

1 LA TENTATION HISTORIQUE (2) LES DÉBUTS
DE LA DANSE À GENÈVE (3) PARLER LA DANSE
4 NIKOLAÏS, OU LA DANSE À L'HEURE
DE LA BOMBE ATOMIQUE



- 05 ① LA TENTATION HISTORIQUE
 07 — C'EST TRÈS MÉDIÉVAL, CETTE SENSATION D'AVOIR
 DE LA CORNE SUR LES GENOUX — *Clovis Maillet* —
propos recueillis par Anne Davier et Michèle Pralong
 12 — RETOURNER AU MOYEN ÂGE PAR LA MÉMOIRE DES CORPS —
Collectif Foulles — *propos recueillis par Laurence Wagner*
 18 — QUAND ON LIT AVEC SON CORPS — *Philippe Guisgand* —
propos recueillis par Marie Pons
 24 — LES DANSES D'APRÈS — *Isabelle Launay* —
propos recueillis par Stéphanie Bayle
 29 — DANSEUSE APPRENTIE CHERCHEUSE — *Stéphanie Bayle* —
propos recueillis par Anne Davier
 34 — REDÉCOUVRIR LES IMPULSIONS ORIGINALES — *Wilson Le Personnic*
 40 — GISELLE, DIAGONALE DU TEMPS — *Samantha Van Wissen* —
propos recueillis par Laurence Perez

46 ② LES DÉBUTS DE LA DANSE À GENÈVE

- 56 ③ PARLER LA DANSE
 57 — ON NE NAÎT PAS PHILOSOPHE — *Eva Rittmeyer et Isabelle Rémy* —
propos recueillis par Cécile Simonet
 60 — ENFANTS, PHILOSOPHONS! — *Marine Roussel* —
propos recueillis par Cécile Simonet
 62 — APPRENDRE À DIALOGUER — *Alexandre Herriger*
 64 — CET AUTRE PUBLIC, IL FAUT ALLER LE CHERCHER —
Davide-Christelle Sanvee — *propos recueillis par Cécile Simonet*

68 ④ RECHERCHE EN COURS — *Nikolais, ou la danse à l'heure de la bombe atomique* — *par Annie Suquet*

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

Textes: Stéphanie Bayle, Maria Da Silva,
 Anne Davier, Alexandre Herriger, Wilson Le
 Personnic, Aloys Lolo, Héléne Mariéthoz,
 Laurence Perez, Marie Pons, Michèle
 Pralong, Cécile Simonet, Annie Suquet,
 Laurence Wagner

Illustrations: Marie Velardi
 Design graphique: Silvia Francia, blvd
 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 — *Maria Da Silva s'entretient avec Emma Saba*

« La guerre m'avait
 confronté à l'énorme
 holocauste son
 et lumière que fut
 le débarquement
 de Normandie, aux
 explosions dans
 les airs et au sol,
 et à la destruction
 de villes séculaires.
 La mort — et pire
 encore la mort
 partielle — , était le
 clou du spectacle de
 ce cirque humain. »

Alwin Nikolais cité dans l'extrait *Recherche en cours*
 proposé par Annie Suquet, p. 69

Le *Journal de l'ADC* n°82 est illustré
 par Marie Velardi. Cette artiste
 d'origine genevoise a fait des études
 à l'Académie des beaux-arts de
 Brera à Milan et à l'Académie royale
 des beaux-arts de Bruxelles. Elle
 obtient son diplôme à l'ECAL et
 poursuit ensuite sa formation avec
 un postgrade CCC (études critiques,
 curatoriales et cybermédias) à la
 HEAD. De 2013 à 2014, elle participe
 au Programme expérimental art &
 politique (SPEAP) à Sciences Po
 Paris, sous la direction de Bruno
 Latour et Valérie Pihet.
 Depuis 2005, Marie Velardi aborde
 dans sa pratique multiforme de
 nombreuses problématiques
 environnementales, le plus souvent
 par l'angle des différentes échelles
 temporelles qu'elles mobilisent.
 Une monographie et un livre d'artiste
 ont été publiés en volumes jumeaux
 aux éditions L'APAGE et Infolio en
 2019: *Marie Velardi* — *Monographie*
 (2006–2019) et *Atlas de Terre-Mer*.

Comme pour répondre à la très riche rubrique
 de l'historienne de la danse Annie Suquet, que
 nous avons le privilège de publier régulièrement
 sous le titre *Recherche en cours*, nous ouvrons
 dans ce n° 82 un focus intitulé *La tentation histo-*
rique: de nombreux·ses chorégraphes dévelop-
 pent en effet ces dernières années un dialogue
 critique avec des œuvres majeures de la danse
 au XX^e siècle. À moins qu'iels aillent chercher
 et revitaliser des figures qui ont été écartées,
 invisibilisées par le temps.

Ce journal est ainsi l'occasion de saluer cette
 historienne de la danse qui a publié en 2012 un
 ouvrage d'une rare érudition, devenu quasiment
 un best-seller tant son écriture est vive, acces-
 sible: *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle*
de la danse (1870-1945). En ce début d'année,
 Annie Suquet met la dernière main à la suite de
 cet immense récit, qui court cette fois-ci jusque
 dans les années 1980 et dont nos lecteur·ices
 découvrent des extraits en avant-première depuis
 cinq ans. Ainsi dans ce numéro, un regard sur ce
 que la deuxième guerre mondiale et la bombe
 atomique ont pu faire aux corps, notamment
 dans la pensée et la composition du chorégraphe
 américain Alwin Nikolais.

J'ai eu le plaisir d'élaborer une *Histoire de la danse*
contemporaine en Suisse avec Annie Suquet. Nous
 avons conduit ce travail sur le mode de l'enquête
 empirique, avec tous les hasards, les surprises et
 les lacunes que cela suppose. *Le Journal de l'ADC*
 s'appuie ainsi beaucoup, dans son esprit et dans
 son désir de décrypter notre temps à travers le
 mouvement, sur l'art et la manière d'Annie Suquet.
 Qu'elle soit ici remerciée, encouragée dans son
 travail titanesque de fouille et dans son ambition
 de tracer des lignes de forces de manière trans-
 nationale sur une période donnée.

ANNE DAVIER

La tentation

his-

torique

1

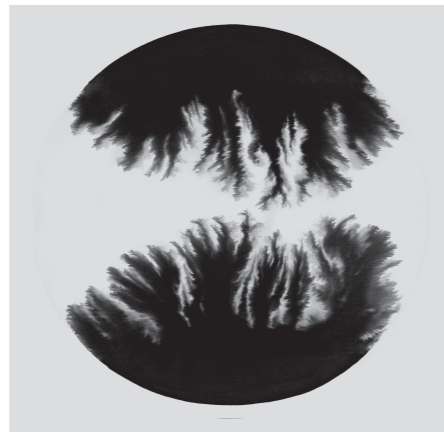
Régulièrement, la danse envisage son patrimoine comme une potentielle source de réflexion et de création. Elle s'auto-cite, rétro-alimente sa propre histoire et entretient des rapports divers avec ses mères/pères, entre fétichisme et irrévérence.

Se pose alors la question du mode de ces retours historiques. Par quoi passe-t-on ? Les corps, les images, les partitions, les écrits ? Utilise-t-on les sources choisies de manière imitative ou générative ? En faisant du corps une archive ? De l'archive un corps ? Que peut apporter, par ailleurs, le travail des historien·nes et chercheur·euses à ces créations qui puisent dans le passé ?

Ce dossier intitulé *La tentation historique* s'articule dans un premier temps autour d'une attention très récente de la danse envers le Moyen Âge. Afin d'examiner ce tropisme : un entretien avec l'historien Clovis Maillet, une discussion avec le collectif romand Foulles ainsi qu'un descriptif, par le chercheur et pédagogue Philippe Guisgand, de ce que la médiéviste Guillemette Bollens apporte à la recherche en danse *via* ses analyses des gestes en littérature.

La chercheuse et dramaturge Isabelle Launay radiographie ensuite son travail sur l'histoire de la danse en général, toujours ancré dans le présent ; Stéphanie Bayle, danseuse et apprentie-chercheuse, rend compte des allers-retours féconds entre pratique et recherche ; Wilson Le Personnic décrypte le rapport au passé de huit chorégraphes qu'il a interrogés ; enfin, on voyage avec le metteur en scène François Gremaud et la danseuse Samantha van Wissen qui ont réinventé une formidable *Giselle*.

C'est très médiéval cette sensation d'avoir de la corne sur les genoux



Clovis Maillot est spécialiste des questions de genre et de parenté dans la culture visuelle et cléricale médiévale. Son ouvrage *Les Genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans* est paru en 2020, *Un Moyen Âge émancipateur* (avec Thomas Golsenne) en décembre 2021. Avec Louise Hervé, il pratique la performance, l'installation, réalise des films depuis le début es 2000, et a publié *Attraction Etrange* (2012), *Spectacles sans objet* (2014) et *L'Iguane* (2017).

Clovis Maillot a ceci de particulier qu'il enseigne à la fois dans des écoles d'art, notamment à la HEAD de Genève,

et à l'université. Une double approche qui lui permet d'observer de quoi est fait un tressage relativement récent entre de nombreux gestes artistiques et le Moyen Âge. Avec Thomas Golsenne, Clovis Maillot a produit un petit livre passionnant sur le sujet: *Un Moyen Âge émancipateur*. On y retrouve certains axes reliant notre temps à des modèles anciens très ouverts, qu'il s'agisse de la place des femmes dans la société ou de la valorisation de certaines minorités de genre. Rencontre avec un passeur, qui fait circuler des sources de première main et des textes originaux depuis les archives jusqu'aux artistes.

Série *Dessins-clepsydras* — Marie Velardi
Ce sont des dessins d'insomnies, ou des tentatives de dessiner la perception du temps profond, pendant la nuit.

Quatre *Dessins-clepsydras*, 2013,
crayon et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm)
Photo: L. Godart

Entretien Clovis Maillot

PROPOS RECUEILLIS
PAR ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Vous êtes aujourd'hui artiste et historien. Comment en êtes-vous venu à articuler ces deux pratiques ?

Ce sont deux domaines assez séparés d'un point de vue institutionnel. J'écris des ouvrages d'histoire, universitaires et sérieux, et je produis des livres ou des projets artistiques qui n'ont pas la vocation d'être sérieux. Mais la démarche est la même: tout part d'une envie de comprendre ce que je saisis mal, en allant creuser davantage, en me confrontant à des sources de première main. Je pars toujours de cette matière-là, les archives et productions originales.

Comment s'est opérée concrètement la bifurcation de l'art à la recherche académique ?

Il y a un choc originel que je peux raconter, même s'il est un peu honteux. J'ai postulé dans une école de beaux-arts et j'ai été refusé. On a estimé que mes projets n'étaient pas assez visuels. Cette expérience de non-rencontre avec un endroit que j'estimais fait pour moi m'a secoué. Alors je me suis inscrit à l'université, que j'ai découverte comme un espace plus accueillant qu'une école d'art, ce qui n'est pas la perception de la plupart des personnes.

Comment expliquez-vous cette aimantation récente des artistes de la scène ou des arts plastiques vers le Moyen Âge ?

Je peux le raconter de manière très personnelle. J'ai vu deux mondes qui ne s'étaient pas rencontrés jusqu'à un certain moment: je dirais jusqu'en 2015-2016. Et puis soudain, dans les ateliers et dans les textes d'artistes, il y a eu des armures et des sorcières. Je percevais toutefois une confusion, ou une apparente confusion, entre un goût esthétique alimenté par des séries télévisées (par exemple *Game of Thrones*)

« Dans l’histoire plus récente des transidentités, qui est pour beaucoup une histoire de la répression, difficile et douloureuse, il y a une sorte d’éclair lumineux qui vient du Moyen Âge. Tout n’était pas facile tout le temps, mais il y a des personnages dont on peut dire qu’ils étaient *trans* et à qui un culte était rendu. »

et un intérêt plus profond et plus politique. Avec un collègue historien de l’art, Thomas Golsenne, nous avons mené une enquête auprès d’élèves d’écoles d’art et de design en France, en Suisse francophone et en Belgique. C’était pendant le confinement. On a produit un questionnaire en ligne : environ 300 réponses nous ont été renvoyées, ce qui permet de donner une vision quantitative sur ces questions

Qu’est-ce qui vous a frappé le plus dans les résultats de cette enquête ?

Il est apparu qu’il y avait certes une sorte d’image historique plutôt négative d’un Moyen Âge un peu obscurantiste, archaïque, mais aussi, dans un groupe de personnes plus minoritaire, l’idée d’un Moyen Âge joyeux, avec l’intuition qu’avant la chasse aux sorcières, il y avait peut-être eu un moment de relative liberté pour les femmes. Et, dans une moindre mesure, pour les minorités de genre.

Apparaît aussi, chez de jeunes personnes qui sont à la recherche d’alternatives au monde capitaliste, l’idée qu’on peut en trouver dans le passé. Le Moyen Âge était attirant pour cela, montrant des modes de vie possibles avant cette économie globalisée fondée sur le profit. On me questionnait beaucoup là-dessus : comment les gens vivaient vraiment, quelles étaient les modalités de production, comment on s’habillait, comment on se nourrissait. Avec clairement cette visée : si maintenant on veut vivre autrement, à une échelle plus locale, comment est-ce qu’on fait ?

Vous avez écrit un livre à partir de cette enquête, Thomas Golsenne et vous : *Un Moyen Âge émancipateur*, paru en 2021, et qui voit déjà son deuxième tirage. Comment avez-

vous trouvé votre chemin dans cette matière ?

Le côté très esthétique de cette époque a été traité : il existe de nombreux dictionnaires du médiévalisme, dont le dernier dirigé par Anne Besson et William Blanc. Les réappropriations conservatrices et réactionnaires du Moyen Âge sont elles aussi très bien étudiées. On peut citer notamment le livre *Médiéval et militant*, sur l’annexion du Moyen Âge par l’extrême-droite, surtout en France, de Tommaso di Carpegna Falconieri. Avec mon camarade Thomas, nous avons donc cherché une troisième voie : qui sont les personnes progressistes utopistes, militantes, féministes qui s’intéressent au Moyen Âge ? Comment ces personnes voient-elles cette époque ?

Comment répondez-vous aux demandes des artistes qui s’intéressent à cette époque ? Par exemple dans votre collaboration avec le collectif suisse Foulles, on peut vous voir sur le plateau : est-ce que vous participez au processus de création (voir l’entretien avec le collectif Foulles p.12) ?

Ma rencontre avec le collectif Foulles s’est faite au moment où le livre était en train de sortir. Ces artistes avaient lu un de mes articles sur la sainteté trans, et cela les avait inspiré-es pour leur spectacle de sortie de la Manufacture, *A Prayer before*. Elleux m’ont contacté, pour parler. Elleux m’ont invité à suivre un spectacle en cours de préparation, à Bienne, et je suis resté plusieurs jours pour les voir travailler. De regard extérieur, conseiller historique, j’ai été invité à monter sur la scène, et à construire la pièce avec elleux. C’est venu progressivement. C’était *Medieval crack*. Je dois dire que j’avais des réticences au début face au

« Il y a des sources avec lesquelles il est plus intéressant de faire de l’histoire, et d’autres avec lesquelles il est plus intéressant de faire de l’art. La préhistoire, par exemple, est une mine d’inspiration incroyable pour l’art. Un monde où il y a plusieurs espèces humaines aussi différentes que peuvent l’être des chimpanzés et des gorilles, c’est fou. »

travail artistique sur le Moyen Âge, du fait que j’ai étudié cette époque de manière rigoureuse, avec le respect des sources. J’avais peur de surinterpréter ou de simplifier, et j’avais des blocages. De ce point de vue-là, Foulles m’a aidé à considérer mes sources avec plus de légèreté.

Cela a été un échange constant avec le collectif Foulles. J’allais aux archives de Fribourg, je parlais aux archivistes et je revenais avec des histoires, des anecdotes. Je me suis beaucoup intéressé à la forteresse où se déroule en partie le Festival du Beluard. Au départ, il était question d’un procès qui s’est passé dans la forteresse même, et qui a abouti au meurtre d’un jeune enfant qui a été accusé de sorcellerie. On en a beaucoup parlé et on est arrivé-es à la conclusion qu’il fallait trop de contextualisation pour parler de ça.

Vous apportez des sources premières, des sources fiables. C’est ce qui permet aux artistes de trouver un ancrage solide et informé. Quelles sont les demandes spécifiques des danseuses et chorégraphes et sur ce qu’on peut savoir des corps, des expressions de genre, des vêtements, des postures... ?

J’apporte en effet des textes, j’essaie de revenir à la langue originale parce que, quand on traduit, on déforme beaucoup. Je prends souvent un exemple qui est frappant : dans les textes où des personnes changent de genre, en langue moderne, on ne met qu’un seul pronom. Et en ancien français, on utilise de manière assez souple des pronoms masculins ou féminins pour parler du même personnage. Quant aux questions du corps, elles se sont beaucoup posées, mais surtout ces dernières années. Avec Foulles,

ce qui était nouveau, c’était de se demander : comment on marche, comment on s’assoit, comment on bouge au Moyen Âge ? Et puis il y a une autre personne avec qui j’ai beaucoup parlé des savoirs corporels, c’est le chorégraphe et danseur François Chaignaud, qui a travaillé sur Hildergarde de Bingen. Nos échanges ont aussi porté sur la matérialité des textes eux-mêmes. François Chaignaud n’a pas considéré les partitions restaurées, mais les manuscrits originaux. Il s’agissait de lire ces manuscrits avec une grande fraîcheur, de se familiariser avec ces enluminures au point de pouvoir les tatouer sur le corps.

Cela m’a renvoyé aux travaux de mon directeur de thèse, Jean-Claude Schmitt, qui a écrit *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*. J’avais lu ce livre, mais au moment de travailler avec Foulles, je me suis vraiment demandé : où je mets ma jambe ? qu’est-ce que je fais avec mon coude ? quand on prie toute la nuit, est-ce qu’on a mal aux genoux ? Pendant le spectacle, j’ai eu des croûtes sur les genoux parce qu’on est beaucoup dans cette position. C’était très médiéval, cette sensation, d’avoir de la corne sur les genoux !

On peut penser au livre *Femmes de la préhistoire* de Claudine Cohen. Elle pose les mêmes questions anthropologiques : comment retrouver ces physicalités féminines au travers de sources premières et non pas à travers les images stéréotypées des films ou d’autres media fantaisistes...

Claudine Cohen m’inspire beaucoup. Elle a une érudition incroyable. Elle est partie de l’histoire des sciences, remettant en question la manière dont se construit le savoir, et puis elle en est venue à remonter aux

« Apparaît aussi, chez de jeunes personnes qui sont à la recherche d’alternatives au monde capitaliste, l’idée qu’on peut en trouver dans le passé. Le Moyen Âge était attirant pour cela, montrant des modes de vie possibles avant cette économie globalisée fondée sur le profit. »

sources, jusqu’à la matérialité d’artefacts archéologiques. Je mène actuellement un projet avec Louise Hervé, en rapport avec des gestes préhistoriques. J’ai appris à tailler des silex. Je suis nul, mais le truc que j’arrive à produire, après m’être entraîné pendant des mois, c’est de faire du feu avec des silex et des marcassites. Cela a été assez jouissif lorsque le geste est venu. Bien entendu, ce ne sont que des hypothèses corporelles. Pour le Moyen Âge on sait un certain nombre de choses, pour la préhistoire on en sait beaucoup moins.

Vous venez d’expliquer comment l’histoire, les archives, les sources peuvent venir soutenir les intuitions artistiques. Est-ce que ce qui se passe dans votre pratique artistique vient aussi alimenter votre imaginaire d’historien ?

Ça arrive, oui. Mais j’ai plutôt dans l’idée qu’il y a des sources avec lesquelles je trouve plus intéressant de faire de l’histoire, et d’autres avec lesquelles je trouve plus intéressant de faire de l’art. C’est le sujet qui détermine la méthode. La préhistoire, par exemple, je trouve que c’est une source d’inspiration incroyable pour l’art. Un monde où il y a plusieurs espèces humaines aussi différentes que peuvent l’être des chimpanzés et des gorilles, c’est fou. S’imaginer comment on vit à cette époque-là, c’est une source artistique fabuleuse.

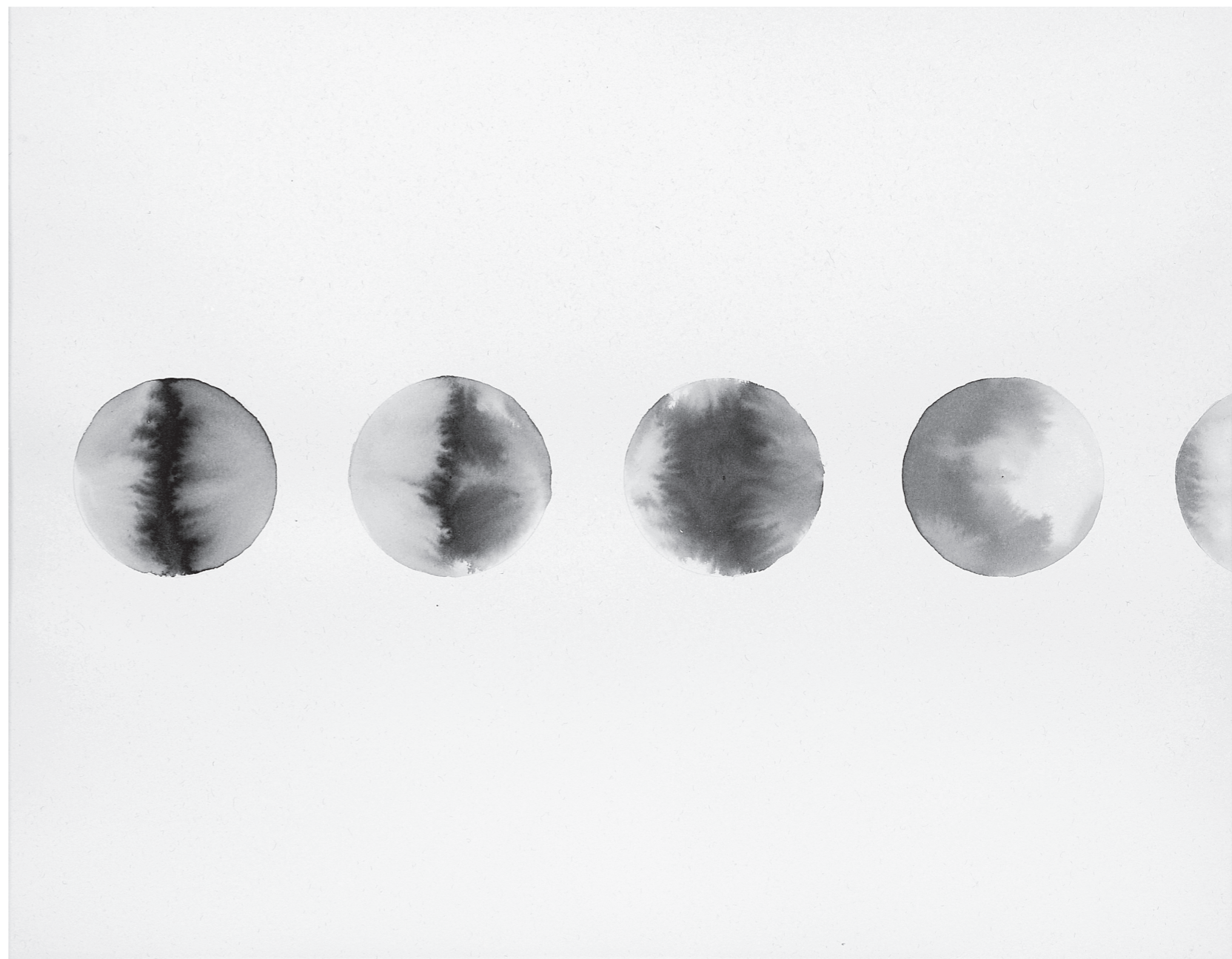
Dans votre livre *Les genres fluides. De Jeanne d’Arc aux saintes trans* (voir Livres p.72), vous évoquez les travaux de plusieurs historien·nes et historien·es qui s’intéressent comme vous aux transidentités, et qui les mettent dans une perspective historique...

On peut maintenant considérer qu’il y a une histoire longue des transidentités, remon-

tant à l’Antiquité : même si les mots varient pour décrire les expériences, on sait qu’il y a toujours eu des personnes qui ne se conformaient pas aux catégories de genres d’une société donnée. En précisant que les catégories de genres de toutes les sociétés ne correspondent pas à une sorte d’invariant qui serait la binarité des hommes et des femmes, car il existe différents modèles sociétaux. Or au Moyen Âge, il y a un ensemble de cas qui sont fascinants parce que ce sont des saints et des saintes. On leur composait des prières, on leur dédiait des églises. Dans l’histoire plus récente des transidentités, qui est pour beaucoup une histoire de la répression, difficile et douloureuse, il y a ainsi une sorte d’éclair lumineux qui vient du Moyen Âge. Tout n’était pas facile tout le temps, mais il y a des personnages dont on peut dire qu’ils étaient *trans* et à qui un culte était rendu. Depuis les années 2015, il y a en effet un grand nombre de publications sur le Moyen Âge à ce sujet. Il existe toute une communauté de chercheur·euses qui s’intéresse aux identités de genre. J’essaie de transcrire certaines choses parce qu’il y a moins de publications en français sur ces sujets qu’en anglais. Je prépare par exemple un ouvrage collectif en français, qui fait suite au colloque *Archéologie des transidentités : mondes médiévaux*. À partir de différentes sources, dans différentes langues et différentes régions.

Comprendre ce que les mêmes mots peuvent signifier à différentes époques ou en différents endroits, ça doit être tout un décryptage...

Il y a des faux amis. Le plus connu, c’est le mot *femme*. Je cite souvent quelqu’un que j’aime beaucoup, Yasmina Foehr Janssens, qui travaille à l’Université de Genève en études genre. Elle commence toujours ces cours en disant : il n’y avait pas de femmes au Moyen Âge. On a des demoiselles, des



Dessins-clepsydras, 2013, crayon et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm). Photo: L. Godart

dames, des moniales, des vierges, mais pas de femmes. C’est une façon de dire que, si le mot existe, la catégorie n’existe pas. Les personnes sont d’abord un statut social avant d’être un homme ou une femme. Peu de chance que des personnes pensent appartenir à la même catégorie parce qu’elles partagent la condition de femme. Entre une aristocrate et une paysanne, c’est tout un monde.

Aujourd’hui, on a cette idée que le genre est la première chose qui nous définit. D’ailleurs c’est le seul critère qui figure encore sur nos papiers d’identité. Il y a le nom et le genre. On est dans une société qui valorise le genre davantage que d’autres sociétés. Or, on pourrait imaginer toutes sortes d’informations sur nous, mais on ne garde que celle-là.

Aimer les mort-e-x-s avec humour et joie, ouvrir des brèches dans le temps avec la complicité des images et des récits, se laisser déplacer et danser par la mémoire des corps. C'est l'appel que nous lance le collectif Foulles dans sa dernière création

Medieval Crack qui a vu le jour en juin 2022 dans la forteresse du Belluard à Fribourg. Entretien avec un collectif de chorégraphes qui croit au pouvoir de la danse pour produire de nouveaux champs de savoirs intersectionnels et de croyances émotionnelles.

Propos recueillis par Laurence Wagner, directrice du Festival Belluard Bollwerk International à Fribourg, avec Délia Krayenbühl, Emma Saba, Fabio Zoppelli et Auguste de Boursetty. Collin Cabanis (également membre du collectif Foulles) était absent ce jour-là.

Retourner au Moyen Âge par la mémoire des corps

Entretien

Collectif Foulles

PROPOS RECUEILLIS PAR LAURENCE WAGNER



Dessins-clepsydras, 2013, crayon et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm). Photo: L. Godart

LAURENCE WAGNER: J'ai une question un peu *deep* pour commencer... Quel est votre rapport au temps ?

AUGUSTE: Pour *Medieval Crack* et de manière générale, notre volonté c'est d'être dans quelque chose de non linéaire en termes de chronologie, d'éviter un début, une fin, une espèce de ligne, une frise. L'idée c'était d'être beaucoup plus multiple qu'une frise... d'être plus une sphère où faire des courbes et aussi, c'est comme si, pour moi, c'était une manière de casser la frise. Si on casse la frise, on casse la volonté d'être dans une exactitude historique ou dans une forme de vérité à laquelle on ne peut pas toucher. C'est une manière de dire qu'il y a peut-être plusieurs vérités qui sont possibles

et c'est un moyen de créer des brèches aussi, de permettre à d'autres identités que celles de mec-cis blanc d'exister et de trouver une place. Dans *Medieval Crack*, nous avons aussi essayé d'être anachroniques et dans une espèce de second degré.

DÉLIA: C'est un peu comme si avec la fiction que nous créons, nous pouvions faire exister tout le passé qui sommeille dans nos corps, dans ce que l'on se transmet et qui est transmis. Avec la danse, nous explorons ces mémoires-là, on refouille là-dedans. Il y a sûrement quelque chose de toutes ces mémoires de l'époque médiévale en Europe occidentale (d'où je viens), qui est resté en moi. Quelque chose dont seul mon corps se souvient.

FABIO: Avec *Medieval Crack*, j'aime beaucoup aussi ce truc d'aller à travers le passé pour revenir dans le présent ou le futur. Dans les réflexions que nous menons avec la pièce, il y a des choses qui sont vraiment actuelles. Les aborder par d'autres périodes, c'est plus aisé. Trouver des brèches dans le passé où convoquer le futur dans le passé permet de révéler d'autres choses. Ce jeu que nous pratiquons avec le temps nous permet d'éviter les frustrations relatives au présent.

EMMA: Lorsque nous avons joué au Belluard, qui est un lieu hyper chargé d'histoire, il n'y avait pas que nous sur scène. Le rapport avec l'histoire, c'est aussi penser qu'il y a des mémoires et des entités qui habitent l'espace, et qu'il faut les laisser nous influencer.

C'est d'ailleurs quelque chose qui est très beau la façon dont vous travaillez avec une histoire des représentations, en vous référant à toute cette iconographie picturale que vous explorez au début de *Medieval Crack*, avant de partir dans une histoire plus intime, ou plus charnelle, ou presque dans une forme d'inconscient collectif. Comment convoquez-vous cette mémoire-là, qui est plus imperceptible, profonde, mais moins tangible qu'une image ?

DÉLIA: Peut-être que cela passe par une forme de dramaturgie. Par exemple, on se raconte que l'on est des personnages dans une situation; un banquet, un concert... et ces images-là deviennent réelles. Il y a des choses dans mon corps, un peu inconscientes, qui apparaissent et il faut faire confiance à cela. La première partie de notre pièce est effectivement très picturale, presque 2D, et tout à coup ça devient 4D, même au-delà, peut-être que si mon corps est différent spatialement, d'autres mouvements peuvent y entrer. Ne plus voir la forteresse du Belluard en 2022 mais convoquer une image passée, et se laisser traverser par elle. Tout l'espace devient différent et plus de choses peuvent advenir.

EMMA: Une partie du travail par rapport aux images consistait à les voir comme des corps. Qu'est-ce que les images ont imprimé sur nos corps? Beaucoup d'images religieuses auxquelles nous nous sommes référés. e-xS contiennent des blessures.

Qu'est-ce que cela implique de voir les corps ouverts? Où est-ce que nos corps s'ouvrent?

La danse fait ensuite le travail.

AUGUSTE: J'ai l'impression que c'est pour cela que je fais ce métier, toucher des endroits qui ne sont pas tangibles autrement que par la danse. Ça me permet de pouvoir faire ressortir des choses qui sont à un endroit de sensibilité qui n'existe nulle part ailleurs. Le rapport avec le passage d'images 2D vers un inconscient ou des représentations moins picturales vient plus de nos rapports personnels avec l'histoire, avec cette période-là. Nous nous sommes raconté beaucoup de souvenirs d'enfance, des rêves, ou nos rapports respectifs à la religion. Notamment parce que dans la période médiévale en Occident, il y a vraiment un lien fort avec la chrétienté. Et comment ce rapport-là est tellement présent dans nos corps. Avec la danse, nous nous libérons de ça. La danse me permet d'être en colère, en paix ou de faire exister toute cette ambivalence du lien.

FABIO: C'est vrai, cette notion de mémoire, de souvenirs d'enfance était très présente. Nous avons gardé la possibilité d'être vagues, de laisser cette mémoire personnelle se mélanger avec des bouts de films, de livres, de récits et tout cela génère des sentiments qui s'expriment en danse.

Comment en êtes-vous venu·e·xs à pouvoir considérer le Moyen Âge comme une période propice à l'émancipation? Comment avez-vous identifié les brèches notamment en termes de politiques identitaires ?

AUGUSTE: C'est beaucoup grâce à nos lectures. Par exemple, lorsque l'on était à La Manufacture, nous avons lu Silvia Federici, *Caliban et la sorcière*. Dans les tableaux du Moyen Âge, il y a tellement de choses absurdes et loufoques et drôles, une forme de liberté dans les couleurs, ça nous a donné envie d'aller fouiller. Et puis on a rencontré le travail de l'historien Clovis Maillot (voir l'entretien avec Clovis Maillot, p. 7). On a eu envie de s'immerger là-dedans, avec lui. Sur les questions de représentativité, une des choses que j'ai pu nommer notamment en écoutant Clovis, c'est la question de l'invisibilisation comme outil

« L'histoire se voudrait être une science académique, qui décide de ce qui est vrai. En danse, nous avons la liberté de créer notre propre vérité. » Emma Saba

de survie. L'invisibilisation a aussi protégé les personnes notamment *trans* masculines à certains endroits. Je n'avais jamais réalisé cela.

EMMA: On en revient au rapport au temps. Ne pas se penser de façon solitaire mais pouvoir se penser dans un rapport au temps qui nous lie à ces personnes. Ce qui m'a beaucoup touchée dans le livre de Clovis *Les genres fluides* (voir rubrique livres p. 72) et dans la recherche avec lui, c'est ces histoires de personnes singulières, sans passer par l'histoire générale mais en passant par la complexité de chaque vie. C'est important aujourd'hui, pour n'enfermer personne dans des boîtes ou réduire les identités à des archétypes. Aussi, le rapport avec les parties du corps et l'érotisation des parties du corps a été une grande découverte pour moi. Comprendre le pouvoir fictif que l'on peut donner au corps, les géographies du corps, j'ai trouvé ça beau et important dans ce que ça ouvre pour la danse.

FABIO: Oui, lorsque nous avons rencontré Clovis, il nous a raconté tellement d'histoires, d'anecdotes, ça été très précieux de pouvoir cheminer avec sa voix, ses mots et la valeur avec laquelle il a partagé tout cela. Cela nous a permis d'entrer dans un univers.

Il y a quelque chose de super réducteur dans la manière dont on nous a appris ou raconté l'Histoire. Par blocs, chronologiques, monolithiques, linéaires. C'est réconfortant de voir apparaître d'autres narrations qui échappent aux grands récits. Se dire aussi que la mémoire est une chose poreuse qui commence avant nous et continue après nous.

EMMA: L'histoire se voudrait être une science académique, scientifique qui décide de ce qui est *vrai*. En danse, nous avons la liberté de créer notre propre vérité. Peut-être que nous avons pu le faire parce qu'un

historien était à nos côtés (*vires*). Je pense que nos histoires personnelles et intimes, ou ce que l'on raconte ou que l'on retient des histoires racontées, ce à quoi on rêve, est tout aussi important que la grande *Histoire*.

DÉLIA: Ce que j'ai aussi appris avec Clovis et son rapport au Moyen Âge, c'est son amour et son amitié pour des gens qui sont morts. Il aime tellement ces gens qui ont existés, il veut tellement leur donner vie avec amour qu'ils finissent par vraiment faire partie de nous. Un peu comme lorsque l'on est *fan* de quelqu'un, même si ces amitiés très fortes peuvent être fictives, elles sont constitutives. On décide qui on aime dans le passé aussi. C'est joyeux de choisir qui ont va aimer parmi les mort·e·xs.

Il y a aussi un autre élément récurrent dans votre travail, c'est l'humour. Ma question serait de savoir comment on cultive le rire dans une pratique de la danse ?

DÉLIA: Parfois dans la danse contemporaine, il y a quelque chose de très sérieux. Pour moi ça peut être sérieux et drôle, peut-être que l'humour est une manière de se ré-approprier quelque chose qui fait hyper peur. Un spectacle peut être technique et réfléchi et drôle! Comment ces éléments-là peuvent cohabiter, se nourrir, ça nous intéresse.

EMMA: Et puis on a trouvé tellement d'images drôles au Moyen Âge (*vires*)! Les *mèmes* médiévaux, c'est super! Les proportions complètement fausses, des expressions de personnages figés, c'est super comique.

AUGUSTE: Dans le collectif et dans notre pratique artistique, il y a cette envie de partager des émotions avec des gens. Je sens que dans l'humour, j'ai une force pour partager des choses. C'est un biais de puissance par lequel j'arrive à passer et qui me parle. Dans d'autres pièces que je vois, c'est d'autres types de puissances qui sont convoquées, la colère, la tristesse...

EMMA: On peut parler de cette scène

« Dans les tableaux du Moyen Âge, il y a tellement de choses absurdes et loufoques et drôles, une forme de liberté dans les couleurs, ça nous a donné envie d'aller fouiller là-dedans. » Auguste de Boursetty

de *Medieval Crack* sur le morceau de Rihanna *Pon de Replay* en *bardcore* (ndlr: tendance musicale apparue en 2020 et consistant à faire des reprises dans un style médiéval de chansons pop à succès). Il y a quelque chose de très spectaculaire dans ce moment du spectacle. Une manière de faire référence aussi à la figure du bouffon. Nous revendiquons également cette dimension du divertissement dans notre travail artistique.

Et maintenant alors, où allez-vous dans votre pratique? Est-ce que vous quittez le Moyen Âge?

AUGUSTE: Pour notre prochaine pièce, on voudrait travailler sur cette dichotomie entre connaissance et croyance. On voudrait carrément être dans un cerveau, d'où le titre: *Le cerveau mou de l'existence*. Comment à travers la danse, les histoires et nos corps, on peut transformer cette dichotomie en quelque chose de plus poreux. Nous aimerions aussi travailler avec le jeu du mime et la chute.

EMMA: Nous aimerions raconter au public des choses de manières non-frontales. Mélanger les registres de croyances, le vrai, le faux et questionner les dynamiques de pouvoir qui passent par la parole. Questionner aussi les savoirs magiques, les malédictions, la croyance en ces dernières...

AUGUSTE: Et comment des choses qui sont des fictions ont des conséquences réelles sur ce qui se passe maintenant. Comment le savoir, la science, l'histoire, le rapport au temps produisent de la croyance et quel est le pouvoir de la danse dans tout ça.

Peut-être que c'est revenir aussi à ce que vous disiez avant par rapport à la danse comme un endroit où convoquer d'autres formes de vérités. Même si le corps est aussi le produit du savoir et de la science.

FABIO: Oui, c'est pour ça qu'on aime bien cette idée de danser dans un cerveau. Car la plupart du temps on distingue vraiment le fait de danser ou de penser.

DÉLIA: Danser dans le cerveau, il n'y a plus le choix!

C'est une réconciliation!



Dessins-clepsydes, 2013,
crayon et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm)
Photo: L. Godart

Comment Guillemette Bolens est-elle reprise par les chercheur·euses en danse? Professeure de littérature anglaise médiévale et de littérature comparée à l'Université de Genève, son regard analytique place le corps et ses articulations au cœur des

recherches qu'elle conduit sur un corpus d'œuvres littéraires et picturales. Par rebonds, son travail éclaire et nourrit l'analyse du geste dansé. Philippe Guisgand nous raconte comment ce chemin de pensée l'accompagne à l'Université de Lille, où il enseigne entre autres l'analyse chorégraphique.

Quand on lit avec son corps

Marie Pons est critique en danse, intervenante au Département danse de l'Université de Lille. Philippe Guisgand est professeur des universités en danse, responsable du Master pratiques critiques en danse et directeur du département Arts — Faculté des humanités — Université de Lille.

Guillemette Bolens est professeure de littérature anglaise médiévale et de littérature comparée à l'Université de Genève. Sa recherche porte sur l'histoire du corps, l'analyse des gestes, la cognition motrice et l'intelligence kinésique dans l'art et la littérature.

Les deux ouvrages de Guillemette Bolens mentionnés dans ce texte se trouvent au centre de documentation du Pavillon ADC:

- *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Éditions BHMA, 2008, Lausanne
- *La logique du Corps articulaire, les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Presses universitaires de Rennes, 2000, Rennes

Que recouvrent ces deux termes, sous sa plume?

L'activité kinesthésique est la perception sensori-motrice que l'on a de ses propres mouvements, ce sont les effets et les conséquences directes de notre activité neurobiologique. La kinésie, dans le travail de recherche de Guillemette Bolens, désigne ce qui dans un texte génère des stimulations perceptives liées au mouvement pour le ou la lecteur·ice. Lorsque je lis la description d'une action, d'un déplacement ou d'un geste effectué par un personnage, une sensation de mouvement s'active dans mon corps de lecteur·ices, c'est la sensibilité kinésique et le pouvoir de la littérature. Guillemette Bolens cherche à comprendre comment ça marche, ce qui se passe précisément dans ce trajet du corps du texte jusqu'au corps du lecteur. Elle se livre à un travail d'analyse du mouvement, depuis l'observation de personnages incarnés dans la littérature occidentale, et s'intéresse à la réception de l'œuvre. Pour nous en danse, lecteur·ice est tout de suite devenu synonyme de spectateur·ice.

Dans son analyse, il n'est donc pas question de tout du mouvement dansé?

Non, mais en revanche son travail est interdisciplinaire, il circule entre les champs de la littérature, de la peinture et du cinéma. Les chercheur·euses ont tout simplement de l'appétence pour certains sujets, Guillemette parle de son goût pour le cinéma muet et burlesque, ce sont des corps qui l'intéressent et elle va donc y puiser des exemples d'analyse. *Le Style des gestes* s'ouvre par l'analyse d'un tableau de Chardin, *L'Enfant au toton*. On y voit un enfant appuyé sur une table, esquisser un sourire, regarder une toupie qu'il vient de faire tourner devant lui. Guillemette décrit ce qui fait le lien de tension entre l'enfant et l'objet: les doigts de sa main droite, légèrement repliés, qui viennent de donner l'impulsion au jouet. Le geste est terminé, pourtant la sensibilité kinésique du regardeur se saisit de l'action, dans le regard de l'enfant, le positionnement de sa main, l'inclinaison de l'objet. Ainsi, un indice de nature littéraire ou picturale peut nous plonger dans un mouvement de torsion ou une sensation de vitesse.

Comment aborde-t-elle cette place du corps des lecteur·ices?

« C'est une excellente lectrice des travaux neurobiologiques, des premières publications sur les neurones miroir qui circulaient à l'époque où elle a écrit sa thèse. Elle s'y appuie pour donner corps à quelque chose qui autrement resterait abstrait, car ces écrits de neurobiologie, même vulgarisés, cartographient le cerveau, le corps, mais ne résolvent pas la question du sens. D'une certaine manière, observer ces connaissances de sciences dites dures depuis les sciences humaines, cet effort de chercher, d'expliquer comment cela fait sens dans une posture de réception active d'un texte ou l'observation d'un film, d'un tableau, devient le chaînon manquant entre une œuvre artistique et la production d'explication du monde biologique. Par exemple, dans *Le Style des gestes*, elle analyse Proust et décrit le personnage du docteur Cottard, qui a toujours peur de passer pour un imbécile, d'être à côté de la plaque en société. Proust écrit que cet homme esquisse toujours un demi-sourire, comme ça s'il le voit autour de lui que la situation prête effectivement à rire, il n'a pas tort, mais s'il se rend compte qu'il a mal compris, il ne passe pas pour un idiot car son sourire n'est pas franc. Elle décrit les indices kinésiques de ce passage, et j'ai proposé à mes étudiant·es l'exercice suivant: lire le texte, puis fabriquer ce demi-sourire à partir de sa lecture. On observait une gymnastique se mettre en place chez chacun·e, repérer ce que le texte nous faisait mobiliser, la façon dont le langage met en relief le mouvement et le rend physiquement reproductible. Ce n'est pas une question d'imagination seulement, mais aussi d'incorporation du texte. Guillemette Bolens a réussi parfaitement, en étant à l'écoute de ces explications du monde neurobiologique, à restituer la production du sens d'un point de vue corporel, c'est fort.

Cela fait de la perception/réception individuelle un travail très actif, les lecteur·ices ou spectateur·ices sont au travail, face à la danse ou à un texte.

Je pense que l'approche de Guillemette Bolens réintroduit le corps non pas thématiquement dans le champ littéraire mais en tant que condition de possibilité de la littérature, en tant que moyen d'expression de celle ou celui qui produit le texte vers celle

Entretien

Philippe Guisgand

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE PONS

MARIE PONS: **Comment as-tu rencontré les écrits et la pensée de Guillemette Bolens, dans quelles circonstances?**

PHILIPPE GUISGAND: Il y a une dizaine d'années, Guillemette était invitée à un colloque portant sur *Danse et littérature* à l'Université Paris 8. C'était la première fois qu'elle rencontrait le milieu de la recherche en danse, puisque son travail portait à l'époque sur les littératures anglophones médiévales, et n'était pas pensé, par elle, en lien avec la danse. Or le corps tient une place centrale

dans ses travaux sur l'analyse des gestes, sur l'intelligence kinésique dans la littérature. Elle était très surprise en arrivant de découvrir que beaucoup dans la salle avaient lu *Le Style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, et qu'il s'agissait même d'un livre de chevet pour certain·es d'entre nous en tant que chercheur·euses. Dans cet ouvrage, l'analyse littéraire se mêle à des connaissances très fines à propos de l'empathie kinesthésique. Elle introduit de la nuance en distinguant activité kinesthésique et kinésique.

ou celui qui le lit. Comment se déroule une contamination motrice, que celle-ci vienne d'un texte, d'un écran, d'une performance, c'est ce qu'elle explore : la perception comme activité corporelle. Voilà pourquoi

nous nous y retrouvons pleinement, dans le champ de la danse, lorsque l'on défend l'idée que l'autonomie de l'intelligence de celui ou celle qui regarde a une valeur, que tout ne se rattache pas à l'existence d'une culture chorégraphique, qu'il n'y a pas de sens caché de l'œuvre mais la possibilité de produire du sens sans que celui-ci soit dicté par le système productif qui l'a fabriqué, son auteur·ice, les programmateur·ices, la feuille de salle.

Comment plus précisément t'es-tu alors saisi de cette lecture dans tes propres chantiers de recherche ?

Ce qui m'a longtemps occupé était de proposer une nouvelle lecture du corps à partir de l'analyse et de la description du mouvement en lui-même, en laissant de côté les indices proposés dans les textes qui accompagnent le spectacle : critique journalistique, texte d'intention ou interview du chorégraphe,

feuille de salle etc. Mon hypothèse était de dire : le geste parle, et c'est en regardant l'activité du corps même que la pièce fait sens. Le travail de Guillemette Bolens est venu nourrir, activer cette réflexion, il généralisait ce principe de faire confiance au geste même. Nous sommes plusieurs à y avoir trouvé un appui intellectuel. La lecture du *Style des gestes* puis du *Corps articulaire* m'a ainsi donné de la matière pour réfléchir à la notion d'état de corps, qui m'a occupée ces dernières années. J'ai creusé, notamment en réalisant une série d'entretiens avec des interprètes, ce qui pouvait caractériser d'une part un état de corps dansant, c'est-à-dire ce qu'un·e danseur·euse fait pour nourrir, habiter, motiver le geste, et d'autre part un état de corps dansé, ce que je ressens en tant que spectateur·ice au nom de l'empathie et qui

constitue une hypothèse de lecture du corps dansant, coïncidant parfois avec le travail de l'interprète et parfois pas. Et c'est aussi la lecture du *Style des gestes* qui m'a incité à approfondir cette recherche.

Sur quoi se concentre *La logique du corps articulaire* ?

Guillemette Bolens y expose deux logiques corporelles, en puisant des exemples dans la littérature occidentale. Elle détaille les représentations qui président dans les descriptions de corps héroïques blessés, mis à mort, ainsi que certains rites mortuaires. Elle distingue ainsi le corps-enveloppe, où la peau marque une séparation entre intériorité et extériorité du corps, et le corps articulaire. Cette dernière notion explore l'importance du liant articulaire comme force vitale voire extraordinaire, dans *L'Iliade* par exemple, et par là le péril mortel porté à l'héroïsme-même lorsque le corps est atteint, mis en morceaux. Le personnage atteint dans sa chair perd du même coup une puissance d'agir. Guillemette Bolens pointe que la logique articulaire est davantage la marque de conceptions européennes nord-occidentales, avec toute une part consacrée à la conservation ou à l'anéantissement des corps morts, avec cette idée que l'on ne peut laisser certain·es mort·es en état de conservation du liant articulaire, car c'est peut-être la porte ouverte au fait de leur redonner vie d'une autre manière. Le corps-enveloppe est davantage dans une problématique dedans-dehors, intérieur et extérieur du corps. On retrouve cela dans le jeu traditionnel des arts scéniques japonais. Saburo Teshigawara en parle dans son travail par exemple, il décrit son corps comme animé, mu par des variations de masses d'air depuis l'intérieur.

Cette distinction entre corps articulaire et corps-enveloppe peut être très opérante pour distinguer des familles de façons de danser disons, entre puiser dans l'intériorité ou être davantage avec le squelette par exemple. Ce sont deux options — parmi d'autres possibles — qui aident à mettre des mots précis pour tenter de décrire au mieux le mouvement d'un·e interprète.

Les entretiens que l'on mène avec des danseur·euses peuvent venir valider ces représentations, montrer comment elles

vivent dans la création. Il est intéressant de mettre en rapport l'impression que l'on a en tant que spectateur·ice ou analyste du corps dansant lorsque l'on cherche à savoir d'où vient le mouvement, et la confirmation apportée par la parole des danseur·euses. En regardant danser Saburo Teshigawara, on peut penser aux arts martiaux orientaux, à la figure du cercle qui y est formellement structurante. Or le chorégraphe nous parle d'un corps gonflable, auquel le souffle et l'air donnent forme, et il précise qu'il n'a rien à voir avec le butô ou le Tai Chi. Il peut donc y avoir des nuances entre une perception de spectateur·ice et ce qui donne vie à ce mouvement pour celui ou celle qui l'exécute. Et en effet, on pourrait y adjoindre et valider la pertinence d'autres dénominations. J'avais esquissé ce travail dans ma thèse en tentant de trouver des métaphores pour qualifier les états de corps : corps stylo, corps trace, corps statue... je voulais essayer de faire une cartographie des représentations, des métaphorisations du corps, à la fois pour les spectateur·ices et les danseur·euses.

Analyser les œuvres en danse, partitions pour le regard, le livre que tu as récemment écrit avec Isabelle Ginot, semble aussi être un rebond de ces lectures.

Complètement. Lire des chercheur·euses qui énoncent les choses aussi clairement dans leurs travaux, cela vient confirmer des intuitions, éclairer ce que l'on essaie de construire en tant que pédagogue notamment. Lorsque j'ai eu carte blanche pour imaginer une première année de Licence en danse à l'Université de Lille, c'est ce qui m'est venu à l'esprit : je veux avoir à faire à des danseur·euses, à des gens qui ont une expérience pratique de danse, et trouver un équilibre en étant dans une articulation permanente avec l'écrit, la lecture, la recherche sur table. Lorsqu'on dépasse la distinction théorie et pratique, on est à un endroit d'articulation. Par exemple, dans le livre avec Isabelle Ginot, on a nommé une de ces articulations *Regardécrire*. Ces allers-retours entre pratique et analyse permettent de *comprendre* le mouvement (c'est-à-dire, étymologiquement, prendre avec soi). Je l'observe en proposant des échauffements de spectateur·ices, en partageant une phrase chorégraphique de la pièce que l'on va voir ensuite. Lorsque la phrase en question arrive dans le spectacle, il se passe quelque chose

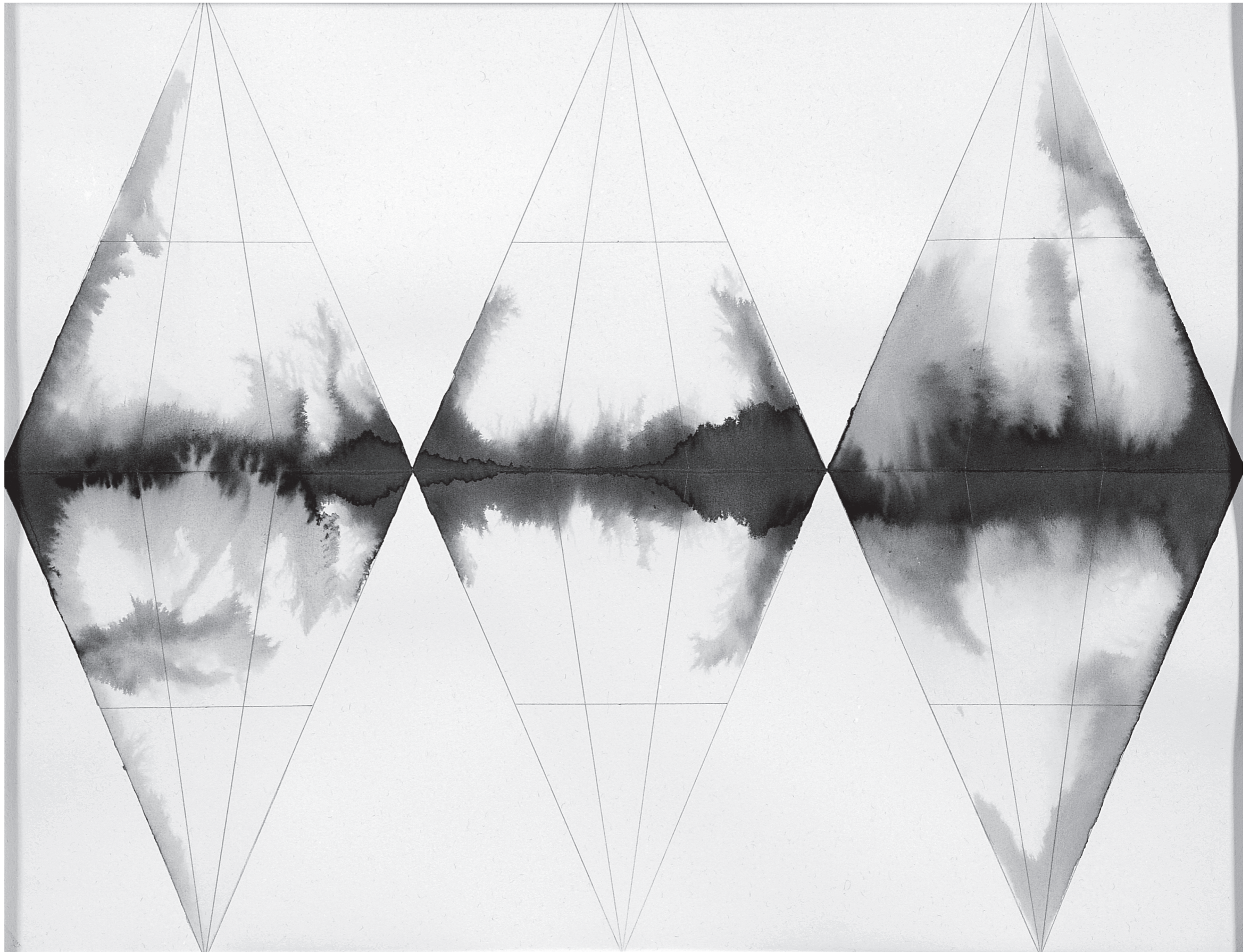
chez les spectateur·ices qui l'ont apprise, c'est épatant à observer. Prendre les choses avec soi, se les incorporer nous les fait vivre, apprécier, goûter autrement.

Guillemette Bolens s'intéresse à des textes qui se situent avant la séparation cartésienne entre l'âme et le corps, ou qui en proposent une autre lecture. Elle est dans cette même défense de la non séparation entre théorie et pratique, par rapport à l'implication du corps du lecteur.

Cette idée que la séparation entre théorie et pratique est un dualisme inintéressant pour appréhender le monde a clairement influencé ma manière d'approcher les œuvres, d'enseigner la danse et de penser les études en danse proposées à Lille. Je préfère m'éloigner de la conception cartésienne des deux instances, esprit et corps séparés, pour privilégier un point de vue holistique. Nous sommes plutôt sur une approche où, d'une part, on s'immerge dans une activité par le corps, autant en dansant dans le studio qu'en y faisant une lecture, et, d'autre part, on prend une distance analytique qui peut d'ailleurs aussi être dans la pratique physique : le *Body-Mind Centering* est une activité de distanciation par rapport à son propre vécu corporel, par exemple. On s'éloigne ainsi de cette tradition du pur esprit qui règne encore largement, dans le champ des études littéraires en France notamment ; et le travail de Guillemette Bolens y a — à mon sens — grandement contribué.

« L'autonomie de l'intelligence de celui ou celle qui regarde a une valeur, tout ne se rattache pas à l'existence d'une culture chorégraphique. Il n'y a pas de sens caché de l'œuvre mais la possibilité de produire du sens sans que celui-ci soit dicté par son auteur·ice, les programmateur·ices, la feuille de salle. »

Dessins-clepsydes, 2013, crayon
et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm)
Photo: L. Godart



Les dances d'après

Professeure à Paris 8, ancienne élève de Laurence Louppe qu'elle évoque dans cet entretien, Isabelle Launay trouve ses motivations à interroger, déplier et commenter l'histoire de la danse dans les studios d'aujourd'hui: le plus souvent en lien avec des artistes en création.

Depuis Laban et Wigman sur qui portait sa thèse, la chercheuse voyage de manière transdisciplinaire dans les époques, attentive à décrire ce qu'elle appelle dans deux de ses ouvrages *les danses d'après*.

Isabelle Launay est professeure au département Danse de l'Université de Paris 8 Saint-Denis. Elle a enseigné au CNDC d'Angers et au sein du Master Exerce (Montpellier) et a collaboré à de nombreux projets d'artistes. Elle travaille aujourd'hui sur les questions de postmémoires et de pouvoirs d'agir en danse dans une perspective transnationale.

Entretien Isabelle Launay

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANIE BAYLE

STÉPHANIE BAYLE: J'avais envie de commencer par vous demander de raconter votre rencontre avec la danse. Avez-vous approché cet art par la pratique?

ISABELLE LAUNAY: Oui, j'ai eu une longue pratique de danse amateur·e. J'ai commencé enfant puis adolescente par des cours de danse dite *moderne*, au sein de la Maison des Jeunes et de la Culture (MJC), à Nice. C'était les années 1960-1970 et le développement de ces structures. On parlait alors plutôt d'*expression corporelle* pour qualifier ces cours qui étaient à destination de tous et plutôt inspirés de la technique Nikolais. Je peux dire que je suis un pur produit des MJC dans la construction de mon rapport à la danse! Ensuite, adolescente, j'ai vécu trois ans au Brésil où j'ai découvert un rapport plus festif à la danse, populaire notamment, à travers le carnaval et la capoeira. Je suivais aussi un cours de danse moderne à São Paulo, dispensé par une grande figure de la danse au Brésil, Renée Gumiel, une française installée là-bas, marquée par les techniques venues d'Allemagne. Au retour, cette pratique amateur est peu à peu devenue plus importante, je prenais un cours de

danse par jour, jusqu'à penser faire de la danse mon métier. Mais ce n'était pas vraiment compatible avec les études, et je crois aussi que je n'étais pas assez structurée psychologiquement pour vivre une vie d'artiste, assumer la précarité que cela supposait. En outre, les critères de sélection étaient très rigoureux sur le plan physique, j'étais un peu ronde et ne correspondais pas aux canons morphologiques d'une future professionnelle. Ma pratique s'est poursuivie, mais sur un mode plus discontinu. J'ai ensuite étudié la littéra-

ture, passé l'agrégation de lettres, puis suivi des études théoriques en danse. Étonnement, j'ai été rattrapée beaucoup plus tard par la pratique, puisque j'ai été invitée à prendre part à des projets, notamment avec Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, à la fois sur et hors scène, comme dramaturge.

Vous travaillez avec des artistes contemporains en activité. Comment articulez-vous votre travail d'historienne de la danse avec ces artistes de la danse contemporaine?

Mes questionnements concernant le champ des danses du passé étaient dès le début orientés vers le présent, de telle sorte que j'imaginai que mes recherches pouvaient intéresser le milieu artistique et les premières concerné·es, c'est-à-dire les danseur·euses. Je me suis d'abord focalisée sur leurs manières de composer, leur imaginaire, leurs sources, leurs matériaux, la façon dont ils définissaient eux-mêmes ce travail d'interprète, quels entraînements ils inventaient... Le travail avec les artistes du passé, c'est comme un dialogue fantasmé avec eux. Je leur pose des questions et je tente de trouver des réponses dans leurs textes, mais aussi chez leurs élèves et descendant·es. Le cœur de ma thèse portait sur les esthétiques de Rudolf Laban et Mary Wigman. Au fond, je m'intéressais à l'histoire de l'expérience corporelle, son expressivité et les états de corps, et ce que voulait dire danser dans l'entre-deux-guerres: quels étaient les effets de la première guerre mondiale sur les corps, mais aussi les conséquences du développement du capitalisme, les rapports entre les corps et la ville; je lisais beaucoup Walter Benjamin... Je travaillais sur une histoire culturelle à partir des questions de qualité de gestes, d'états de corps, d'imaginaires convoqués. De la même fa-

«Lorsqu'on réactive une œuvre, on arrache quelque chose du passé, on le décontextualise et on le cite. Ce mouvement de transfert se fait en vue, théoriquement, de donner un sens nouveau à l'œuvre. On prend, mais aussi on rend quelque chose à cette œuvre du passé.»

çon, quand je travaille aujourd'hui avec une artiste au présent, par exemple Bintou Dembélé, je vais voir ses pièces, je m'intéresse à ses références, ses lectures, son rapport à la musique, j'assiste à des répétitions et je partage mes commentaires. Je m'appuie sur ce que je vois et découvre pour tenter d'inscrire ses danses dans une histoire plus large. Des strates historiques sont toujours convoquées dans les danses d'aujourd'hui. Il s'agit donc d'une histoire de la danse à partir d'aujourd'hui, d'un mouvement du présent vers le passé.

Chez tous les artistes avec lesquels j'ai travaillé, il y a un désir d'histoire, un désir que notre dialogue puisse nourrir leur imaginaire. C'est très stimulant de se demander quel imaginaire historique est convoqué dans leurs œuvres plus ou moins consciemment, quel travail sur les sources est fait et surtout en vue de quoi... C'est une histoire de la danse pour la danse, au service du travail des danseur·euses d'aujourd'hui.

La revisitation d'œuvres anciennes a toujours existé. Que nous dit ce phénomène et où se placent les enjeux contemporains ?

Effectivement, ce n'est pas nouveau. Au XVII^e siècle, on observe la reprise de danses dans le cadre des répertoires. Dans l'histoire de l'Opéra de Paris, par exemple, institution tournée essentiellement vers la production de nouveaux ballets, on voit apparaître à partir des années 1960 un goût pour le passé : on commence alors à se pencher sur les répertoires mais dans le champ de la danse dite *classique*. Dans les années 1980, il y a eu un énorme travail de réactivation, d'historisation, de réflexion sur la belle danse et les danses dites *baroques*. Les années 1920-1930 (soit les danses dites *modernes*), sont quant à elles documentées par

des partitions et des films. Et les artistes contemporain·es des générations suivantes se sont ressaisi·es de ces danses. La question est de comprendre pourquoi certaines œuvres ressurgissent à un moment donné... Je pense qu'une époque a besoin de réactiver un certain passé, avec lequel elle se sent des affinités et dans lequel elle trouve des appuis pour penser aujourd'hui. Et ces connections passé/présent peuvent être très surprenantes.

Comment éviter une forme d'appropriation culturelle ?

Un·e peintre, un·e cinéaste travaille toujours à partir de la création des autres. L'appropriation est aussi à l'œuvre dans le travail intellectuel. Dans la recherche, on s'appuie sur les écrits d'autres chercheur·euses, sociologues, historien·nes... Ce qu'on appelle *appropriation culturelle* désigne un rapport inégal entre celui ou celle qui s'approprie et celui ou celle qui est approprié·e. Quand on s'approprie des danses d'artistes totalement oublié·es, sans même véritablement les citer, on usurpe. Ce sont là des rapports de force qui se jouent.

Lorsque l'on pense une réactivation, on arrache quelque chose du passé, on le décontextualise et on le cite. Ce mouvement de transfert se fait en vue, théoriquement, de donner un sens nouveau à l'œuvre. On prend, mais aussi on rend quelque chose à cette œuvre du passé. La réactivation est intéressante à mes yeux quand il y a une tension dialogique entre les deux œuvres, celle du passé et celle du présent. Je pense par exemple à la proposition de Pol Pi, *Ecce (H)omo* (2017), faite à partir de la pièce *Afectos Humanos* (1962) de Dore Hoyer. C'est à partir de la virtuosité de la pièce d'origine que Pol Pi va lui donner un nouveau sens, en mettant l'œuvre de Dore Hoyer à l'épreuve

«Certains héritages chorégraphiques peuvent s'assécher parce qu'une tradition d'interprétation ou une version dominante s'impose, ou parce qu'on ne retrouve plus la véritable nécessité d'une reprise. C'est ce qui se pose aujourd'hui à la compagnie Pina Bausch. Comment actualiser la virulence de son œuvre? »

de la question du genre. Il y a un vrai point de vue qui contribue à déployer quelque chose d'insoupçonné, ou qui était à peine perceptible dans l'œuvre de Dore Hoyer.

Qu'est ce qui se joue plus précisément dans la reprise de répertoires, dans la confrontation avec le présent ?

Si l'on parle du théâtre, il y a toujours une forme de relecture qui s'opère, de reprise de textes, éventuellement de nouvelles traductions... Ce n'est jamais le même Shakespeare qui est joué. Pour la danse, il y a peut-être une crispation autoriale, une peur de trahir, le fantasme de vouloir être fidèle à l'original. Or, je pense qu'on a tout à gagner à enrichir, déployer, déplacer les sens d'une œuvre pour que, justement, elle reste vivante. Sinon, on fait un exercice de style ou l'on produit un exemple de grammaire chorégraphique historique. Le rapport au passé est bien plus virulent que cela.

Michel de Certeau évoquait le travail de la mémoire comme le retour de l'oublié. C'est le phénomène surprenant que le danseur rencontre dans son corps lorsqu'il tente de se rappeler une danse qu'il a interprétée. Est-ce que l'histoire de la danse se fabrique aussi de cette manière-là, entre perte et mémoire, à travers des suppositions, des fantasmes et la nécessité de parfois inventer ses sources ? Y a-t-il alors un plus grand risque de manipuler l'histoire ?

Il y a toujours en danse comme ailleurs ce risque de manipulation, tout comme celui de fixer une tradition. C'est intéressant d'ob-

server les risques qui sont liés à une politique de la mémoire orientée sur la peur de l'oubli, cherchant à conserver la tradition, à travers le travail des héritiers de fait ou auto-proclamés. Certains héritages chorégraphiques peuvent s'assécher parce qu'une tradition d'interprétation ou une version dominante s'impose, ou parce qu'on ne retrouve plus la véritable nécessité d'une reprise. C'est ce qui se pose aujourd'hui à la compagnie Pina Bausch, qui travaille avec des compagnies de répertoires. Comment actualiser la virulence de son œuvre ? Pour qui est-ce vital de danser Pina Bausch aujourd'hui ? Ceux qui expriment la nécessité de danser cette œuvre ne sont pas forcément les plus légitimés pour le faire... Et pourtant, la pièce *Kontakthof* dansée par des personnes âgées ou des enfants offre un point de vue inédit sur l'œuvre, très différent que lorsqu'elle est dansée par des danseur·euses professionnel·les.

Peut-on dater l'apparition de la discipline histoire de la danse ?

Je n'ai pas encore lu une *histoire de l'histoire de la danse* qui fasse le point sur cette question ! Aucune synthèse sur le sujet n'a encore été faite. On peut dire que l'histoire de la danse apparaît quasiment en même temps que ce qui s'appelle danse. Dans les premiers traités sur la danse, il y a déjà cette notion de l'histoire de la pratique. Avant même que naisse l'Académie royale de danse en France, il y avait un discours sur l'histoire du métier de maître à danser, et donc une histoire des traditions. Il existe, dans différents pays d'Europe ou aux États-Unis, une histoire de la danse dans une perspective nationale. On a aussi beaucoup critiqué, et à juste titre, ce projet d'une histoire de la danse occidentale-centrée, qui serait linéaire, progressive,

partant d'Isadora Duncan au XX^e siècle jusqu'à maintenant, comme un seul grand progrès... Ce récit-là a totalement explosé aujourd'hui, il n'est plus possible.

Le Centre national de la danse de Pantin a mis récemment à l'honneur l'historienne de la danse Laurence Louppe pour marquer les dix ans de sa disparition. Je reprends une question qui figurait en exergue dans ce portrait : comment penser aujourd'hui avec Laurence Louppe et son héritage ?

Je ne sais pas si Laurence Louppe se serait elle-même définie comme historienne de la danse, mais elle était souvent présentée comme telle. Ayant été son étudiante, j'ai peut-être hérité inconsciemment de cette forme d'*indiscipline* à l'égard du champ académique, de son immense liberté de pensée, très marquée je crois par Roland Barthes dont elle fut l'étudiante. Je peux dire que j'ai vraiment été formée par elle, par son œuvre de poéticienne plus que d'historienne. J'ai suivi ses cours à l'université quand elle enseignait à Paris 8, je l'ai énormément lue, sa pensée, sa parole ont été fondamentales pour la jeune chercheuse que j'étais. Et ce qui reste pour moi d'extrêmement fécond, c'est son dialogue permanent avec les artistes, sa recherche sur les états de corps anciens, son souci de comprendre le travail des danseur·euses.

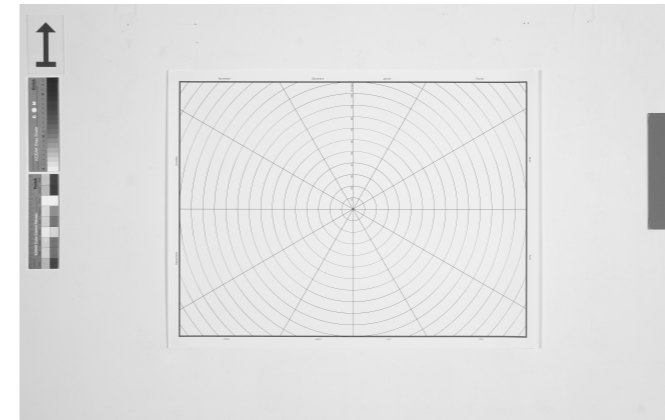
Dans une dynamique proche, je travaille le champ historique à partir d'un parcours pluridisciplinaire. Les études en danse exigent presque le croisement des disciplines et je suis d'un esprit curieux, peut-être même nomade. Tout ce qui me permet de penser mon objet m'est utile. Cela m'a donné beaucoup de liberté dans mon parcours ; le revers, c'est que je ne suis pas une spécialiste d'une période donnée. Ce dialogue avec les artistes, d'une certaine manière, m'a empêchée d'être spécialiste d'un moment de l'histoire, et peut-être ne suis-je pas très sérieuse aux yeux de mes collègues historien·nes !

Actuellement, quel est votre rapport avec le milieu de la recherche en danse ?

Pour terminer avec Laurence Louppe, j'ajouterai qu'elle citait peu ses sources, ce qui rendait difficile le débat, mais donnait à sa pensée un élan, un risque théorique proposant des hypothèses passionnantes que peu

de chercheur·euses en danse prennent aujourd'hui, par souci de rigueur. Sa parole avait de ce fait un grand pouvoir de conviction et de séduction. Je tente de sourcer davantage mon travail et d'encourager surtout les doctorant·es que j'oriente, et qui travaillent sur les archives dans ce sens. Et de fait, ces jeunes chercheur·euses en histoire de la danse sont bien meilleur·es historien·nes que moi ! Ils et elles ont aussi bénéficié de tout l'acquis des études en danse depuis trente ans, ont été amené·es à être transdisciplinaires, à convoquer l'histoire mais aussi l'anthropologie, les sciences sociales et tout ce qu'on appelle la théorie critique. Les travaux sont souvent passionnants parce qu'ils s'inscrivent dans des croisements de sensibilités intellectuelles — je pense aux recherches de Marie Glon, Elizabeth Claire, Sophie Jacotot, Sylviane Pagès, Axelle Locatelli, Fernando Lopez, Mélanie Papin, Guillaume Sintès, Valentina Morales et bien d'autres. Ces chercheur·euses sont souvent au départ des danseur·euses, mais je pense que ce n'est pas une condition pour faire de l'histoire de la danse. Tout un chacun peut s'autoriser à travailler sur un sujet, quelle que soit son histoire. Évidemment, l'expérience sociale vécue à travers la pratique de la danse donne une épaisseur importante aux questions, mais je ne limiterais pas le monopole de l'histoire de la danse aux seul·es danseur·euses.

danseuse apprentie chercheuse



Interprète souvent engagée dans des projets genevois, Stéphanie Bayle a entrepris un master en études danse à l'Université Paris 8. Nous profitons de l'entretien qu'elle a mené avec Isabelle Launay sur les liens de la création contemporaine avec l'Histoire^(p.24) pour jeter un coup de projecteur sur l'objet de sa recherche actuelle.

Calendrier centenaire, 2014,
sérigraphie 5 couleurs, (70 cm x 100 cm)
Collection Multiples / Édition de l'EHEA.
Photo: C. Cortinervis

Entretien Stéphanie Bayle

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

ANNE DAVIER: Dans le cadre de ton master, tu as choisi de mener ton mémoire sur la notion de pratiques, et de resserrer ton corpus aux travaux de Cindy Van Acker et Yasmine Hugonnet avec qui tu collabores depuis plusieurs années en tant que danseuse. Qu'as-tu expérimenté avec elles ?

STÉPHANIE BAYLE: Les pratiques sont des outils nés avec l'apparition de la danse moderne pour faire advenir la spécificité d'une danse. Chez Cindy Van Acker et Yasmine Hugonnet, lorsqu'elles sont partagées, les pratiques servent à créer du commun entre les interprètes. Elles chargent, remplissent et transforment les corps. Elles fabriquent une histoire collective des corps doublée d'une intelligence partagée. Si bien qu'au plateau, le public sent comme un historique commun entre les corps. Je m'intéresse à la manière dont ces pratiques sont transmises aux danseur·euses, le langage spécifique qu'elles véhiculent et donc l'imaginaire particulier qu'elles éveillent.

En perspective de tout cela, ce sont les porosités spécifiques que ces pratiques participent à fabriquer qui m'intéressent. Je considère, chez ces deux chorégraphes, que les pratiques développées contiennent en elles les fondamentaux de leur travail, qu'elles font œuvre au sens où elles agissent et travaillent à transformer. Je dirais qu'elles sont porteuses de valeurs, de positionnements esthétiques, philosophiques, artistiques et que les danseur·euses rencontrent

« Accompagner des chorégraphes dans leurs créations, à la fois comme danseuse et collaboratrice, participe à entraîner mon regard de chercheuse et mon sens analytique. C'est un travail plus large que celui d'interprète, et j'aime bien cela. Je suis danseuse, mon approche est phénoménologique, j'ai testé, senti, éprouvé... »

tout cela, plus ou moins consciemment, lorsqu'ils·elles entrent dans ces pratiques. Il s'agit du début de ma recherche et je démarre avec plusieurs constats : les pratiques développées par Yasmine Hugonnet et Cindy Van Acker représentent un condensé de leurs recherches. L'une comme l'autre ont, par des biais différents, accédé à un nouveau corps refondé par la pratique. Et de ces corps bien spécifiques peuvent émerger des gestes nouveaux, que je pourrais qualifier de gestes fondateurs. Un autre point de curiosité prend place sur les possibilités de survivance de ces pratiques à l'intérieur des contraintes qu'impose l'écriture chorégraphique d'abord, puis la confrontation avec le plateau et la question de la performativité ensuite. J'ai eu l'occasion de vérifier les tensions entre l'intimité du travail en studio et l'exposition du plateau. Dans le travail avec la pratique, on passe de l'état d'initié·es à celui d'expert·es. Mais il y a un frottement qui s'opère au moment de la composition : il y a des choix à faire concernant le mouvement bien sûr mais aussi l'espace, la scénographie, la lumière. Je me questionne sur la façon dont la pratique résiste, sur les manières dont cette histoire collective des corps travaillée en studio continue à nourrir le cœur de l'œuvre, sur le degré d'honnêteté qui peut encore infuser la pratique lorsque les interprètes ont aussi à porter la responsabilité du contexte de spectacle.

Tu as récemment collaboré avec Yasmine Hugonnet sur sa création *Les Portes-voix*. Qu'as-tu pu observer de singulier, en tant que danseuse, mais aussi depuis ta position d'apprentie chercheuse en danse, dans la transmission de sa pratique aux interprètes ?

Le travail de Yasmine s'appuie sur un savoir collecté au fil du temps et vérifié à travers un long cheminement solitaire. Je continue à observer ses transmissions de pratiques, je suis particulièrement attentive au vocabulaire qu'elle emploie. Même si dans sa transmission, elle passe aussi par le corps, il y a chez Yasmine tout un travail analytique qui a déjà été réalisé. Le langage est pour elle hyper important : beaucoup de choses se jouent à travers le choix de ses mots, en images aussi. Par exemple, dans la définition même de sa pratique qu'elle nomme *pratique du devenir*. Il y a déjà là toute une poétique qui dit énormément sur son approche de la temporalité : quelque chose serait à venir dans la danse, dans le geste, dans la transmission du geste.

Cette inscription du temps dans les corps ouvre d'autres temporalités. Chez Yasmine Hugonnet, comme chez Cindy van Acker, il est parfois nécessaire d'entrer dans une certaine lenteur. On ne danse pas lentement par principe ; la lenteur advient parce qu'il y a tellement de choses à penser et sentir qu'il faut se donner le temps d'être dans la vérité de la sensation, ce qui demande de ralentir le geste pour entrer dans cette sensibilité précise, fine. Quand tu deviens plus expert dans la pratique, tu peux aussi déjouer la lenteur et varier le rythme, par exemple. C'est ça qui est génial avec ces pratiques : tu dois rester dans une profondeur, sinon le geste se vide. C'est le langage

« Dans ma classe, il y a un travail de recherche qui porte sur les Claudettes de Claude François. Les Claudettes disent quelque chose d'une certaine France, une période, une culture télévisuelle, sociale, économique, une vision du corps des femmes... »

commun qui fait la force de ces écritures, et même si les spectateur·ices ne sont pas au fait de tout cela, ils et elles le sentent.

Yasmine Hugonnet et Cindy Van Acker ont toutes les deux commencé avec des créations solo : *Corps 00:00* pour Cindy (2002), *Le Récital des postures* pour Yasmine (2014). Comme s'il leur fallait d'abord être seule avant de faire appel à d'autres interprètes... ?

Dans leurs solos respectifs se sont déposés les grands principes de leurs travaux, élaborés en studios puis dans les écritures seules sur scène. Ces solos ne sont pas des manifestes, mais ils portent des valeurs propres à chacune des autrices. Les deux ont en quelque sorte refondé un corps, elles ont travaillé à inhiber certains réflexes pour laisser parler d'autres choses. Chez Yasmine, la ventriloquie, qui demande d'avoir fabriqué un corps fort mais poreux, adoptant un nouveau comportement, et avec lui un nouveau langage. Pour Cindy, dans sa façon de travailler la chute, l'inhibition des réflexes de protection, de survie, de récupération du corps pour trouver là aussi un nouveau corps, avec un travail mental, fait de répétitions pour permettre à de nouveaux gestes d'apparaître.

Comment vois-tu cette posture de danseuse-chercheuse ?

Je dirais que je suis pour l'instant au tout début d'un parcours de chercheuse. Le fait d'accompagner des chorégraphes dans leurs créations, à la fois comme danseuse et collaboratrice, participe à entraîner mon regard de chercheuse et mon sens analytique. C'est un travail plus large que celui d'interprète, et j'aime bien cela. Je suis danseuse, mon approche est phénoménologique, j'ai testé, senti, éprouvé... et pour

l'heure il m'apparaît légitime et enthousiasmant de travailler sur des sujets proches de moi. Pour autant, je trouverais stimulant d'aller ensuite vers des projets de recherche moins directement liés à mon parcours... La recherche en danse est encore très jeune et il y a une quantité de sujets à traiter, c'est un univers très stimulant.

Qu'est-ce qui pousse à se lancer dans une recherche en danse ?

Il faut de la curiosité, avoir le goût de l'enquête et être passionné·e par son sujet parce qu'entrer dans une recherche, c'est partir pour une longue durée. C'est excitant aussi, des dialogues peuvent s'établir avec des documents inédits, ou des artistes peu sinon pas connu·es... Le Département danse de Paris 8 où j'étudie revendique aussi beaucoup la dimension collective de la recherche. C'est une activité qui peut être très solitaire et il est bon de savoir que les chercheur·euses travaillent aussi ensemble et contribuent aux travaux de leurs pairs. De même, les enseignant·es font preuve de beaucoup de curiosité à l'égard des recherches de leurs étudiant·es, ils et elles nous poussent à nous emparer de sujets très éclectiques. Dans ma classe, il y a un travail de recherche qui porte sur les Claudettes de Claude François. Les Claudettes disent quelque chose d'une certaine France, une période, une culture télévisuelle, sociale, économique, une vision du corps des femmes... Il y a une quantité de directions possibles sur un sujet comme celui-ci et la stimulation vient aussi dans les choix à faire pour cadrer le plus précisément sa recherche.

Série *Future Constellations*
— Marie Velardi.
Trois gravures sur verre
représentent le changement
d'apparence de trois constel-
lations dû aux mouvements
des étoiles, sur le temps long —
dans 24'000 ans, 100'000 ans,
et 30'000 ans. Est-ce que
l'œil humain sera toujours là
pour les observer dans le ciel ?
Photos: C. Cortinovic



Eridanus in 1200 generations,
2010, gravure sur verre (22 cm diamètre)



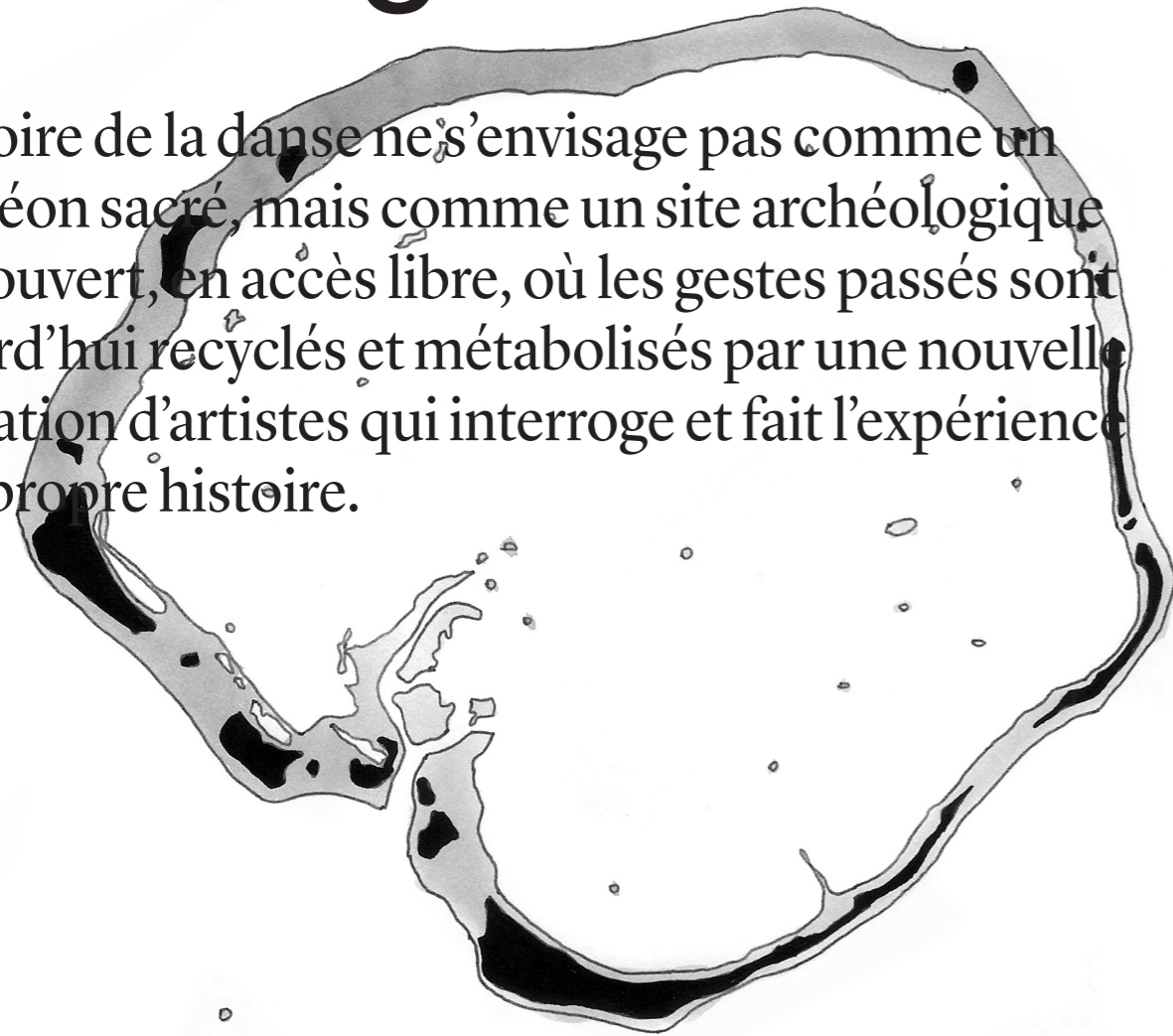
Ursa Major in 4 000 generations
2010, gravure sur verre (22 cm diamètre)



Cassiopeia in 960 generations,
2010, gravure sur verre (22 cm diamètre)

Redécouvrir les impulsions originales

L'histoire de la danse ne s'envisage pas comme un panthéon sacré, mais comme un site archéologique à ciel ouvert, en accès libre, où les gestes passés sont aujourd'hui recyclés et métabolisés par une nouvelle génération d'artistes qui interroge et fait l'expérience de sa propre histoire.



Dessins pp. 36 et 38: série *Atlas des îles perdues* — Marie Velardi.
Ces îles sont toutes de basse altitude, et en cours de submersion marine.
Elles seront probablement englouties par la montée des eaux des océans d'ici l'année 2107, date anticipée de cet atlas.

Wilson Le Personnic est titulaire d'un master en danse à l'Université Paris 8. Il collabore aujourd'hui avec des artistes du champ de la danse et développe une activité d'écriture pour des journaux et des théâtres. Il fonde et dirige le site maculture.fr.

Si l'effervescence autour du patrimoine de la danse occidentale et de ces grandes figures est aujourd'hui bien manifeste, cet intérêt n'est pas spécifique aux générations Y / Z. Après le rejet historique qui caractérise dans les années 80 la *nouvelle danse française*, de nombreux jeunes chorégraphes ont commencé début 90 en Europe à fouiller les archives, à réinvestir des figures d'avant-gardes, s'inscrivant dès lors dans une histoire référentielle de la danse.

La danse continue à flirter avec les fantômes de sa propre histoire: Loïe Fuller, Isadora Duncan, François Malkovsky, Oskar Schlemmer, Tatsumi Hijikata, Lisa Nelson, Merce Cunningham, Ruth Saint Denis et Denis Shawn, Dore Hoyer, Vaslav Nijinski, Steve Paxton, Mary Wigman, Simone Forti, Valeska Gert. Que leurs ombres apparais-

sent de manière fugace, que leurs présences soient clairement convoquées, les fantômes du passé foulent les scènes de danse aujourd'hui. En atteste la pièce *Clashes Licking* de Catol Teixeira, créée en novembre dernier au festival Emergentia à Genève: un solo motivé par une « inclination à visiter le faune de Nijinski ».

« Le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger », écrit l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Consommer les maîtres, cannibaliser les danses du passé, transgresser les legs, construire de nouveaux récits historiques, tels sont quelques-uns des différents leviers d'émancipation qui permettent d'inventer les danses à venir.

Tour d'horizon auprès de huit artistes chorégraphes, réalisé par Wilson Le Personnic.

À gauche:
Atlas des îles perdues,
Édition 2107, 2007,
encre sur papier (29,7 cm x 21 cm)
Toka

1

CATOL TEIXEIRA

Laisser le faune à la porte du studio

Créée en 1912, *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski suscite lors de sa présentation à Paris un énorme scandale qui marque l'histoire de la danse. Véritable électrochoc avant-gardiste, la pièce continue d'exciter la curiosité des chorégraphes aujourd'hui : Olivier Dubois, le Quatuor Albrecht Knust, Marie Chouinard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh... de nombreux artistes contemporains se confrontent à la figure du faune de Nijinski. Comme elleux, Catol Teixeira a été absorbé dans le sillage magnétique du héros, mi-animal, mi-humain. « J'ai découvert le Journal de Nijinski vers seize ans, par hasard, dans un stand de vieux livres dans la rue. Je l'ai pris car j'en avais entendu parler durant mes cours d'histoire de la danse lorsque j'étais étudiant à Rio de Janeiro. Je me souviens encore que sur la couverture, Nijinski avait un petit sourire malicieux et semblait me regarder droit dans les yeux. Je pense avoir créé des liens affectifs autour de cette figure du faune et de l'imaginaire qu'elle suscite, sa qualité de bête hybride. » Pour son solo *Clashes Licking*, le chorégraphe sollicite donc le fantôme du faune pour en faire un compagnon de recherche. « J'ai eu envie de convoquer cette figure et d'explorer la notion de transmutation : comment je pouvais, à travers la danse, défier les significations de

mon propre corps. » Inspiré par les particularités du faune et son caractère fantastique, pour élaborer sa propre silhouette, Catol Teixeira imagine un costume en latex semi transparent qui trouble la surface de la peau, et se chausse de pointes pour figurer une danse prothétique. « Une des caractéristiques du costume de Nijinski est qu'il possède une courte queue au bas des reins. J'ai eu envie d'exploiter cette étrange, d'imaginer un corps hybride et de danser avec des extensions ». Si la présence de Nijinski a accompagné Catol Teixeira lors de son processus de recherche, le faune est resté à la porte du studio et rien ne laisse deviner aujourd'hui l'identité du fantôme qui hante le solo. Sur le même principe que la danse, la scénographie de *Clashes Licking* a également trouvé sa source d'inspiration dans *L'Après-midi d'un faune* et la peinture de Léon Bakst. « J'ai un fort penchant pour les instigations visuelles, j'utilise souvent des dessins, des photos, des vidéos, pour éveiller les sens et danser avec. Je suis partie du paysage en pente pour explorer la notion de chute/gravité et j'ai remplacé le fameux rocher sur lequel est allongé le faune par une grande enceinte. Je n'ai pas ressenti le besoin de me référer de manière figurative à la peinture de Bakst, tout comme il n'était pas nécessaire de reproduire la danse de Nijinski. »

2

JOÃO DOS SANTOS MARTINS

Vérifier l'Histoire à travers nos propres corps

Le chorégraphe João dos Santos Martins développe depuis maintenant plusieurs années un travail qui croise pratique, savoir historique et réflexion théorique. « J'ai tendance à me relier à l'Histoire d'une façon anthropologique, en cherchant des généalogies de la danse, en essayant de les articuler et de les matérialiser. On a l'habitude d'ignorer ou de trop généraliser l'histoire de la danse, alors qu'on devrait plus souvent se positionner face à elle ». Inspiré par Yvonne Rainer et son *Continuous Project Altered Daily* (1970), la pièce *Continued Project* (2015) de João réunit cinq interprètes pour envisager avec elleux la scène comme un grand laboratoire. Sont mises en relation des conversations, des archives et des danses de Lisa Nelson, Isadora Duncan, Rudolf Laban, Busby Berkeley, etc. « La danse, explique le chorégraphe, baigne encore aujourd'hui dans un étrange paradigme de la propriété intellectuelle, artistique et auctoriale. À mes yeux, citation n'est pas synonyme d'affiliation. Si je danse avec les fantômes, c'est que je souhaite en faire l'expérience. Je pense

qu'il s'agit ici d'un désir d'anthropophagisme ou de cannibalisme... Ma génération n'est plus façonnée par un seul discours uniforme mais traversée par de multiples discours divergents. Nous ne dansons pas ce que nous sommes. Nous ne défendons pas toujours les choses que nous faisons, mais nous essayons de les faire en les interrogeant. Au contraire des modernistes, ce que nous dansons n'est pas ce que nous défendons en danse. L'Histoire est là, et pour des raisons qui nous dépassent, les pratiques de danse l'ont beaucoup exclue. Peut-être parce que la modernité en danse est arrivée plus tard que dans n'importe quel autre domaine des arts. Les plasticiens citaient déjà au début du XX^e siècle des références historiques dans la réalisation de leurs œuvres, alors que les chorégraphes s'efforçaient de créer un champ *indépendant* pour la danse. Mon intérêt ne se porte pas sur une esthétique de la danse, mais sur la façon dont nos corps contemporains peuvent être affectés par ces danses. Nous traversons et vérifions l'Histoire à travers nos propres corps. »

3

ANNE COLLOD

Défaire la fixité du récit historique

Après avoir exhumé et recréé des pièces historiques de la danse moderne allemande ou post-moderne américaine avec le collectif Albrecht Knust, Anne Collod a initié plusieurs projets de réinterprétation, notamment des pièces de Anna Halprin. Puis la chorégraphe s'est plongée dans les œuvres et la vie romanesque de Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, deux pionnières de la danse moderne aux États-Unis : sa création *Moving alternatives* (2019) ouvre un dialogue critique entre les époques et lance une recherche sur de nouvelles réflexions autour de l'héritage : « Je me suis rendu compte en enquêtant sur ces deux chorégraphes que cette danse moderne états-unienne que j'aime et qui n'a cessé de me nourrir, charriait de nombreuses questions problématiques liées notamment aux représentations de genre et de culture qu'elles ont créées à l'époque. [...] Cette recherche a fait ressurgir des fantômes un peu monstrueux du passé... Notamment ceux du colonialisme et de la fabrication des représentations exotisantes, ainsi que des rôles de genre, des rapports d'exposition ou d'invisibilisation de certains corps, etc. [...] En créant la Denishawn School, iels ont

formé de nombreux artistes, entre autres Martha Graham et Doris Humphrey, qui ont elles-mêmes formé de nombreux danseurs et chorégraphes. Comment ces imaginaires et ces corporités ont-ils voyagé, survécu, irrigué la danse ? Toute une partie du projet a été alors pour moi de laisser raisonner la complexité de cet héritage sans pour autant minimiser la dimension problématique de leur œuvre. » S'entourant d'une équipe d'interprètes concernés par ces réflexions, le chorégraphe rend visible cette contre-histoire et remet en cause le rapport aux figures d'autorités : « Avec le Quatuor Albrecht Knust, nous questionnions déjà l'émancipation face aux normes de la tradition. Aujourd'hui, je continue à travailler avec les partitions Laban que je considère toujours comme de formidables outils d'émancipation, car elles offrent un accès au mouvement libéré des filiations et du mimétisme. Mais pour *Moving alternatives*, ces questions sont abordées de manière plus politique avec une pluralité de points de vue situés, et des outils de lecture qui débordent le champ de la danse ou de l'art, comme le concept d'appropriation culturelle. »

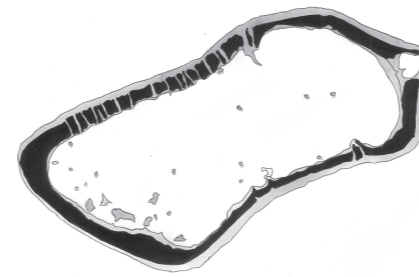
4

VOLMIR CORDEIRO ET MARCELA SANTANDER CORVALÁN

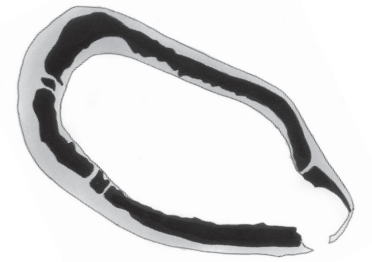
Danser entre les fantômes

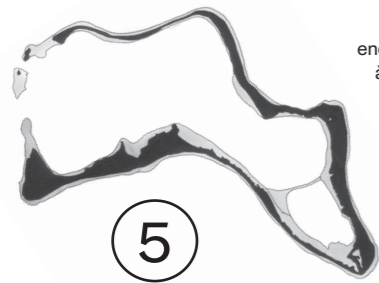
Contrairement à de nombreux artistes qui travaillent à partir d'archives photos et vidéos pour alimenter leurs recherches, Volmir Cordeiro et Marcela Santander Corvalán ont fait le choix, pour leur duo *Époque* (2015), de se référer aux mots plutôt qu'aux images : « Pas de partition, pas de vidéo, pas d'image. Simplement partir des mots pour arriver au geste. » Exit donc les sources filmiques et iconographiques ; les deux chorégraphes se sont plongés dans des archives manuscrites, cherchant les potentiels imaginaires et physiques des discours critiques et théoriques : « Nous avons travaillé avec des textes qui sont ensuite devenus nos partitions de danse, transportant un imaginaire très précis qui nous a aidés dans l'interprétation. Il s'agissait de réinventer des danses à travers des mots », explique le binôme. Avec cette pièce, les deux artistes proposent ainsi une histoire de la danse et de la performance du XX^e siècle à partir des femmes qui l'ont créée. Parmi cette collection d'artistes, nous retrouvons notamment Valeska Gert, Josephine Baker, Vera Mantero, Yoko Ashikawa, Gina Pane, Anita Berber, Latifa Laâbissi, etc.

Pour Volmir Cordeiro, travailler avec ce corpus d'artistes était une manière de prendre position contre certaines figures qu'il voyait dominer le paysage de la danse en arrivant en Europe : « L'enjeu était de ne pas se laisser faire, de résister à un effet de mode, pour aller chercher ce qui motive, trouble, excite, une relation singulière avec d'autres artistes. » Cette recherche essaie de déterminer comment les fantômes de ce matrimoine chorégraphique se métabolisent dans les corps dansants aujourd'hui. « Le passé fait partie de mon imaginaire : travailler avec ces forces invisibles est toujours très excitant. Je pense d'ailleurs que l'émancipation et la révolution se font aussi en considérant l'Histoire et en engageant le dialogue avec les fantômes qui la composent. Cette première pièce était pour moi une sorte d'état des lieux, par où et avec qui je souhaitais commencer mon travail en tant qu'artiste », confie Marcela Santander Corvalán. Son acolyte Volmir Cordeiro confirme lui aussi les présences spectrales de certaines figures sur scène : « Je suis convaincu qu'on ne danse jamais seul. Mais moi, j'ai fait le choix de ne danser ni avec ni contre ; je danse entre les fantômes. »



Atlas des îles perdues, Édition 2107, 2007, encre sur papier (29,7 cm x 21 cm) à gauche: Maria Island à droite: Fakaofu





5

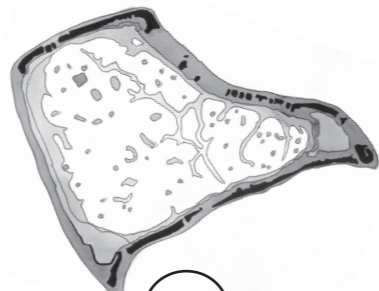
LATIFA LAÂBISSI

Cannibaliser la danse

La *Danse de la sorcière* de Mary Wigman (1886-1973) hante le travail de Latifa Laâbissi depuis plus de vingt ans. En 2001, elle ré-incarnait déjà dans *Phasmes* des danses de chorégraphes connectées au répertoire du début de la modernité en Allemagne: Dore Hoyer, Valeska Gert et Mary Wigman. «J'avais besoin d'apprendre les danses de cette époque et de les traverser physiquement. Cela m'a permis d'ouvrir un tout autre espace imaginaire». Ses deux pièces *Écran somnambule* (2012) et *Witch Noises* (2017) proposent deux nouvelles interprétations de la partition d'*Hexentanz* (1921) de Mary Wigman. La danse de la sorcière de Wigman reste une œuvre-référence pour de nombreux jeunes danseur-euses qui ont fait leurs armes dans les années 90: «J'ai vu la vidéo il y a très longtemps, lorsque j'étais en formation au conservatoire. J'avais été très marquée, car ça ne ressemblait en rien à ce que j'avais pu pratiquer jusque-là.» Malgré l'aura légendaire qui nimbe l'œuvre et lui confère une valeur de monument intouchable, la chorégraphe entreprend de remonter la performance accompagnée par une équipe de chercheur-euses: «À l'époque, c'était assez tabou de danser la *Danse de la sorcière*, tout le monde lui vouait presque un culte. Oser dire qu'on voulait la danser,

c'était très prétentieux. On ne décroche pas l'icône comme ça. Ce côté subversif était assez excitant pour moi.» Latifa Laâbissi se lance alors dans une recherche au cœur même du mouvement: «Je n'avais pas seulement envie de comprendre théoriquement ce qu'il se passait dans cette danse, il fallait que je la cannibalise, que je l'ingère pour la saisir». Loin d'être rassasiée, la chorégraphe se lance quelques années plus tard dans l'ambitieux projet de spéculer la fin du solo dont l'archive est aujourd'hui incomplète. «En termes d'imaginaire, la puissance de l'énigme produit un gouffre énorme dans lequel il était tentant de plonger». Après une longue enquête, l'artiste finit par trouver une danseuse aux États-Unis, ancienne élève d'une disciple de Wigman, qui accepte de lui transmettre la partie manquante. Latifa Laâbissi recycle cette nouvelle source et propose une version fictionnée de sa propre danse de la sorcière. Si cette pratique de ré-appropriation est aujourd'hui monnaie courante en danse, la chorégraphe rappelle que ce travail aurait sans doute été épineux dans les années 90: «Prendre une danse qui existait déjà, c'était voler le geste des autres... Pourtant le vol est une notion éthologique, souligne Deleuze. C'est un geste essentiel en art.»

Atlas des îles perdues,
Édition 2107, 2007,
encre sur papier (29,7 cm x 21 cm)
à gauche: Diego Garcia Island
à droite: Hull Island



6

JULE FLIERL

Danser écologique

Chants diphoniques et approche somatique des souffles ou des sons du corps alimentent le travail de Jule Flierl, tantôt burlesque, tantôt ritualisé, souvent hérétique. Avec sa pièce *Störlaut* créée en 2017, elle se concentre sur la reconstruction infidèle et distordue de l'œuvre de Valeska Gert. «Je souhaitais à l'époque faire des recherches sur l'histoire de la voix dans la danse de scène occidentale. Valeska Gert disait être la première danseuse à avoir utilisé sa voix sur la scène (occidentale). Elle a inventé le terme *TonTanz / ToneDance*, qu'elle définit dans plusieurs de ses écrits de la fin des années 1920». Se référant dans un premier temps aux archives de Gert, la chorégraphe a ensuite engagé une forme de recyclage des matériaux afin d'en proposer une nouvelle version: «J'ai trouvé dans les archives des textes, des films muets et quelques bobines sonores. J'ai décidé de ne pas les reconstituer mais de les interpréter à nouveau. En la lisant, j'ai vite compris qu'elle détestait tout ce qui lui rappelait les musées poussiéreux et qu'elle n'aurait pas voulu être présentée comme une figure historique. J'ai donc pris cette aversion très au sérieux». Avec *Störlaut*, Jule Flierl aime comparer sa relation avec l'histoire de la danse comme une façon

écologique de danser. «J'essaie de prendre part à un cycle et pas seulement de combler un appétit de nouveauté et de réinvention. Travailler aussi bien avec l'histoire passée qu'avec celle à venir est quelque chose qui me semble beaucoup plus durable, artistiquement et théoriquement. Ce qui m'anime vraiment, c'est de revaloriser des danses, des événements ou des personnes qui ont été laissées à l'écart des historiographies. Pourquoi connaissons-nous certaines figures et pas d'autres?» S'engager dans cette recherche a été également l'occasion de questionner comment et par qui l'histoire de la danse est écrite. Considérer les danses passées implique de se positionner face à leurs auteur-ices: «Je pense que la chose la plus importante est d'entrer en relation avec les maîtres muets et quelques bobines sonores. J'ai décidé de ne pas les reconstituer mais de les interpréter à nouveau. En la lisant, j'ai vite compris qu'elle détestait tout ce qui lui rappelait les musées poussiéreux et qu'elle n'aurait pas voulu être présentée comme une figure historique. J'ai donc pris cette aversion très au sérieux». Avec *Störlaut*, Jule Flierl aime comparer sa relation avec l'histoire de la danse comme une façon

7

POL PI

Se faire appeler par l'archive

Intrigué par le travail de la chorégraphe expressionniste allemande Dore Hoyer (1911-1967), Pol Pi signe en 2017 *Ecce (H)omo*, un solo qui revisite ses *Afectos Humanos*, cinq danses qui ont chacune pour genèse un affect humain: la vanité, le désir, la haine, la peur et l'amour. Il découvre son travail en vidéo par hasard lors d'un séminaire sur la *Tanztheater* à l'Université de São Paulo. «En la voyant bouger sur l'écran, j'ai eu l'intuition qu'il fallait que j'incarne ces danses. C'est peut-être étrange de le dire comme ça, mais mon sentiment est que les danses de Dore Hoyer se sont intéressées à moi. C'est une autre façon de dire qu'il y eut un appel lancé de la part de l'archive, comme dirait André Lepecki*.» Pol Pi se lance donc dans un long travail de recherche ponctué par des séances avec Martin Nachbar (artiste chorégraphe autorisé à transmettre les danses de Hoyer), afin de se rapprocher le plus possible de l'interprétation originale. Si Pol Pi se plonge dans les gestes et la figure de Dore Hoyer, il se détache de tout rapport de filiation avec l'artiste: «Filiation, héritage, patrimoine... sont des mots lourds de sens et de rapports de pouvoir qui ne résonnent pas avec ce qui m'a mis en mouvement quand j'ai rencontré les danses de Hoyer. J'ai plutôt cette image que je lui donne la main, ou peut-être que je me promène côte-à-côte avec elle, nos yeux interrogeant les chemins à parcourir.»

Après avoir tutoyé Dore Hoyer dans *Ecce (H)omo* puis dans le solo *Schönheit ist Nebensache ou la beauté s'avère accessoire* (2021), Pol Pi considère que ce dialogue à travers le temps permet aussi d'informer d'une manière inédite les danses passées et de révéler des zones d'ombres: «Je danse avec Dore Hoyer et je cherche à capturer ce qu'elle peut m'apprendre. Incarner une matière, c'est porter une autre physicalité, qu'on donne à voir et à ressentir à travers nos muscles, nos veines, notre souffle. À ce moment-là, je suis avec Dore Hoyer, que je le veuille ou non. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de contradictions, de désaccords entre elle et moi, entre son interprétation et la mienne. D'où la notion de dialogue, que j'ai envie de privilégier. Récemment, je me suis posé une nouvelle question: qu'est-ce que j'ai à apprendre à ses danses, à mon tour? Dans le sens que Lepecki évoque lorsqu'il dit qu'une danse d'archive incarnée dans le présent par un-e danseur-euse autre que son auteur-ice peut faire émerger des strates insoupçonnées. Cette perspective m'a ouvert un nouveau point de vue sur la notion d'appropriation.»

*André Lepecki, «Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivance de la danse», in Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter — mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Montréal, Les presses du réel, pp. 33-70.

8

JULIE NIOCHE

Se confronter aux fantômes cachés dans les gestes

Avec son duo *DOERS* (2022), Julie Nioche marche dans les pas de Lisa Nelson et Steve Paxton, en dialogue avec leur pièce improvisée *PA RT* créée en 1978. Si l'histoire de la danse n'a jamais été un sujet de recherche pour la chorégraphe, Julie Nioche se penche en 2018 sur le travail de Lisa Nelson pour les besoins des *Jeux chorégraphiques* de Laurent Pichaud et Rémy Héritier, projet pour lequel elle est invitée à présenter une danse de répertoire de trois minutes. «J'ai choisi Lisa Nelson parce que je trouve que nous ne considérons pas assez des artistes femmes dans l'histoire en général, et parce que c'est une des artistes qui me parle de façon profonde à travers des pratiques que j'utilise régulièrement. J'étais ici intéressée par le répertoire qui m'habite, en tant que danseuse, et qui transforme ma façon de danser et de créer. Lisa Nelson a développé les *Tuning Scores*, je les ai découverts lors d'un workshop avec elle mais aussi par l'intermédiaire de beaucoup d'autres artistes qui transmettent ses pratiques d'improvisation, ses pratiques de préparation des corps, etc.». Julie Nioche concentre alors son intérêt sur le duo improvisé de Lisa Nelson et Steve Paxton. «Je sais que la danse

de Lisa Nelson, dans cette pièce, a quelque chose à me transmettre. Et je mène l'enquête pour comprendre comment cette pièce nous regarde aujourd'hui, d'un point de vue artistique, politique, sociétal et personnel, bien sûr. J'ai conscience qu'apprendre sa danse improvisée a quelque chose d'absurde, mais c'était mon point de départ: apprendre ce qui ne peut s'apprendre, apprendre ce qui n'est pas fait pour être appris...» La chorégraphe décode la vidéo originale, écoute des entretiens, lit des ouvrages et pratique en studio pour imaginer un nouveau duo. Si Julie Nioche se coule en quelque sorte dans le moule de l'œuvre de Nelson et Paxton, elle ne considère pas remonter ni reprendre l'œuvre originale. «Je ne me situe pas comme une historienne ou une artiste en réflexion sur le répertoire. Je m'interroge: qu'est-ce qui entre là en moi, et s'actualise en étant incarné dans un autre corps? Je me confronte aux fantômes cachés dans les gestes de Lisa Nelson et Steve Paxton. Je les reçois, ils m'habitent. Ils me guident pour trouver comment prolonger ces danses et rendre hommage à leurs auteur-ices. C'est une façon de leur être reconnaissant.»

W. L. P.



C'est la deuxième œuvre magistrale du passé que le metteur en scène François Gremaud revisite d'une écriture aussi libre qu'érudite. Allié à ses interprètes, il s'amuse à rendre le plus sérieux des hommages. Avec cette curiosité d'aller chercher ce qui fonctionne dans ces pièces anciennes et ce qui ne s'use pas avec le temps. Ce qui continue à émouvoir, à faire vibrer l'humain en nous. Il y a donc *Phèdre*, brillamment racontée par le comédien Romain Darolles, et il y a depuis peu *Giselle*, ballet mythique du XIX^e siècle entièrement pris en charge sur le plateau par l'incroyable Samantha van Wissen.

Laurence Perez, est curatrice, ancienne directrice de la Sélection suisse en Avignon.

Entretien

Samantha van Wissen

PROPOS RECUEILLIS PAR LAURENCE PEREZ

Giselle, diagonale du temps

Dessin-clepsydre,
2013, crayon
et aquarelle
sur papier
(45 cm x 35 cm)
Photo: L. Godart

LAURENCE PEREZ: On vous connaît pour avoir rejoint au début des années 90 la compagnie d'Anne Teresa de Keersmaeker et pour cheminer aujourd'hui aux côtés de Thomas Hauert. Si votre parcours est fortement ancré dans le contemporain, quelle relation entretenez-vous avec la danse classique?

SAMANTHA VAN WISSEN: Quand j'étais enfant, je voulais absolument faire du ballet. Mais j'habitais dans un petit village et il n'y avait pas de cours à proximité. Quand j'ai eu seize ans, j'ai décroché un petit job. Avec l'argent, j'ai décidé de me payer les vingt premiers cours de classique de ma vie et j'ai adoré! À l'issue de mes études secondaires, j'ai intégré l'Académie de danse de Rotterdam. Bien sûr, j'y ai étudié le classique. C'était bien pour apprendre la technique, mais évidemment trop tard pour développer un niveau professionnel suffisant. C'est à ce moment-là que j'ai découvert le

travail d'Anne Teresa de Keersmaeker. Je me suis alors passionnée pour le contemporain et le travail de création. Je dirais donc que mon lien avec la danse classique est ténu. J'ai d'ailleurs vu très peu de ballets.

Vous êtes pourtant depuis deux saisons l'interprète de *Giselle*..., une pièce écrite et mise en scène par François Gremaud. Qu'est-ce qui vous a poussée à rejoindre l'aventure de cette évocation libre — et joyeuse — du ballet romantique éponyme?

J'ai rencontré François Gremaud par le biais de Thomas Hauert, qui l'avait convié à jeter un œil avisé sur la création de *How to proceed*. Nous avons travaillé avec lui une semaine. Sa façon de procéder tout comme sa personnalité m'ont beaucoup plu. J'ai toujours aimé me confronter au texte. J'ai d'ailleurs joué dans deux pièces de théâtre, sous la direction de la metteuse en scène belge Inne Goris. Alors,

avant que François nous quitte, sans préméditation et sur le ton de la plaisanterie, je lui ai lancé: « Si un jour tu as besoin d'une *vieille* danseuse, appelle-moi! » Quelques mois plus tard, je recevais un mail dans lequel il me proposait de visiter *Giselle* ensemble.

Avez-vous une inclination particulière pour le répertoire et l'histoire de la danse?

Pas vraiment. Quand j'ai reçu la proposition de François, je n'ai pas même réfléchi au fait qu'il s'agissait d'un ballet classique, qui plus est du seul ballet qui n'a jamais cessé d'être représenté depuis sa création. Je lui ai dit oui. J'avais l'intime conviction que j'allais trouver ma place dans ce projet et des raisons de m'y épanouir. Tout s'est d'ailleurs joué sur un autre terrain que celui de la rationalité. Il faut dire qu'à cette époque, je n'avais pas vu une seule pièce de François! Ce n'est que lorsque j'ai vu *Phèdre!* et la façon dont Romain Darolles navigue avec une aisance folle dans son sujet que j'ai

« On ne se moque jamais du ballet, on ne le parodie pas non plus. Nous avions à cœur que les spectateur·ices ressentent notre respect à son endroit. Tout comme notre respect envers Giselle, que nous avons toutefois envie de ramener dans une imagerie plus contemporaine. »

compris le *challenge* qui m’attendait. Je voulais être sûre que François réalise que je ne savais presque rien de la danse classique, du moins pas autant qu’une danseuse issue du monde du ballet. Il m’a rassurée et nous avons avancé ensemble.

Vous êtes l’interprète de Giselle..., mais vous en signez aussi la chorégraphie, d’après l’œuvre originale de Jean Coralli et Jules Perrot. Comment avez-vous travaillé? Avez-vous visionné différentes captations du ballet, dont la plus mythique, celle dansée en 1977 par Natalia Makarova et Mikhail Baryshnikov à l’American Ballet Theatre?

Tout comme François, je n’avais jamais vu *Giselle* avant de travailler dessus. Nous avons donc commencé par regarder différentes versions du ballet. Comme beaucoup, nous avons été fortement impressionné·es par la version que vous citez. Il y a là quelque chose de magique. Au-delà de la virtuosité, un je-ne-sais-quoi dans l’interprétation qui fait que l’on croit à l’histoire, du début à la fin. Un état de grâce, qui fait passer l’œuvre dans le temps.

Avez-vous aussi visionné des versions plus contemporaines, telles que celle de Mats Ek ou encore celle de Dada Massilo dans laquelle Giselle, face à la trahison, n’accorde pas son pardon?

Nous savions que ces versions existaient, tout comme celle d’Akram Khan. Mais elles n’ont pas constitué notre point de départ. Nous nous sommes attaché·es à des versions plus traditionnelles : l’important était de comprendre le ballet, jusque dans ses

moindres détails. Ils sont d’ailleurs nombreux et certains peuvent faire une énorme différence ! Nous avons donc passé beaucoup d’heures à décortiquer et discuter de ce que l’on voyait. À partir de là, François a commencé à écrire le texte. Nous nous sommes ensuite mis·es d’accord sur les moments où la danse surgirait pleinement, là où elle prendrait le pas sur les mots. Une fois arrêté le choix de ces extraits, j’ai étudié leur partition chorégraphique et j’ai composé avec ce qui me plaisait le plus, en termes d’intention et de mouvement.

De Giselle à la reine des Willis, d’Albrecht à Hilarion, vous endossez tous les rôles de la pièce. Comment vous les êtes-vous appropriés? Avez-vous fait une recherche pour chacun d’eux, avant de les redessiner au plus près de votre langage chorégraphique?

Dès le début, il était clair que je n’allais pas reproduire *stricto sensu* les pas du ballet. Je n’allais pas non plus les transformer. L’idée était de proposer une évocation. Sachant que je travaille beaucoup l’improvisation avec Thomas Hauert, je ne souhaitais pas que ma partition soit entièrement écrite, à la différence de celle des danseur·euses classiques. Mais c’est évidemment certain·es d’entre elleux qui ont inspiré ma danse. Ma Myrtha doit clairement à une danseuse du Bolchoï, dont l’interprétation longue et un peu sévère m’a marquée. Tout comme elle, lorsque je danse la reine des Willis, j’essaie de convoquer de grandes lignes avec mes jambes et avec mes bras. Je sollicite beaucoup plus le haut de mon corps pour incarner Giselle. J’ai en effet remarqué que lorsque Giselle est devenue une Willis, Natalia

Makarova fait de tout petits mouvements avec le haut de son corps, un peu étranges, pas du tout classiques, que j’aime beaucoup reproduire. Enfin, lorsqu’il s’agit de faire apparaître Hilarion, j’ai toujours en tête un danseur du Bolchoï qui faisait de très grands pas et je m’amuse avec cela. Je me suis ainsi trouvé toute une série de points d’accroche pour construire mon propre parcours à travers les différents rôles du ballet.

Le pas de deux est un motif récurrent du ballet. À quoi a ressemblé votre pas de deux avec François Gremaud concernant l’écriture de la pièce?

François a sous-titré sa pièce *comédie-ballet* : le pas de deux était donc là aussi de mise ! Quelque temps après notre première séance de travail, il m’a demandé de raconter le ballet avec mes propres mots. Il a finement saisi la manière dont je narraï les choses et aussi la façon dont je m’exprimais en français (*ndlr* : Samantha est néerlandophone). Pour lui, il était important d’écrire au plus près de ce que je suis. Je me souviens ainsi de la première version de l’introduction. Même si je comprenais le sens des phrases, j’avais du mal avec certains mots et certaines tournures. Alors, il a réécrit, ajusté, supprimé. La danse est venue après le texte, vers la fin. Dans les trois dernières semaines, si je ne me trompe pas. C’est allé assez vite. Nous avions très tôt identifié les passages musicaux où la danse prendrait le pas sur la parole. François m’a ensuite laissée relativement libre. L’idée était de permettre à ma propre danse de se révéler. Maintenant que le spectacle est bien en place (*ndlr* : après plus de cinquante dates), il arrive parfois qu’il me dise à

l’issue d’une représentation : « Tu sais là, tu as fait un petit mouvement comme ça, que j’aimais bien. ». Alors j’essaie de le retrouver. La confiance s’exerce dans les deux sens.

Dans Giselle..., vous êtes autant oratrice que danseuse. Avant de vous lancer dans l’interprétation du ballet, vous vous livrez à de nombreuses explications à son sujet : son contexte historique, son esthétique romantique, son argument, etc. Vous vous en faites la passeuse. Revendiquez-vous une certaine part de pédagogie dans ce travail?

Je parlerais plus volontiers de transmission. Je crois que ni François ni moi n’avions le désir d’enseigner quelque chose au public et d’occuper une position de surplomb. Notre intention était tout simplement de partager l’émerveillement et l’émotion que la découverte du ballet nous avait procurés. L’idée était de mettre en partage du sensible. Et sans doute aussi de transmettre un peu de notre amour pour les arts vivants. Dans *Giselle...*, on ne voit jamais à proprement parler le ballet. Mais parce que je le raconte et l’incarne de temps à autre, il finit par surgir dans la tête du public. Chacun·e se fait sa propre image. Quel plaisir pour moi, pour nous, d’entendre des spectateur·ices s’exclamer à l’issue de la représentation : « C’est fou, ça m’a vraiment donné envie de voir le ballet ! »

Comme Albrecht tente de ressusciter son aimée dans le livret écrit par Théophile Gautier, vous tentez d’offrir une nouvelle vie à l’histoire quelque peu surannée de Giselle. Selon vous, en quoi réside la modernité de ce ballet créé en 1841?

C’est sûr, de loin, Giselle peut apparaître comme une figure poussiéreuse, engoncée dans une débauche de volants, de collants, de pointes et de costumes d’un autre temps. Pourtant, lorsqu’on fait l’effort de passer outre ce décorum, on met facilement à jour

ce qu’il y a d’essentiel dans ce ballet : l’amour de Giselle pour Albrecht. Voilà quelque chose qui n’est pas suranné. Si nous sommes honnêtes avec nous-mêmes, je crois que c’est encore et toujours ce que nous recherchons. Giselle aime pleinement. On a parfois, et injustement, fait passer cela pour de la naïveté. Mais François et moi nous accordons pour dire que c’est de la pureté. Elle n’est pas simplette, mais innocente. L’entrée en scène de Giselle, c’est l’irruption de la joie. Elle croit en la vie et affiche sa confiance dans le futur. Aujourd’hui, alors que le monde va mal, j’ai l’impression que nous avons besoin de telles figures pour nous donner de l’allant et continuer à avancer.

Dans la pièce que vous interprétez, vous n’hésitez pas à prendre quelques libertés, à faire de petites digressions et d’habiles insertions, notamment féministes (« Qui a dit qu’une héroïne de ballet ne pouvait pas avoir 50 ans » ?). Qui aime bien, châtie bien ?

Tout à fait. Plus nous avançons dans notre travail et plus nous développons une affection véritable pour cette pièce et ce personnage. L’humour est intrinsèque à l’écriture de François. Comme à son habitude, il a émaillé son texte de petites blagues. Mais on ne se moque jamais du ballet, on ne le parodie pas non plus. Nous avions à cœur que les spectateur·ices ressentent notre respect à son endroit. Tout comme notre respect envers Giselle, que nous avons toutefois envie de ramener dans une imagerie plus contemporaine. Dans l’histoire de la danse, on a souvent fait d’elle une fée, un elfe, une créature éthérée. Pour nous, c’est au contraire une figure bien humaine, en proie à de fortes émotions. Elle vit ses sentiments et fait des choix. En accordant son pardon à Albrecht, je ne crois pas qu’elle se place en position de victime : elle agit et, en agissant, lui sauve la vie.

Sur scène, vous faites corps avec Giselle. Vous vous glissez avec une joie communicative dans les pas de cette jeune fille enamourée. Avez-vous toutefois éprouvé des difficultés à vous mesurer à cette légende? Avez-vous parfois ressenti le poids de l’histoire?

J’imagine que si j’avais été une danseuse classique, j’aurais été impressionnée de me glisser dans ce rôle. Mais il y a une énorme différence entre le ballet et ce que l’on fait. Je me suis donc toujours sentie libre de danser *Giselle* à ma manière. La pression était plutôt du côté du texte : c’était lui mon grand défi ! On pouvait craindre que les gens qui connaissent bien le ballet ne s’y retrouvent pas. Je ne crois pas que ce soit le cas. Je me souviens d’une représentation où une dame âgée, assise au premier rang, ne me quittait pas des yeux. Au moment où Myrtha fait son entrée, elle a mis ses bras dans la même position que moi, au même moment que moi. Nous étions alors dans le même ballet. C’est aussi cela la magie du spectacle vivant...

Théophile Gautier a écrit Giselle pour une danseuse qu’il aimait, Carlotta Grisi. François Gremaud affirme ne pas avoir fait autre chose. Comment Samantha van Wissen, que vous traduisez en ouverture de la pièce par Samantha d’effacement, prend-elle cette déclaration publique d’admiration?

Quand j’ai reçu le mail de François, j’ai été bouleversée. Cela ne m’était jamais arrivé que quelqu’un que je ne connaisse pas — ou du moins très peu — me demande expressément de travailler avec lui. Moi et pas quelqu’un·e d’autre. Tout cela parce qu’il m’avait vu danser trente ans auparavant chez Rosas et que j’étais demeurée pour lui l’incarnation de la joie. Avec *Giselle...*, j’ai reçu l’un des plus beaux cadeaux qu’une danseuse puisse recevoir à la fin de sa carrière. Depuis, je vis un rêve éveillé. Qui n’est pas prêt de s’effacer.

Les débuts de la danse

②

Un documentaire digital raconte les années 70, 80 et 90 à travers une quinzaine de témoignages

à Genève

souvenirs croisés



Page de gauche:
1981, premier
atelier chorégra-
phique du Grand
Théâtre

De gauche à droite:
Lucas Crandall,
Antonio Gomes,
Robert Thomas,
Jackie Planeix,
Sergio Briceno,
Tom Crocker,
Laura Smeak,
Bill Lark

Photo: Donald
Stampfli

Depuis 2016, l'association Retrorama produit des œuvres scénarisées à partir des archives d'institutions théâtrales genevoises. Une approche qui va au-delà de la simple notice historique. Retrorama développe un regard, une esthétique, une narration. Elle invente une manière créative de transmettre un savoir de mémoire. Interfaces actives, webséries, films: la démarche relève de l'*upcycling* culturel et vise à cartographier un passé artistique vibrant pour un large public. Après le Théâtre des Marionnettes, la Comédie, le Théâtre de Carouge et le Grand Théâtre, un premier volet centré sur la danse à Genève vient de paraître. En début de saison, l'artiste Davide-Christelle Sanvee avait elle aussi ouvert les cartons d'archives de l'ADC pour une pièce sur le Pavillon intitulée *À notre place*. C'était une histoire située, médiée par son corps et ses sensations de performeuse. Avec cette commande passée à Retrorama, ce sont deux récits subjectifs qui se tressent et se complètent. On peut dire que tout est neuf dans le Pavillon, mais que rien ne l'est. Il y a une trajectoire à rappeler, à raconter. Des jeunes artistes et des jeunes spectateurices viennent à la Place Sturm sans connaître l'histoire de l'ADC. Or, la mission de l'association, si elle relève entre autres de la culture chorégraphique, englobe aussi l'entretien d'une certaine mémoire.

« On n'avait rien. On débroussaillait tout. Mettre en place des collectifs, des studios, des réseaux, des subsides, créer un milieu, former la critique. Tout était à inventer. Ce sont les meilleurs moments. »

Diane Decker,
danseuse et chorégraphe

La tentation historique, dossier de ce journal, se clôture avec cet aperçu d'un travail de récolte de récits menés auprès de quinze personnalités de la danse, parmi l'intense fourmillement de ces trois décennies, par Retrorama: un documentaire digital structuré en six chapitres temporels allant des années 70 jusqu'en 1996, mêlant citations et images d'archives. Le site *retrorama.ch* se découvre aussi via une borne mutimedia installée dans le foyer du Pavillon.

ENTRETIEN AVEC CAMILLE BOZONNET
PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

1987, Lussa,
Noemi Lapzeson,
répétition à l'ERA
© Bibliothèque
de Genève
Photo:
Jesus Moreno



« C'était un élan. Souvent, les moments importants, les tournants se décident en un clin d'œil. C'est une évidence sur l'instant, qui n'est pas mûrement réfléchi. »

Yann Marussich,
danseur et performer

Comment résumer votre parcours jusqu'à la création de *Retrorama* ?

Je suis médiéviste de formation : j'ai fait de la recherche à la Sorbonne et au CNRS (Centre national de la recherche scientifique) pendant une dizaine d'années. J'ai aussi écrit beaucoup d'articles pour des revues grand public ou pour des quotidiens parce que j'aime la transmission à travers une vulgarisation exigeante. La nécessité d'expliquer sans sacrifier la complexité. À un moment, j'ai compris que je pouvais articuler mon goût du théâtre et mon goût des archives, et j'ai fait une proposition au Théâtre des Marionnettes de Genève (TMG), qui possède une riche collection de marionnettes rarement montrée. En 2016, nous avons créé une première série, suivie par d'autres. *Retrorama*, fondé quatre ans plus tard avec Nils Rusillon, a véritablement propulsé l'aventure : il y a un écosystème des arts et de la culture à Genève que nous voulons révéler. Nils, qui a étudié à la HEAD et enseigne au CFP Arts, est *web designer* : il couvre un large champ de compétences créatives et techniques. Quant à moi, je commence

par plonger dans les archives à la recherche du bon récit. Nous avons déjà monté cinq projets, et nous souhaitons continuer pour couvrir encore d'avantage le paysage genevois.

Comment empoignez-vous ces archives institutionnelles ?

Pour le TMG, c'est cent ans d'archives conservées à l'ancienne dans des petites boîtes, en plusieurs endroits. Généralement, lorsqu'on s'immerge dans l'histoire par le biais des boîtes d'archives, on vit d'abord une excitation : celle de découvrir tous ces trésors. Puis vient la panique à cause de l'ampleur du champ et du questionnement sur la structure à trouver. Après la phase d'absorption et d'appropriation de la matière, quelque chose prend forme, et une grille finit par s'imposer. En général, je pars d'une idée. Je donne à Nils les prémices d'un scénario à Nils qu'on affine ensemble. Lui travaille du côté des images et des modélisations numériques, avec énormément de liberté et d'invention.



1984, *Tiempo*,
Laura Tanner
et Fabienne
Abramovich,
studio de l'École
de danse de
Genève
© Collection
Laura Tanner
Photo: Jesus
Moreno



1994, *Still/Here*, Bill T. Jone, Arnie Zane. Photo: Michael O'Neill

C'est important de trouver une forme singulière pour chaque institution ?

Oui, en effet. Pour la Comédie, j'ai vu assez vite qu'il fallait articuler le récit sur les différentes directions du théâtre : ce que Benno Besson a fait colore différemment ce qu'Ernest Fournier, le fondateur, ou Richard Vachoux ont réalisé avant lui. Un énorme travail d'une année nous a amené·es à créer un site web chronologique, proposant plus de 1000 photos et 110 extraits vidéo. Pour *Carouge*, nous sommes parti·es sur le récit d'itinérance de ce théâtre, et c'est un court-métrage de 13 minutes qui en est sorti. La forme vient soutenir le fond. Nils fait un gros travail sur les rythmes, les cheminements, les circulations.

« Il y avait un terreau fertile mais il n'était pas cultivé. »

Jean-François Rohrbasser,
co-fondateur de l'ADC

Est-ce qu'il y a aussi dans la demande des théâtres une requête liée à la conservation et/ou à la mise en valeur de leurs archives ?

Toutes les institutions ont une mission liée à l'archivage de leurs activités. Mais par manque de temps, les équipes sont souvent réduites à faire le minimum, qui est de la simple conservation : envoyer les archives à Berne, au canton et aux communes. Notre travail est complémentaire à celui de l'archivage : nous activons une sélection de documents, nous en proposons un récit et nous le rendons accessible au public.



1993, *Babelogue return*, Nasser Martin-Gousset, Photo: DR

« Avec ses solos produits à Patiño, Noemi Lapzeson nous avait fait découvrir la danse contemporaine. Ensuite, nous nous sommes tourné-es vers la jeune danse française dont le Festival de Vernier produisait toute la *génération Bagnolet* ».

Prisca Harsch,
danseuse et chorégraphe

Pourquoi Retrorama a-t-elle approché l'ADC?

Sans être une spécialiste, j'aime beaucoup la danse. Et nous avons pensé que le déménagement au Pavillon était un réel sujet. J'ai commencé par lire le livre d'Annie Suquet et Anne Davier, *La danse contemporaine en Suisse, 1960-2010. Les débuts d'une histoire*, pour connaître le contexte, comprendre comment empoigner cette mémoire en me recentrant uniquement sur Genève. Assez vite, il est apparu qu'il me fallait aller vers les personnes qui ont porté l'aventure de cette scène pour la danse à Genève. Et donc commencer moi aussi avec les surgissements, les inventions des années 70. Nous avons dressé une première liste de personnes à interviewer, puis je l'ai élargie au fil des rencontres. C'était tout un écosystème qu'il fallait redécouvrir.

1982, *Solo performance*,
Noemi Lapzeson,
galerie Andata Ritorno
© Bibliothèque de Genève
Photo: Jesus Moreno

À partir des années 2000, les archives se sont numérisées, ce qui pose la question de la durabilité de la conservation...

C'est vrai! Les vieilles disquettes noires, par exemple, ne sont plus lisibles. Les VHS de captation vidéo sont souvent démagnétisées et des pans entiers d'histoire audio et vidéo sont perdus parce qu'il manque les machines pour les lire et les convertir. Avec la série d'épisodes du TMG, nous avons aussi lancé une campagne de numérisation.

Avez-vous une visibilité de la réception de ce travail?

Il y a un public qui nous suit, y compris depuis un téléphone. Le TMG, c'est déjà 15'000 visiteur-euses, la Comédie, 9'000 visiteur-euses en deux ans. Le digital est clairement un moyen pour les institutions de capter une nouvelle audience et de la pousser à découvrir leur programmation.



1996, Photo de création de *Tiempo*, Laura Tanner, avec Cindy van Acker, Zoé Reverdin, Diana Lambert, Laura Tanner. Studio de l'adc au Grütli © Collection Laura Tanner
Photo: Jesus-Moreno

Vous avez donc joué avec la subjectivité des récits...

Oui, et avec les défaillances de la mémoire, avec les émotions. Nous avons gardé ces imperfections, qui font souvent la beauté du souvenir. Les regards se sont croisés sur certains événements, ce qui donne à l'arrivée une lecture plus juste, ou en tout cas plus riche, qu'une simple date liée à un spectacle. Parler avec une personne pouvait amener des sous-couches, des noms qui étaient oubliés mais qui avaient été essentiels à un moment.

Quels sont quelques-uns des noms, des précurseur-es qui ont été retenus?

Il y en a beaucoup! Certains sont peut-être moins connus du public actuel. Par exemple, en 1978, les premiers spectacles de danse à La Bâtie amènent Peter Heubi, Danièle Barde Golette et Marie-Lou Mango. Les internationaux arrivent quelques années plus tard. En plus de la chronologie, des œuvres,

« Rue Charles-Bonnet, chez Beatriz Consuelo, puis au Grütli, il y avait des cours de danse, Genève n'était pas un total *no man's land*. J'y ai croisé Diane Decker, Philippe Saire, Odile Ferrard... Ils ont réuni pas mal de gens qui avaient besoin de s'entraîner... »

Laura Tanner,
danseuse et chorégraphe

des chorégraphes revenaient: les Américains Bill T Jones, Karole Armitage, Lucinda Childs, Trisha Brown. De même avec la filière butoh: Sankai Juku, Carlotta Ikeda et la C^{ie} Ariadone, Kazuo Ohno. Ou encore Susanne Linke, le duo Monnier-Durooure, qui ont marqué toutes les personnes que j'ai interviewées.

Comment se présente le site historique que vous avez conçu pour l'ADC?

La structure de notre objet ressemble à un entonnoir en six parties: le bouillonnement des années 70-80, les festivals genevois, la Salle Patino qui mènent à la création de l'ADC en 1986, puis à celle de Vertical Danse en 1989, et ensuite au développement

types de souvenirs. C'est vivant. Au niveau du design, le mouvement et l'interaction sont prépondérants dans ce projet. Nils a travaillé des animations qui produisent de l'accélération et des décélérations en accord avec les différents rythmes de parole. Comme une maquette de bouillonnement. Un design dansant. C'est donc une longue page qui se



1989, *Sad-Eyes Lady*, Laura Tanner, avec Fabienne Abramovich à la Maison des arts du Grütli © Collection Laura Tanner
Photo: Jesus Moreno

de la scène ouverte de l'ADC-Studio en 1993. Au final, nous tirons notre récit d'une quinzaine de témoignages. Ceux de Nicole Simon-Vermot, Jean-Francois Rohrbasser, Philippe Albèra, Claude Ratzé, Adelina von Fürstenberg, Monise Bergamin, Laura Tanner, Fabienne Abramovich, Diane Decker, Danièle Barde, les Blue Palm (Tom Crocker et Jackie Planeix), Peter Heubi, Yann Marussich, Jean-Pierre Pastori, Annette Girardot, Cindy Van Acker et Prisca Harsch. Ce qui nous a amené-es à poser la narration en dehors d'une linéarité stricte, en suivant un déroulement qui s'appuie presque exclusivement sur des citations, un rythme de parole pas toujours fluide, rigoureux ou strictement hiérarchisé, de nombreux

déroule, avec des lignes de traverse composées par plus de 300 photos, une trentaine d'extraits vidéo et plusieurs centaines de citations. Beaucoup de ces images proviennent des archives personnelles des personnes rencontrées.

« 50 à 70 personnes venaient voir les performances, artistes, amateurs d'art, étudiants et professeurs d'université, scientifiques du CERN... aucune séparation entre l'artiste et son public, pas de discours tout faits mais des *bords plateau* une bonne partie de la nuit. »

Adelina von Fürstenberg, fondatrice du Centre d'art contemporain de Genève

1993, scène libre de l'adc studio au Grütli, Cindy Van Acker, Jennifer Nelson. Photo: DR



Qu'est-ce qui vous a surpris dans ces récits de l'histoire de la danse à Genève?

L'enthousiasme et la vitalité des débuts. Toutes les personnes interrogées évoquent cette période avec des paillettes dans les yeux. Elles parlent d'une incroyable liberté de créer: il n'y avait rien, il fallait tout inventer,

1985, *Duets*, Karole Armitage, Joseph Lennon. Photo: Egon von Fürstenberg



on pouvait monter des perfos à l'arache, avec un copain éclairagiste qui venait de nulle part, et qui restait, par solidarité, pour un quart d'heure d'essai radical. Cette excita-

tion d'avoir créé un milieu, Diane Decker la résume par exemple très bien. Il semble ensuite que, dès le début des soutiens réguliers, dans les années 90, tout est devenu plus compliqué: l'institutionnalisation pose beaucoup de questions à ces pionnier-ères, même si elle amène des lieux, des subventions, un début de reconnaissance.

Pourquoi avoir terminé ce premier volet sur la danse à Genève en 1996?

1996, c'est dix ans après la création de l'ADC. C'est aussi la fin de l'ADC-Studio qui part s'installer à l'Usine, et c'est le début du nomadisme de l'ADC, qui amènera ensuite au projet d'une Maison de la danse puis au Pavillon. On passe à autre chose après 1996. C'est comme la transition de la découverte à la reconnaissance. Une période qu'il faudra certainement raconter aussi. Peut-être dans un deuxième volet...



VERNIER
culture

2023

COLOSSUS
Stephanie Lake Company
Jeudi 9, vendredi 10 & samedi 11 février • 20h
En coproduction avec le Festival Antigél et le Ballet Junior de Genève

TARAB REDUX
Laurence Yadi & Nicolas Cantillon
Compagnie 7273
Samedi 1^{er} avril • 20h

DELEUZE / HENDRIX
Angelin Preljocaj
Dimanche 26 février • 17h

QUEEN BLOOD
Ousmane Sy
Jeudi 27 avril • 20h

DANS L'ENGRENAGE
C^{ie} Dyptik
Vendredi 10 mars • 20h

VERNIER **Culture et communication**
Une Ville pas Commune | 022 306 07 80 • scc@vernier.ch
www.vernier.ch/billetterie

Ville de Vernier

© Jean-Claude Carbone

ARSENIC	Ligia Lewis
Centre d'art scénique	Alice Oechslin
contemporain	Ulysse Berdat
Lausanne	Valerio Scamuffa
JAN-AVR 2023	Florentina Holzinger
Krassen Krastev	Julie Monot
Caroline Lam	Jolie Ngemi
David Zagari	Kayije Kagame
Le Zerep	Pamina de Coulon
Johanne	Louise Belmas
Sayari-Alexandria	Joël Maillard
Lucas Muxu	Marie-Caroline Hominal
Alexandra Bachzetsis	David Hominal

25 ans!
Festival
Les Printemps de Sévelin
Danse
contemporaine
Lausanne

8 - 25 mars 2023

Gaston Core (ES/ARG)
Ayelen Parolin (BE/ARG)
Amala Dianor (SEN/FR)
Anne-Lise Tacheron (CH)
Viktor Černický (CZ)
Claire Dessimoz (CH)
Natascha Moschini & Marie Popall (CH/D)
Battle Hip Hop des Printemps
Bal Littéraire avec la Maison du Récit
Léo Lérus (GLP/FR)
Lorena Stadelmann (CH/GTM)
évo mine lambillon (CH/FR)

theatresevelin36.ch

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

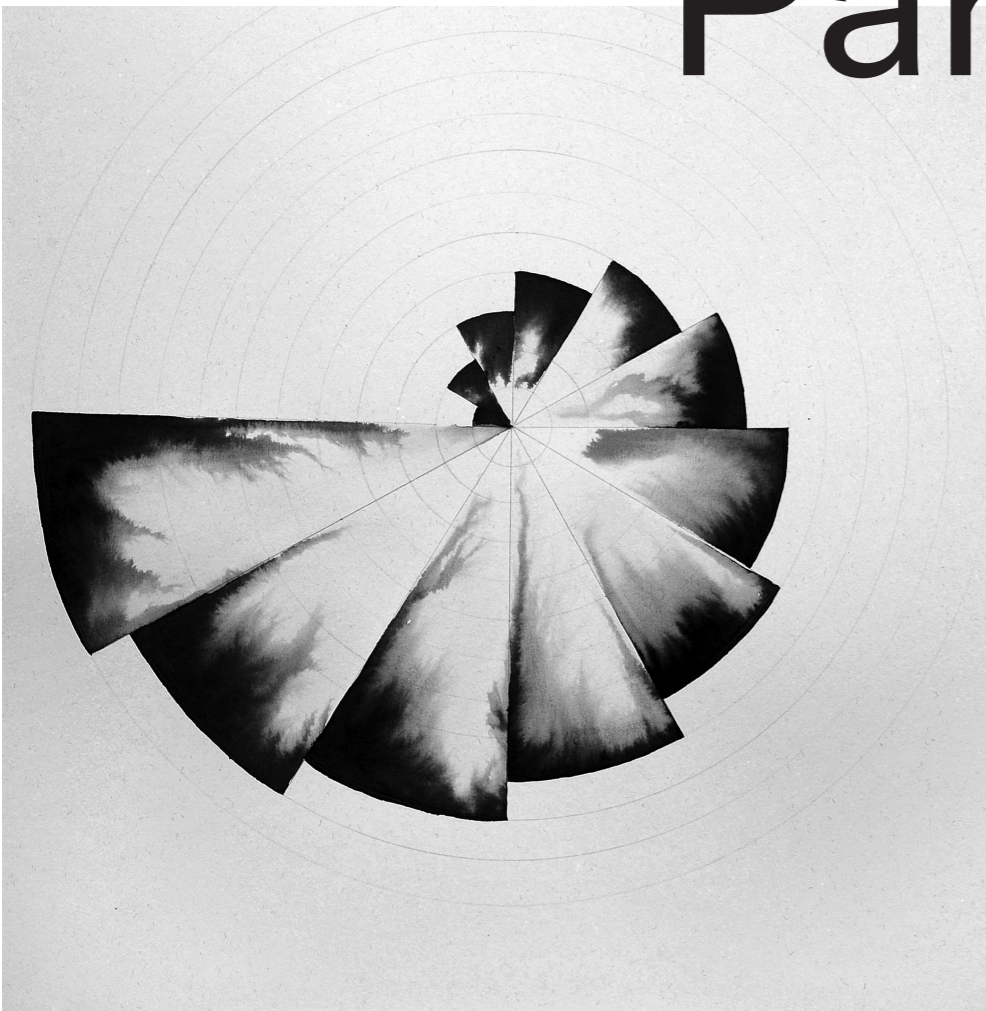
MANUFACTURE

Haute école des arts de la scène
- Lausanne

manufacture.ch **Hes-so**

Parler

③



la danse

Qu'est-ce que l'expérience d'un spectacle nous fait ou ne nous fait pas ? Comment oser parler de la danse en tant que spectateur·ice ? Que gagne-t-on à croiser des visions et des perceptions variées sur l'art ? Cécile Simonet, médiatrice au Pavillon ADC, a imaginé ce focus *Parler la danse*, centré sur une méthode de discussion philosophique développée initialement pour les enfants.

Animatrices de dialogue philosophique depuis plusieurs années, entre autres dans les milieux scolaires, Eva Rittmeyer et Isabelle Rémy expliquent comment leurs ateliers nourrissent les échanges entre les enfants et stimulent leur plaisir de la discussion.

Entretien

Eva Rittmeyer et Isabelle Rémy

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Comment avez-vous découvert les discussions philosophiques ?

EVA RITTMAYER: En 2008, l'association proPhilo m'a mandatée comme scénographe pour monter une exposition à l'occasion de ses dix ans. J'ai alors découvert la démarche de proPhilo, qui m'a fascinée, et j'ai intégré l'association. Venant des arts visuels, mon approche est intuitive et passe beaucoup par l'image. La méthode des discussions philosophiques m'a aidée à passer de la communication visuelle à la communication orale, au raisonnement et à l'analyse. Auparavant, il m'était difficile d'exprimer ce que l'art signifiait pour moi. Je me défendais en men-

Dessin-clepsydre,
2013, crayon et
aquarelle sur papier
(45 cm x 35 cm)
Photo: L.Godart

On ne naît pas philosophe

tionnant qu'il n'y a rien à expliquer pour des choses qui relèvent du sensible, alors qu'il est très enrichissant de tresser intuition et analyse.

ISABELLE RÉMY: Sous l'impulsion de Martine Bühler, l'une des fondatrices de proPhilo à Genève, j'ai monté un spectacle-forum avec ma compagnie dans le cadre d'une soirée consacrée à la thématique du bouc-émissaire. Cette soirée se concluait par une discussion philosophique. Ça a été un véritable coup de foudre ! J'ai alors commencé à me former en suivant des séminaires et des pratiques de dialogue philosophique pour adultes. Cette méthode a considérablement enrichi ma pratique de comédienne.

Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans l'animation de ces discussions ?

ER: Je suis souvent étonnée et profondément émue par ces échanges. L'étonnement est d'ailleurs une qualité fondamentale de la philosophie. De manière générale, on a tendance à côtoyer des gens qui pensent comme nous. Lors de ces discussions, on est confronté à la pensée et aux mondes des autres. C'est une grande ouverture pour l'animateur·ice et le groupe ! J'aime aussi voir à l'œuvre les outils de la pensée, observer les raisonnements se mettre en place et se développer, comment ils sont remis en question et s'élargissent.

IR: La préparation est stimulante. Elle porte parfois sur des thématiques auxquelles on n'a jamais pensé et ça nous met en recherche. L'animation à proprement parler requiert une qualité d'écoute importante. On doit être attentif·ves à toutes les prises de parole, parfois confuses ou modiques,

« On doit être attentif·ves à toutes les prises de paroles, parfois confuses ou modiques, les mettre en valeur et garder le cap de l'avancée de la discussion. C'est intense, mais lorsque la discussion prend comme une mayonnaise, c'est du bonheur. »

les mettre en valeur, et garder le cap de l'avancée de la discussion. C'est intense mais lorsque les outils sont intégrés et que la discussion prend comme une mayonnaise, c'est du bonheur. Les participant·es n'ont alors plus besoin de l'animateur·ice, ils et elles sont autonomes et ont du plaisir à échanger. Se dire que l'on est plus intelligent·es ensemble dans nos différences, ça fait du bien ! Pour moi, ces discussions sont des moments de suspension où l'on se permet de douter, de freiner l'agitation quotidienne, de se questionner, et de changer sa position. Et ça, c'est à la portée de tout le monde.

Dans quels types de contexte pratiquez-vous ces discussions ?

ER: Le spectre est large et couvre tous les âges. Nos mandats principaux sont liés aux écoles et aux EMS. Nous intervenons aussi dans des structures institutionnelles extérieures comme des bibliothèques, des maisons de quartier, au salon du livre, à l'université pour les étudiant·es en science de l'éducation ou encore dans des établissements spécialisés. Des demandes émanent aussi de structures culturelles comme le Pavillon ADC, le Théâtre Am Stram Gram, la MRL (Maison Rousseau et Littérature), le Théâtre du Galpon.

Quel rôle peuvent jouer ces discussions dans la réception d'œuvres artistiques ?

ER: Qu'il s'agisse de la danse, des arts plastiques, ou encore de la musique, la réception artistique est sensitive. Poursuivre une expérience sensible par une discussion philosophique permet de se réapproprier l'objet artistique. Échanger à ce sujet, se poser la question de ce que cela nous fait, de comment on le reçoit est un palier pour la sensibilisation à l'art en général.

Comment ces discussions peuvent-elles être opérantes pour aborder la réception des spectacles de danse contemporaine ?

ER: La danse étant par essence une forme artistique non-verbale, y revenir par la discussion est d'autant plus intéressant. L'interprétation est vaste. Il peut y avoir beaucoup de surprises dans la réception des un·es et des autres.

IR: Lors d'un atelier mené autour de l'un de vos spectacles pour jeune public, nous avons questionné les enfants sur le mouvement. En cherchant des exemples, il est apparu dans leurs jeux à la récréation, dans leurs pratiques sportives, etc. Au fil de la conversation, les enfants ont réalisé que l'on qualifie la danse comme du mouvement et que le monde est en mouvement constant. Ce genre de prise de conscience générale peut commencer à créer des liens entre une approche artistique et la vie de tous les jours. Leur existence n'est alors pas totalement détachée de ce qu'ils et elles voient dans une salle noire avec des artistes sur un plateau.

De quelle manière ces discussions pourraient-elles renforcer la participation culturelle des spectateur·ices ?

ER: Pouvoir mettre en partage sa propre émotion avec celle des autres fait de ces discussions un outil social. Plus tu as de cartes en main pour échanger, analyser, expliquer ce que tu penses et ressens, plus tu peux faire de liens. Ta curiosité s'accroît et active l'envie de connaître la perception des autres. La vision des participant·es s'enrichit par l'avancée du raisonnement collectif. J'y vois énormément de sens car cela permet d'envisager l'art sous une autre perspective.

« L'étonnement est une qualité fondamentale de la philosophie. On a tendance à côtoyer des gens qui pensent comme nous. Lors des discussions philosophiques, on est confronté à la pensée et aux mondes des autres. »

Lors de vos premières interventions, les jeunes comprennent-ils immédiatement le type de dialogue que vous cherchez ?

ER: C'est comme si on leur proposait d'aller faire un footing : ils ne se rendent pas forcément compte qu'ils sont en train de courir et de s'entraîner. Mobiliser les outils de la pensée, c'est quelque chose qui se fait en partie naturellement, comme marcher et courir. Plus on s'entraîne, plus on conscientise la portée des outils qui peuvent changer notre manière d'appréhender le monde, d'échanger avec les autres et avec soi-même. Se questionner lorsque quelque chose nous arrive développe l'esprit critique. Pour ce faire, il faut pratiquer.

Y a-t-il des différences notoires entre les enfants, les adolescent·es et les personnes âgées ?

IR: Il existe des différences liées à la construction du mental des gens. Les enfants ont une grande ouverture à tous les questionnements. Chez les personnes âgées, les structures de pensée sont plus établies, avec des opinions parfois tranchées. Le travail du questionnement est parfois compliqué et douloureux. Certain·es rentrent avec bonheur dans ces discussions alors que d'autres ont plus de résistance.

ER: Leur pensée est remise en mouvement ! Pour les seniors, ces discussions relèvent d'une nécessité. Les adolescent·es ont plus de pudeur. Leur participation à une discussion peut être perçue comme une mise à nu. Les jeunes ont tendance à réfléchir à ce qui est bien de dire : ils et elles ont plus de difficultés à verbaliser une réflexion personnelle. C'est un âge où ils et elles commencent à s'autocensurer.

IR: En effet, s'avancer en tant qu'*individu pensant* demande à cet âge une grande force d'affirmation. La pratique des discussions philosophiques sur le long terme peut certainement participer à renforcer cette affirmation. C'est frappant de constater comment les enfants qui ont déjà eu l'habitude de pratiquer les discussions philo à l'école sont mieux outillés pour les prises de parole à l'adolescence.

Eva Rittmeyer est graphiste indépendante. Elle a été intervenante en communication visuelle à la HEAD. Formée à l'animation de dialogues philosophiques, elle intervient depuis 2012 auprès de groupes allant de l'enfance au 4^e âge.

Isabelle Remy est comédienne formée au Conservatoire de Genève ; elle fait partie de la compagnie du Caméléon. En tant qu'animatrice, elle utilise les outils de la pratique philosophique et du théâtre d'improvisation.

Enfants, philosophons !

De septembre 2021 à mars 2022, chaque vendredi matin, les élèves de 10 et 11 ans de la classe de Marine Roussel (école des Vollandes) ont pratiqué la discussion philosophique avec Cécile Simonet, médiatrice au Pavillon ADC.

Une enseignante revient sur des discussions philo et sur ce qu'elles ont imprimé chez ses élèves.

« Jusqu'alors, la pratique régulière des discussions philosophiques était inhabituelle pour ma classe comme pour moi-même. Au fil du temps, le rendez-vous est devenu attendu par les élèves, tout autant que la gymnastique, un peu comme un rituel hebdomadaire qui prenait l'allure d'un moment suspendu. D'une semaine à l'autre, les élèves continuaient à réfléchir sur ce qui s'était dit les vendredis précédents.

J'ai pu constater qu'ils avaient progressé dans l'écoute comme dans leurs capacités à rebondir sur les propos de leurs camarades. Le passage du « j'écoute » à « je réfléchis à ce que l'autre est en train de dire avant d'intervenir » s'est opéré progressivement. Comme leur volonté d'entraide, qui s'est elle aussi développée par une aptitude à reformuler ce qu'un-e élève n'avait pas compris.

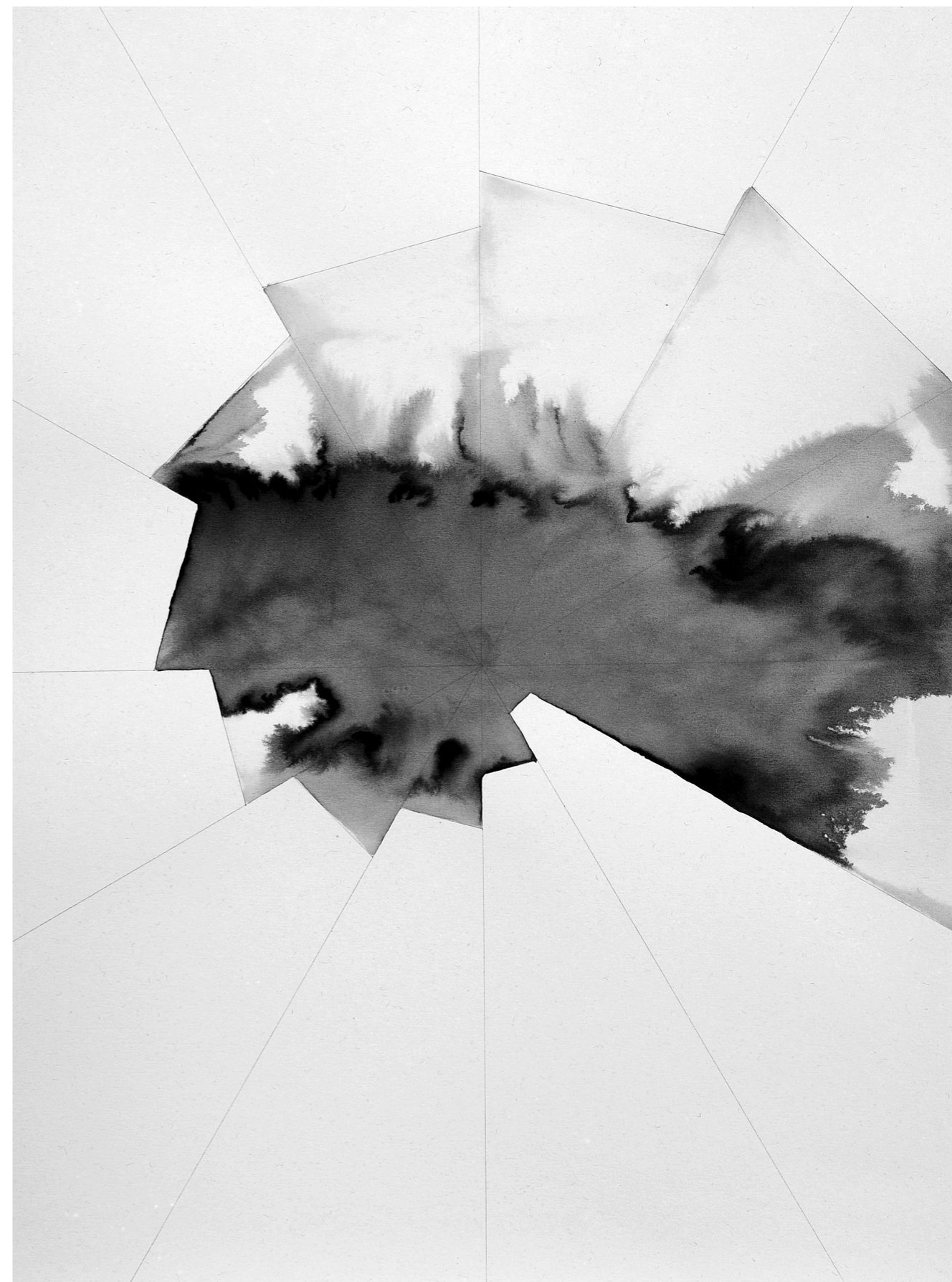
La structure de la discussion est une méthode singulière qui suit un protocole essentiel dans la représentation qu'ils se font de la discussion philosophique : d'abord le choix de la thématique, puis la liste des questions relatives à cette thématique, ensuite la sélection

d'une question pour entamer la discussion, et enfin le bilan qui permet de clôturer l'échange. Cette structure s'est clarifiée lors des cinq dernières séances. Ils l'avaient bien en tête. Ils avaient aussi conscience du *timing* et savaient précisément jusqu'où ils étaient capables d'aller pendant ce laps de temps. Même si l'échange devenait stimulant, ils n'étaient pas frustrés au moment d'arrêter la discussion, car ils savaient que les cinq dernières minutes étaient consacrées au bilan. Par ailleurs, beaucoup d'élèves ont pris conscience qu'il y a des chemins dans la discussion qui ne suivent pas une ligne droite, et qu'il est possible de dévier vers un autre sujet. Ils étaient alors en mesure de mentionner cette bifurcation, et de questionner l'envie ou pas de poursuivre l'échange sur cette nouvelle voie. Comme à bord d'un bateau, c'était beau de voir qu'au fil des discussions, certaines élèves se laissaient porter, alors que d'autres observaient le sillage et le nouveau cap à suivre, tout en émettant un jugement sur le parcours effectué et celui à venir.

La pratique du dialogue philosophique croise de nombreux objectifs transversaux du programme scolaire : être en capacité de structurer sa propre opinion et sa pensée, argumenter, respecter les opinions et le temps de parole des camarades. On touche également à l'exercice de l'oralité.

En plus des différents objectifs pédagogiques transversaux que la discussion philosophique rassemble, elle ouvre l'esprit et participe au savoir vivre ensemble. Tout est remis en question, rien n'est figé, tout est constamment en mouvement. Lors d'un bilan, l'un de mes élèves l'a résumé ainsi : "J'aime ces discussions parce qu'on parle de la vie". »

Dessin-clepsydre,
2013, crayon et
aquarelle sur papier
(45 cm x 35 cm)
Photo: L.Godart



Apprendre à dialoguer

La philosophie pour les enfants connaît un essor important dans les milieux de la pédagogie.

Cette approche renforce la communication et la prise de parole, développe la pensée critique et créatrice, travaille le *vivre ensemble* et la citoyenneté. Alexandre Herriger, intervenant spécialisé en philosophie pour les enfants et adolescent·es, raconte les clés et enjeux majeurs d'une approche inspirée du philosophe, pédagogue et chercheur américain Matthew Lipman.

SAVOIR ÉCOUTER

L'utilisation de la philosophie pour les enfants s'articule autour de la pratique du dialogue. Accompagnés par un·e animateur·ice, les enfants partagent leurs idées et établissent une communication valable entre eux. Les prises de parole sont régulées afin d'offrir à chacun·e la possibilité de donner son point de vue. Pour nourrir ces échanges, l'animateur·ice met l'accent sur l'écoute respectueuse, la possibilité de répliquer, d'affirmer sa position ou de manifester son désaccord. Ce faisant, les élèves s'entraînent à adopter la posture d'interlocuteur·ice.

PARTAGER SES IDÉES

Si le mode de communication privilégié est celui du dialogue, c'est parce qu'il s'agit d'un exercice dans lequel l'enjeu n'est pas de convaincre ni de persuader les autres, mais simplement de partager ses idées. La posture d'interlocuteur·ice qui se forge au fil des ateliers n'est donc ni offensive ni défensive. Elle est plutôt constituée d'un désir de comprendre, de partager et d'avancer ensemble dans la résolution d'un problème. La communication qui s'établit rend possible l'émergence d'une intelligence collective qui, grâce à la multiplicité des points de vue, permet aux élèves de s'ouvrir aux autres. Ainsi, la classe apprend-elle à échanger avec des valeurs telles que l'écoute, le respect, la coopération et la tolérance.

ÉVEILLER SA PENSÉE

Le cœur de la méthode de Matthew Lipman est la création avec les élèves d'une « communauté de recherche philosophique », soit un environnement de travail réflexif dans lequel les élèves discutent autour d'une question choisie. L'interaction entre élèves et une mise en situation permettent aux jeunes de développer leur pensée critique et créative, de s'ouvrir à une multiplicité de points de vue, y compris divergents. Les élèves

sont encouragés à rechercher des solutions, à imaginer d'autres réponses possibles, à identifier exemples et contre-exemples pour vérifier, nuancer certains jugements, déconstruire les idées reçues.

VÉRIFIER PAR L'EXPÉRIENCE

Les ateliers de philosophie avec les enfants ont été théorisés par Matthew Lipman, lui-même inspiré par la philosophie de John Dewey et sa perspective pragmatiste de la connaissance. Pour résumer autant que possible : John Dewey perçoit le monde comme un organisme dynamique ; la réalité est soumise aux lois de l'évolution ; l'existence d'une vérité absolue est remise en question. Les connaissances qui découlent de cette manière de voir le monde ne sont donc pas organisées comme un puzzle avec des pièces aux contours bien définis, mais plutôt comme un magma en mouvement. Dans ce contexte magmatique, le pragmatisme à la John Dewey soulève au moins deux questions : comment savoir si une idée est bonne ? Quelle attitude intellectuelle faut-il adopter pour évaluer une idée ? D'après cette école de pensée, la valeur d'une idée est déterminée par ses conséquences pratiques. Une démarche de vérification des idées par l'expérience, l'identification et l'évaluation des conséquences pratiques et la prise en compte du contexte d'énonciation sont autant d'étapes pour un pragmatiste qui cherche non pas une vérité absolue, mais plutôt à comprendre le monde et à se forger des croyances qui aident les individus à mieux agir.

PHILOSOPHER ENSEMBLE

Lipman a inscrit cette démarche dans une perspective pédagogique avec l'objectif d'une formation de la pensée critique et du dialogue avec les autres. Lorsqu'il insiste sur l'importance de faire de la recherche dans le cadre d'un atelier de dialogue philosophique, et sur l'aspect communautaire de cette recherche, il s'inspire pleinement de John Dewey. D'ailleurs, quand on observe cette recherche collective se produire en classe,

quand on assiste au processus dynamique dans lequel les idées sont testées par la proposition d'exemples ou de contre-exemples, il est possible de comparer la classe à un magma.

En Suisse

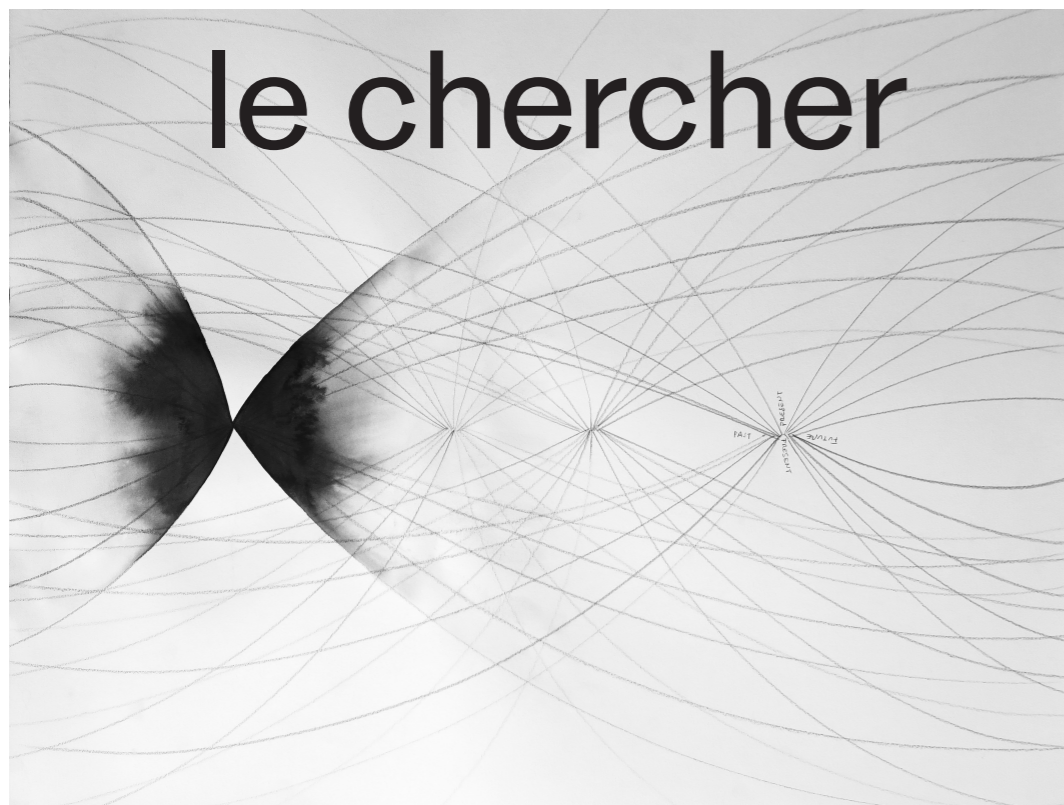
En 1998, la pratique de la philosophie avec les enfants a fait son arrivée en Suisse romande avec la création de l'association proPhilo. Le but de l'association était alors de promouvoir cette approche dans les écoles et de proposer des formations aux acteurs de l'éducation souhaitant mettre en place des ateliers de philosophie avec les jeunes. Aujourd'hui, plusieurs écoles privées et publiques ont introduit la philosophie dans les classes primaires (parfois dès 5 ans) et secondaires et ont formé leurs enseignants. ProPhilo est devenue une référence dans le domaine de la pratique philosophique avec les jeunes.

Pour approfondir

- Daniel, M. F., *Pour l'apprentissage d'une pensée critique au primaire*, Éd. Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 2005.
- Dewey, J., *Comment nous pensons*, Éd. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2004.
- Lipman, M., *À l'école de la pensée. Enseigner une pensée holistique*, 2^{ème} édition, trad. de Decostre N., Éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2006.

À notre place, performance signée Davide-Christelle Sanvee et créée au Pavillon ADC, s'est déployée en représentations scolaires. Auparavant, une série de discussions philosophiques ont été proposées au élèves adolescent·es, histoire de préparer le terrain, pour les jeunes comme pour Davide-Christelle Sanvee, qui performait pour la première fois devant ce type de public.

Cet autre public il faut aller le chercher



Dessin-clepsydra, 2013, crayon et aquarelle sur papier (45 cm x 35 cm)
Photo: L.Godart

Entretien Davide-Christelle Sanvee

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Comment as-tu vécu les représentations scolaires de *À notre place* ?

DAVIDE-CHRISTELLE SANVEE: La première scolaire a été très éprouvante ! Il a fallu que je donne cinq fois plus d'attention, de voix et de présence pour capter l'attention des élèves et me faire entendre. Heureusement, vous m'aviez prévenue la veille que les jeunes réagiraient autrement que le public habituel. À l'issue de cette première, j'étais épuisée ! J'avais pourtant déjà assisté en tant que spectatrice à des représentations scolaires, mais dans des théâtres classiques avec un dispositif public-artiste de type frontal : on entendait juste quelques chuchotements entre les élèves.

Et là, dans ce dispositif de proximité induite par ta proposition — la pièce commence avec une performance dans le foyer et se poursuit sur le plateau dans la salle de spectacle — tu les entendais parler à voix haute, sans retenue...

Oui, mais la seconde scolaire s'est passée tout à fait autrement. Il y avait un équilibre entre les réactions des élèves, leur participation et leur écoute, et j'ai performé avec davantage de plaisir. Dans la partie dansée sur scène, je sentais les jeunes réagir et me soutenir : cela m'a fait réaliser que j'avais de la force ! Entendre des encouragements de voix pendant la danse et sentir la corporalité des autres sont des leviers pour se dépasser, notamment dans le hip-hop. J'ai senti qu'ils avaient compris de quoi il s'agissait et connaissaient probablement ce type de manifestation. Ça a été un moment magique ! Corporellement, je n'avais jamais autant donné que lors de cette représentation scolaire, qui était la dernière de toute la série.

As-tu aménagé ta pièce pour ce public adolescent ?

J'ai d'abord adapté le texte pour qu'il puisse leur appartenir davantage. Concernant le jeu, ma priorité était de leur montrer que

tout allait bien se passer, que la première partie n'était qu'un chemin qui passait à travers elleux. J'ai moins insisté sur l'adresse de mes regards. Avant cette expérience au Pavillon, je ne réalisais pas combien le fait, pour le public, d'être exposé ainsi en pleine lumière pouvait impressionner. Il n'est pas commun pour des jeunes d'être simplement debout, dans le foyer d'un théâtre, avec les lumières, la voix amplifiée, ma présence. Les adultes, même s'ils ressentent de la gêne dans ce type de situation, ont une certaine retenue et ne l'expriment pas. Leurs réactions sont réservées et respectueuses. Au mieux, ils esquissent un sourire. Alors que les adolescent·es assument pleinement ce que ça génère en elleux d'être là ! Quand je me rapprochais d'elleux, leur expressivité explosait de manière incontrôlable. Leur gêne était manifeste.

Te confronter à cet autre public dans le cadre des scolaires, était-ce un bon exercice pour toi ?

J'ai réalisé que cet autre public, il faut aller le chercher. Cette expérience m'a d'ailleurs donné envie, dans un prochain travail, de mettre en place des échanges avec des jeunes, des personnes plus âgées, des publics pour qui cet accès au théâtre n'est pas évident *a priori*. J'ai toujours aimé faire des spectacles dans des lieux de passage, des endroits où il y a du public *lambda* et pas forcément des gens initiés au milieu et au monde de l'art.

Tu as assisté à une discussion philosophique en classe sur la thématique *Trouver sa place*, en guise d'introduction à ton spectacle. Qu'en as-tu pensé ?

Lors des premières discussions philo que vous avez animées sans moi, les questionnements des élèves m'ont été rapportés et ça m'a donné envie d'y assister. Certains de leurs raisonnements ne m'étaient pas apparus lors de mon processus de création. Par exemple, le fait d'apprécier d'avoir une place moins exposée, ou d'être ok avec une place attribuée. Entendre et faire entendre cette génération à ce sujet m'a particulièrement touchée : c'est à leur âge que j'ai commencé à me questionner sur l'intégration et ce que signifie trouver sa place dans la société. C'est aussi à leur âge que je me suis intéressée à l'art et que j'ai envisagé d'en faire l'objet de mes études.

« Il n'est pas commun pour des jeunes d'être simplement debout, dans le foyer d'un théâtre, avec les lumières, la voix amplifiée, ma présence. Les adultes, même s'ils ressentent de la gêne dans ce type de situation, ont une certaine retenue et ne l'expriment pas. »

Les représentations scolaires ont été suivies d'un bord de scène permettant aux élèves de te questionner. Que retiens-tu de ces échanges ?

Ce qui m'a touchée, c'est l'évolution émotionnelle que les élèves ont vécue dans tout le processus mis en place, depuis la discussion philo jusqu'au bord de scène, en passant par la performance à proprement parler. De leur gêne énorme ressentie dans le foyer du Pavillon, ils sont passés à une situation plus en retrait, plus confortable aussi dans leur posture corporelle sur le plateau, pour enfin prendre la parole avec une grande sincérité pendant ce temps d'échange.

Ouvrir des répétitions à toutes sortes de public pendant les processus de création, est-ce une bonne option ?

Tout dépend des spectacles, des sujets traités... Cela peut être nourrissant de recueillir l'avis des autres. Pour ma part, j'étais très stressée à l'idée d'inviter ma tante et ma cousine qui ne sont pas du tout issues du domaine artistique. D'habitude, je n'ose pas les convier. Mais là, je l'ai fait parce que je me suis dit: « c'est juste une proposition porteuse d'émotions ». Et si cela n'agit pas, c'est intéressant de se demander ensemble pourquoi ça ne marche pas.

Est-ce que la notion de la perception des spectateur·ices a été abordée dans ta formation artistique ?

Oui, mais pour un public limité. Dans les écoles d'art, on apprend à faire des pièces pour les gens des milieux de l'art visuel et de la culture. C'est pour cette raison que j'ai commencé à développer des propositions artistiques à l'extérieur des lieux d'art. J'ai voulu sortir de l'entre-soi, du *white cube*, des accrochages codés et référencés. Cet état d'esprit m'a menée aux arts vivants.

Qu'est-ce qui serait propre aux arts vivants ?

En tant qu'artiste, selon la thématique abordée, on se jette dans la bataille en faisant partie intégrante du dispositif. Dans les crédits, on peut mentionner et remercier toutes les personnes qui ont participé à la réalisation du projet. Quand j'ai performé au Centre Pompidou à Paris *Je suis Pompidou·e·x*, les curateur·ices imaginaient que j'allais jouer au milieu des collections du musée. J'ai tenu à être dans le forum, car c'est un espace passant, avec beaucoup de monde qui n'ambitionne pas forcément de monter dans les étages pour accéder aux collections. C'est ce genre de lieu qui m'attire, où tout le monde peut se retrouver.

Est-ce ces réflexions sur l'espace public qui t'ont amenées à faire des études d'architecture ?

Oui, ça m'a ouvert les yeux. À la fin de mes études à la HEAD, il m'est arrivé de faire du bénévolat à La Roseraie, un centre d'accueil, d'échanges et de formation pour toute personne migrante. À l'époque, j'étais obsédée par l'idée des corps recrachés par la mer. J'ai alors approfondi mes recherches sur la migration, les raisons qui poussent à changer de pays, etc. Et tout ce travail, je ne pouvais plus l'exposer au sein de l'école. Ça ne faisait plus sens pour moi. Mais en parler dans l'espace public était devenu une évidence. J'ai alors décidé de faire des études d'architecture en Hollande pour me sensibiliser à la notion d'espace au sens large. C'est là que j'ai réalisé que les architectes font *a priori* des projets pour d'autres, alors que les artistes font souvent des projets pour elleux. Et là, j'ai touché un point important dans ma pratique, qui consiste aujourd'hui à faire avec les autres et pour les autres.

Nous empruntons le titre de ce focus *Parler la danse* à Books on the Move, librairie nomade, en ligne, multilingue (booksonthemove.fr), qui tisse des liens avec et entre les artistes, les pédagogues, les chercheur·euses, le public et les lieux de spectacle. Books on the Move a dispensé en décembre 2022 des ateliers intitulés *Parler la danse* aux équipes administratives et techniques du Pavillon ADC, histoire de leur permettre de s'échauffer le regard et de mettre collectivement des mots sur les spectacles proposés au Pavillon.

janvier—juin 2023 au Pavillon

— Emmanuel Eggermont — Bryana Fritz & Thibault Lac — Nadia Beugré — Phia Ménard — Marie-Caroline Hominal & David Hominal — Ásrún Magnúsdóttir & Alexander Roberts — Miet Warlop — Thomas Hauert — Salva Sanchis / Alma Söderberg / La Manufacture — La Ribot Ensemble

Abonnez-vous!

→ Tout voir pour CHF 135.-

→ 5 spectacles pour CHF 70.-



4

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).

L'extrait choisi explique comment Alwin Nikolais, au sortir de la guerre dont il garde des souvenirs traumatiques en tant que soldat, part en quête d'un art de la danse qui rompt les amarres avec l'expressivité de la « vieille danse moderne ».

(...) La carrière de danseur et chorégraphe de Nikolais a commencé dans la seconde moitié des années 1930. Lorsque la Seconde guerre mondiale éclate en Europe, il vient tout juste de créer, à vingt-neuf ans, une petite compagnie à Hartford, dans le Connecticut. Il collabore au sein de cette compagnie avec Truda Kaschmann, danseuse wigmanienne qui a été son professeure. D'abord formé à la musique¹ puis très intéressé par le théâtre de marionnettes², Nikolais a entamé un apprentissage en danse après avoir été subjugué, en 1933, par un spectacle de Wigman, alors en tournée aux États-Unis. Le jeune homme est entre autres impressionné par l'utilisation que fait la chorégraphe allemande des percussions, instruments auxquels lui-même s'intéresse vivement. De 1937 à 1939, il complète sa formation en danse moderne au Bennington College, dans le Vermont. Il y suit les classes de Graham, Humphrey et Weidman, ainsi que les cours de composition de Horst. Il participe aussi en tant qu'interprète à l'une des créations chorégraphiques de Limón, *Danza de la muerte [Danse de la mort]*, en 1937. Deux enseignements le marquent particulièrement : celui de la danseuse wigmanienne Hanya Holm — son influence se révélera plus tard déterminante —, et celui de Franzisca Boas, dont les classes d'improvisation pour instruments à

Aux yeux de Nikolais, l'entrée en scène de la fission atomique dans l'histoire de l'humanité produit encore un autre effet, qui se répercute dans le champ des arts : celui de faire « voler en éclats le principe du *voir, c'est croire*.

percussions le passionnent³. Au seuil des années 1940, les chorégraphies de Nikolais sont encore en phase avec les thèmes (à l'époque, souvent nationalistes) de la *modern dance*, ainsi qu'avec ses registres d'expressivité. Elles résonnent aussi avec le militantisme antinazi qui règne alors dans les milieux de la danse. Ainsi, en 1942, peu de temps après l'entrée en guerre des États-Unis, l'une des dernières œuvres signées par Nikolais avant d'être appelé sous les drapeaux est une pièce critique intitulée *War Themes [Thèmes de guerre]*, réglée sur une musique de Prokofiev. L'expérience concrète de la guerre provoque toutefois chez le jeune homme un profond bouleversement personnel, conduisant à une rupture dans sa manière d'envisager la vocation de la danse.

Appelé en tant que soldat en 1942, Nikolais combat sur le front européen des opérations de l'armée américaine, en Belgique, en Allemagne et en France. Il en gardera des souvenirs traumatiques. Il participe notamment aux opérations militaires alliées pendant et après le débarquement de Normandie (1944-1945). De celui-ci, il parlera plus tard comme du « spectacle multimédia le plus dévastateur de tous les temps, où la beauté et la mort étaient inséparables⁴. » « La guerre m'avait confronté, racontera-t-il, à l'énorme holocauste son et lumière que fut le débarquement de Normandie, aux explosions dans les airs et au sol, et à la destruction de villes séculaires. La mort — et pire encore la mort partielle —, était le clou du spectacle de ce cirque humain. » L'expérience de la guerre l'expose au paradoxe d'une beauté horrible ou d'une épouvante fascinante à travers laquelle se délitent tous les barèmes ordinaires de la sensibilité et du jugement. Son expérience de soldat lui fait aussi toucher du doigt la fragilité des repères moraux. Affecté au département d'investigation criminelle de l'US Army, Nikolais est intégré à une brigade de contrôle s'occu-

pant des exactions (viols, meurtres...) commises par les soldats américains dans les territoires libérés, notamment en Allemagne. En 1945, l'annihilation atomique d'Hiroshima et Nagasaki par les Américains achève d'invalider à ses yeux toute illusion politique de bon ou de mauvais camp. Ajoutée à son vécu de G.I, la stupeur produite par cet événement transforme définitivement son rapport au réel. La fin de la guerre le laisse intimement persuadé qu'il n'est plus possible de danser à l'heure de la bombe atomique comme auparavant, tant la puissance révélée de l'énergie nucléaire vient de bouleverser « tout ce qu'on croyait savoir des réalités de la nature » et de la condition humaine en leur sein. L'ère atomique relativise à tout jamais à ses yeux l'importance de l'individu et de ses tourments psychologiques et biographiques dans un monde dont il ne peut plus s'imaginer avoir la maîtrise.

Aux yeux de Nikolais, l'entrée en scène de la fission atomique dans l'histoire de l'humanité produit encore un autre effet, qui se répercute dans le champ des arts : celui de faire « voler en éclats le principe du « voir, c'est croire » ». Rapportée à la surpuissance de cette « énergie que l'œil ne pouvait voir [...], la réalité telle qu'on la connaissait devint étriquée et pitoyable. » Le présupposé même de la représentation (celui d'une réalité extérieure définissable et imitable) perd toute consistance. Confronté à cette déroute, l'art n'a plus d'autre choix que se tourner vers un langage abstrait, estime Nikolais⁵. Ses convictions rejoignent alors celles de nombre de peintres liés à la mouvance de l'expressionnisme abstrait⁶, par exemple, Mark Rothko. Aux yeux de ce dernier, « l'identité familière des choses a été pulvérisée⁷ », modifiant irrévocablement le rapport au monde de l'individu. Si la peinture veut avoir une pertinence contemporaine, diagnostique l'artiste, elle doit

1. Adolescent, Nikolais accompagne la projection de films muets en improvisant à l'orgue ou au piano dans les cinémas de Westport.
2. À Hartford, il dirige le Hartford Park Marionette Theatre de 1935 à 1937.
3. Fille de l'anthropologue Franz Boas, Franziska Boas est l'une des toutes premières danseuses diplômées de la Wigman School de New York, dirigée par Hanya Holm depuis 1931. Boas fonde sa propre école (interraciale) à New York en 1933 : la Boas School of the Dance. Elle y développe une méthode pédagogique originale, visant à l'épanouissement créatif de l'individu, via l'improvisation dansée et musicale, en particulier avec des percussions. Elle en possède une vaste collection, en provenance de la Chine, de l'Afrique, de Haïti... Cunningham et Cage feront partie de ceux qui interviendront en tant qu'enseignants dans le cadre de cette école. Dans les années 1940, Boas comptera aussi parmi les pionnières de la *Dance Therapy*.
4. Cité et traduit par Mark Lawton, in « À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais », thèse de doctorat, Université Charles-de-Gaulle — Lille III, 2012, p.153. *Ibid.* pour les citations suivantes, p.253 et p.154.
5. Rappelons que le thème n'est pas nouveau. Au début du XX^e siècle, les premières incursions des artistes du côté de l'abstraction découlent déjà du constat d'une faillite de la représentation illusionniste face aux mutations technologiques du monde moderne.
6. Pendant un temps, rapporte Mark Lawton, Nikolais s'appropriera le terme d'« expressionnisme abstrait » pour qualifier sa propre démarche.
7. Rothko, cité par William Graebner, *The Age of Doubt. American Thought and Culture in the 1940's*, Prospect Heights, Illinois : Waveland Press Inc., 1991, p.136.

Il semble à Nikolais qu’une bonne partie des productions de la danse moderne est phagocytée, aussi bien du point de vue de leur production que de leur réception, par les références psychanalytiques à la sexualité.

prendre acte de cet ébranlement pour trouver à réinventer ses moyens et ses fins. Lui-même se propose de repartir des expériences fondatrices de la perception visuelle, comme celle de la couleur. Dans le nouveau style abstrait auquel le peintre aboutit vers la fin des années 1940⁸, la couleur, libérée de tout objet référentiel et épandue en vastes nappes aux contours flous, est le sujet même de l’œuvre: elle porte à elle seule l’expérience offerte à la perception du spectateur, une expérience susceptible de conduire ce dernier vers une sorte de révélation spirituelle de l’essence invisible des phénomènes⁹. Construire des environnements mettant fortement en jeu des effets visuels détachés de tout support narratif et visant à « transcender¹⁰ » les apparences sensibles (celles du corps humain en l’occurrence): telle sera aussi la voie empruntée par Nikolais pour redéfinir les critères de l’art chorégraphique en direction de ce qu’il appellera plus tard un « théâtre abstrait ».

Dans la seconde moitié des années 1940, il n’en est encore toutefois qu’à fourbir les armes de sa rupture avec ce qu’il désigne désormais comme la « vieille danse moderne », tant les préoccupations de celle-ci lui semblent devenues obsolètes et inessentiellles. Nikolais est notamment très critique de ceux des chorégraphes modernes qui puisent la justification de leurs œuvres dans la « psychologie des profondeurs ». L’intelligibilité plus ou moins littéraire des *dance dramas* en vogue, mais aussi l’importance de la « sexuation mâle-femelle¹¹ » qui en sous-tend presque toujours les tensions narratives et les interactions gestuelles, lui apparaissent comme des « fétiches à détruire ». Il semble à Nikolais qu’une bonne partie des productions de la danse moderne est phagocytée, aussi bien du point de vue de leur production que de leur réception, par les références psychanalytiques à la sexualité. Après la guerre, « la mode voulait qu’on interprète chaque geste en termes freudiens, commente le chorégraphe dans

son autobiographie en 1952. [...] S’il y avait un trou, c’était vaginal, une forme cylindrique, un phallus, et toute danse rythmique était vue comme un rite de fertilité [...], comme s’il n’existait pas d’autre élan dans la vie [que sexuel]¹². » Pour frayer d’autres chemins, estime Nikolais, il faudrait non seulement parvenir à mettre à distance l’expression psychologique du danseur, mais aussi neutraliser les signes conventionnels de la différence sexuelle.

Dans sa quête d’un renouvellement des moyens de la danse moderne, la relation que Nikolais entretient avec Hanya Holm joue alors un rôle capital, et cela, à plusieurs niveaux. Après sa démobilisation en 1945, c’est en effet avec cette pédagogue et chorégraphe que Nikolais choisit de reprendre — intensivement — sa pratique de danseur¹³. Il rallie le Colorado College où Holm enseigne depuis 1941. En 1946, il devient son assistant, tout en étant interprète dans les productions du Hanya Holm Workshop Group. Deux ans plus tard, par l’intermédiaire de la chorégraphe, Nikolais se voit proposer la direction, à New York, du département de danse de la Henry Street Playhouse, fonction qu’il assurera pendant vingt-deux ans. Ce théâtre procure ainsi dès 1948 à Nikolais l’abri qui va lui permettre d’ouvrir une école et de développer ses recherches, mais aussi de présenter ses spectacles en toute indépendance (situation d’une sécurité rare dans le champ de la danse moderne, même si le lieu jouit d’un budget modeste)¹⁴. Les très jeunes interprètes de la première compagnie de Nikolais, la Henry Street Playhouse Company, sont formés dans ce cadre¹⁵. Avec eux, le chorégraphe et pédagogue expérimente une conception de la danse dont les outils théoriques et techniques doivent beaucoup à l’approche de Holm. Jusqu’à un âge avancé, celle-ci sera d’ailleurs conviée à assurer un enseignement hebdomadaire à l’école de la Playhouse.

- Rothko a auparavant fait partie des *mythmakers*.
- Incarnée par Rothko — mais aussi par Clyfford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt... —, cette mouvance de l’expressionnisme abstrait, non dénuée d’un certain mysticisme, a été identifiée par les critiques sous l’étiquette de *Color Field painting* [peinture en champs colorés].
- Sur l’importance de la notion de « transcendance » chez Nikolais, Yvonne Hardt, cf. « Alwin Nikolais — Dancing Across Borders », in *The Returns of Alwin Nikolais. Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, dir. Claudia Gitelman et Randy Martin, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007, p. 68.
- Mark Lawton, *op. cit.*, p. 155. *Ibid.* pour la citation suivante de Nikolais.
- Cité par Lawton, *ibid.*, p. 189.
- Bénéficiaire d’une allocation de vétéran de guerre (grâce à un dispositif de loi voté par Roosevelt en 1944: le *G.I. Bill*), Nikolais n’a pas à se soucier de gagner sa vie. Le *G.I. Bill* va permettre à de nombreux hommes de se consacrer à la danse (classique, jazz, moderne...), contribuant à masculiniser un métier jusque-là dominé par les femmes.
- Le théâtre de la Playhouse a vu le jour au sein du Henry Street Settlement House, un établissement pionnier du mouvement d’aide sociale dit des *settlement houses* (on traduirait aujourd’hui par « centres d’aide sociale »), lancé à la fin du XIX^e siècle. Situé dans le Lower East Side, le lieu propose depuis 1905 des spectacles et des projets éducatifs, entre autres des cours de danse et de théâtre, à l’intention des habitants de ce quartier essentiellement peuplé par des immigrés juifs et italiens. Nikolais prolongera cet esprit d’engagement social, en créant notamment à la Playhouse de nombreux spectacles pour les enfants du quartier.
- Parmi ces danseurs: Phyllis Lamhut, Gladys Bailin, Beverly Schmidt, Coral Martindale... Murray Louis est, à vingt-deux ans, le plus âgé du groupe. La compagnie sera rebaptisée en 1953 Playhouse Dance Company.
- À cette date, Holm est en effet diligentée par Mary Wigman à New York pour y ouvrir la première filiale américaine de son école. Avec la montée du nazisme, la danseuse prend ses distances vis-à-vis de l’Allemagne et de Wigman. Naturalisée américaine en 1936, elle

L’attachement de Nikolais à la méthode de Holm tient essentiellement à ce qu’elle offre une alternative à la transmission des gestuelles très personnalisées des autres grands représentants de la *modern dance*. Héritière de la filiation allemande de Laban et Wigman — dont elle retravaille les théories et les pratiques depuis son arrivée aux États-Unis en 1931¹⁶ —, Holm ne construit pas sa pédagogie à partir des possibilités de son propre corps ni de son imaginaire personnel: elle s’appuie sur une exploration analytique du mouvement dansé, fondée sur des notions abstraites comme celles d’énergie, de temps et d’espace. Le développement d’une conscience très fine des qualités dynamiques du mouvement en relation avec l’espace — utilisé dans toutes ses dimensions et directions — tient une grande place dans sa méthode. Selon Michael Ballard, étudiant de Holm à la Playhouse dans les années 1950, « on apprenait le sens de l’espace en définissant des formes spatiales strictes: cercles dans l’air devant soi, au-dessus de soi, derrière soi, en-dessous de soi, qu’on pouvait indiquer avec différentes parties du corps, ou avec le regard orienté dans une direction, ou avec un parcours fait au sol par les pieds et qui donnaient un dessin¹⁷. » À travers cet apprentissage, le mouvement du danseur acquiert une qualité de « clarté architecturale » qui désamorce toute emphase expressive. Dans le champ des productions de la *modern dance*, souligne Margaret Lloyd en 1949, l’art chorégraphique de Holm est « à nul autre pareil¹⁸ » en ce qu’il « parvient à être exaltant par le seul déploiement des moyens du mouvement, sans recours à un soubassement émotionnel ». Non seulement le mouvement n’extériorise pas chez elle un état psychologique, mais il demeure non codifié, malléable¹⁹.

À l’instar de Wigman (et à l’inverse de Graham), Holm n’élabore pas de vocabulaire spécifique. Elle met plutôt au point des outils d’exploration rigoureux, à partir desquels le danseur peut vivre et construire sa propre expérience sensorielle et kinesthésique. Parmi ces outils, les disciplines de l’improvisation et de la composition constituent un creuset essentiel d’expérimentation, à la fois technique et créative²⁰.

Nikolais reprend à son compte cette conception de la pédagogie et du geste chorégraphique. Prolongeant l’héritage Laban-Wigman-Holm, il développe lui aussi son enseignement et sa recherche artistique à partir de l’identification de catégories abstraites d’analyse du mouvement. Il finira par en conceptualiser quatre: celles d’espace, de temps, de forme et de *motion* (par opposition à l’émotion)²¹. Dans l’investigation qu’il propose par exemple du facteur spatial, Nikolais conduit ses danseurs à distinguer clairement « l’espace proche du corps et l’espace lointain, l’espace créé par la trajectoire d’un mouvement [...] et l’espace intérieur du corps. » L’enjeu est aussi d’aider l’étudiant à émanciper son mouvement des connotations affectives qui lui sont culturellement attachées. « Vers le bas est une direction, pas une émotion, insiste le pédagogue. Or nous sommes tellement accoutumés à associer l’idée de descente avec des émotions et des comportements négatifs que nous peinons à l’investir simplement comme une action cinétique », en elle-même porteuse d’une infinité de possibilités et de qualités objectives²².

L’entraînement technique mis au point par le chorégraphe en viendra à « utilise[r] douze directions de base, six positions et des marches se combinant dans toutes les dimensions », explique Mark Lawton²³. Points, lignes, plans, volumes, mais aussi qualités d’espace (rond/angulaire, épais/mince, etc.) « se succèdent ou se juxtaposent dans l’exploration, produisant un nombre illimité d’architectures spatiales ». Très loin de l’univers chargé d’affects que déploient à la même époque Graham ou Limón, la vision de Nikolais se cherche ainsi dès la fin des années 1940 dans une aspiration à l’abstraction.

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.

débaptise sa première compagnie, le Group of the New York Wigman School of the Dance, qui devient Hanya Holm Company. Sa pédagogie se transforme peu à peu pour s’adapter à l’attente de ses étudiants américains, désireux d’une formation technique plus structurée que celle de la méthode wigmanienne. Holm se trouve également à cette époque mise en concurrence avec l’enseignement, en voie de codification, de Graham.

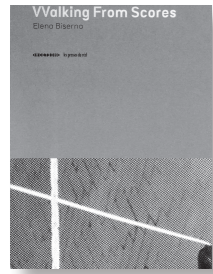
- Cité par Lawton, *op. cit.*, p. 227. *Ibid.* pour l’élément de citation suivant.
- Lloyd, *The Borzoi Book of Modern dance*, New-York: Dance Horizons, 1949, p. 160.
- On reconnaîtra souvent à Holm sa faculté d’adaptation, lui permettant de créer avec une égale aisance dans des contextes de production très différents, allant du groupe chorégraphique expérimental aux grandes scènes de Broadway (cf. Claudia Gitelman, « Finding a Place for Hanya Holm », *Dance Chronicle*, vol. 23, n°1, 2000, p. 56).
- On peut ici noter que Holm transpose des pratiques d’improvisation jusque dans son travail pour les scènes de Broadway. Ainsi, en 1948, lorsqu’elle conçoit la chorégraphie de *Kiss me Kate* — comédie musicale à succès de Cole Porter —, elle implique les interprètes dans des improvisations pour que chacun trouve à définir gestuellement le personnage à incarner.
- Concept propre à Nikolais, le *motion* renvoie notamment à l’idée d’une mobilité qui ne serait pas circonscrite à celle du corps humain et serait donc indépendante de la sphère émotionnelle. Le *motion* peut par exemple découler des « forces naturelles (gravité, force centrifuge et centripète...) » ou d’un phénomène musical (il se donne alors à travers l’accent, la suspension, le rebond, la vibration...). Le corps du danseur rend cette mobilité perceptible: il en est le véhicule, plus que le créateur. Cf. Lawton, *op. cit.*, p. 388. Lawton, *ibid.*, pour la citation suivante, p. 388.
- Nikolais, cité par Philip Auslander, « Motional Abstraction. Alwin Nikolais’ formalism », in *The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, ed. Randy Martin and Claudia Gitelman, Middletown: Wesleyan University Press, 2007, p. 163.
- Op. cit.*, p. 388. *Ibid.* pour les citations suivantes, p. 388-189.

LIVRES

CENTRE DE DOC
PAVILLON ADC, PLACE STURM
SUR RDV.
AU 022 329 44 00

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

MARCHER COMME SI



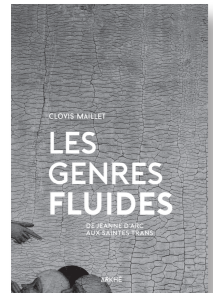
WALKING FROM SCORES, SOUS LA DIRECTION D'ELENA BISERNA, BILINGUE ANGL/FRAN., LES PRESSES DU RÉEL, DIJON, 2022

Depuis une dizaine d'années, la chercheuse et curatrice indépendante Elena Biserna a collectionné des partitions textuelles ou graphiques, des protocoles, des instructions non *site-specific* liées à la marche. Et elle les offre, dans la tradition des *event scores* de Fluxus, comme des invitations à se relier à l'espace, à le lire ou à le réécrire, à le transformer. La structure du livre ouvre sur trois grands chapitres : marches / écoute itinérantes / jouer en mouvement. Capter les potentiels sensoriels ou esthétiques des lieux traversés, écouter le monde, se priver de la vision, marcher comme si on était sur de la glace, prendre soin des arbres, disparaître dans la mer, penser à la trace qu'on laisse, ou au contraire à ce qui reste hors-sillon, contrer des interdits sociaux, désapprendre la peur, marcher avec des habits qu'on n'a jamais osé mettre pour qu'on ne dise pas qu'on

cherche des ennuis, jouer la ville comme un instrument... : les stratégies, les jeux, les injonctions courent joyeusement en tous sens, au fil de presque 500 partitions signées par plus d'une centaine d'artistes. Avec en sous-main, une réflexion sur les différences que peuvent représenter le handicap, le genre, la racisation, l'âge, l'état de santé ou encore la classe sociale dans les pratiques de la marche et dans l'organisation des espaces.

Walking From Scores est un petit livre-pavé, agréable à parcourir, qui démontre, s'il en est encore besoin, le statut esthétique et la force politique de la marche comme medium artistique. Tout en invitant au mouvement, au jeu, à la réflexion, à la contestation, à la célébration, à la prise de l'espace. M. P.

SAINTES TRANS



LES GENRES FLUIDES, DE JEANNE D'ARC AUX SAINTES TRANS, CLOVIS MAILLET, ÉDITIONS ARKHÉ, 2020

Clovis Maillet est chercheur académique et artiste, travaillant le plus souvent en duo avec Louise Hervé (performances, installations, films). Ses recherches sur les genres fluides ont commencé lors d'une thèse de doctorat en anthropologie historique, qui l'a amené à repérer, dans la *Légende dorée*, des saintes qui avaient changé de sexe pour passer leur vie comme moines : Marin-Marine, Eugène-Eugénie, Théodora-Théodore, Marguerite Pélage... Des histoires plus ou moins visibles au cours du temps et des historiographies, jusqu'à ce que des chercheur-euses féministes, récemment, les sortent activement des archives, répertoriant des cas de changement de genre temporaire ou de transitions durables. Pouvaient-elles naître fille et finir chevalier au Moyen Âge ? Vivre en homme et devenir sainte ? Changer d'habits

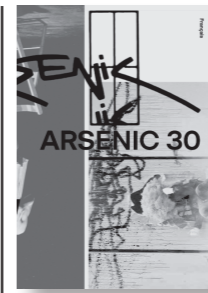
comme d'identité durant cette période dominée par la chrétienté ? Le livre démontre que les expériences de transidentité ne sont pas l'apanage de la modernité. Que le combat pour l'émancipation peut même passer par la réappropriation de figures historiques, comme celle de Jeanne d'Arc. Il s'agit d'essayer de se rapporter à une époque historique, avec des exemples, des textes et des images, tout en maintenant avec précaution le langage employé à différentes époques pour parler d'*homme*, d'*femme*, d'*genre*, d'*sexe*, ainsi que des outils contemporains comme le *passing* ou le *transgender gaze*. Depuis Jeanne d'Arc et la fabrication d'un genre, Clovis Maillet remonte le cours des siècles à travers quatre figures emblématiques et prend le temps de lire et de commenter diverses sources. Sans courir à des conclusions. M. P.

PENSÉE EN ACTE, VINGT PROPOSITIONS POUR LA RECHERCHE-CRÉATION

GÉNÉRER L'IMPOSSIBLE

Voici un ouvrage sorti en 2014 et traduit quatre ans plus tard en français dans la Petite collection ArTec. C'est une plongée dans une aventure canadienne pour fusionner recherche scientifique et création artistique. Les philosophes Erin Manning et Brian Massumi y décrivent des écologies de recherche mises en place pour penser ensemble et en actes, notamment au sein de leur SenseLab à Montréal. Erin Manning est engagée dans des recherches artistiques autour du mouvement et des textures (textiles...) et Brian Massumi est notamment traducteur de *Deleuze & Guattari*. En vingt propositions ludiques, iels racontent des protocoles, décrivent des propositions artistiques, jouent avec les paradoxes, ouvrent les possibles ou plutôt, génèrent l'impossible. Leur texte de haut vol est suivi d'un *Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création* signé par Yves Citton, une trentaine de pages passionnantes qui posent l'hypothèse d'une recherche-création non plus seulement ancrée dans des laboratoires universitaires ou des écoles d'art, mais dans une société entière, soit sur chaque terrain des relations sociales et des co-dépendances environnementales. Avec l'idée que de telles pratiques, basées sur l'improvisation, la convivialité, l'émergence de nouveaux accords mutuels, pourraient être porteuses de compétences, de stratégies et de formes de vie ajustées à notre temps de crise. M. P.

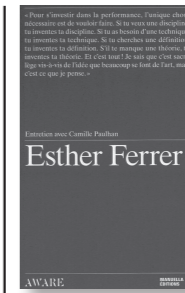
PENSÉE EN ACTE, VINGT PROPOSITIONS POUR LA RECHERCHE-CRÉATION, ERIN MANNING ET BRIAN MASSUMI, LES PRESSES DU RÉEL, DIJON, 2018



HISTOIRES D'ARSENIC

L'Arsenic à Lausanne fête ses 30 ans d'existence avec un site actualisé et un livre gratuit largement distribué. Cette scène installée au Flon en 1988 dans une ancienne halle pour les apprenties du bâtiment le mérite bien, qui a accueilli tant de performances, de spectacles, de débats et de publics durant trois décennies. Pensé par le directeur actuel du lieu, Patrick De Rahm, et par l'historien de l'art Olivier Kaeser, l'ouvrage s'appuie sur son histoire singulière pour réfléchir plus largement aux arts vivants. Ainsi la petite dizaine de personnes qui ont été invitées à écrire ont-elles chacune pris un angle particulier pour penser les fonctionnements et les enjeux de la scène aujourd'hui : les publics, les hybridations artistiques, le rapport à l'international, les pièges de la production, les effets de résistance... S'y ajoutent une série de soixante photographies ainsi que, courant tout au long du livre, les témoignages vifs, prenants, engagés, d'une trentaine d'artistes ayant trouvé dans ce théâtre, qui a été successivement dirigé par Jacques Gardel (son fondateur), Thierry Spicher, Sandrine Kuster et Patrick de Rahm, un abri pour leurs recherches et leurs créations. Un très bel hommage à cette insistance féconde d'un théâtre alternatif qui sait travailler avec les artistes de son temps pour le challenger. M. P.

ARSENIC 30, SOUS LA DIRECTION DE PATRICK DE RAHM ET OLIVIER KAESER, AUTO-PRODUCTION, LAUSANNE, 2022 (GRATUIT)



NOMBRES PREMIERS

On remercie la Collection du Prix d'honneur AWARE 2017 (Archive of Women Artists, Research and Exhibitions) qui publie un long entretien très libre avec l'artiste espagnole Esther Ferrer. L'historienne de l'art Camille Paulhan propose une conversation qui traverse toute la vie d'Esther Ferrer, depuis sa naissance au Pays Basque espagnol en 1937, en pleine guerre civile, jusqu'à ses plus récentes expositions et son approche de la performance à 85 ans. On suit ainsi les débuts avec notamment le groupe Zaj (1964-1996), composé de Walter Marchetti et Juan Hidalgo, les tournées organisées par John Cage aux États-Unis (les productions de Zaj sont cousines de Fluxus) et l'installation de l'artiste en France au milieu des années 70. On entre dans le minimalisme absurde et déroutant de cette performeuse magnétique, imperturbable, qui peut interagir avec des objets du quotidien mais n'aime rien tant que travailler avec son corps seul. On découvre aussi tout un pan de son activité plastique, et notamment sa passion pour les nombres premiers qui peuplent quantité de dessins, peintures et installations. On prend surtout la mesure de son indifférence aux honneurs et distinctions. « Je ne me suis jamais dite artiste ! Parfois même, quand j'entends le discours de certains artistes, je me dis que je ne dois pas l'être du tout... Je passe par la vie en faisant ce que je peux. J'ai eu de la chance, parce que j'ai pu faire coïncider ce que je pouvais faire avec ce que je voulais faire. » M. P.

ESTHER FERRER, ENTRETIEN AVEC CAMILLE PAULHAN, MANUELLA ÉDITIONS, PARIS, 2021

ET AUSSI...

RAYMOND MURRAY SCHAFFER
Le Paysage sonore — Le monde comme musique (1977)

« Le gorille est le seul primate qui utilise un mécanisme sonore non vocal : il tambourine des poings sur sa poitrine, produisant un son creux et puissant qu'il accompagne de la voix ou exécute seul. Ainsi le gorille a-t-il découvert des propriétés de résonances autres que celles, naturelles, de son larynx. »

ÉDITION WILDPROJECT, DOMAINE SAUVAGE, TRADUCTION 2010, MARSEILLE, P.73.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
Incarner une abstraction

« Je ressens intensément cette liaison du mouvement et du chant ; et comme tout le monde, j'aime la musique pour ses qualités sensibles et motrices. L'œuvre de Steve Reich *Music for Eighteen Musicians*, je la perçois comme un grand vent qui se lève et pousse les danseurs dans le dos. »

ACTES SUD, ÉDITION BILINGUE, COLL. « LE SOUFFLE DE L'ESPRIT », 2020, ARLES, P.24.

GUILLEMETTE BOLENS
Le Style des gestes. Corporalité et kinésie dans le récit littéraire

« Le chevalier retient alors brusquement son arme avec un tressaillement (...). Gawain rétorque qu'il a tressailli une fois (*I schunt once*), mais que cela n'arrivera plus (...). *I shall start no more* est une déclaration kinésique de grand intérêt. *To start* est un mouvement spontané, une réaction émotive de tout le corps. Il concerne et exprime ce que du corps la maîtrise langagière ne canalise pas. Gawain crispe ses épaules un petit peu, *a little*, dans une réaction minime. Pourtant, cette dimension corporelle fait obstacle et constitue le point d'arrêt de la machine chevaleresque et courtoise que Gawain est chargé d'incarner. »

ÉDITIONS BHMS, 2008, LAUSANNE, P.121.

BRÈVES

MARION BAERISWYL

Le public découvre ce printemps au Galpon *Nous voulons la Lune* de Marion Baeriswyl et du musicien D.C.P, un trio dansé par Aïcha El Fishawy, Luisa Schöfer et Erin O'Reilly créé en résidence au Projet H107.

MAUD BLANDEL

Bang Bang (titre de travail) occupe Maud Blandel et ses six danseur-euses à Genève, Lausanne et Angers jusqu'à sa première à l'Arsecnic — Lausanne. Après la reprise de ses *Diverti Menti* à l'Usine à gaz de Nyon puis à Vienne, la pièce lauréate du fonds de diffusion RESO s'en va au Théâtre Benno-Besson d'Yverdon-les-bains, à la Dampfzentrale à Berne. La publication de *HOPE* qui réunit les échanges entamés l'été dernier avec la curatrice Nastya Proshutinskaya autour des questions de l'art, du silence, de la transformation et de la liberté dans la Russie d'hier et d'aujourd'hui (voir à ce sujet l'entretien réalisé par Maud avec Nastya dans le journal n°81) est attendue ces prochaines semaines.

ÉDOUARD HUE

Saison riche en représentations pour la C^e Edouard Hue. Sa dernière création *All I Need* est présentée avec le duo *Shiver* à La Scala de Paris, avant de rejoindre seule le Schrittmacher Festival (Allemagne). Les jeunes publics du Théâtre du Châtelet à Paris et du Théâtre de Villefranche découvriront *Yumé* dans la foulée. Le chorégraphe se concentre ensuite sur la création de *L'Oiseau de feu* avec l'Opéra grand Avignon. En marge de ses déplacements, la compagnie assure tout au long de l'année stages amateurs et cellules de formation pour les (pré)professionnel·les.

MELISSA CASCARINO

Printemps de création pour Mélissa Cascarino en résidence au Galpon pour *Rabbia poetica*, ponctuée d'une soirée publique. La chorégraphe travaille en parallèle à une performance nomade de trois jours, *Endless*, en collaboration avec Cerise Rossier, et à l'écriture de *Luxuriant*, œuvre avec piano programmée la saison prochaine. Elle danse *Baudelaire* au Teatro da Gargem de Lisbonne, et présente la performance lente et intime *Sacrum*, conçue pour des lieux historiques à Rome et Naples.

RUTH CHILDS

Après un très bel accueil en Suisse et à Paris à sa sortie, *Blast!* poursuit sa route chez ses partenaires de création: Toulouse, Avignon, Uzès, Falaise, Dijon, Grenoble et Tours. Ruth Childs sera également au Mercat de les flors à Barcelone avec la reprise de *Pastime/Carnation/Museum Piece*, à Caen avec *Calico Mingling/ Katema/ Reclining Rondo/Particular Reel*, aux Festivals Tours d'horizon et *Inequilibrio* de Castiglione-cello avec *fantasia*.

CIE 7273

La danse c'est (dans ta) classe!, interventions scolaires coproduites par le Pavillon ADC et Le Crochetan Mobile occupent Laurence Yadi et Nicolas Cantillon en tout début d'année. *Tarab redux* avec 20 danseurs se joue à la salle du Lignon, puis les chorégraphes partent en résidence au Dôme Théâtre Albertville pour la création lumière du duo *Fall in* et activent un *Fuitt Club*. Ils reviennent présenter *Nuit* à l'Institut Florimont Genève et transmettre *Romance_s* pour le festival Patrimoine culture Danse au Théâtre du Jura. Il faudra se rendre au Carthage Danse Festival pour découvrir la création de leur pièce, réalisée en collaboration avec Karim Touwayma et la Cité de la culture de Tunis.

ALIZÉE RAMBEAU

Tous les 14 du mois à 18h sur la plaine de Plainpalais, Alizée Rambeaud et Caroline de Cornière accompagnent les performances silencieuses ACCORPS pour revendiquer le droit des personnes sexisées à disposer de leur liberté dans la ville, contre le harcèlement et le sexisme dans l'espace public. À l'occasion de la marche de la grève féministe, la C^e Bleue organise une performance collective d'ouverture. Elle se déploiera parmi les photos prises par Rebecca Bowring témoignant des performances réalisées durant l'année et exposées sur les panneaux temporaires de la plaine de Plainpalais.

CAROLINE DE CORNIÈRE

Après une résidence au Projet *H107*, Caroline de Cornière poursuit son travail chorégraphique avec Maud Liebundgut en vue d'un duo qu'elles présenteront au Théâtre du Galpon dans le cadre du festival Out Of the Box. Parallèlement, elle travaille avec les femmes de l'association AVVEC et en collaboration avec Destination 27, à une performance prévue pour la Fête de la danse au Pavillon ADC. Elle est aussi partenaire du projet de recherche sur la mode inclusive mené à l'ECAL avec ASA-Handicap mental.

GILLES JOBIN

Dansée à Genève, la pièce numérique *Cosmogony* de la C^e Gilles Jobin poursuit sa diffusion internationale en direct, dont Paris (Théâtre National de Chaillot). La compagnie développe *Sunset Motel*, un projet en réalité virtuelle en collaboration avec l'illustrateur zurichois Thomas Ott ainsi qu'une création scénique digitale hybride pour une création en 2024 à l'ADC. Dans ses #Studios44Mocaplab, la compagnie déploie un programme de résidences pour la recherche et la création digitale, du point de vue du spectacle vivant, afin de faciliter l'accès aux technologies digitales pour les artistes indépendant·es.

MEHDI DUMAN

La C^e Divisar poursuit la création du spectacle *Les quatre portraits de Rainer Maria Rilke* en collaboration avec la fondation Rilke. Elle en fait une présentation performative à Payot Rive-Gauche avant sa première au Théâtre de l'Étincelle (Genève) et une reprise au Théâtre Tumulte (Neuchâtel).

MARCO BERRETTINI

Sorry, do the tour. Again! de la C^e *Melk Prod est à l'affiche de 2Scènes de Besançon et du Théâtre du Jura, avant que son chorégraphe Marco Berrettini s'engage dans les répétitions de la création *Songlines* avec le Ballet de Lorraine et l'animation d'un workshop au CND Lyon pour Camping 2023.

MÉLINA DE LAMARLIÈRE

La C^e Speak in silence est en résidence au studio du Projet H107, pour *Dust*, deuxième volet de la trilogie sur la Fast Fashion Industry. Elle ouvre ses portes à qui veut suivre la création de cette mise en perspective de l'impact environnemental de l'industrie de la mode, avant sa première au Théâtre de l'Étincelle.

YANN DUYVENDAK

Après sa première à AmStramGram Genève et une série de dates à la Crieée de Marseille, le jeu coopératif *TWIST* poursuit sa tournée en scolaires et tous publics au TNG de Lyon, à la Rose des vents de Villeneuve d'Ascq puis au Théâtre Vidy Lausanne. La C^e Yan Duyvendak est heureuse de reprendre *VI-RUS* à la Comédie de Genève et de proposer la version anglophone du jeu lors d'une des soirées. En parallèle, les collectes de témoignages militants de *Nous sommes partout* se poursuivent à Bologne et à Caen ainsi qu'en Suisse romande en vue du second tome, à paraître courant 2023.

CLARA DELORME

Le Palazzo Trevisan à Venise accueille Clara Delorme en résidence avec Claire Dessimoz et Louis Bonard pour leur création *Festival*. Clara Delorme rejoint ensuite *DIESetinguished* de La Ribot à Sierre, avant de se lancer dans son projet *L'externat et le foyer*, ouvrir les portes du Lieu commun à Lausanne et retourner à Sierre sur invitation de Melissa Rouvinet pour une période de recherche au TLH. Les scènes de Nyon et Zurich l'accueillent ensuite avec *Malgrés, L'albâtre* et *Clara Delorme lift her leg to make her vagina lip come out* (également présenté au festival gogogo au Grütli). Peu de vacances ensuite avant la reprise de la création de *Festival...*

AURÉLIEN DOUGÉ

Créée en février 2022 au Pavillon ADC, l'installation-performance *Hors-sol* est programmée aux SUBS de Lyon dans le cadre du centre culturel Suisse «On Tour». Le danseur et chorégraphe est actuellement en recherche pour sa création 2024, en collaboration avec Cindy Van Acker et Rudy Decelière avec lesquels il sera en résidence au Centquatre (Paris), au Japon et au Théâtre de l'Aquarium (Paris). C'est sur la scène de la Fête de la danse de Lausanne qu'on le retrouve avec *Bruit*.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Début d'année en compagnie de la Civica Filarmonica de Bellinzona pour Marie-Caroline Hominal qui travaille à la création de *Fanfara Favolosa*. Après une première au Teatro Sociale, c'est *Hominal/Hominal*, troisième et dernière pièce collaborative de la série *Hominal/XXX* qu'elle vernit au Pavillon ADC, avant le festival ArtDanThé de Vanves et l'Arsecnic — Lausanne. MCH initie en parallèle la réalisation d'un film documentaire qui l'emmène sur les traces du Cirque Astéroïde en tournée italienne.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Avant de prendre officiellement ses nouvelles fonctions à la direction artistique de la Dresden Frankfurt Dance Company en juillet 2023, Ioannis Mandafounis part en tournée avec le Väst Regionteater de Borås présenter *Sch!* en Suède, et les pièces *One One One* et *If only I knew* interprétées par la C^e Norrdans. *One One One* poursuit sa route au Art Geneva et à la Tanzbiennale Heidelberg, tandis que le solo *Scarbo* interprété par Manon Parent sera à l'affiche du Théâtre de la Ville de Paris. Le chorégraphe signe également une pièce pour le Marchepied de Lausanne.

LA RIBOT ENSEMBLE

La tournée suisse de *DIEstinguished* se poursuit avec deux représentations au TLH — Théâtre les Halles de Sierre avant que La Ribot Ensemble s'attelle au temps fort de la saison, *Sol y sombra*, projet d'une occupation du Pavillon ADC pendant laquelle La Ribot Ensemble s'empare des lieux et invite le public à circuler entre pièces de répertoire et créations, à partir de points de vue inattendus et à la lumière du solstice d'été.

MARCELA SAN PEDRO

Marcela San Pedro participe à la création de Claudia Bosse/ Theatercombinat, *BONES and STONES* présentée à Vienne avant d'être accueillie au festival Kulturerbe, tanz! à Delémont avec le projet *Danser un instant* réalisé avec un groupe d'étudiant·es de l'UNIGE. La danseuse poursuit son travail de transmission du cours de danse contemporaine de Noemi Lapzeson dans le cadre des Activités culturelles de l'UNIGE.

GREGORY STAUFFER

À l'intersection entre les méthodologies de la chorégraphe Anna Halprin et du concepteur écologiste David Holmgren,

Gregory Stauffer tisse de multiples collaborations: dans le cadre du far°, pour la création de *PERMACULTURE*, ainsi qu'à Aarhus et au Duncan centre d'Athènes. En parallèle il réunit les motifs principaux de deux années de recherche-crédation autour d'une pensée-pratique écologique et émotionnelle dans le livre *Corps-permacirculaires* et poursuit la composition de *Book of Presence*. Formateur et en formation, il intervient à l'INHA — Institut national d'histoire de l'art — à Paris sur les pratiques du dessin dans les processus créatifs et termine sa propre formation au Tamalpa Institute.

NOÉMI ALBERGANTI

Le projet de publication *Infini 02* — d'ici à là, issu de la collaboration entre Noémi Alberganti et l'artiste visuelle et performeuse Milena Buckel, accessible aux personnes voyantes, malvoyantes et non-voyantes, sort au début du printemps. Noémi partage une résidence avec le musicien Mael Godinat au Projet H107 en vue de la création *Hiatus ou le bruissement de l'entre*, présentée au printemps au Théâtre du Galpon.

QUINCH-QUINCH

Après avoir présenté leur deuxième pièce *Cachalotte* durant Emergentia en novembre 2022, les QUINCH continuent à tourner *Happy Hype*. Iels sont en France, en Allemagne et en Autriche au printemps, puis passent par la Lituanie, la Hongrie et le festival d'Aurillac en été. De son côté, **Marius Barthaux** finalise sa première pièce de groupe, *La patrouille*, et continue de tourner avec la pièce *Le chœur* de Fanny de Chaillé. **Karine Dahoundji** prépare son premier solo et danse dans les pièces de Maud Blandel et Clara Delorme. Après sa première pièce *Présage*, Elie Autin performe avec Tamara Alegre, Marvin M'toumo et Natasza Gerlach, et se présente sur scène à Paris, Berlin et Lausanne. Collin Cabanis est artiste associé à l'Abri-Genève avec le collectif Foulles, qui prépare leur nouvelle pièce, *Le cerveau mou de l'exis-*

tence, attendu en janvier 2024. Collin continue à tourner *Wouah* de Nicole Seiler. **Adèl Juhasz** est interprète pour Ceylan Öztrük et continue de tourner son solo *László Károlyné*. Une nouvelle pièce est prévue pour la prochaine saison.

CFC DANSEUR-EUSE

La journée portes ouvertes du CFP Arts en tout début d'année est l'occasion de voir les travaux des trois volées actuelles du CFC danse à la salle du Faubourg. On y découvre les 13 nouvelles étudiantes venues de Genève, Berne, Vaud, Neuchâtel, Valais et de France voisine. Les soli de maturité seront, eux, mûrs en avril pour la scène de Saint-Gervais.

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

Les danseur-euses du Ballet Junior présentent *Colossus* de Stephanie Lake dans le cadre du Festival Antigél et de la saison culturelle de Vernier. Iels retournent au printemps sur la scène du Lignon avec *Loin* de Sidi Larbi Cherkaoui.

LA MANUFACTURE

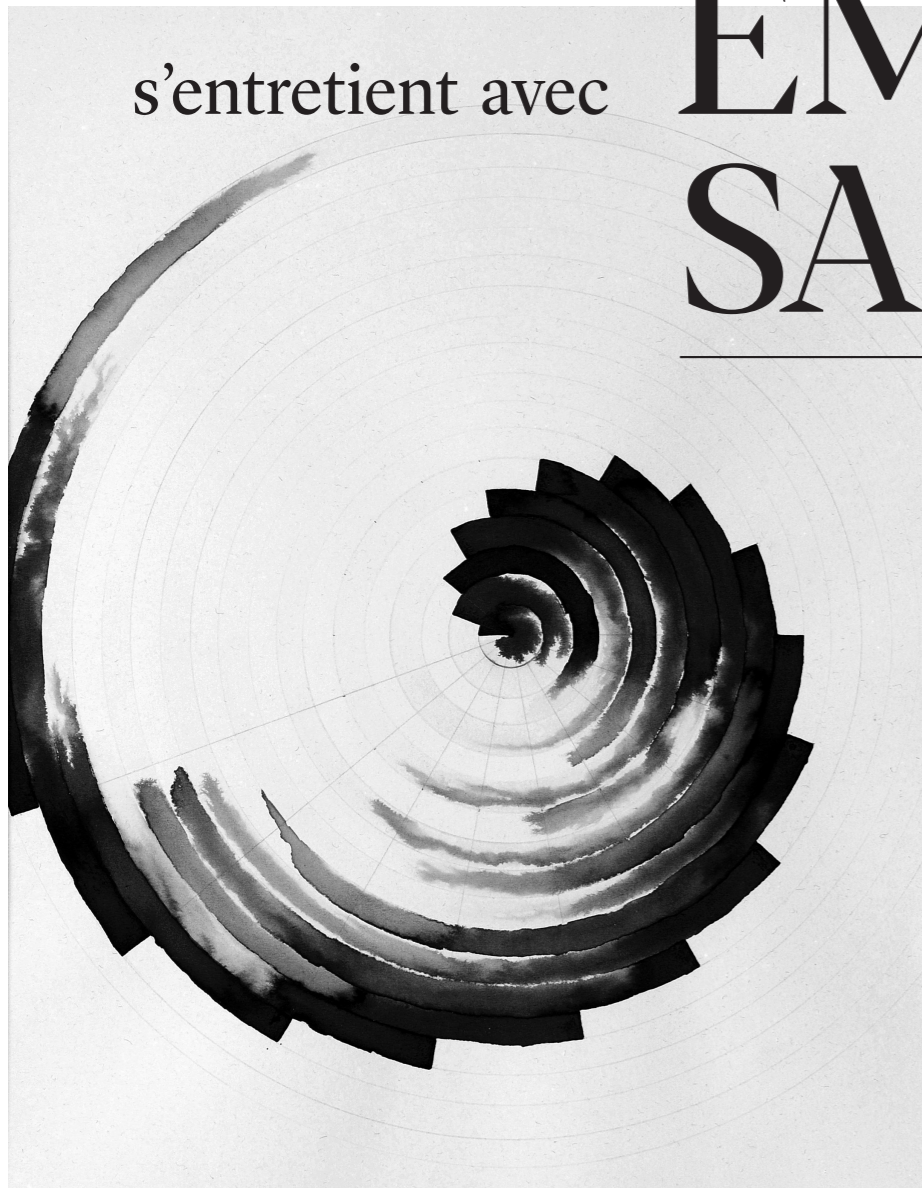
Françoise Vergès et Olivier Marboeuf animent un atelier sur la décolonisation pour les Master en mise-en-scène et les étudiant·e·xs de 2^e année. Alix Eynaudi accompagne ces mêmes 2^e dans leurs projets collectifs; iels présenteront leur pièce de fin d'année, créée avec Judith Sanchez-Ruiz, au Camping au CND-Paris, puis finissent l'année par une semaine intensive de chant. Les 3^e année consacrent leur dernier semestre à la création de leur projet de Bachelor et à la rédaction de leur mémoire. Après un atelier mené par Tamara Alegre et Elie Autin, iels partent un mois en résidence à Barcelone pour y créer leur double programme de sortie au Mercat de les Flors avec Salva Sanchis et Alma Sörderberg, (à voir au Pavillon ADC). Ce programme est visible ensuite à Paris, Bruxelles, Zurich et Lausanne et donné au Théâtre du Jorat avec les étudiant·e·xs de la Haute école de Musique de Lausanne (HEMU) qui jouent live la partition des *Noces* de Stravinsky.

MARIA

DA SILVA

EMMA
SABA

s'entretient avec



Ce jour-là, j'ai rendez-vous avec Emma Saba. J'ai découvert son travail au Pavillon ADC. Un solo intitulé *la fine di tutte le cose / l'inizio di tutte le altre* que la jeune danseuse a présenté dans le cadre du festival Emergentia en novembre 2022. Je ne savais pas alors que j'aurais à écrire sur notre échange.

Dessin-clepsydre,
2013, crayon et
aquarelle sur papier
(45 cm x 35 cm)
Photo: L.Godart

1. FéminiSpunk:
Le monde est notre
terrain de jeu,
Christine Aventin.

En nous asseyant face à face, je vide mon sac à main. Elle en profite pour saisir mon livre.
— Qu'est-ce que c'est?
— C'est un essai sur Fifi Brindacier¹.
— C'est qui?
— Pippi Långstrumpf.

Pippi longues chaussettes... Je n'y avais pas pensé. Emma a quelque chose de Fifi. Une liberté de ton, une sorte d'effronterie teintée de volonté. Emma a aussi une manière bien à elle de s'exprimer. Un langage hybride et vif mêlé de français, d'italien, sa langue maternelle, et d'anglais. Si le hasard fait parfois bien les choses, le défi reste passionnant: comment retranscrire la matérialité de cette langue si personnelle? Remanier *ma non troppo*...

MARIA DA SILVA : Fifi Brindacier est une belle amorce pour débiter cet échange. C'est un rapprochement inattendu, pourtant quelque chose dans ton spectacle est en lien très fort avec l'enfance et sa légèreté...

EMMA SABA: Je n'ai pas choisi de placer *la fine di tutte*... dans l'enfance. Au début, je voulais plutôt commencer avec une pratique vraiment physique, puis j'aimais bien que cette pratique m'amène vers des mouvements qui peuvent avoir des côtés enfantins, ou qui font référence au monde de l'enfance. La pratique du chant et de la danse, c'est un matériau que j'ai appris quand j'étais enfant. Je connais ces opéras par cœur, tellement je les ai chantés, par exemple aux repas de Noël chez mes grands-parents. Mais je n'avais pas envie de faire une pièce sur l'opéra. Je voulais surtout me réapproprier la joie que cette musique peut provoquer en moi et créer une excitation dans la danse, aussi d'un point de vue technique, genre un rythme, *the attack, une physicalité* que je n'ai pas quand je danse normalement. Je voulais rentrer dans la musique avec du plaisir et la restituer au niveau des émotions ... et voir comment cela me traverse encore.

Qu'est-ce que tu cherches à partager avec nous qui te regardons?

Je crois que chaque personne a un lien avec un matériel culturel qui l'a fortement construite au niveau de son identité. Une référence qui fait tellement partie de ta vie que tu peux la retourner et la transformer, en jouer et la faire devenir autre. Je souhaitais que les spectateur·ices ne voient pas l'opéra, mais le lien que moi j'ai avec l'opéra. Et qu'ils et elles reconnaissent leurs propres liens.

Cette évocation dont tu parles, tu en joues aussi. Tu fais référence à ces couches de mémoire et en même temps tu les détournes pour mieux t'en distancer dans la seconde partie de ta pièce...

Dans cette seconde partie, j'ai une pratique liée aux relations avec les objets. J'essaie de voir comment une action peut devenir une danse, et une danse redevenir une action... J'ai essayé de créer dans ma tête un parcours très cohérent qui potentiellement pourrait être infini. Par exemple, quand je commence à être sale parce que j'ai du sang, je veux me nettoyer. Pour me nettoyer, j'arrose la plante... c'est comme s'il y avait des actions qui se lient entre elles, et faire une action a un effet direct sur mon corps. Je trouve que les deux parties de la pièce ont des choses en commun. Mais je vois que dans la deuxième partie, il y a un peu une tristesse, que je n'ai pas dans la première partie.

Est-ce que ce retournement a quelque chose à voir avec le trait oblique de ton titre *la fin de toutes les choses/le début de toutes les autres*? Pour moi, il est énigmatique. Il dissimule en quelque sorte un entre-deux, une sorte de lieu transitoire. Ton titre représente-t-il cet espace intermédiaire entre la joie et la tristesse?

Le titre est surtout lié à la deuxième partie, à l'utilisation *delle cose*, des matériaux, et aux façons dont je peux changer leur utilité. Dans *la fine*, il y a aussi le mot *il fine*, qui est l'utilité, donc c'est la fin, mais aussi la fonctionnalité. Et dans *fine* (je ne sais pas si cela se perçoit dans la pièce, je suis aussi *ok* si ce n'est pas lisible!), il y a aussi un rapport avec la mort. L'une de mes références, c'est le film *Saute ma ville* de Chantal Akerman. Elle est dans sa cuisine en train de faire des actions, tu es avec elle, tu la suis mais tu ne comprends pas ce qui se passe. Tu vois qu'elle n'a pas un but autre que d'être dans ce qu'elle fait. Elle commence à faire à manger, en même temps elle fait d'autres choses, elle coupe, elle recommence à manger... après elle commence à nettoyer, puis elle finit de nettoyer, ensuite elle s'ennuie un peu, elle lit... elle enchaîne ces actions, et à la fin, tu vois qu'elle était juste en train de préparer son suicide... Et j'aime comme cela arrive d'une façon inattendue, pas du tout dramatique... Il y a ce mélange entre le dramatique et le drôle. Ce n'est pas juste une mort: elle fait exploser la maison! J'aime bien le fait de créer une dynamique un peu *self-centered*, comme si tout, tout autour, *it's boiling something* et à la fin, imaginer que ça va exploser, mais que ça ne va pas en rester là... Et que c'était juste un spectacle.

Comment cette référence à Chantal Akermann est apparue dans ton processus de travail?

Quand j'ai travaillé sur mon solo de fin d'études de la Manufacture, j'ai utilisé beaucoup de vêtements. J'ai beaucoup travaillé avec des partitions, et ma partition du corps à ce moment-là c'était *no fixed positions*. J'ai lu un texte de Dana Michel, qui est une chorégraphe canadienne, où c'était écrit *no fixed positions, no fixed positions, no fixed positions*. J'étais en train de faire cette recherche quand un ami m'a parlé de ce film de Chantal Akermann. Quand je l'ai vu, j'avais l'impression que tout ce qu'elle faisait avait un sens très précis pour elle. Cela créait comme une suite logique, qui faisait sens pour moi aussi même si je ne comprenais pas toutes ses actions. J'ai trouvé aussi, même si c'est un film très court, qu'elle arrive à rendre un peu l'ennui, le besoin de se dire « bon, là je vais faire ça » et aussi de décider de faire quelque chose d'autre, et de voir après... d'où naît l'idée de faire une action. À ce moment-là, je me suis demandé d'où naît la danse. Maintenant, ce n'est plus une question que j'ai.

Tu n'as plus cette question car tu y as répondu?

Je pense que maintenant je vois les choses autrement. Demander d'où naît la danse présuppose que quelque chose avant la danse n'est pas de la danse... Dans ma pièce, c'est clair qu'il y a déjà de la danse avant que je *danse*. Je pense que nommer *danse* des choses qui ne sont pas normalement nommées comme de la danse, c'est aussi la danse que j'aime. Et c'est ce que je fais, même si pour certaines personnes, ce que je fais n'est pas de la danse. Pour moi, c'est clairement de la danse.

Pour revenir à *Saute ma ville*, tu t'es inspirée du générique de fin du film pour énoncer à la fin de ton solo le nom de ceux qui y ont contribué. Qu'est-ce que ce geste représente pour toi?

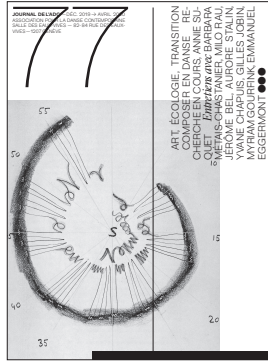
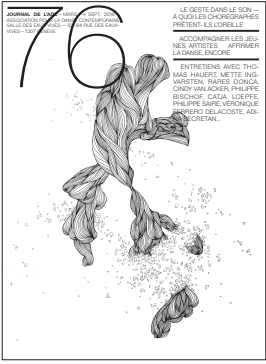
Pour moi c'est un solo, mais c'est aussi une pièce liée au confinement, qui a un rapport à la solitude. Là, sur la feuille de salle, c'est écrit *la solitude è un posto affollato*. J'ai changé et écrit à la place *la solitude è un evento affollato*, ce qui veut dire *un événement plein de gens*. C'est comme imaginer un lieu où il y a des gens qui se rejoignent dans la solitude. Aussi, je trouve que dans l'être seul, il y a le fait de donner vie à des choses qui apparaissent dans l'espace, avec toi. Au début du solo, je crée plusieurs personnages et j'essaie de ne pas être seule. Et je ne me sens vraiment pas seule! En réalité, je n'ai pas travaillé seule, enfin au début oui, mais il y a beaucoup de gens qui ont fait partie du processus. C'est hyper important pour moi la présence des autres. Cette pièce a été un gros travail, dans le sens où elle m'a pris beaucoup de temps. Parfois, ça peut avoir l'air facile de faire une pièce. C'est aussi pour ça que j'aime bien dire qu'il y a eu beaucoup de gens qui ont travaillé avec moi. Dans la création, il y a aussi un rapport avec l'ego dans lequel je ne me reconnais pas trop. Et ce générique, c'est aussi un moyen dramatique, dans le sens théâtral, de dire *c'est fini*.

Pour terminer cet échange, j'avais envie de t'entendre sur la description de Fifi dans *FéminiSpunk: Le monde est notre terrain de jeu* de Christine Avenir: « Une fille résolument anarchiste, queer, punk, féministe, anti-autoritaire, et blanche. » Est-ce que cela te parle?

Tout me parle! Pour moi, c'est aussi dans la façon de travailler le mouvement. J'aime bien ne pas produire une danse qui soit déjà trop codifiée. Mais prendre des références qui existent et les transformer, pour moi c'est un travail féministe. Punk? Plutôt dans le sens large du terme, car je n'ai pas une formation liée à la culture punk. Mais je m'y reconnais. Anarchiste? Anti-autoritaire? Complètement. J'incarne aussi une femme blanche. Une de mes références importantes, pas seulement dans le travail de création, c'est le livre de Silvia Federici, *Caliban and the witch*, qui questionne la place des femmes dans l'espace domestique. J'entends l'espace que l'Europe blanche a assigné aux femmes. Pourtant, il ne faut pas le nier non plus: j'adore être à la maison. Ce n'est pas un espace de victimisation pour moi, mais de jeu, de réflexion.

Est-ce que le monde est un terrain de jeu?

Oui, et en même temps, c'est dangereux de le penser. C'est aussi un peu naïf de dire cela... Par exemple, quand je suis sur scène, ce n'est jamais facile d'être nue, parce que je sais que l'image que je renvoie de moi peut être objectivée d'une façon que je ne peux pas contrôler. Mais peut-être que c'est cela aussi, la performance, ne pas savoir où tu vas.



VOUS SOUHAITEZ RECEVOIR
 NOTRE JOURNAL DE DANSE ?
 FAITES-LE NOUS SAVOIR!
 PAVILLON-ADC.CH/JOURNAL

PAVILLON ADC
 PLACE STURM 1
 1206 GENÈVE

