JOURNAL DE DANSE—PAVILLON ADC — AOÛT → DÉC. 2022 — ADC, ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE — PLACE STORM — 1206 GENÈVE

08

1

Fantômes etc.

2

Le nationalisme alternatif de Shanti Bardhan

3

Réceptions fictionnées

4

Une loi pour la culture

02 ① FANTÔMES ETC.
04 — VOYAGE DU POIDS DANS LES CORPS — *Daniela Zaghini, Sonia Garcia, Lisa Laurent, Matthieu Chayrigues et Cindy Van Acker — par Stéphanie Bayle*
10 — CET AIR ENTRE NOUS — *Madeleine Fournier — Propos recueillis par Wilson Le Personnic*
12 — CABANES D'ATMOSPHÈRE — *Louise Vanneste — Propos recueillis par Wilson Le Personnic*
15 — INVENTAIRE DES INFRAS — *Myriam Gourfink — Propos recueillis par Wilson Le Personnic*
20 — ENTRER PAR LA FORME — *Clara Delorme — Propos recueillis par Anne Davier*
27 — CE QUE LE CORPS GARDE POUR LUI — *Aurélien Dougé — Propos recueillis par Anne Davier*
31 — MATIÈRES FANTÔMES — *Par Marie Pons*
35 — ÉNIGMES GRAVITAIRES — *Claudia Righini — Propos recueillis par Anne Davier et Michèle Pralong*
38 — VOIX D'ABSENCE — *Exercices de ventriloquie*
40 — LES IMPERÇUS DU CORPS DANSANT — *Par Alice Gervais-Ragu*

46 ② RECHERCHE EN COURS — *Le nationalisme alternatif de Shanti Bardhan Par Annie Suquet*

53 ③ RÉCEPTIONS FICTIONNÉES
— TOUT LE MONDE A QUELQUE CHOSE À DIRE — *Charlotte Imbault Propos recueillis par Cécile Simonet*
56 — AJOUTONS UNE INTRIGUE… — *Par Roberta Alberico*

66 ④ UNE LOI POUR LA CULTURE — *Dix personnalités s'expriment*

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

Textes : Roberta Alberico, Stéphanie Bayle, Maud Blandel, Anne Davier, Alice Gervais-Ragu, Wilson Le Personnic, Hélène Mariéthoz, Jonas Parson, Marie Pons, Michèle Pralong, Claudia Righini, Cécile Simonet, Annie Suquet

Illustrations : Juliette Mancini
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.

72 LIVRES
74 BRÈVES

76 PEER-TO-PEER — *Maude Blandel s'entretient avec Nastya Proshutinskaya*

« J'ai des souvenirs d'états où je me sentais quasi en lévitation tellement j'étais allégée. À partir de ce solo, l'idée de la téléportation m'a semblé être, pour l'humanité des siècles à venir, une faculté corporelle possible à développer. »

Myriam Gourfink, extrait tiré de son entretien *Inventaire des Infras*, page 15

Illustrations
Les pages de ce *Journal N°81* se sont montées avec les dessins de **Juliette Mancini** : des planches pour la plupart créées à l'occasion de cette édition et, pour quelques-unes, issues d'une publication existante.

Après des études de graphisme aux Arts déco de Paris et à l'ESAA Duperré, Juliette Mancini se consacre à la bande dessinée. Publiée par les éditions Atrabile (*De la chevalerie* en 2016, *Éveils* en 2021), elle travaille régulièrement pour la presse (*Biscoto*, *Georges*, *revue fig.*, *Nicole*, *Sub(ti)tle…*). En 2015, elle crée avec Elsa Aberhamani la revue *Bien, monsieur.* Elle est récompensée par le Fauve de la bd alternative au festival d'Angoulême 2018. Juliette est actuellement résidente à l'Atelier genevois de gravure contemporaine, et partage son temps entre commandes graphiques, écriture de bandes dessinées et enseignement.

Juliette Mancini a aussi réalisé un livret de présentation du Pavillon ADC, disponible dans le foyer du Pavillon et en ligne sur adc-pavillon.ch/parler-la-danse.

Un an au Pavillon

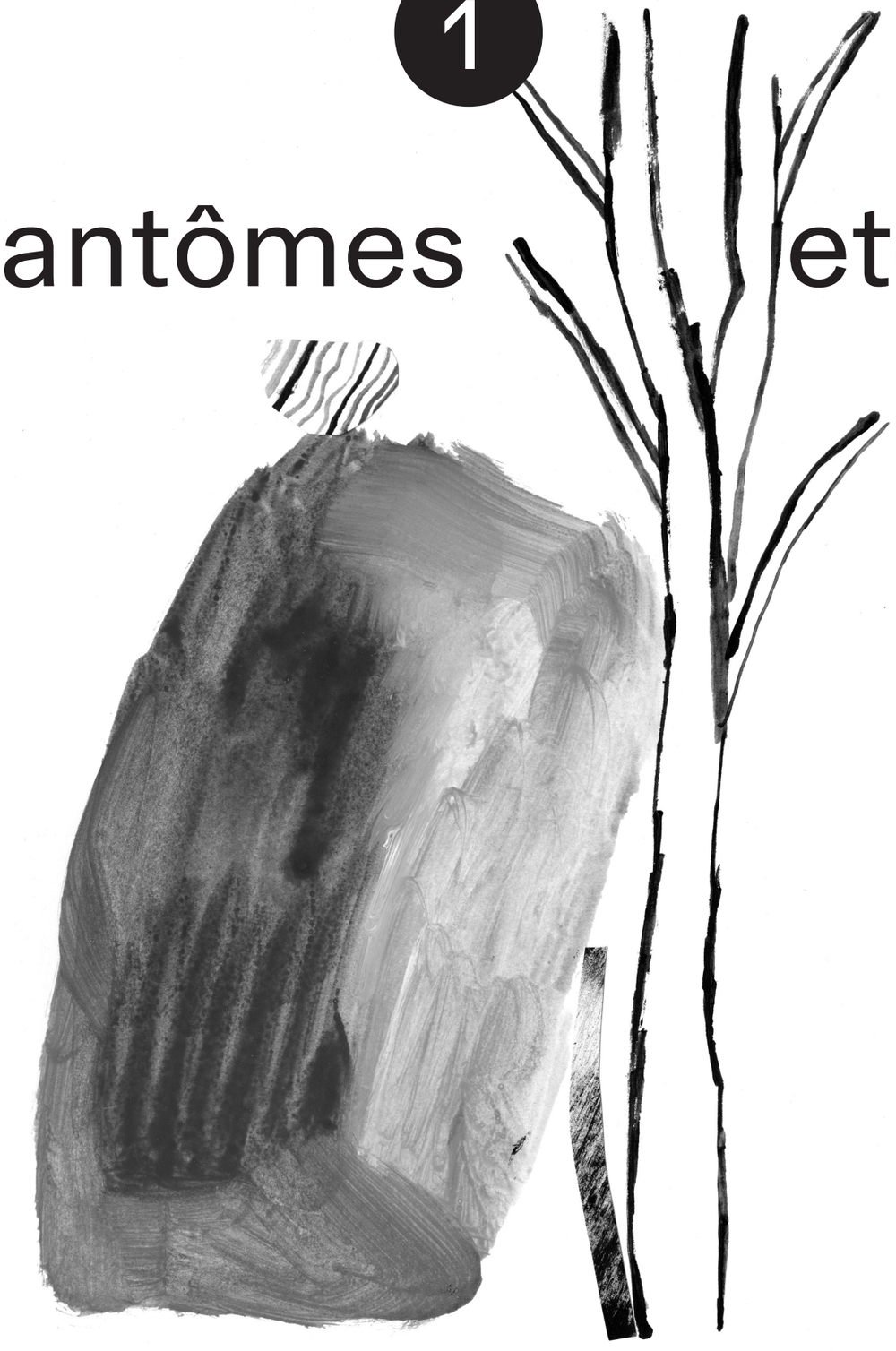
On pourrait dire qu'il manque encore des sièges pour la salle, que la ventilation se cherche un peu, que tout n'est pas fonctionnel dans le foyer.
Mais la vérité, depuis un an que le Pavillon a été inauguré, c'est que l'équipe de permanent·es de l'ADC se sent portée par les lieux ; que les artistes sont heureux·euses d'y répéter et d'y danser ; que les technicien·nes choient la scène, le matériel, les espaces ; que les spectateur·ices grimpent avec plaisir jusqu'au haut de cette petite colline Sturm. Et qu'iels nous le disent.
Face au ciel toujours mouvant du Jura, depuis des bureaux extrêmement lumineux et directement connectés au plateau, nous pouvons lancer aujourd'hui notre deuxième saison de danse pavillonnaire — le premier semestre est en dernière page de ce Journal.

Avec ce *Journal 81*, on plonge dans l'infra-mince, l'insaisissable, l'insondable : le dossier *Fantômes etc.* fouille du côté des archives intimes des interprètes et conte des histoires oubliées, enfouies, cachées. Ainsi de *À notre place*, une pièce de Davide-Christelle Sanvee présentée en septembre, qui déplie la mémoire du Pavillon. En quête des spectres qui le hantent, la performeuse vient se fondre dans le bâtiment pour le réveiller à ses origines ainsi qu'à ses futurs possibles. Belle proposition : questionner de manière ludique la nécessité des luttes pour devenir, exister. Et rejouer artistiquement, à partir des archives et dans des dimensions autobiographiques, un combat pour une scène de danse à Genève. Venez *À notre place*. Au Pavillon.

ANNE DAVIER

1

Fantômes etc.



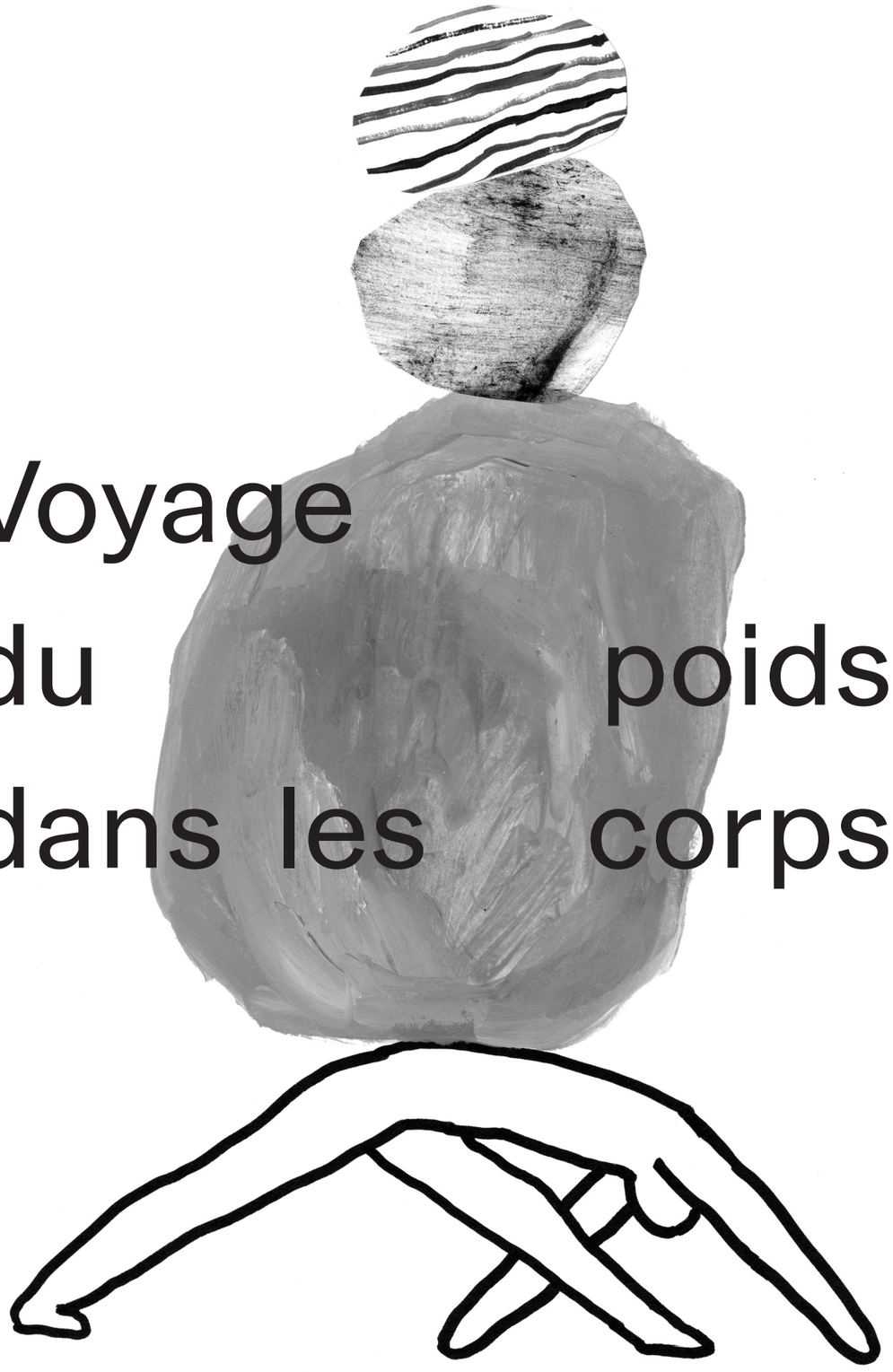
Deux pièces récemment programmées au Pavillon ADC sont dansées les yeux fermés (*Diverti menti* de Maud Blandel et *Somnole* de Boris Charmatz). Ce renvoi à une intériorité préservée jusqu'en représentation, cette manière de s'absenter d'une identité d'interprète connecté au public, nous les avons pris comme les déclencheurs d'une question toute simple: qu'est-ce que le corps dansant garde pour lui? Autrement dit: que nous cache-t-il, vraisemblablement pour mieux le montrer? À quelles intensités enfouies se connecte-t-il pour les faire affleurer dans ses gestes?

Cet indice phénoménologique des yeux fermés nous a mené·es à une petite enquête: si la tâche de lae danseur·euse contemporain·e est d'amener à une perception partagée de mouvements internes, de flux invisibles, de savoirs scellés, d'expériences inapparentes, alors quels sont les monologues intérieurs ou dialogues plus ou moins secrets qui assurent ce transfert?

L'approche est à l'évidence très ouverte, qui en appelle aux grands fonds intimes de la création. Elle ramène ici, en un focus à large spectre intitulé *Fantômes etc.*, une dizaine de témoignages. On entre dans les récits, motivations et sensations profondes des interprètes de Cindy Van Acker lorsqu'iels pratiquent un échauffement nommé *mouvement continu*; on découvre différents modes de persistance d'éléments intangibles, ou abandonnés en cours de route, dans le travail d'Aurélien Dougé et de Louise Vanneste; on approche l'interconnection invisible des danseur·euses, par l'air et la respiration, dans le travail de Madeleine Fournier; on s'engloutit dans la description subtile de remous invisibles chez Myriam Gourfink; on partage les expériences de pièces structurées sur la ventriloquie chez Flora Detraz, Yasmine Hugonnet et Julia Perazzini, quand se noue en une seule voix un dialogue avec une présence mystérieuse ultra-valorisée; on traque dans la pratique de Vania Vaneau des présences autres, impalpables, à la lisière de l'être; avec Clara Delorme a contrario, on interroge ce qui se passe pour une danseuse en reprise de rôle très rapide, lorsqu'elle se trouve privée de toute les constructions communes symboliques, sensorielles, kinesthésiques que les autres interprètes partagent; on s'approche des phénomènes de transe avec Alice Gervais-Ragu; enfin, on apprend de Claudia Righini, praticienne en Rolfing, quelles peuvent être les réalités physiologiques qui correspondent aux métaphores de toustes ces artistes pour évoquer des présences/absences, des vibrations intérieures.

M. P.

Voyage du poids dans les corps



Stéphanie Bayle est étudiante chercheuse en danse à l'université de Paris 8. En parallèle, elle est danseuse interprète et collaboratrice artistique auprès de Cindy Van Acker, Yasmine Hugonnet et Romeo Castellucci.

Discussion fictionnée

Daniela Zaghini, Sonia Garcia, Lisa Laurent, Matthieu Chayrigues et Cindy Van Acker

PAR STÉPHANIE BAYLE

> « Traverser l'espace d'un point A à un point B dans un flux constant », « ne pas utiliser d'élan pour résoudre une situation », « éviter les allers-retours dans un mouvement »... Autant de formules inconnues du public de CINDY VAN ACKER mais qui composent un imaginaire gestuel commun à toustes ses interprètes.

De la chorégraphe flamande, on connaît le goût des partitions. Nul besoin de savoir déchiffrer leurs codes pour percevoir la précision et l'intensité d'une écriture.

Mais il existe depuis toujours un autre fil rouge qui accompagne son travail en souterrain, participant à fabriquer le corps de sa danse. Cindy Van Acker a élaboré avec le temps une pratique corporelle qu'elle a nommée *mouvement continu*. Transmise à ses interprètes, elle infuse dans leurs corps une conscience du faire très fine.

Je suis danseuse et collaboratrice au long cours de la C^ie^ Greffe, et ma rencontre avec le mouvement continu date de 2012. Je l'ai vu évoluer, parallèlement au parcours de Cindy Van Acker, s'ajustant aux préoccupations du moment, servant la recherche chorégraphique en cours. En février dernier, Cindy Van Acker et ses collaborateur·ices ont présenté *Frayage topologique* au Pavillon de la danse. J'ai profité de cet événement pour interroger la chorégraphe et quelques-un·es de ses danseur·euses sur leur pratique du *mouvement continu*. Ces entretiens, menés individuellement, sont retranscris ici sous la forme d'une discussion fictionnée entre Cindy Van Acker, Daniela Zaghini, Sonia Garcia, Lisa Laurent et Matthieu Chayrigues.

STÉPHANIE BAYLE: **J'aimerais d'abord demander aux danseur·euses d'évoquer la rencontre avec le *mouvement continu*. Comment Cindy vous l'a-t-elle transmis ?**

MATTHIEU CHAYRIGUES: Je travaillais au Ballet de Lorraine quand Cindy y a fait une création. Le mouvement continu est devenu une pratique qui ouvrait chaque répétition. Je me souviens qu'il fallait traverser l'espace de manière très lente, c'était musculaire, on trouvait ça éprouvant. Dans une situation *périlleuse*, il ne fallait pas choisir le chemin le plus confortable.

DANIELA ZAGHINI: Ça me rappelle aussi cette formule de Cindy : « Même si ça tremble, essayez de traverser cet état ». C'était nouveau pour moi de pouvoir montrer ce que le mouvement comporte de difficultés. J'ai toujours retenu l'idée de *transfert du poids involontaire*. En suivant le déversement du poids, je vais possiblement prendre un autre chemin que celui de départ. Et ainsi, rencontrer des situations corporelles à première vue sans issues mais que je peux résoudre par un biais différent. Finalement, je ne sais jamais où je vais

« Je vois le mouvement continu comme une pratique qui permet d'avoir un affect très profond pour les formes. Et parfois, je peux vraiment être émue quand je sens un geste ou une attention inédits. » SONIA GARCIA

vraiment, j'essaie de ne pas tricher mais de vivre chaque passage dans mon corps.

SONIA GARCIA : Je venais de rejoindre la compagnie à l'occasion d'une reprise de rôle. Le groupe connaissait déjà la pratique, seules quelques consignes ont été données. J'ai constaté que les autres danseur·euses se mettaient à bouger très lentement et j'ai compris que c'était une des caractéristiques de la pratique.

LISA LAURENT : Je suis la dernière arrivée dans la compagnie, j'ai donc encore peu pratiqué ce mouvement continu. Je l'ai expérimenté dans le cadre de la création 2021 de *Whithout References*. On l'utilisait en fin d'échauffement pour mettre le groupe dans une qualité corporelle commune. Je me souviens que Cindy donnait peu d'explications, elle préférait montrer avec son corps. D'emblée, cette lenteur dans le mouvement s'imposait mais je me disais que ça ne pouvait pas être seulement ça. J'ai l'impression de comprendre la pratique petit à petit, à travers les corps des danseur·euses plus ancien·nes dans la compagnie. Je sens chez elleux une approche plus fine, il y a comme une cohésion du corps tout entier, c'est très sensible.

Comment le *mouvement continu* pourrait être défini ? Où se situe cette idée de continuité ?

CINDY VAN ACKER : Dans mon parcours, il y a des expériences physiques qui se sont déposées dans le corps. J'ai beaucoup travaillé avec la partition, ce qui a inscrit un travail corporel profondément lié aux inductions mentales. À quel moment on décide qu'on a accompli la tâche, qu'on a été au bout de l'instruction ? C'est un dialogue entre une pensée et la manière dont on laisse le corps y répondre. Pour moi, le *mouvement continu* est fait d'allers-retours entre émission et réception. C'est la manière dont on parcourt un instant mais ce n'est pas rectiligne, c'est plutôt de l'ordre de la vibration. C'est presque environnemental car l'espace alentour et la lumière aussi entrent en jeu. Je parlerais de multi-dialogues. Ce sont des préoccupations qui ne m'ont jamais quittée et avec lesquelles je suis encore en travail aujourd'hui, quoi que je fasse.

Plus concrètement, je ne sais pas si l'appellation *mouvement continu* est la plus juste… Mais c'est une manière très simple d'énoncer l'idée qu'il n'y a pas de rupture, pas d'élan, pas de variation de vitesse dans la demande corporelle. D'emblée, ces mots posent un filtre qui gomme cette sorte d'organicité primaire surgissant quand on aborde des improvisations, ces fameuses habitudes corporelles qu'on a toustes. Le mouvement continu est un condensé des recherches que j'ai menées. Ce qui m'intéresse dans cette pratique, c'est qu'elle permet et nécessite de la disponibilité mentale : elle ramène l'attention dans le moment présent. Amener le corps au travail, selon moi ça commence dans la tête. Alors oui, du fait de cette concentration, il y a un ralentissement du mouvement qui s'impose. Mais je n'aime pas demander aux danseur·euses de bouger lentement, c'est l'état de présence nécessaire à la pratique qui fait advenir cette lenteur.

LISA LAURENT : Je pense que la lenteur n'est pas la caractéristique principale du mouvement continu mais qu'elle permet de comprendre le potentiel de la pratique. Dans *Corps 00:00*, son solo de 2002, Cindy est au sol et accélère la vitesse de son mouvement au fur et à mesure. Même s'il y a des ruptures, c'est très clair que ça reste du mouvement continu. Je pensais d'abord que cette idée de *continuité* s'adressait directement au corps. Maintenant, je dirais qu'elle s'inscrit dans la tête, que l'idée de prolonger le mouvement est là tout le temps, même dans l'arrêt. C'est un flux de pensée continu qui permet des variations dans la physicalité. Ça me donne l'impression d'être ailleurs, c'est très agréable.

SONIA GARCIA : Une idée s'impose dans cette pratique : chaque moment peut dévier. Continuer un mouvement dans la même direction devient alors un choix. Ce qui existe en continu, c'est une qualité d'hyperprésence et une attention qui ne lâche pas. Je crois que c'est vraiment un travail sur son corps à soi, mais qui demande d'être poreux·se pour laisser les choses se faire, sans se juger depuis l'extérieur. Je vois le mouvement continu comme une pratique qui permet d'avoir un affect très profond envers les formes. Et parfois, je peux vraiment être émue quand je sens un geste ou une attention inédits.

MATTHIEU CHAYRIGUES : Je dirais qu'il s'agit d'abord d'entrer dans un mouvement lent et dense. C'est une pratique dans laquelle on est conscient·e d'absolument tout, du moindre transfert de poids, du plus petit contact ou de l'air qu'on traverse. On cherche à décupler l'attention, à visiter des situations extrêmes dans un état de pleine conscience. C'est une pratique de dépassement de soi, un challenge.

DANIELA ZAGHINI : Oui, on visite ses limites corporelles mais de manière indirecte, l'attention est d'abord mise sur le voyage du poids dans le corps. Il faut lui faire confiance, afin de se laisser surprendre et d'oublier ses mouvements fétiches. La concentration mentale se fabrique dans cette écoute. Ça me fait vivre un état méditatif, c'est calme et en même temps très fort. Mes pensées ne sont pas dispersées, elles sont à ce que je suis en train de faire. Mais avant tout, ça reste une expérience très physique pour moi.

Cette pratique fait-elle écho à des préoccupations ou des intérêts déjà présents en vous ? À l'inverse, sa découverte s'est-elle accompagnée de difficultés ?

LISA LAURENT : Je suis encore beaucoup dans la réflexion, je pense aux formes que je produis même si j'essaie de me concentrer sur mes sensations. Ce flux de mouvement lent est confortable pour moi, c'est même sécurisant. J'ai l'impression que la pratique m'amène à danser autrement. J'aborde mon corps différemment, j'ai découvert une force physique autre. Mon rapport au sol a changé. Avant je me faisais facilement mal quand je chutais. Je pense que la mémoire de cette extrême lenteur s'est déposée. Des chemins se sont inscrits de manière profonde et durable et je peux les revisiter. Ce sont des sensations que j'imagine pouvoir réinvestir ailleurs, même dans un cours de ballet.

CINDY VAN ACKER : Cette mémoire du corps dont parle Lisa m'a permis de composer toute une gamme d'intensité. Dans une première phase de mon travail, j'ai cherché à être la plus *pleine* possible, à remplir mon corps de densité, en cherchant les limites de chaque parcelle. C'est d'abord passé par une réponse très physique, musculaire. Aujourd'hui, je dirais qu'on peut habiter sa présence selon différentes intensités ; il ne s'agit plus de seulement l'augmenter en puissance. Il y a des variations aussi dans l'infiniment petit. J'ai l'image d'un tunnel qui a été creusé le plus profondément possible. Maintenant, je peux le visiter à différents niveaux, c'est plus goûtu.

MATTHIEU CHAYRIGUES : C'est vrai qu'au début, je confondais l'idée de *remplir mon corps* avec la notion de force musculaire. La pratique me demandait beaucoup d'énergie. J'ai compris comment doser cette intensité dans mon corps. J'ai la sensation de pouvoir accéder à la pratique plus facilement parce que j'ai cerné l'*input* mental nécessaire à sa réalisation. Le mouvement continu a vraiment été la rencontre avec une pratique nouvelle. Je m'en sers aujourd'hui en dehors de la collaboration avec Cindy parce qu'elle me permet de compléter mon travail. Je l'inclus dans ma préparation physique, avant un spectacle, même si la pièce n'a rien à voir avec ce langage. Ça réveille tout mon corps et mon focus mental, ça me stabilise.

DANIELA ZAGHINI : Je me suis toujours sentie à ma place dans le *mouvement continu*. C'est une matière qui me stimule autrement. C'est plutôt le rapport à l'immobilité, un des aspects possibles du travail, qui a été difficile pour moi. Mais j'ai appris à percevoir la respiration comme un mouvement en soi qui ne s'arrête jamais. Cette idée m'a apaisée et a facilité cette approche de la posture statique. Ma pratique a changé au fil du temps, parce que mon intérêt pour ce que mon corps peut

« Avoir pratiqué le *mouvement continu* enceinte a aussi été une expérience intéressante. J'ai senti comment l'aborder autrement, de manière plus périphérique, en traversant le mouvement avec moins de résistance. »
DANIELA ZAGHINI

faire s'est déplacé. Je sens que je travaille avec plus de douceur, afin d'être plus à l'écoute de mes sensations. Je suis aussi certainement influencée par Cindy qui pratique différemment maintenant. Je vois une attention plus fine dans son corps, moins de géométrie. Avoir pratiqué le *mouvement continu* enceinte a aussi été une expérience intéressante. J'ai senti comment l'aborder autrement, de manière plus périphérique, en traversant le mouvement avec moins de résistance.

SONIA GARCIA : J'ai retrouvé des sensations vécues dans le butô que j'ai pratiqué avec Kô Murobushi au CNDC d'Angers. Ce rapport à la lenteur, le fait de nourrir une tension et de ne jamais la lâcher. Travailler avec l'espace présent autour du corps, considérer tout autant le plein que le vide, ce sont des pensées que j'explore depuis longtemps dans le travail avec La Tierce, la compagnie que j'ai créé avec Séverine Lefèvre et Charles Pietri. Ce qui était nouveau pour moi dans la proposition du *mouvement continu*, c'était de ne pas avoir à traiter activement la question du discours de la danse, les choix rythmiques ou spatiaux. Je crois que je n'avais jamais travaillé avec l'idée d'une danse pour elle-même, avec sa propre charge.

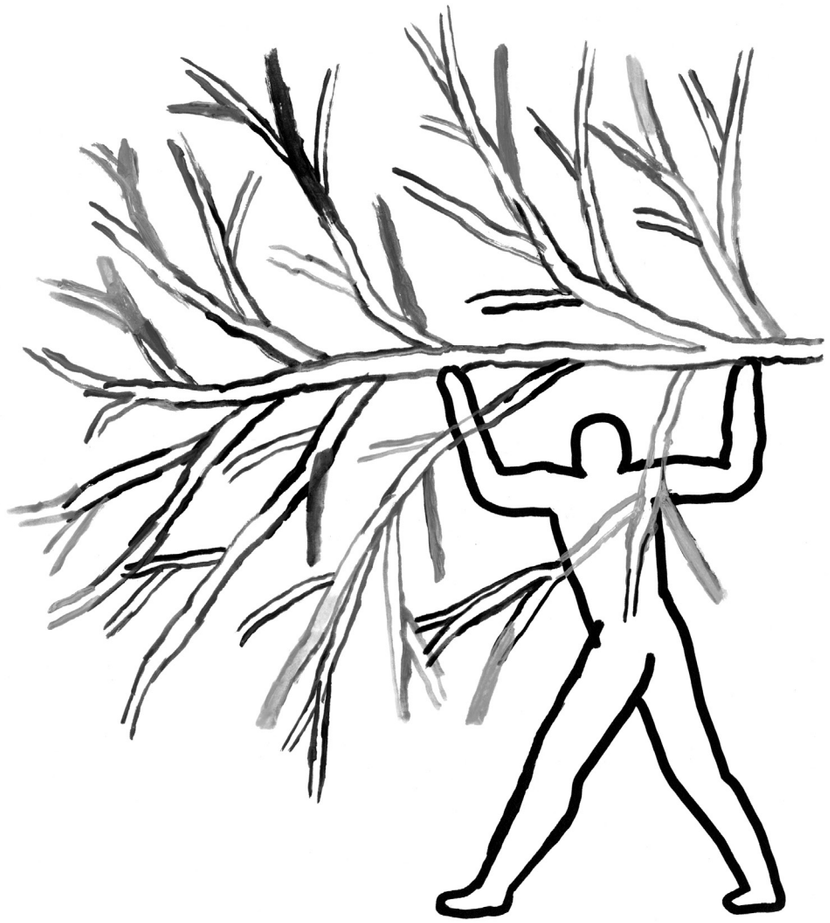
On a évoqué ces multi-dialogues entre pensée, mouvement, espace… La question de la volonté et du choix semble aussi très importante dans cette pratique. Là encore, c'est de l'ordre de la vibration, la limite est poreuse entre le laisser faire et la prise de décision. Pourrait-on parler du *mouvement continu* comme d'une pratique d'improvisation ? À quel niveau se place l'aspect compositionnel dans la pratique ? Comment nourrit-elle le travail chorégraphique ?

SONIA GARCIA : Pour moi, quand ça *réussit*, quand je sens que c'est juste, c'est une écriture. Qui se fait à travers moi, qui s'impose tout autant que je la nourris. C'est presque une virtuosité de l'attention. Par contre, si je pratique uniquement pour mes sensations, je me sens très vite dans une démarche d'improvisation où j'enchaîne l'application de consignes qui ont tendance à m'ennuyer. Sentir que *quelque chose* me dépasse dépend vraiment de ma concentration, de mon ouverture, de mon absence d'attentes. Lors de la première session de *mouvement continu* de la journée, c'est souvent comme si mon corps dansait pour la toute première fois, et cela rend cette chose un peu magique. Durant les trois semaines d'occupation au Pavillon ADC en février dernier, nous avons improvisé sur la musique de Stephen O'Malley et Kali Malone. Le passage au plateau a rendu très sensible la question du glissement de l'état de *pratique* à l'état de *création*. Je me suis davantage appuyée sur le groupe, au sein duquel il s'agissait pour moi de faire sens. Par exemple, ne pas bouger si je sens que ce n'est pas nécessaire considérant tout ce qui se passe déjà autour de moi.

MATTHIEU CHAYRIGUES : C'est une pratique d'improvisation dans le sens où le corps peut se permettre d'aller là où il a envie, mais à travers une texture qui reste définie. Cette densité corporelle dont je parlais plus tôt m'est indispensable pour pouvoir dire : « Voilà c'est bon, j'y suis ». L'enjeu de la virtuosité technique s'est déplacé aussi. Auparavant, je pouvais proposer plus de levers de jambes ou d'équilibres complexes. Aujourd'hui, je me sens plus satisfait quand j'ai la sensation d'avoir découvert une autre manière d'utiliser mon corps. Dans les pièces de Cindy ensuite, tout l'enjeu est de retranscrire cette intensité au travers du geste le plus minimal.

LISA LAURENT : Je trouve que c'est excitant d'imaginer ce que cette pratique pourrait devenir si elle composait le langage d'une pièce.

CINDY VAN ACKER : Le *mouvement continu* est toujours resté présent dans l'ombre parce qu'il nourrit le travail chorégraphique. Il permet d'ouvrir la porte à l'amplification d'un instant et à l'investissement qu'on y met : des points cruciaux selon moi. Si on peut parler de hiérarchie, il y a toujours eu dans mes pièces une autre grille de structuration en premier plan, dictée par le désir du projet : partition, musique, espace scénographique… Aujourd'hui, et pendant cette occupation *Frayage topologique* au Pavillon, nous sommes ramené·es à cette matière du *mouvement continu*. C'est comme un renversement qui met soudainement à nu ce qui avait toujours été perçu comme matière première à transformer. Ce *mouvement continu* s'impose autrement, il porte en lui une valeur artistique.



Cet air entre nous

À l'occasion de la création *La Chaleur* vue au printemps dernier au Pavillon, MADELEINE FOURNIER a travaillé des circulations invisibles, par le souffle et la voix chantée. En empruntant aux échanges du végétal.

Entretien

Madeleine Fournier

PROPOS RECUEILLIS
PAR WILSON LE PERSONNIC

Votre dernière création *La Chaleur* part du désir de faire chœur à plusieurs, en particulier dans la relation entre corps et voix chantée…

MADELEINE FOURNIER: La voix est un phénomène physique et vibratoire. Chanter, c'est faire vibrer son corps, l'espace et le corps des autres. Ce phénomène de la vibration permet de faire l'expérience de son propre corps, de ses sensations, de nous relier les un·es aux autres. D'un point de vue à la fois réel et imaginaire, la voix permet, comme l'écrit le philosophe Emanuele Coccia dans *La vie des plantes*, de sentir que « nos corps traversent et sont traversés par les corps des autres ». Intuitivement, je me suis dirigée vers la figure du chœur inspirée du théâtre grec et j'ai sélectionné une collection de pièces chorales d'Henry Purcell, musicien baroque anglais. La composition musicale de Purcell dessine une incroyable architecture, une véritable chorégraphie invisible entre nos cinq voix qui vibrent ensemble, tantôt se laissent la place, tranchent, rebondissent, dégringolent, se suivent, se décalent, s'amenuisent, se soutiennent…

Comment les écrits d'Emanuele Coccia ont-ils ouvert de nouvelles pistes de réflexion, notamment le rapport à cet environnement invisible que nous partageons ?

Dans *La vie des plantes*, Coccia développe une ontologie du végétal qui repose sur le fait qu'« être, c'est se mélanger au monde ». « Les plantes ont fait du monde et de la vie des faits atmosphériques, c'est-à-dire l'espace dans lequel tout se mélange avec tout, tout est littéralement dans un autre sujet que lui-même. » Le chant rend tangible ce monde de l'air que l'on partage avec nos souffles. Nous avons donc cheminé avec cet imaginaire du souffle à la fois comme circulation entre nous et comme environnement dans lequel nous baignons et que nous partageons. Nous sommes parti·es du principe que les performeur·euses, les spectateur·ices et l'environnement forment un tout et qu'il s'agissait de donner à sentir l'air, cet espace du mélange qui nous relie de manière invisible mais aussi très concrète.

Par quels processus êtes-vous parvenu·es à toucher, rendre palpable cet espace invisible entre vous, et entre vous et nous ?

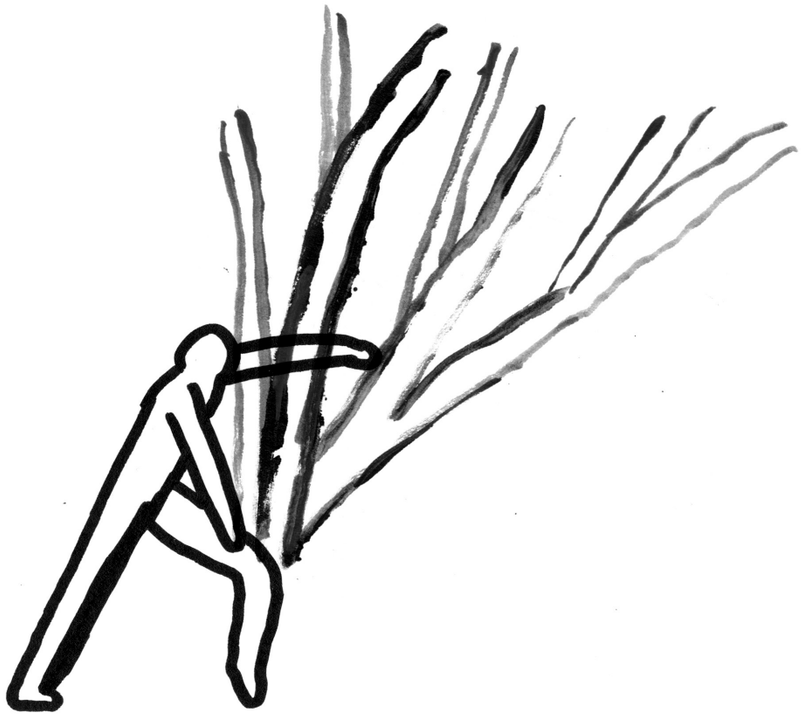
La voix chantée donne un accès immédiat à l'intimité de la personne, ce qui permet de créer une empathie avec le public. Je cherche souvent à créer un état de réceptivité chez les performeur·euses, une manière de se laisser toucher émotionnellement, physiquement, sensiblement, qui permet aux spectateur·ices, par empathie, de se laisser aussi émouvoir. Une grande partie de notre travail consiste donc à nous rendre sensibles, à lâcher le mental pour se laisser sentir. J'ai proposé d'envisager la pièce comme un soin, en imaginant que le chant puisse agir à la manière d'un fluide vital, d'une énergie thérapeutique transmissible par le son et la vibration. Notre intention n'est pas de guérir le public mais d'accueillir leurs énergies, leurs états, et pour cela nous avons besoin avant tout d'accueillir les nôtres. C'est donc en nous reliant à nous-même que, par empathie, nous nous relions au public. Il y a quelque chose de l'ordre du spirituel que je voulais mettre en pratique dans *La Chaleur*. Je souhaitais partager une émotion de joie qui faisait son apparition à ce moment-là dans ma vie. Les chants que j'ai choisis sont d'ailleurs pour la majorité des odes au plaisir, à l'amour et à la beauté de la musique. Je souhaitais que la pièce vibre d'émotion, qui est un phénomène à la fois invisible et concret. Je souhaitais que la pièce nous donne de la force !

De quelles manières ravivez-vous à chaque fois cette hyper-sensibilité à l'environnement avec vos partenaires ?

Très concrètement, je propose souvent une pratique de l'espace et des sensations pour se préparer à la pièce. C'est une sorte de nage très lente où il s'agit de ressentir l'air de façon tactile. Non pas comme du vide mais comme une matière dense que l'on peut toucher et qui nous touche. Une matière qui nous porte, nous soutient et qui est faite de flux, de chaleur et de mouvements, notamment induits par la présence des autres corps. L'espace porte aussi notre chant en tant que vecteur sonore. Nous nous disons souvent, tant en relation à nos mouvements physiques qu'à notre voix chantée, que nous devons « faire confiance à l'espace » comme un véritable protagoniste et partenaire de jeu.

Pour Emanuele Coccia, respirer c'est à la fois faire entrer le monde en soi (inspirer) et se projeter dans le monde (expirer).
Avez-vous développé des techniques ou une méthode pour rendre plus sensible cette circulation d'un corps à l'autre ?

Nous n'avons pas développé de technique particulière concernant la respiration mais le fait de la conscientiser permet de nous brancher à nos sens. Si l'on considère la respiration de manière tactile, si l'on sent l'air qui entre et qui sort de nous en imaginant qu'il circule entre les êtres, la limite entre l'intérieur et l'extérieur commence à se troubler. Il y a quelque chose de l'ordre de l'érotisme qui apparaît, car en respirant nous ne cessons de nous pénétrer les un·es les autres.



Cabanes d'atmosphère

À l'affût de sensations ou de flux auxquels l'humain a perdu accès, les interprètes de LOUISE VANNESTE deviennent dans *Earths* des plaques sensibles. Pour de nouveaux éveils, de nouvelles empathies à ce qui semblait imperceptible.

Entretien

Louise Vanneste

PROPOS RECUEILLIS
PAR WILSON LE PERSONNIC

Depuis quelques temps, vous élaborez une écriture du corps en lien avec le fonctionnement du végétal, en studio et en pleine nature. Comment votre nouvelle création, *Earths* (à voir en décembre 22 au Pavillon) s'inscrit-elle dans cette recherche ?

LOUISE VANNESTE : Je suis habitée par la question d'un corps qui n'est pas en virtuosité mais qui porte néanmoins en lui une spectacularité. Je cherche à proposer des êtres humains sur le plateau avec des intentions moins démonstratives, qui pourraient même se fondre dans l'environnement global, jusqu'à devenir invisible parfois, n'ayant en tout cas plus vocation à avoir le premier rôle. Pour *Earths*, je me suis inspirée du végétal pour développer une danse qui se lie à un vivant qu'on ne connaît que de l'extérieur (observation, sensibilité, empathie, connaissances scientifiques). Cette recherche d'un·e *humain·e végétal·e* nous a guidé·es vers des procédures permettant au corps d'atteindre un état de détente, de concentration, d'écoute et de disponibilité. J'y poursuis également le développement d'une oralité chorégraphique, d'un corps empreint des traditions orales qui nécessitent de raconter une histoire à voix haute (sans lecture) impliquant la mémoire, le souvenir et la recréation de cette histoire. Il s'agit de se mettre à l'écoute d'un récit mental avec lequel le corps entre en dialogue et qu'il relaie avec toutes les transformations, traductions et oralités corporelles que cela entraîne.

Avez-vous développé des outils de composition et d'écriture spécifiquement pour cette recherche chorégraphique ?

Le végétal est tributaire de nombreux événements qui sont extérieurs à lui. Du fait qu'il ne se déplace pas, il a développé des stratégies de vie de protection incroyables, qui font d'ailleurs l'objet de beaucoup d'attention actuellement du côté des chercheur·euses. Nous avons utilisé ce conditionnement pour *Earths* : l'impossibilité de se déplacer et la dépendance ont permis cette recherche d'une danse moins volontariste. Durant le processus de création, nous avons fait appel à des notions qui nous permettent d'enraciner le corps (gravité), de calmer la volonté de faire et de bien faire, de développer un temps d'écoute qui va impulser le mouvement. On a valorisé des éléments du corps tels les fascias, les os, les liquides (davantage que les muscles). Ça a été un processus de décontraction mentale et physique où chacune des danseuses a pu expérimenter sa manière de lâcher prise, d'attendre, d'assouplir les muscles et de se calmer en profondeur : fermer les yeux, ne rien faire, trouver un degré zéro de soi-même, ne pas être dans une surproduction de mouvement. On a parlé d'hypnose, expérimenté ce que pouvait éventuellement être *rien*, rentrer en soi, scanner nos corps pour en détendre chaque partie. Et puis de là, nous avons essayé une écoute, une mise en mouvement via un élément extérieur, imaginaire ou réel : le vent, une bête, la chaleur du soleil, le mouvement de l'autre qui fait réagir instantanément, sans réfléchir ni construire, la pluie qui se met à tomber, etc. Nous avons petit à petit trouvé ce parcours entre le végétal et l'humain, le mouvement intuitif en cohabitation avec un vocabulaire et/ou une qualité de mouvement précis, l'écoute de son imaginaire débridée et de la réalité de l'environnement qui nous entoure.

Comment se formalise cette écoute super sensible au plateau ?

Earths est un écosystème en partage. Les quatre danseuses (Amandine Laval, Léa Vinette, Castélie Yalambo et Paula Almiron) sont en hyper éveil, sur un fil qui n'est jamais stable, qui demande une concentration extrême de l'environnement. Leurs corps sont animés par quatre univers de fictions végétales, des récits qui sont nés d'une mémoire, de dessins, d'observations, de sensations, d'histoires qui se sont entremêlées pour faire naître une toile qui se déploie dans un *ici et maintenant* du plateau. Les récits s'écrivent instantanément sur les corps qui en sont les traducteurs et les révélateurs. C'est aussi une manière, il me semble, de donner place aux savoirs du corps, à ses capacités de réception, de traduction, de transformation. *Earths* cherche à se nourrir de notre capacité de narration préverbale (une narration inconsciente qui se déroule en permanence ou presque dans le cerveau, selon la romancière de SF Ursula K Le Guin, et qui n'a pas encore fait l'objet ni d'une mise en forme narrative, et encore moins d'une formulation par le langage) et pré-corporelle, qui est un déclencheur de mouvements, de qualités de mouvements, de récits chorégraphiques. Par ces mondes en mouvement, chaque danseuse devient une sorte de *cabane d'atmosphère*, à l'écoute des récits nés des empathies végétales et de l'environnement dans et par lequel les corps évoluent. Une *cabane d'atmosphère* comme un lieu intime dans lequel toute sensation, toute expérience est accueillie sans qu'elle doive à se justifier dans une logique narrative. Elle circonscrit un espace mental et physique d'éveil olfactif, vibratoire, visuel, émotionnel, climatique, abstrait…

Ces propos, recueillis par Wilson Le Personnic, sont extraits d'un entretien à lire dans son intégralité sur maculture.fr

Inventaire des infras

Entretien

Myriam Gourfink

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

C'est toute une vie de recherche corporelle, de méditation, de yoga et de transmission à ses interprètes que la danseuse et chorégraphe MYRIAM GOURFINK traverse ici. En soignant l'invention verbale pour décrire des intensités ressenties et orchestrées à l'intérieur.

Vous développez depuis 20 ans une recherche chorégraphique qui prend appuie sur le yoga et des techniques respiratoires. Cette pratique, combinée à d'autres études somatiques, vous a conduite à formaliser une danse des flux, une *danse transition* au temps étiré. Pourriez-vous expliquer comment vous avez trouvé et nommé cette danse des flux, depuis l'intérieur de votre propre corps ?

MYRIAM GOURFINK : Ma première pièce *Waw*, en 1998, se basait sur une pratique de respiration issue d'un yoga d'origine tibétaine : le yoga de l'énergie. J'avais derrière moi tout juste trois ans de pratique et j'explorais la relation entre le mouvement et la respiration à partir d'intuitions, je m'appuyais en particulier sur les pranayama physiques qui sont les premiers exercices qu'on expérimente lorsqu'on débute ce yoga : localiser le souffle en étalant en réceptivité active la conscience en bas, au milieu, en haut des poumons ou des narines, sentir la caresse, la température, la vibration de l'air qui entre et sort, jouer avec les rythmes de l'inspiration, du temps plein, de l'expiration et du temps vide, et surtout prendre le temps d'observer en réceptivité passive comment chacune des explorations modifie notre état interne.

À ce moment, je commençais aussi à pratiquer la technique du Mula bandha telle que l'enseigne le yoga de l'énergie : il s'agit de contracter très légèrement la zone entre sexe et anus. En fait, c'est plus psychique que physique, c'est comme un point d'appui de la conscience qui amène dans cette zone une légère consistance onctueuse, élastique et *grésillante*. Je sentais que cette pratique tibétaine dans cette architecture invisible était libératrice à plusieurs niveaux : je sentais mes muscles se détendre, une flaccidité des chairs, de nouvelles zones qui s'ouvraient et vibraient, ça me faisait du bien, ça me vivifiait.

Puis, mon professeur de yoga Gianna Dupont m'a enseigné une nouvelle technique, la mudra sahajali, que j'ai explorée l'année suivante (1999) en compagnie de trois autres femmes (Julia Cima, Laurence Marthouret et Françoise Rognerud) pour le quatuor *Überengelheit*. Sahajali mudra consiste à contracter très légèrement les zones des lèvres, du vagin et du col de l'utérus dans une réceptivité active, c'est-à-dire que là encore, ce qui compte avant tout, c'est de prendre le temps de sentir chacune des trois zones, il s'agit de venir y étaler notre conscience pour laisser advenir et accueillir une sorte d'aimantation vibrante qui, dans la sensation, remonte des lèvres vers l'utérus. Cette pratique stimule un centre qui harmonise les polarités masculine et féminine en nous-mêmes, il s'agit du chakra swadhisthana ; ensuite cette technique propose un point d'appui de la conscience sur un centre qui orchestre le flux émotionnel. Il se situe derrière le milieu du crâne frontal (dans ce yoga, c'est ajna chakra) ; puis on circule en inspiration de swadhisthana à ajna et en sens inverse à l'expiration ; enfin une phase en réceptivité passive permet d'accueillir des mouvements de glissements internes, des vibrations lumineuses, sonores, ainsi que des textures, des goûts et odeurs internes dont le spectre est vraiment surprenant. Dans mon ressenti, cette pratique modifie complètement ma respiration : je me retrouve à chaque fois dans des états (va)poreux.

Ça m'a pris beaucoup de temps pour discerner ce qui se passait dans mon corps, car la respiration était comme un fil continu, je n'avais plus conscience de la fin et du début des phases d'inspiration et d'expiration, j'étais dans le souffle, j'étais identifiée au souffle, comme toujours en transition

« Je sentais que cette pratique tibétaine dans cette architecture invisible était libératrice à plusieurs niveaux : je sentais mes muscles se détendre, une flaccidité des chairs, de nouvelles zones qui s'ouvraient et vibraient, ça me faisait du bien, ça me vivifiait. »

dans une immobilité, et c'est comme ça que la danse que je développe est devenue danse du flux, danse de la transition dans un temps étiré.

Quels souvenirs physiques gardez-vous de la découverte de cette pratique ?

Je me souviens qu'à cette époque (entre 26 et 32 ans), pratiquer était extrêmement fatiguant pour moi, je ne comprenais pas toujours ce qui se passait dans mon corps et j'étais très souvent submergée par les émotions. Car, contre l'avis de ma prof de yoga (dont, fort heureusement pour moi la rigueur, la précision et la mesure sont celles d'un·e ex-ingénieur·e en électronique), je pratiquais le yoga plusieurs heures par jour (parfois pour aller jusqu'au bout de l'exploration de mes propres chemins, je pouvais pratiquer pendant six heures), et cela en plus d'expérimenter mes propres recherches chorégraphiques. *Too Generate*, en 2000, a en quelque sorte exorcisé cet excès. J'ai sciemment écrit une partition excessive sur le plan de l'invisible. L'idée, c'était de me mettre en lambeaux, de me déchirer, de saturer ma perception. Avec un programme informatique, j'avais établi un spectre énorme de circulation de la conscience. Je dois dire que j'ai des souvenirs d'états où je me sentais hallucinée, quasi en lévitation et prête à m'envoler tellement j'étais allégée, et qu'à partir de ce solo, l'idée de la téléportation m'a semblé être, pour l'humanité des siècles à venir, une faculté corporelle qu'il serait possible de développer. En attendant, de façon beaucoup plus terre à terre, après chacune des représentations de *Too Generate*, j'étais extrêmement fatiguée, c'était beaucoup trop intense et cette pratique excessive a fini par faire remonter à la surface un raz-de-marée de souvenirs traumatiques. Je n'étais pas en lambeaux, j'étais pulvérisée, et sans l'aide de mes thérapeutes et de ma prof de yoga, j'aurais très certainement sombré dans une dépression. Puis au fur et à mesure, j'ai appris à mieux mesurer les pratiques invisibles, j'ai modéré mon désir d'infini en prenant en compte ma réalité et celles des femmes (danseuses) qui m'ont accompagnée et aidée à aimer nos limitations humaines. Avec le temps, j'ai appris à canaliser les vibrations intenses de ces énergies émotionnelles et à leur donner forme. Ces états vibratoires ont par la suite été le cœur même de mon travail.

Pouvez-vous décrire ces états vibratoires depuis l'intérieur de votre corps?

De *L'Écarlate* en 2001 à *Évaporé* en 2018, chacune de mes pièces stimule et canalise les émotions. Par exemple, dans *Innommée* (2004) ou *This my hous*e (2005) ou bien encore *Almasty* (2015), les partitions proposent de stimuler le corps de l'énergie par le biais du corps de la connaissance[1]. Cela permet de ne pas se perdre dans les vibrations parfois intenses produites par les circulations entre corps de la connaissance et corps de l'énergie, tout en les laissant vivre. Justement, au niveau du vécu, j'ai pu sentir des changements de températures intenses, des tremblements pouvant durer longtemps dans une partie du corps, des picotements, l'impression d'être envahie par des bulles plus ou moins fines, des dilatations internes dans des volumes spacieux, ou des ouvertures très fines sur juste une petite ligne qui produit comme un chatouillement, j'ai pu percevoir comme les coups d'une règle en métal sur mon tibia gauche, une déflagration dans ma fesse droite, des stridences dans mes dents, j'ai senti mes larmes qui roulaient comme des perles très lentement et très doucement sur mes joues, ou bien encore le bouillonnement sourd de mes colères ou chagrins enfouis.

1. Je m'explique : dans le yoga, ces deux corps formalisent un contexte, donnent des limites : le premier structure l'espace intracorporel, le second l'espace externe. Le corps de la connaissance, c'est l'espace périphérique : il n'a pas à proprement parler de forme, cependant, dans la pratique du yoga de l'énergie, des repères le concernant reviennent sans cesse dans l'enseignement. Quelques-uns des repères sont par exemple mon ressenti de la direction en avant (le futur), ou en arrière (le passé), de la droite (la polarité féminine dans le plan physique) ou de la gauche (la polarité masculine dans le plan physique), du bas (la terre) ou du haut (le ciel). Et donc, je vais porter une conscience dans un des endroits constituant l'espace périphérique du corps de la connaissance (je peux colorer ou donner un son, une odeur, un goût à l'endroit choisi), et je vais aspirer et laisser couler le ressenti que j'ai de cet endroit, auquel j'ai donné une qualité, pour nourrir une partie du corps de l'énergie. Chaque circulation (effectuée en réceptivité active) reliant des espaces du corps de la connaissance au corps de l'énergie est suivie d'une phase de réceptivité passive ; il y a alors différentes façons de se positionner pour laisser advenir les réactions. Pour canaliser et rester stable, on met en place des modalités de retrait de la conscience, on se distancie de la réaction tout en la laissant vivre. Ce retrait peut s'effectuer dans une zone au centre du cerveau (le point source : c'est le point d'ancrage de la conscience), ou bien de ce point source on peut venir sentir l'épaisseur et l'étendue du crâne frontal, ou bien encore on peut venir sentir *ajna*. M.G.

Comment continuez-vous à travailler cette *vibration invisible* ?

Chaque projet est l'occasion de remettre en jeu cette recherche. Depuis *Glissement d'infini* (2019), je me suis engagée verbalement dans le travail, notamment grâce aux outils de la kabbale telle que l'enseigne Arouna Lipschitz avec laquelle j'étudie depuis 2001. Avec l'équipe des danseuses, nous prenons le temps plusieurs fois dans la journée de mettre des mots sur cet invisible, de mettre des mots sur nos sensations, d'exprimer ce dont nous avons besoin, et de poser des mots sur nos désirs ou nos intentions dans ce travail. Et toute cette verbalisation collective m'aide à mieux comprendre les phénomènes physiques et les informations sensibles : c'est aujourd'hui pour moi une danse de masses corporelles élastiques qui glissent et se décollent, comme en opposition les unes par rapport aux autres, créant des volumes pneumatiques dans lesquels les vibrations ronronnent. Ce qui m'anime aujourd'hui, c'est de ne pas quitter ces vibrations, de ne pas être en retrait, d'être dedans tout en les laissant évoluer comme un parfum qui s'ouvre, et tant pis si l'odeur est nauséabonde, je sais que mes structures internes sont suffisamment fortifiées aujourd'hui pour surfer sur de grandes vagues émotionnelles. C'est très proche de ce que je vis en Gestalt et en gymnastique sensorielle, les deux pratiques qui, avec le yoga, aujourd'hui m'accompagnent.

Cette augmentation de la perception provoque comme un étirement du temps, les gestes ralentissent et les perceptions se transforment. Cette lenteur permet-elle de rendre visible cette *vibration* ?

Je suis partie de ma propre perception et j'avais besoin de temps pour sentir que ça se relâche dans la sensation. La démarche était de m'offrir le temps nécessaire pour vraiment sentir. Aujourd'hui, j'ai besoin de moins de temps pour atteindre cet état d'attention et le lâcher prise ne se situe plus exactement au même endroit. Même si ce processus n'est pas perceptible pour le public, il n'en reste pas moins extrêmement physique. De l'intérieur, cette lenteur est constituée de différentes vitesses et rythmes. De l'intérieur, c'est pour moi polyrythmique, alors que le public, je pense, voit une progression très lisse d'un déplacement ou d'un mouvement. Mais je peux partager ici

« Je ressens une multitude de détails chez les interprètes, comme les micromouvements de chacune de leurs vertèbres qui boursoufflent leur peau et leurs vêtements le long de la colonne, un peu comme un serpent qui passerait sous un tapis. »

Cette conversation me permet aussi de réaliser que ma recherche est aussi stimulée par ma prof de yoga (que je suis deux fois par semaine depuis 1995) qui insiste sur les différents vides passifs (il y en a 18 dans l'enseignement du yoga de l'énergie). Dans ces états, je suis uniquement en réceptivité passive, la conscience est stable, se loge quelque part et c'est tout : elle attend ici sans rien attendre. Et dans cette exploration, même si les sensations adviennent, elles restent au même endroit. Pour garder la conscience dans cet équilibre, je me sens, dans ce dispositif de méditation, comme sur le fil du rasoir. Je ne sais pas si je pourrai un jour danser avec cette fragilité, je ne sais pas non plus comment ce sentiment de vulnérabilité pourra ou non évoluer, je ne crois pas non plus avoir saisi ce que sont ces vides passifs. Ce qui est sûr c'est qu'à mon rythme, je commence à expérimenter.

Cette augmentation de la perception provoque comme un étirement du temps, les gestes ralentissent et les perceptions se transforment. Cette lenteur permet-elle de rendre visible cette *vibration* ?

Je suis partie de ma propre perception et j'avais besoin de temps pour sentir que ça se relâche dans la sensation. La démarche était de m'offrir le temps nécessaire pour vraiment sentir. Aujourd'hui, j'ai besoin de moins de temps pour atteindre cet état d'attention et le lâcher prise ne se situe plus exactement au même endroit. Même si ce processus n'est pas perceptible pour le public, il n'en reste pas moins extrêmement physique. De l'intérieur, cette lenteur est constituée de différentes vitesses et rythmes. De l'intérieur, c'est pour moi polyrythmique, alors que le public, je pense, voit une progression très lisse d'un déplacement ou d'un mouvement. Mais je peux partager ici mon regard de spectatrice, lorsque j'observe cette danse de l'extérieur : je ressens les tressaillements des interprètes, je perçois aussi le sérieux avec lequel elles ou ils descendent dans leur ressenti, je sens leur honnêteté par rapport à leurs sensations, leur authenticité. Ce que je trouve également lisible, c'est leur douceur, leur lâcher prise. Et puis une multitude de petits détails, comme les micro-mouvements de

chacune de leurs vertèbres qui boursouflent leur peau et leurs vêtements le long de la colonne, un peu comme un serpent qui passerait sous un tapis, les changements expressifs qui affleurent sur leurs visages et dévoilent leurs émotions, les frémissements des ailes de leurs nez, les frissons qui parcourent leurs nuques, leurs tremblements physiques qui sont si profonds qu'il est inimaginable qu'ils puissent les contrôler, leurs ouvertures élastiques qui n'en finissent plus, leurs mâchoires qui cèdent, leurs paupières qui caressent sensuellement leurs globes oculaires lorsqu'ils les referment, l'endroit inconnu où ils viennent se perdre et où ils m'emportent avec eux·elles la boule au ventre, la dilatation de leurs bassins, le courage dans leurs bas-ventres qui me réveille. J'ai conscience que cette lenteur peut provoquer pour certaines personnes un état d'hypnose, moi la première. Lorsque je suis dans le public, j'ai pu m'apercevoir que je ne suis pas seule dans cet état. De plus, je sens que c'est plus facile pour moi d'être en compagnie pour atteindre cette sensibilité exacerbée que de méditer seule. Les témoignages et retours que j'ai pu collecter me font penser que ce résidu méditatif, voire hypnotique, est partageable et partagé. Mais je sais que cette proposition d'attention peut être parfois astreignante pour d'autres. L'exigence réside davantage, à mon sens, dans la capacité des spectateur·ices à s'émanciper, à libérer ses registres d'attention et à vivre les tempi qui leur chantent ; c'est une répercussion que je trouve tout autant réjouissante que la possibilité de plonger, si ça vient spontanément, dans un état de conscience intense méditatif ou hypnotique.

Votre danse ne donne à voir qu'un infime résidu de cette *vibration* interne, comme la partie visible d'un iceberg. Cet état sensible est-il perceptible par un regard non-initié ?

Il y a quelques années, j'ai participé à un projet de recherche mené par Asaf Bachrach, chercheur au CNRS, avec des chercheur·euses en neurosciences cognitives. L'idée était de récolter des mesures physiologiques et neurophysiologiques de spectateur·ices/danseur·euses qui maîtrisent mes techniques de travail, des spectateur·ices initié·es à des séances de yoga et d'autres qui voient la pièce sans aucune connaissance du travail somatique qui est mis en jeu lors de la performance. Cette étude a montré notamment que chaque groupe de spectateur·ices développe une attention particulière et que leur perception, ce *résidu* que vous nommez, est toujours visible (à différents degrés), quels que soient les filtres à travers lesquels on regarde le corps qui danse. Pendant la performance (c'était *Souterrain*), les chercheur·euses ont observé chez les spectateur·ices une circulation de leur conscience dans l'espace de leur propre corps en dialogue avec les interprètes. Ils ont constaté après la performance un ralentissement de leur tempo respiratoire allant de pair avec une augmentation de leur perception des mouvements invisibles. Ils ont aussi remarqué post-performance une stabilité accrue de leur attention ; en conclusion, l'enquête dit avoir observé des corrélations entre la chorégraphie et les changements d'états des spectateur·ices aux niveaux physiologique, cognitif et attentionnel. Pour l'expliquer, les chercheur·euses avancent l'hypothèse de phénomènes de résonances, déjà observés par ailleurs dans des études sur la méditation. Pour ma part, à partir du moment où je sens un objet, un espace, un animal, une plante ou une personne, de l'haptique se forme aussitôt, un espace résiduel, que je préfère nommer espace de résonances, d'échanges invisibles, sur lesquels on ne sait pas grand-chose encore, mais dont on sait qu'ils existent grâce aux études scientifiques qui commencent à creuser le sujet.

Est-ce grâce à ce temps dilaté, à ce ralentissement, que les spectateur·ices peuvent accéder à cet espace de résonance ?

En vingt ans, je crois que c'est arrivé une seule fois qu'un spectateur constate le brassage de mon orchestration intérieure. Ce n'est pas du tout minimaliste, je travaille avec une profusion d'informations perceptives qui chantent en moi et me brassent. Et ce spectateur, donc, qui a si bien exprimé ce que je ressens à l'intérieur, c'est Steve Paxton. Je me souviens très bien de ce moment : je venais de jouer ma pièce *Breathing Monster* dans le cadre de cette recherche avec Asaf Bachrach, et des scientifiques me posaient des questions sur la lenteur. Puis Steve a interrompu la conversation un peu en colère en leur disant « vous n'avez même pas ressenti combien elle était *speedy* à l'intérieur ! ». J'étais surprise, car ce n'est pas ce que j'ai habituellement comme retour. Je me souviens très bien de l'état dans lequel j'étais durant cette performance : j'étais très nerveuse intérieurement, je dansais en silence, je n'avais même pas eu les appels tonitruants de la basse électrique pour soulager ma rage rouge. Et il l'avait perçue. Je crois que c'était la première fois que je me sentais entièrement comprise, et pour le coup ça m'a bien calmée. J'ai découvert à ce moment-là que c'était possible de partager et de faire ressentir ce qui se passait à l'intérieur de moi. Je pense que Steve a eu accès à un *espace de résonance* d'une grande clarté : une empathie kinesthésique très sensible à ce moment-là. Cette anecdote prouve que les spectateur·ices peuvent sentir en partie ce qui se passe à l'intérieur. Mais je comprends lorsqu'ils disent : « C'est lent », car j'ai conscience que je travaille sur un type de temporalité qu'on n'a pas l'habitude de voir sur un plateau de danse. Cependant, au fil des années, je crois que j'essaye quand même de comprendre comment faire pour donner à lire un maximum des remous de nos invisibles. Je pense qu'aujourd'hui, je suis entourée d'interprètes qui vont tellement loin dans leur pétrissage interne qu'il est plus facile pour le public de s'approprier ce qui est en jeu émotionnellement : faire siennes toutes ses émotions et les épouser à l'intérieur de nous-mêmes, être à cet endroit où nous embrassons et orchestrons toutes les fréquences. Les témoignages après spectacle vont, il me semble, de plus en plus vers cette compréhension ; cela vient aussi, peut-être, d'un changement profond des sensibilités.

Entrer par la forme

Dans quels décalages avec les autres interprètes peut-on se trouver quand on doit reprendre très rapidement un rôle ? De quels imaginaires invisibles, construits et partagés par le groupe, se trouve-t-on coupé·e ? Sur quels récits intérieurs prendre alors appui ? CLARA DELORME raconte les cinq jours de son apprentissage pour rejoindre *Seven Winters* de YASMINE HUGONNET. Vite. Vite. Vite.

Entretien
Clara Delorme

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Nous t'avons vue en janvier dernier au Pavillon ADC dans *Seven Winters* danser le rôle tenu initialement par Ruth Childs. Combien de temps as-tu eu pour travailler cette reprise de rôle ?

CLARA DELORME : Moins d'une semaine. Yasmine m'a appelée un samedi pour me demander de reprendre le rôle pour le jeudi suivant. J'ai pu travailler un jour en studio seule avec la captation vidéo de la pièce, puis deux jours et demi avec le groupe en salle de répétition et sur le plateau du Pavillon, juste avant la première. J'avais vu la proposition en *live* lors de sa création à Vidy, mais cela datait d'un an et demi. Je savais que je n'aurais pas beaucoup de temps pour me préparer, que je devais bosser à fond. C'est quand même une heure et quart de partition ! J'ai appelé Baptiste Cazaux, avec qui j'étais sur un travail personnel, pour le décaler, et j'ai accepté.

Quel rapport avais-tu avec le travail de Yasmine avant cette reprise de rôle ?

Je ne suis pas partie de zéro : j'avais participé à l'audition de *Seven Winters* et d'*Extension*. J'ai été retenue pour *Extension*, un format pour l'extérieur créé en onze jours à Vidy. C'était une super expérience pour approcher le travail de Yasmine : j'ai pu découvrir sa pratique, entre autres son approche des duos qu'on appelle *les duos en réciprocité*. On retrouve ce travail de duo dans *Seven Winters*. J'ai aussi fait, une fois, la doublure de Yasmine pour son solo *La Peau de l'espace*, c'est-à-dire que j'ai dansé à partir des principes du solo pour lui permettre d'avoir du recul et de se *voir* dans l'espace afin d'opérer des choix.

Comment as-tu travaillé seule avec la vidéo dans le studio ?

L'enjeu, quand on reprend un rôle en suivant la captation vidéo de la pièce, c'est-à-dire avec l'ordinateur par terre et face à soi, c'est de faire les mouvements en symétrie centrale, donc à l'envers. C'est très dur. J'ai passé beaucoup de temps à faire les parties solos, à regarder Ruth Childs, à apprendre sa chorégraphie tout en faisant ce travail de chiasme. Par moments, je me perdais, alors je mettais l'ordinateur à côté de moi, pour que nous soyons toutes les deux, Ruth et moi, face au miroir. Pour les duos, j'ai passé plus vite parce que j'avais l'expérience d'*Extension*. Je pouvais simplement les repasser dans la tête. J'ai eu du mal avec un duo basé sur un autre principe, et je l'ai laissé pour plus tard. Ma partenaire de duo était enceinte et je savais que Yasmine allait faire des ajustements précisément sur ce segment.

Peut-on dire qu'à ce moment-là, tu as appris la forme ?

Oui. Avec la vidéo, j'ai *copié* une forme plutôt que saisi une idée, ou un concept, ou même la compréhension de ce que les autres performeur·euses faisaient sur le plateau. Tout ce que je savais du travail de Yasmine, tout ce que je pouvais projeter en termes d'intentions, en termes d'indications que je pensais qu'elle aurait pu donner pour tel ou tel geste, à ce moment-là, je ne m'en suis pas servie. Pour faire ce travail en profondeur, la vidéo n'est pas suffisante. Et puis je me suis concentrée sur le rôle de Ruth, je ne pouvais pas réellement voir la pièce. Et je n'avais pas le temps de chercher à cet endroit-là.

Quand tu as rejoint le groupe sur le plateau, peu avant la première de *Seven Winters*, as-tu essayé d'attraper au vol tout ce dont les interprètes étaient chargés, par les semaines de création et les processus de travail traversés ensemble ?

La pièce n'avait pas été jouée depuis un an, donc les autres étaient aussi dans une démarche de reprise. Elles·ils avaient été nourri·es par le travail de création, c'est vrai. Mais là, deux jours avant la première, elles·ils devaient aussi récupérer la chorégraphie, les enchaînements, transitions, bref, tout le monde était dans un travail plutôt formel, de remémoration. Nous avons donc fait une sorte de marquage ultra poussé — c'est toujours un peu comme ça qu'on commence à reprendre une pièce quand elle n'a pas été jouée depuis un moment. Yasmine est très vidéo : elle regardait la captation, elle faisait des arrêts sur image et vérifiait que j'étais bien alignée sur Ruth. Elle a pris aussi du temps spécifiquement avec moi à ce moment-là, pour vérifier que je tenais la juste forme.

Les corrections ou ajustements de Yasmine te permettaient-ils d'entrer dans une compréhension plus fine du rôle ?

Absolument. Quand Yasmine pose des mots, ça te permet de rentrer dans les fondamentaux du travail. Pour m'aider, elle me donnait par exemple des indications de poids (ce qui est *lâché*, ce qui est *tenu*), de regard, notamment sur l'éveil de l'œil. Elle m'a proposé des microexercices de quelques minutes pour sentir une spécificité du corps hors chorégraphie. J'ai pu alors puiser dans le vocabulaire de Yasmine tel que j'avais pu l'expérimenter auparavant. Je connaissais quelques principes et je me connectais aux souvenirs que j'en gardais.

Est-ce que tu regardais les autres pour t'ajuster ?

Seven Winters est une pièce dans laquelle on ne voit pas les autres : on est éloigné, et on regarde la face. Ton œil ne te permet pas tellement de voir le corps des autres. À part dans les duos où on se fait face en réciprocité. Mais sentir le corps de l'autre, ça donne des informations.

Quels types d'informations ?

De textures, de densités, d'assouplissements, de tensions musculaires… Ce sont des infos faciles à suivre. Il y a aussi des infos de poids, entre autres dans les duos collés qui ne permettent pas de se voir. En revanche, tu sens comment l'autre bouge et ça

te donne des indications sur la manière dont toi, tu dois bouger. Mais tu ne peux pas non plus te laisser guider sinon ça fait *pantin* et là, c'est terrible ! J'ai eu un peu ce problème. Yasmine m'a dit d'être réceptacle et active. Le piège, c'est de se laisser faire alors qu'il faut agir et s'approprier l'intention de l'autre immédiatement.

Est-ce que tu as pu sortir du stress de bien faire les choses?

À la première, j'ai enfin traversé le spectacle en entier. Nous n'avons pas eu de filage, je ne connaissais pas les parcours dans les pendrillons, c'est-à-dire hors de la vue du public. Il y a beaucoup de pendrillons dans cette pièce, et tout un jeu de *surgissements* de derrière les rideaux. C'était super stressant, j'avais peur de me perdre, de me tromper de chemin. Yasmine avait changé la fin par rapport à la vidéo sur laquelle je m'étais calée. Donc j'étais doublement perdue. Ce soir-là, j'avais le syndrome de la bonne élève : je voulais faire tout juste. Je pense que j'ai fait la danseuse. Point. Je n'ai pu accéder à quelque chose d'autre qu'à la deuxième et troisième représentation.

A-t-il été possible de se décoller du modèle incarné par Ruth Childs ?

Ruth est une interprète impressionnante et j'avais peur de saccager son rôle. Mais j'ai réalisé que je n'avais rien à voir avec elle. Je n'ai pas la même souplesse, pas les mêmes expressions, pas le même regard, pas le même corps. On ne peut pas faire les mêmes choses, physiologiquement, c'est impossible ! Après la première, j'ai vu que j'arrivais à le faire sans erreur mais j'ai bien compris aussi que la finesse n'y était pas. Donc à la deuxième, je me suis dit : « Sois plus tranquille, oublie Ruth et sa manière de faire, laisse tomber l'image, garde seulement les infos ».

Cette détente, dans la reprise correcte du rôle a-t-elle pu te permettre de te raconter tes propres histoires, de trouver ton plaisir et ta liberté dans ton interprétation ?

Je ne me raconte pas tellement d'histoires quand je danse. Par contre, ce que j'aime bien faire et qui est peut-être un truc d'interprétation qui m'est propre, c'est faire semblant de ne pas savoir ce que je vais danser l'instant d'après. Faire comme si je ne savais pas me permet d'être surprise, d'être tout le temps dans un mode *rattrapage*. C'est assez paradoxal, mais ça ressemble finalement à ce que j'ai vécu lors de la première de *Seven Winters*. Quand j'ai su que je tenais le rôle, j'ai activé ce mode dans le plaisir, et non plus dans la panique. C'est comme cela que je danse généralement. Avec Yasmine, il y a cette liberté de puiser dans notre imaginaire et de s'amuser.

Quelles sont les stratégies que tu mets en place et qui te permettent d'être dans ce mode décalé ?

Je pense à autre chose que ce que je fais. Ainsi, je suis toujours surprise par ce que je danse, puisque je n'y pense pas… C'est comme si le mouvement rattrapait ma pensée. Par exemple, je fais attention à des détails sur le plateau qui ne servent pas à la pièce. Dans *Seven Winters*, j'observais sur le tapis de danse les ronds lumineux formés par les projecteurs. Je regardais intensément le sol, je me demandais combien il y avait de cercles lumineux, je comptais dans ma tête… J'aime bien compter quand je danse, je peux compter n'importe quoi, voire rien du tout. Je compte à l'envers, je saute des chiffres, je me crée des logiques un peu absurdes. J'aime bien aussi imaginer des situations potentiellement tendues, par exemple je me dis : « Si tout s'éteignait, qu'est-ce qui se passerait ? ». Cela me fait rire d'imaginer notre petite panique, et ça crée un éveil particulier. Tout cela me donne l'air de faire quelque chose.

Tu ne penses donc pas à la danse quand tu danses ?

Je me concentre sur tout autre chose que la danse pour garder cet état de *rattrapage*. Mais je cherche à être vraie avec mon intérêt du moment. Si je n'en ai plus, je change d'idée, j'arrête de compter les cercles et je me concentre sur autre chose. Chez moi, c'est aussi une manière de désacraliser la danse et la scène.

Et ça veut dire aussi que tu as confiance en ton corps : il va faire le travail malgré toi…

Oui, j'ai une grande confiance, et je sais aussi que je peux me rattraper si je me rate ! Yasmine, pour revenir à elle, est très précise : « Ce bras est là, comme ça… ». Je suis traversée et remplie par les pratiques et modes propres à Yasmine, mais au moment de l'interprétation de *ce bras là comme ça*, il y a aussi une intention qui se fait à ma façon.

« Je ne me raconte pas tellement d'histoires quand je danse. Par contre, ce que j'aime bien faire et qui est peut-être un truc d'interprétation qui m'est propre, c'est faire semblant de ne pas savoir ce que je vais danser l'instant d'après. »

Et ma façon, c'est d'être éveillée par quelque chose d'autre que par le fait que mon bras bouge.

Vous êtes sept interprètes dans *Seven Winters*. Est-ce que vous avez partagé vos imaginaires ?

Pas systématiquement. Moi je partagerais plus facilement des pensées pas intéressantes et qui n'ont pas joué le rôle de stimulus. En revanche, Yasmine partage beaucoup son imaginaire avec nous. Elle est très généreuse en mots. Le plus souvent, c'est pour stimuler des directions. Elle donne des images qui nous permettent de nourrir le geste. Elle est forte dans tout ce qui est directionnel. Elle nous donne des techniques incroyables pour tenir des heures avec les bras en l'air par les apports en mots, en vocabulaire, en image, en ressenti. Quand on comprend ce qu'elle nous indique, lorsqu'on trouve le truc, on peut rester très longtemps les bras en l'air sans avoir mal, sans bouger, rien que par un imaginaire croisé avec une sensation bien placée.

Dois-tu parfois négocier avec toi-même pour répondre à des demandes précises de certain·es chorégraphes qui ne te correspondent pas ?

Il y a des trucs que je n'aime pas danser et des formes d'interprétation qui ne me plaisent pas du tout. Par exemple, le *sourire contemporain*. On le voit souvent sur les scènes : des personnes qui marchent avec un mini sourire, une sorte de sérénité académique. Je n'aime pas voir ce type de sourire et je n'aime pas devoir le faire. C'est figé. Si je souris ainsi alors que je n'y crois pas, ça se voit immédiatement. La scène révèle le manque d'intérêt profond que l'on porte aux gestes exécutés sans trop y croire.

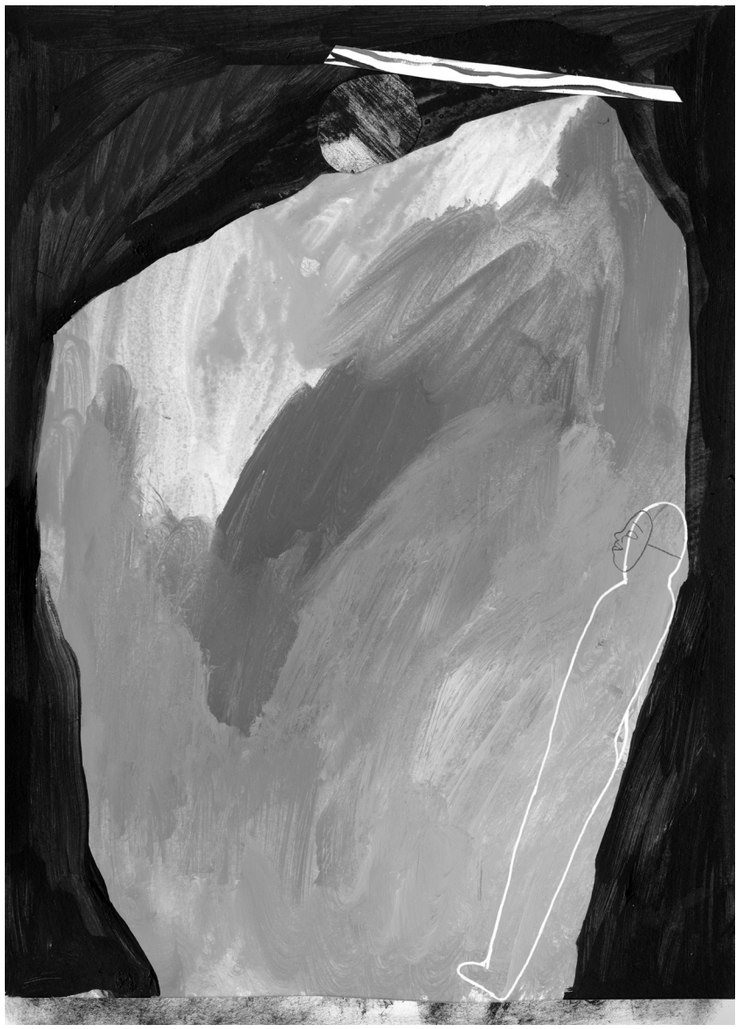
Il peut donc t'arriver de t'ennuyer en dansant…

Quand je danse mécaniquement, oui. C'est comme lorsque tu as déménagé et que tu te retrouves devant ton ancienne adresse parce que tu as fait le chemin habituel, comme un automate. Ce sont les pieds qui te guident. Le corps peut faire cela avec la danse : pas besoin de réfléchir, on met le cerveau sur pause. C'est d'un ennui profond.

Dans ton propre travail, qu'est-ce que ton corps garde pour toi, que tu ne transmets pas directement au public et qui serait comme un moteur pour certains des gestes, actions, présences… ?

Pour *Malgrés* (vu à La Bâtie Festival de Genève, *ndlr*), au tout début du travail de création, j'avais l'image très présente de Monsieur Merde. C'est un personnage de *Holy Motors*, film de Leos Carax, interprété par Denis Lavant. J'adore cet acteur. Il a des personnalités multiples dans le film, mais j'aime particulièrement quand il endosse celle de Monsieur Merde : c'est un personnage un peu *dégueu* habillé en vert, qui sort d'une bouche d'égout dans un cimetière. Il est roux, avec les ongles longs et sales, il fait n'importe quoi : il mange les fleurs, il arrive en plein milieu d'un *shooting* photo avec Eva Mendes, tout le monde le regarde en disant : « C'est Monsieur Merde ! » Dans *Malgrés*, je voulais faire une pièce sur des petites tentatives et des erreurs, sur une moquette verte, avec mes propres vêtements verts et non pas un costume. Et je me suis rendue compte que je ressemblais à Monsieur Merde, un peu rousse comme lui, avec un côté pataud tout en étant précise. *Malgrés* est volontairement ringard, peu spectaculaire, déstructuré, mais aussi rythmé et joyeux.

Ce que le corps dansant garde pour lui



Rencontre avec un chorégraphe qui ne fait pas de différence entre ce qui est conservé et ce qui est abandonné en répétition. Ni entre ce qui est performé et ce qui n'est pas performé en représentation. Tout ce qui a traversé le travail existe, vibre, hante.

Entretien

Aurélien Dougé

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Dans *Hors-sol*, les interprètes cherchent à collaborer avec les matériaux — eau, marrons, glace… Quelles sont les histoires que vous vous racontez pour appuyer vos actions ?

AURÉLIEN DOUGÉ : Tout au long du processus de création de *Hors-sol*, nous nous sommes demandé·es comment développer d'autres rapports avec les objets, les matériaux d'ordinaire appréhendés comme des accessoires ou des outils. Nous nous sommes concentré·es sur leur matérialité et leur métabolisme. En même temps, nous nous sommes intéressé·es au jeu comme pratique improductive qui permet de tisser des liens et d'expérimenter l'espace et les éléments. Plutôt que des histoires, c'est donc toute une série d'actions élaborées à partir de règles simples que nous présentons dans *Hors-sol*. Elles n'ont pas d'autres buts que d'élargir le champ du regard, de l'écoute, ou plus généralement de notre expérience sensible.

Vous avez dû trouver les conditions de travail vous permettant d'être véritablement affecté·es par les objets et matériaux…

Notre pièce, qui est une installation-performance, a eu un long temps de gestation. Le rythme long me correspond, il me permet de prendre du recul entre chaque session de travail et d'y revenir. Laisser le travail se reposer, c'est aussi lui permettre de se définir. Nous avons donc consacré un an aux résidences de recherche : la Cité internationale des arts de Paris, le Théâtre de Vanves, le CND à Pantin, les SUBS à Lyon, le Pavillon ADC une première fois, le CCN de Roubaix, et le Pavillon ADC pour finir. J'ai travaillé séparément avec chaque collaborateur·ice — Rudy Decelière, Antonio Cuenca Ruiz, Adaline Anobile, Perrine Cado, Sonia Garcia, Killian Madeleine — et chaque discipline (lumière, son, performance, dramaturgie…) pour entretenir un dialogue serré avec chacun·e. Ce temps long nous a permis d'aller plus loin, de pousser un dialogue qui ne soit pas uniquement focalisé sur la création et son aboutissement, mais aussi sur ce que nous désirions porter individuellement et collectivement.

Y a-t-il eu dans ton travail beaucoup de pertes, d'abandons, de retournements de situations au fil du temps ?

À chaque résidence, nous avions une idée que nous souhaitions tester. Ensuite, nous regardions ce que nous en faisions : on garde, on lâche, on modifie. Parfois, il ne restait qu'une trace infime. Par exemple, la brume, au départ très importante, mais abandonnée pour des raisons techniques. Ou les feuilles : lors de notre résidence au Pavillon à l'automne 2021, il y avait beaucoup de feuilles mortes sur la place Sturm, devant le Pavillon et dans les parcs alentours. Un jour, je marche dedans, je trouve le son intéressant et j'ai envie de tester quelque chose. La pluie s'annonçait, j'ai donc ramassé toutes ces feuilles avant qu'elles ne deviennent trop humides. Il y en avait des sacs entiers, de quoi remplir la salle. On les a fait sécher, on a vécu avec l'odeur des feuilles pendant quinze jours, puis on les a mises dans l'espace, et c'était trop spectaculaire. Ce n'était pas là que tendait notre recherche. Je n'en ai gardé que quelques-unes.

Lors de la performance, la part visible qui est donnée au public serait-elle de l'ordre d'un résidu ?
Non, car même si des éléments sont invisibles, les espaces et les matières que nous avons travaillés sont activés d'une manière ou d'une autre sur le plateau. Aux SUBS, par exemple, nous avons travaillé avec les fenêtres ouvertes. Le son de la rue envahissait l'espace du studio. Rudy Decelière a composé l'environnement sonore d'*Hors-sol* à partir de sons enregistrés à l'extérieur.

L'abandon de la brume a laissé place à de grands rideaux, élément central de notre installation : ils voilent les murs du théâtre, créent des coulisses publiques, des possibilités d'espaces dérobés à la vue.

Qu'as-tu fait des matériaux amassés et non utilisés ?
Pour la plupart, je les ai ramenés là où je les ai trouvés. Mais j'ai tout de même gardé pas mal de choses : des cailloux d'une voie de chemin de fer, des marrons du jardin des Tuileries à Paris. La première fois que je les ai ramenés dans le studio, j'ai aimé le son et le visuel produits par le renversement du sac sur le sol. Retenir une partie plutôt qu'un grand tout, le poser dans l'espace — quelques feuilles, quelques cailloux, un verre d'eau — m'a permis de revenir à l'essentiel.

Quel est-il, cet essentiel ?
On s'est souvent demandé pourquoi nous avions ce besoin d'accumuler, de travailler la quantité. J'oscille constamment entre un travail plastique et performatif. *Hors-sol* est une installation performative. L'essentiel, dans ce cas-là, était le travail performatif sur la question du rapport avec les objets et avec les éléments. Cela nous a conduit·es à une forme de poésie infra-ordinaire, telle que définie par Perec : une forme de puissance issue du peu. Pour y arriver, on a d'abord expérimenté sur la quantité, puis avancé par ricochets.

Quand bien même le dispositif de *Hors-Sol* est en soi spectaculaire, la part du perceptible est parfois assez mince : comment gères-tu cela au moment de la rencontre avec le public ?
Je fais confiance à l'enfant qui est encore en moi, et je suppose que cet enfant est aussi là chez les spectateur·ices. Les jeux de l'enfance irriguent toutes mes actions ou presque. J'ai grandi dans un milieu rural, et mes jeux se construisaient à partir des cailloux, de l'herbe, de petit tas de sable, de morceaux de bois, de ficelles, etc. Plus le temps passe, plus je reviens à cela, à mes jeux d'enfant. Et j'aime en inventer de nouveaux.

Quelle est la suite pour toi ?
Quelques dates et tournées, puis je débute une nouvelle recherche. Je passe deux semaines en juin à New York pour un projet intitulé *Marche à l'ombre* : tu sors de chez toi et tu dois marcher uniquement à l'ombre. Si tu es coincé·e par le soleil, tu dois faire demi-tour et trouver un autre chemin à l'ombre. C'est un hommage à ma grand-mère qui me disait toujours « Mets-toi à l'ombre, marche à l'ombre ! ». Je vais tester des marches de six ou sept heures. Je vais écrire tous les itinéraires que j'aurai empruntés et utiliser ces tracés et trajectoires pour un prochain projet. Les espaces et lieux réellement traversés, les rencontres que j'aurai pu avoir, les accidents de parcours, tout cela sera invisible, inconnu pour les spectateur·ices. Mais cet historique newyorkais sera pourtant bien là… Ce qui m'intéresse, c'est justement comment utiliser ces matériaux pour, cette fois, écrire un projet scénique.

Dans ton travail, tu prends beaucoup appui sur des lectures. Quelle est celle qui entre en résonance avec ce qui t'habite actuellement ?
Je lis en ce moment Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour*. Elle écrit cela : « Nous sommes faits de la texture des fantômes, ceux qui ont fait notre lignée et les autres, les rencontres de passage, les rêves, les possibilités, les rendez-vous manqués, les espoirs. Nos fantômes savent mieux que nous ce à quoi nous avons renoncé […]. Les fantômes n'ont pas peur de la mort, ils sont au-delà, ils vous regardent depuis l'autre côté, l'angoisse qui vous saisit leur est inconnue, ce sont des morts qui vous font signe depuis ce bord-ci de la vie. »

Matières fantômes

Le travail chorégraphique de VANIA VANEAU évolue dans ce paradoxe apparent: l'invisible contient des appuis solides qui permettent, entre autres, de muscler l'imaginaire, moteur essentiel de son écriture chorégraphique.
Mais comment s'y prendre pour danser avec l'impalpable et y trouver des complicités concrètes ? Ce texte sur les matières de l'invisible se nourrit de l'expérience de spectatrice des pièces de Vania Vaneau, de conversations avec la chorégraphe ainsi que d'une semaine de transmission d'outils et de pratiques au Centre de développement chorégraphique national de Toulouse.

PAR MARIE PONS

Trois silhouettes vêtues de jeans noirs et de tee-shirts gris se tiennent au bord d'un tapis de danse miroitant. La lumière frappe le sol brillant et habille les peaux d'éclats réfléchissants par ricochets. Vania Vaneau, Daphne Koutsafti et Marcos Simões, immobiles, ont les yeux fermés et les paumes de mains ouvertes, phalanges déployées vers le ciel. Depuis les gradins, notre attention est appelée par la surface interne de ces mains, qui semblent être des canaux privilégiés de réception et de lecture de sensations, d'informations. Ce sont là les premières minutes du trio *ORA* (*Orée*) chorégraphié par Vania Vaneau en 2019. Cette danse d'attention fine propose un état de présence ouvert à *quelque chose* que l'on ne peut saisir par la vue mais qui a une densité certaine. Dans le noir, sur ma feuille de salle, je note : « Les yeux sont dans les mains ».

Ces mains ouvertes, dépliées dans la lumière comme des pellicules photo-sensibles, appellent à percevoir autrement. Comment, et que *voit-on* lorsque le regard se décentre, glisse des globes oculaires à la peau des paumes, et à la surface du corps tout entier ? Lorsque la peau devient l'organe par lequel le corps tente de voir : perception des variations de température, qualité de l'air, vibrations qui indiquent la présence d'autres corps dansant à proximité, écoute des sensations internes, défilé d'images mentales formées au fil de la danse… Le régime d'attention change, la sensibilité au présent est accrue. L'imaginaire se met à foisonner. Ces paumes ouvertes deviennent des feuilles en pleine photosynthèse, des combinés téléphoniques envoyant des messages vers l'au-delà, des ventouses semblables à celles des poulpes.

Dans cette circulation par strates entre intérieur et extérieur du corps, des relations actives se tissent dans l'invisible, engageant un certain type de présence, décrite ainsi par Vania Vaneau : « Pour faire apparaître des choses, il y a d'abord la recherche d'un état disponible, ouvert, poreux. Ce sont des choix à faire constamment, pour tenir un équilibre où l'on n'est ni trop volontaire, ni trop passif, ni trop fermé, ni trop intense. Avec une telle présence, l'imaginaire est au travail, mon attention circule entre ce que je peux activer dans mon corps, dans l'espace et avec la présence des autres, pour devenir, faire voir ou faire exister mille choses. Pour rendre palpables des états, des matières, des façons d'être qui ne sont peut-être pas visibles à l'œil nu mais qui sont des appuis très réels pour la danse. »
Une telle danse ouvre grand les portes d'un endroit de contact *entre des mondes*, et nous renseigne sur l'existence, dans le travail de Vania Vaneau, d'un traversé de potentiels, d'histoires sédimentées ou à venir, d'un mouvement toujours *en-train-de-devenir*. Si l'on comprend que l'imaginaire est un endroit important pour activer ce travail, quels outils chorégraphiques permettent de soutenir cette recherche ?
L'exercice des *listes de choses à faire* (*voir encadré ci-après*) met en lumière de façon claire cette donnée : chacun·e contient en soi et autour de soi toute une foule de fantômes, d'histoires, d'affects proches ou lointains dans le temps et l'espace. Ce travail, que Vania Vaneau nomme *archéologie de soi*,

Marie Pons est autrice, critique et chercheuse en danse. Elle est rédactrice en chef du journal *Les Démêlées* à Lille. Elle contribue aux rédactions de *Ma Culture*, *Mouvement*, *Repères Cahiers de danse*, et enseigne la critique en danse à l'université de Lille. Son activité oscille entre documentation, rédaction de textes, d'articles, collaborations artistiques et création sonore. En 2021, elle co-fonde *Forêt Noire*, association pour la création de formats sonores et radiophoniques avec Léa-Anaïs Machado et Pierre-Antoine Naline.

fait se rencontrer données biographiques, rêves, fantasmes, hantises et fictions. L'image du mille-feuilles vient à l'esprit : combien de strates invisibles habitent un corps, avant même qu'il se mette en mouvement… Vania explique : « Cette question de l'invisible se tisse dans des allers-retours entre ce que l'on imagine, ce que l'on peut voir et ce que l'on saisit de l'existence de présences autres qui nous mettent en mouvement et nous constituent en partie. Le simple fait d'être vivant nous place déjà dans cette toile de relations : le présent est habité d'un passé et d'un futur fait de projections, de promesses, d'envies, de peurs aussi. Les fantômes en cela sont aussi bien au-devant que derrière nous. Je crois qu'il y a dans mon travail l'envie d'aller creuser le présent pour observer quel est le moteur de l'action, en prenant en compte ces présences passées et à venir. »

La matière fait émerger ces *présences autres* nommées par Vania Vaneau. Dans sa dernière pièce *Nebula*, le charbon est une matière prédominante. Il est manipulé, pilé, réduit en poudre, mangé, craché. Il colore la peau, la salive d'une teinte noire. Il façonne ainsi un corps impossible : à la fois archaïque et futuriste, qui pourrait sortir de la préhistoire ou être en train de manier les débris d'un monde post-apocalyptique. Plusieurs mondes engloutis, plusieurs figures qui surgissent en se frottant à ces morceaux de roche sédimentaire, qui ont besoin de millions d'années pour se former lentement. « Les matières sont une présence autre, avec qui l'on est dans un rapport sensoriel. Il faut entrer en dialogue, parfois presque devenir cette chose, activer cette matière dans son propre corps, pour qu'à distance, dans le public, quelqu'un puisse la sentir aussi […]. » Autrement dit, un corps qui se situe pile dans un entre-deux, « à la lisière de l'être et du non-être* », une figure qui n'est jamais là pour rester absolument. Elle s'imprime sur notre rétine, dans notre imaginaire, devient le personnage d'un bout de récit, puis disparaît. On croit l'avoir vue mais peut-être était-ce juste un reflet, l'ombre d'un geste. Un fantôme passant par là.

* Définition du fantôme par Clément Rosset dans *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho* (Les Éditions de Minuit, page.16).

Exercices d'appui sur l'invisible

NOTES PRISES PAR MARIE PONS À TOULOUSE EN MAI 2022
PENDANT UNE SEMAINE DE PRATIQUE AVEC VANIA VANEAU

EXPLORATION DE NOS COUCHES

Vania cherche à nous rendre curieux·ses des différentes couches, plus ou moins visibles, avec lesquelles on évolue. Dans l'ordre : les os, les muscles, les organes, la peau, l'aura — soit l'espace juste avant de toucher la peau, où l'on sent sa chaleur du plat de la main — et enfin l'espace entier. Elle nous invite à travailler par deux, et à passer un temps avec chaque strate en naviguant entre la curiosité de les sentir dans son propre corps et au contact du corps de l'autre. Au bout d'un moment, on note que cette exploration entre les couches démultiplie les endroits d'appui, comme si un tissu dense soutenait le mouvement dans ses jeux d'équilibre. Aussi, la zone de contact entre intérieur et extérieur du corps devient-elle plus poreuse, fine. Quelqu'un dira à la fin de l'exercice : « J'ai eu l'impression que nous étions plus que deux dans cette danse, que notre duo était animé, soutenu par une troisième force ».

LISTE DES CHOSES À FAIRE

Vania nous propose de prendre un papier et de dresser trois listes. Sans trop réfléchir, comme en écriture automatique, en faisant avec ce qui vient et chacun·e pour soi, écrire :

- la liste des choses qui nous constituent : les lieux, les personnes, les évènements ;
- la liste de nos élans, désirs, projections, de ce que l'on appelle de nos vœux ;
- la liste des choses qui résistent, qui nous empêchent et nous retiennent.

Ensuite, chacun·e pose sa feuille sur le sol, devant soi, et se tient debout, simplement. On fait cette dernière étape par groupe, si bien qu'il y a des observateur·ices qui sont là pour soutenir par leur regard et leur présence les corps qui se tiennent debout.

HABILLER LES FANTÔMES

On fait cet exercice d'habiller un corps qui se tient immobile dans l'espace, dans une posture figée, à l'aide de tissus, d'objets, de matières disponibles. Couche après couche, le corps se transforme. La couleur vibre. La matière posée modifie la densité du corps. Lorsqu'on est sous le tissu, sensation de porter un costume, de devenir un personnage, de devenir pierre, d'être un squelette solide et, en même temps, sentir que l'on rentre un peu en soi-même, que la présence s'efface sous le costume. Que l'on disparaît. Coexistence de ces dynamiques : présence plus dense et aux contours plus flou à la fois / tension musculaire élevée et en même temps comme un vide qui se crée en soi / être une figure de reine, de sainte, une mariée, un chevalier et laisser les figures passer pour devenir toujours autre chose.

Énigmes gravi-taires

Physiologiquement, qu'est-ce que danser les yeux fermés ? Pourquoi l'air semble-t-il pouvoir fonctionner parfois comme un lien entre émetteur et récepteur ? Comment traduire phénoménologiquement les vibrations internes ou les sensations spectrales dont parlent chorégraphes et danseur·euses dans leurs contributions à ce sujet : *Fantômes etc.* ?
Pour compléter notre dossier sur les invisibles, sur les spectres ou les insaisissables qui circulent dans les corps au plateau, nous avons interrogé CLAUDIA RIGHINI, clinicienne et praticienne en Rolfing.

Entretien

Claudia Righini

PROPOS RECUEILLIS PAR
ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Pouvez-vous parler de votre formation et de votre pratique actuelle ?

CLAUDIA RIGHINI : Je me suis formée en Rolfing en Allemagne, et je continue à apprendre de manière continue depuis vingt ans auprès d'Hubert Godard, praticien et chercheur, avec qui j'échange aussi bien du point de vue théorique que clinique. Je travaille en cabinet et j'enseigne également à l'université sur des questions qui concernent les pratiques de l'orientation. Par exemple, le développement de l'écoute auprès de psychologues ou de travailleur·euses humanitaires. En essayant de comprendre comment leurs modalités d'orientation peuvent interférer avec leurs modalités d'écoute.

En revanche, je ne connais rien à la danse, si ce n'est que je reçois beaucoup de danseur·euses au cabinet ! Des interprètes jeunes ou moins jeunes, qui sont face à des interrogations, des douleurs, ou qui sont à la recherche de nouveaux gestes. C'est un questionnement très important, le renouvellement du mouvement. La clinicienne que je suis s'attachera à distinguer leurs options et leurs choix d'orientation privilégiés, puis les modulations du sens du poids qui se jouent dans chaque expressivité singulière.

Comment décrire cette méthode du Rolfing ?

C'est l'Américaine Ida Rolf qui développe cette pratique dans les années 30. Elle s'intéresse en pionnière à l'impact de la force gravitaire sur le développement humain. Elle s'intéresse également aux fascias et à leur rôle majeur dans le maintien postural. La plasticité de ces tissus qui préservent la cohérence de tous les éléments de notre corps la fascine. Elle a travaillé cette matière en lien avec l'orientation et la gravité. Très vite, elle obtient des effets surprenants sur le bien-être, sur la qualité du mouvement et sur l'équilibre. L'autre personne qui a complété la méthode de Ida Rolf, depuis plus de quarante ans, c'est Hubert Godard, en développant toute la partie fonctionnelle, à travers l'analyse et le travail clinique concernant l'attitude posturale. Une séance de Rolfing aujourd'hui combine un travail sur les fascias et un travail sur la lecture du mouvement.

On a récemment vu deux pièces dans lesquelles les interprètes Maya Masse et Boris Charmatz dansaient les yeux fermés (p. 37)**. C'est le cas aussi dans le travail de la chorégraphe Vania Vaneau** (p. 30)**. Que se produit-il quand on danse les yeux fermés ?**

D'ordinaire, la dynamique posturale puis le geste s'appuient majoritairement sur trois types d'informations : le regard, l'oreille interne et la sensibilité profonde, ou ce qu'on appelle la proprioception. Toutes ces informations s'unissent pour former le système kinesthésique. Suspendre un

« Chez certaines personnes, il y a de véritables énigmes du point de vue de l'organisation sensorielle et gravitaire. Il arrive qu'on se dise : mais qu'est-ce que cette personne a vécu pour marcher comme ça ? »

des sens, par exemple la vue, provoque un renouvellement profond de la donne posturale de départ : les préférences d'orientation, les hésitations apparaissent alors au premier plan. En fait, supprimer le voir modifie l'orientation du fond postural, et donc du pré-mouvement — c'est-à-dire l'expressivité singulière de chacun·e.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est combien le *voir* exerce une suprématie sur les autres sens. Une très grande majorité des travaux en sensorialité sont portés sur la vue. Beaucoup moins sur les autres sens. Les humain·es ou les animaux ont tendance à fermer les yeux pour mieux saisir une effluve olfactive. Souvent, pour magnifier l'importance de la réception tactile, les yeux se ferment. La fermeture des yeux permet de réorienter d'abord son rapport à la gravité puis les degrés de présence des autres sens, dans les jeux et dialogues de l'inter-sensorialité.

La privation de la vue permettrait aux danseur·euses de réorganiser leurs équilibres ?

Ce qui me frappe en cabinet, c'est la qualité phénoménale des pieds des danseur·euses, notamment dans leurs capacités de palpation et de captation du sol. C'est perceptible dès que je les observe marcher ou que je pose la main sur leurs pieds. Et puis il y a chez les danseur·euses un sens aigu de la construction kinesthésique. Nous les sentons en écoute, en réception constante des différentes parties de leur corps. Pourtant, je suis surprise de constater un besoin de développer et de travailler le système vestibulaire, la qualité de flux de l'oreille interne. Très souvent, les deux premières cervicales sont tenues : c'est le cas chez tout le monde, mais étonnamment, chez les danseur·euses aussi. Les amener à co-construire leur rapport à l'espace depuis la liberté de la tête provoque une révolution dans la manière dont ces interprètes vont sentir leur corps se mouvoir. En cabinet, nous nous appuyons entre autres sur des explorations les yeux fermés. Obtenir le placement de la tête grâce à la réception des autres flux magnifie l'équilibre, cela touche au pré-mouvement, à sa réorganisation profonde.

Qu'entendez-vous par pré-mouvement ?

Ce concept a été créé par Hubert Godard, il définit ce qui préexiste à la coordination, la manière dont le corps s'organise du point de vue de son équilibre, de son maintien dans l'espace, avant de bouger. On pourrait penser que pour lever le bras, par exemple, le premier muscle activé se situe dans le bras. Mais non, il s'agit d'un muscle localisé dans le mollet. Parce qu'il est nécessaire d'organiser, d'anticiper la sécurité de l'équilibre avant de lancer le geste. Et comme les muscles qui sécurisent notre équilibre ne sont pas dissociés des muscles de l'expressivité, on peut y lire beaucoup de choses. C'est toujours très touchant de repérer le pré-mouvement d'une personne. Cela peut être une très légère flexion, ou une déviation sur le côté, une furtive fermeture des yeux, un évitement spatial que la personne fait avant de marcher. Tout cela est inconscient et très subtil. Mais quand nous lui révélons son système de pré-mouvement, et que nous lui demandons : « Que se passe-t-il si vous ne le faites pas ? », on ouvre une boîte de Pandore. C'est mettre à jour une histoire, un accident, un rapport à l'espace spécifique, toujours accompagné d'une légère émotion. Le pré-mouvement n'est pas un concept, c'est un outil de travail, un outil clinique.

Selon vous, à quoi est renvoyé le public face aux yeux fermés de l'interprète ?

Je pense qu'il est renvoyé à sa position de voyant, de voyeur. Et l'effet produit dépend de la situation de la personne, de sa relation à sa propre pulsion scopique. Notamment à son histoire ou à ses secrets. Comment se vit-on soi-même en étant devant une intimité partagée ? En tant que spectateur·ice, on peut aussi se sentir seul·e. Il peut y avoir un manque. Le manque de cet échange qui fait que, dans une sorte de fantasme, nous croyons parfois que l'interprète nous a vu·e, qu'il nous a adressé quelque chose. La coupure du lien peut éveiller le désir de ce lien. Mais pour d'autres, cela peut être une invitation à sentir sa propre intériorité. En être humain, nous fonctionnons par jeux de miroirs. Quand l'autre ferme les yeux devant moi, qu'est-ce que je sens de mon propre corps qui est détaché du câble du voir ?

Dans notre enquête sur l'invisible, il est aussi question de l'air, de la respiration, de ce qui est librement partagé entre scène et salle. C'est par exemple sensible chez Madeleine Fournier (p.10)**. Est-ce que la respiration est aussi un outil de travail en Rolfing ?**

C'est une voie de passage. Au même titre que la marche. Marche et respiration sont deux gestes qui s'organisent depuis le pré-mouvement. On parle là vraiment des figures du fond. Passer par ce travail de la marche ou par la lecture de la respiration modifie le pré-mouvement. Ida Rolf insistait sur le fait que c'est par le travail de la posture qu'on modifie la respiration. Hubert Godard a introduit, lui, le travail sur l'inter-sensorialité que j'évoquais plus tôt. Le mime Marceau qui apprend à ses élèves le geste de la couture, introduit une intensité : quand il pique l'aiguille, il inspire. Et cela change tout. Le mode de passage de l'air dans le corps éclaire la figure du tiré du fil et le geste devient très lisible. C'est un exemple, pour dire combien la cage, et donc la respiration, renvoient à un affect qui supporte l'expressivité du geste. Dans le solo de Boris Charmatz, c'est très surprenant. Les mouvements de la cage sont particulièrement imprévus : ils supportent les charges d'affects de tous ses mouvements.

Comment travaillez-vous avec des danseur·euses qui cherchent à élargir leur bagage gestuel, à contourner leurs habitudes ?

Il y a plusieurs voies de passage, cependant, nous commençons souvent par observer, dans la marche, ce qui se passe au moment du pré-mouvement. Si nous parvenons à photographier cela, nous partons de cette organisation posturale et gravitaire pour trouver des bifurcations, un développement de potentiels, le jaillissement de nouvelles coordinations. En Rolfing, nous proposons des exercices, ou méditations exploratoires, vingt minutes tous les jours, c'est important, afin de stimuler de nouveaux liens synaptiques créateurs de coordinations inédites.

Claudia Righini est praticienne en Rolfing et membre de l'Association Française de Rolfing. Elle oriente son travail clinique en se spécialisant sur les troubles de l'image du corps en lien avec l'espace de la pesanteur. Son travail s'appuie en grande partie sur les recherches d'Hubert Godard et des apports de la psychanalyse. Elle collabore en 2021 à la parution de l'ouvrage *Une respiration* de Hubert Godard (voir la rubrique *Livres* du *Journal N°79*).

Les yeux fermés

PAR CLAUDIA RIGHINI

MAYA MASSE DANS *DIVERTI MENTI*

L'équilibre de Maya Masse repose essentiellement dans l'usage de ses pieds et dans sa dynamique du poids, qui explorent et construisent le sol pour elle. Ce phénomène est magnifié par l'arrêt des stimulations visuelles : il ne reste plus que les pieds, le vestibule de l'oreille interne, et la sensibilité profonde. Ici, la danseuse a choisi de s'orienter surtout par le sol, en se concentrant sur les informations provenant des différentes parties de son corps avec ce référentiel bas.
Il nous semble que ses yeux sont passés dans la peau de ses pieds et qu'ils écoutent autant le sol que les sons, dans une inter-sensorialité où le tact de ses capteurs plantaires dirige le mouvement ascendant d'un équilibre construit de bas en haut : le visage écoute les pieds, renversement capital.
Sa cage thoracique, avec peu de mouvements apparents, augmente encore cette sensation, elle est plus portée par ses pieds que suspendue à sa tête, ce qui limite ainsi toute projection d'affects. Tous ces choix magnifient les transferts de poids, eux-mêmes soutenus par et soutenants l'écart entre les notes de musique. Cela crée un souffle dirigé, la musique s'élève d'autant plus que la danseuse crée un sol, un substratum à la musique, exaltant le rythme plus que la matière sonore.

BORIS CHARMATZ DANS *SOMNOLE*

Les yeux clos, lui aussi, mais dans un tout autre paysage gestuel, Boris Charmatz trouve son équilibre essentiellement par la forte stimulation de son système vestibulaire magnifié par l'arrêt d'informations visuelles. Cet arrêt du visuel est associé à l'offrande totale de son visage aux flux existants ou imaginés. Son oreille interne s'appuie alors sur l'odorat, le tact et l'audition qui sont augmentés par l'arrêt du primat visuel.
Ici, la manière dont le danseur s'absente de la vue, me fait penser à la particularité du visage des enfants avant qu'ils aient intégrés leur image dans le miroir. Il n'y a pas le retour de sa propre image sur soi, c'est pour cela que je parle d'offrande, d'ouverture.
Cette capacité à offrir son visage aux flux crée une suspension forte de la tête qui dirige l'organisation de l'équilibre et instruit un sens du poids descendant, actant de haut en bas, comme pour un marionnettiste. Sa cage thoracique est très mouvante, habitée qu'elle est par cette suspension. Ce qui rend possible le passage du souffler au siffler, appuyé par un visage où tous les sens se rencontrent, libérés de la censure du voir.

On appelle acousmatiques des sons ou des voix qu'on entend sans voir qui ou quoi les produit. Un effet de fantômisation qui ouvre toutes sortes de possibles.
Voici quatre témoignages sur la ventriloquie chorégraphique ou théâtrale.

Extraits d'entretiens compilés
par Wilson Le Personnic

Voix d'absence

Flora Detraz

DÉCUPLER LES PROFONDEURS DU CORPS

« La danse me met au travail parce qu'elle offre aux corps et aux imaginaires un refuge de liberté, à l'endroit de l'insaisissable. Avec mon solo *Tutuguri*, je me suis demandé comment faire émerger un monde uniquement à travers mon corps, sans artifice technique. Comment mon corps pouvait-il devenir un terrain hallucinatoire, duquel quantité d'êtres surgissent ? Babillements, gazouillis, aboiements, vociférations, borborygmes: mon apparence physique dialogue avec des sons qui me traversent, mais qui ne semblent pas venir de moi. Le corps devient étranger à lui-même, il se décuple, se distord, se contredit, se métamorphose. [...] En commençant ma recherche sur les différentes façons de relier le corps à la voix, j'en suis arrivée à l'idée de les désunir, de les séparer. Je me suis placée immobile devant un miroir et j'ai laissé la voix improviser. J'ai cherché toutes les possibilités qu'avait la voix, sous la contrainte, de ne pas faire bouger mes lèvres. J'ai regardé la voix sortir de ce corps. J'en ai observé la vibration invisible. L'étrangeté de cette figure m'a plu et j'en ai joué. Du fond de sa solitude, ce corps polyphonique pouvait devenir ce qu'il voulait. [...] Pour moi, cette distanciation avec soi-même redonne au corps une certaine liberté. C'est comme si on accédait à d'autres couches de la conscience. »

Yasmine Hugonnet

LA PAROLE IMMOBILE

« La pratique de la ventriloquie est venue par hasard, au détour d'un jeu. À partir de cet axe de travail que je nommais au début *agir avec autant d'intensité dans l'engagement que dans l'abandon*, j'essayais de nombreuses situations. J'ai tenté d'être totalement immobile en me demandant ce qu'il me restait de possible, comment donner à percevoir l'intense activité qui peut avoir lieu à l'intérieur. Au même moment, ma fille commençait tout juste à parler et je l'ai imitée: lalalililololo dadad dou wiwi..... mais sans bouger un cil ! C'est comme créer une nouvelle bouche, en retrait, qui se meut dans les profondeurs du corps. Doucement avec le temps, j'ai parlé de mieux en mieux. C'est aussi la première fois que j'ai pu parler sur scène, à partir de ce corps ramassé, resserré sur un point du temps, refusant de changer ! La ventriloquie, que je nomme actuellement *Parole immobile*, me donne la sensation d'être à ce niveau primaire de l'acte de communiquer: une pensée au dedans doit traverser mon corps pour aller toucher le dehors. Pour cela chaque son se fraye un chemin en dansant à travers le corps. Et en même temps, cette voix semble détachée du corps qui l'a produite.[...] La parole ventriloque est une forme de danse, le son masse, danse à l'intérieur du corps jusqu'au dehors. La voix change alors que le corps ne change pas, une partie résiste, l'autre se transforme, et on arrive dans une nouvelle situation. »

Julia Perazzini

DIALOGUER AVEC CET AUTRE QUI M'HABITE

« Dans mes pièces, j'essaie de rendre visibles des choses invisibles, de faire voir ce qui ne se voit pas. La voix est un médium qui matérialise l'invisible et il rejoint parfaitement mon envie de toucher à la notion de métaphysique [...]. Cette intuition s'est concrétisée avec *Le Souper*, que j'ai imaginé au départ en duo, avec une personne ventriloque qui incarnerait le fantôme de mon frère décédé, comme s'il revenait par le biais d'un autre corps. Mais j'ai été rapidement mal à l'aise à l'idée que quelqu'un puisse *jouer* mon frère mort. Et surtout, la pièce est un dialogue avec l'absence, justement. Il fallait du vide, de l'air, de la place pour l'autre et le vide qu'il laisse. Pouvoir faire résonner l'invisible. J'ai donc construit un dialogue dans lequel la présence de mon frère se décline de plusieurs manières: dans l'espace, dans le vide autour de moi, dans le fond de scène qui disparaît dans l'obscurité, et finalement dans mon corps et à travers mes cordes vocales. Passer par la ventriloquie était la manière la plus évidente de dialoguer avec cet autre qui m'habite mais qui n'est pas là, ou qui est invisible, et de lui donner une place [...]. J'ai la sensation de devenir une sorte de canal qui laisse passer d'autres voix: c'est comme si ce n'était plus moi qui performe et que quelqu'un d'autre prenait en charge mon corps le temps du spectacle, telle une chose qui se meut depuis l'intérieur, qui habite les profondeurs, ou qui me traverse. Je deviens comme une marionnette, et c'est le personnage de mon frère qui m'active. »

Ana Rita Teodoro

PARLER AVEC SES ANCÊTRES

« La pratique de la ventriloquie m'a permis de travailler une immobilité vivante, et aussi de découvrir un jeu de morcellement du corps, comme si mes bras, mes jambes, mon torse étaient hantés, mais par différentes entités. C'est pour cette raison qu'après *Orifice Paradis,* j'ai décidé de poursuivre cette pratique avec *Fantôme Méchant*: un autre solo où je chante des chansons traditionnelles portugaises des années 60 et 70. J'ai senti dans la ventriloquie le potentiel de l'enchantement, autrement dit, le potentiel de hanter et d'être hantée. Même si c'est un solo, je ne me sens jamais seule lorsque je suis sur scène: j'ai l'impression que des femmes chantent derrière moi et que je suis leur marionnette. Je suis leur voix. [...] La pratique de la ventriloquie est extrêmement épuisante car l'attention et la tension produites dans le corps sont multiples: je dois me concentrer sur les muscles de mon visage — soit pour les détendre, soit pour les contracter et les figer, en même temps que je dois me concentrer pour mobiliser l'air depuis le ventre et à travers les sinus pour produire la note souhaitée sans effort et engagement du reste du corps. [...] La ventriloquie me procure de la joie et de l'amusement: j'ai comme l'impression d'appartenir à une troupe de *freak show* ou d'être une ancienne sorcière capable de parler avec des ancêtres ou de traduire le langage des animaux ou des objets. »

Les imperçus du corps dansant

ALICE GERVAIS–RAGU est chercheuse au Département danse de l'université Paris 8. Actuellement, elle est en travail sur une thèse de doctorat qui interroge les imaginaires chorégraphiques. Nous lui avons proposé de rédiger un article en exclusivité pour notre journal, autour des questions de sensations, de perceptions, d'intimité, d'états de transe qui, parfois sans que cela soit conscient, renseignent sur le processus créatif lui-même et débusquent la danse là où on ne l'attend pas.

Alice Gervais–Ragu est chercheuse et écrivaine. Sa thèse en cours, *Imaginaires chorégraphiques en temps de crise*, est dirigée par Isablle Ginot. Ses écrits (poésie, nouvelles et roman) sont publiés aux Éditions D'ores et déjà et aux Éditions Sans Crispat.

PAR ALICE GERVAIS-RAGU

La danse, qu'est-ce que c'est ? Un spectacle ? De la technique ? Des figures ? Un métier ? Des esthétiques ? Des imaginaires ? Des croisements référentiels ?

Il me semble qu'en la considérant du point de vue de *milieu*[1], la danse est avant tout affaire de sensations. Que ce soit pour ceux qui la font ou pour ceux qui la voient, ce qui est à l'œuvre au moment où il y a émergence d'une danse n'est rien d'autre qu'un croisement multiperceptif, qui se joue dans l'intimité de chacun·e. À partir de là, des biais vers des savoirs référentiels, qu'ils soient théoriques, techniques ou esthétiques, sont toujours possibles, mais ne constituent pas, selon moi, une définition valable ni suffisante, et encore moins originelle, de la danse.

La chercheuse en danse Mélanie Mesager explore ainsi des possibilités de définition : « Quand la danseuse de Pina Bausch se donne un coup de coude dans le ventre : théâtre. Quand les danseurs d'Ohad Naharin tombent un par un des chaises disposées en cercle : théâtre. Quand le Faune se masturbe avec son bout de tissu : théâtre. Pour sentir où est la danse par rapport à tout ce théâtre, essaie d'imaginer ce que les mots que je vais écrire provoquent d'indicible dans ton corps. Pense à la sensation électrique qui traverse les orteils dans le passage de la demi-pointe à la pointe. Au trébuchement imperceptible entre deux pas, quand le sol glisse un peu. À la sensation buccale des danseur·euses de Volmir Cordeiro qui sucent leurs chairs respectives. Là est la danse ; quelque part vers la jouissance. C'est puissant, vivant, ça fait mal et ça fait du bien en même temps, c'est magnifique et honteux. »

Ce qui fait *danse* ici dépendrait donc de la manière dont s'organisent, entre elles et

en secret, un certain nombre d'occurrences perceptives, gardées en archives en tout un chacun·e. C'est en ce sens que peut aussi s'opérer une distinction entre œuvre chorégraphique et danse : l'œuvre chorégraphique est saisissable dans son instant de représentation et dans le processus de création, puis potentiellement dans les critiques, traces iconographiques, mémoire des spectateur·ices, et travaux de recherche qui lui succèdent ; tandis que la danse correspond à l'instant précis où s'active la mémoire d'un régime perceptif, qui fait l'objet d'un sentir singulier.

Précis de voyance en danse

Dans cette perspective, je spécule que nous nous trompons lorsque nous pensons que c'est l'œuvre qui déclenche des modes perceptifs, et qu'il en irait toujours de même : il me semble bien que ce sont nos modes perceptifs personnels, notre *milieu* originel, nos archives intimes, qui déclenchent une danse, qu'ensuite nous pouvons (ou pas) relier à une œuvre. Il est toujours possible de dire qu'une œuvre en particulier a activé nos sens, mais on oublie trop souvent l'étape préalable, dans laquelle un certain nombre d'occurrences perceptives s'agitent ensemble, au point parfois de provoquer une forme d'épiphanie.

Interrogeant cette dimension épiphanique de l'expérience perceptive, je voudrais maintenant entrer dans le détail des manières dont certaines danses *montent* et se débordent, et peuvent ainsi se confondre avec des pistes sensibles et imaginaires qui semblent, en premier lieu, très éloignées du projet premier d'une danse, ou de ce qu'on pourrait lui en supposer.

Dans l'articulation *milieu* et *danse*, il peut être également question d'interactions humaines et non humaines, vivantes et spectrales, physiques et immatérielles. Encore faut-il trouver le moyen, ou plutôt le mode vibratoire de ces interactions, susceptible de faire apparaître un certain régime d'existence de la relation — plutôt que *la* relation, qui est un champ si vaste qu'il ne saurait être complètement circonscrit.

Le chercheur en danse Mathieu Bouvier parle à ce propos, dans sa thèse qui pourrait presque s'aborder comme « un précis de voyance en danse », d'« intrigues perceptives » où, en « se faisant voyant du geste dansé, en étant confiant en l'idée d'un génie partagé entre ceux qui font et ceux qui regardent[2] », peut s'opérer une forme d'accès à ce qui n'est pas visible.

À ce titre, il réfère à une image elle-même convoquée par le chorégraphe Loïc Touzé, tirée d'un vers de Guillaume d'Aquitaine : un cavalier endormi sur un cheval au galop[3]. Cette métaphore d'un chevalier qui composerait un poème tout en dormant sur son cheval est aussi, pour Loïc Touzé, celle du danseur : « C'est le danseur, qui dans un corps éveillé, pouvant être tonique ou abandonné, accède aussi à un relâché de la conscience et à un imaginaire rêvant, qui lui permet de rencontrer la dynamique de son corps. [...] J'utilise cette figure pour que le danseur puisse se trouver dans un lieu totalement inconfortable, mais circonscrit dans un espace, qui va lui donner la possibilité de prendre le risque d'un effondrement dans son corps tonique, et c'est à cet endroit-là qu'il peut lui arriver une rencontre entre sa propre mémoire et l'inédit d'un geste qui lui arrive[4].» Là se situe, pour les danseur·euses, la possibilité d'accéder à un autre état de conscience ; là se situe aussi, en puissance, pour les spectateur·rices, l'endroit où sont convoqués leur mode perceptif interne, leurs archives secrètes, ce qui va leur permettre un mode spécial de relation au spectacle.

40 minutes de transe hypnotique

On retrouve ce type de manifestation, à la fois médiumnique et flottante, dans l'expérience des danses avec hypnose menée par Catherine Contour, que j'ai eu l'occasion de pratiquer.

Au cours d'un entretien accordé à Julie Perrin[5], la chorégraphe explicite la manière dont elle incorpore la technique hypnotique (basée sur une approche énergétique de l'hypnose ericksonienne) à la danse : « J'invite les danseurs à habiter leur corps et l'assise, à s'installer dans l'espace et le temps, puis à imaginer. [...] Il ne s'agit pas d'une relaxation mais d'une réorganisation des tensions et d'un *changement de régime d'activité* [...] convoquant des qualités énergétiques variées plongeant tantôt le corps dans une profonde immobilité, tantôt dans une extrême mobilité. Quelles qu'en soient les manifestations, un travail s'effectue de manière visible dans le corps des danseurs. [...] Cette étape de transe hypnotique dure entre vingt et quarante minutes, à l'issue desquelles le danseur dessine, raconte et se met en mouvement dans l'espace. » À travers cette phase préparatoire,les danseur·euses sont invité·es à plonger dans la diversité de corps imaginaires : « corps-paysage, corps-animal, corps-végétal, corps-météorologie, corps-archéologie, corps-cosmos, corps-héros...».

Mais cette exploration relève-t-elle d'une plongée, d'un prolongement de soi-même, ou au contraire d'une rupture avec le corps connu ? Dans ce processus, la visualisation s'articule simultanément avec d'autres formes de sentir (olfactif, proprioceptif, sonore, etc.), qui provoquent une reformulation de ce qui est en train d'advenir, mais aussi la réactivation de différentes mémoires. À ce niveau-là de la transe, on sent intensément que plusieurs flux cohabitent : « Je pense, explique Catherine Contour, que le corps recèle différentes mémoires, que certains endroits du corps sont liés à des souvenirs précis. Parfois, quand un endroit du corps est activé, sans que je sache comment ni par quoi, je suis renvoyée très précisément vers un lieu, une sensation, un moment, parfois même un événement. Cette relation géographique et cartographique au corps, ce travail la rend de plus en plus précise et l'amplifie. »

Sortir de soi

Si l'on observe que l'état de transe hypnotique permet une définition des imperçus du corps par d'autres perçus, dans le passage de la transe à l'extase, le corps en transe n'est peut-être plus le seul impliqué. Plusieurs théories cohabitent concernant le rapport entre transe et extase.

La chercheuse en danse Katharina Van Dyk[6], dans son historicisation des transes, rappelle la similarité définitionnelle des deux termes en anglais (*trance*). Elle distingue cependant, s'appuyant sur les travaux de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget, les transes (polythéistes et animistes), de l'extase (plutôt monothéiste). L'extase peut être perçue comme un état où l'on se fond à son milieu, mais également celui où l'on sort de soi (au sens grec : *être en dehors de soi-même*[7]). À partir de cette double perspective, elle interroge ce que peut signifier un rapport au cosmos et l'idée d'évoluer dans un milieu habité par des forces parfois contradictoires, qui va complètement infléchir la manière de danser[8].

Quand on s'intéresse aux études menées sur les pratiques extatiques, on observe qu'il existe une tension entre, d'une part la conception orientale, le soufisme, et d'autre part l'idée d'une confrontation avec un chaos, engageant la présence d'une pluralité d'esprits. Cette seconde perspective annonce une quête des choses cachées, qui peut rappeler le culte des âmes — et tout le versant chamanique de la Grèce antique —, avec des rituels de transe en temple ou dans la nature, lesquels ont d'ailleurs beaucoup inspiré les danseur·euses modernes[9].

Dans sa thèse en préparation, la chercheuse Victoire Jaquet[10] analyse les pratiques de transes dans la danse du chorégraphe marocain Taoufik Izeddiou ; ce dernier s'inspire de la confrérie mystique *hamdcha* (née au Maroc à la fin du XVII[e] siècle) rassemblant plusieurs membres (*gnawas*), qui travaillent la transe dans un but thérapeutique et pour l'entretien des lieux. Au cours de ces transes collectives, lesquelles peuvent durer des heures et mobilisent un intense travail sur le souffle (provocant une hyperventilation), il arrive fréquemment qu'on rencontre une constellation d'esprits errants (défunts) — que ceux-ci soient convoqués ou pas. Plusieurs questions se posent : s'agit-il là d'un phénomène d'émulation du groupe ? Peut-on percevoir les esprits en tant que milieu de vie ? En tant que nature ? Enfin, quel statut accorder pour chaque accès menant à la transe : esprits des morts, fatigue, travail du souffle, hyperventilation, prise de psychotropes... ?

Qu'elles soient hypnotiques, extatiques ou *hamdcha*, ces transes, *débordant leur milieu d'origine*, semblent toutes travailler à faire advenir des danses invisibles. La force de ces outils-là, autorisant des cohabitations avec l'ombre, est peut-être, alors, d'*augmenter* les milieux connus. En nous suggérant des plongées dans l'obscurité, ils nous en révèlent quelques lueurs ténues.

1. Par milieu, j'entends tous les modes d'existence de l'œuvre, comme par exemple la dimension économique du contexte d'émergence de l'œuvre, les manières dont cette économie va infléchir un certain imaginaire chorégraphique, sa réception critique, les régimes d'attention et de perception qui l'induisent et qu'elle produit, etc.
2. Mathieu Bouvier, *Les intrigues du geste. Pour une approche figurale dans geste dansé*, dir. C. Perret et I. Launay, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2021.
3. Guillaume d'Aquitaine (1071-1127), « Ferai des vers de pur néant/Ne sera de moi ni d'autres gens/ Ne sera d'amour ni de jeunesse/ Ni de rien d'autre/Les ai trouvés en somnolant/Sur un cheval ! » extrait de « Je composerai un poème de pur néant ».
4. Tiré d'un extrait audio de Loïc Touzé, https://loictouze.oro.fr/, 2018.
5. Julie Perrin, « Les danses avec hypnose de Catherine Contour », https://maisoncontour.org/, 2017.
6. Katharina Van Dyk, *Danse, extase, modernité*, dir. I. Launay, thèse de doctorat, 2022.
7. Voir l'article « Sentir, s'extasier, danser. L'implication chorégraphique selon Erwin Straus » de Katharina Van Dyk, https://www.nonfiction.fr/, 2010.
8. Voir *Écologie des transes*, Nancy Midol, Éditions Téraèdre, 2010.
9. Rudolf Laban, Mary Wigman, les communautés dansantes au Monte Verità, etc.
10. Victoire Jaquet, *Pour une anthropologie de la danse à Marrakech*, thèse en cours, Centre de recherche en ethnomusicologie, Université Paris 10 Nanterre.

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.

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).

On plonge ici en Inde après l'Indépendance. L'essor des formes de *danse nationale* dans le monde postcolonial permettront aux jeunes nations de revendiquer leur singularité culturelle. Alors que se fabriquent les *danses classiques indiennes*, le chorégraphe Shanti Bardhan œuvre à un nationalisme alternatif.

[...] Parallèlement au processus de constitution des « danses classiques indiennes », une autre mouvance chorégraphique, plus marginale et porteuse d'une conception différente de l'identité nationale, se développe dans les années 1940/50. Accompagnant la période des dernières luttes anticoloniales et des premières années de l'indépendance, elle est principalement représentée par le chorégraphe Shanti Bardhan.

Né au Bengale en 1916, cet artiste est d'abord initié aux formes de danse originaires de deux États du nord-est de l'Inde : les danses du Tripura (considérées comme folkloriques) et celles du Manipur (le *manipuri* sera labellisé « classique » en 1953). Le jeune homme fait ses débuts professionnels dans une troupe de manipuri, avant de rejoindre, en 1940, le centre artistique fondé deux ans plus tôt à Almora, dans l'Himalaya, par le chorégraphe moderne indien Uday Shankar[1]. Bardhan y conçoit quelques-uns de ses premiers essais chorégraphiques (à une époque où la notion de « création chorégraphique » n'est pas répandue en Inde), tout en dansant dans la troupe de Shankar. En 1944, lorsque le centre d'Almora, en difficulté financière, est contraint de fermer ses portes, les danseurs se dispersent[2]. Bardhan rallie Bombay, où il se rapproche du Parti communiste indien (PCI)[3] et de l'Indian People's Theatre Association (IPTA). Fondée par le Parti en 1943, cette organisation culturelle vise à éveiller la conscience politique des masses populaires par le biais du théâtre, de la musique, de la poésie, du cinéma, de la danse… L'objectif est non seulement d'amener le « peuple indien » à s'insurger contre son aliénation par le système colonial britannique, mais aussi de le rallier au front de combat international des prolétaires contre toutes les formes de l'impérialisme (y compris fasciste et nazi).

C'est pour le programme culturel du Parti communiste indien que Bardhan signe, en 1944, sa première œuvre chorégraphique d'envergure. Intitulée *Bhooka Hai Bengal [Bengale affamé]*, elle répond à une actualité brûlante : celle de la famine qui, directement causée par la politique du gouvernement colonial, ravage le Bengale depuis 1942 (elle durera jusqu'en 1946). Pendant la guerre, afin de nourrir leur armée en Europe et au Japon, les Britanniques orchestrent en effet une exportation tellement massive des ressources céréalières du Bengale que des millions de paysans meurent littéralement de faim. Bardhan conçoit sur le sujet une « pièce puissante[4] » dépeignant des propriétaires terriens poussant des paysans à travailler jusqu'à ce que mort s'ensuive. Destiné à attiser l'indignation et à lever des fonds pour venir en aide aux victimes de la famine, *Bengale affamé* est présenté dans de très nombreuses villes. L'œuvre y connaît un tel écho que le Parti propose à Bardhan de prendre la direction, à Bombay, d'une toute nouvelle section de l'IPTA : la Brigade culturelle centrale.

« En marge du système de domination patriarcale entretenu dans le champ des danses classiques indiennes par la prééminence des gourous masculins, les femmes trouvent dans cet environnement égalitaire un espace d'émancipation et de créativité. »

Au sein de ses « brigades » régionales — réparties un peu partout en Inde —, l'IPTA, soucieuse de « restituer l'art au peuple[5] », développe une stratégie de revalorisation des expressions culturelles populaires autochtones, dépréciées par les autorités coloniales depuis des décennies. Les musiques, danses et formes de théâtre folkloriques occupent une large place dans ce programme. En provenance de neuf États indiens[6], les amateurs qui rejoignent la Brigade centrale à Bombay sont formés à des traditions régionales très dissemblables. Bardhan tire parti de cette diversité. Loin de chercher à homogénéiser les différences, le chorégraphe les souligne et s'en sert pour exprimer la pluralité ethnique de l'Inde et la vitalité de ses « cultures indigènes[7] ». Contrairement à ce qui se joue dans le champ des danses classiques indiennes, nul fantasme d'authenticité et de pureté traditionnelles n'anime cette démarche. « Brassant les frontières linguistiques et stylistiques régionales, les chorégraphies de Bardhan procèdent d'un entrelacement de formes anciennes et nouvelles[8] », mises au service de thématiques sociales actuelles, ouvertement anticoloniales et nationalistes. Créés respectivement en 1945 et 1946 dans le cadre de l'IPTA, *Spirit of India* et *India Immortal* représentent ainsi « le combat de l'homme du peuple » contre « l'ignoble dégradation de l'Inde aux mains des impérialistes britanniques[9]. » Simplicité des mouvements et clarté visuelle comptent au nombre des traits caractéristiques des spectacles élaborés durant ces années par Bardhan.

Avec les membres de la Brigade culturelle centrale, le chorégraphe innove sur un autre registre. Il partage avec eux un mode de vie et de travail communautaire, extrêmement audacieux au regard des conventions de la société indienne de l'époque. Hébergés ensemble dans un bungalow de la banlieue de Bombay, hommes et femmes

1. Grâce à l'aide financière de Dorothy et Leonard Elmhirst, les mécènes de Dartington Hall, en Grande-Bretagne. Sur la modernité de Shankar, cf. Prarthana Purkayastha, « Uday Shankar and the Performance of Alterity in Indian Dance », in *Indian Modern Dance, Feminism, Transnationalism*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014, p. 50–78. Pour une synthèse, voir aussi *L'Éveil des modernités*, p. 318–319.
2. Cette dispersion contribue, au fil de la décennie suivante, à l'émiettement de l'élan moderniste incarné par Shankar. Nombre des danseurs formés à Almora se tourneront en effet vers les danses classiques.
3. Fondé en 1920, le PCI est affilié à l'Internationale communiste (le Komintern), constitué en 1919 sous l'impulsion de Lénine.
4. Prarthana Purkayastha, *op. cit.*, p. 89.
5. Cf. Michael L. Waltz, « The Indian People's Theatre Association : Its Development and Influences », *Journal of South Asian Literature*, vol. 13, n° 1–4 (1977–1978), p. 31–37.
6. Gujarat, Uttar Pradesh, Penjab, Kerala, Maharashtra, Andhra Pradesh, Bihar, Karnataka, Bengale.
7. Tosh Sahni, « Remembering Shantida », in *Rhythm Incarnate. Tribute to Shanti Bardhan*, dir. Gul Bardhan, New Delhi : Abhinav Publications, 1992, p. 91
8. Purkayastha, *op. cit.*, p. 93.

observent la même discipline spartiate : lever à cinq heures du matin et toniques exercices de mouvement pour tous, strict partage des tâches domestiques, longues heures d'apprentissage et de répétition de danse et de musique, ateliers collectifs de fabrication des décors et des costumes… En marge du système de domination patriarcale entretenu dans le champ des danses classiques indiennes par la prééminence des gourous masculins, les femmes trouvent dans cet environnement égalitaire un espace d'émancipation et de créativité. Plusieurs d'entre elles conçoivent des pièces chorégraphiques dans ce cadre[10]. En mélangeant des danseurs et des musiciens issus de régions culturellement très différentes, l'expérience communautaire impulsée par Bardhan contribue par ailleurs à créer des « solidarités translocales[11] ». Elles génèrent un sentiment nationaliste bien différent de celui qui préside à la canonisation des « danses classiques indiennes » et que tend à dominer le « discours hindouisant ».

En 1946, des conflits internes conduisent Bardhan à rompre avec l'IPTA. Il est suivi par le sitariste Ravi Shankar, l'un de ses collaborateurs au sein de la Brigade centrale. Les deux artistes se voient immédiatement proposer d'intégrer l'organisme rival de l'IPTA : le National Indian Theatre, soutenu par l'Indian National Congress (le parti du Mahatma Gandhi et du Pandit Nehru, d'obédience socialiste). En 1947, Bardhan chorégraphie dans ce cadre *The Discovery of India*, adapté du livre éponyme de Nehru, paru l'année précédente. Résumant, en quatre-vingt-dix minutes, l'histoire des invasions étrangères ayant balayé l'Inde depuis l'antiquité et l'inexorable avancée du pays vers sa souveraineté, le spectacle est présenté à New Delhi cinq mois avant l'indépendance, en ouverture de la First Conference of Asian Relations[12]. Dansé ensuite à Bombay devant des salles bondées, *The Discovery of India* connaît un immense succès populaire. Une partie de la critique suggère néanmoins que le message propagandiste de l'œuvre tend à écraser son mérite artistique.

Pour recouvrer une plus grande liberté créative, Shanti Bardhan et Ravi Shankar mettent fin à leur association avec l'INC et fondent une compagnie indépendante : l'India Renaissance Artists. Leur nouvelle liberté se paie toutefois au prix d'une précarisation économique. Commencent alors des années difficiles. En 1949, atteint de tuberculose, Bardhan se retire de l'India Renaissance Artists. Après deux années de sanatorium, imparfaitement guéri et désormais incapable de danser, il revient néanmoins à la chorégraphie et fonde avec sa femme, Gul Bardhan, une autre compagnie indépendante : la Little Ballet Troupe, établie en 1952 dans un petit village de pêcheurs, à proximité de Bombay.

Pour cette compagnie, rejointe par plusieurs ex-interprètes d'Uday Shankar (dont la danseuse Simkie), Bardhan conçoit ses œuvres les plus abouties. Si une conscience culturelle nationaliste et une aspiration à toucher le peuple continuent de les irriguer, elles se traduisent par des solutions créatives résolument originales. S'emparant de l'épopée mythologique du Ramayana, connue de tous les Indiens, l'artiste en propose ainsi en 1952 une adaptation chorégraphique singulière. Elle s'inspire de l'art populaire du *kathputli* [littéralement, *poupée de bois*], une forme de spectacle de marionnettes dansantes développée par les Tziganes du Rajasthan et du Gujarat. Depuis l'époque médiévale, les élites hindouistes estiment que ces marionnettistes, appartenant aux basses castes de la société indienne, pratiquent un « artisanat subalterne[13] ». Bardhan le réhabilite.

À l'instar du *Petrouchka* de Michel Fokine (1911), le *Ramayana* de Bardhan commence par une scène de foire[14]. Au son d'airs de musique folklorique, des amuseurs publics rivalisent. Parmi eux, des montreurs de marionnettes, qui incitent les villageois à entrer sous leur tente pour se voir raconter les épisodes de la vie du prince Rama (septième avatar du dieu Vishnou). Le rideau se lève, un marionnettiste, accompagné d'un percussionniste, introduit un à un les personnages de l'épopée. Au fil des scènes suivantes, leurs aventures, scandées par des changements à vue de décor, sont incarnées par des danseurs à qui Bardhan demande de se mouvoir comme les poupées dansantes du *kathputli*.

Il aura fallu une longue période d'entraînement pour parvenir à cet effet gestuel inédit. Pendant des mois, relate Gul Bardhan, « les moindres mouvements de la tête, des pieds, du corps, sont étudiés avec soin et segmentés pour parvenir à les recomposer en actions saccadées[15]. » Pour chaque personnage, Bardhan compose une gamme de gestes délibérément restreinte et anguleuse. Les danseurs sont vêtus de longues robes folkloriques, transposées du costume des marionnettes *kathputli*. En toile de jute rigide et très colorées, elles sont élaborées et peintes par les danseurs eux-mêmes, tout comme les hauts masques rectangulaires qu'ils arborent. Fabriqués en carton d'emballage et stylisant vigoureusement les traits du visage, ils achèvent de déréaliser l'apparence des danseurs, de pair avec les moufles en tissu qui enserrent leurs mains. En dissimulant les visages et les mains, Bardhan rejette deux modes de signification fondamentaux des danses classiques indiennes : les *mudra* (positions symboliques des mains) et les *abhinaya* (expressions codifiées du visage). Dans leur grande sophistication, les conventions expressives des danses classiques échouent en effet, estime le chorégraphe, à toucher « les publics non-éduqués[16] », là où « le mouvement global de corps bougeant comme des marionnettes muettes » est capable de les émouvoir profondément.

Des comptes rendus élogieux accueillent le *Ramayana* de Bardhan. « Avec une remarquable économie de moyens gestuels et une totale absence de mime, le chorégraphe réussit à faire passer tout le drame, toute la passion, toute la vie de l'épopée », s'enchante un journaliste. L'œuvre est célébrée tant pour sa « fraîcheur inventive » que pour sa capacité à mobiliser un fleuron de la culture indienne sur un mode œcuménique. Alors même que la « Geste de Rama » est mise en scène par le chorégraphe « dans une forme complètement neuve, personne — pas même un étranger — ne peut manquer de [la] comprendre […]. Ce ballet est l'un des trop rares exemples d'un grand art doté d'attrait pour les masses », commente un autre critique.

Pour ce qui sera sa dernière œuvre, conçue l'année de sa mort, en 1954, et restée inachevée, Bardhan s'attèle à un autre monument littéraire du patrimoine indien : le Panchatantra, un très populaire et très ancien recueil de contes et de fables[17]. Le chorégraphe choisit d'en adapter le deuxième chapitre. Composé de sept fables et intitulé « l'acquisition des amis », il narre les aventures d'un rat, d'un daim, d'un corbeau et d'une tortue, amenés à s'unir pour affronter leurs ennemis communs — bêtes de proie, rapaces, chasseurs… Afin de camper ce bestiaire, Bardhan s'inspire de l'observation du mouvement naturel de ces animaux, parvenant à « une stylisation extraordinairement inventive de [leurs] manières de se mouvoir[18]. » Aucune posture de danse codifiée ne préexiste à la création chorégraphique. L'artiste rompt de surcroît avec deux des principes cardinaux des danses classiques indiennes : la relation d'illustration entre mot et geste pour les parties narratives, et la dépendance à la rythmique musicale pour les parties abstraites. Il débouche ainsi sur « la création d'un nouveau style[19] ». Originale, « la manière de mobiliser les bras, la colonne vertébrale, les genoux » apparaît à la spécialiste Kapila Vatsyayan comme « une réelle contribution » — quoique méconnue — aux techniques de la danse moderne.

En termes de contenu, le *Panchantatra* de Bardhan continue d'être porteur d'un crédo nationaliste. Le chorégraphe propose dans cette œuvre une allégorie de la situation de l'Inde après l'indépendance. En dépeignant des animaux différents, contraints de trouver des modes de collaboration et de cohabitation pour survivre, le chorégraphe met en avant sa vision de « l'unité dans la diversité ». Or la jeune nation indienne, fracturée et fragilisée par des conflits ethniques et religieux, en particulier entre musulmans et hindous[20], peine à construire la cohésion sociale nécessaire à son développement. Au service de cette thématique militante, Bardhan crée, en puisant dans le « fonds sans âge » de la tradition littéraire de l'Inde, « une forme de ballet complètement inédite, […] ni classique, ni folklorique » : une forme décrite en 1955 dans les colonnes de l'Hindustan Standard comme « révolutionnaire par sa conception et son design[21]. »

La Little Ballet Troupe survit à la mort prématurée du chorégraphe, dont elle continue à remonter et diffuser le *Ramayana* et le *Panchatantra*. Au fil des années suivantes, l'avant-gardisme de la compagnie ira néanmoins en s'émoussant. Dans leurs œuvres, les chorégraphes qui succèdent à Bardhan reviendront en effet progressivement à des formules expressives plus proches de celles des danses classiques […].

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.

9. A. P. Appunni Kartha, « Shantida as I Knew him », in *Rhythm Incarnate…*, op. cit., p. 66.
10. *Cf.* Lata Singh, « Transgression of Boundaries : Women of IPTA », *Social Scientist*, vol. 39, n° 11/12, novembre-décembre, 201, p. 63–72.
11. Selon l'expression de Prarthana Purkayastha, in « Women in Revolutionary Theatre : IPTA, Labor, and Performance », *Asian Theatre Journal*, vol. 32, n° 2, automne 2015, p. 525.
12. La manifestation vise à fédérer un front de combat uni des pays d'Asie pour la décolonisation. 32 délégations sont représentées.
13. *Cf.* Hiren Gandhi et Saroop Dhruv, « Puppetry : Re-establishing the Folk Art », *Economic and Political Weekly*, vol. 46, n° 30, 23–29 juillet, p. 10. Les *kathputali* fabriquaient des marionnettes en bois, qu'ils manipulaient avec des fils.
14. On peut aussi mentionner que « Petrouchka rouge » était le nom d'un des nombreux collectifs artistiques d'agit-prop actifs en URSS dans les années 1920. Ce groupe avait pour singularité de recourir à des marionnettes, ce dont Bardhan, abonné à des revues soviétiques, avait probablement connaissance (*cf.* Purkayastha, *op. cit.*, p. 97)
15. Selon les souvenirs de Gul Bardhan, in *Rhythm Incarnate…*, *op. cit.*, p. 26.
16. Cité in Gul Bardhan, *Rhythm Incarnate…*, *op. cit.*, p. 186. *Ibid.* pour les citations dans le paragraphe suivant, p. 183, 191, 186.
17. Présumé composé autour de 300 av. J.C.
18. Mohan Khokar, « Shanti Bardhan », in *Rhythm Incarnate…*, *op. cit.*, p. 183. *Ibid.* pour l'élément de citation suivant.
19. *Cf.* Kapila Vatsyayan, in *New Directions in Indian Dance*, dir. Sunil Kothari, Mumbai : Marg Publications, 2003, p. 27. *Ibid.* pour la citation suivante.
20. Ce conflit a abouti à la partition du sous-continent indien en deux nations au moment de l'indépendance : le Pakistan et l'Inde.
21. « The Little Ballet Troupe's *Panchatantra* », *The Hindustan Standard*, 27 mars 1955, in *Rhythm Incarnate…*, *op. cit.*, p. 190.

Réceptions

3

fictionnées

Deux approches distinctes se répondent dans ce petit focus sur la réception artistique. Celle de CHARLOTTE IMBAULT, journaliste de danse et artiste sonore, qui révise les codes de la critique. Elle répond aux questions de CÉCILE SIMONET dans *Tout le monde a quelque chose à dire*.
De son côté, l'auteure ROBERTA ALBERICO s'appuie sur une explication de ce qu'est la fanfiction en littérature pour en appeler à une libération du regard sur la danse et à une libération de son interprétation. Dans *Ajoutons une intrigue à cette performance sans histoire*, elle propose quelques exercices de réception interventionniste.

Tout le monde a quelque chose à dire

Entretien
Charlotte Imbault

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Charlotte Imbault revient sur sa pratique journalistique, sur son envie de créer d'autres formats et sur ses tentatives pour réinventer la critique de danse. C'est l'occasion aussi de parler avec elle d'un objet hybride : son podcast *What you see*, qui combine ses savoir-faire de critique et d'artiste sonore. Elle y guide le public dans un *décrire* la danse qui remplace le discours critique usuel.

D'où vient ton intérêt pour la critique de danse ?
Pendant mes années lycée, je voulais voir de la danse et écrire sur ce que je voyais. Je ne savais pas encore si ce métier existait, ni même si l'on disait *critique de danse*. Pendant mes études de droit, j'ai découvert l'existence du *master danse* de Paris 8. Et cela a été le déclic. J'y ai fait un master, puis j'ai suivi un master professionnel de journalisme culturel à Paris 3 où j'ai appris à travailler le son, à roder l'écriture critique, à fabriquer une interview, etc.

Comment a évolué ta vision de la critique artistique ?
J'ai intégré la rédaction de la revue *Mouvement* en 2009 : mon mémoire pour Paris 3 a d'ailleurs porté sur la critique de danse

contemporaine à partir d'un corpus de critiques choisies et d'interviews que j'ai réalisées avec plusieurs journalistes très actif·ves à l'époque en France, comme Jean-Marc Adolphe, Gérard Mayen, Marie-Christine Vernay… Deux rencontres ont été déterminantes dans ma réflexion sur la pluralité des formats critiques. Celle avec Pauline Le Boulba, qui pratique ce qu'elle appelle des *réceptions performées*, et celle avec Éric Loret, qui a écrit un *Petit manuel de critique*: selon lui, à partir du moment où une critique est une forme (un poème, une illustration, etc.) qui répond à une autre forme (l'œuvre), elle peut prendre toutes les déclinaisons possibles. Cette pensée m'a encouragée à pousser mes recherches.

Qu'est-ce qui importe selon toi dans la forme écrite d'une critique ?

Qu'elle ne soit ni évaluative ni surplombante. Beaucoup de critiques prétendent, de manière autoritaire, que leur pensée serait prévalente sous prétexte qu'iels voient des spectacles tous les soirs. En lisant une critique, les lecteur·ices devraient pouvoir tirer le fil de la subjectivité de la personne qui écrit afin de comprendre s'iels sont d'accord ou pas. Pour que cela soit possible, le texte doit prendre la peine d'informer le lectorat sur l'esthétique de la pièce.

Comment relies-tu l'écriture et la création sonore de tes podcasts ?

Mon approche personnelle m'est apparue quand je marchais dans la rue : j'ai entendu une phrase qui, quelques pas plus loin, a trouvé une résonnance dans une autre phrase. Je me suis dit : c'est ce que je veux faire ! Je veux que les personnes échangent et dialoguent alors même qu'elles sont à distance. Monter du son, c'est une forme d'écriture. J'ouvre un espace où les gens se rencontrent par le son.

D'où vient ton intérêt pour l'oralité ?

De mon travail d'interview et d'une passion que je nourris pour la conversation. Une conversation effective, c'est celle qui, par l'échange, permet à la pensée d'advenir. C'est ainsi que j'ai décidé de créer la revue *watt* après avoir entendu des artistes me parler du travail d'autres artistes. Je voulais offrir un cadre éditorial à cette oralité d'échanges qui restent habituellement en *off*, dans la confidentialité d'un studio.

Quel a été le premier podcast *What you see?*

Il est né d'une frustration personnelle. Ne pouvant me rendre à un concert d'Ellen Fullman dans une église à Paris, j'ai demandé via facebook qui l'avait vu. J'ai proposé à chacune des six personnes qui se sont annoncées de tout me décrire, dans les moindres détails. Uniquement de la description ! Chaque interview était un tête-à-tête. Le premier *What you see*, c'est ce concert, littéralement, comment il commence, son milieu et sa fin. Une description de tout ce qu'on entend et ce qu'on voit, avec un jeu de correspondances entre une phrase commencée par l'un·e, terminée par l'autre. À posteriori, je me suis dit que c'était une forme de critique. Une critique en actes de parole, via la subjectivité des personnes.

Comment se sont développés les épisodes suivants ?

Au début je ne voulais que de la description, car c'est précisément là que la subjectivité apparaît puisque personne ne voit la même chose. Même si tout le monde décrit une robe rouge, personne ne la voit de la même manière, certain·es la voient même bleue… car la mémoire joue des tours ! Pour les quatre premiers épisodes de *What you see*, une des conditions était que je ne voyais pas les pièces. Je posais des questions pour voir à travers les yeux des personnes interrogées. Pour voir mieux, je demandais constamment des précisions. Puis je me suis laissée peu à peu guider dans le montage sonore par les regards des personnes. Si plusieurs témoins insistaient sur tel détail de la pièce, alors j'allais en faire un événement dans le montage. La première question que je pose, c'est toujours : qu'est-ce qui vous a le plus marqué ? Qu'est-ce que vous retenez visuellement ?

Combien de personnes questionnes-tu pour réaliser un podcast?

L'interview dure entre cinq et dix minutes ; j'ai besoin de trois voix minimum, cinq maximum. Quand j'aborde les gens, ils répondent souvent par des réactions de jugement avant d'entrer dans la description. Ils utilisent des mots aveugles comme « C'était fantastique ! ». Dans ce genre de cas, je mets plus de temps pour accéder à leur vision. De manière générale, c'est vrai, on commence souvent par juger. On ne sort pas d'un spectacle avec des descriptions ! Ce ne sont pas

« Il y a cette idée d'une boîte d'archives, d'une mémoire du spectacle vivant. Ces pièces sonores s'adressent autant aux personnes qui ont vu le spectacle qu'à celles qui ne l'ont pas vu. Elles donnent à voir à travers les yeux d'une autre personne. »

nos habitudes. Mais le jugement n'est pas intéressant pour le montage, alors que dans la description, il y a tout.

Comment se déroule concrètement l'interview ?

Je considère la personne comme un paysage, je vais creuser pour savoir ce qu'elle retient. Je poursuis avec des questions de rebond pour préciser des reliefs. Parfois j'interviens si ce que dit la personne m'a aussi frappée. J'aime bien lorsque les personnes font des références, à condition qu'elles soient imagées. L'idée principale étant d'aller saisir du commun, du partageable, du largement ouvert. J'évite le vocabulaire des gens du milieu, comme *plateau*, *côté cour*, *côté jardin*. Plus le vocabulaire est commun, plus ça m'intéresse. J'ai une affection particulière pour les grands-mères, pour la singularité de leurs voix. Je suis attentive aux rythmes, aux prosodies, aux exclamations qui peuvent raconter autant que certains adjectifs. Les hésitations me plaisent aussi beaucoup. Il ne doit pas y en avoir trop pour ne pas entraver l'entrée dans l'image lors de l'écoute. Si trop de personnes hésitent, cela peut être pénible, mais cela peut aussi être un moment de recherche pour l'auditeur·ice qui se remémorera sa propre image ou s'en imaginera une s'iel n'a pas vu le spectacle.

Quel statut ont ces objets radiophoniques ?

Ce sont à la fois des objets critiques et des créations sonores à part entière. Il y a cette idée d'une boîte d'archives, d'une mémoire du spectacle vivant. Ils s'adressent autant aux personnes qui ont vu le spectacle qu'à celles qui ne l'ont pas vu. Dans les deux cas, ils donnent à voir à travers les yeux d'une autre personne. C'est intéressant de pouvoir comparer ce que l'on a vu soi-même en écho avec d'autres. Cela peut engendrer des discussions. Lorsqu'ils sont diffusés en salon d'écoute pendant des festivals, les échanges sont facilités au sein du public. Créer des espaces d'écoute des subjectivités sans critique ni évaluation, c'est un acte militant : cela favorise la libération de la parole post-spectacle. L'idée de *What you see,* c'est de décomplexer. Tout le monde a quelque chose à dire. Au moment de l'interview-enregistrement, j'ai la volonté de donner de la puissance et de l'espace à ces personnes sans qu'elles soient coupées dans le déroulement de leur réponse.

Critique, **Charlotte Imbault** est créatrice en 2017 de la revue papier annuelle et bilingue (fr./ angl.) *watt*, autour de la danse et de la performance. Elle a été rédactrice en chef adjointe de *Mouvement* et a collaboré ponctuellement pour des magazines comme *art press* ou *Transfuge*. Artiste sonore, elle a fondé le podcast audio *What You See*, en 2018. Ses pièces sonores ont été entendues entre autres aux Laboratoires d'Aubervilliers, au Centre Pompidou (Hors-Pistes), au festival Entre cour et jardins (Dijon), au far° festival des arts vivants (Nyon). En 2022, elle collabore avec Yasmine Hugonnet au cycle d'ateliers chorégraphiques *Jeux de perceptions*: entre science et danse, ce cycle a été présenté à *Plateforme 10* à Lausanne.
Son podcast s'écoute sur whatyousee.fr.

Ajoutons une intrigue à cette performance sans histoire

Spécialiste de fanfiction, ROBERTA ALBERICO en appelle à la liberté du regard et de l'interprétation. Entrer dans une œuvre, c'est se l'approprier, la faire pleinement sienne en ouvrant des espaces de projection sans limites. Et pour appliquer cette notion de réception interventionniste, elle termine son article avec une série d'hypothèses piquantes, tout particulièrement liées aux arts vivants.
Ce type de questionnements aurait dû lancer un atelier pratique mené par l'autrice en 2020, en lien avec des spectacles de l'ADC. La pandémie a malheureusement stoppé cette opération : soyez bienvenu·es ici à une séance de rattrapage dans vos têtes.

PAR ROBERTA ALBERICO

Quand je me plonge dans un film, dans un livre ou dans un spectacle, il me vient souvent l'envie d'intervenir, de le modifier, de l'*améliorer*, de le rendre plus percutant, plus juste, plus intéressant à mes yeux (et je suppose en général que les yeux des autres sont semblables aux miens). Je voudrais parfois modifier l'ordre des événements ou le caractère d'un personnage, allonger une scène contemplative, changer la musique, réécrire la fin, retravailler le jeu des acteur·ices. De beaucoup de spectacles, je garde un souvenir double : l'image mentale de la scène réelle chevauche la même scène améliorée dans mon esprit. Cette *attitude* de réception est devenue indissociable de mon amour des récits, de la littérature, du théâtre, du cinéma et de la danse. Je regarde rarement sans recréer, sans transformer ce qu'on me montre en un genre de terrain de jeu cérébral. Ce réflexe, chez moi, n'est pas systématique, certaines conditions me semblent devoir être réunies. Il ne faut pas que le spectacle m'ennuie ni, à l'inverse, qu'il me plonge dans une pure sidération esthétique. Il faut que je comprenne, ou que je croie comprendre, le projet global de l'œuvre, mais il ne faut pas nécessairement que je l'aime, ni même que je l'approuve.

Adopter une attitude de réception créative, qu'on appellerait plus exactement interventionniste, engage à ne pas accorder trop d'importance aux intentions des créateur·ices. On ne peut s'en remettre systématiquement à leurs vues pour *comprendre*,

« Qui peut compter les milliers d'articles, billets de blogs et commentaires YouTube consacrés à défendre comment il aurait fallu que *Game of Thrones* se termine ? »

parce que le sens d'une création est strictement dépendant du sens *compris* : on ne se baigne jamais deux fois dans la même œuvre. Une œuvre est indissociable de ses réceptions ; réceptions qui, analyses argumentatives, débats dans le foyer, émotions intimes, critiques journalistiques, *font* l'œuvre. Dès lors, un récit est composé de *son* texte, un spectacle de *son* mouvement, mais aussi et surtout de tous les textes et de tous les mouvements qui les entourent et s'y réfèrent. Une œuvre n'a pas de clé perdue que lae récepteur·ice devrait absolument dénicher au cours d'une chasse au trésor frénétique. Pas de sens véritable.

Améliorer les œuvres ratées

Bien sûr, la critique interventionniste nous la pratiquons toustes. Certains auteurs, comme Pierre Bayard, lui ont donné une forme particulièrement achevée. Depuis bientôt vingt ans, l'auteur français multiplie les ouvrages où se décline cette approche, qu'il a lui-même nommée *interventionniste*. Sans entrer ici dans le détail de son travail, Bayard use de l'intervention pour *troller* la théorie littéraire. L'un de ses livres[1] interroge par exemple notre rapport à la vérité d'une fiction en prouvant, indice après indice, qu'Hercule Poirot a commis une grave erreur judiciaire dans un roman d'Agatha Christie : Bayard démontre que le personnage coupable n'est pas celui qui est accusé à la fin du livre. Ce faisant, il s'oppose à l'autorité de l'autrice, déjoue nos acquis sur l'interprétation et exalte la liberté de la réception critique. Dans un autre essai[2], il tire le diagnostic des œuvres les plus ratées de certain·es écrivain·es canoniques (de Voltaire à Duras en passant par Du Bellay) et suggère nombre de variations susceptibles de les *améliorer*. Dans un autre encore[3], il découd quelques certitudes de l'histoire littéraire moderne en épinglant la notion de *plagiat par anticipation* : certain·es artistes antiques auraient en réalité plagié le travail d'auteur·ices contemporain·es. Dernier exemple, dans *L'énigme Tolstoïevski*, il enquête sur les livres d'un seul et même auteur… Bayard, bien sûr, pratique la critique interventionniste à haute valeur symbolique de l'universitaire désobéissant. Cela dit, il n'en est nullement l'inventeur. Marc Escola rappelle d'ailleurs que la critique interventionniste, en Occident, a trouvé sa première expression avancée au théâtre[4]. Durant le XVII^e^ siècle français, l'intervention est la norme de la réception critique. Dès qu'une réplique de Racine, une blague de Molière ou un dénouement de Corneille ne plaît pas, la presse culturelle de l'époque se querelle sur le changement le plus adéquat, la meilleure réécriture à proposer, quel que soit le motif : *ce serait* plus drôle, *ce serait* plus moral, *ce serait* plus bienséant, *ce serait* plus conforme aux codes classiques du théâtre, etc.

Si l'attitude de réception interventionniste était autrefois intimement liée aux arts vivants, la situation a bien changé. Aujourd'hui, outre les essais universitaires, elle est en fait au cœur de notre rapport collectif aux fictions à succès, qu'on pense à la littérature fantastique ou aux séries télévisées. Qui peut compter les milliers d'articles, billets de blogs et commentaires YouTube consacrés à défendre *comment il aurait fallu que* Game of Thrones *se termine* ?

Produire des fanfictions

Dans ce registre, si elle échappe au radar du *mainstream*, la pratique de réception interventionniste et créative la plus répandue est sans aucun doute la fanfiction. Une fanfiction est un récit de fan, généralement publié sur internet, qui prolonge, amende ou transforme complètement une fiction grand public comme *Harry Potter*. Dans ces textes, dont la longueur excède parfois les romans originaux, les fans imaginent le destin d'Harry s'il avait été dans la maison Serpentard, spéculent sur sa grossesse ou

1. Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998
2. Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, 2000.
3. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.
4. Voir récemment : Marc Escola, *Le misanthrope corrigé. Critique et création*, Paris, Hermann, 2021.

« Je voudrais parfois modifier l'ordre des événements ou le caractère d'un personnage, allonger une scène contemplative, changer la musique, réécrire la fin, retravailler le jeu des acteur·ices. »

sa relation amoureuse avec Draco Malfoy, rêvent de *PWP* (*Porn Without Plot* – Porno sans intrigue) avec Ginny et Hermione, inventent la suite des aventures des enfants ou le passé mythologique de leurs parents, s'amusent à créer des récits burlesques où les personnages de *Dragon Ball*, *Naruto* et *Le Seigneur des anneaux* coexistent.

La fanfiction, c'est toute une *subculture* avec ses codes, son propre jargon, ses savoirs spécifiques et son esthétique. C'est une pratique d'écriture qui se revendique de l'*amateurisme* et vit en marge des circuits économiques, éditoriaux et *légitimes* de la littérature traditionnelle. Souterraine et marginale, elle est pourtant très répandue. Sur *Fanfiction.net*, l'un des principaux sites dédiés, on compte plus de 840'000 récits sur le monde fictionnel d'*Harry Potter* et, en 2012, le site comptabilisait 6 millions d'histoires publiées tous univers confondus.

Impossible, bien sûr, de donner ici ne serait-ce qu'un aperçu efficace des enjeux critiques de la fanfiction, même s'il s'en dessine plusieurs. Prenons seulement le cas *Harry Potter*. Les nombreuses fanfictions qui imaginent Harry dans la maison Serpentard existent parce que dans le roman, Harry a bien failli intégrer cette maison et qu'une partie de l'âme de Voldemort siège dans son corps. Réécrire ce destin, alternatif mais vraisemblable, ouvre un espace de débat et d'analyse entre les récepteur·ices qui voient en Harry un héros trop faible pour résister aux forces du mal sans aide extérieure, les récepteur·ices qui défendent la loyauté sans faille d'Harry et l'imaginent organiser une résistance à l'intérieur des forces ennemies, ou même les récepteur·ices qui se représentent Harry en proie au suicide. En général, les débats que font naître les fanfictions parmi les fans fourmillent de renvois encyclopédiques au monde de référence et d'arguments basés sur la *vraisemblance* ou non des alternatives imaginées : la fiction devient un multivers en *débat*.

Renverser les cultures dominantes

Sur un autre plan, l'écriture de fanfictions naît parfois de la volonté de rétablir des regards minorisés dans les fictions de masse. La fanfiction est, sans aucun doute possible, une pratique féminine (90% des comptes utilisateur sont rédigés par des personnes qui parlent d'elles-mêmes au féminin) et ceci, depuis sa création. Dès les années 60, les fanzines, ancêtres papier des fanfictions numériques, attestent d'un besoin de la part des autrices de réécrire les histoires, de modifier les personnages et les intrigues pour se réapproprier une culture dominante qui les écarte, les fétichisent ou les soumet au regard masculin omniprésent. Le cas *Harry Potter* est là encore représentatif. Pour se réapproprier une fiction qui a modelé leur enfance sans nécessairement les représenter, de nombreux·ses fans opèrent des interventions très politiques sur le récit. Certain·es optent pour le *racebending* et recousent la (très blanche) histoire du petit sorcier avec des personnages racisés, d'autres font des personnages féminins les principales héroïnes et réécrivent les tomes du point de vue d'Hermione, d'autres encore font vivre aux protagonistes des transitions de genre.

Les fanfictions sont à la fois des *lectures possibles*, des interprétations, des pratiques ludiques du texte et de la fiction, des réécritures qui commentent, des reprises qui dénoncent. Elles peuvent être tout cela à la fois, mais une chose est sûre : toute fanfiction fait signe vers une lecture antérieure. Les fanfictions sont des récits de fans *pour* des fans, donc des fictions de lecteur·ices *pour* des lecteur·ices : la mise en commun d'appropriations artistiques semblables à celles que je disais vivre au théâtre. Car c'est bien là que les deux

se rencontrent. En abordant toute œuvre, non comme un univers inventé par un·e auteur·ice, mais comme un multivers à réécrire, à *versionner*, les fans construisent un rapport à l'art et à la fiction empreint d'une liberté, mais aussi d'un sérieux, qui ne peut que susciter l'admiration des professionnel·les de la culture.
Alors installons-nous confortablement dans cette nouvelle théorie cosmologique et au lieu d'observer les œuvres *telles quelles*, enfilons les lunettes créatives et politiques de l'interventionnisme pour explorer les multivers qu'elles couvent. Réécrivons les histoires, traçons des nouveaux chemins interprétatifs, bâillonnons les auteur·rices, brisons un peu les frontières entre les metteur·euses en scène et les spectateur·ices. Lisons comme si nous écrivions, regardons comme si nous mettions en scène et suivons les mouvements des corps comme si nous chorégraphiions.

Je termine sur quelques questions, un peu bayardiennes, un peu fanfictionnelles, qui esquissent des pistes pour une réception interventionniste des arts vivants :

— S'il devait y avoir un texte dans cette performance, comment l'écrire ?

— C'est trop abscons, personne n'y comprend rien. Comment pourrais-je modifier cette pièce pour qu'elle plaise à ma maman ?

— Cette pièce est beaucoup trop longue. Raccourcissons-la. Qu'est-ce qu'on coupe ?

— Si une femme avait mis en scène ce spectacle, que n'aurait-elle pas fait ?

— Le dernier ballet du Grand Théâtre, en fait, c'était de l'impro.

— Si on nous avait menti et que, dans ce spectacle documentaire, tout était fictif ?

— Comment changer cette comédie en tragédie, et cette tragédie en comédie ?

— Et si dans le spectacle de sortie du Ballet Junior, les danseur·euses étaient toustes gros·ses ?

— À quand une monographie sur l'œuvre de Jérôme Saire ?

— Et si ce taureau qu'on a contraint à se tenir sur scène se révoltait et fonçait sur les sièges de velours rouge, réinventant par là une forme postmoderne de corrida ?

— Si l'opéra était une invention contemporaine et la danse conceptuelle une forme poussiéreuse, comment interpréter le travail de Cindy Van Acker ?

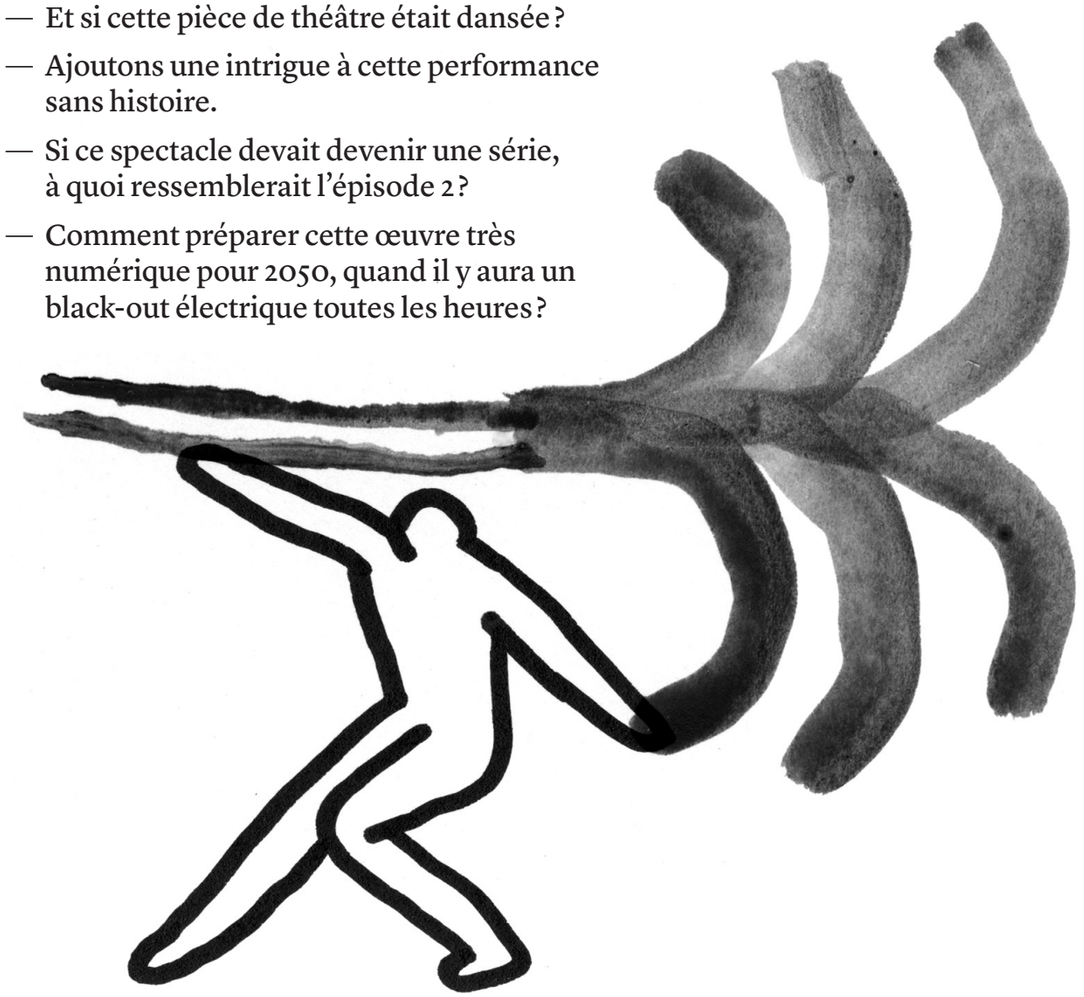
— Lorsque cette actrice regarde à l'horizon, à quoi pense-t-elle ? Écrivons son monologue intérieur.

— Et si cette pièce de théâtre était dansée ?

— Ajoutons une intrigue à cette performance sans histoire.

— Si ce spectacle devait devenir une série, à quoi ressemblerait l'épisode 2 ?

— Comment préparer cette œuvre très numérique pour 2050, quand il y aura un black-out électrique toutes les heures ?



grand theatre
geneve

Une saison
avec Sidi Larbi Cherkaoui,
nouveau directeur
du Ballet du GTG

Mondes flottants

Skid chorégraphie de Damien Jalet
Ukiyo-e création de Sidi Larbi Cherkaoui
Ballet du GTG 19—24.11.2022 au GTG

Sutra

chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui
avec les moines du temple Shaolin
16—19.2.2023 au BFM

TRACES

THR(O)UGH chorégraphie de Damien Jalet
VÏA création de Fouad Boussouf
Ballet du GTG 19—23.4.2023 au BFM

PHOTO : PAOLO PELLEGRIN

DÈS CHF 17.–

GTG.CH

2022

VERNIER
culture

~~DARK~~MATTER
Cherish Menzo
Samedi 27 août • 20h

PATRICIA GUERRERO
Distopía
Jeudi 29 septembre • 20h

LILI ELBE SHOW
Riva & Repele
Jeudi 20 & vendredi 21 octobre • 20h

WHITE OUT
Piergiorgio Milano
Dimanche 6 novembre • 17h

© Gabin Corredor

VERNIER
Une Ville pas Commune

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

Ville de Vernier

Concours 2023

Bachelor en Contemporary Dance
Master Théâtre

En 2023, les concours d'entrée des Bachelor en Contemporary Dance et Master Théâtre sont ouverts aux aspirant·es danseur·euses, metteur·es en scène et scénographes.

**Inscriptions aux concours
dès décembre 2022**

MANUFACTURE

Haute école des arts de la scène
– Lausanne

manufacture.ch

Hes·so

POCHE

Théâtre
/ Vieille-Ville

(RE)CYCLE—PRÉSENTATION DE SAISON 22.23— JE 15.09.2022

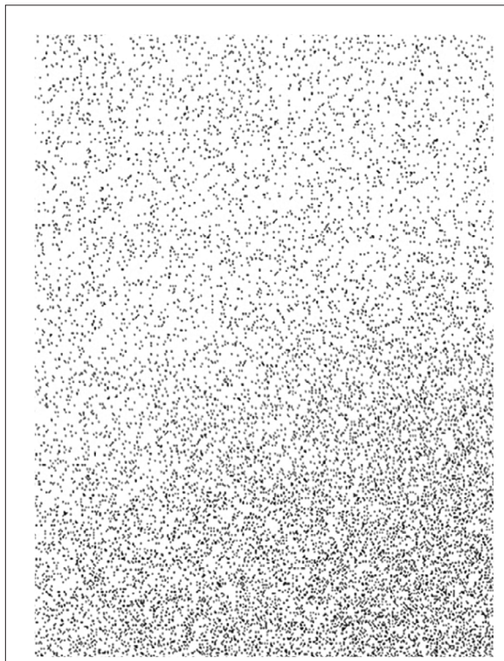
Marcos.Isis.Jérôme.Aurélien.Zacharie.Bénédicte.Frank.Mathieu.Aline.Louka.Georges.Rebekka.
Céline.Bastien.Valeria.Rébecca.Djemi.Guillaume.Manon.Pierre-Aristide.Antoinette.Florence.
Julien.Jeanne.Léonard.Carles.Anne.Jean-Paul.Selma.Anna.Giulia.Katrine.Janice.Jonas.Adèle.Etc.

///

— L'éveil du printemps — Trigger Warning (lingua ignota) —
— // Une oreille nue à la patte de l'amour ou comment filer une puce malgré soi ! // titre de travail —
— Noël /ORDURE titre de travail — Edmée — Still Life (Monroe – Lamarr) — La putain respectueuse —

+41 22 310 37 59
poche---gve.ch

/ GVE 75ANS



RENCONTRES · DANSE / PENSER NOTRE DOMAINE

Mardi 27 septembre 2022, 18h
COMMENT PENSER DES MODES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION ADAPTÉS AUX BESOINS ET ENJEUX ACTUELS ?

Jeudi 6 octobre 2022, 18h
COMMENT CRÉER DES CONDITIONS DE TRAVAIL RESPECTUEUSES DE L'INTÉGRITÉ PHYSIQUE ET PSYCHIQUE DES INTERPRÈTES ET DE TOUTES LES PARTIES PRENANTES À LA FORMATION, LA PRODUCTION ET LA DIFFUSION ? ENTRE ENJEUX POLITIQUES ET ÉVOLUTIONS DES MENTALITÉS : REGARDS CROISÉS SUR LES RÉCENTES AVANCÉES.

En partenariat avec l'ADC/Pavillon de la danse.
Avec le soutien de l'Office fédéral de la culture et de la République et canton de Genève, de la Loterie Romande et de la Fondation Sophie et Karl Binding.

LIEU Pavillon de la danse, Place Sturm 1, 1206 Genève
ENTRÉE LIBRE
PLUS D'INFOS www.rp-geneve.ch/news/rendez-vous

rp rencontres professionnelles de danses - genève

4

Une loi pour la culture

Cette étape était attendue depuis deux ou trois ans : la mise en consultation par le canton de Genève d'un avant-projet de loi sur la culture. Il s'intitule : *Loi pour la promotion de la culture et la création artistique*. Assorti de lignes directrices, ouvert aux commentaires jusqu'à fin mai 2022, ce texte a été largement lu, ausculté et discuté par les milieux culturels.
Nous avons demandé à 10 personnes de différentes disciplines de répondre à deux questions. Histoire de saisir l'atmosphère au moment d'un virage majeur pour la culture à Genève. Une dizaine de points de vue viennent ainsi éclairer les forces de cet avant-projet de loi, ainsi que l'horizon des attentes. Une réaction prime : ouf ! un projet de loi existe enfin !

1. Quel est le point fort de cet avant-projet de loi ?

2. Quel est l'objectif à ne pas manquer concernant votre secteur ?

Caroline Coutau

ÉDITRICE

1

Franchement, ce projet a toutes les qualités. Il est précis, complet et souple. Il a le souci de coordonner plusieurs instances susceptibles de soutenir artistes, structures et création, et de faire dialoguer les un·es, qui soutiennent, avec les autres, du terrain. Et puis la création n'est plus séparée ni de sa promotion ni du temps de recherche : c'est tenir compte de l'ensemble d'un même processus, bravo. Sans période de création, pas d'œuvre ; sans promotion, la création va directement au pilon. La question que se pose la pragmatique éditrice, c'est : cette loi sera-t-elle bien accompagnée d'une part des lignes budgétaires, et d'autre part des forces de travail nécessaires à cette coordination conséquente ?

2

Si les maisons d'édition de création indépendantes ne peuvent vivre de la seule vente des livres, de même, rarissimes sont les auteur·es capables de vivre de leurs livres. Les écrivain·es de plus de 50 ans sont en général enseignant·es, les trentenaires imaginent toutes sortes de manières de vivre de leur plume. Lectures dans des salons, ping-pong littéraires, écriture collective, mentorat, scénarios, feuilletons… autant de créativité qui va ensuite nourrir leur écriture individuelle. Mais l'éparpillement guette : que la possibilité d'obtenir des bourses et des résidences s'élargisse est absolument nécessaire pour toutes les générations d'auteur·es.

Caroline de Cornière

CHORÉGRAPHE, DANSEUSE, PÉDAGOGUE

1

Un conte de fée… l'avant-projet de loi a tout pour séduire, ou presque. Les axes prioritaires sont évidemment essentiels et réaffirment ce que le milieu artistique demande depuis de longues années (voir à ce sujet le petit livre *Art, culture et création* édité en 2009 par le RAAC). L'ordre des priorités a son importance et la mise en application son éthique. *Pour que les institutions puissent générer de l'enthousiasme… et bénéficier de bases sûres pour leur fonctionnement à long terme* (art. 2.2), les salaires des professions artistiques doivent être en effet urgemment améliorés car il en va de la seule responsabilité des pouvoirs publics de ne pas nourrir la précarité des acteur·ices culturel·les tout au long de leur trajectoire. À voir comment les comptes se liront dans les faits.

2

Promouvoir et améliorer les conditions de travail des artistes sur le long terme, dans toutes les étapes de leur parcours : formation, professionnalisation, recherche, création, production… en incluant des soutiens concrets aux passages délicats que sont pour les femmes la maternité et le vieillissement.

Anne Lavanchy

PROFESSEURE DE PHILOSOPHIE ET AUTRICE

1

Ce qui est frappant, c'est la petite modification à l'article 14, qui souligne que le soutien aux artistes est garanti tout au long de leur parcours. En effet, les acteur·ices culturel·les sont tendanciellement plus soutenu·es au début de leur carrière (bourses et prix) pour de nombreuses raisons. Pouvoir continuer à travailler et à évoluer est fondamental pour une création artistique riche et diversifiée. La création mûrit avec l'artiste, il serait dommage de ne pas tenir aussi compte de la richesse que peut apporter l'expérience.

En ce qui concerne plus spécifiquement le secteur du livre, je pense que le retour de la promotion du livre au sein du canton est une bonne chose. En effet, cela me paraît plus cohérent que la bipartition des tâches. La présence de la littérature romande et contemporaine dans les écoles est fondamentale en vue de sensibiliser les futur·es lecteur·ices à l'existence de cette littérature.

2

Rendre la création littéraire plus présente dans l'espace public. Le livre devrait continuer à ne pas être traité comme un bien de consommation parmi d'autres.

Empêcher la chaîne du livre (auteur, éditeur, distributeur, libraire) d'être démantelée. Cette chaîne fonctionne plutôt bien mais subit quelques attaques qui peuvent la déséquilibrer.
Je vois avec inquiétude la création de maisons d'éditions qui ont pour vocation de publier un·e seul·e auteur·ice au tirage important. Cela rompt la solidarité implicite entre auteur·ices qui permet à l'éditeur·ice d'équilibrer ses finances avec des *bestsellers*, tout en continuant à publier des livres au succès plus confidentiel.

Olivia Csiky Trnka

METTEURE EN SCÈNE, DRAMATURGE ET INTERPRÈTE, MEMBRE DU COMITÉ DE *TIGRE*

1

L'inscription de l'art, de la culture et de la constellation de travailleur·euses qui y participent, comme rouage nécessaire à la vie cantonale, à la f*abrique urbaine*, et je rajouterais *campagnarde*, est essentielle. La culture est ce qui lie les individus et forge des outils pour l'avenir. Les évènements récents tout comme les bouleversements sociaux à venir sont un défi pour le canton et forcent celui-ci à réarticuler sa manière de travailler ainsi que ses outils pour en développer l'économie.
Cet avant-projet est le fruit d'un dialogue positif avec les différents membres des diverses chaînes de création. À présent, il faut que ces propositions deviennent des solutions concrètes sous forme d'argent, de lieux, de suivis et d'incitations fortes aux communes, des propositions qui servent aux publics comme aux travailleur·euses de la culture. Il faut se garder de la machinerie kafkaïenne. Enfin, il faut continuer à inviter les praticien·nes au sein de cette réflexion.

2

Premièrement, le plateau est un espace pluridisciplinaire. En tant que metteure en scène, j'ai besoin de nombreux corps de métiers. Leur virtuosité m'est essentielle. Ainsi la formation continue, les temps de recherche, le soutien à la consolidation des pratiques sont essentiels. Les temps de répétitions se restreignent trop, nous sommes à un point de rupture en termes de qualité. Il faut réinventer collectivement une manière de travailler ; le canton comme la Ville sont nos premiers partenaires pour cette révolution. Les arts ont trop longtemps été le laboratoire de pratiques économiques libérales qui précarisent des pans entiers de population.

Ensuite, cette loi incite les communes à s'impliquer de manière forte. J'espère que les suites seront tangibles. Ici, les habitant·es accèdent à la culture essentiellement en ville. Mais nous, les fabricant·es de cette culture, pouvons travailler partout ! Il faut utiliser ce vaste territoire. Nous manquons de lieux et de ressources, il y a des richesses à explorer dans les communes, cette loi doit être un outil pour cela. C'est aussi une manière de répondre aux injonctions écologiques (résidences plus proches, stockage collectif de matériel…) ainsi qu'aux injonctions économiques, par exemple grâce aux tournées intra-cantonales. Néanmoins, ce déploiement est à élaborer en commun avec les institutions.

Rémi Dufay

ARTISTE ET COORDINATEUR DE LA BIG – BIENNALE DES ESPACES D'ART DE GENÈVE

1

Son premier point fort, c'est d'exister ! C'est une très bonne chose que le Canton prenne ses responsabilités de coordinateur de la politique culturelle régionale et rompe avec la séparation des compétences induites par la LRT (*Loi sur la répartition des tâches*, *ndlr*), qui créait des situations absurdes. Quand on sait que la BIG — Biennale des espaces d'art de Genève, qui fédère plus de 70 espaces d'art et collectifs répartis sur l'ensemble du territoire cantonal, fonctionne depuis 2018 sans aucun dialogue avec l'Office cantonal de la culture et du sport (OCCS), on comprend qu'il y a un problème à régler. C'est encore plus réjouissant

que ce changement se fasse par le biais d'un processus collaboratif intelligent et qui intègre les communes.

2

À la BIG, on ne parle plus d'*espaces et collectifs artistiques indépendants* (un terme qui nous semble biaisé étant donné qu'on obtient des subventions) mais de s*tructures qui prônent un rapport non-mercantile au monde*. Ces espaces sont le socle de toute la culture locale, ils font partie des dernières bulles de liberté qui rendent Genève vivable. L'Office cantonal de la culture et du sport (OCCS) doit les défendre coûte que coûte. Il doit être un soutien financier certes, mais aussi un allié à l'intérieur des politiques cantonales qui les concerne. Par exemple, beaucoup d'espaces genevois sont menacés ou promis à une destruction dans les années à venir: les Saules, Embassy of Foreign Artists et Duplex, pour n'en citer que trois. Il est nécessaire que l'OCCS, en collaboration avec les communes, défende leurs intérêts auprès des départements concernés pour accompagner leur relogement.

Marion Innozenzi

CORESPONSABLE DE LA CAVE 12

1

Plusieurs points me réjouissent, tout d'abord le retour essentiel du canton dans le financement de la culture. Les critères de financement (et le manque de fonds!) ont mené à des goulets d'étranglement qui se sont accentués avec la répartition des tâches, ce qui a fragilisé les acteur·rices culturel·les ainsi que les liens étroits entre les différentes missions de production-création-diffusion-promotion.
Les artistes ont besoin des lieux pour être produit·es et diffusé·es. Il est donc également réjouissant que le canton ouvre des possibilités de financement aux structures. Dans le secteur des musiques, les structures sont très peu financées, cela revient à dire qu'elles ne sont toujours pas reconnues pour leur travail. Il est acquis pour les grandes institutions que les budgets comprennent des frais d'accueil, de fonctionnement, de production, de médiation, de personnel etc. Pourquoi les lieux associatifs, dont la Cave12, n'auraient-ils pas les mêmes besoins?! Pourquoi considérer que dans l'associatif, on travaille en partie bénévolement, que nos activités doivent s'autofinancer (!) et qu'un toit suffit pour présenter un programme?

2

Peut-être que le rôle des lieux ou des petites institutions a été peu pris en compte jusqu'ici parce que ces espaces sont issus du tissu associatif et de mouvements de contre-culture. Leur histoire est relativement récente (environs 40 ans). Ces lieux se sont révélés essentiels aux artistes, aux publics, et aux pratiques artistiques contemporaines. Aujourd'hui, des réflexions et des pratiques portées par ces contre-cultures font partie intégrante de la vie culturelle. Le canton ambitionne (dans ses lignes directrices) de soutenir l'émergence, la relève, la transmission, la sensibilisation à des pratiques, l'inclusion des publics, la médiation, le rayonnement: il s'agit-là de missions qui sont l'ADN de lieux ayant une programmation régulière (et de certains festivals)! Établir un lien entre le public et les artistes, rendre des pratiques accessibles, au-delà de la simple consommation, c'est le travail que fait la Cave12 depuis plus de 30 ans! Or, nous constatons que la pertinence/qualité d'un programme, l'émulation qu'un lieu suscite ou sa renommée internationale demeurent des facteurs peu considérés/valorisés.

Jean Liermier

DIRECTEUR DU THÉÂTRE DE CAROUGE

1

Premier point positif, le fait même que cet avant-projet de loi existe. L'initiative populaire *Pour une politique culturelle cohérente à Genève* a été acceptée par 83% de la population le 19 mai 2019. Il y a trois ans donc… Ce temps a été mis à profit pour des consultations, ce qui est bien, mais il est fondamental que le temps politique reste en phase avec le temps de la société civile. Ce texte a également le mérite de faire s'exprimer les *acteur·ices politiques* sur les sujets complexes de la répartition des tâches et de la bascule fiscale, qui sont inextricablement liés aux possibilités de cofinancement. Les premières projections tablent sur un peu moins du triplement du budget cantonal de la culture. C'est le fruit d'une ambition qui est à saluer, mais qu'il faudra négocier avec pragmatisme.

2

L'objectif est la cohésion justement. L'arrivée de la Nouvelle Comédie, supra-institution des Arts de la scène, bouleverse les équilibres. C'était un projet nécessaire et c'est bien comme cela, même si l'on peut regretter le manque de réflexion en amont sur la circulation des publics et les impacts économiques induits: on ne peut pas placer un *hypermarché* au centre-ville sans imaginer que cela bouleverse les habitudes du commerce de détail. Le canton peut avoir ce rôle moteur de régulateur, pour soutenir entre autres les institutions *hors sol* de la Ville de Genève qui ne pourront *régater* à terme, et faire évoluer les soutiens à la création indépendante en stimulant les synergies et les collaborations. Cela impliquera une discussion de fond avec d'autres partenaires, comme la Loterie Romande, par exemple.

Claude Ratzé

DIRECTEUR DE LA BÂTIE — FESTIVAL DE GENÈVE

1

Il est important de saluer l'ouverture, par le Département de la cohésion sociale et de la solidarité, de cette consultation publique relative à la politique culturelle cantonale future. J'ai trouvé passionnant de participer à cet exercice. Il nous oblige à réfléchir à ces sujets essentiels. Cette démarche fait suite à un important travail de concertation initié ces derniers mois, qui demande du temps, et qui s'est construit sur les cendres d'un message culturel plutôt navrant. Après un manque criant de concertation, le sérieux de cette nouvelle manière d'impliquer les acteur·ices culturel·les est stimulant.

2

Au regard de cette consultation, je m'interroge en particulier sur le cofinancement de la création dans

tous les domaines artistiques et sur l'ensemble du canton. Il y a le désir de mettre dans un pot commun les aides ponctuelles du canton, de la Ville de Genève et de l'ensemble des communes genevoises — mise en commun potentiellement associée avec la manne de financeurs privés. Quelle curieuse idée de vouloir constituer un seul réservoir de ressources financières alimenté par toutes les sources possibles… Retour par la bande du fameux robinet unique ? C'est une vision diablement centralisée, qui ne peut servir que des projets de création consensuels, car devant répondre à une majorité de bailleurs de fonds, publics et privés.

Est-il en effet judicieux qu'une même structure soutienne à la fois les projets émergents, la création locale, les productions destinées à l'internationale et les propositions de proximité ? Je n'en suis pas convaincu, car je crois à un développement culturel non uniformisé qui répond à des réalités et des enjeux culturels qui sont et doivent rester diversifiés — en fonction de leur nature, de leur ancrage et de leur destination. Ne serait-il pas plus juste de mettre en place un outil uniformisé de gestion des requêtes, dont la planification serait concertée entre les différentes instances ? Il pourrait s'inspirer des (vieux) principes de la subsidiarité qui régissaient plutôt bien le système de soutiens.

Delphine Reist

PLASTICIENNE

1

Il me semble que l'un des points forts de cet avant-projet de loi est l'attention nouvelle mise sur la juste rémunération des artistes.

2

Cette question de la rémunération est justement cruciale pour les artistes travaillant dans l'art contemporain. Traditionnellement, les lieux d'expositions subventionnés ne rémunèrent pas les artistes. Les œuvres exposées étant valorisées dans les musées et lieux subventionnés, puis dans un second temps, vendues dans le système commercial par des galeries ou achetées par des fonds publics. En réalité et depuis longtemps, les œuvres exposées dans les lieux subventionnés sont différentes de celles qui se vendent. Comparer les œuvres des catalogues des fonds d'art public (FMAC, FCAC…) avec la programmation des différents lieux subventionnés permet de s'en convaincre. D'un côté, on trouve des œuvres matérielles, de petites tailles, principalement bi-dimensionnelles (dessin, peinture…), et de l'autre une grande variété de formes, de tailles : des œuvres souvent non pérennes, parfois sans matérialités, comme la performance…

La situation change timidement, le milieu artistique en est aujourd'hui conscient, mais il est encore tout à fait courant que l'artiste soit dans un musée la seule personne qui n'a pas été rémunérée pour son travail.

Dans ce projet de loi, plusieurs signes montrent un changement de mentalités. Des expressions comme *valorisation du temps de conception, soutien à la recherche, réduction du nombre d'événements lié à la culture, statut des artistes* ou *prévoyance professionnelle* témoignent d'une attention aux artistes comme travailleur·euses et non seulement comme producteur·ices d'objets.

Gábor Varga

DANSEUR, COLLABORATEUR ARTISTIQUE AU FESTIVAL ANTIGEL ET DIRECTEUR DU BUREAU DE DIFFUSION BRAVOBRAVO

1

Pour moi le premier point positif, c'est évidemment la volonté du canton d'être le moteur dans la coordination du système de soutien entre état et communes, ainsi que la manière dont il propose d'impliquer le milieu culturel. Je trouve que les consultations systématiques sont très pertinentes et permettent l'actualisation régulière des types de soutien. Aujourd'hui, avec la multiplicité des structures, des compagnies et des disciplines artistiques, il n'existe pas une seule bonne manière de soutenir. Une certaine flexibilité est requise de la part des subventionneurs. Être à l'écoute du milieu permettra justement une mise à jour régulière.

Étant très impliqué dans la diffusion des œuvres à tous les niveaux, je trouve cela formidable que création et diffusion soient de nouveau indissociables aux yeux des subventionneurs. Certes, les modalités sont encore à définir, mais j'étais particulièrement content de la promesse d'un soutien renforcé aux structures de production et de diffusion. C'est une belle reconnaissance de nos métiers de l'ombre.

2

Si je mets la casquette Antigel, je me réjouis que la politique culturelle proposée aille dans le sens que nous développons depuis douze ans sur le territoire du canton de Genève. Depuis ses débuts, Antigel joue le rôle d'élément liant les communes genevoises entre elles, en termes d'accès à la culture. Nous défrichons de nouveaux lieux et contextes, souvent dans des quartiers naissants. Plusieurs de nos projets centraux répondent à des enjeux sociaux en favorisant l'inclusion, la promotion de l'apprentissage, la mise en valeur des transformations urbanistiques ou encore la sensibilisation à la culture via des expériences artistiques insolites. C'est gratifiant de voir que nos engagements culturels et sociaux ont été pris en compte pour la Genève du futur. Pour nous, l'objectif est maintenant d'aller encore plus loin, idéalement avec un renforcement des soutiens du canton et des communes.

BRÈVE HISTOIRE D'UNE LOI

2007

Le RAAC — Rassemblement des artistes et acteurs culturels de Genève — se constitue pour contrer le projet de transfert des charges du canton en matière de culture vers la seule Ville de Genève. Pendant deux ans, le RAAC mène des états généraux de la culture (*Forum art, culture et création*), principalement dans le but de favoriser la création artistique, d'améliorer le statut social des artistes et de repenser la cohérence des politiques culturelles de Genève. Un processus totalement inédit dans l'histoire genevoise, auquel participent également les principaux partis politiques et des représentant·es des collectivités publiques. Les propositions du RAAC, soutenues par plus de 400 acteur·ices culturel·les, sont formulées dans un livre sorti en 2009 : *Art, culture et création. Propositions en faveur d'une politique culturelle à Genève.*

2013

Le résultat de ce rassemblement et du Forum : une loi cantonale sur la culture adoptée en 2013 (LCC). La LCC confiait au canton un rôle de coordinateur en matière culturelle, ainsi qu'un engagement fort dans la création artistique, qu'il doit promouvoir. Elle instituait également un principe de concertation du canton avec les communes et les milieux culturels. Elle répondait en ce sens à la Confédération, qui attribue aux cantons suisses la mission de soutenir le domaine culturel, un secteur particulièrement dynamique et diversifié à Genève.

2017

Le deuxième train de la *Loi sur la répartition des tâches entre communes et canton* (LRT-2) adopté en 2017 est venu contredire ces principes. Adoptée sans concertation des milieux culturels, cette loi mettait des secteurs jusque là financés conjointement par l'État et par la Ville dans une logique de soutien exclusif par l'une ou l'autre des entités subventionnantes : c'est le principe très contesté du désenchevêtrement. À la Ville de Genève est alors dévolue la responsabilité exclusive du financement de la création, exception faite du domaine du livre. Le canton, lui, se voit confier la mission de la diffusion des œuvres. Or, pour rayonner, les projets culturels ont besoin d'un soutien conjoint à tous les échelons politiques. Le mouvement *La Culture Lutte* a montré via son *Observatoire du désenchevêtrement* combien la LRT-2, profitant davantage aux grandes institutions qu'aux artistes et aux compagnies indépendantes, a fragilisé l'écosytème de la culture locale (voir à ce sujet *L'état de la culture par les chiffres* dans le Journal de l'ADC N°79).
Le positionnement trop faible du canton devait donc évoluer.

2019

Dix acteur·ices culturel·les ont lancé à cet effet une initiative constitutionnelle *Pour une politique culturelle cohérente à Genève* (IN 167), en vue de conférer au canton un dynamisme accru. L'initiative a été plébiscitée par 83% de la population genevoise en mai 2019. Une grande avancée, puisqu'un nouvel article prévoyant une gouvernance fondée sur la collaboration entre canton et communes, ainsi que le cofinancement tant de la création que des institutions, a été inscrit dans la constitution genevoise (article 216). Il restait encore à rendre cet article opérationnel, à le concrétiser dans la loi. La mise en œuvre de l'IN 167 a toutefois pris du retard. En cause : un faux départ en septembre 2019 avec un *message culture* du canton insuffisant, retoqué par tous les milieux. La pandémie et ses contre-feux, dont l'un consistant à démultiplier les aides et soutiens croisés de la Confédération et du canton pour faire face à la crise, ont aussi ralenti les travaux.

2021

La machine est enfin lancée : en juin, le Département de la cohésion sociale du canton (DCS) ouvre un vaste chantier consultatif avec les actrices et acteurs de la culture afin de poser des lignes directrices qui donnent au canton un rôle de premier plan. Parallèlement, un avant-projet de loi s'ébauche dans le courant de l'été.

2022

Fin mars, l'avant-projet de la *Loi pour la promotion de la culture et la création artistique* est mis en consultation, assorti du texte intitulé *Lignes directrices de la politique culturelle cantonale*. On attend pour l'automne les retours de cette consultation qui devrait contribuer à l'amélioration des deux textes. Dès cet automne, l'avant-projet de loi retiendra l'attention du Conseil d'État et des commissions parlementaires. Reste à souhaiter que les élections de 2023 ne freineront pas ce nouvel élan.

A. D.

…AVANTI

Si l'on met en perspective les dynamiques de la Ville et du canton en matière de responsabilité culturelle, un premier constat s'impose : faire bouger les choses prend du temps. La matière est complexe, et cette complexité tient aussi à la diversité des disciplines et contextes artistiques concernés : la loi doit tout couvrir, des bibliothèques cantonales aux lieux pour l'émergence, du livre à l'entretien des infrastructures, de l'accessibilité à la durabilité, de la création au patrimoine… La question des responsabilités des communes et de la Ville vis-à-vis du canton implique de modifier les équilibres en place. Les ressources financières soulèvent des enjeux de pouvoir et des mécanismes financiers compliqués, telle la très technique *bascule fiscale.* Les montants en jeu sont considérables, puisque le DCS annonce un budget culturel représentant 1% du budget cantonal global, soit un passage de 35 à près de 93 millions de francs pour la période 2023-2028.

Le débat politique est engagé depuis plus d'une décennie à Genève où il est particulièrement difficile d'avancer sur ces problématiques. Reconstruire une dynamique collaborative forte a été demandé par les milieux culturels puis par la population. Ces textes sont donc aujourd'hui une base à partir de laquelle le dialogue peut se (re) nouer entre les milieux culturels et politiques. C'est un premier élan, car les agencements préci assurant la primauté cantonale, la concertation et le cofinancement restent à articuler puis à mettre en œuvre. A. D.

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.

ONZE ÉTUDES

LE CINQUIÈME MUR. FORMES SCÉNIQUES CONTEMPORAINES & NOUVELLES THÉÂTRALITÉS, BÉNÉDICTE BOISSON, LAURE FERNANDEZ, ÉRIC VAUTRIN, LES PRESSES DU RÉEL, 2021

Certains livres de théorie scénique sont des jalons essentiels dans la compréhension de ce qui se trame au théâtre à une époque donnée. Par exemple *La représentation émancipée* de Bernard Dort en 1988 (Chéreau, Strehler, Mnouchkine...) ou *Le théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann en 1999 (Lauwers, Wilson, Bausch...). Les artistes, le plateau, la représentation vont très vite, filent, bougent, changent, se dérobent sans cesse à ce qu'on croit avoir reconnu comme formes, formats, sensibilités du temps. Les critiques et les universitaires suivent en comparant, examinant, questionnant, décrivant. L'exercice est toujours en décalage, toujours passionnant.

Porté par trois académiques ou exacadémiques qui hantent les théâtres de notre siècle, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités* fait ce travail de regarder, regarder vraiment, le paysage qu'une bouillante génération d'artistes dessine depuis 2000. Issu d'un séminaire mené de 2014 à 2017 au Théâtre Amandiers-Nanterre, alors sous la direction de Philippe Quesne, cet essai croise des entretiens avec les metteur·euses en scène/chorégraphes, et des études de leurs spectacles. Sont examinées les énigmes Castellucci, Deflorian/Tagliarini, Ingvarsten, Kaegi, Laâbissi, Quesne, Nature Theater of Oklahoma, Rodrigues, Rau, Salamon et Vienne. Le livre est une somme qui se dévore. Ce rapprochement radical, physique, entre l'université et l'institution théâtrale est si rare qu'il faut saluer Nanterre-Amandiers et Théâtre Vidy-Lausanne, complices de cet énorme travail et co-éditeurs. M. P.

SÉRIE PAPIER

VOUS ÊTES (ENCORE) ICI, SOUS LA DIRECTION DE MICHÈLE PRALONG ET JULIE GILBERT, ART & FICTION, LAUSANNE, 2022, 525 PAGES.

NOUS SOMMES PARTOUT, SUISSE ROMANDE, SAUVEGARDE N°1, ABRÜPT, ZURICH, 643 PAGES. NOUSSOMMESPARTOUT.ORG

Vous êtes (encore) ici est la version papier de *Vous êtes ici*, la série théâtrale imaginée en 2018 par l'association République Éphémère, avec tous les théâtres genevois. Un livre augmenté, peuplé d'animations, de sons, de vidéos, d'images, de mots. Un livre qu'on ouvre comme on pousse la porte d'un théâtre qui annonce sa saison : présentation des douze théâtres amis qui accueillent chaque épisode du sitcom ; programme de septembre 2020 à juin 2021 ; *pitch* sur la fabrique d'un monde dystopique à partir du grand effondrement initial ; remerciements aux acteur·ices, auteur·ices, créateur·ices et metteur·es en scène, féministes, écologistes, et chamanes qui ont œuvré à nous rassembler. Nous, ici, à compulser la cartographie animée d'une belle saison annoncée… et non-advenue. Parce que le covid s'est abattu, la série a dû suspendre son vol après trois épisodes.

Alors que montrer des souvenirs partiellement réalisés ? que dire d'une utopie rattrapée par la réalité ? qui rassembler ? que raconter ? et comment ? Le livre sur la table se déplie, se QRcode, s'écoute et se lit dans une minutieuses construction mixte. C'est une épopée qui se dessine, enluminée de tableaux illustrant les faits héroïques de sa vingtaine d'auteur·ices, à travers les souvenirs sériels des conceptrices du projet, à travers le vestiaire d'Eléonore Cassaigneau, ainsi que les notes de Brice Catherin, Jonathan O'Hear et Sylvie Kleiber… Une geste épique contemporaine rebondissante et foisonnante qui se lit comme elle est écrite : avec passion et émotion, animée par la farouche volonté de préserver ce Graal écologique, théâtral et politique à défaut d'y avoir bu. Pour prolonger le désir.

NOUS SOMMES PARTOUT

L'épisode 4 de *Vous êtes ici* a survécu au tsunami. Porté par un collectif, *Nous sommes partout* rassemble des témoignages activistes. Dans le cadre de *Vous êtes ici*, il a été présenté en jauge réduite, lors de soirées interstitielles de pandémie. Sorti du cadre de la série, le projet se poursuit : lecture publiques, collecte de nouveaux témoigna-ges, publication d'un premier recueil. H.M.

MAGNIFIQUE AVVENTURE

Voilà une fiction écrite à plusieurs mains tous les vendredis, de février 2020 à février 2021, et proposée dans un étonnant livre de poche de luxe, *designé* avec soin par ses quatres auteur·ices principaux·les. Tout commence en 2012 avec un *workshop* proposé dans une école d'art par abäke et Yaïr Barelli : « Venez avec un sac de couchage, un passeport, un livre, des vêtements pour la semaine et assez d'argent pour manger, ainsi que ce que vous voulez à la condition de pouvoir le porter seul·e… et le plus important, avec l'intention de répondre à la question : qu'est-ce qu'une aventure ? ». Cet espace-temps ouvert sur l'inconnu, intitulé *La Magnifique Avventure*, a été reconduit pour neuf éditions, jusqu'au covid, qui a produit cet opus. La lecture est elle aussi une petite aventure : on ne s'y retrouve pas toujours, ni temporellement ni logiquement, mais les 52 vendredis sont emplis de considérations sur l'art, sur l'école d'art, sur la vie d'avventurier et sur la vie tout court. C'est drôle, c'est fin, c'est imprévisible.

« Après tout, on se le dit encore : on est là pour ça, pour être perdu·es, pour faire quelque chose qu'on ne sait pas faire, pour confronter des limites. Alors si tout va bien, ça se passe mal. » Bonus improbable : en guise de chapitre final, le livre est accompagné d'un billet pour un spectacle qui aura lieu le 15.02.77. Le ticket est d'une taille qui permet, peut-être, de ne pas le perdre d'ici là, et d'un graphisme qui donne envie de ne pas le perdre.

M.P.

52 VENDREDIS, YAÏR BARELLI, DAMIEN DUPARC, LÉONORE EMOND ET CHARLOTTE YORK, DENT-DE-LEONE, 2022 — EN VENTE EN LIBRAIRIE

POP!

Danser renvoie aujourd'hui à deux réalités distinctes : une pratique artistique pour les plateaux de théâtre, une pratique récréative pour les clubs, les fêtes. Si, au début du siècle passé, la danse moderne s'est affirmée en rejetant toute proximité avec ces danses dites sociales (suspectes, car commerciales), les dernières décennies ont été marquées par la prolifération de créations chorégraphiques incorporant des danses populaires — par exemple la disco pour Marco Berretini, le twerk de François Chaignaud, les danses des raves chez Gisèle Vienne. Dans l'ouvrage de Claudia Pallazzolo sont aussi convoqués le new wave, le funk, le bal… et les spectacles de Pina Bausch, Alain Platel, Jérôme Bel, Mark Tompkins, Mathilde Monnier, Cecilia Bengolea, Maguy Marin, Christian Rizzo, Thomas Lebrun, et le collectif (LA)HORDE.

L'auteure s'arrête plus particulièrement sur l'utilisation des danses dites *clubbing* — auquel elle préfère l'étiquette de danses pop, terme renvoyant immédiatement à la démocratisation culturelle tout en resituant l'enjeu du rapport complexe à la marchandisation opérée par l'industrie musicale. Textes et illustrations démontrent comment la présence sur scène de ces danses peut conduire à la contagion, l'improvisation, l'extase ; à la constitution d'une communauté partageant les mêmes codes, tout comme au sentiment d'une aliénation sociétale. *Danser pop*, c'est aussi une traversée de l'histoire récente de la danse. Et si dans le pop, les pièces trouvent l'opportunité d'interroger la société, elles y puisent avant tout de nouvelles virtuosités.

J.P.

DANSER POP, UNE FIGURE DE LA DANSE CONTEMPORAINE, CLAUDIA PALAZZOLO, CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, 2021

LECTURE CHORÉGRAPHIÉE

Noces de vers : une boîte carrée en carton fort. Ouvrir ce coffret noir scellé d'un bandeau ivoire à massicoter produit des effets physiques. Une surprise. Car Yann Marussich, artiste et performeur, pense le mouvement, l'objet, l'espace, le temps et la matière même quand il propose un *set* de signes artistiques sur papier. Pas étonnant que lors du vernissage au Pavillon ADC, Pauline Picot ait proposé une performance, à partir d'indications transmises en direct par Kamil Guenatri, sur l'ouverture et la découverte des divers objets contenus dans le coffret. Soit : un livret de 28 pages, des tirages photos (Sarah Maitrot), un cartons de croquis, une clé USB avec une vidéo et un audio. Et lorsqu'on entre dans le livret, on comprend que la mise en page force à le parcourir treize fois, à tourner toutes les pages treize fois, pour avoir tout le poème : manière de chorégraphier lae lecteur·ice jusque dans son fauteuil. *Noces de vers* est d'abord un triptyque scénique qui réunit Yann Marussich et Kamil Guenatri autour de l'immobilité : elle est esthétique et choisie chez Yann, non-choisie pour Kamil, atteint d'une maladie qui le prive de ses muscles. « Kamil, l'immobile en moi », dit et écrit Yann. Mais « qui danse quand on croit que rien ne bouge ? » La rencontre des deux artistes est présentée comme un antidote aux injonctions du confinement. Et comme un hommage à l'art, à la poésie et à la nuance.

M.P.

NOCES DE VERS, YANN MARUSSICH, COFFRET EN AUTO-ÉDITION, GENÈVE 2022 (EN VENTE À L'ADC)

LIVRET D'OCCUPATION

Il y a eu une première occupation du Pavillon ADC en juin 2021, intitulée *Ceci est une rencontre* (voir le *Journal N°80*). Dix-sept danseur·euses et musicien·nes ont travaillé ensemble pendant deux semaines avec Marthe Krummenacher et Cyril Yeterian, des artistes qui explorent l'improvisation. L'expérience était ouverte au public lors de sets très libres la journée et pour des spectacles le soir. La metteure en scène et dramaturge Maria Da Silva était invitée à entrer dans l'opération. Mandatée par l'ADC, elle a tiré de son immersion un petit opuscule titré *Ceci est et ceci n'est pas*, qui rend compte de la *rencontre* en douze incursions + une incursion abécédaire. *Déplier le paysage. Poursuivre. Se reposer. Creuser le rapport.* Quelques-uns des titres. *D'où naissent les idées ? L'improvisation serait-elle tentée par l'anticipation ? Est-ce la danse qui suit la musique ? Faut-il se renouveler ?* Quelques-unes des questions. Un petit livre délicat, en format réduit, qui pourrait se mettre sous la lettre J de son propre abécédaire, comme *Jaillissement, Jeu, Joie.*

Tiré à 150 exemplaires, le livret est en vente à l'ADC. D'autres commandes seront passées à des auteur·ices pour d'autres occupations, histoire de garder une trace singulière des expériences.

M.P.

CECI EST ET N'EST PAS, MARIA DA SILVA, ÉDITÉ PAR L'ADC, GRAPHISME PABLO LAVALLEY, GENÈVE, 2022

BRÈVES

MARION BAERISWYL

Marion Baeriswyl poursuit sa collaboration avec le musicien D.C.P. Cet automne, iels sont en résidence au Projet H107, au Galpon et au STAMM studio, en compagnie des danseuses Aïcha El Fishawy, Erin O'Reilly et Luisa Schöfer pour préparer *Nous voulons la Lune*, création prévue au printemps 2023.

MARCO BERRETTINI

Actuellement en création, *My Epifunny* fera son apparition à l'Arsenic en octobre, juste avant le *Music all* de Berrettini, Capdevielle et Marin qui emporte la Cie*Melk Prod sur les routes de France et du Liechtenstein.

MAUD BLANDEL

La tournée de *Diverti Menti* a repris cet été au Festival Impulstanz à Vienne. Lauréate du fond de diffusion RESO, la pièce tourne jusqu'en 2024. Elle fait halte à l'Usine à gaz à Nyon, au Théâtre Benno Besson a Yverdon-les-Bains, à la Dampfzentrale à Berne avant de revenir au Pavillon ADC à Genève. Maud Blandel est actuellement en recherche pour sa création 2023 et les répétitions avec les danseur·euses débutent cet automne au CCN de Caen.

MELISSA CASCARINO

Melissa Cascarino dévoile *Sacrum*, performance de six heures au Festival Mos_Espa de septembre. En octobre, Garcia Lorca lui inspire *El Cante Jondo* créé en collaboration avec Alexandre Païta. Durant la saison 22-23, elle poursuit sa résidence de recherche au Galpon autour de *La Rabbia Poetica* et d'une création avec piano titrée *Luxuriant*.

RUTH CHILD

Après *fantasía*, dansé au CDCN Les Hivernales cet été dans le cadre de la Sélection suisse en Avignon, Ruth Childs enchaîne avec *Blast!* créé fin août au Pavillon ADC et présenté dans le cadre de La Bâtie — Festival de Genève. Ce solo se joue ensuite à l'Arsenic en septembre puis à L'Atelier de Paris/CDCN en octobre.

CIE 7273

Après la reprise fin juin de *Jai Ten* pour les dix ans du CFC, retour à la création pour un trio et une première attendue en février 2023, puis tournée de *Nuit* au Dôme Théâtre d'Albertville et de *Tarab* sur le plateau de l'ACB Scène nationale de Bar-le-Duc en novembre.

ADRIAN RUSMALI

Couronné du prix « Short Cuts » au festival TanzinOlten avec la pièce *Face à Face* créée avec Fabio Bergamaschi, Adrian Rusmali s'attelle à développer le projet avec des élèves diplômé·es du CFC où il enseigne.

CINDY VAN ACKER

La tournée suisse de la série des soli *Shadowpieces* initiée ce printemps se conclut en septembre au festival Short Theatre à Rome. On aura vu dans l'intervalle la reprise de *Without references* à la Comédie de Genève en mai et la création chorégraphique des *Opéras Bluebeard's Castle* et *De temporum fine comoedia*, mis en scène par Romeo Castellucci, cet été au Salzburg Festival.

MELINA DE LAMARLIERE

Poursuite de la trilogie sur la *Fast Fashion Industry* : après *Blood Mark* qui dénonce les conditions de travail des ouvrières du textile, la création 2022 aborde son impact environnemental. Une série de court-métrages sur les coulisses de ce travail est à découvrir sur YouTube.

CLARA DELORME

Suite à quatre mois d'ateliers en classe, Clara Delorme a présenté *C'est l'enfer!* au Théâtre Sévelin 36, puis son solo *L'albâtre* et son duo *Malgrés* au Temple Allemand à la Chaux de Fond. Après une tournée en Afrique du Sud avec *L'albâtre* et la pièce *Clara Delorme lift her leg to make her vagina lip come out* au NAF à Makhanda ainsi qu'au Theater Admin à Cape Town, Clara fait escale au Florence Dance Festival puis s'arrête pour les portes ouvertes du LIEU COMMUN, espace dédié à la recherche artistique à Lausanne. Elle aura aussi pu accomplir une résidence de recherche au *meet&create* à Fribourg pour sa prochaine création, et une résidence avec Claire Dessimoz et Louis Bonard pour la création *Festival*. La Bâtie à Genève puis l'Usine à Gaz de Nyon accueillent *Malgrés* tandis que le solo *L'albâtre* s'en va à l'Atelier de Paris. Le groupe cofondé avec Claire Dessimoz, arts_sainement /pour un climat sain dans les arts vivants, continue d'agir et rend disponible sur son site un modèle pour faciliter les témoignages. (https://arts-sainement.ch/).

MEHDI DUMAN

Reprise du duo *Anchor* avec Elsa Couvreur pour une tournée en Suède, suivie d'une résidence de création pour une pièce intitulée *Les quatre Portraits de Rainer Maria Rilke*, à découvrir à la fondation Rilke à Sierre en décembre avant l'Étincelle à Genève en janvier, puis le Tumulte à Neuchâtel.

YAN DUYVENDAK

La Cie Yan Duyvendak travaille sur un jeu intergénérationnel titré *Twist*. Après plusieurs résidences de création, Am Stram Gram accueille la première en novembre. En parallèle, la Compagnie travaille avec des collectifs locaux sur les volets français, allemands et italiens de *Nous sommes partout* (voir rubrique Livres, p. 74). Le corpus romand est lu au Théâtre National de Wallonie-Bruxelles dans le cadre du Festival des Libertés, tandis que *Siamo ovunque*, textes collectés dans les milieux militants bolognais actuellement en lutte font l'objet d'une lecture à Zona K (Milan).

LUCIE EIDENBENZ

Lucie Eidenbenz est en résidence de recherche au Val d'Hérens avec Sara McLaren pour leur projet *ECHOOO* dans le cadre *Herison — Hérens immersion sonore*, programme porté par la Grange de Dorigny à Lausanne. Une étape de travail est présentée cet automne dans le Val d'Hérens puis à la Grange de Dorigny.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Au terme d'une tournée au Mozambique dans le cadre du Outro festival à Maputo et Inhambane, Marie-Caroline Hominal présente *Hominal/Xaba*, collaboration avec Nelisiwe Xaba, au festival Jomba! à Durban fin août. En octobre, elle propose une performance inédite autour de Fellini avec la fanfare Civica Filarmonica pour fêter les 25 ans de la réouverture du Teatro Sociale de Bellinzona. En novembre, elle est avec *Eurêka, c'est presque le titre*, au LAAC de Dunkerque. On la retrouve avec David Hominal jusqu'à mi-décembre à la Becque pour travailler à *Hominal/Hominal*, dernier volet du triptyque (*Hominal/Öhrn, Hominal/Xaba*).

ÉDOUARD HUE

Après un premier *workshop* d'une semaine proposé à Genève mi-août, Edouard Hue présente pour la rentrée la pièce jeune public *Yumé* au Young Dance Festival de Zug puis au Théâtre Équilibre Nuithonie à Fribourg. Il est à NOD à Turin puis à SEAD à Salzburg pour donner des *workshop* avant de travailler à l'adaptation de *L'Oiseau de Feu* pour le Ballet de l'Opéra Grand Avignon.

YASMINE HUGONNET

Le solo *La peau de l'espace* créé à Vidy Lausanne est présenté cet automne à Lafayette Anticipations au Pavillon ADC et à Paris dans le cadre du Festival d'automne et au festival Actoral à Marseille. Le cycle *Jeu de perceptions*, en collaboration avec Charlotte Imbault et Mathieu Bouvier, a donné lieu à une série d'ateliers destinés au public et aux professionnel·le·s en partenariat avec Plateforme 10, le Theatre Sévelin 36 et le Théâtre de Vidy et avec le soutien de LABEL + Romand. Ce cycle a nourri la prochaine création, *Les Porte-Voix*, à découvrir à Vidy cet automne puis en tournée en Suisse et en France. Par ailleurs, *Seven Winters* se joue aux Brigittines en Belgique et à Prato en Italie.

GILLES JOBIN

Dans le cadre de la Fête de la Danse, la nouvelle version de *Dance Trail*, son app en réalité virtuelle, a été présentée dans plusieurs lieux en Suisse. En septembre, c'est le projet digital collaboratif *Virtual Crossings* qui se découvre au cinéma Le Plaza à Genève, tandis que se poursuit en divers lieux la diffusion de la pièce digitale en temps réel *Cosmogony*.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Riche actualité pour Ioannis Mandafounis : le chorégraphe vient d'être nommé à la direction artistique de la Dresden Frankfurt Dance Compagny pour la rentrée 2023. En attendant, la 2e édition de *Danse(in)*, projet en collaboration avec différents centres d'hébergement et d'accueil pour migrants, a investi les Bains des Pâquis cet été avant de filer cet automne au Musée Ariana. Dans ce cadre, Ioannis Mandafounis présente deux performances, *From scratch* et *Omelettes*. Les pièces *Extravaganzza* et *From Scratch* sont accueillies par le Théâtre Municipal du Piré dans le cadre du festival Arc for Dance à Athènes. Le solo créé pour Yan Leiva, danseur de l'Opéra de Lyon, *Komm und birg dein Antliz*, se joue CND à Paris. *One One One*, performance présentée conjointement avec la création *If Only I Knew* part en tournée dans divers festivals suédois avec la compagnie Norrdans. Ioannis Mandafounis est invité à présenter sa méthodologie à la ZHdK de Zürich. Cet enseignement se poursuit à l'Académie de Dramaturgie du Kampnagel à Hamburg. L'année s'achève avec la création de *Just listen* pour le Vast Theater de Boras en Suède.

YANN MARUSSICH

Après une tournée estivale au Mozambique avec *Bain brisé*, Yann Marussich présente *Agokwa* au festival No Walls, à l'espace d'art Le Grain de Genève. Septembre se poursuit par une résidence de création à Toulouse où il retrouve Kamil Guenatri pour le triptyque *Noces de vers* dans le cadre de la Biennale internationale des arts vivants. Yann est également invité au Festival Paradoxal (La Rochelle).

OUINCH OUINCH

Le collectif rempote un vif succès avec sa pièce *Happy Hype*, sélectionnée lors des Journées de danse contemporaine suisse à Bâle en janvier 2022. Après un passage aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, à la Plateforme 10 à Lausanne et à la Sélection suisse en Avignon, iels sont cet automne au Festival Scènes de rue à Mulhouse, au Festival d'Aurillac, à la Tanzhaus de Düsseldorf, à l'Usine à Gaz de Nyon et à l'Arsenic de Lausanne. Iels travaillent par ailleurs sur leur prochaine création, à découvrir cet automne dans le cadre du temps fort Emergentia qui réunit l'ADC, le TU et L'Abri à Genève.

LA PP

La PP (Romane Peytavin et Pierre Piton) fait partie de la Sélection suisse en Avignon avec son projet *Dédicace*. La performance a été présentée à la collection Lambert en juillet. En tant qu'interprètes, Romane Peytavin commence la création du nouveau spectacle de Maud Blandel à l'automne prochain. Pierre Piton travaille cet été avec Meg Stuart pour la première du spectacle *Water Works* au festival Theater Spektakel à Zurich.

LA RIBOT ENSEMBLE

La Ribot Ensemble présente *DIEstinguished* (titre provisoire), chorégraphie créée avec les cinq interprètes permanents de la compagnie et un groupe local de danseur·euses professionnel·les. Lauréat Label+ romand arts de la scène, le spectacle est à découvrir au TPR – La Chaux-de-Fonds en septembre, à la Comédie de Genève en décembre, au Théâtre Vidy-Lausanne en janvier 2023 et au TLH de Sierre en mars 2023.

ALIZÉE SOURBÉ

Alizée Sourbé a créé Bleue, compagnie de danse féministe et pluridisciplinaire qui permet à toute personne se considérant comme femme de s'exprimer et de sensibiliser à la cause féminine par le corps et la matière. Elle présente *Mesure*, un témoignage corporel de Laetitia Gex et Anaïs Potenza, liées par la grossophobie et l'aliénation féminine, au Théâtre de l'Étincelle en novembre. Tous les 14 du mois à 18h sur la plaine de Plainpalais, elle accompagne la performance silencieuse *ACCORPS* pour revendiquer le droit des femmes à disposer de leur liberté dans la ville, contre le harcèlement et le sexisme dans l'espace public.

PERRINE VALI

Après avoir présenté *Cloud* à Paris au Théâtre de la Ville et à São Paulo et Rio de Janeiro dans le cadre du festival Dança em Trânsito, la compagnie travaille sur une nouvelle pièce de groupe. Perrine Valli est à la recherche de douze danseurs (h/f/x) et organise une audition les 19, 20 et 21 novembre à la Comédie de Genève.

CFC DANSEUR·EUSE

À la rentrée, la nouvelle volée réunit seize nouveaux·elles apprenti·es issu·es des cantons de Genève, Berne, Vaud, Neuchâtel, Valais, Fribourg et France voisine. *Le CFC danseur·euse interprète orientation contemporaine* présente son cursus à l'occasion de la Cité des métiers à Palexpo du 23 au 26 novembre.

LA MANUFACTURE

Les 2e année du bachelor danse suivent un atelier de théâtre avec Valeria Bertolotto, d'improvisation avec Kirstie Simson, et de composition avec Mark Lorimer. Les 3e année suivent des ateliers de danse et chorégraphie avec Chrysa Parkinson, Jonathan Burrows, et de genre/sexe/race avec Fabián Barba. Les travaux de Bachelor et créations sont initiés avec Salva Sanchis et Alma Söderberg.

CONTRE LA SURCHAUFFE

La Conférence des chef·fes de service et délégué·es aux affaires culturelles (CDAC) de Suisse romande et Corodis ont initié une étude chargée d'imaginer des actions pour remédier aux tensions qui traversent le milieu des arts de la scène en Suisse romande. Plusieurs constats s'imposent, notamment la croissance du nombre de personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande qui se traduit par un phénomène de surchauffe, ce qui fait redouter l'apparition d'un déséquilibre entre offre et demande de travail susceptible d'aggraver une précarité déjà chronique dans les arts de la scène. Ralentir le rythme du système des arts de la scène de Suisse romande et favoriser la diffusion des œuvres est une nécessité. L'ensemble de l'étude : corodis.ch

PEER-TO-PEER

MAUD BLANDEL s'entretient avec NASTYA PROSHUNTINSKAYA

Maud Blandel, danseuse et chorégraphe, échange à distance avec Nastya Proshuntinskaya, curatrice indépendante, autour du film de Tarkovski *Andreï Roublev*. Leur échange traverse les questions de l'art, du silence, de la transformation et de la liberté dans la Russie d'hier et d'aujourd'hui.

LAUSANNE — SAINT-PÉTERSBOURG
ÉCHANGE EN VISIOCONFÉRENCE — 24 MAI 2022

MAUD BLANDEL : **Nastya, nous nous sommes rencontrées en 2018 à Genève où tu étais invitée en résidence en tant que programmatrice indépendante. C'est plus tard, à Moscou où tu m'accueillais pour une résidence de recherche, que nous avons véritablement commencé à échanger sur nos pratiques respectives. Lorsque la guerre en Ukraine a commencé, nous avons repris le fil de nos échanges. Peux-tu commencer par me dire où tu te trouves ?**

NASTYA PROSHUTINSKAYA : J'ai quitté Moscou, où je travaille toujours, et je vis désormais à Saint-Pétersbourg. C'est mon deuxième mois au sein d'une nouvelle communauté de danse. Celle avec laquelle je travaillais à Moscou a déserté : beaucoup de gens sont partis, beaucoup de mes connexions ont été rompues. Le choix pour moi était le suivant : rester à Moscou et commencer une nouvelle activité, ou poursuivre mon travail dans une nouvelle ville. Moscou, en tant que capitale, exerce désormais des mesures de surveillance policière exceptionnelles dans les espaces publics, et cette ambiance est vraiment paralysante.

En quoi ta pratique a-t-elle changé au cours des trois derniers mois ?

Le champ de la danse contemporaine a toujours connu une grande précarité en Russie, il n'existe que par le tissage de connexions personnelles. Il n'y a pas de soutien régulier, d'aucune sorte. Rien n'est garanti par le système. D'une certaine manière, nous savons comment travailler dans cet état d'esprit. Le défi n'est pas aujourd'hui du côté des infrastructures défaillantes ou absentes ; il est plutôt dans le fait de trouver comment travailler dans ces nouvelles conditions qui sont les nôtres. Quelles œuvres fabriquer, quelles esthétiques, quelles images déployer, quel sens leur donner, et comment trouver la voie pour le faire ? Se poser ces questions, aux côtés des artistes, c'est ce qui ne cesse de m'animer professionnellement.

Pour cet entretien, je t'ai proposé de prendre pour point de départ le film de Tarkovski, *Andreï Roublev*, espérant qu'un matériau historique nous permette de penser une situation émotionnelle. Ce film de 1966 expose la Russie du début du XV^e^ siècle à travers les yeux du moine orthodoxe et peintre d'icônes Andreï Roublev. Témoin d'une époque sanglante — celle des invasions Tatars, mais aussi celle de la violence des nobles envers les paysans — le protagoniste semble tout au long du film se battre avec la question suivante : « Comment continuer à créer dans un contexte aussi brutal ? ». Le film a-t-il résonné en toi ?

C'était une étrange et belle idée ! J'ai revu le film pour l'occasion et il m'a frappé par sa pertinence. Il traite principalement de la figure de l'artiste pris dans la réalité de son époque. Celle de Roublev est sombre : non seulement à cause de la menace du contexte qui pèse sur lui, mais aussi à cause de la lutte intérieure que soulève en lui ce contexte.

Dans un épisode, Roublev refuse de peindre la scène biblique du *Jugement dernier* affirmant qu'il se sent « dégouté à l'idée de montrer la terreur aux gens » alors que celle-ci se répand tout autour d'eux. Dans le régime de

croyances qui est le sien, il semble qu'il y ait quelque chose qu'il n'arrive pas à intégrer. Avec quoi se débat-il selon toi ?

Il n'arrive pas à imaginer cette scène du *Jugement dernier* parce qu'il ne parvient pas à formuler ce qu'elle représente pour lui. Il refuse de peindre l'horreur dans le seul but d'impressionner les croyant·es. Ce que le film met en lumière, c'est la question du *traitement* : ce n'est que lorsque le peintre parvient à changer son regard sur la scène (ici, lorsqu'il la voit comme une fin heureuse, une délivrance) qu'il parvient à la traiter. C'est très important, si l'on pense à la façon dont Tarkovski envisageait le travail de l'artiste : celui-ci ne se contente pas de refléter la réalité telle qu'elle est, mais il la transforme en révélant quelque chose de l'ordre d'un idéal.

Ce processus de *transformation* passe chez Roublev par une décision radicale : celle d'arrêter de peindre et de garder le silence pendant des années. Si dans le film le silence est perçu comme une chose sacrée, pour la plupart des Européen·es, se taire face aux événements en Ukraine a été perçu comme « un soutien à l'ennemi ». Le silence semble avoir de multiples saveurs. Il devient vraiment amer lorsque, dans certains contextes, le silence n'est plus la possibilité d'une décision qui nous est propre, mais quelque chose qui nous est imposé.

Oui, la nature du silence est l'un des enjeux du film. Roublev décide de garder le silence quand il sent qu'il n'a plus rien à dire aux gens. Il reprendra la parole au bout de quelques années lorsqu'il retrouve le sens de la création artistique. Le silence imposé est quelque chose de totalement différent. Tarkovski, qui a réalisé ses films dans les années 60 et 70, n'a cessé de se confronter aux restrictions de la censure soviétique. Ce qu'il questionne à travers la figure de Roublev, c'est la possibilité pour un artiste de dépasser sa condition, d'élever sa voix en puisant dans sa seule liberté propre, intime. L'art aurait quelque chose à voir avec cette liberté-là. La liberté d'expression, en tant que droit de participer à la vie civile, c'est autre chose.

C'est vrai que la liberté d'expression n'a jamais empêché quiconque de se sentir prisonnier de lui-même. Et que sans imaginaire, cette liberté semble finalement valoir peu de chose… En ce sens, entretenir son imagination est une pratique personnelle quotidienne, presque une discipline. Pour soi, mais aussi pour les autres.
J'aimerais revenir sur le moment où Roublev jette impulsivement de la peinture sur un pan de mur de la cathédrale : un geste fort puisque cette technique était encore loin d'être établie à l'époque !

Une sorte de peinture abstraite !

Exactement ce que sera la peinture cinq siècles plus tard ! Nous parlions à l'instant du besoin de temps pour que l'artiste puisse transformer un événement marquant. C'est pourtant là une autre modalité que la scène révèle : celle de la réaction immédiate. Pourrait-on dire que notre façon de nous rapporter aux événements historiques est toujours faite de cette double dynamique : *réaction/transformation* ? Et cela, au niveau individuel comme sur le plan du collectif ?

Oui. Les nombreux artistes qui quittent la Russie aujourd'hui ressentent le besoin de réagir ouvertement, de faire leur *peinture abstraite sur le mur*. Ce qui est impossible. Tout est fait ici pour empêcher une telle réaction. Le film de Tarkovski montre combien les temps étaient déjà sombres à l'époque : la réaction immédiate n'a jamais été une option. Ne pas demander ce droit à la réaction immédiate semble être inscrit dans notre culture. C'est pourtant ce que des milliers de personnes font, aujourd'hui, en quittant la Russie. Pour ma part, je reste ici et continue à programmer des projets indépendants entre Moscou et Saint-Pétersbourg. Entrevoir ce qui est faisable me demande une grande attention, tant d'un point de vue pratique qu'éthique. Entrevoir ce qui est faisable, parce que beaucoup de choses ne le sont plus. Pour les artistes qui sont resté·es, c'est un immense challenge *à la Tarkovski* de continuer à faire ce qu'iels faisaient avant : la réalité a changé, et pour elleux il s'agit désormais d'analyser ce qui se passe tout en transformant l'horreur de cette réalité.

Cette croyance de Tarkovski, celle d'une transformation des ténèbres vers la lumière, ne te semble-t-elle pas naïve ?

Bien sûr qu'elle l'est, mais quel idéal ne l'est pas ! Il y a pourtant là un véritable enjeu : comment parler d'une croyance comme celle-ci sans la vider de sa puissance, sans la banaliser ? Plutôt que de savoir si telle ou telle œuvre transforme les ténèbres (*rires*), j'essaierais plutôt de sentir si elle touche uniquement au moment présent ou si elle inscrit une temporalité qui déborde le présent. Lors d'une précédente conversation, tu m'as demandé ce qui occupait les artistes russes en ce moment. Je t'ai répondu : « Les questions éternelles ! ». C'est pour ça que j'ai souri quand tu m'as dit que tu travaillais pour ta prochaine création sur la poétique des pulsars. Je me suis dit : « Parfait, c'est ça : le cosmos et l'éternité ! ». C'est là, en tant que programmatrice, que je peux encore parler avec les artistes et sentir lorsque leurs questionnements s'inscrivent dans des tendances, dans une actualité, ou si à travers les thèmes et les images qui les occupent, quelque chose dépasse le moment présent.

C'est très beau la façon dont tu parles des notions de *continuité* et d'*éternité*. Au cours des deux dernières années, nous avons fait face à des ruptures, ou du moins à ce que nous avons collectivement identifié et reconnu comme des événements historiques : la pandémie d'abord, maintenant la guerre en Ukraine et la tempête géopolitique qui l'accompagne. Je me dis parfois que la formule du *monde d'après* a joué un rôle ambigu, comme si nous espérions un changement soudain. C'est compréhensible évidemment, toutefois on perçoit bien qu'appréhender de tels événements demande du temps, comme si de nouveaux circuits devaient s'inscrire dans nos corps et nos imaginaires.

Je ressens très fort ce changement d'époque. Et si je ne ressens pas le besoin de m'emparer de thèmes actuels dans mon travail, je sais pourtant que le présent l'a déjà affecté. Je ne peux pas dire comment, mais je sens que c'est le cas. Je ne sais rien de la *menace russe*, je ne la ressens qu'à travers l'homme que j'aime et qui est estonien. Je ne peux pas exprimer l'effroi d'un bombardement en temps de guerre, mais je connais le bruit de la balle que mon père a tirée dans son propre cœur. Créer des images, des sons, des sensations à partir de ce que nous sommes pour rencontrer, par résonance, d'autres histoires : voilà ce que nous pouvons. Voilà pourquoi nous devons continuer à partager nos histoires les un·es avec les autres. Gardes-tu contact

avec les artistes qui ont quitté la Russie ?

Oui, celles et ceux avec qui je travaillais. Et c'est très émouvant… Je n'avais pas réalisé combien le fait que Tarkovski ait construit son film comme une chronique est un choix déterminant. Il dit ainsi : il s'agit de cette époque, de cet endroit, l'artiste vit là, et c'est de là qu'il fait ça. Les artistes qui quittent la Russie deviennent différent·es, car leur réalité devient différente elle aussi. Elle ne sera pas la réalité de l'Europe, mais celle des Russes en Europe. Une réalité fort chargée aujourd'hui… sans compter la précarité de la vie d'artiste, difficile elle aussi. Depuis la Russie, je m'inquiète pour elleux, mais depuis là où iels sont aujourd'hui, iels doivent probablement avoir le cœur bien lourd et s'inquiéter de la précarité des personnes qui sont dans ma situation.

Tarkovski aussi a quitté l'URSS en 1982…

Oui, c'était son choix. Il était fatigué des luttes constantes en Russie. Mais il n'a pas pu poursuivre ses activités à l'étranger comme — je pense — il l'espérait. Il a fait d'autres choses, d'autres films. Et puis il est tombé malade…

Y a-t-il une façon d'être politique en Russie (désolée si ma question te semble naïve…) ?

Non, bien sûr. Ici tu dois sans cesse faire des choix qui sont politiques. *Politique* dans son sens le plus fondamental : faire partie d'une communauté et travailler ensemble à la réalisation d'objectifs communs tout en poursuivant l'idéal qui nous semble juste. C'est ce que je ressens très fortement auprès de la communauté de la danse contemporaine avec laquelle je travaille. Ce n'est pas le politique qui consiste à influencer les décisions des hauts responsables puisque, comme nous le constatons, ils ne font pas de politique. Ils commettent des crimes. Et ça, nous ne sommes pas en mesure de l'influencer. Mais au sein de nos communautés, nous sommes capables de faire de la politique. Et ça compte. Comment tout cela résonne pour toi, tu as la sensation que j'évite la question ?

Non, pas du tout. Je partage cette croyance et c'est précisément ce que permettent nos pratiques : la fabrication de communautés temporaires dans lesquelles nous élaborons ensemble des modalités de relations, au plateau et hors plateau. C'est l'idée d'une puissance sans contre-pouvoir qui me travaille. Cela a ouvert en moi toute une série d'interrogations sur ce que peut être la résistance politique. Je ne doute pas qu'une forme de résistance puisse passer à travers des propositions esthétiques, je m'interroge désormais sur la nécessité et la nature que peuvent prendre d'autres actes.
Ici, le rapport aux institutions est un débat qui grandit. Depuis peu, je mesure combien la relation aux institutions culturelles est une négociation personnelle tout au long du parcours d'un·e artiste. En Suisse comme en France, c'est l'institution qui rend possible le fait de vivre de nos pratiques. Et l'énergie que cela demande aux artistes pour y accéder est colossale, puisque nous sommes de plus en plus nombreux·ses. Je crois pourtant que rejoindre l'institution ne doit pas être une fin en soi. Pour que ce qui s'y élabore soit puissant, ça doit être nourri de pratiques qui s'inventent en parallèle, hors cadre institutionnel. C'est primordial : pour générer une certaine vitalité des arts vivants, les pratiques doivent circuler d'un espace à un autre, les artistes également.
Ce qui m'inquiète davantage, c'est le fait qu'il y a vingt ans, on luttait contre la catégorisation par disciplines. Aujourd'hui on catégorise — on se laisse catégoriser — par types de luttes. Je ne peux pas m'empêcher de voir dans cette manière d' ***identifier/être identifiable*** **une des conséquences pernicieuses de la dynamique concurrentielle propre au libéralisme. Et ça n'a malheureusement pas épargné nos milieux. En ce sens, je me demande : comment, pour un·e artiste, résister à cette catégorisation ? Dans le délire communicationnel dans lequel nous baignons, comment choisit-on de naviguer ? Que choisit-on de** ***mettre en avant*** **? Pour quelles raisons ? Mais que décide-t-on également de** ***garder secret*** **? Veiller à ne pas se laisser instrumentaliser, autant qu'à ne pas instrumentaliser son propre travail tient en partie de notre responsabilité. Seule cette double écoute, celle des mouvements du monde et celle de nos mouvements intérieurs, permet de passer cet accord avec soi-même. Et, pour continuer de** ***donner corps*** **à nos inquiétudes, quelles qu'elles soient, cet accord est sans cesse à renouveler.**

Je te suis reconnaissante de parler ouvertement de tout ça. La Russie n'est pas la seule à avoir des problèmes ! L'Europe occidentale a quelque chose d'unique dans son rapport à l'institution : son effort de construction, sa foi en la raison et l'ordre. Vous prenez l'institution au sérieux, ce qui n'est pas le cas en Russie. Ici, les institutions ne sont jamais prises au sérieux et c'est ce qui peut conduire aux catastrophes actuelles… Tarkovski a souffert par la faute des institutions, mais il prenait l'art très au sérieux. Sa manière d'agir était de faire des films, pas de rédiger une pétition ou de faire grève. Je crois que la question est de savoir ce qu'on prend au sérieux. Tu peux considérer les institutions comme un moyen d'ordonner ta vie, puis protéger ou critiquer cet ordre. Mais tout tournera autour de cet ordre ou de ce système. Au fond, la seule question c'est : que restera-t-il de cet ordre ? va-t-il disparaître, va-t-il rester ? Ce sont des questions basiques, et pourtant… *Qu'est-ce qui restera ?* Qu'est-ce qui importe ? Comment investir notre énergie ? Que voulons-nous défendre ?

Éternelles questions…

Comment tu te sens ?

J'ai l'impression qu'on pourrait continuer à parler pendant des siècles.
Comment tu te sens ?

(SOUPIRS)
(SOURIRES)

P.P. 1200 Genève 2 DEN Poste CH SA

DANSE AU PAVILLON DE AOÛT À DÉCEMBRE 2022

— RUTH CHILDS — *Blast!* création
— HOMMAGE À RAIMUND HOGHE — *An evening with Raimund*
— DAVIDE-CHRISTELLE SANVEE — *À notre place* création
— CEYLAN ÖZTÜRK — *Orientalien*
— YASMINE HUGONNET — *La Peau de l'espace*
— ISABEL LEWIS & COLL. & THE FIELD — *Skalable Skeletal Escalator*
— NACERA BELAZA — *L'Onde*
— EMMA SABBA — *la fine di tutte le cose / l'inizio di tutte le altre* création
— SOA RATSIFANDRIHANA — *g r oo v e*
— MÉLISSA GUEX — *Rapunzel*
— BETTY TCHOMANGA — *Leçons de ténèbres*
— LOUISE VANNESTE — *Earths*

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

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