger les lignes des rassemblements et des assemblages afin d'en pérenniser les forces, d'en mutualiser les bénéfices. Et on parle là surtout de bénéfices artistiques, psychologiques, éthiques et symboliques.

Au Pavillon, on cherche à s'enrichir des expériences et de la pensée des autres, du dialogue avec les artistes, avec le public pour redéfinir activement nos pratiques, à chaque instant de crise ou de plénitude. Dans cet esprit, le *Journal de l'ADC* est un lieu essentiel d'échange, d'enquête, d'observation.

Bonne lecture de ce numéro 80 d'une publication qui accompagne l'aventure de l'Association pour la danse contemporaine à Genève depuis 1992. Ce qui en fait le plus ancien journal de danse en français, et l'une des tribunes spécifiquement consacrées à l'art chorégraphique les plus lues en zone francophone.

ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

1

FAIRE COMPAGNIE



Au même titre que Bruxelles, Vienne ou Berlin, la Suisse romande est un bon espace pour examiner ce qui se passe dans la cosmogonie très diversifiée des compagnies de danse. Le bassin lémanique est un *hub* vibrant. On y trouve un fort noyau de compagnies internationalement reconnues et soutenues au plan municipal, cantonal et fédéral, ainsi que de nombreuses compagnies dites émergentes. Ce vivier est entretenu depuis la mise en place en 2014 du bachelor en danse contemporaine de la Manufacture — Haute école des arts de la scène: au sortir de cette formation qui encourage tout particulièrement l'acte créatif, les jeunes interprètes fondent souvent un groupe, un collectif, de manière souple et circulante.

Si la compagnie est un objet légalement stable (c'est généralement une *association à but non lucratif*), elle est aussi sujette à des variations organiques. Plusieurs facteurs tendent à transformer aujourd'hui ce mode de regroupement à visée artistique: le nombre croissant de compagnies en Suisse romande, le goût du collectif des jeunes générations, souvent lié à un désintérêt pour la signature individuelle, le désir de voyager d'une compagnie à une autre ou d'un format à un autre, le refus de porter seul·e la charge de l'administration (dont tout le monde s'accorde à dénoncer l'accroissement accablant), le manque de considération légal du rôle de l'artiste dans sa propre compagnie, la pandémie, l'empreinte carbone des tournées, une approche éco-critique des modes de production...

On peut signaler un document vif et généreux sur le sujet, tout juste produit par un regroupement de trente-quatre compagnies d'Auvergne Rhône-Alpes, qui ont mis à profit le confinement pour « penser à plusieurs »*.

Quatre questions y sont examinées: les modèles de structuration des compagnies de danse, la diffusion, la transmission et le faire ensemble. Y sont posées de très fines descriptions des problèmes, ainsi que des pistes de travail largement fondées sur des modes ouverts, partageurs, mutualisant. Un texte à lire pour son usage constructif du mot utopie.

Pour réaliser le focus de ce *Journal de l'ADC* sur les compagnies de danse, nous avons essentiellement tendu notre micro: voici donc plusieurs entretiens avec des chorégraphes et des interprètes, ainsi que quelques portraits de groupes aux contours singuliers. Avec les entretiens de Sidi Larbi Cherkaoui, nouveau directeur du Ballet du Grand Théâtre de Genève (p.12), et de Jill Johnson, interprète et pédagogue liée au travail de William Forsythe depuis trois décennies (p.20), on traverse des expériences couplées à de très grandes structures de production. La Ribot et Cindy Van Acker racontent comment leurs compagnies genevoises conventionnées sont en train d'évoluer, chacune à sa manière, pour trouver de la permanence, de la lenteur, un certain ancrage (p.4). On peut lire aussi les portraits de quatre « bandes chorégraphiques »: le collectif indépendant romand Ouinch Ouinch, la compagnie municipale zurichoise The Field (p.24), la plateforme de production belge GRIP (p.25), et un mode de faire exploratoire liant musique et danse que partagent Cyril Yeterian et Marthe Krummenacher (p.26). Les exemples d'ici et d'ailleurs favorisent dans ces pages un partage des doutes et des refus, des tentatives et des résistances.

MICHÈLE PRALONG

* Regroupement des compagnies de danse Auvergne Rhône-Alpes, *Se réunir pour l'après — Saison 2021-2021*, <https://regroupementciiesdanseaura.wordpress.com/>

PERMANENCE ARTISTIQUE ET ANCRAGE LOCAL



Où l'on voit que, pour certain·es chorégraphes, la pandémie fonctionne comme un révélateur d'emballlements et de dévoiements systémiques antérieurs. La machine à produire des spectacles s'étant grippée en mars 2020, l'occasion est prise d'en transformer les rouages, souvent avec l'appui de subventions publiques exceptionnellement ouvertes pour tenir les artistes, leurs structures et leurs productions à flot. Deux compagnies de danse établies à Genève et soutenues par un conventionnement conjoint (ville, canton et confédération) activent ainsi d'autres manières de faire.

LA RIBOT lance un Ensemble permanent réunissant quatre interprètes et une équipe de quatre personnes à la production, communication, administration et direction technique.

CINDY VAN ACKER (artiste associée au Pavillon) met à profit une invitation à occuper trois semaines le Pavillon ADC avec une escouade de complices artistiques, pour refonder Greffe, sa compagnie.

Coup de projecteur.

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

LA RIBOT

JEUNES ARTISTES

«Lorsque nous étions isolé·es par le covid, nous avons ressenti la très forte inscription de la compagnie dans un réseau international: beaucoup de voyages, des collaborateurs collaboratrices vivant ici et là, en Espagne, à Paris... Il n'y avait pas beaucoup de partenaires à Genève. Avec le covid, en plus des problèmes économiques, tout le monde a ressenti de la solitude. Les artistes déjà installé·es comme moi ont pu trouver des solutions, parce que les soutiens habituels ont perduré, mais les jeunes n'avaient souvent pas de travail auparavant, aucune proposition dans le présent et un futur bouché.»

ENSEMBLE

«J'ai eu envie et besoin de rassembler les gens. Cela a été le point de départ, ce mot *ensemble* qui permet de réunir les collaborateur·rices d'ailleurs—il y en a beaucoup dans le monde entier, des artistes comme Juan Lorient, Delphine Rosay ou Thami Manekehla, Jaime Conde — et celles et ceux d'ici.

Pour la première fois, nous créons un noyau fixe de permanent·es à Genève. Quatre artistes, danseur·euses, actrices: Piera Bellato, Lisa Laurent, Mathilde Invernon et Ludovico Paladini sont sorti·es des écoles de Suisse romande, habitent ou sont dans une relation forte avec Genève.

Lorsque le canton a ouvert un Fonds pour aider à la transformation des projets ou des compagnies sous l'effet de la pandémie, nous avons tout de suite pensé à cette génération. Nous avons misé sur un travail de longue durée, pour leur offrir des conditions d'épanouissement, de recherche. C'est aussi une manière pour moi de me connecter davantage à cette ville dans laquelle je vis depuis maintenant dix-sept ans.»

PERMANENCE

«Le soutien du canton permet d'assurer un premier contrat de huit mois à 50%. Et comme nous avons remporté en 2020 le concours biennal Label Plus (*ndlr*: financé par les cantons romands, le Label favorise la production et diffusion de projets ambitieux), nous pouvons prolonger cette

première période. Nous visons trois ans d'engagement permanent avec ce noyau de proches. Ce qui est important, c'est que chacune et chacun conserve la possibilité de mener son propre travail à mi-temps. On pense donc en termes d'échange, de transmission, de recherche, avec deux temps forts en 2022: l'exposition monographique *A escala real*, qui sera le premier grand projet de l'Ensemble à Madrid, de février à avril 2022 avec, pendant six semaines, des présentations vivantes, des installations et des vidéos, puis une pièce en Suisse en septembre 2022 soutenue par le Label Plus, *DIEstinguished*, au Théâtre populaire romand de la Chaux-de-Fonds (la directrice du TPR Anne Bisang est marraine de ce projet). Le spectacle sera ensuite en tournée en Suisse romande.

Alterneront ainsi de grands projets internationaux, des créations locales, des reprises de répertoire, de la recherche. »

PRODUCTION

« L'Ensemble n'est pas seulement constitué d'artistes: la production est essentielle. Nous serons accompagné-es de ce côté-là par Aude Martino, directrice de production, et Iris Obadia, assistante de production et communication. Diplômée de l'EAC, l'un des principaux établissements d'enseignement dans les domaines de la culture, du marché de l'art, du patrimoine et du luxe, Aude a travaillé au Centre national de la danse, à Pantin (Paris). Depuis 2015, elle a mis en œuvre le projet *Camping*, une formidable plateforme chorégraphique. Quant à Iris, elle a fait des études de lettres, langues et relations internationales, avant d'entrer dans la production des arts vivants, notamment au Centre national de la danse elle aussi. Il faut encore citer deux personnalités essentielles qui portent la compagnie depuis plusieurs années: Gonzague Bochud, administrateur, et Marie Prédour, cheffe technique. L'équipe est belle. L'Ensemble a été lancé lors d'une soirée en octobre: je me réjouis de cette aventure. »

QUESTIONS AUX ARTISTES DE LA RIBOT ENSEMBLE

1
Quelle a été votre première réaction lorsque vous avez reçu cette invitation de La Ribot? Comment la pandémie avait-elle impacté votre parcours à ce moment-là?

2
Comment pensez-vous maintenir une balance entre votre propre travail et celui de l'Ensemble?

3
Qu'est-ce que la pérennité d'un tel engagement change dans la vie d'un-e artiste?

4
Est-ce que vous vous sentez partie prenante du mode d'organisation de cette nouvelle structure?

PIERA BELLATO

est sortie de la Manufacture – Haute école des arts de la scène de Suisse romande en 2013 après un master en relations internationales à l'Université de Genève. Elle est artiste associée de l'Abri en 2019-2020.

1
La danse, c'est comme un rêve d'enfant pour moi qui suis comédienne de formation. La dialectique entre corps et matière, ou corps et espace, sur laquelle travaille La Ribot, ainsi que tout son univers historique, politique et architectural me fascinent. Donc mes premières réactions: excitation, joie et fierté aussi bien sûr.

La pandémie n'a pas beaucoup impacté mon parcours. Les répétitions des projets dans lesquels j'étais engagée se sont poursuivies. Idem pour mes recherches à l'Abri. Et comme par ailleurs, je milite pour qu'on prenne du temps...

2
C'est un désir de La Ribot, d'engager des personnes qui mènent leurs propres recherches. Mon projet *Merci pour cette danse* est programmé en 22-23 et 23-24 à l'Usine à gaz et au Théâtre du Loup. Va commencer le casse-tête des agendas. Mais j'ai confiance: chacun-e fera de son mieux pour tout combiner.

3
L'engagement dans La Ribot Ensemble va évidemment changer mon rapport au corps, à la création, et permettre d'entrer dans la profondeur du lien de plateau avec ce groupe artistique. Je suis curieuse de cela. J'ai fait partie du premier *Vivier* de la Manufacture, nom d'un petit groupe d'interprètes au service de la recherche et des étudiant-es en mise en scène. Nous étions comme une troupe à résidence engagée sur deux ans à 60%. Cela m'a permis de désacraliser le plateau côté théâtre. Peut-être que danser aura sur moi un effet semblable.

4
C'est un peu tôt pour le dire, mais La Ribot travaille en nous impliquant, en nous écoutant. Nous faisons vivre le studio même quand elle n'est pas là. Et nous sommes également proches de l'équipe de production et de la directrice technique. Nous avons par exemple pensé l'organisation de la soirée d'inauguration de l'Ensemble... ensemble.

MATHILDE INVERNON

est une comédienne et danseuse franco-espagnole. Après avoir suivi le Conservatoire à Paris, elle a obtenu un bachelors à la Manufacture de Lausanne en 2019.

1
Ma réaction? De la joie et un soulagement énorme. J'ai passé les deux années de ma sortie à cumuler des jobs alimentaires et artistiques. Mon dernier emploi alimentaire était au sein de la compagnie La Ribot: aide administrative et assistante artistique, en attendant que la pandémie se calme. Recevoir cette invitation m'assure un arrêt de cumul de jobs. Sur l'année 2020, j'ai empilé jusqu'à quatre boulots différents au mois: professeure de théâtre au collège, danseuse, co-scénariste, aide en production, comédienne, serveuse... En théâtre, il y a très peu d'auditions ouvertes et sur les deux dernières années, je n'ai eu accès qu'à quatre auditions, dont celle de La Ribot.

2
Je suis maintenant à la tête d'une compagnie, ce qui me permet de créer. Cette année, j'ai un projet aux Quarts d'heure de Sévelin, à Lausanne (*ndlr*: plateforme pour jeunes chorégraphes), *Let's pretend*, en novembre, et un autre qui sera joué au TLH à Sierre puis au Théâtre du Crochetan au printemps 2022: *The Bath*.

Je travaille avec La Ribot depuis une année maintenant, et l'apport artistique est énorme.

En me salariant dans le long terme, sa compagnie m'apporte un autre soutien gigantesque: je peux oublier l'alimentaire.

3
Outre le fait d'être légitimée comme artiste, c'est l'opportunité de développer une recherche artistique de longue haleine avec une chorégraphe. Et puis, encore une fois, le plaisir de se concentrer sur l'artistique.

4
Oui, clairement. D'une part on s'entend toutes très bien avec la direction artistique, le bureau de production et la direction technique. On partage un certain nombre de valeurs importantes, une éthique, notamment autour de cette idée d'Ensemble. Comme les studios sont au même endroit que les bureaux, on prend le temps de discuter des projets, de notre participation.

LISA LAURENT

est une danseuse sortie du Ballet junior en 2019. Son projet *Pas de deux* créé aux Quarts d'heure de Sévelin est sélectionné pour la tournée suisse de Tanzfaktor 2022.

1
J'ai été très heureuse! Je rêvais de travailler avec La Ribot depuis longtemps. J'ai eu de la chance, car en septembre 2019 j'ai rejoint la compagnie de Cindy Van Acker pour la création de *Without References*. Malgré les nouveaux confinements et les restrictions de l'année, j'ai pu travailler et jouer au plateau. Mais juste avant la proposition de La Ribot, j'étais très anxieuse face à une saison sans engagement.

2
J'ai fondé ma compagnie en septembre 2022 à la suite d'une expérience aux Quarts d'heure de Sévelin en 2019. Le contrat avec La Ribot Ensemble est à 50% et cela me permet de continuer à créer.

3
J'ai l'impression d'avoir un cadre autour duquel mes autres activités gravitent. En tant qu'artiste, je trouve rassurant de travailler avec les mêmes personnes dans le long terme.

4
Oui! J'ai l'impression d'avoir rejoint une petite famille. Chacun-ne a son rôle mais nous travaillons conjointement pour le bon fonctionnement de la compagnie. Nous sommes toutes indispensables et indissociables.

LUDOVICO PALADINI

est un danseur et performeur actif en Italie, en Suisse et en France. Il est sorti de la Manufacture en 2020 avec un bachelors en danse.

1
C'est amusant parce que l'invitation de La Ribot est d'abord partie dans mes *spams*. Lorsque j'ai reçu un téléphone le lundi suivant, à mon réveil, j'ai mis du temps à réaliser que j'allais être engagé dans un projet beaucoup plus long que tout ce que j'ai pu faire jusque là. Je suis certain que je vais beaucoup apprendre de Maria, artistiquement et humainement.

J'ai travaillé régulièrement depuis ma sortie d'école en 2020, sans ressentir vraiment la pression sanitaire. J'ai eu de la chance.

2
Depuis septembre 2020, j'ai pu lancer mon propre travail en Italie. C'est important que La Ribot nous considère aussi comme des créateures, et pas seulement des interprètes: nous allons pouvoir plonger dans son travail, créer des liens entre nous toutes, et poursuivre chacune chacun nos propres créations.

3
Je suis curieux de le voir... j'aurai des réponses dans quelques années...

4
L'organisation de cet Ensemble exige de prendre en compte les disponibilités et besoins de chacun chacune pour établir des plannings. Je me réjouis d'apprendre de cela, de ces nécessités collectives. Ce qui est certain, c'est que toutes les conditions sont réunies pour produire le meilleur.

CINDY VAN ACKER

RADICALITÉ

« Je ne m’imagine pas reprendre les activités comme avant le covid : tout a été ébranlé, secoué, détruit, annulé, vidé de sens et de raison, des répercussions sans fin sur les réalités sociales et humaines nous assaillent. Avec cette oscillation permanente entre le maintien d’une énergie prête à bondir coûte que coûte et l’état *zen* de devoir accepter ce qui s’annule du jour au lendemain. Je me sens, je suis, de toute manière entièrement en chantier, en lutte avec le vide de sens et de raison, à chercher comment en donner et en retrouver... Alors je me dis qu’il faut essayer de saisir ce moment pour revenir à un état de réflexivité, de sincérité, redéfinir le pourquoi et le comment, l’endroit d’où on s’exprime, et repenser radicalement le paramétrage des éléments qui constituent l’ensemble de notre art. Il s’agira pour moi de reposer l’artistique au centre, de remettre la priorité sur l’échange humain, de promouvoir la solidarité. Mais aussi de relativiser le crédit qu’on accorde à la visibilité et à la communication excessives *via* les réseaux, au marketing, à la vitesse de production et de création et à l’accélération trépidante du marché. »

OCCUPATION

« C’est Anne Davier, la directrice du Pavillon de la danse de l’ADC qui a lancé cette invitation : installer la compagnie Greffe au Pavillon durant trois semaines en février-mars 2022, avec toutes sortes d’archives et de traces accumulées ces dernières années. Quelque chose comme un grand atelier Greffe, sans visée de création *ex-nihilo*. Et cela me plaît d’imaginer ralentir : rendre visible l’invisible des travaux passés, composer avec, reprendre des chemins parcourus et les relier ailleurs, les transformer, les transmettre, les valoriser dans le temps et dans l’espace. Le projet s’appelle *Occupation/Frayage topologique*. »

MATÉRIAUX

« J’ai énormément de choses dans mes cartons de création : des partitions, des livres, des films, des dessins, des notes éparses, des éléments scénographiques, de la littérature ou des œuvres plastiques de référence... »

Un certain nombre d’occupant-es du Pavillon sont des interprètes pur-es, d’autres sont des artistes qui mènent aussi leurs propres recherches. De ces présences vont sortir toutes sortes de propositions impromptues, toutes sortes de formats, avec ou sans public : des salons d’écoute, des matérialisations graphiques du travail chorégraphique, des textes, des ateliers pour bien commencer la journée, de longues sessions de mouvements continus, des narrations *intermedia*... Le but de *Frayage topologique*, c’est le lien. »

STRUCTURE

« Les trois samedis de cette occupation du Pavillon seront des rendez-vous majeurs avec le public, comme un temps de dépôt de la matière et de transmission. »

La première expérience intense et de longue durée consiste à présenter toutes les *Shadowpieces*, soit dix soli en une soirée qui deviendra une nuit ; nous sentirons le temps avancer, se dilater, devenir poreux. À partir de ce premier rendez-vous public, nous allons nous plonger dans les processus de création des soli, pour rendre visible certains éléments, en clore d’autres, ou encore les transmuter. Ce qui nous amènera à remonter le temps depuis *Shadowpieces* au fil des créations de Greffe jusqu’à 2002, année de mon premier solo.

Ce retour en arrière produit le deuxième temps fort : la projection des films d’Orsola Valenti, interprétation cinématographiques de *Six Soli* réalisés de 2009 à 2013.

Et pour le dernier samedi, Stephen O’Malley jouera live avec Kali Malone sa pièce *Les Sphères* : nous danserons sur une partie de cette composition de deux heures, en partant de ma recherche actuelle sur la musique de O’Malley, comme une expérimentation nocturne. »

TRADUCTION

« Lorsque la pandémie a interrompu la création des soli de *Shadowpieces*, les interprètes sont resté-es au travail sur ce qu’on a appelé le *projet récit*. Chacun-e pouvait inventer une nouvelle forme/un nouveau format à partir de son propre matériel chorégraphique. Bref

il s’agissait de faire autre chose que de la danse, à partir de la danse. Louis Schild et Maya Masse ont par exemple produit un disque vinyle de leurs soli. J’ai toujours aimé explorer ces gestes de passage d’un médium à un autre, comme par exemple dans l’exposition *Score Conductor* en 2012, ou encore les films d’Orsola Valenti justement. Ce type de traduction se pose aujourd’hui comme un vecteur particulièrement actif pour la transformation de ma compagnie. »

TRANSMISSION

« Depuis la création de *Corps 00:00*, beaucoup de choses se sont déposées et accumulées dans mon corps, dans sa mémoire, dans ses cellules. Ces éléments peuvent traverser les explorations actuelles avec les danseuses, mais ce sont des moments passagers, éphémères, qui adviennent par défaut, et dont l’évidence n’est jamais nommée au-delà des préoccupations du moment. Lorsque je vois Stéphanie Bayle donner un *workshop* sur mon travail et chercher à concrétiser mes recherches pour les transmettre à d’autres, j’ai envie de m’arrêter moi aussi, de revenir à ce que j’ai accumulé en moi, à ces strates corporelles, comme expériences, trajets, épreuves et découvertes. Aujourd’hui, je veux stopper cette fuite en avant pour reprendre, examiner, partager tout cela avec les danseuses et danseurs qui m’accompagnent au présent. »

MÉDITATION

« Je me sens en phase avec cette citation de Rilke : *Danser, est-ce remplir un vide ? Est-ce taire l’essentiel d’un cri ? C’est la vie de nos astres rapides prise au ralenti*. »

PERMANENCE

« J’aimerais donner du temps et du souffle à l’énergie que toute l’équipe insuffle dans la réalisation des projets de la compagnie. Arrêter d’agir dans l’urgence. Chercher une organisation qui permette de déployer les choses en profondeur. *Frayage topologique* va servir de préfiguration pour constituer une modalité de compagnie qui donnerait ce temps-là. Il s’agit de mettre en place un noyau d’interprètes permanent-es, avec une constellation d’interprètes qui navigueraient autour de ce noyau, selon les projets. Ma compagnie a déposé un projet de transformation en ce sens auprès du canton de Genève. C’est une manière de répondre aux différents chantiers en cours. Qu’il s’agisse

des pistes d’explorations pour la prochaine création, du projet de transmission que Greffe vient de lancer, d’entraînement quotidien des danseurs danseuses professionnelles dans notre studio de l’Impasse ou encore de la recherche pour les collaborations d’opéra avec le metteur en scène Romeo Castellucci, l’objectif est de travailler en synergie tous les jours, sans être contraint-es par l’enveloppe budgétaire liée à chaque production. »

HYPOTHÈSE

« Ce sont des préoccupations que je partage notamment avec la danseuse et chorégraphe vaudoise Maud Blandel. Nous dialoguons de très près, tant sur le plan éthique qu’esthétique. Nous avons commencé à évoquer des formules de rapprochement de nos deux compagnies, des idées de territoires à partager. Un tel couplage pourrait produire beaucoup de positif : un partage salutaire des responsabilités d’employeuses, des échanges sur les aléas de la création, la possibilité d’engager des interprètes de manière permanente et, surtout, du champs pour alterner temps de création et temps de recherche. Il y aurait ainsi, dans le sillage du *Frayage topologique*, du ralentissement, de l’échange, de l’émulation et davantage de liberté. Nous sommes en réflexion et en rêve sur ces pistes. »



Le vide

et de dent
et de

Alger
et route

COMMENT DIRIGER

Entretien SIDI LARBI CHERKAOUI

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Il vient d'être nommé à la tête du Ballet du Grand Théâtre de Genève, pour remplacer Philippe Cohen parti à la retraite dès la saison prochaine. Sidi Larbi Cherkaoui est un danseur et chorégraphe belge formé à P.A.R.T.S, couronné de nombreuses distinctions, qui a créé et tourné plus d'une cinquantaine de pièces à l'international. Il arrive à Genève deux ans après Aviel Cahn, directeur du Grand Théâtre qui cherche à ouvrir cette maison d'opéra, à la connecter davantage avec la ville. Sidi Larbi Cherkaoui va ainsi travailler cette mission du côté du Ballet et de ses vingt-deux interprètes. Au fil du temps, il a toujours su conserver sa propre

compagnie, Eastman, parallèlement à la charge d'organisations aussi importantes que le Toneelhuis ou le Ballet royal de Flandres.

Entretien autour de son expérience des structures de production chorégraphique, de la plus modeste à la plus institutionnelle.

Quand êtes-vous entré pour la première fois dans une compagnie ?

SIDI LARBI CHERKAOUI: Chez Alain Platel avec les ballets C de la B en 1997, pour la création de *lets opBach*. On a travaillé six mois sur ce spectacle, ce qui nous a donné le temps de nous connaître, puis on l'a tourné pendant trois ans. Platel avait choisi des interprètes très différents du point de vue technique, nationalité, type de corps, de mouvements, de valeurs. On ne pouvait pas se comparer. On apprenait beaucoup des autres juste en travaillant et en se côtoyant. Cette première expérience m'a marqué: j'y ai appris la collaboration d'identités contrastées.

Qu'est-ce qu'un temps de création aussi long permet de développer ?

Six mois de création, ça correspond à une autre époque. Aujourd'hui on travaille différemment, plus vite. Platel nous laissait le temps d'investir le volet émotionnel. Ses questions étaient précises et il attendait que les réponses soient intimement les nôtres. Par la suite, j'ai toujours été attiré par ce type de dynamique collaborative et de travail en profondeur. Même si je travaille aussi avec des interprètes à qui je demande plus modestement de danser ce que je chorégraphie pour eux.

« Les personnes à la direction d'un projet ont souvent moins de pouvoir qu'on ne le pense: il faut surtout beaucoup écouter, se plier à énormément de contraintes. »

De cette vie de compagnie et de tournées, que gardez-vous ?

Sur scène, nous étions en symbiose et concentrés sur la pièce. On se connaissait tellement bien! En dehors du théâtre, il y avait des petites bandes. Certains se reposaient, d'autres faisaient du tourisme, comme moi. J'étais le benjamin de la compagnie et j'aimais bien me promener avec mon ami et collègue Darryl Woods, un danseur américain plus âgé. Avant de monter en scène, nous avions nos rituels. Moi, j'allais en boîte pour danser à fond. C'est de là que je viens: j'étais un *gogo danseur*. Plus je danse et plus je danse... Sur trois ans, les groupes ont bougé, on changeait parfois de bande. Dans d'autres compagnies, les relations ont souvent été plus fusionnelles, parce que nous avions à peu près le même âge — au risque de devenir les clones des un-es et des autres. J'étais heureux de commencer dans un monde hétérogène.

Lorsque vous avez fondé votre propre compagnie, qu'avez-vous posé comme valeurs ?

J'ai créé mes premières pièces au sein de cette même compagnie: les ballets C de la B, alors que Platel était en pause. Mes compagnons de route, je les ai trouvés en 2000 avec la création de *Rien de rien*. C'était un sextet de danseurs: une danseuse de quatorze ans, une danseuse de quarante ans et une danseuse de soixante-cinq ans, puis trois hommes d'environ vingt-quatre ans, dont moi-même et le danseur chorégraphe Damien Jalet. À mes débuts, je cherchais à reproduire la diversité, à brasser et rassembler des personnes dont on ne penserait pas qu'elles puissent faire un spectacle ensemble. Ensuite, j'ai recherché plus d'homogénéité dans les distributions: pour *Sutra*, j'ai travaillé avec un groupe de jeunes moines *shaolin*; pour *Ook*, avec des acteurs vivant en situation de handicap, pour *Mjlonga* des danseurs de tango Argentin, etc.

Y a-t-il des fidélités dans vos distributions ?

Il y a des fidélités, oui! Damien Jalet, par exemple, a dansé quatorze ans avec moi. Au sein de ma compagnie Eastman, que j'ai fondée en 2010, il y a quelques interprètes avec qui je travaille encore aujourd'hui, comme Kazutomi Tsuki Kozuki. Il est avec nous depuis douze ans.

Du point de vue contractuel, pouvez-vous engager les interprètes de votre propre compagnie dans le long terme ?

C'est financièrement trop lourd. Par ailleurs, certains interprètes aiment s'émanciper des chorégraphes — et c'est tant mieux: ils font des choix, restent quelques mois, s'en vont, puis reviennent parfois un ou deux ans plus tard. Ce côté papillon est un peu compliqué, mais c'est aussi intéressant de voir ailleurs; ça permet de comparer les manières de travailler, d'apprendre à s'adapter, puis de vraiment grandir aussi. Certains danseurs restent fidèles, avec eux c'est un parcours très particulier, une sorte d'histoire d'amour artistique.

Beaucoup d'affaires de harcèlement moral et/ou sexuel apparaissent aujourd'hui dans le monde de la danse, en Suisse comme en Belgique. Est-ce que vous pensez que les compagnies peuvent être un terrain propice aux abus ?

J'ai maintenant quarante-cinq ans: dans le cadre de ma profession, je pense sentir et savoir ce qui est normal et ce qui est abusif, acceptable ou inacceptable. Le harcèlement se développe par manque de communication honnête, manque de conscience de l'autre et de la fonction de chacun chacune; c'est un abus de pouvoir. Mais je pense que l'abus peut intervenir dans chaque domaine, tout dépend de l'être humain en face de vous.



Lorsqu'une compagnie gagne en visibilité et reconnaissance, comment continuer à valoriser ce que chaque interprète apporte? Comment concevoir la signature d'un spectacle ?

Il faut se poser cette question dès l'amorce d'une création: est-on ensemble pour former un collectif ou pour soutenir la vision d'un ou d'une artiste? J'ai fait des créations avec Damien Jalet, Akram Khan, Wim Vandekeybus, Maria Pagès et tant d'autres encore. Nous étions cosignataires de la pièce. Il est aussi arrivé que je danse en duo mais que la conception du projet soit la mienne. Dans ce cas, j'ai cherché l'artiste qui avait envie de m'aider à déployer mon idée.

Les rôles sont à prendre et à conserver: même si j'écoute tout le monde, c'est moi qui ai la responsabilité finale et qui prends les décisions. Ou alors, je travaille clairement pour une autre personne, et toutes mes idées seront pour l'artiste à la tête du projet. Cela dit, les personnes à la direction d'un projet ont souvent moins de pouvoir qu'on ne le pense: il faut surtout beaucoup écouter, se plier à énormément de contraintes.

Combien de temps travaillez-vous à la création d'un spectacle en compagnie de vos interprètes et collaborateurs-rices ?

Je travaille beaucoup en amont: je veux être à l'aise, prêt à démarrer quand nous entrons dans le studio. Et comme j'aime être présent dans l'instant, j'essaie de gérer en marge du studio les stress de planning. Je travaille souvent un an à l'avance, et trois mois avec les interprètes.

Administrativement, qu'est-ce qu'une bonne équipe pour une compagnie de danse ?

Il ne faut pas que l'équipe administrative soit trop grande. Je suis parfois dur avec les gens du bureau parce que je pense prioritairement aux artistes, aux danseuses et danseurs. C'est court, une carrière dans la danse... Il faut attraper toutes les occasions possibles. Un spectacle repoussé d'une année, c'est terrible pour un interprète. J'ai une obsession pour le rétro-planning. Au bureau d'Eastman, en ce moment, nous sommes cinq. Parfois, nous sommes trois, ou sept. Ça dépend du rapport à la création. Le Ballet de Flandre regroupe entre huit et dix personnes pour quarante-cinq danseurs

« Pour moi, les grilles horaires et le minutage dans le travail avec le Ballet ne s'accordent pas toujours bien avec l'art. J'ai dû l'accepter et m'y adapter. Je comprends les raisons de ce cadre, il protège la santé. »

et danseuses, mais c'est tout un autre système, avec des syndicats, des représentants, des grilles horaires ultra balisées: à 18h01, il n'y a plus personne dans le bâtiment. Avec les ballets C de la B, on s'arrêtait quand on était fatigués, c'était beaucoup plus organique, plus chaotique aussi. Au Ballet de Flandre, on n'a pas droit à ce genre de fluidité!

Est-ce à dire que ce cadre institutionnel vous met au travail différemment ?

Complètement. Pour moi, ce minutage ne s'accorde pas toujours très bien avec l'art. J'ai dû l'accepter et m'y adapter. Mais je comprends très bien les raisons de ce cadre: il protège l'énergie, la santé et le temps des personnes, ce qui est tout à fait juste! Mais parfois on bascule dans des situations absurdes; on infantilise les danseuses et danseurs, qui peuvent ignorer ou ne pas écouter leurs propres sensations puisque tout est tellement cadré pour eux.

J'ai eu la chance de grandir dans la danse avec la nécessité d'identifier mes propres limites. Je sens rapidement quand quelqu'un va trop loin. Il y a des artistes qui ne le sentent pas, parce qu'ils n'ont jamais cerné leurs limites, qu'ils sont sourds et aveugles aux limites des autres, ou par abus de pouvoir... Bon, il y a aussi des gens horribles qui sont aveugles aux autres, mais on fait tout pour éviter de travailler avec ce genre de personnes.

Comment envisagez-vous l'avenir d'Eastman lorsque vous serez à la tête du Ballet du Grand Théâtre de Genève (BGTG)?

Ma compagnie, c'est comme un laboratoire, un endroit où les règles sont fluides, où je peux chanter toute la journée ou apprendre un texte si c'est ce que le travail demande. Personne ne me dit: « Mais je n'ai pas eu ma classe de contemporain, aujourd'hui! ». Avec la double casquette au

Ballet de Flandre et à Eastman, j'ai appris à changer rapidement de codes, en passant d'un lieu à l'autre. Je vais continuer à le faire avec le Ballet du Grand-Théâtre. C'est comme parler deux langues différentes. J'aime jongler, j'ai eu la chance de grandir dans deux cultures: flamande et catholique avec ma mère, francophone et musulmane avec mon père. J'étais un bon étudiant, je faisais tout ce qu'il fallait pour m'en tirer mais émotionnellement c'était compliqué pour moi de me construire. Le mouvement m'a aidé, j'aime dire qu'il m'a sauvé la vie! Ma relation à la danse est d'ailleurs souvent axée sur la santé physique et mentale. Être dans l'entre-deux fait partie intégrante de ma manière de vivre les choses.

Vous parlez de santé: comment Eastman et le Ballet de Flandre ont-ils traversé ces vingt derniers mois de pandémie ?

Pour la compagnie Eastman, c'était dur. Une tournée entière est tombée à l'eau. On était isolé-es avec des interprètes à Paris et d'autres à Bruxelles. On vivait chacun et chacune pour soi. Dès qu'on a pu retourner en salle, j'ai fait trois soli avec trois danseurs. J'ai pu prendre du temps. En d'autres circonstances, je n'aurais pas pu me consacrer autant à ce travail, et je n'aurais pas choisi le format du solo, parce que je me sens plus fort avec un petit groupe. Mais les règles sanitaires ne nous permettaient pas d'être plus de deux dans notre studio. De cette situation est né le projet 3S, qui parle entre autres de la complexité du désir de suicide. Avec le Ballet de Flandre, on a travaillé d'arrache-pied avec les lignes du budget pour garder un semblant de routine. Les classes sont pour quarante-cinq danseuses et danseurs. On devait faire cinq groupes, et donc multiplier les cours. J'ai aussi travaillé sur des soli avec eux, mais en visioconférence! Pas avec tout le groupe, évidemment, ce qui a donné lieu à des jalousies, des blessures d'amour propre...



qu'il a fallu gérer. C'est un peu le destin de la personne soucieuse du *care*: on n'en finit pas de prendre soin. Grâce à ces initiatives on a pu créer quelques très belles *Miniatures*, plusieurs courts-métrages de danse d'environ cinq minutes.

En êtes-vous sorti·es transformé·es ?

Nous sommes plus conscients de l'amour que nous portons à ce que nous faisons. Certains artistes auraient pu rester à la maison avec une bonne partie de leur salaire versé, mais non, tous voulaient travailler. Chaque jour est un jour de gagné quand on peut faire ce qu'on a choisi de faire. Les danseuses et danseurs sont aussi plus calmes et reconnaissant dans le travail.

La compagnie de danse est une organisation du travail tout à fait à part, qui mélange des dimensions juridiques, contractuelles, artistiques, psychologiques et esthétiques. Selon vous, la compagnie pourrait-elle être un modèle de travail en commun ?

Absolument. Beaucoup d'entre nous sont experts dans la manière de mettre ensemble des choses qui paraissent à première vue contradictoires. Cette compétence pourrait être utile dans d'autres secteurs. On développe des talents d'adaptation particuliers. Certains visiteurs me demandent comment cela fonctionne du point de vue du *management*, du *leadership*. Ce qui importe, c'est de ne pas être pressé et de ne pas toujours viser le résultat immédiat. Il faut parfois attendre deux mois, trois ans, dix ans pour que quelque chose surgisse. Il y a des enseignements de mes professeurs de danse que j'ai compris vingt ans plus tard.

Comment êtes-vous arrivés au Ballet de Flandre ?

En 2011, bien avant d'en reprendre la direction artistique, un journal belge a approché les chorégraphes contemporain·es pour leur demander d'estimer si le Ballet de Flandre avait encore sa place dans le paysage. Je me suis dit que si le ballet s'éteignait, l'argent qui lui était consacré serait perdu. Les politiques le mettraient ailleurs, pas dans la danse indépendante. De manière pragmatique, je me suis prononcé sur une structure qui devait perdurer, mais aussi se transformer. Ensuite, j'ai été solli-



« Je suis parfois dur avec les gens de mon administration, parce que je pense prioritairement aux artistes, aux danseuses et danseurs. C'est court, une carrière dans la danse... Il faut attraper toutes les occasions possibles. »

cité pour en prendre les rênes en 2013, mais j'ai refusé. On me l'a redemandé en 2015: j'avais alors quarante ans et je me suis dit qu'il était temps de faire une expérience plus « adulte »... En réalité, quel travail!

Vous avez donc récupéré un Ballet moribond et vous l'avez réveillé...

Le Ballet m'a transformé et j'ai transformé le Ballet. C'est une alchimie réciproque. J'étais sur certains points comme un *ovni* dans cet univers, même si Anvers est ma ville et que ma prof de danse classique avait été l'une des danseuses solistes de ce Ballet dans les années 70. Elle savait d'ailleurs combien j'ai trimé pour en arriver là.

Avec quelles envies et énergies arrivez-vous au BGTG ?

Je suis heureux de reprendre la direction d'un ballet qui pose de manière moins affirmée la distinction homme-femme que la plupart des ballets institutionnels. Les interprètes du Grand Théâtre sont d'abord des individus, ils et elles ont déjà eu l'occasion d'affirmer leurs personnalités sur le plateau avec certain·es chorégraphes invité·es par le passé, et cela plaît à mon côté militant *queer*. Ce sont des êtres humains, au-delà du système binaire qui nous divise. De mon côté, j'ai des obsessions, des univers. Comme par exemple de dire aux danseuses et danseurs qui comprennent ce que je leur propose « maintenant faites-le avec votre système nerveux », parce que c'est ça qui fait bouger, ce ne sont pas les muscles ni les os, mais ces *impulses* si subtils et précis. Alors une qualité du mouvement surgit, propre à chacune et chacun.

Comment vous sentez-vous à Genève ?

Comme un étranger. Et ça me va bien. En Belgique, je suis souvent traité comme un étranger de par mes origines, alors que je suis belge, et que je suis chez moi... J'ai quarante-cinq ans, je me sens à l'aise pour tenir les commandes. Je suis heureux de travailler avec ce Ballet, à Genève, dans le contexte de cette ville si particulière. C'est un défi, mais j'ai le sentiment qu'ici, je pourrai travailler avec patience et ténacité, et que je pourrai faire avancer ce Ballet dans une direction originale, sans que cela prenne des années. Et même si ça frotte par endroits, j'ai appris à m'appuyer sur les obstacles pour avancer. Ici, je veux ouvrir des possibles, être à l'écoute pour mieux créer et développer une écriture qui puisse rendre compte d'un univers inclusif et profond.

Entretien

JILL JOHNSON

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER — TRADUCTION JONAS PARSON

En septembre dernier, *A Quiet Evening of Dance* de Forsythe était dansé à Genève. Jill Johnson, l'une des danseuses, y affirmait une maturité à laquelle les scènes de danse sont encore peu accoutumées.

Depuis quelques décennies, Jill Johnson est en effet la danseuse et pédagogue la plus experte du travail de Forsythe: elle a accompagné plusieurs configurations et formats de sa compagnie. Elle est aujourd'hui en charge de la transmission de ses œuvres.

Vous travaillez avec William Forsythe depuis plus de trente ans. Pouvez-vous nous parler de ce compagnonnage ?

JILL JOHNSON: J'ai rencontré Forsythe à Toronto à l'âge de dix-neuf ans, j'étais danseuse au Ballet national du Canada et j'ai fait partie de la distribution originale, en 1991, de sa pièce *The Second Detail*. Ce processus de création a changé ma vie. Forsythe mettait en place un environnement artistique collaboratif permettant d'accueillir une foule d'idées, de possibilités et d'opportunités qui ont ouvert ma vision du monde en tant qu'artiste, personne, citoyenne. Six mois plus tard, j'ai déménagé en Allemagne pour rejoindre le Ballet de Francfort, qu'il dirigeait. J'ai participé à plus de vingt créations pour lui, et dansé presque l'ensemble de son répertoire. Je suis aussi, depuis 1999, enseignante des méthodologies Forsythe pour des compagnies et des universités du monde entier, et garante de la mise en scène de ses œuvres. Je suis également membre du conseil d'administration de la Fondation Forsythe.

En travaillant avec Forsythe pendant si longtemps, vous avez traversé différents formats de compagnies, plus ou moins gigantesques et institutionnelles. Était-il parfois difficile de s'adapter à ces changements de gabarits ?

« Ne vous attachez pas trop à vos propres idées », dirait Forsythe... L'adaptation était l'un des principes essentiels du Ballet de Francfort et du travail de William. Il n'y avait jamais deux processus créatifs ou deux spectacles identiques. Parce que notre travail procédait par itération, et qu'il était aussi en grande partie improvisé, cultiver notre capacité à trouver la bonne réponse face à chaque situation faisait partie intégrante du contrat qui nous liait à la compagnie. Parfois, le processus créatif ou les performances étaient fluides; d'autres fois, on se débattait et on luttait...

Comment s'accorder, alors ?

Accueillir avec enthousiasme le fait d'être perplexes, et rester toujours curieux·ses. Peu importe où chacune et chacun se situe; que l'on soit nouvellement arrivé ou dans la compagnie depuis longtemps, chaque processus, chaque jour de travail permet de créer un réservoir d'expériences et de

CHEZ SOI EN COMPAGNIE





Jill Johnson met en scène et produit les ballets de Forsythe avec des compagnies du monde entier dont le Ballet de l'Opéra de Paris, La Scala, la Batsheva Dance Company, l'American Ballet Theatre, etc. Elle a notamment travaillé avec la metteuse en scène Diane Paulus, la dramaturge et activiste Eve «V» Ensler, les compositeurs Ryuichi Sakamoto. Elle a fondé et dirigé le *Harvard Dance Project* et, en 2021, mis sur pied les priorités stratégiques DEIJ (diversité, équité, inclusion, justice) pour le *Harvard Dance Center*, en collaboration avec plusieurs collègues du *Equity Based Dialogue for Inclusion*.

connaissances artistiques. Nous dansons ensemble pour trouver les solutions et les orientations au service de la forme et du contenu. Nous cherchons à transcender notre danse, pour offrir des expériences transformatrices au public. Entre nous, au fil des ans, des pièces et des rôles, c'est tout un écosystème artistique qui s'est développé en même temps qu'un lexique ; nous avons constitué une mémoire collective.

Est-ce difficile de garder un équilibre entre vie privée et vie professionnelle ?

Le travail vocationnel brouille les frontières entre vie privée et vie professionnelle. Une division claire entre les deux n'est souvent pas apparente, ni même nécessaire : selon moi, suivre sa vocation dans le domaine des arts n'est pas adéquat pour les âmes sensibles. Nos vies d'artistes sont souvent nomades et éphémères. Nous manquons les vacances et les anniversaires avec nos proches. Mais on peut tisser des liens interpersonnels profonds avec nos collègues, et il est aussi possible de se sentir chez soi dans l'art. Ma vie privée et mes relations me soutiennent et m'inspirent dans ma vie et dans mon travail de manière essentielle.

La crise sanitaire pourrait-elle changer la façon dont les chorégraphes et les danseur·euses conçoivent la compagnie ?

Je pense que cette période a fait émerger des structurations de compagnies de danse qui, dans les faits, existaient déjà. Le changement radical des comportements pendant le *lockdown* a catalysé ces idées et favorisé l'expansion et l'identification de nouvelles configurations et modes de gouvernance. Ce changement rapide et sismique au cours des vingt derniers mois a également développé des idées nouvelles, par nécessité. Et pour cette raison, c'est un moment puissant, nécessaire, sain et merveilleux.

Une pensée particulière à propos de *A Quiet Evening of Dance*, vu à Genève en septembre dernier dans le cadre du Festival de La Bâtie : pour vous, c'était le retour à la scène après le confinement...

Pour moi, le confinement s'est articulé autour de l'absence : ne pouvoir être ni dans le studio ni dans le théâtre. Ne pas vivre la danse en direct et en compagnie des autres.

Rien, ni une application mobile ni une plateforme numérique, ne peut remplacer l'expérience collective, physique et émotionnelle que procure le simple fait d'être ensemble dans un studio, ou dans un théâtre, en *live*. Cette effervescence collective ne ressemble à rien d'autre que nous puissions construire ou reproduire virtuellement ou numériquement. Il faut s'en réjouir. *Take that Meta!*

Quelles sont, selon vous, les principaux enjeux à venir ?

J'espère que les artistes et le travail artistique, y compris la danse, continueront à agir pour l'inclusivité et l'égalité à tous les niveaux. Certains enjeux me viennent en tête quand je pense à ces questions : les systèmes de valeurs et les modèles de production ; la transparence dans le soutien et les allocations budgétaires ; la responsabilité dans les systèmes opérationnels et structurels ; la durabilité. Et cela concerne autant les institutions que les organisations à but non lucratif ou les nouveaux modèles de compagnie qui se développent actuellement.

Ceci afin que les artistes puissent pleinement réaliser les Futurismes afro, asiatiques, asiatiques américain·es, Crip, chicanx, est-asiatiques, féministes, indigènes, LGBTQIA+, insulaires du Pacifique et Trans. Le pouvoir transformateur et prophétique des artistes, la force de leur art et de leur recherche pour un changement culturel radical, tout cela est sans limite.

THE FIELD: CRÉER AUTREMENT

À l'initiative de la Tanzhaus, Zürich innove avec The Field, un collectif engagé à 50% en durée indéterminée. Missions: valoriser les processus de création plutôt que les résultats, et s'ouvrir sur la ville.

PROPOS RECUEILLIS PAR MURIEL WEYL MAGGOS AVEC LA RÉDACTION

Avant juillet 2019, iels ne se connaissaient pas. À l'initiative de Marisa Godoy, Catja Løepfe et Marc Streit, une audition de la Tanzhaus de Zurich les a réuni·es pour constituer un collectif qui créerait autrement. Ce serait horizontal, ouvert sur la ville, *Process based and not product based*.

Mirjam Jamuna Zweifel, Pierre Piton, Lucia Gugerli, Declan Whitaker, Maria Demandt, Romain Guion, Marisa Godoy, Simon Froehling sont séduit·es. Iels seront ce Field sur lequel créer des hybridations plutôt que faire des spectacles. Hébergé·es par la Tanzhaus, salarié·es à 50% et au bénéfice d'un contrat à durée indéterminée, les performeur·euses et danseur·euses s'engagent à tour de rôle dans les tâches administratives et de communication, interprètent, chorégraphient et organisent des *Field Days* où se forment des réflexions autour du pouvoir et de la représentation des pratiques artistiques.

Depuis, leurs actions suivent cette ligne mobile dont le roulement efface les hiérarchies. Créations, participation des équipes, du public, et invitations de chorégraphes en témoignent. Inspiré·es par la danseuse et médiatrice Monica Gillette, qui décroïsonne générations et cultures, iels proposent des pratiques d'échauffements pour toustes, un programme pour les malades du Parkinson, des exercices de parole ou d'interviews dansées. À l'interne, le collectif invite les équipes

administratives à participer. « La question de notre honnêteté, de notre transparence et de nos modes de relation aux autres par le mouvement se pose à chaque étape du processus. Être conscient de cela, c'est être présent politiquement », dit Pierre Piton, danseur de la compagnie.

Autre expression du changement: l'engagement de chorégraphes invitées — jusqu'à présent, des femmes — offre le triple avantage d'inverser la hiérarchie usuelle, de renouveler les expériences artistiques et de trouver des financements plus facilement que sur les seuls projets de recherche.

Aujourd'hui, après deux ans d'expérience, The Field va s'affranchir de la Tanzhaus et s'émanciper au travers de collaborations avec d'autres lieux (Kunsthalle Zurich, Kunsthaus Zurich, Zurich Tanz-festival, Festival B.Motion, Zürcher Theater Spektakel). Le collectif est à la recherche de son propre administrateur. Conscient·es « de ce privilège énorme d'avoir un salaire, explique Pierre Piton, nous voulons le partager tout en nous mettant dans des positions d'incertitude créative car nous ne possédons pas le savoir entre nous. The Field est une aventure de longue haleine que nous espérons voir évoluer au-delà des individus qui la composent ».

OINCH OINCH: VITESSE ET LIBERTÉ

Oinch Oinch est un collectif qui ne cesse de se reconfigurer: les artistes entrent et sortent, mais l'esprit reste. Joie de danser, énergie transdisciplinaire, horizontalité, bienveillance.

Iels avaient fait danse classique, break, hip hop ou Lettres et se sont rencontrés au bachelor danse contemporaine option Création de la Manufacture-Hautes école des arts de la scène de Suisse romande. Volée 2018. « À la Manufacture, on nous incite à trouver notre identité, à questionner notre place. J'étais une bonne interprète, mais je n'étais pas prête à rejoindre le monde du travail », confie Karine Dahouindji, danseuse du collectif.

La deuxième année leur impose de travailler en collaboration, et pendant la troisième, le groupe en partie formé hésite à présenter une création collective. Iels créent finalement trois soli. Puis les petites pièces sont réunies et deviennent *Molecutrio*, premier opus des Oinch Oinch, collectif né d'une irrépensible envie de « créer de l'électricité » et de sortir du cadre intellectuel de l'école. Si celle-ci leur a offert un lieu de rencontre et de réflexion commune, c'est dans la fête que se reconnaissent les performeur·euses et danseur·euses. « En soirée, précise Karine, on grille! Tout le monde veut nous suivre! » Leur pièce festive par excellence, *Happy Hype*, atteste de cet esprit.

Certain·es ont quitté Oinch Oinch depuis (Simon Crettol, plus proche du hip-hop, a rejoint une *House*; Nicolas Fernando Mayorga Ramirez est retourné au Chili), d'autres l'ont rejoint. En parallèle, iels jonglent avec de multiples projets; Collin Cabanis fait partie d'un autre collectif, Foulles, et à

Paris, Marius Barthaux est membre de La Grosse Plateforme. Aujourd'hui, les Oinch Oinch rassemblent Marius Barthaux, Karine Dahouindji, Adél Juhász, Elie Autin, Maud Hala Chami (aka Dj Mulah), Collin Cabanis, et Anna Ladera pour la diffusion et production.

Tout mouvant qu'il est, le collectif reste uni autour d'une même manière d'envisager le travail artistique: « Dans nos créations et en tant que collectif, nous tentons le plus possible d'adopter un processus horizontal, sans décideur·euse attiré·e, en alternant les *leads*, nous créons vite et spontanément, tout en restant dans l'ouverture et le questionnement permanent de notre travail. »

Leur deuxième opus, *Happy Hype*, programmé pour l'ouverture du Festival Belluard Bollwerk International en 2021, a dû être repris rapidement. Il intègre de nouveaux membres et les amène à poser des jalons organisationnels solides pour libérer la création et diriger au mieux leur « énergie brute et folle ».

Bien que Karine et Marius, assument aujourd'hui la fonction de direction artistique, les Oinch Oinch revendiquent l'alternance de prise d'initiative et l'aplanissement de toute hiérarchie. Le mode de création répond à cette même horizontalité qu'une commune bienveillance vient sceller et qui s'affiche sur leur site: « Nous veill-

lons les unes sur les autres ». Une manière d'assurer « un travail processuel et rigolo autour de la création collective, transdisciplinaire, *in situ* et immersive. Nous plaïdons pour cette manière de créer. » Un credo politique égalitaire qui s'incarne dans leur danse, inspirée du folklore comme des cultures vivantes, s'enracine dans le réel et fait fi du quatrième mur.

Pour Karine, « c'est très particulier; je n'ai aucun autre endroit où je suis aussi expressive, libre et tranquille. » Se mettent en partage des influences de mondes magiques, la malice de l'enfance, et une belle capacité à inventer des histoires. Le collectif entraîne le public avec l'énergie propre « des groupes de fées-sorcières. On abuse, on pousse, sans aucun contrepoint. Il faut que ça grouille pour trouver les connexions avec les gens, pour les rendre poreux, les contaminer et nous contaminer avec, tout en fulgurance ». En parlant de l'avenir, Marius Barthaux résume: « Je nous vois travaillant sur une création au long cours de manière collective, en tournant nos pièces précédentes en Suisse et ailleurs, tout en nous laissant de l'espace pour faire d'autres choses ».

Stratégie payante, puisqu'en janvier 2022, le collectif est invité à participer aux Journées de danse contemporaine suisse à Bâle.



OCCUPATION

ET IMPROVISATION

Dix-sept danseur·euses et musicien·nes se sont réunies pendant deux semaines au Pavillon en juin dernier. Iels ont été invité·es à rejoindre Marthe Krummenacher, danseuse, et Cyril Yeterian, musicien — deux artistes rassembleurs qui brassent les styles et les gens avec justesse et délicatesse. Ce temps long a été pensé comme une occupation du lieu, du matin au soir, autour de la rencontre et de l'improvisation. Une expérience ouverte au public, tant lors de *sets* en journée que lors de soirées propices au partage d'un spectacle. Maria Da Silva, dramaturge et metteur en scène, offre à Marthe Krummenacher et Cyril Yeterian l'opportunité de raconter ces pratiques du groupe et de la compagnie.

Entretiens

MARTHE KRUMMENACHER ET CYRIL YETERIAN

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIA DA SILVA

①

Côté danse, on trouve *Marthe Krummenacher* qui, après une formation au Ballet junior de Genève, évolue dans le milieu international de la danse contemporaine (dont *The Forsythe Company*), enchaînant les spectacles et les tournées avant de poser ses valises à Genève où elle crée avec Raphaële Teicher la compagnie *Raz de Marée*.

MARIA DA SILVA: Comment est né ce désir de réunir seize danseur·euses et des musicien·ennes autour de toi?

MARTHE KRUMMENACHER: J'aime danser sur de la musique et j'aime la musique *live*! Au départ, il y a une invitation en 2011 de

Vincent Bertholet et Myriam Kridi pour le projet *Transpalettes* où j'improvisais dans plusieurs allées d'immeubles en rencontrant à chaque fois un musicien différent. J'ai adoré. Le Centre culturel suisse m'a invitée à le présenter à Paris avec Julian Sartorius. J'ai demandé à Vincent et Myriam si je pouvais développer le concept, et il a été montré depuis dans différents festivals. Puis Anne Davier et Cindy Van Acker m'ont proposé de concevoir un dispositif grand format pour l'ADC: nous sommes arrivées à ce chiffre de seize.

Qu'est-ce qui a motivé cette envie de faire compagnie?

Ça me manquait de danser en compagnie. J'aime la rencontre, j'aime apprendre et c'est tellement riche de partager son travail avec

d'autres artistes. Je crois que ça m'intéressait de recréer cette ambiance de compagnie foisonnante, mais sans le ou la chorégraphe, et de permettre à toutes les visions de cohabiter. Parfois, en tant qu'interprète, c'est frustrant d'être au service d'une seule vision et de ne pas avoir son mot à dire. Si je pense à *Ceci est une rencontre* (ndlr: premier essai d'improvisations danse et musique proposé à la salle des Eaux-Vives en 2019), je crois que les artistes ont pu déployer leur individualité dans le dispositif que nous avons mis en place.

C'est important pour toi de soigner la relation avec les autres artistes ?

J'ai grandi dans un milieu et à une époque où l'interprète était éduqué à se taire, à tout accepter pour dépasser ses limites. Sans cesse. C'est quelque chose qui m'a marquée mais je me suis toujours dit qu'il devait y avoir d'autres moyens d'amener au dépassement, sans passer par la souffrance. J'aborde mes collaborations sous cet angle. J'essaie de trouver les outils qui vont donner confiance à l'interprète pour lui permettre d'explorer ce qu'il ou elle a envie de partager. Pour *Ceci est une rencontre*, j'ai engagé des artistes avec qui j'avais déjà travaillé et que je voulais retrouver. Il existait déjà un rapport de confiance et de respect. Ce qui a permis de pousser plus loin les explorations autour de l'improvisation.

Cette recherche d'horizontalité questionne ta manière d'aborder la direction : comment envisages-tu la signature d'une création ?

Je n'ai pas un parcours classique de chorégraphe avec une compagnie. J'aime trop être interprète. Je me sens comme à l'initiative d'un projet qui permet de collaborer avec d'autres. Sur l'affiche de *Ceci est...*, on lisait *Marthe Krummenacher et 16 guests*. Ce n'était pas mes interprètes mais des invitées. Et c'est Cyril Yeterian qui a pris en charge la sélection des musicien·nes. Je pense que dans ce dispositif, la signature n'existe pas réellement. C'est plus une expérimentation collective qui contribue à l'émergence d'un geste.

Tu as fait tes classes au Ballet junior, puis tu as été durant plusieurs années interprète pour des compagnies internationales de danse contemporaine. Penses-tu que le danseur ou la danseuse a tendance à disparaître au profit de la compagnie ?

Ça dépend, certain·es interprètes réussissent à garder leur individualité indépendamment du cadre fixé. D'autres comme moi aiment parfois disparaître dans le corps collectif et faire partie d'un tout. Aujourd'hui, j'ai l'impression que les écoles poussent les jeunes artistes à se démarquer, à trouver leur style, ce qui était moins le cas à mon époque.

Si je me remémore les deux semaines d'explorations autour de l'improvisation menées en juin dernier au Pavillon ADC, je les vois presque comme une utopie...

L'improvisation responsabilise tout le monde, du moins dans l'instant de la performance, ce qui crée une forme d'horizontalité et constitue un collectif. Il y a des moments magiques, c'est cela que j'aime faire naître. Je préfère regarder les artistes plutôt que l'objet qu'ils produisent.

2

Côté musique, rencontre avec Cyril Yeterian, autodidacte touche-à-tout qui a cofondé plusieurs groupes au rayonnement international (Mama Rosin, Cyril Cyril) ainsi que le label et lieu culturel Bongo Joe Records.

MARIA DA SILVA : Comment es-tu arrivé dans le projet de *Ceci est une rencontre* ?

CYRIL YETARIAN : C'est une histoire d'alignement de planètes et de réseaux interdisciplinaires ! Je connais Marthe depuis longtemps, mais on n'avait jamais collaboré. Quand l'ADC lui a proposé cette carte blanche, on a parlé et j'ai tout de suite pensé à inviter un cercle de musicien·ennes complémentaires, plutôt autodidactes, avec différentes expériences liées à la danse. C'était intéressant de réfléchir à la complémentarité entre les artistes autant pour la danse

que pour la musique. On présentait que le projet pouvait générer une richesse de rencontres artistiques et humaines.

Au vu de ce que j'ai pu observer durant les dix jours de laboratoire au Pavillon, l'expérience collective a été très vivifiante pour toustes. Comment l'as-tu vécue ?

L'expérience de juin 2021 a été clairement nourrie par la première session de 2019 où la plupart des artistes ne se connaissaient pas. La première fois, il y avait plus de tension dans la rencontre. Alors que cette fois-ci, comme on avait déjà travaillé ensemble, l'enjeu s'est situé au niveau d'un approfondissement. Les discussions étaient plus collectives et chacun·e pouvait s'exprimer librement, même si la décision finale revenait à Marthe. Ce qui a dû être défini dès le départ. Les journées de laboratoire ont permis de creuser les relations et de dessiner le collectif. Les exercices de travail sur le corps ont été essentiels ; d'ailleurs, je pense que le laboratoire a déplacé les musicien·ennes davantage que les danseur·euses, ne serait-ce que dans l'idée de générer un seul corps à partir de plusieurs corps. Le musicien ou la musicienne a moins l'habitude de ce rapport. C'était extraordinaire de voir comment les musicien·ennes ont osé se mettre en jeu. C'était formateur pour moi du point de vue de la physicalité et de la spatialité.

Est-ce que tu observes des différences entre une compagnie de danse et un groupe de musique ?

Je vois surtout des problématiques de légitimation essentiellement liées aux politiques culturelles. J'ai l'impression que le milieu de la musique souffre d'un manque de reconnaissance professionnelle, ce que je ne remarque pas dans le milieu de la danse. J'envie parfois la liberté de création de Marthe. J'ai l'impression que je dois toujours trouver l'équilibre entre la musique et d'autres boulots. Heureusement, la précarité des artistes indépendant·es a été révélée par la pandémie ce qui a permis de mettre le doigt sur la nécessité de mieux soutenir le secteur des musiques actuelles.

L'individu a-t-il tendance à disparaître au profit du collectif ?

Non. Pas dans la musique. En tout cas pas dans le domaine dans lequel j'exerce. Peut-être que dans le milieu classique on apprend

à l'interprète à s'effacer dès son plus jeune âge... Mais dans les pratiques musicales actuelles, c'est plutôt le contraire. Et au vu de ce que j'ai pu observer dans la danse contemporaine, la personnalité de l'artiste s'exprime toujours, quel que soit le cadre.

Étant l'un des membres d'un groupe de musique, comment approches-tu la question de la signature ?

Ma pratique de la musique est toujours collective. Aujourd'hui, je fais partie d'un groupe à deux têtes pensantes (avec Cyril Bondi). Le processus de création s'apparente plus à de la génération spontanée qu'à une composition solitaire. Selon les formations musicales, la question de la décision finale s'applique différemment si on est dans un contexte d'interprétation et d'improvisation *live* ou de production d'un album. C'est sûr que la fabrication d'un disque exige davantage une ligne directrice. Et dans mon cas, nous assumons cette responsabilité à deux.

Est-ce que l'improvisation serait une des formes qui permettrait l'horizontalité dans un projet collectif ?

L'improvisation, ce n'est pas faire n'importe quoi. Improviser ça s'apprend et ça se prépare. C'est une erreur de croire que l'improvisation est accessible à toustes. Au contraire, c'est un gros travail d'entraînement. C'est une forme exigeante qui peut clairement dévoiler des déséquilibres. En fait, ce qui serait plutôt en jeu sur cette question d'horizontalité, c'est la volonté d'un positionnement commun.

Maria Da Silva a été invitée à suivre durant deux semaines au Pavillon les processus à l'œuvre de ces rencontres improvisées entre danse et musique. Elle a composé suite à cette expérience un livret disponible à notre centre de documentation.

CHERISH MENZO est une jeune danseuse et chorégraphe néerlandaise installée en Belgique. Depuis peu elle a rejoint GRIP, rassemblement original permettant à quatre chorégraphes de mutualiser leur administration et de prendre en main leurs productions.

Entretien

CHERISH MENZO

PROPOS RECUEILLIS PAR BAPTISTE CAZAUX

BAPTISTE CAZAUX: Peux-tu nous expliquer ce qu'est GRIP?

CHERISH MENZO: C'est une plateforme chorégraphique belge, créée et codirigée par Jan Martens et Klaartje Oerlemans. Il est directeur artistique; elle est directrice administrative. En plus des spectacles de Jan Martens, la plateforme soutient et représente également les travaux d'autres chorégraphes: Steven Michel, Femke Gyselinck, Michele Rizzo, Bara Sigfusdottir, Rodrigo Sabarzo et moi-même. Actuellement, GRIP est en phase de restructuration dans le but de créer une codirection partagée entre quatre chorégraphes.

Tu seras donc codirectrice de GRIP?

Oui! Jan, Steven, Femke, Klaartje et moi-même prendrons en charge l'organisation de GRIP. Nous serons également accompagnés de Rudi Meulemans en qualité de coordinateur artistique. Mais *diriger* me semble être un grand mot. Disons qu'il y aura une coresponsabilité concernant l'organisation. Nous sommes quatre artistes avec quatre parcours spécifiques au sein du milieu chorégraphique. Nous nous trouvons à différentes étapes de nos carrières respectives et nous avons des esthétiques diverses. Notre désir est de travailler à une organisation qui puisse jouer avec ces différences, mais aussi avoir un impact sur le paysage chorégraphique belge. Nous cherchons à créer un dialogue avec le monde professionnel, avec

les écoles, avec des amateur·trices et avec nos pairs autour d'éléments qui nous semblent importants aujourd'hui.

Comment as-tu intégré GRIP?

Tout a commencé pour moi en 2014 comme interprète dans *The Dog Days Are Over* de Jan Martens. Cela m'a permis d'approcher GRIP. Après la création de ma première pièce en 2020, *Jezebel*, j'ai été invitée par Jan et Klaartje à rejoindre l'équipe des artistes associé·es.

Tu as créé *Jezebel*, sans le soutien de GRIP. As-tu changé ta manière d'approcher le travail administratif, les questions de production et de distribution, suite à ton arrivée chez GRIP?

J'ai pu clairement voir la différence! Quand je n'étais pas encore soutenue par GRIP, je n'avais aucune idée du fonctionnement d'un budget, j'étais contente si par chance j'étais invitée à présenter mon travail quelque part sans vraiment savoir comment gérer les questions de salaires et de cessions. Pour ma nouvelle création, grâce à GRIP, j'ai une meilleure vision de ce dont un projet a besoin du point de vue de la production, du budget et de la communication. Cela m'a beaucoup aidée. Ce sont des outils fantastiques pour une jeune chorégraphe. Ce que j'apprécie également chez GRIP c'est qu'ils font preuve d'une grande transparence: iels expliquent clairement comment iels travaillent, sont

PLATEFORME D'ATTENTION





toujours en dialogue pour comprendre les besoins de la création. GRIP n'est pas uniquement orienté vers la production d'un projet: la plateforme défend aussi la pré-production et la recherche. Ça me plaît car j'ai besoin de temps. Et puis GRIP dispose également d'un très vaste réseau de théâtres et de festivals à l'international, ce qui est précieux.

Penses-tu que travailler avec une structure telle que GRIP allège la charge mentale liée à la production ?

Oui et non. J'ai aussi l'impression que plus tu es soutenue, plus tu as de responsabilités. Mais c'est vrai que pour entrer en contact avec des programmeur-trices, par exemple, GRIP me facilite les choses: Jan ou Klaartje peuvent les contacter facilement et me les présenter.

GRIP rassemble donc différent-es chorégraphes. Est-ce que cela crée un dialogue, un lien entre vous ? Y a-t-il des collaborations artistiques qui émergent de cela ?

C'est un des désirs de GRIP, ce dialogue entre nous. Mais comme nous tournons toustes beaucoup, il est difficile de nous réunir. Avec cette nouvelle formule à quatre, il faut que nous trouvions comment maintenir le dialogue. Nous organisons régulièrement ce que nous appelons les *GRIP days*. Nous aimerions également organiser d'autres événements autour de GRIP, pour réfléchir et construire quelque chose ensemble en tant qu'organisation ou en tant qu'artistes indépendant-es. Des événements ouverts à d'autres acteur-rices du milieu chorégraphique.

Peux-tu préciser ce que sont les *GRIP days* ?

Jan et Klaartje ont réalisé que les danseur-es *freelance* avaient des difficultés à accéder à des informations comme par exemple sur la convention collective de travail (CCT) ou sur des questions d'éthique. Iels ont donc créé ces moments durant lesquels nous, employé-es de GRIP, pouvons poser nos questions ou exposer nos préoccupations, nos problèmes. Beaucoup des danseur-es sont aussi chorégraphes *freelance* et cela leur permet d'avoir de nouvelles clefs pour aborder leur travaux. Pour Jan et Klaartje, c'est aussi un moment qui permet

de faire une autocritique de la structure, d'examiner les processus de travail avec les danseur-es. Pendant les *GRIP days*, différent-es acteur-rices donnent des *workshop* et des conseils en matière d'administration, de communication, de dramaturgie, etc. Ce qui me plaît, c'est que GRIP est dans une constante remise en question de son fonctionnement. De mon point de vue à la fois de danseuse pour Jan et de chorégraphe associée à la structure, j'apprécie cette attention aux artistes. Je ne connais aucune autre structure qui crée ce genre d'espace pour ses employé-es et ses artistes. C'est ce qui rend GRIP unique.

Maintenant, tu travailles sur ta nouvelle création, *DARKMATTER*. C'est la première fois que tu crées un spectacle en étant accompagnée par GRIP du début à la fin du processus. Peux-tu nous en parler un peu plus ?

DARKMATTER est coproduit par GRIP et par Frascati (maison de production des Pays-Bas, d'où je viens), mais GRIP est le producteur exécutif. Pour cette pièce, c'est la première fois que je fais des demandes de subventions, avec l'aide de Klaartje. J'ai réalisé la quantité de travail que nécessite cette phase: chercher des coproducteur-ices, contacter les théâtres et festivals où j'ai déjà eu l'occasion de présenter mon travail pour savoir s'ils étaient intéressés à programmer le spectacle, etc. Nous avons fait une première semaine de résidence en septembre dernier et... *so far so good!*

Cherish Menzo était à Genève pendant *La Bâtie*, à la fois comme chorégraphe et danseuse de son solo *Jezebel*, et interprète pour Jan Martens dans la pièce *any attempts...*

Baptiste Cazaux, danseur et chorégraphe, est également interprète pour Jan Martens.

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 rend compte des explorations menées en Californie par Anna Halprin. Entourée d'artistes de différents horizons, en quête d'authenticité, Halprin repense la danse comme une « expérience de vie intensifiée ».

(...) Les années 1960 voient bourgeonner les premiers mouvements environnementalistes¹, en même temps que se répandent les notions d'« écosystème » et d'« écologie »². Dimension à part entière de la contre-culture, cette conscience écologique naissante concorde avec le mode de vie frugal et la philosophie de retour à la terre embrassée par les hippies. Lorsque celle-ci s'épanouit, le désir d'écoute de la nature pour nourrir des interactions harmonieuses entre l'individu et son environnement est toutefois déjà au cœur de la démarche créative d'Anna Halprin et de son mari, l'architecte paysagiste Lawrence Halprin, depuis plus d'une décennie.

Au début des années 1950, le couple a choisi de ne plus vivre en ville et de se faire bâtir une maison en pleine nature, à Kentfield, dans le comté de Marin, au nord de San Francisco. En 1953, Lawrence Halprin y construit pour sa femme, avec le concours de l'architecte et designer Arch Lauterer, un vaste plateau de danse en plein air, suspendu au flanc du Mont Tamalpais, au milieu des arbres. Studio d'extérieur, le *dance deck* peut aussi, à l'occasion, faire office de théâtre à ciel ouvert. Appelé à devenir quasi-légendaire pour les danseurs contemporains, ce lieu va exercer un impact déterminant sur l'évolution d'Anna Halprin. En passant du traditionnel studio clos à l'es-

Son travail partage avec l'activisme contre-culturel de l'époque le refus des structures d'autorité et la quête de « nouvelles valeurs » pour entrer en relation avec soi, l'autre et l'environnement.

pace ouvert du *dance deck*, c'est ainsi la conscience corporelle même de l'artiste qui se trouve d'abord modifiée. Sur le plateau, les murs du studio sont « remplacés par les arbres, le plafond, par les frondaisons et le ciel. Les sons dans lesquels baignent cet espace sont le chant des oiseaux, le bruissement des feuilles, le vrombissement des insectes...³ » Après moins d'une année de pratique sur le *deck*, la danseuse constate déjà la transformation profonde qui se produit en elle. « Dans cet environnement dont les textures, la luminosité, les formes ne cessent de varier », elle ressent « une impulsion à expérimenter continuellement » et à répondre instantanément aux changements. Sa présence à l'instant est affûtée. En même temps que s'affine sa conscience sensorielle d'un échange ininterrompu avec l'environnement, ses mouvements revêtent une qualité plus « organique » (ou alors « ils paraissent faux »). La danseuse découvre que « se mouvoir dans un espace mouvant n'a rien à voir avec se mouvoir dans le volume fermé » d'un studio en dur ou d'une salle de théâtre. Peu à peu, elle en viendra à travailler en toute saison sur le *deck* : « Je suis devenue presque animale, en ceci que je pouvais réguler ma température corporelle par n'importe quel temps. (...) Lorsqu'il pleuvait, j'acceptais la pluie comme faisant partie de l'environnement. » À travers cette pratique intensive de danse en extérieur, raconte Halprin, « toutes mes vieilles représentations ont commencé à tomber. Il me fallait repartir à zéro, développer une nouvelle compréhension de ce qu'était la nature en moi, et de la façon dont la nature et *ma* nature interagissaient. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à élaborer une approche nouvelle du mouvement. »

À l'été 1954, la danseuse inaugure sur le *dance deck* une formule d'atelier d'expérimentation, promise à une longue carrière.

Pour ce premier *workshop*, elle convie un petit groupe de danseurs à « explorer par l'improvisation ce que les corps peuvent faire ». Il ne s'agira en aucune façon, prévient-elle, d'un apprentissage technique visant à intégrer « les schémas corporels de quelqu'un d'autre ». Au contact de la nature, les participants sont au contraire invités à développer leur capacité de réactivité personnelle à ce qui les entoure. Pour la danseuse et future chorégraphe Simone Forti, participante de la première heure à ces ateliers, l'expérience se révèle capitale et irriguera son approche artistique ultérieure. Avec Halprin, elle réalise, dit-elle, le potentiel « du travail à partir de la nature⁴ ». « Ann⁵ nous enseignait le processus qui consistait, par exemple, à aller dans les bois, à y observer quelque chose pendant un certain temps, puis à revenir sur le *deck* et à improviser à partir des impressions emmagasinées. Il n'y avait pas de jugement *a priori* sur le mouvement à produire. Nous cherchions simplement à être sensibles [...] aux qualités de mouvement qui se présentaient et à les utiliser librement. Raideur, lourdeur, vitesse, fluidité — tout était bon. » Forti insiste sur la radicalité de cette démarche, en « rupture absolue » avec le *mainstream* de la danse moderne de l'époque. En décentrant l'origine possible du geste hors de la subjectivité créative du chorégraphe, Halprin ouvre alors décisivement la définition de « ce que peut être la danse⁶ ». Ainsi qu'elle le formulera en 1965 dans un entretien avec la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer, la danse correspond à ses yeux, très largement, au « phénomène rythmique de l'être humain réagissant à son environnement.⁷ Loin des traditionnelles hiérarchies maître/élève, chorégraphe/interprète, Halprin invite de surcroît chaque danseur à « prendre possession de sa propre exploration du mouvement, de son propre chemin de découverte ». Son travail partage avec l'activisme contre-culturel de l'époque

La chorégraphe cherche à faire apparaître des « processus naturels » de formation et de mouvement de groupe, à l’instar des vols d’oiseaux changeant brusquement de direction à l’unisson.

le refus des structures d’autorité et la quête de « nouvelles valeurs » pour entrer en relation avec soi, l’autre et l’environnement. « En ce sens, je pense que son travail était politique », soutient Forti.

Pour libérer et développer les capacités de mouvement « naturelles », Halprin commence ses ateliers par des improvisations basées sur des explorations anatomiques. Elle en reprend le principe à la méthode de Margaret H’ Doubler qui fut son professeur, à la fin des années 1930, au sein du département de danse de l’Université du Wisconsin. Biologiste de formation, Doubler y guidait ses étudiantes dans des exercices de découverte de leur structure osseuse, musculaire, nerveuse, de manière à leur faire acquérir, par l’expérience ressentie, une compréhension intériorisée du fonctionnement de leur corps en mouvement. Pour Doubler, comme pour Halprin après elle, ce mode d’investigation permet d’entamer la déconstruction des habitus corporels inconscients (entre autres, ceux inculqués par les techniques de danse) pour refonder une capacité de mouvement plus libre, à la fois plus conforme à la fonctionnalité anatomique et plus adaptée aux singularités de chaque individu.

Pendant les premières années de travail sur le *deck*, raconte Halprin, « tout a reposé sur l’improvisation », dans un premier temps « purement physique ». Au début d’un *workshop*, les participants sont invités à improviser, par exemple, à partir de l’exploration — d’abord étayée par l’observation d’un squelette de laboratoire — de « la rotation de l’articulation de l’épaule ou de la hanche », « ou de la flexion d’un membre, ou d’autres structures anatomiques (...). On essayait de comprendre comment s’articulait telle ou telle partie du corps, comment isoler son mouvement de celui d’une autre partie du corps? Est-ce qu’on avait vraiment besoin de faire tel ou tel mouvement de

cette manière, ou bien était-ce seulement une habitude? (...) On utilisait l’improvisation pour tenter d’éliminer les réponses physiques stéréotypées. » En ouvrant et en enrichissant la conscience sensorielle et kinesthésique, commente Forti, ces pratiques aiguisaient aussi la réceptivité « aux stimuli perceptifs de l’environnement; l’intérieur et l’extérieur du corps [commençaient à pouvoir] communiquer⁸ », et cela, de manière fluide, changeante.

Ces improvisations développaient aussi la sensibilité à la présence et au mouvement de l’autre et du groupe dans l’espace. Des « chorégraphies organiques », spontanées, pouvaient ainsi surgir de l’activité collective. Par exemple, relate Forti, un exercice proposé par Halprin consistait à marcher en cercle sur le *deck*, dans le sens des aiguilles d’une montre, sans autre préoccupation que de continuer à marcher. « Elle nous faisait faire ça, disons, pendant trois heures d’affilée ». Et, sans se concerter, tout à coup, le groupe se mettait à courir, à accélérer le tempo, puis à ralentir, et à accélérer à nouveau, etc., « jusqu’à ce que nous nous laissions tous tomber de fatigue sur le sol. » Dans ce genre de situations, la chorégraphe cherche à faire apparaître des « processus naturels » de formation et de mouvement de groupe, à l’instar des vols d’oiseaux changeant brusquement de direction à l’unisson. La répétition des mêmes gestes sur une durée longue fait partie des moyens convoqués par la pédagogue pour atteindre « les zones du subconscient à partir desquelles les choses s’enchaînent sur un mode imprévisible⁹. » Les journées de *workshop* s’étiraient parfois jusqu’au milieu de la nuit, se souvient Forti.

Peu à peu, la voix s’invite dans les improvisations. La vibration de la respiration, tout comme certaines sensations et interactions intenses, allument des réactions et des émotions — elles-mêmes parfois intenses

— qui, à leur tour, sont susceptibles de faire jaillir des sons, des cris, des mots, des pleurs... L’approche de Halprin ne cessera plus d’interroger et de prendre en compte l’effet de *feedback* entre émotion et mouvement/ mouvement et émotion. Après sa rencontre, en 1964, avec le psychiatre et psychothérapeute Fritz Perls, l’un des fondateurs de la Gestalt-thérapie, son approche empruntera certains éléments aux méthodes de thérapie de groupe développées par ce dernier pour libérer, conduire, transformer les désirs et émotions, parfois violemment ressentis, qui surgissent à « la frontière-contact entre l’individu et son environnement¹⁰. » Perls lui-même animera nombre d’ateliers avec les danseurs de Halprin¹¹. En acceptant d’accueillir la dimension émotionnelle et ses manifestations physiques, « nous avons commencé, raconte-t-elle, à ne plus nous envisager seulement comme des danseurs, mais comme des personnes », engagées de tout leur être dans un « processus de vie » [*life process*], lui-même fondamentalement noué à la réalité spécifique d’un environnement — humain, naturel, urbain, etc. —, à un moment donné.

Parallèlement à l’introduction de la voix, Halprin commence aussi à acclimater dans sa démarche d’improvisation des manipulations d’objets du quotidien : verres, balais, pneus, caisses... Si les *workshops* d’été continuent d’attirer des danseurs — comme Trisha Brown et Yvonne Rainer, venues spécialement de New York en 1960 —, ils intéressent aussi un nombre croissant de non-danseurs : poètes, plasticiens, musiciens, architectes... C’est en partie pour mobiliser tous les participants dans une pratique de mouvement égalitaire que la pédagogue élabore la notion de tâches [*tasks*]. Sans finalité a priori — ni esthétique, ni utilitaire —, ces tâches ne nécessitent en effet aucune habileté technique spécifique, même si elles représentent souvent un défi physique. Délibérément arbitraires et très concrètes, elles peuvent consister, par exemple, à monter et descendre une échelle trois cents fois d’affilée, à se déshabiller et se rhabiller pendant deux heures, « à tomber et se relever pendant vingt minutes, à trouver vingt-cinq objets sur lesquels s’allonger »... Dans la répétition absorbante de ces consignes se produit une sorte d’« intensification du prosaïque¹² » qui exacerbe et

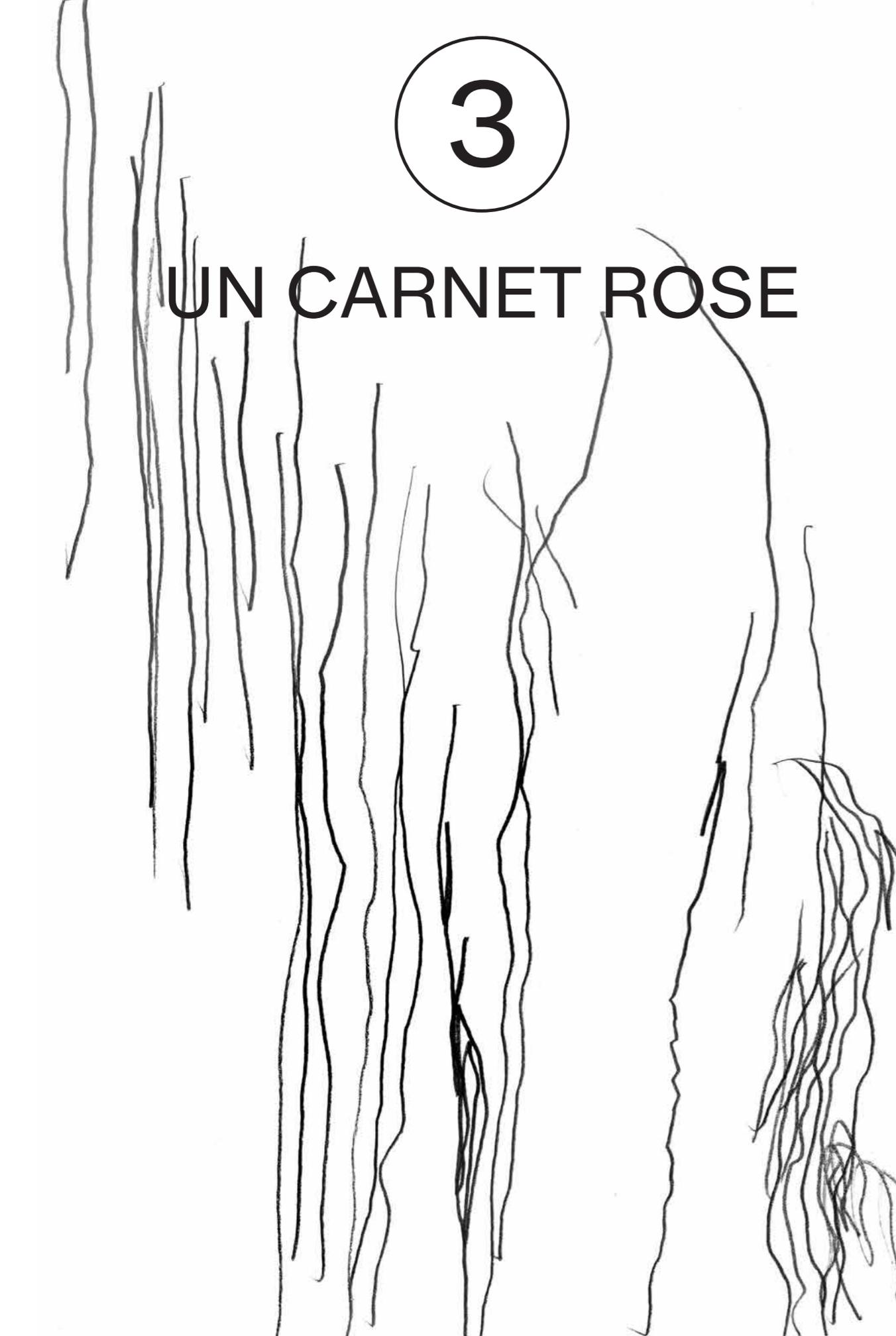
transforme la perception des gestes et des objets les plus ordinaires. En provoquant des « réponses adaptatives » involontaires, la répétitivité des actions ouvre sur des expériences physiques, des états émotionnels, des configurations et des qualités de mouvement surprenantes. Ainsi, l’immersion dans « l’exécution de la tâche embarque le mouvement dans un autre niveau de réalité. » Le concept de *task* exercera une influence déterminante sur la génération des danseurs qui, à New York, prend son essor au début des années 1960, dans la mouvance dite du *Judson Dance Theatre...* ».

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. Notons toutefois que l’Ouest américain, la Californie en particulier, a été, dès le XIX^e siècle, le lieu d’une prise de conscience précoce de la question environnementale, ainsi qu’en témoignent notamment la littérature de Jack London et de John Muir (l’un des premiers militants, vers 1870, de la protection de la nature).
 2. Ouvrage pionnier écrit par Eugene Odum en 1953, *Fundamentals of Ecology* servira de manuel de référence pour toute la première génération des écologistes.
 3. Janice Ross, *Anna Halprin, Experience as Dance*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 2007, p.106. *Ibid* pour les éléments de citation suivants, pp.106, 107, 127.
 4. Entretien entre Simone Forti et Janice Ross, cité in *Experience as Dance...*, p.126. *Ibid*. pour les éléments de citation suivants, pp.125, 126 et 132. Quelques années plus tard, la vision artistique d’une autre jeune danseuse et chorégraphe, Meredith Monk, venue de New York, sera à son tour décisivement marquée par les improvisations dans la nature qu’elle expérimente pour la première fois avec Halprin en 1965.
 5. Halprin se fait appeler « Ann » jusqu’en 1972, date à laquelle, à la suite d’un cancer, elle se rebaptise « Anna », plus proche de son prénom d’origine (juif) : Hannah.
 6. Cf. « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », in Anna Halprin, *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, dir. Rachel Kaplan, Hanover : University of Wesleyan Press, 1995, p.100. *Ibid*. pour les éléments de citation suivants, p.77.
 7. Sur la côte Est, Merce Cunningham cherche lui aussi, depuis les années 1950, à générer des mouvements et des structures échappant à l’ego créateur, mais en recourant aux opérations aléatoires. Lui aussi propose une définition élargie du phénomène de la danse comme relevant de « l’équilibre du poids du corps et de son déplacement dans le temps et dans l’espace ».
 8. Forti, citée in Janice Ross, *Experience as Dance...*, *op. cit.*, p.126. *Ibid*. pour l’élément de citation suivant, p.87.
 9. Anna Halprin, *Moving toward Life...*, *op. cit*, p.77. *Ibid*. pour tous les éléments de citation suivants : pp.79, 189, 135, 81, 83.
 10. Cf. Frederick Salomon Perls, *Manuel de Gestalt-thérapie : la Gestalt, un nouveau regard sur l’homme*, trad. Jean-Pierre Denis, Paris : ESF Sciences humaines, 2003, p.34.
 11. Cf. Anna Halprin, *Moving...*, *op. cit.*, p.246.
 12. Janice Ross, *Experience as Dance...*, *op. cit.*, p.135.





3

UN CARNET ROSE

Les arts de la scène sont aujourd'hui fortement ébranlés par la révélation de nombreuses situations de harcèlement sexuel et/ou moral. Les écoles, les institutions, les compagnies remettent en question leurs fonctionnements et cherchent à assurer des conditions de travail irréprochables, tant dans les bureaux que dans les studios et sur les plateaux. La direction du Pavillon ADC met en place, elle aussi, un certain nombre d'outils de prévention, d'identification des comportements abusifs, ainsi qu'un éventail d'accompagnements des victimes de violences et/ou de discriminations.

Dans cette perspective, nous avons rencontré les deux

jeunes chercheuses en Études genre qui, à l'enseigne du Festival Les Créatives, ont rédigé un *Carnet rose* sous-titré *pour l'égalité de genre dans la culture*. Largement distribué auprès des autorités publiques ainsi que des entités de formation et de programmation artistiques dans toute la Suisse, cet opuscule se présente comme une boîte à outils essentielle à notre temps de transitions actives sur les questions d'égalité, de diversité et de lutte contre le harcèlement. Une mine d'idées et de bonnes pratiques. Rencontre avec Lucrezia Perrig et Sidonie Atgé-Delbays au sortir de ce qu'elles décrivent comme une aventure passionnante.

Entretien

LUCREZIA PERRIG ET SIDONIE ATGÉ-DELBAYS

Culture et égalité de genre

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

Lucrezia Perrig est assistante-doctorante au centre en Études genre à l'université de Lausanne. Après un bachelor en philosophie à Bruxelles et un master en science politique à Lausanne, elle a été chargée de projet pour le festival Les Créatives. Elle y a notamment travaillé pour l'exposition sauvage des Guerrilla Girls, ainsi que pour l'observatoire de la place des femmes et minorités de genre dans la culture qui a donné lieu à l'écriture du *Carnet rose*. Son intérêt pour la visibilité d'une pluralité de corps, de regards et de voix en art l'a conduite à prendre part au collectif *Les princes de Sikilake* qui œuvre pour une vie nocturne queer et lesbienne à Genève.

Sidonie Atgé-Delbays termine actuellement un master en Études genre à l'Université de Genève. Elle est aussi titulaire d'un bachelor en sciences politiques. Dans ses travaux, elle s'intéresse aux enjeux normatifs de la mixité choisie et à la mise en œuvre quotidienne de pratiques féministes à travers l'observation participante d'ateliers de constructions en mixité choisie. Elle est également animatrice de La Quotidienne, émission traitant de l'actualité culturelle locale sur Radio Vostok, et s'engage depuis de nombreuses années dans des mouvements d'éducation populaire.

MICHÈLE PRALONG: Comment avez-vous pensé la structure de ce *Carnet rose*: 85 pages extrêmement riches en informations, et pourtant très lisibles?

SIDONIE ATGÉ-DELBAYS: Les quatre thématiques viennent des ateliers et de la table ronde organisées lors des *Créatives* à la Comédie de Genève en 2018 et 2019. Comme nous cherchions à faire un outil basé sur l'expérience des professionnel·les et à destination des professionnel·les, nous nous sommes appuyées sur leurs paroles, augmentées du dépouillement d'un questionnaire envoyé à une centaine d'acteur·rices culturel·les durant l'été 2020. Leurs témoignages sont au cœur de cet ouvrage puisque nous voulions essentiellement collecter des bonnes pratiques préexistantes ou ayant émergé des *workshops* et tables rondes. La structure s'est alors imposée: une introduction qui contextualise

chacune des quatre problématiques, des pistes d'action et enfin des ressources juridiques. Durant les ateliers déjà, la parole de juristes spécialistes était constamment présente, via une avocate de l'association Lab-of-Arts (*Legal Arrangements for the Benefits of Arts*). Indispensable pour combler des lacunes, sortir de certaines impasses.

LUCREZIA PERRIG: On s'est vite aperçues de deux choses: les jeunes artistes n'ont pas de formation concernant leurs droits, or il existe quantité d'études, de documents et de guides de haute tenue sur ces questions. Dans le domaine juridique, on peut citer *La LEg (Loi sur l'égalité) devant les tribunaux*, une mine d'or très utilisée dans les études d'avocats. Concernant les lieux de formation, le guide suisse *Non, No, Nein, au harcèlement sexuel dans les lieux de formations* est un outil complet, radical, inclusif.

« Ce qui ressort des enjeux de pouvoir dans les arts vivants, c'est la peur. Peur de perdre son travail, de ne pas être un·e bon·ne artiste en ne se pliant pas à certaines demandes, de surinterpréter les situations de malaise. »

LUCREZIA PERRIG

Nous avons effectué une vingtaine d'entretiens, et à chaque personne rencontrée, nous avons demandé de nous transmettre également des ressources, de nous guider vers d'autres noms : nous avons ainsi réalisé un *patchwork* des bonnes pratiques, tissé une toile, jusqu'à une impression relative d'exhaustivité.

Le *Carnet rose* est vraiment ancré dans l'expérience et les témoignages du terrain : Qu'est-ce qu'on fait avec une rumeur ? Que conseille-t-on à une personne qui se dit harcelée ? Comment établir une grille salariale favorable à l'équité ?

Prenons la question du harcèlement sexuel, qui secoue tout particulièrement le théâtre et la danse en ce moment : quels ont été les enseignements les plus frappants de votre enquête ?

LP: Le discours d'Andrea Zimmermann et Diana Baumgarten du Centre bâlois en Études genre a été particulièrement fort. Elles ont publié une étude préliminaire sur le genre dans les arts vivants, mandatée par Pro Helvetia et le Centre suisse de recherches sociales (*Swiss Center for Social Research*). Ce qui ressort de leur travail, comme émotion structurante des enjeux de pouvoir dans les arts vivants, c'est la peur. Peur de perdre son travail. Peur de ne pas être un·e bon·ne artiste en ne se pliant pas à certaines demandes. Peur de surinterpréter les situations de malaise. Anne Papilloud et Patrick Mangold du Syndicat suisse romand du spectacle nous ont également éclairées sur certains aspects singuliers de la figure de l'artiste : notamment la question vocationnelle, qui conduit à travailler par passion, en posant souvent trop peu de limites.

SAD: En effet, une triade peur-vocation-précarité nous est apparue comme marquant les arts vivants. L'aspect vocationnel, très présent dans ces professions, peut

conduire à délier la relation employé-employeur de ses limites contractuelles, parce qu'on veut danser avec tel·le chorégraphe connu·e, accéder à des scènes emblématiques, parce qu'on donne tout... À cela s'ajoute la précarité des artistes, qui peut mener à des consentements brouillés, quand obtenir ou garder un travail est une question de subsistance. D'autre part, plusieurs personnes ont témoigné de situations où elles en venaient à ne plus faire confiance à leur ressenti, par manque d'appui, mais aussi par peur d'être étiqueté·e comme « l'emmerdeur·euse de service » dans le milieu et de ne plus recevoir de propositions. Il faut aussi rappeler que, dans ces métiers, c'est le corps qui est l'outil de travail principal.

Et il n'est pas rare de travailler dans une grande proximité physique avec des collègues, ou encore que la nudité fasse partie du projet artistique. Cela n'est pas un problème si les termes du contrat sont clairs, mais disons que tous ces éléments peuvent créer un terreau d'abus.

LP: Il existe un excellent guide néo-zélandais sur la nudité dans les arts vivants, *Intimacy Guidelines for Stage and Screen*. Cet ouvrage examine les grammaires de la danse et de l'art quant aux limites du dépassement de soi. Il déconstruit cette idée reçue qui voudrait qu'un·e artiste ne doit jamais penser les demandes qui lui sont faites en termes d'abus. Or le dépassement excessif de soi et l'inconfort ne font pas un artiste, ils font une personne qui vit une violence. Dans les formations artistiques, il faudrait non seulement parler des abus, mais aussi donner des cours de sociologie de l'art qui déconstruiraient ces croyances.

SAD: C'est vrai qu'on commence seulement à poser ces questions à des niveaux collectifs. C'est parfois difficile de comprendre et catégoriser ce qui a été vécu. On a peur de se

tromper, d'exagérer, d'aller contre le projet. On peut dire que dans les arts vivants, comme dans beaucoup d'autres domaines, une méthodologie ou une grammaire du consentement restent encore à écrire, puis à incarner et à adapter aux différents contextes de travail.

LP: Le corps dans les arts vivants permet de penser les questions féministes de la chair et de la corporéité dans toutes les interactions de genre. C'est une bonne fenêtre pour en parler plus largement. Par exemple, le corps articule le sexisme et l'âgisme. La précarité des débuts de carrière conduit à l'acceptation d'abus et de violences, parce qu'on est sur un terreau alimenté par une culture du viol, voire une pédo-criminalité latente. De nombreuses danseuses qui témoignent aujourd'hui dans ces affaires de harcèlement disent qu'elles ont pu redanser avec un chorégraphe abuseur une fois dépassée la quarantaine, parce qu'alors elles se sentaient *safe*.

Théâtres, musées, écoles, toutes les structures culturelles rédigent dorénavant des chartes et conditionnent leurs contrats de manière éthiquement plus explicite qu'auparavant, notamment sur le harcèlement, et le *Carnet rose* offre un appui très utile à ces réflexions. Comment voyez-vous ce mouvement ?

SAD: C'est une avancée énorme. On constate pourtant que des chartes déposées sur un site internet ou dans des *dropbox* ne suffisent pas s'il n'y a pas de relais constant. Il faut que la parole soit présente, que l'écoute soit possible. Est-ce qu'un fonctionnement plus horizontal peut permettre de prévenir le harcèlement ? L'équipe de la Rote Fabrik à Zurich l'a expérimenté. Il faut rendre les chartes pérennes et les faire vivre au quotidien. Les incarner et les faire vibrer dans les ambiances de travail.

LP: Et puis il faut trouver une manière sensible et féministe d'écrire ces chartes, qui passe davantage par le vécu, les sensations et les expériences que par des raisonnements théoriques sur ce que sont la justice, l'égalité. Souvent, on ne prend pas le temps de cette approche. Ce qui peut conduire à une frustration chez les employé·es ou à une manière de poser les problèmes trop rapide et carrée, du type : Pour ou contre la

Cancel Culture ? Peut-on séparer l'artiste de l'homme ? Présomption d'innocence ou rumeur ? Si ces chartes sont discutées mensuellement dans des rendez-vous d'équipe par exemple, les problèmes sont anticipés et traités avec nuance.

Les rythmes et les aléas de la vie artistique impactent-ils fortement l'équilibre entre vie professionnelle et vie personnelle ?

LP: Le chapitre sur l'équilibre vie professionnelle/vie privée est celui qui s'est écrit le plus rapidement, parce que toutes les solutions existent déjà. Il ne manque que des volontés pour les appliquer. Mais chaque structure conserve une marge de manœuvre pour instaurer des bonnes pratiques. Prenons par exemple le *job sharing* à la Rote Fabrik, où les postes sont doublés. Ou encore l'enveloppe de 10'000 francs dégagee annuellement par Contrechamps pour participer aux frais de garde des employé·es de l'association.

SAD: La question de la maternité dans les arts vivants, et particulièrement dans la danse, est importante. Les rythmes de travail ne sont pas adaptés à un corps qui traverse une grossesse, un accouchement, l'allaitement... Pour rappel, le congé parental en Suisse est ancré dans une vision restrictive et patriarcale : 14 semaines pour la mère, 10 jours pour le père (seulement depuis 2020). Mais au sein d'un couple d'hommes, seul le père légal a droit à 10 jours de congé ; et au sein d'un couple de femmes, la compagne de la femme qui accouche n'a pas droit aux 10 jours de congé tant que la nouvelle loi sur le mariage pour toutes et tous ne sera pas entrée en vigueur. D'autre part, on peut noter une absence criante de données prenant en compte les minorités de genre. C'est une recherche qui reste à faire.

Est-ce que la question de l'égalité et de la diversité dans les équipes et dans les programmes progresse ?

LP: Les stéréotypes et représentations dans lesquels on a baigné mais aussi le manque de visibilité des femmes et des minorités continuent à générer des inégalités. S'il y a une parité en nombre dans une équipe, les femmes se retrouvent malgré tout aux postes de secrétariat, d'administration ou



« Le principe est assez simple: il faut mettre sur scène ou à l'écran les personnes qu'on veut voir dans les salles. Une distribution diversifiée orchestrée par une équipe diversifiée à toutes les étapes du projet amène un public diversifié. »

SIDONIE ATGÉ-DELBAYS

de communication. Les filles, qui fréquentent en masse les écoles d'art, disparaissent ensuite des programmations et se retrouvent rarement à la tête de structures culturelles. La musique est parfois genrée jusque dans la pratique des instruments. Traiter des stéréotypes, c'est donc aller au-delà des questions de nombre parfois factices et permettre une représentation diversifiée et qualitative. Les programmeur-trices sont trop souvent *Gender blind*, c'est-à-dire aveugles au genre, et pensent parler à un *grand public* qui n'est pas différenciée, pas genrée. En fait, il faut nommer son public, le regarder et le voir. Il existe un guide très intéressant, *Le temps de la médiation*, qui insiste sur cette idée du point de vue induit par une programmation, et donc de son adresse.

SAD: Le principe est assez simple: il faut mettre sur scène ou à l'écran les personnes qu'on veut voir dans les salles. Une distribution diversifiée orchestrée par une équipe diversifiée à toutes les étapes du projet amène un public diversifié.

Dans le *Carnet rose*, on évoque aussi la réalité des *boys clubs*. Le pouvoir est aux mains de groupes masculins qui s'entraident, se citent, s'engagent, se cooptent, se programment. C'est un cercle vicieux qui fonctionne par l'exclusion des autres, des femmes, des minorités de genre...

Du côté de l'égalité salariale, quelles particularités avez-vous relevé dans le secteur culturel ?

LP: Dans les programmations artistiques, en termes de représentation et de salaire, parité ne veut pas dire égalité. Des structures peuvent se dire égalitaires et afficher un quota d'artistes à 50/50, mais si les femmes sont programmées en première partie de concert, par exemple, elles sont moins rémunérées. Idem dans l'organisation à l'interne: il faut regarder de près l'al-

location des budgets et pratiquer du *Gender budgeting*, c'est-à-dire une budgétisation sensible au genre, qui permet de voir concrètement à qui profite l'argent dépensé. Les disparités dans la musique classique sont par exemple criantes: 7% des pupitres d'orchestre sont tenus par des femmes et seulement 2% des œuvres sont signées par des compositrices. Comment se fait-il que, dans le cinéma, les budgets portés par des femmes sont beaucoup moins élevés que ceux portés par des hommes ?

On en revient toujours à la question de la formation: il faut donner dans les écoles des outils pour approcher les entités pourvoyeuses d'argent et les structures de programmation.

SAD: Concernant les salaires, une des pistes d'action importantes évoquée dans le *Carnet rose*, c'est non seulement d'établir des grilles salariales mais surtout de bien les construire. L'angle mort de cet outil, c'est souvent la classe, la race, le genre. Pour donner quelques exemples, le paramètre de l'expérience peut discriminer les femmes avec enfants pour qui le congé parental représente un trou dans la carrière. Le paramètre des années d'études peut discriminer les personnes vivant avec un handicap car beaucoup de lieux de formation ne sont encore pas équipés pour les accueillir, etc. On s'aperçoit aussi qu'élaborer une grille salariale de manière collective produit plus de transparence et donc un climat plus agréable. D'autant que cela permet de parler d'argent, ce qui n'est pas toujours facile dans les milieux précarisés.

Voir également à la page 62 de ce journal la note sur le livre de Reine Prat, *Exploser le plafond. Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture*.



Joëlle Bouvier
Ballet du Grand Théâtre de Genève

Tristan & Isolde

Musique de Richard Wagner

25-29.5.2022

DÈS CHF 17.-

AU BFM

GTG.CH

IMAGE: GREGORY BATAUDON



© Gregory Bataudon

Edouard Hue, *All I Need* | ma 22 février
Mourad Merzouki, *Cartes blanches* | di 20 mars
Nicole Seiler, *Wouah!* | sa 26 mars
Steps: Cie Massala, *Oüm* | ma 3 mai
Josef Nadj, *Omnia* | je 19 mai

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

théâtre du
passage

Maximilien-de-Meuron 4
2000 Neuchâtel

4

AUDIODÉCRIRE

LA DANSE



La pratique de l'audiodescription de la danse est par exemple en train de se professionnaliser en Suisse romande. L'association Écoute Voir, qui a pour mission de favoriser l'accès aux arts vivants pour les spectateur·rices en situation de handicap sensoriel, a récemment formé deux personnes à l'audiodescription, Florence Ineichen et Paolo Dos Santos. À l'initiative de l'ADC, ils ont travaillé sur *Diverti Menti* de Maud Blandel.

Cécile Simonet a mené l'enquête: autour d'un extrait de l'audiodescription de la pièce, on trouve dans ces pages un entretien avec la formatrice Séverine

Skierski, des témoignages de Florence Ineichen et de Paolo Dos Santos après la représentation, un encadré sur le dispositif technique exigé par cette pratique, et les impressions des cinq personnes en situation de handicap visuel qui y ont assisté. Par ailleurs, Aude Barrio, illustratrice de ce numéro du *Journal de l'ADC*, a prolongé l'expérience de l'audio-description avec ses propres outils: elle a mis son casque, écouté l'entier de l'audiodescription tout en dessinant. Manière de transposer graphiquement une traduction verbale de la danse: son leporello est exposé au Pavillon et nous en produisons un extrait dans ce journal.

Entretien

SÉVERINE SKIERSKI

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Ce qui l'active et la défie sans répit dans la pratique de l'audiodescription, c'est de mettre des mots sur ce qui s'en échappe par nature. Séverine Skierski travaille à inventer du langage avec toutes sortes de chorégraphes et toutes sortes d'objets dansés depuis une vingtaine d'années: à la recherche des bonnes vitesses d'écriture, des verbes justes, des silences nécessaires, des trahisons acceptables.

CÉCILE SIMONET: Comment êtes-vous devenue descriptrice de danse?

SÉVERINE SKIERSKI: En 2000, j'ai suivi une formation d'audiodescription pour le cinéma et le théâtre donnée par l'association Valentin Haüy à Paris. Rien n'existait encore spécifiquement pour la danse. Le procédé d'audiodescription s'est développé à l'Université de San Francisco où trois personnes de l'association Valentin Haüy sont allées se former. En 2003, Boris Charmatz a demandé à l'association Valentin Haüy une audiodescription de son installation *Héâtre-télévision*. Il s'intéressait au fait de danser dans le noir. Personne dans l'équipe n'avait envie de se lancer dans cette aventure parce que ça paraissait impossible et que le matériau vidéo était très étrange:

cinq danseurs et danseuses dans des académiques bleus, situés dans un cube noir luisant avaient des rapports très organiques les uns avec les autres. Par goût du challenge, et probablement parce qu'en plus de ma formation en lettres et art dramatique j'ai été formée à la danse contemporaine et l'ai pratiquée, j'ai eu envie d'essayer. L'opération a été très expérimentale. Et elle continue de l'être. C'est ce qui me plaît: écrire la danse, c'est chercher à mettre du langage articulé là où tout est fait pour y échapper.

La description de la danse s'écrit-elle avec les chorégraphes?

Pour *Héâtre-télévision*, j'ai travaillé en collaboration avec Julia Cima, une danseuse de la compagnie. Avec elle se sont posées les premières questions: Comment nommer

les interprètes, jusqu’où aller dans la description des mouvements, comment structurer la description avec un début, un milieu et une fin, comment rester fidèle aux mouvements tout en étant libre de convoquer des images... J’ai poursuivi le travail de description de danse avec Julia pour son solo *Visitations*, sur les grands soli du XX^e siècle. Les négociations sur le sens que pose la description étaient animées. Julia trouvait brutal, et je la comprends, de poser des mots sur des gestes qui normalement vivent sans eux. Elle pensait que ça enfermerait dans un point de vue. Nous avons beaucoup travaillé pour ouvrir au maximum la proposition écrite, la rendre la plus suggestive possible. La solution s’est trouvée dans l’accumulation, afin que les spectateur·trices puissent piocher plusieurs interprétations.

Quels sont les paramètres dont il faut tenir compte ?

On essaye de rendre compte à la fois d’une expérience globale de spectateur·trice avec les paramètres de l’espace, de la lumière, des déplacements, de l’énergie... et on s’attache aussi au geste et à sa résonance dans le corps des spectateur·rices déficient·e visuel·le. Quand on est voyant·e et qu’on regarde de la danse, des neurones miroirs s’activent et agissent comme si notre corps entier était mobilisé de la même manière que celui qui danse. Comment peut-on arriver, modestement, à une mobilisation du corps chez la personne vivant avec une déficience visuelle ? Comment éveiller de l’empathie kinesthésique par la description ? C’est ce qui m’intéresse et c’est ce que je cherche. Ma marotte, ce sont les verbes d’action. Valérie Castan, également audiodescriptrice de danse, interprète et chorégraphe, travaille sur cette même question en mobilisant les ruptures stylistiques, la syntaxe, le rythme.

Et les principales contraintes ?

Comme celle de l’audiodescription en général, c’est le temps. Le temps de dire est plus long que le temps de faire. Comme on négocie avec la temporalité, on est obligé de faire des coupes dans le déploiement du geste. En danse, on ne parle pas de récit comme au théâtre mais plutôt de discours dans lequel il ne doit pas y avoir de rupture. Les coupes doivent être faites de manière consciente pour ne pas rompre la continuité du mouvement. Par exemple, si une dan-

seuse est au fond du plateau et que tout à coup elle est décrite devant moi, ça ne va pas. Il y a en quelque sorte une rupture narrative qui risque de provoquer un décrochement de l’attention. Les coupes comme les choix s’appuient sur une analyse du langage chorégraphique qui nécessite des explicitations de la part de l’équipe artistique.

Faut-il avoir pratiqué la danse pour la décrire ?

C’est essentiel. Il faut avoir pratiqué la danse pour connaître les chemins de corps. Ce qu’est un transfert de poids par exemple. Sans ces connaissances, on risque de rester dans un récit à la surface du mouvement, sans considérer le centre de gravité du corps. On risque aussi de réduire le geste à sa fonction narrative. Et cela ne fonctionne pas. Pour audiodécrire la danse, il faut entrer dans le corps de l’interprète afin de pouvoir comprendre d’où part le mouvement pour qu’il y ait résonance avec le corps du spectateur et de la spectatrice. C’est pour cette raison que je propose aux déficient·es visuel·les un atelier d’exploration par le mouvement avant le spectacle.

Comment cet atelier d’exploration par le mouvement accompagne-t-il l’audiodescription de la pièce ?

La représentation de la danse pour le public déficient visuel est fantasmatique. Elle est liée à quelque chose d’inaccessible alors que les spectacles de danse leur sont autant adressés qu’aux voyant·es : leur corps est potentiellement dansant comme tout le monde. L’atelier allume la lumière dans le corps. Il conscientise le voyage du mouvement. Il sert aussi à démystifier ce qu’est la danse pour les déficient·es visuel·les, et à leur donner confiance en leur propre ressenti.

Concrètement, nous proposons d’entrer dans le langage chorégraphique du spectacle (à partir d’un extrait audiodécrit) en expérimentant le mouvement et sa manière d’agir sur le corps. On ne cherche ni la performance ni la duplication d’une danse, mais plutôt l’expérimentation d’un mouvement qui sera comme une accroche à laquelle la personne pourra se rattacher pendant le spectacle.

Formée en Lettres, en art dramatique et en danse, Séverine Skierski s’aventure depuis plus de vingt ans dans les formes multiples que présente la scène contemporaine. Elle développe des propositions inédites : voyages chorégraphiques sonores ; audioguides universels ; carnets radiophoniques... Formée à l’audiodescription par les pionnier·ères de cette pratique en France, l’association Valentin Haüy, vice-présidente de l’association française d’audiodescription, Séverine Skierski propose aujourd’hui des ateliers et des formations.

Y a-t-il des limites dans l’audiodescription de la danse ?

La durée et le nombre d’interprètes. Si c’est trop long, on fatigue, et s’il y a trop de monde sur scène, la description s’avère laborieuse. C’est la difficulté que je rencontre en ce moment avec *Out of context* d’Alain Platel. Enormément de choses se passent, tout le temps. Une dizaine d’interprètes, c’est beaucoup. Il est possible d’isoler des chœurs, des duos... mais ça reste compliqué. Sans parler de la charge émotionnelle générée par beaucoup de monde sur scène, difficile à traduire par la description.

L’audiodescription se prépare bien en amont de la soirée où elle se donne en live. Avez-vous testé l’audiodescription de *Diverti Menti* au Pavillon avant de la proposer au public ?

Nous travaillons de manière systématique avec des personnes déficientes visuelles qui font des relectures : elles élaguent, demandent des éclaircissements, nous conduisent à préciser ou ajouter des éléments. Une personne aveugle est venue tester l’audiodescription la veille de la soirée prévue pour les personnes en situation de handicap visuel. Ses retours ont été précieux. Elle a par exemple souligné que pendant la discussion public·artistes, Maud Blandel mettait l’accent sur le burlesque et qu’elle ne l’avait pas perçue dans l’audiodescription.

Cette notion du burlesque était aussi difficile à percevoir pour les personnes voyantes...

C’est un point sensible dont nous avons longuement discuté avec Julia Cima : l’accueil entre l’intention ou plutôt l’image fantasmée que le ou la chorégraphe a de son œuvre, et la perception des spectateur·trices. Le fossé qu’il peut y avoir entre les deux. Pour revenir à *Diverti Menti*, Paolo et Florence avaient proposé l’image d’un pingouin pour évoquer une démarche à un moment précis de la gestuelle de Maya Masse, la danseuse soliste. Spontanément, j’ai eu envie de l’enlever parce que ce n’était pas le propos. Forts de ce que Maud avait dit sur le burlesque, nous avons décidé de garder quelques éléments comme ce pingouin, injectés ici et là. À partir du moment où une information précise fait partie du discours du chorégraphe, il faut appuyer ce trait dans la description.

Quelles ont été les principales difficultés pour la description de *Diverti Menti* ?

Négocier avec l’abstraction du mouvement. Nous avons d’abord effectué un long travail d’analyse du langage chorégraphique pour tenter de comprendre l’économie du geste, c’est-à-dire sa fabrication, sa logique. Puis nous nous sommes penché·es sur le rapport à la musique. Au début, nous étions focalisés sur Maya, la danseuse. Les trois musiciens n’existaient pas, ils étaient des figurants à l’image d’une représentation à l’ancienne où la musique accompagne la danse. Nous les considérons à tort comme une chose complètement séparée. Nous avons mis du temps à sortir de cette logique, car il ne fallait pas chercher un rapport entre la musique et la danse, mais déceler la place inédite de la danseuse : à la fois instrument de musique et instrumentiste de sa propre partition.

Après avoir échangé avec Maud Blandel et Maya Masse, nous avons affiné notre trame écrite en faisant entrer du rythme, en le nommant pour le donner à entendre. Au lieu d’une description factuelle du type « elle avance d’un pas, elle recule d’un pas... », nous avons remplacé par « elle avance à petits pas, tac tac tac tac... » avec des appuis plus engagés. C’est le cas dans d’autres descriptions, mais ici on l’a fait de manière très active et systématique, pour faire exister le rapport ludique entre ces quatre voix, ces quatre solistes.

Comment convoquez-vous l’imaginaire ?

C’est souvent à cet endroit que l’on entre en conflit avec le regard des voyant·es qui écoutent l’audiodescription, parce qu’on oriente leur façon de se faire des images. Si on rattache l’image du pingouin avec le burlesque, ça opère. Mais il y a autant d’interprétations possibles sur ce mouvement que de spectateur·rices. Paolo avait décrit en amorce le tic tac d’une horloge, et moi j’évoquais la marche d’une petite souris. Il ne faut pas oublier que l’on s’adresse à des gens qui écoutent et qui n’ont pas d’autres supports pour créer des images que ce qu’on leur dit. La description n’est pas une analyse universitaire de la pièce. Quand on décrit pour un public déficient visuel, il faut tenir cette position : c’est nous qui mobilisons des imaginaires.

Témoignages

Se former à l'audiodescription de danse

PAOLO DOS SANTOS

« Au début, audiodécrire la danse me faisait peur »

Après ma formation d'acteur, j'ai travaillé comme interprète pour plusieurs chorégraphes. La danse contemporaine me semblait une forme artistique plus libre et audacieuse, moins soumise à un héritage culturel, à la trame d'un auteur. J'appréciais le rapport plus instinctif à l'espace.

Puis, je me suis formé à l'audiodescription pour le théâtre. La description tient compte d'aspects purement visuels mais rend compte aussi de l'énergie de l'acteur, de son activité émotionnelle et de sa pensée. En pratiquant l'audiodescription, je me suis rendu compte à quel point le corps sculpte les frictions entre le texte et les situations théâtrales.

Au début, l'audiodescription de danse me faisait peur. Cela me semblait un exercice difficile et presque absurde. Je n'avais pas envie de frustrer le public. Mais en repensant à deux textes qui m'ont profondément marqué, *L'Image* de Beckett, et *L'Histoire de l'œil* de Bataille qui décrit des corps faisant l'amour, j'ai pensé différemment. La proprioception peut opérer via l'écriture ou la parole. Les mouvements et positions de corps évoqués ont un impact sur notre imaginaire. Ça paraît bête à dire, mais nous avons tous un corps et nous avons tous vécu des expériences physiques. Pourquoi fermet-on les yeux quand on embrasse quelqu'un, ou quand on goûte quelque

chose de délicieux? L'expérience physique est souvent plus lumineuse et intense les yeux fermés. La mémoire physique du corps est universelle, et peut-être encore plus ancrée pour les personnes déficientes visuelles. Rendre cette mémoire physique à la hauteur de la sensibilité du public déficient visuel relève du défi. En tant qu'interprète, j'ai dû développer cette conscience physique du corps. Je perçois cette écriture des corps dans l'espace avant tout par la sensation. Qu'elle soit visuelle ou verbale, cela ne change pas grand-chose. C'est un travail de traduction des perceptions. Depuis, j'apprends à regarder les spectacles avec mon corps plutôt qu'avec mes yeux, ou plutôt à vivre le spectacle dans le corps.

FLORENCE INEICHEN

« L'audiodescription offre une porte d'entrée sur la danse »

Quand on raconte qu'on se forme à l'audiodescription pour la danse contemporaine, nos interlocutrices et interlocuteurs sont souvent surpris: Pourquoi aller voir de la danse quand on ne voit pas? Et bien justement pour découvrir ce que c'est!

Une spectatrice aveugle de naissance nous disait qu'elle était curieuse de découvrir la danse par l'audiodescription, car c'est un art qui ne peut s'appréhender par le toucher, du fait même du mouvement et des déplacements des interprètes.

Avant que nos voix ne soient transmises en direct dans les casques du public non-voyant ou malvoyant, il y a un gros travail de description et de traduction du mouvement sur la base de captation vidéo. La question centrale qui habite alors notre travail est moins de donner « à voir » le mouvement des danseuses et danseurs, que de trouver comment le faire ressentir, par des mots, dans le corps de la personne qui nous écoute.

En tant que spectatrice ou spectateur voyant-e, quand nous assistons à une

pièce de danse, en regardant se mouvoir les interprètes, nous élargissons notre horizon gestuel. Même si, dans la réalité, nous serions pour la plupart bien incapables de les réaliser, notre cerveau est stimulé par les rythmes, les élans, les mouvements que nous voyons et que nous ressentons également de manière kinesthésique.

Notre objectif est ainsi d'activer la perception physique du mouvement, de décrire les types de gestuelle proposés, la manière de les réaliser: s'ils sont répétitifs, vifs, lents, amples, tendus, imperceptibles, enjoués, relâchés. Il s'agit aussi de décrire les relations entre les interprètes, et leur rapport aux éléments de décor ou accessoires sur scène. Et au-delà de l'audiodescription, une pièce chorégraphique c'est également des sons réels (pas, respirations, musique, voix...) et la perception d'un espace spécifique, partagé avec d'autres spectateurs et spectatrices.

Sans prétendre à une expérience directe de l'œuvre chorégraphique, l'audiodescription permet d'offrir une porte d'entrée stimulante sur la danse. La pièce de danse audiodécrite se révèle être une expérience en soi, médiée par le texte et la voix.

La danse, poésie de mots

TÉMOIGNAGES RECUEILLIS PAR CORINNE DORET BÄRTSCHI AUPRÈS DES CINQ PERSONNES EN SITUATION DE HANDICAP VISUEL QUI ONT ASSISTÉ À *DIVERTI MENTI*

L'ATELIER

- Le fait d'expérimenter les mouvements de la danseuse dans mon corps m'a mise en appétit. Les mouvements étaient simples et singuliers à la fois. Le fait d'avoir fait ces quelques pas m'ont donné une impression de légèreté. Certains avaient un aspect ludique, notamment le pas du pingouin avec les tic tic et poc poc poc.
- Les audiodescription-trices ont fait comme une visite concrète du spectacle avec nous. Ce n'était pas difficile, mais ça dépend probablement de la manière dont on connaît son corps. C'était chouette de retrouver ensuite, pendant la représentation, les termes de l'atelier repris dans la description. Il y avait une concordance.
- Quel plaisir de simplement bouger! Depuis que je suis malvoyante, j'ai arrêté la danse. Pendant cet atelier, j'ai pu revivre le plaisir du moment présent. Cela m'a ouverte à une autre réalité: réaliser que je peux quand même bouger un peu. Ressentir ce que la danseuse fait m'a apporté beaucoup de joie.
- C'est remarquable que la danseuse ait décidé de fermer les yeux durant tout le spectacle. Elle se confronte ainsi au problème de l'équilibre que nous vivons quotidiennement.

L'ESPACE

- C'est très utile de faire le tour du plateau. Cela m'a mise dans l'ambiance. J'étais plus réceptive pendant le spec-

- tacle parce que j'avais des repères quant à la configuration de la scène.
- J'ai trouvé utile de pouvoir percevoir l'espace entre le piano et la guitare, l'endroit où évolue la danseuse, d'apprécier la profondeur de la scène.
- Sans la visite de l'espace, je n'aurais pas compris l'élément du sable qui tombe du plafond, symbole du temps qui passe.
- Toucher le sable avec le bac m'a aidé à entrer dans le spectacle. La visite des décors était importante pour comprendre *Diverti Menti*. Comprendre pour ressentir.
- L'audiodescripteur a pris mon bras pour me faire sentir le tuba sans le toucher. Il l'a mimé par le mouvement. Je me le suis alors représenté. J'avais lu une description des instruments posés en demi-arc de cercle dans un article de presse. Mais durant la visite de plateau, j'ai pu appréhender leur existence sur la scène.
- Après la représentation, j'ai eu un bel échange avec mon accompagnatrice à propos du sable. Elle n'avait pas assisté à la visite des décors et n'y avait pas prêté attention pendant le spectacle. C'est moi qui ai amené la discussion sur le sujet. Je n'étais alors plus celui qui questionne, mais celui qui apporte un élément de compréhension. L'échange était plus équilibré.

LE SPECTACLE

- L'audiodescription était essentielle parce que ce spectacle était très conceptuel, sans trame narrative, et que la danse était répétitive.
- Après avoir compris les mouvements décrits, il y avait une telle présence de la musique que j'ai enlevé le casque. L'atelier nous avait permis de comprendre les gestes dissociés de la danseuse.
- J'ai beaucoup aimé les trois voix successives des audiodescription-trices, le partage du travail. On retrouvait les mouvements de l'atelier.
- J'ai aimé cette audiodescription. Elle me berçait comme une poésie de mots. Pour l'une des audiodescriptrices, il s'agissait de sa première description au micro. Quel exploit, je suis admirative.

- L'audiodescription correspondait à la suite logique de l'atelier. J'avais intégré les mouvements qui étaient décrits, les images utilisées.
- L'audiodescription était le clou du spectacle. Paolo dos Santos dansait avec sa voix.

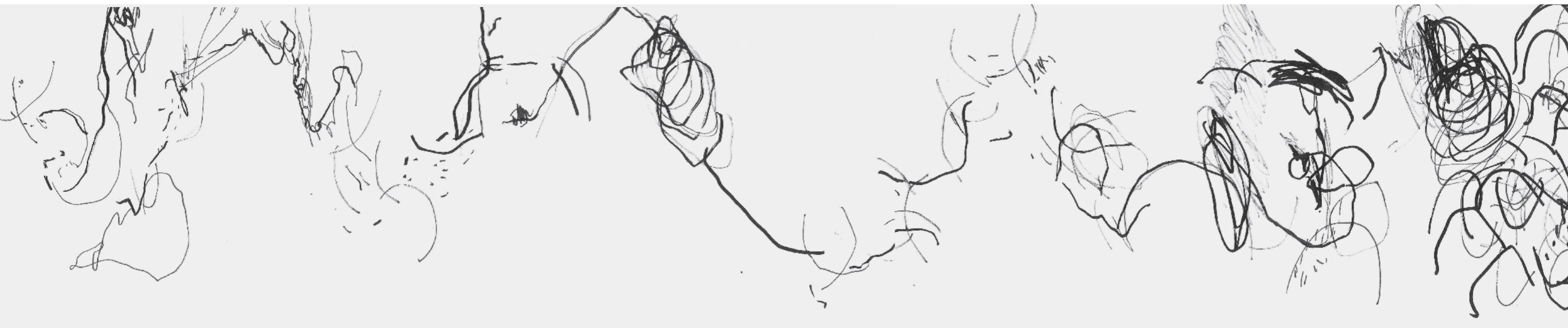
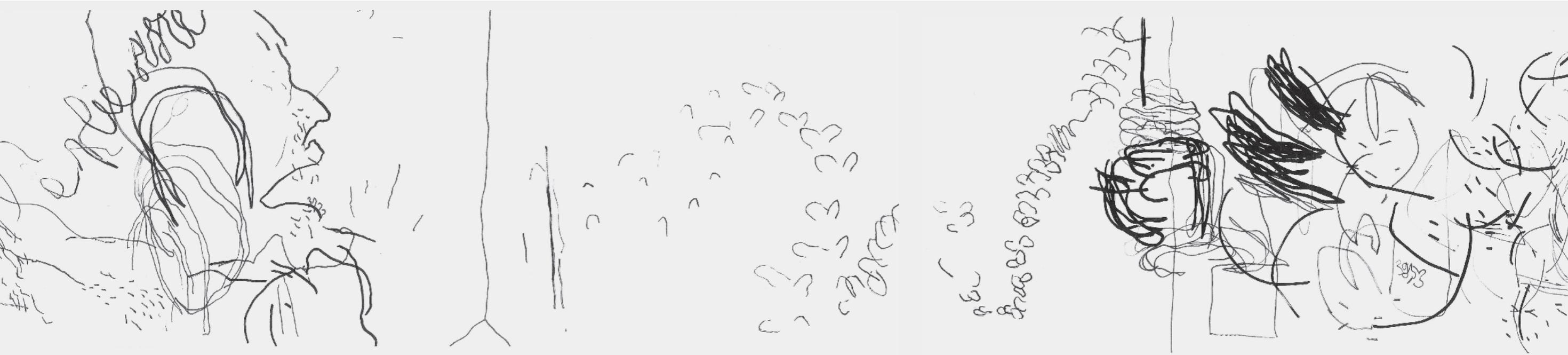
Corinne Doret Bärtschi est fondatrice et co-directrice de l'association Écoute Voir.

L'AUDIODESCRIPTION, COMMENT ÇA SE PASSE

Lors d'une représentation chorégraphique en audiodescription, les personnes en situation de handicap visuel assistent au spectacle avec un casque audio. Grâce à ce système d'écouteurs, elles entendent la voix d'audiodescripteur-trices qui leur donne des éléments du spectacle.

Les audiodescription-trices se trouvent dans une salle attenante au théâtre et suivent la pièce en direct sur un moniteur vidéo. Ils s'appuient sur un texte préparé en amont, tout en suivant le déroulé du spectacle *live* pour s'y ajuster.

Deux petits micros au centre de la scène captent l'ambiance sonore générale du plateau et rendent audibles les sons ambiants (pas, respirations, paroles, chants...). Le public avec handicap visuel reçoit donc deux canaux d'informations sonores: le son de la scène et les mots des description-trices.



3^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL JEUNES BALLETS



GENÈVE DU 19 AU 21 MAI 2022
BÂTIMENT DES FORCES MOTRICES



FONDATIONDANCEAREA.CH

GROOVE 'N' MOVE Festival international de danses urbaines

12^e édition
5 → 14.03.2022
Genève

Spectacles, stages, battles, masterclasses...



Infos et programmation:
www.groove-n-move.ch

Beaver Dam Company / Edouard Hue

Mourad Merzouki / Cie Käfig

Cie Fabienne Berger

Maguy Marin

B.Dance / Po-Cheng Tsai

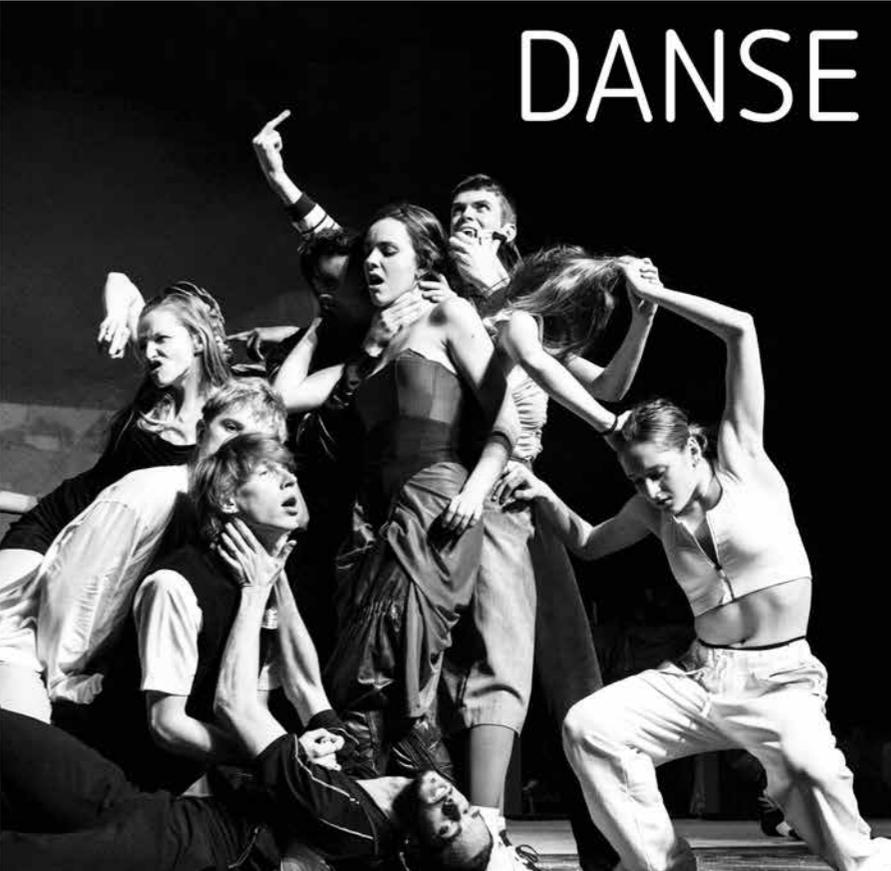
Carolyn Carlson Company

Prototype Status / Jasmine Morand

Ballet National de Marseille et (La)Horde

Needcompany

equilibre-nuithonie.ch



DANSE

© Aude Arago



GENETRIX
DU 6 AU 16 JANVIER 2022
THÉÂTRE DU GALPON
EN SEMAINE 20H, DIMANCHE 18H

DANSE | REPORT DE CRÉATION
VICTORIA CHIU, SUSANA PANADÉS DIAZ
JÓZSEF TREFELI, RUDI VAN DER MERWE

GALPON MAISON POUR LE TRAVAIL DES ARTS DE LA SCÈNE

INFOS ET RÉSERVATIONS
THÉÂTRE DU GALPON • 2, RTE DES PÉNICHERS • GENÈVE
WWW.GALPON.CH / T. 01 22 321 21 76

BJG at Work

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

série de répétitions filmées en ligne

www.bjgatwork.ballet-junior.ch



28.4-22.5.2022

Migros **FESTIVAL DE DANSE STEPS**
pour-cent culturel

WWW.STEPS.CH



See TICKETS

Un projet du **MIGROS** Pour-cent culturel

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



LABORATORY
FLUX

© MARK HENLEY

2022

ALL I NEED

Edouard Hue, Beaver Dam Company
Jeudi 13 & vendredi 14 janvier • 20h

HYBRIDITY

CocoonDance
Lundi 31 janvier & mardi 1^{er} février • 20h

LES PROMESSES DE L'INCERTITUDE

C^e Moost
Vendredi 25 février • 20h

ALLEGRIA

C^e Accrorap Kader Attou
Samedi 12 mars, 20h • Dimanche 13 mars, 17h

O80

C^e H.M.G.
Vendredi 8 avril • 20h

OÜM

Steps: C^e Massala
Samedi 30 avril, 20h • Dimanche 1^{er} mai, 17h

L'HOMME À TÊTE DE CHOU

C^e Jean-Claude Gallotia • Groupe Émile-Dubois
Jeudi 12 mai • 20h



VERNIER
culture

VERNIER
Une Ville pas Commune

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

f i n
Ville de Vernier

**ENTRELACS
D'HISTOIRES VÉCUES**

Le TFM reçoit *Mailles*
de **Dorothee Munyanza**
mercredi 16 mars à 20h30

T F M
Théâtre
Forum
Meyrin

FIFD
FESTIVAL DU FILM
ET FORUM INTERNATIONAL
SUR LES DROITS HUMAINS GENEVE

forum-meyrin.ch



ANTIGEL.CH

PARTENAIRES PRINCIPAUX **PARTENAIRES INSTITUTIONNELS ET FONDATIONS** **SPONSORS** **PARTENAIRES MÉDIAS**

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

FAITES DES PARENTS!



VIVRE AVEC LE TROUBLE, DONNA HARAWAY, LES ÉDITIONS DU MONDE À REFAIRE, VAULX-EN-VELIN, 2020

Ça y est, les essais spéculatifs de Donna Haraway sont enfin traduits en français dans un délai raisonnable. Écrit dans les années 80, *Le Manifeste cyborg* de la célèbre historienne des sciences avait attendu 2007 pour toucher les lectrices francophones. Son livre le plus récent (2017), *Vivre avec le trouble*, est paru en français l'an dernier aux Éditions du monde à refaire, dédié *Aux faiseuses et faiseurs de parentés dépareillées*. Un monde de réflexions scientifiques et sociales, de jeux linguistiques, de poésie, de fictions et d'humour. Huit chapitres sur notre temps troublé, huit entrées qui mélangent les règnes, les époques, les registres, les matières, les disciplines, tout en étant assurément situées. Des virées à l'enseigne de la science-fiction et du féminisme qu'il faut prendre le temps de lire, parce

qu'elles sont profondes, déstabilisantes, hyper-documentées, avec des nombreux renvois à toutes celles à qui l'auteure emprunte. À lire aussi parce que Donna Haraway repousse explicitement la peur et le catastrophisme pour tenter de nous rendre «véritablement présents».

Autre traduction de Haraway parue en 2019, plus court et plus facile d'accès: *Le Manifeste des espèces compagnes: chiens, humains et autres partenaires*. Dans lequel elle prend très au sérieux les enseignements de sa vieille complice canine Cayenne, et travaille avec légèreté la constante négociation des frontières entre l'humain et le non-humain.

M. P.

50/50 DEMAIN MATIN



EXPLOSER LE PLAFOND, PRÉCIS DE FÉMINISME À L'USAGE DU MONDE DE LA CULTURE, REINE PRAT, RUE DE L'ÉCHIQUIER, COLL. LES INCISIVES, PARIS, 2021

Agréée de lettres, enquêtrice infatigable et fine decodeuse, Reine Prat a rédigé pour la France deux rapports ministériels concernant «l'égalité entre les femmes et les hommes dans les arts du spectacle.» Le premier a fait l'effet d'une bombe en 2006, mettant à jour la violence systémique liée au genre dans le monde de la culture. Et le deuxième en 2009 — sous-titré *De l'interdit à l'empêchement* — insistait sur le fait que les droits à l'égalité, à la parité, à la non-discrimination s'obtiennent par la lutte. Aujourd'hui déliée de toute commande publique, Reine Prat lance un *Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture*. Parce qu'*Exploser le plafond*, selon elle, c'est maintenant. La chercheuse s'est radicalisée, elle rejette les objectifs de progression quantifiée qu'elle a pu prôner par le passé.

Elle écrit dans son ouverture, qui donne du courage: «C'est tout, tout de suite, qu'il nous faut exiger. 50/50 demain matin. C'est possible.» Et en conclusion: «C'est l'organisation complète du domaine des arts et de la culture qu'il est nécessaire de repenser. À commencer par la conception que notre société se fait de l'artiste, du statut et des privilèges qu'elle lui concède, qui n'ont rien d'universel.» Comment? En multipliant les points de vue, en libérant le vocabulaire et la grammaire, en s'extirpant des binarités et en imaginant. En imaginant radicalement. Paru à mi-octobre 2021, le petit ouvrage est en réédition un mois plus tard!

C'est maintenant.

M.P.

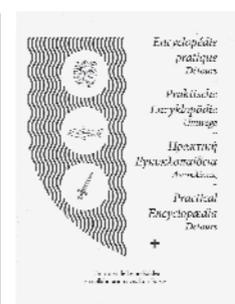


SCÈNE ET ÉCOLOGIE

Après des recherches notamment sur les théories du personnage, les marionnettes et l'*intermédialité*, Julie Sermon s'est plongée dans un vaste chantier: examiner les rapports réciproques des imaginaires écologiques et de la scène actuelle. Professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporain à l'université de Lyon, dramaturge, Julie Sermon pratique ici essentiellement le questionnement: est-ce que le principe de co-présence qui fonde les arts vivants permet des attentions, des partages du sensible, voire des actions que les champs purement socio-politiques peinent à trouver? Comment la scène peut-elle fréquenter l'écologie par la thématique, par la pragmatique (impact sur les processus de production, de création et de représentation) et par la dramaturgie (formes et formats de présentation des corps, des matières, de l'espace et du temps...)? Le spectacle peut-il nous rendre plus vivant? Peut-il déjouer ou rejouer le moralisme politique? Au fil des pages, on découvre par exemple le savoureux manifeste d'un collectif de praticiens de la scène américains titré *Climate Lens*. Deux des seize règles du jeu: 5. *Détendez vos épistémologies. Ne croyez pas tout ce que vous pensez.* 6. *Aplatissez vos ontologies. Tout le monde et tout ce qui existe est invité à entrer.* Des perspectives qui nourrissent la très riche réflexion éco-critique de Julie Sermon sur ce que traitent aujourd'hui les scènes contemporaines.

M.P.

MORTS OU VIFS. POUR UNE ÉCOLOGIE DES ARTS VIVANTS, JULIE SERMON, B42, COLLECTION CULTURE, PARIS, 2021

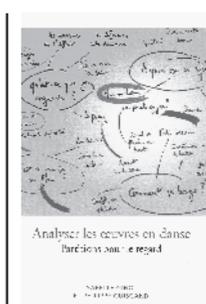


TOUT CORPS

C'est à la fois un livre et une pièce de danse. C'est surtout un inventaire de 600 pratiques individuelles de corps différents dans des situations différentes: habitudes, rituels, usages, techniques, métiers, traditions, gestes inconscients, obsessions... Comme l'enquête a été menée par la danseuse et chorégraphe grecque Lenio Kaklea dans six villes où se parlent quatre langues, le livre s'est tissé de même, en allemand, français, grec et anglais. La question centrale de cette approche: racontez-moi une de vos pratiques. On entre ainsi autant dans des gestuelles que dans des territoires, dans des croyances que des psychologies. Rien n'est indigne, rien n'est anodin dans ce grand ouvrage carré qui prend le temps de raconter ce que font les corps dans des vies, dans des villes, depuis la *promenade jusqu'à la conduite d'engins ou la boxe*, en passant par *la vaisselle*, *le jardinage*, *la collection de coquetiers jaunes* ou encore des pratiques titrées: *donner le sourire aux gens*, *parcourir les chemins de Compostelle*, *la légèreté et la rigolade*. Une pièce pour quatre danseuses s'est construite à partir de ce grand fonds de gestes, de lieux, de relations. Des parcours sans héroïsme ni appropriation, une chorégraphie comme un paysage gestuel, que l'on peut mettre en tension avec l'essai autobiographique qui ouvre l'opus: quelques pages critiques sur la formation de la chorégraphie et sur certains modes de production de la danse contemporaine. Une promenade encyclopédique et des détours infinis.

M.P.

ENCYCLOPÉDIE PRATIQUE. DÉTOURS, LENIO KAKLEA, EN COLLABORATION AVEC LOU FOSTER, LES PRESSES DU RÉEL, COLL. ABD, MONTS, 2019



COMMENT ÇA BOUGE

Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, enseignant-es chercheur-es en danse, cosignent cet ouvrage qui prolonge l'expérience des «ateliers du regard» mis en pratique par Philippe Guisgand, notamment à l'ADC. Le principe est assez simple: il n'y a ni méthode ni regard idéal pour analyser les œuvres en danse. Place est donnée à l'inventivité du spectateur — à lui de se mettre au travail. Riches de leurs expériences professionnelles respectives, les deux auteur-es partagent un inventaire d'outillages et de mises en pratiques destinées à structurer et développer la pensée sur les spectacles de danse contemporaine. Après un état des lieux des diverses études et théories sur l'analyse des œuvres en danse, ils précisent leur approche singulière qui s'intéresse à la résonance du geste tel qu'il apparaît au spectateur-trices, mais aussi tel qu'il est vécu par les danseur-es. D'abord centré sur l'analyse de la perception du regardeur, l'ouvrage s'inspire ensuite de pratiques de danseur-es. Complémentaires, ces deux parties sont illustrées de schémas éclairants et de mises en situations précises — s'imaginer en danseur-euse, faire la liste de tout ce que cette pièce nous rappelle, échauffer son regard... Prônant l'exercice de l'analyse de manière collective, les œuvres de danse sont considérées comme des foyers de débat.

ANALYSER LES ŒUVRES EN DANSE. PARTITIONS POUR LE REGARD, ISABELLE GINOT ET PHILIPPE GUISGAND, CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, PANTIN, 2020



TRADUCTIONS

Le livre coécrit par Annie Suquet et Anne Davier en 2016 sur la danse contemporaine en Suisse et paru aux éditions Zoé vient tout juste d'être traduit en allemand et en russe. Les ouvrages sont disponibles au centre de documentation du Pavillon ADC ou directement chez les éditeurs.

– LA DANSE CONTEMPORAINE EN SUISSE, LES DÉBUTS D'UNE HISTOIRE, 1960-2010, ANNE DAVIER ET ANNIE SUQUET, ÉDITION ZOÉ, 2016

– ZEITGENÖSSISCHER TANZ IN DER SCHWEIZ, 1960-2010, ZU DEN ANFÄNGER EINER GESCHICHTE, TRADUCTION ALLEMANDE JULIA WEHREN, ÉDITION CHRONOS, THEATER HELVETICUM, 2021

– TRADUCTION RUSSE P. KASHTANOV, ÉDITION NLO, NOUVELLE REVUE LITTÉRAIRE, 2021

BRÈVES

MARCO BERRETTINI

Sorry, do the tour. Again! est sélectionné aux Swiss Dance Days à Bâle. La tournée de *Music all*, création avec Jonathan Capdevielle et Jérôme Marin découverte au Pavillon ADC, se poursuit à Nantes (Lieu unique), Montpellier (Théâtre des 13 vents/CDN) et Maubeuge (Le Manège). Également interprète pour Michel Schweizer dans *BÔ-PEUPL*, Marco Berrettini est à Gennevilliers (T2G), Lorient (CDN), Pau (Espaces Pluriels) et Besançon (Les 2 scènes). Dès avril débutent les semaines de résidences pour la prochaine création, *My Epifunny*, œuvre chantée, dansée et musicalisée.

MÉLISSA CASCARINO

Mélissa Cascarino travaille à la re-création de *LUPAE*, solo présenté en huis clos en novembre 2020 et rendu public en janvier 2022 au Grütli. Elle collabore ensuite à la création de Pascal Gravat.

RUTH CHILDS

Ruth Childs se consacre en janvier aux recherches et répétitions du projet *Blast!*, à découvrir au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie. Février et mars sont dédiés aux tournées du solo *fantasia* aux Swiss Dance Days à Bâle et à l’Arsenic, ainsi que des pièces de Lucinda Childs, *Calico Mingling*, *Katema*, *Reclining Rondo* et *Particular Reel* au Musée de l’Orangerie (Paris) et au Royal Opera House (Londres).

PASCAL GRAVAT

Est-ce moi que tu cherches ? est le titre de la création sur laquelle travaille Pascal Gravat et que nous découvrons au Théâtre du Galpon en avril.

CIE 7273

Nicolas Cantillon travaille à la création de *Wall&co* avec les danseur-euses de l’Académie de musique et de théâtre de Lituanie, pièce pensée pour les musées et présentée au MO Museum de Vilnius. Il enchaîne avec la reprise de *Listen & Watch* au Festival Karmakol (Soudan), puis à l’École des sables (Sénégal) pour deux semaines de résidence. *Tarab* amène la compagnie au Théâtre Paul-Éluard de Bezons, puis au festival Rabi Al Jassad à Tunis. Dans le cadre du Festival Dessus Dessous, on retrouve Laurence Yadi sur la scène du Dôme Théâtre d’Albertville avec *Today*, suivi de 3. Elle travaille ensuite avec les danseur-euses du Luzerner Theater sur la création d’*Ineptie*, à découvrir en mai.

IONA D’ANNUNZIO

C’est une création jeune public que prépare Iona D’Annunzio pour mars. Les Genevois verront *Stéréo-genre* au Théâtre de l’Étincelle et les Veveysans à l’Oriental.

AURÉLIEN DOUGÉ

Le nouveau projet d’Aurélien Dougé / Inkörper Company est présenté au Pavillon ADC dans le cadre d’Antigel. Cinq jours pour découvrir *Hors-sol*, une création entre installation et performance.

YANN DUYVENDAK

Des lectures collectives des textes de la première édition de *Nous sommes partout* ont lieu à la Kunsthaus de Aarau — en bilingue français/allemand — dans le cadre de l’exposition « Art as Connexion », puis à la Grange de Dorigny à Lausanne et enfin au MCBA de Lausanne en marge de l’exposition « Résister, encore! ».

Please, Continue (Hamlet) est présenté pour la première fois au Royaume-Uni, au BE Festival de Birmingham et *VIRUS* à la Ferme du Buisson à Noisiel. La C^e travaille sur sa création 2022.

FOOFWA D’IMOBILITÉ

Neopost Foofwa poursuit ses collaborations avec la société civile autour d’actes « Artistes »: *ACCORPS*, performance par des femmes pour condamner les agressions sexistes et réclamer l’espace public de plein droit (chaque 14 du mois à 18h à Plainpalais).*HALO DE FRAÎCHEUR* en collaboration avec Actif—Trafic pour plus d’espaces verts en ville. *BALARM*, avec la Grève pour le climat et Extinction Rébellion, pour alerter sur l’urgence climatique. La nouvelle création *FAUNE* est aux Swiss Dance Days à Bâle en février. D’autres *Dancewalks* vont se glisser en mars et avril.

LUCIE EIDENBENZ

Projet vidéo en création pour Lucie Eidenbenz qui travaille *Feu de tout bois* parallèlement à sa recherche *Just make it not look like dance*. Elle a rejoint l’équipe de la nouvelle radio Midi Bascule au Théâtre Forum Meyrin.

LA RIBOT ENSEMBLE

En octobre 2021, la C^e La Ribot devient La Ribot Ensemble pour constituer un noyau de collaborateur-ices permanentes — 4 interprètes fixes, un bureau de production et un bureau technique débutent avec deux projets d’envergure internationale (voir à ce sujet p. 5 à 7). D’abord, *A Escala Real*, exposition monographique consacrée à La Ribot de février à avril à la Sala Alcalá 31 (Madrid), avec l’installation-performance *Laughing Hole*, programme inédit de performances présenté tous les jours pendant six semaines. Ensuite, la création *DIExtinguished*, lauréat Label+ 2020, à découvrir en septembre au Théâtre Populaire Romand.

ÉDOUARD HUE

Janvier et février sont dédiés à la tournée de *All I Need*, création pour 9 danseur-euses avec une première à la Salle du Lignon. Pièce jeune public, *Yumé* tourne en France, ainsi qu’*Into Outside*, *FORWARD* et *Molten*. Au Theater Basel est dévoilée *Titan*, création pour le Ballet de Bâle. Le chorégraphe enchaîne avec l’adaptation de son solo *FORWARD* pour la C^e Le Marchepied.

GILLES JOBIN

La C^e Gilles Jobin poursuit le développement du Studio44/ Mocaplab, centre de ressource pour la capture de mouvement, le temps réel et les arts vivants. L’Institut Stocos de la chorégraphe madrilène Muriel Romero et la C^e IF de la metteure en scène genevoise Isis Fahmy y sont accueillis pour des résidences de recherche et développement. Dès février débute la diffusion de *Cosmogony*, spectacle dansé depuis son studio de Genève et projeté à distance en temps réel. S’ensuit la production de *Virtual Crossings Geneva*, projet de recherche digitale destiné aux artistes du mouvement et du domaine digital de la région, en collaboration avec l’Université de Melbourne et le IFDA DocLab Festival d’Amsterdam. Dès avril, la compagnie est en résidence à la Fondation d’entreprise Martell à Cognac.

CINDY VAN ACKER

Après l’avoir présentée en ouverture du festival December Dance 21 à Brugge, et avant de revenir à la Comédie de Genève, Greffe / Cindy Van Acker reprend au Teatro Central de Séville *Without references*, pièce pour onze danseur-euses, une scénographie de Romeo Castellucci, et une bande originale de Goat (JP). La compagnie débute en février une nouvelle phase de son projet au Pavillon ADC, avec *Frayage topologique* qui, durant trois semaines, propose un décloisonnement du temps, de l’espace, des œuvres, avec entre autres, une nuit des soli, soit la série intégrale des *Shadow-*

pieces, la projection de six films d’Orsola Valenti et un concert de Stephen O’Malley et Kali Malone (voir à ce sujet p. 8 et 9).

MARIE-CAROLINE HOMINAL

De retour de l’Istituto Svizzero de Rome où elle est invitée comme Senior Fellowship, Marie-Caroline Hominal poursuit le dernier opus du triptyque *Hominal / XXX* avec l’artiste visuel David Hominal. En février, le Centre culturel suisse de Paris l’invite pour une performance avant sa fermeture pour travaux pendant trois ans. Cet événement marque le début d’un partenariat fort avec le CCS qui fera rayonner les projets de la compagnie sur le territoire français jusqu’en 2024. Reprise de *Sugar Dance*, au festival Artdan-thé (théâtre de Vanves), puis au Pavillon ADC où cette pièce pour 9 interprètes sera suivi du solo *Eurêka*, *c’est presque le titre*.

LA PP

Romane Peytavin et Pierre Piton présentent leur duo *Farewell Body* aux Swiss Dance Days au théâtre ROXY Birsfelden. Le spectacle *Open/Closed* de Pierre Piton, soutenu par Danse & Dramaturgie (accompagnement des jeunes chorégraphes dans la création d’une œuvre) et produit par La PP, est en création, avec une première prévue début mars à la Tanzhaus Zürich, suivie d’une tournée à l’Arsenic. Enfin, la performance *Dédicace* est sélectionnée pour participer à la Fête de la danse.

YANN MARUSSICH

Après une fin d’année 2021 bien remplie (workshop et performances en Corée du Sud dans le cadre du Seoul Performing Arts Festival; résidence au CERN en tant que lauréat du Prix Collide Genève 2020 et performances au Brésil dans le cadre de la Biennial de Dança do Ceará), le début de l’année est consacré à la création de vidéo-performances. Depuis 2018, Yann Marussich réalise des séries de vidéo-per-

formances autour du personnage de l’Homme-béton, avec des interventions in situ. Après l’Uruguay et la Sicile, l’Homme-béton fait son apparition à Genève et alentours, explorant des lieux emblématiques du territoire. Début janvier, Yann Marussich présente *Bain brisé* à Bongo Joe à Genève.

MARCELA SAN PEDRO

Dans les pas de Noemi est un cours donné par Marcela San Pedro (dans le cadre des activités culturelles de l’Université de Genève) basé sur le cours développé par Noemi Lapzeson. Il a donné lieu à une vidéo témoignant de ce cours donné par zoom en temps de confinement, couplé avec l’apprentissage de *Un Instant* (solo de Noemi Lapzeson), transmis lui aussi par Marcela à ses élèves. La chorégraphe prépare aussi une vidéo, tirée d’une pièce créée pour la compagnie dansehabile en 2020.

JÓZSEF TREFELI

Première suisse de *Genetrix* recréé en janvier au Galpon pour la C^e József Trefeli, avec Susana Panadés Diaz et Rudi van der Merwe. Par ailleurs, la compagnie se consacre à la transcription de trois solos de la scène à l’écran ainsi qu’au projet *Rarely By Chance* en collaboration avec la C^e Vloeistof prévu à Romont et à Tilburg (NL). *Creature* est présenté à l’Usine à Gaz à Nyon. L’invitation du STEPS festival à créer un spectacle avec la New Zealand Dance Company en 2020 s’est transformée en un film documentaire sur la danse. Tournage via zoom de quatre danseur-euses de NZDC et de Fabio Bergamaschi, Kilian Haselbeck, Madeleine Piguet et Amaury Reot pour créer *What are we fighting for ?* visible au STEPS festival 2022.

RUDI VAN DER MERWE

Rudi van der Merwe collabore avec la C^e József Trefeli sur *Genetrix*. Il présente *Lovers, Dogs and Rainbows* aux Swiss Dance Days à Bâle et prépare pour mars

une création virtuelle, *Cyber Friction*, prévue pour une série de plateformes digitales. La version filmée de *Ninge* — son solo créé pour *Genetrix* — se réalise courant avril.

MAUD BLANDEL

Suite à son passage au Pavillon ADC puis au Carreau du Temple à Paris, Maud Blandel en collaboration avec l’Ensemble Contrechamp, vient tout juste de présenter *Diverti Menti* au Théâtre de la Bastille. La tournée reprend cet été lors du Festival ImPuls-Tanz. Les prochains mois sont consacrés au prémices de la recherche pour la prochaine création, *Le noir de l’étoile*.

ANNA-MARIJA ADOMAITYTE

Anna-Marija Adomaityte, artiste associée à l’Abri en 2019-2020, présente avec Gautier Teuscher, également artiste associé à l’Abri en 2018-2019, le solo *Workpiece* au Pôle-Sud à Strasbourg. Sa nouvelle création *Pas de deux*, découverte lors du festival de La Bâtie en septembre dernier, a été sélectionnée par le réseau européen de danse contemporaine AEROWAVES 2022. La tournée commence au festival Spring Forward en Grèce puis au New Baltic Dance Festival à Vilnius.

CFC DANSE

Toustes les élèves sortant-es ont obtenu leur CFC et leur maturité professionnelle artistique intégrée. Félicitations aux dix danseur-euses qui voguent désormais vers de nouveaux horizons avec le Ballet junior, The place London, l’École Dimitri, NSCD Leeds, l’AID Paris ou l’EICAR à Lyon. Et bienvenue à la nouvelle volée de 15 danseur-euses à orientation contemporaine. Les 2^e année suivront les *workshops* de la C^e Le Marchepied, puis du chorégraphe Kiyan Koshoie. Melissa Ellberger (C^e Anthrop) créera une pièce pour les 3^e année, attendue pour la Fête de la danse 2022 à Genève.

BALLET JUNIOR

Le BJ poursuit sa saison par deux dates de tournée françaises à Mamers et Divonne, avec *the bAD* d’Hofesh Shechter, récente entrée au répertoire de la compagnie. Le BJ est également à l’affiche du festival Antigél où, à l’initiative de Tuur Marinus, artiste belge formé à P.A.R.T.S., il rejoindra les vitrines du Muséum d’histoire naturelle. Développant sa présence en ligne (via son site internet), la compagnie ouvre ses studios et propose une série de moments de répétition tout au long du premier semestre 2022.

LA MANUFACTURE

Les 14 élèves de 1^{er}e année du bachelor danse travaillent avec Eugénie Rebetz l’écriture de leur solo, présenté en interne en mars. La classe suit également des ateliers d’improvisation avec Martin Kilvady, de théâtre avec Oscar Gómez Mata, avant de débiter une création de Géraldine Chollet. Les élèves de 2^e année suivent un atelier de 5 semaines de créations de Collective Projects avec Federica Porello et des *workshops* avec Kirstie Simpson, assistée d’Eva Lambillon, Gabriel Schenker (« dancing with music »). Iels remonteront le *Glacial Decoy* de Trisha Brown avec Shelley Senter, assistée d’Audrey Dionis, avant de débiter une création d’Horacio Macuacua, présentée au Pavillon ADC en mai avec la pièce de répertoire de Trisha Brown.

SWISS DANCE DAYS

Les SDD ont lieu à Bâle du 2 au 6 février 2022. Le jury de cette plateforme internationale pour la danse suisse a sélectionné 12 productions parmi quelque 150 pièces créées depuis 2019: Marc Oosterhoff – *Promises of Uncertainty*, Clara Delorme – *L’albâtre*, Quinch Quinch – *Happy Hype*, Foofwa d’lmobilité (carte blanche), Jeremy Nedd & Impilo Mapantsula – *The Ecstatic*, Kiyan Khoshoie – *Grand Écart*, Romane Peytavin & Pierre Piton – *Farewell body*, Marco Berrettini – *Sorry, do the tour. Again!*, Ruth Childs – *fantasia*, Rudi van der Merwe – *Lovers, Dogs and Rainbows*, Tabea Martin – *Forever*, Teresa Vittucci – *Hate me, tender*.

PEER-TO-PEER LOUIS

SCHILD s'entretient avec

LA TIERCE



En octobre dernier, le collectif La Tierce, qui réunit Sonia Garcia, Séverine Lefèvre et Charles Pietri, présentait sur le plateau du Pavillon sa création *22 ACTIONS faire poème*. Louis Schild, compositeur et instrumentiste lausannois, était là. Il s'entretient avec le trio bordelais sur la poésie et le collectif.

L. SCHILD: J'aimerais que cet article se construise sur le mode du contrepoint qu'on sent très fort dans votre travail. J'aimerais que vous vous sentiez libre de répondre en votre nom et pas forcément au nom du collectif La Tierce; ça pourrait être le propre d'un contrepoint d'identifier différentes voix pour constater ce qui émane de leur rencontre, à savoir ouvrir par cet échange un nouvel espace. Qu'en dites-vous? Et dans un deuxième temps, pouvez-vous dire à quel endroit se ressent le travail proprement collectif dans *22 ACTIONS faire poème*? Que ce soit dans le processus ou le résultat. C'est un paradigme de plus en plus commun de travailler en collectif, notamment avec l'écriture de plateau. J'ai l'impression que chez vous ça se passe ailleurs et ce serait bon d'en savoir plus.

S. LEFÈVRE: J'aime bien cette idée de contrepoint au sein de La Tierce, on ne l'avait jamais nommé comme cela auparavant mais c'est pourtant assez évident. Car ça parle aussi d'une grande pratique de l'écoute. Chacun-e de nous est déjà un monde en soi, alors trois mondes qui se réunissent dans une même recherche, c'est toujours un trouble immense et captivant! Quand on crée ensemble, on est volontairement sans méthode et ça nous oblige à la patience: on ne sait pas grand-chose à l'avance sur le devenir d'une pièce et on préserve d'ailleurs avec beaucoup de soin cet endroit de *l'incertain*. Hier j'ai lu ces mots: «...dans l'obscurité, saisissant une certaine odeur et l'utilisant comme indice, je cherche dans ma maison les traces de mes pas à venir...» Ça m'a ramené à notre manière d'envisager l'acte de création; la découverte *en faisant* est primordiale. J'ai l'impression que c'est ce qui nous ancre dans une recherche vivante qui écoute et qui, par l'écoute, découvre ses propres reliefs, assonances, rugosités, sa propre vie inévitablement nuancée et subtile. Je crois que c'est à partir de là que se dessine cet espace un peu mystérieux qui n'existe que par la rencontre de nos trois *écoutes*.

C. PIETRI: Plus on avance dans cette pratique du collectif et plus je me rends compte que cela fait partie de moi, de nous, de notre façon de travailler, et que, par la même occasion, je n'arrive pas à expliquer comment nous travaillons: c'est devenu quelque chose de si changeant et si naturel qu'aujourd'hui il faudrait davantage que l'on m'explique comment travailler seul. Concernant la question du ressenti du collectif dans *22 ACTIONS*, je dirais qu'il y a quelque chose de complet dans cette pièce, un peu comme quand tu te retrouves face à un dilemme entre l'utilisation de deux mots ou plus dans une discussion et que tu peux dire les deux à la fois dans un même souffle... c'est ce que je ressens et je pense que c'est dû à notre façon de travailler en collectif.

S. GARCIA: On a constaté il y a peu que l'endroit de La Tierce ne résultait pas vraiment de l'addition de nos trois identités mais plutôt d'un endroit de rencontre — une inconnue, alors — au creux de notre groupe. Et c'est ainsi que ce qui nous définit est justement un indéfini: on est toujours au bord de ne pas comprendre ce que l'on fait, de ne pas saisir la direction que l'on prend... et c'est ce qui me passionne beaucoup. C'est très différent d'un travail mené seul-e car on est toujours surpris-es par ce qui se décide, par les élans, alors même que les conséquences et les découvertes que l'on fait semblent couler de source. Pour *22 ACTIONS* nous avons testé un mode un peu différent puisque Charles n'était pas au plateau mais à l'extérieur, il avait donc une parole qui *voyait* alors que nous — Séverine et moi — partagions plus du ressenti. Pour autant je crois que nous avons tout de même porté la pièce ensemble, en suivant des intuitions communes, en misant sur des croyances qui s'inventaient de semaine en semaine.

Comment en êtes-vous arrivé·es à vouloir inscrire ces 22 ACTIONS dans ce cadre (liège au sol, lumière chaude qui inclut le public, personnages calmes vêtus d'habits très dessinés, même un peu chics)? Évidemment, cet espace n'est pas neutre et influence énormément la perception de ce qui s'y passe, alors je me demande s'il avait été imaginé/pensé ainsi depuis le début, ou si d'autres tentatives ont été effectuées pendant le processus de création.

S. G.: Les actions étaient là avant le reste. On a très vite cru en leur puissance d'agir et pourtant on n'avait pas envie de produire une performance avec ces actions au centre. On a souhaité les inscrire en perspective avec autre chose, et le paysage s'est imposé très vite. Ça faisait un moment déjà que l'idée planait d'enclaver des corps au plateau et de les faire appartenir au paysage, comme le relief d'une montagne, un rocher ou le passage d'un nuage. On a saisi l'occasion pour creuser cette question, et pour transformer les corps de Séverine et Pierre en morceaux de paysage, de temps, de résonance...

S. L.: On a aussi pensé l'endroit de regard et d'écoute des spectateur·rices pour favoriser un état d'attention au discret, à l'*infra-mince*. On a donc fait le choix de construire de petits gradins proches de l'espace performatif grâce auxquels on partage tous·tes — performeur·euses et spectateur·rices — la même lumière, le même espace, le même plancher. Ainsi, les personnes du public sont discrètement incluses dans ce paysage, à la fois comme témoins, mais aussi comme une assemblée de présences singulières, formant un morceau vivant et agissant de l'espace. Il me semble aussi que c'est, pour nous, une façon concrète de soutenir que l'endroit de réception est aussi un endroit de création.

Vous pourriez me donner des exemples simples de ce qu'il vous tenait à cœur de montrer et que certaines personnes ont vu, d'autres que les gens n'auraient pas perçus, et enfin ce qui aurait été vu mais que vous-même n'aviez pas prévu?

C. P.: L'action de la mort, l'invisible, l'abstraction, une forme de croyance, la certitude que nous ne savons pas grand-chose... tout cela comptait pour moi et a été nommé par des spectateur·rices. Ce que je n'avais pas du tout prévu, c'est que des personnes y trouvent de l'humour... et j'ai trouvé ça super que de l'humour transparaisse!

S. L.: J'ai été vraiment surprise que des personnes nous témoignent leur envie de venir habiter le plateau avec nous pendant la pièce. C'est une chose à laquelle je ne m'attendais pas du tout! C'est génial que la pièce ait pu soulever de tels désirs.

S. G.: Je dirais qu'on ne cherche pas à *montrer* quelque chose, mais plutôt à faire *sentir*... Un état, une inquiétude, du poème, un mouvement, de l'inconnu. Et de ces sensations naissent ensuite des images propres à chacun·e. Je crois vraiment qu'il faut résister à nommer trop franchement les choses, à dire sur quoi on travaille, parce que si l'on se fie uniquement à notre intellect pour appréhender une pièce alors on va chercher à *comprendre*... C'est là que se joue la fin du travail artistique, pour moi. C'est aussi là que le monde social entre en jeu — certaines personnes se sentent outillées pour *comprendre*, d'autres moins.

S.L.: Pour rebondir sur *faire sentir*: ce qui nous anime, c'est de créer des espaces pour l'apparition du poème. De le placer comme acte/geste/moment fondamental, avec tout ce que la poésie implique d'indicible et d'inexpliqué. Des retours qu'on a pu nous faire, j'ai l'impression que la pièce a ce pouvoir d'agir à cet endroit-là.

On perçoit très bien l'idée de différentes partitions quasi indépendantes les unes des autres: pour les actions, les corps, l'espace, la lumière, le son, avec toutefois des points de rencontre. Une forme contrapuntique dans le sens où ces différents éléments évoluent comme des voix qui ne sont pas toutes sur le même plan.

S. L.: On a vite senti que certains éléments avaient plus de poids que d'autres, notamment certaines actions. On s'est alors aperçu·es qu'on ne pouvait pas aller contre cela et qu'il fallait plutôt l'accompagner. Parfois, ça voulait dire suspendre ce qui existe autour, comme lorsque Sonia marche sur la ligne de sel qu'elle est en train de tracer: il est important de donner à entendre le son des cristaux de sel qui tombent sur le sol, puis leur crépitement sous les pas de Sonia, de laisser le temps à la poussière de sel de former des volutes de fumée dans l'air... D'autres fois, il a fallu au contraire mettre tous les éléments en action pour accorder à un geste toute sa puissance de soulèvement.

C. P.: Dans cette pièce, tout participe à la tentative de faire apparaître cette chose qui nous serait invisible et qui, peut-être, n'est que la manifestation du vivant... Il n'y a rien d'autre à tenter que faire place à ce que nous sentons mais ne comprenons pas. Alors effectivement, si quelque chose produisait cette sensation, on lui faisait de la place — que ce soit un drone d'orgue, un geste abstrait, un sourire, un changement de lumière, une allumette qui s'éteint, des yeux qui se ferment ou même le théâtre qui prend vie.

DE JANVIER À JUIN 2022

- YASMINE HUGONNET — *Seven Winters*
- AURÉLIEN DOUGÉ — *Hors-sol* création / installation performance
- C^{IE} GREFFE CINDY VAN ACKER — *Frayage topologique* occupation du Pavillon
- MADELEINE FOURNIER — *La Chaleur*
- BORIS CHARMATZ — *Somnole* solo
- BORIS CHARMATZ — *Infini* pièce de groupe
- MARIE-CAROLINE HOMINAL — *Sugar Dance* reprise / pièce de groupe
- MARIE-CAROLINE HOMINAL — *Eurêka, c'est presque le titre* solo
- COSIMA GRAND — *Restless Beings*
- LA MANUFACTURE TRISHA BROWN — *Glacial Decoy*
& HORACIO MACUACUA — *création 2022*
- KATERINA ANDREOU — *Mourn Baby Mourn*

Vous souhaitez recevoir le *Journal de l'ADC*?
Faites-le nous savoir!
pavillon-adc.ch/journal/

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

