

JOURNAL DE DANSE — FAVILLON ARC
SEPTEMBRE → DÉCEMBRE 2023 — ASSOCIATION
POUR LA DANSE CONTEMPORAINE — PLACE STURM
— 1206 GENÈVE

1 TOUXTES
EN SCÈNE

2 LA DANSE
DES TEENS

3 ELEO POMARE
LE MALCOM X
DE LA DANSE



- 03 ① TOUXTES EN SCÈNE
 04 — PROGRAMMER AUJOURD'HUI, QUI COMMENT, POUR QUI? —
*Angela Conquet — Myriam Kridi — Fabienne Aucant — Patrick de Rham —
 Séverine Chavrier — Laurence Perez — Simone Toendury — Hélène Mateev/
 Léa Genoud*
 18 — TRAVAIL DE RATTRAPAGE — *Jessie Mill — Propos recueillis
 par Anne-Laure Sahy*
 22 — CHACUN·E DOIT PRENDRE CONSCIENCE DE SES PRIVILÈGES
Bérénice Hamidi — Propos recueillis par Anne Davier et Michèle Pralong
 36 — ÊTRE PROGRAMMÉ·EX AUJOURD'HUI — *Élie Autin —
 Davide-Christelle Sanvee — Calixto Neto — Ana Pi —
 Propos recueillis par Wilson Le Personnic*
 42 — DES OUTILS ÉMANCIPATEURS — *par Fabiana Ex-Souza*
 46 — EXPÉRIMENTER CE CLASH EN SOI — *Fabián Barba —
 Propos recueillis par Anne Davier*
 54 — VISIONNAIRES, MYSTIQUES, BÛLÉES PUIS CANONISÉES —
Bryana Fritz — Propos recueillis par Wilson Le Personnic
 60 — TEXTE — *Julie Gilbert*

- 62 ② LA DANSE DES TEENS
 65 — EXPÉRIMENTER/DOUTER/FAIRE CONFIANCE —
Propos recueillis par Nathalie Garbely
 68 — 22 ADOS POUR UNE CHORALE — *Ásrún Magnúsdóttir —
 Propos recueillis par Anna-Marija Adomaityte*
 72 — ÉGALITÉ GÉNÉRATIONNELLE — *Caroline Bernard / Joan Mompert —
 Propos recueillis par Anne Davier*

Responsable de publication: ADC

Rédactrices en chef:

Anne Davier, Michèle Pralong

Auteurices: Anna-Marija Adomaityte,

Fabienne Aucant, Séverine Chavrier,

Angela Conquet, Caroline Coutau,

Anne Davier, Patrick de Rham, Fabiana

Ex-Souza, Nathalie Garbely, Léa Genoud,

Julie Gilbert, Myriam Kridi, Wilson Le Per-

sonnic, Hélène Mariéthoz, Hélène Mateev,

Laurence Perez, Michèle Pralong, Anne-

Laure Sahy, Annie Suquet, Simone Toendury

Illustrations: Sarah André

Design graphique: Silvia Francia, blvd

Impression: Atar Roto Presse SA

Tirage: 4000 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.

- 78 ③ RECHERCHE EN COURS — *Eleo Pomare, le Malcom X de la danse —
 Par Annie Suquet*

82 LIVRES / MANTRAS — *Rebecca Chaillon*

88 L'OBSERVATOIRE ROMAND DE LA CULTURE — *Par Hélène Mariéthoz*

92 BRÈVES

Illustrations

Les pages de ce Journal N°83 sont montées avec les dessins de Sarah André: des planches déjà existantes pour la plupart, que l'artiste a parfois reprises à l'occasion de cette invitation, et que la graphiste Silvia Francia a intégrées dans sa maquette.

Diplômée de l'école cantonale d'art de Lausanne, Sarah André construit sa pratique artistique en tant qu'auteure, scénographe ou illustratrice. Dès 2012, sous le nom de André André, elle publie des dessins, des posters ou des albums aux Éditions Ripopée à Nyon. Amoureuse du théâtre, elle travaille avec Chiara Petrini et Vincent Deblue au sein de la C^o Rucksack Gogolplex dès 2013. En 2016, elle crée le collectif Old Masters avec Marius Schaffter et Jérôme Stünzi: un théâtre singulier, reconnu à l'international, qui mêle écriture, matérialité des objets et art des masques. *Fresque* en 2017, *l'Impression* en 2018, et *Le Monde* en 2019 précèdent la production de la pièce *Bande Originale*, devenue une bande dessinée qui lui vaut le prestigieux Prix Töpffer Genève en 2022.

Artiste aux multiples talents, Sarah André est aussi associée à Yvonne et Lisa Harder dans le trio vocal minimaliste Alice, pour lequel elle compose et écrit des chansons.

AMIAMIE

En juin 2023, la Comédie de Genève interrompt la création du spectacle de Kristian Lupa *Les Émigrants*: décision surprenante, courageuse, qui met un stop aux abus et aux effets de domination brutale que les étiquettes *grand maître* ou *chef-d'œuvre* peuvent autoriser sur les plateaux. Du jamais vu dans le biotope des prestigieuses coproductions internationales. Une occasion aussi d'entendre le point de vue des technicien·ne·s: ce·ls qui encaissent souvent en silence des pressions extrêmes. Plus tard dans l'été, au Festival d'Avignon, alors même que le spectacle de Rebecca Chaillon fait un triomphe, les interprètes de *Carte noire nommée désir* sont victimes d'attaques racistes. Orales et physiques. En cours de représentation et dans la

rue. Humiliations, agressions, discriminations. Trop de racisme, trop de sexisme, trop de classisme... Les rapports de force à l'intérieur des équipes de création, entre compagnies et institutions ainsi qu'entre artistes et publics doivent changer. Sont en train de changer. Non sans heurts et douleurs. Nous avons voulu ouvrir ici une réflexion sur ces questions dans un focus intitulé *Touxst^{es} en scène*.

En montant ce dossier, en recevant des contributions de programmeur·e·x, de chercheur·e·s, en rencontrant des danseur·e·s, des performeur·e·s et des directeur·e·x de lieux, nous avons beaucoup appris. Lu, écouté, ré-évalué, révisé. Les artistes produisent des représentations culturelles qui ont des effets amplifiés sur les imaginaires. Les curateur·e·x les donnent à voir ou pas. Ainsi, les un·e·s et les autres portent une responsabilité cruciale. Reconduire, normaliser les structures d'invisibilisation et de violence de la société, ou au contraire pulvériser les biais majoritaires, défaire les binarités qui hiérarchisent. Au profit d'une culture de libertés pour touxst^{es}, au profit d'un partage du sensible et des plaisirs entre touxst^{es}.

Pour cet édito, nous avons puisé dans un inventaire de typographies post-binaires mis en ligne pour utilisation libre par AOC, media partenaire de l'ADC. Nous avons choisi *Amiamie*, une fonte dessinée par le duo Mirat-Masson. Pour une réinvention des relations via le glyphe.

ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

TOUXTES EN 1 SCÈNE NE



Touxtes
en
scène

Qu'est-ce que programmer?
Qu'est-ce que rendre un travail
chorégraphique présent sur une

scène dont on a la responsabilité
artistique? Quels sont, *a contrario*, les corps,
les récits, les imaginaires qui manquent?
C'est un article d'Angela Conquet* qui nous
a lancées dans ce focus *Touxtes en scène*,
autour duquel nous tournions depuis
quelques temps. La curatrice-chercheuse
basée en Australie propose dans son texte
deux notions intéressantes. Tout d'abord,
la sensation d'*inconfort* comme méthodo-
logie d'autocritique nécessaire pour
conduire les programmeuses à évaluer
la manière dont leurs choix peuvent
produire des inclusions/exclusions, des
inégalités de visibilité, voire de la censure
systémique. Ensuite son questionnement
sur la *danse contemporaine*, partagé par de
plus en plus de chercheuses et d'artistes,
qui aurait largement colonisé les corps,
exotisé les danses autres, et se serait impo-
sée partout comme une sorte d'universel
des mouvements qui comptent.

Sous l'intitulé *Programmer aujourd'hui, qui,
comment, pour qui?*, outre Angela Conquet,
nous avons interrogé huit programmeuses
de danse contemporaine d'ici et
d'ailleurs: Myriam Kridi, Fabienne Aucant,
Patrick De Rham, Séverine Chavrier,
Laurence Perez, Simone Toendury, Hélène
Mateev et Léa Genoud. Avec pour chaque
invité·e, la liberté de nous retourner une
réflexion sur ses propres pratiques curato-
riales et/ou sur la fabrique générale des
saisons de danse contemporaine (pages 7 à 19).
Sous le titre *Être programmé·ex aujourd'hui*,
quatre artistes racisé·ex racontent les
stigmatisations, les assignations à une
supposée identité spécifique, les inter-
dictions d'incarner l'universel.
Ces témoignages sont de Élie Autin,
Davide-Christelle Sanvee, Calixto Neto
et Ana Pi (pages 38 à 41). L'article d'Annie
Suquet sur Eleo Pomare amène une

dimension historique à cette question des
corps noirs sur scène (p.78-81).
Bérénice Hamidi, enseignante-chercheuse
en arts de la scène, pose un axe fort à ce
dossier: croisant les outils de la sociologie
et la ferveur du militantisme avec des
analyses esthétiques pointues, elle examine
les biais qui reproduisent inégalités,
violences et impensés réactionnaires dans
les arts vivants (pages 24 à 35).
D'autres entrées complètent le focus:
un entretien avec Jessie Mill, co-directrice
du Festival TransAmériques à Montréal/
Tio'tia:ke, territoire francophone qu'elle
décrit comme à la fois colonisé et coloni-
sateur (pages 20 à 23); une conférence donnée
par la performeuse-chercheuse Fabiana
Ex-Souza, qui parle de corps politiques et
d'outils émancipateurs (pages 45 à 47); un
entretien avec Fabián Barba autour des
effets de la colonialité sur sa vie de danseu-
reuse (pages 49 à 53); un entretien avec Bryana
Fritz, danseuse et chorégraphe, sur sa
manière de donner un corps à des femmes
qui ont été surveillées, opprimées, marty-
risées: les saintes du Moyen Âge (pages 56 à 61).
Et enfin, le texte que Julie Gilbert a perfor-
mé en ouverture de La Bâtie-Festival de
Genève pour annoncer *Toute la maison
écrivait en moi*: une voix féministe forte.

MP + AD

* *The Gates of Discomfort, making Contemporary
Dance present*, Angela Conquet, article publié
dans la revue *TURBA*, novembre 2022.

ANGELA CONQUET

Contre l'euro-centrisme de la danse



Programmer aujourd'hui qui, comment, pour qui?

Nous avons adressé à une dizaine de programmeuses de Suisse, de France et de Belgique le petit texte ci-contre, avec toute liberté d'y répondre en une centaine de lignes

« Ces dernières années, notamment sous l'impulsion de réactions des minorités/minorisé-es, les discriminations et les rapports de pouvoir à l'œuvre dans le champ des arts vivants sont explicitement mis en évidence. La responsabilité des programmeuses est engagée: il s'agit de donner à voir et à entendre des représentations de notre monde plus inclusives, et de produire des contre-feux aux récits dominants.

Dans votre pratique de programmeuse, comment pensez-vous vos choix artistiques aujourd'hui, et plus généralement, comment pensez-vous votre métier? »

Angela Conquet a dirigé la Dancehouse de Melbourne. Elle est commissaire indépendante pour la Biennale de Lyon 2025. Elle finalise sa thèse de doctorat sur les pratiques de programmation en danse, à l'Université de Melbourne.

Il y a un peu plus de dix ans, j'ai déménagé en Australie pour prendre la direction de la Dancehouse à Melbourne.

Le fait de travailler ici, aux antipodes, mais également en Asie et au Canada, a profondément bouleversé ma manière de programmer et de réfléchir à mon travail. En arrivant en Australie, je me suis posé la question: par où commencer? Par le lieu et son cahier des charges? Par les artistes locaux et leurs besoins? Par les attentes ou les habitudes du public? Et si j'invitais des artistes internationaux, quels critères devaient régir mes choix, quelles modalités d'échange et de dialogue devais-je établir? Tout cela semble bien évidemment assez désincarné car, à cet endroit du monde où l'on danse depuis plus de 60 000 ans, il faut bien évidemment commencer par les danses d'ici, les corps d'ici, leurs corporéités, leurs récits, leurs réalités. En Australie, société véritablement multiculturelle, ancienne colonie au passé sanglant mais aussi grande terre d'accueil, les questions liées à la diversité et à l'inclusion sont nettement présentes et incontournables dans tout contexte qui porte sur la représentativité. De réflexions isolées et militantes, on est passé ces dernières années à une prise de conscience collective avec une articulation réelle des obligations DEI

(Diversity, Equity, Inclusion) dans les critères de subventions, dans les politiques institutionnelles et dans le discours public. Si j'applique ces critères au monde de la danse, une question se pose: est-ce que les corps et les récits que nous voyons sur scène sont à l'image de la société? C'est la raison pour laquelle ici on ne peut plus programmer uniquement des corps blancs ou normés, on ne peut plus inviter uniquement des compagnies européennes ou du Commonwealth. C'est la raison pour laquelle ici la danse indienne n'est pas une « danse du monde » et les danses aborigènes ne sont pas des danses « traditionnelles ». Car travailler avec des critères de diversité et d'inclusion implique également de donner à voir d'autres récits, d'autres modalités de narrations esthétiques, d'autres courants. Souvent, cela ne ressemble pas du tout à ce qu'on appelle la « danse contemporaine »: suivre vaguement les diktats et les canons du vieux continent est somme toute assez rafraichissant. C'est en effet en considérant ces critères de diversité et d'inclusion que j'ai été profondément bouleversée, car mise inéluctablement devant mes propres préjugés, habitudes, zones de confort, failles. Oui, combien de fois ai-je présenté des spectacles de danse indienne dans la case *community arts* et non pas dans la programmation principale (parce que j'avais décidé que ce n'était pas vraiment de la danse contemporaine);

combien de fois ai-je programmé des artistes européennes et pas un-e seul-e artiste aborigène (ou de la diaspora locale); à combien de tables rondes ai-je invité les intervenant-es qui m'importaient sans faire attention à celles qui étaient absentes du dialogue; combien de fois ai-je choisi d'ignorer que le public, tout comme les artistes, n'étaient pas représentatifs de la société australienne?

En poursuivant aujourd'hui ces remises en question dans le cadre de ma thèse, j'ai été surprise de constater à quel point les outils et les pratiques de programmation de la danse attirent peu notre attention et ne sont pratiquement pas étudiés, que ce soit dans un cadre professionnel, théorique ou éthique. On fonctionne beaucoup avec des grilles de lecture intuitives, personnelles et informelles, dépourvues de tout mécanisme critique ou auto-critique. Cela conduit souvent à une sorte d'«entente tacite» sur le type de danse que nous devrions présenter, que nous appelons souvent «danse contemporaine», catégorie floue à l'exception de ses conditions géo-économiques de production et de diffusion. Un examen même superficiel de l'économie de la danse au niveau macro-européen révèle sans surprise que l'eurocentrisme du marché et des publics entraîne une uniformisation esthétique qui,

**«Notre métier
— fait de
sélections,
d'inclusions,
d'exclusions,
d'arbitrages
de la valeur et
du désir —
peut être
perçu comme
une pratique
de pouvoir»**

si elle ne l'efface pas, dilue la différence ou alors l'exotise pour la plier à des logiques esthétiques, institutionnelles et mercantiles monoculturelles. Ceci n'est donc pas étonnant que l'esthétique de la danse contemporaine européenne soit devenue le courant dominant sur la majorité des plateaux. À force d'avoir institutionnalisé et standardisé les formats de production et de tournée autant que les attentes du public, nous, les programmeuses, nous nous laissons également dominer par des imaginaires homogénéisants qui colonisent nos corps et notre sensibilité. On voit et on ressent toujours la même chose. À force d'avoir rendu la danse si européenne,

on a fini par la déterritorialiser. À force de cultiver un regard homogénéisé à prétentions universalisantes, on a fini, sans surprise, par créer des récits dominants blancs, hétérosexuels, patriarcaux et privilégiés.

Dans le même ordre d'idée, je trouve intéressant que le champ des *Dance Studies* fasse une critique acerbe des modalités dominantes de réflexion et de production de la danse, tandis que nous — membres de la profession qui œuvrons à sa visibilité — nous interrogeons peu sur le rôle que nous jouons, autant en ce qui concerne les contours esthétiques de la danse que les conditions de sa réception ou encore l'expérience du public. Ce rôle que nous jouons est pourtant direct: non seulement nous dictons le destin d'une œuvre ou agissons sur la trajectoire d'un-e artiste, mais surtout, à travers la visibilité accordée à certains corps et à certains récits, nous façonnons profondément la perception des imaginaires et des corporéités. C'est en ce sens que notre métier — fait de sélections, d'inclusions, d'exclusions, d'arbitrages de la valeur et du désir — peut être perçu comme une pratique de pouvoir. Et cela ne m'étonne guère que les artistes nous demandent de plus en plus souvent des explications pour comprendre comment nous choisissons les œuvres.

Dès lors, il me semble que pour les programmeuses, l'enjeu des paradigmes liés à la diversité consiste non seulement à rendre visible les corps divers et les récits autres, mais surtout à connaître et comprendre les grilles de lecture alternatives — voire même à en façonner de nouvelles qui échappent aux goûts, imaginaires et autres systèmes «à l'occidentale», permettant ainsi de poser de nombreux regards sur le monde.

À l'instar de Donna Haraway, c'est bien notre regard qu'il faut questionner ici: quelles sont les œillères qui rétrécissent le champ des possibles,

quelles autres perceptions peuvent être mobilisées pour appréhender les corps dansants? Ces questionnements, s'ils sont appliqués à la programmation, signifient que nous devons revoir complètement les conventions et les catégorisations communes de la danse; nous devons créer d'autres dispositifs spectaculaires, voire même recalibrer nos perceptions. Cela veut dire que tous ces corps fortement ancrés dans une subjectivité autre — les corps racisés, diasporiques, trans, queer, folkloriques, réfugiés, aborigènes — peuvent représenter une invitation à sentir autrement. Notre rôle serait alors d'être les passeuses de ces corporéités «situées» — pour reprendre le terme de Haraway — afin d'enclencher de nouvelles qualités d'imagination. À l'heure des tournants civilisationnels et écologiques, peut-être est-ce bien là que réside le principal enjeu et le véritable pouvoir du métier de programmation: un retour au corps à travers des corps autres, pour un monde autre, et pour une imagination autre — libérée et libératrice.



MYRIAM KRIDI

Élargir le NOUS

Myriam Kridi a co-géré et programmé le Théâtre de l'Usine à Genève avant de diriger le Festival de la Cité de Lausanne. Aujourd'hui, elle continue à être intéressée par ce qui permet de faire société, notamment à travers une réflexion sur les usages des espaces publics.

« Programmer représente un plaisir, une prérogative rare, mais surtout le pouvoir de choisir qui sera visible (et payé) et qui ne le sera pas »

Je suis une femme, en couple hétérosexuel et mère de famille de 48 ans, fille d'un immigré algérien et d'une Suisse, sans handicap connu, première génération ayant accédé à une formation universitaire. Dire d'où je parle, comme on peut le faire dans les milieux militants, me paraît très important lorsqu'il s'agit de rapports de pouvoir et de discrimination. Ce que je suis d'un point de vue systémique et ce que cela me fait vivre construit mon regard et ma sensibilité. Et, comme je l'ai d'abord remarqué chez les autres, les privilèges dont je bénéficie et le pouvoir que me conférerait mon rôle de programmatrice ou de directrice étaient mes points aveugles.

En tant que programmatrice, j'étais mon premier public. Certaines expressions artistiques résonnaient naturellement avec ma propre expérience vécue. Je les trouvais donc intéressantes, essentielles parfois et j'avais naturellement envie de les partager avec le plus grand nombre. Cette expérience vécue de certaines discriminations et ma capacité de faire des liens, acquise en grande partie grâce à ma formation et à mes lectures, m'ont sans doute rendue perméable à un champ plus étendu de récits, issus de personnes dont les discriminations vécues n'étaient pas les miennes. L'invitation, dans le cadre du Festival de la Cité que je dirigeais, de *Où la Chèvre est attachée il faut qu'elle brouste* de Rébecca Chaillon (je l'avais entendue pour la première fois lorsqu'elle était interprète pour *Monstres de la C^e Baninga*), s'est d'abord inscrite dans le plaisir que provoque la puissance de présence et de diction de cette performeuse. Une puissance d'agir et de dire dont je suis personnellement en quête, puisque j'ai grandi dans un contexte social où, me semble-t-il, il s'agissait de mettre les filles en sourdine. Ensuite, par le vecteur de cette voix et de cette présence, s'est ouvert le champ des questionnements et des revendications autour du corps féminin sportif, des femmes lesbiennes et spor-

tives, de leur potentiel subversif et émancipateur par et dans le foot. L'invitation des créations d'Amanda Piña, *The Jaguar and the Snake*, *War* (à laquelle nous avons dû renoncer en 2020) et *Frontera / Border — A Living Monument*, repose davantage sur le sentiment d'étrangeté qu'elles suscitent que sur une connivence, mais leur esthétique et leurs mouvements dont les sources multiples se tissent avec une grande liberté ouvraient un horizon désirable à mon propre multiculturalisme.

Toutefois, de mon point de vue, le travail — de programmation et de direction artistique — se déploie quand on essaie également d'inclure des récits qui ne nous parviennent pas facilement ou qui ne nous touchent pas, tout en mettant parallèlement en place des stratégies pour contourner nos points aveugles. Ces stratégies peuvent être multiples. Il y a évidemment celle des quotas. Expérience faite, il vaut mieux les utiliser comme indicateurs à mi-parcours du travail de programmation que d'essayer de les remplir dès le commencement. La prise de conscience à mi-parcours permet de corriger le tir si nécessaire, mais elle permet surtout de mettre en évidence notre ouverture actuelle à la diversité et ce qui demande encore une plus grande attention ou une recherche plus active de projets et d'artistes différent-exs, qui sont moins visibles ou moins accessibles dans nos réseaux. Personnellement j'évite ensuite de faire la promotion de l'événement sur la base de ces quotas: se rembourser l'effort consenti en retour sur image est malaisant.

Une autre stratégie, basée sur le fait que nous, qui programmons, sommes nos premiers publics, est d'intégrer dans l'équipe de programmation des personnes avec des expériences très diverses liées notamment au genre, à l'orientation sexuelle, à l'âge, à la race. Dans l'équipe du Festival de La Cité, certaines greffes en ce sens ont pris, d'autres non. Ensuite, j'ai laissé à cette équipe un espace de dialogue suffisamment grand pour que nous puissions également accueillir des projets qui ne m'avaient pas convaincue de prime abord. Avec l'idée en arrière-fond qu'il faut toujours essayer de redistribuer le pouvoir acquis. Les cartes blanches que nous avons proposées à des collectifs pour l'occupation totale de certains espaces au cœur de l'événement, s'inscrivaient dans ce même esprit. Programmer représente un plaisir, une prérogative rare, mais surtout le pouvoir de choisir qui sera visible (et payé) et qui ne le sera pas. Donner une carte blanche de programmation à des collectifs permet de redistribuer une partie de ce pouvoir et nous offre la chance de rencontrer d'autres artistes, d'autres réseaux, avec d'autres regards. Le travail consiste ensuite à leur fournir ce que notre équipe professionnelle et rémunérée (grâce à notre statut d'événement reconnu et subventionné) peut obtenir: des autorisations d'occupation de l'espace public, des ressources humaines et en matériel, de l'argent, une promotion grand public... Et la bonne répartition ou redistribution n'est pas évidente! C'est dans le cadre de ces cartes blanches que j'ai découvert le travail de Charlotte Nordin avec sa fille Véra en situation de polyhandicap, invitées par Hummus records, ou de nombreuses Djs racisées invitées par VOUS ÉTES REUS? (projet de création d'espaces bienveillants et inclusifs qui propose des soirées, workshops, talks, souks.. *ndlr*). Ces stratégies d'inclusion et de redistribution du pouvoir

sont une question d'équité et non des actes de bonté. Il faut se le rappeler quand une invitation ne se passe pas si bien et qu'un risque de *bad buzz* se dessine parce que l'accueil offert ou le contexte de programmation n'a pas permis aux artistes de se sentir bien. Il faut dépasser la frustration de celui ou celle qui se croyait « grand seigneur » par le seul fait de son invitation et tenter de sécuriser les étapes qui permettent de se rencontrer sur un chemin commun.

L'inclusion de personnes minorisées dans des événements grand public pose souvent des questions d'éducation du côté de la réception, d'incitation à la remise en cause des habitudes de spectateurices privilégiés-es. Il faut distribuer des feuilles d'information pour décrire les comportements à éviter, pour sensibiliser aux réalités de communautés différentes. Certaines personnes peuvent être perçues comme discriminantes dans un contexte donné, sans être pour autant des privilégiées dans l'absolu, ce qui peut compliquer la communication.

À l'échelle de l'événement, la volonté de représentativité et d'inclusion qui n'écarterait personne, pose enfin la question de la cohésion d'ensemble. Arrive-t-on à fédérer et inclure les luttes ou cumule-t-on les quotas et les îlots? Le 24 heures, quotidien vaudois, m'avait demandé si « Le Festival de la Cité (avait) pour ambition de devenir le festival le plus woke de Suisse ». Alors que *Mouvement*, magazine français, relevait que « de l'un à l'autre (des projets artistiques pluridisciplinaires) se retrouv(ait) la même ambition esthétique et autant d'engagement politique. » De *l'éveil* en cours à l'engagement cohérent qui, dans les deux cas, se remarquent, arrivera-t-on à simplement élargir le NOUS?



Fabienne Aucant est aujourd'hui directrice de Charleroi danse en Belgique. Elle est aussi engagée pour la mise en œuvre et la coordination du Master Danse et pratiques chorégraphiques, collaboration entre Charleroi danse et les écoles d'art l'INSAS et l'ENSAV/La Cambre.

FABIENNE AUCANT

La force biopolitique de la danse

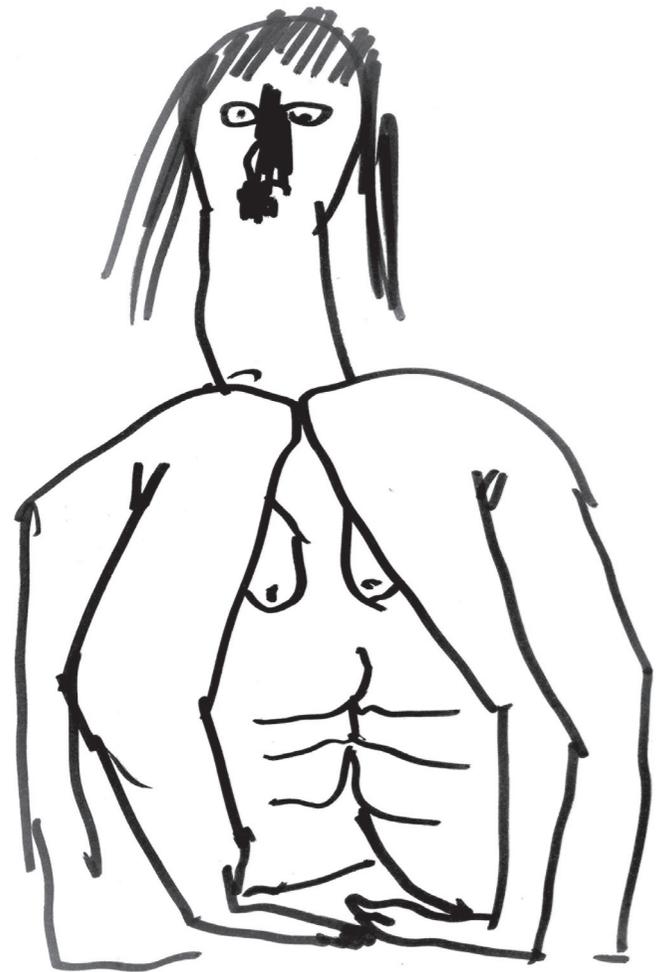
Ma pratique de la programmation s'est toujours pensée et construite dans la tension entre centre et périphérie, institution et marge. Après mes études et une réflexion menée sur la reconversion des friches industrielles en lieux culturels — phénomène invitant à penser les espaces artistiques en lien avec leur architecture, leur histoire et environnement, et à considérer ces lieux de programmation dans leur relative autodétermination et liberté créatrice — j'ai travaillé aux Halles de Schaerbeek (ancien marché couvert), réinvesties par Jo Dekmine et Philippe Grombeer dans la mouvance post-68, puis à Charleroi danse, centre chorégraphique créé par Frédéric Flamand, doublement implanté dans l'ancienne Raffinerie de sucre de Molenbeek et aux anciennes Écuries de police de Charleroi. Charleroi danse, fruit de la décentralisation, né de la fusion du Ballet Royal de Wallonie et de La Raffinerie du Plan K, scène expérimentale bruxelloise. Programmatrice aux Halles, j'ai présenté des formes dites marginales (soirées hip hop, poésie sonore, conférences, salon de l'édition indépendante, laboratoire artistico-politique...) au regard des attendus d'une programmation *arts de la scène*. À l'intérieur même d'une institution, il s'agissait d'entretenir la flamme d'une

contre-culture, voire même d'une contestation, propre à l'identité de la maison. Ce détour biographique m'a permis de tirer un premier enseignement: la pratique de la programmation est contextuelle. Elle trouve ses racines dans les liens tissés et entre-

« Pour autant, l'enjeu sera pleinement réussi, la boucle sera bouclée, le jour où un miroir tendu de la scène à la salle réfléchira la même diversité »

tenus avec les territoires, avec les populations et les publics. Sachant que certains contextes, certains espaces, certaines époques sont plus propices que d'autres à l'expérimentation et à l'ouverture.

Dans son abécédaire, Gilles Deleuze donne une définition simple de ce qu'est la gauche, que l'on peut résumer en ces mots: se situer dans un devenir minoritaire d'une part, et prendre en compte ou prendre soin du lointain et de l'étranger avant de penser le proche et le semblable, d'autre part.



Cette séquence d'anthologie reste pour moi opérante. Elle a le mérite de traverser le temps, la notion de *minoritaire* et de *lointain* trouvant des occurrences et des significations différentes d'une époque à l'autre. En vingt-cinq ans de programmation, les enjeux et les combats évoluent et perdurent: antiracisme, post-colonialisme, écologie, féminismes, mouvements queer, anticapitalisme, justice sociale... Si, en tant que programmatrice, l'on ne veut pas tomber dans une démagogie un peu fade qui consisterait à cocher les cases pour répondre aux attentes du moment, il me semble important de mettre en perspective les concepts invoqués par

Deleuze, de les remettre en jeu au regard de l'évolution de la création et des questions liées aux représentations et aux narrations contemporaines. Aujourd'hui, nous sommes dans une période de sursaut démocratique, féministe, écologique, d'éveil aux questions des minorités de genre et de diversité culturelle, de considération sur la place laissée aux personnes âgées, aux personnes porteuses de handicap. Dans la vie de tous les jours comme sur les scènes des théâtres. Nouveaux modes de vie et d'attention qui entraînent à leur tour une volonté de changement dans les pratiques artistiques et culturelles. Dans ce contexte, la program-

mation de danse occupe une place forte et passionnante. Longtemps demeurée à la marge du théâtre, souvent assujettie à la musique, déformée par son prétendu manque de sens et sa dimension éphémère, la danse se présente aujourd'hui comme l'une des disciplines les plus à même de proposer de nouveaux récits, de nouvelles perceptions. Immédiate, inclusive, communautaire, tout terrain, fluide. Parce qu'elle part du corps, la danse nous connecte à la part physique et potentiellement sauvage, spirituelle ou biopolitique de nous-mêmes, en tant qu'individu et corps social. Elle nous relie aux autres corps, au vivant. Par l'abolition des frontières linguistiques qui la caractérise, la danse existe et circule à travers le monde et l'espace virtuel, rassemblant d'immenses communautés. Des démarches singulières d'artistes (Eric Ming Cuong Castaing, Arkadi Zaidès, Samuel Lefevre et Florencia Demestri, Calixto Neto, Milø Slayers, Lia Rodriguès, Marco Da Silva, Alexandre Paulikevitch,

Claire Cunningham, François Chaignaud, nora chipaumire, Dance on Ensemble, Dançando com a Diferença... pour n'en citer que quelques-un-es), des projets ou des courants chorégraphiques offrent des expérimentations d'inclusion et de déplacement des valeurs esthétiques. Charge à nous, programmatrices, de les identifier, de les soutenir dans leurs approches audacieuses, et de trouver les formats et les conditions de leur réalisation souvent hors-norme. Pour autant, l'enjeu sera pleinement réussi, la boucle sera bouclée, le jour où un miroir tendu de la scène à la salle réfléchira la même diversité.

Rappelons pour terminer que le travail de programmation est fondamentalement impur, mélange de désirs et d'impératifs, de libertés et de contraintes. Il est possible que la figure de l'artiste soit à l'heure actuelle désacralisée, tout comme celle de la programmatrice. L'époque critique est au déboulonnage des statues. Ce piédestal laissé vacant nous invite à instaurer des échanges différents, certaines l'appelleront *diplomatie*, d'autres *éthique de la relation*. Des liens artistes / programmatrices / publics encore et toujours à réinventer.

4

PATRICK DE RHAM

Sclérose et domination

Patrick de Rham est actuellement directeur du Centre d'art scénique contemporain Arsenic à Lausanne. Avant cela, il a dirigé le festival interdisciplinaire Les Urbaines, dédié aux créations émergentes.

Industries du cinéma, art contemporain, GAFAMNATUs, orchestres, opéras, théâtres et centres chorégraphiques (subventionnés ou privés), salles de concert, conservatoires, services de streaming, jeux vidéos ou même lieux de clubbing — pourtant souvent cités comme abritant les premiers *safer spaces* de certaines communautés: très rares sont les institutions et industries culturelles qui ont su capter au bon moment les nouvelles cosmogonies artistiques venant de groupes socioculturels non dominants. Les pensées patriarcales, euro-américano-centrées, classistes, académistes, sont tellement fortes chez les directions artistiques, en miroir avec celles des élites politiques et économiques qui les mettent en place, qu'elles sont en outre incapables de constater l'avancée de leur sclérose — y compris d'ailleurs de la part des nouvelx adoubéex, à peine sortiex de leur précarité, souvent empresséex de consolider leurs privilèges fraîchement acquis. On peut en vouloir spécifiquement aux institutions culturelles contemporaines, dont le mandat me semble pourtant la captation d'alternatives esthétiques audacieuses, d'avoir simplement manqué de professionnalisme.

«I am, you see, I am the creator, and this is my house! And, in my house there is only house music. But, I am not so selfish because once you enter my house it then becomes OUR house and OUR house music! »

Dans leur discours, pourtant, il est habituel pour nos institutions artistiques de se vouloir très inclusives. Air du temps aidant, c'est même devenu un élément-clé de leur *storytelling*, mêlant durabilité et diversité. Ce manque de cohérence *queerblackgreencripwashant* n'est pas l'apanage des institutions publiques et le grand écart est encore plus flagrant du côté des sponsors privés: la Migros prône véganisme et inclusivité via son programme M2Act tout en construisant avec sa filiale Micarna le plus grand abattoir de Suisse et en tentant de payer ses vendeureusex déjà précaires seulement à 80% durant le chômage partiel dû au COVID 19. Nike prône l'*empowerment* des minorités via le sponsoring du hip hop ou du sport tout en étant montré du doigt pour son recours aux *sweatshops*, dont ceux des esclaves Ouïgours... Les politiques de *diversité* et de *représentation* des productions culturelles, animant des avatars diversifiés au service de discours qui ne le sont pas, de savoirs autoritaires, se révèlent souvent être des écrans de fumée.

« Vouloir être représentés sur une scène qui nous a déshumanisés, c'est lui donner une valeur. Avec l'effondrement de son économie industrielle, remplacée par le vol des ressources des autres, qu'est-ce qu'il reste à l'occident? Les économies cognitives, le médiatique et le spectaculaire. Donc à demander d'être là, qu'on nous voie, à compter le nombre de comédiens noirs au nom d'une économie qu'on ne maîtrise pas,

si on n'a pas d'espaces à nous, on est encore en train d'être la matière première d'une économie extractive². »

Dans cette idée de *représentation* autant que dans beaucoup de démarches de *médiation culturelle*, l'essentiel des approches reste prosélyte: il s'agirait d'intéresser ou d'inclure les personnes issues de minorités, ou de classes socioculturelles alternatives, à la culture, aux mythes et aux regards des classes dominantes, jugés souvent universels. On monte l'opéra *Les Indes savantes* façon krump, on adule les *Hamlet* japonais, nos spectacles documentaires sur la guerre au Rwanda sont réallisés par un diplômé en sociologie bernois, les écoles forment des chorégraphes et interprètes du monde entier au vocabulaire d'Anne Teresa de Keersmaecker, on développe

« Au final les grands perdants de nos œillères sont les publics, au moment où la société n'a jamais eu autant besoin de considérer des alternatives de pensée »

des séries télévisuelles cantant les aventures d'un immigré malien dont la figure tutélaire serait Arsène Lupin et, quand on daigne applaudir des spectacles de provenances différentes, c'est souvent en les exotisant, à condition que les performeuseux y *reenactent* leur victimisation ou leur *empowerment*... Bref: le milieu culturel juge souvent plus important d'expliquer les enjeux de Tchekhov, Ibsen, Nijinski (ou Maurice Leblanc!) à des personnes qui ne partagent pas ces référentiels,

plutôt que de considérer sérieusement l'immense intérêt des questions, représentations et esthétiques de celles-ci.

« Je suis venu pour vous dire que le ciel tombe sur nous. Que vos contes pour enfants avec leurs princesses fragiles et leur princes forts n'ont aucun intérêt. Que les enfants savent quand on leur ment et que c'est en s'habituant à l'idée qu'on se rit d'eux qu'ils apprennent à mentir et désespèrent d'aimer un jour³. »

De cette attitude découle un échec programmé de nos institutions, aux visions trop étriquées, aux champs disciplinaires trop restreints et aux programmes de médiation inopérants: les principales innovations musicales de ces dernières dizaines d'années ont été totalement ignorées par la *musique contemporaine*; la *danse contemporaine* peine à évoluer au rythme passionnant et effréné des danses urbaines, et commence à peine à considérer la révolution apportée par ces pratiques pourtant apparues il y a plus de quarante ans, le théâtre francophone est dans l'impasse pour élargir sa palette de textes, tout en ignorant superbement certains récits racontés sur la scène du *stand up*, dans la bouche des griots, des rappers, ou dans les mangas lus par des millions de jeunes sur la planète... Au final les grands perdants de nos œillères sont les publics, au moment où la société n'a jamais eu autant besoin de considérer des alternatives de pensée. Les institutions culturelles, en danger, sont désormais au défi de devoir regagner la confiance que les publics de la *diversité* (c'est à dire désormais tout le monde) leur accordent.

1. *Fingers Inc — Can You Feel It* (1988). Cité de manière volontairement empêchée, violemment déboussolée par la chorégraphe Dana Michel au début de *Yellow Towel* (2013).
2. Olivier Marboeuf, auteur, poète, performeur, commissaire d'exposition indépendant, intervenant dans l'émission *Paroles d'honneur*, 2023.
3. Marvin M'toumo, artiste, auteur, designer de mode, *Concours de larmes*, 2022.

SEVERINE CHAVRIER

*Enjeux esthétiques
du féminisme*

Séverine Chavrier est actuellement directrice de la Comédie de Genève, musicienne, comédienne et metteuse en scène. Précédemment, elle dirigeait le Centre dramatique national d'Orléans/Centre Val de Loire.

J'appartiens à une génération qui a regardé la danse comme un territoire ouvert aux femmes, aux créatrices, en cela beaucoup plus vaste que l'espace théâtral ou musical. Nous pensions naïvement ce champ incontestable et définitivement conquis, or les analyses récentes montrent le contraire, avec notamment en France un recul préoccupant des femmes à la direction des centres chorégraphiques nationaux. Le plus important, dans les analyses comme dans la pratique de direction des institutions, est d'être vigilante sur les moyens de production, seul indicateur valable, mis à la disposition des créatrices. Il est impératif de pouvoir accompagner des parcours de créatrices avec des moyens adaptés, de la plus stricte émergence à la longue confirmation, jusqu'à la consécration, et qu'ils soient *a minima* à part égale avec les créateurs. Tant de lignes invisibles déjouent encore en souterrain cette vigilance: dans les calendriers, les femmes sont programmées en mai-juin, avec un nombre de représentations moindre, dans des espaces où leurs créations sont moins valorisées, etc. Dans ma pratique de la programmation au Centre dramatique d'Orléans ces sept dernières années, je peux revenir

sur trois moments marquants qui m'ont permis, en acte, de poser quelques jalons de pensée pour une pratique future et élargie. La deuxième «saison» qu'il m'a été demandé de programmer comprenait dans les documents à rendre au Ministère ce chiffre froid et presque insultant: 80% de

«C'est ce que j'appellerais le féminin au travail, en réaffirmant qu'il n'est pas dévolu qu'aux femmes»

femmes programmées. S'y côtoyaient Sanja Mitrović, Marion Siéfert, Nora Chipaumire, Silvia Costa, Kate Mcintosh... Il était évident pour moi qu'aucune communication particulière ne pouvait être envisagée autour d'elles en tant que minorité et qu'il était impérieux de présenter ces artistes en leur nom, sans mentionner leur genre. Des artistes à part entière en d'autres termes, légitimes comme artistes, présentes comme artistes, réunies comme artistes. J'ai par la suite choisi d'associer, lors de mon second mandat, trois artistes performeuses, autrices, improvisatrices, clowns, en un mot brûlantes, à savoir Angélica Liddell, Vimala Pons et la jeune Suzanne de

Baecque. Toutes m'ont marquée car elles inventent aujourd'hui quelques-uns des langages scéniques les plus passionnants et enchantent des publics de différentes générations. Le champ d'affirmation du féminin dans le spectacle vivant passe-t-il par cette polyvalence, oserais-je dire omniscience de l'artiste-créatrice, cherchant une adhésion du public au-delà de la forme, du langage scénique, incarnée par leur propre présence singulière et inouïe au plateau? Rejoignons-nous ici les pratiques chorégraphiques où la chorégraphe est souvent interprète? L'interdisciplinarité des langages qu'elles inventent au plateau est-elle inhérente à cette exploration du médium qu'elles proposent? Quelque chose en tout cas qui ne vient pas d'en haut, mais qui est bien inhérent à une pratique scénique immanente, née du plateau, sans cesse à l'épreuve de soi et de l'autre et qui me semble un fil rouge pertinent pour une programmation pluridisciplinaire.

Voir des femmes sur les plateaux certes, mais embarquant des performances, des récits spécifiques. Dès lors, l'enjeu est aussi bien politique qu'esthétique sur la manière de penser le plateau: la question de la minorité déplace la sphère du visible, de la scène, de la représentation, pour interroger l'expérience, le récit, la performance, la physicalité et le jeu. Un rapide coup d'œil sur les noms d'une programmation et distribution ne suffit plus à se rassurer quant à l'équité sociale du projet artistique, il faut aussi observer la manière dont ces idées sont performées, formalisées, dont les corps en sont traversés, modifiés. C'est une responsabilité oui, mais également un enjeu esthétique fort en tant que programmatrice, que j'observe, recherche et interroge dans ce que je vois.

À la Comédie cette année, la danse occupera une place de choix dans la programmation de NKDM (duo des directrices sortantes, *ndlr*), avec

deux figures tutélaires s'il en est: Anne Teresa de Keersmaecker et Mathilde Monnier. Cette dernière viendra déployer dans l'espace du bâtiment un travail qui témoigne de trente années de pratique, de recherche et de transmission, posant la question de la rétrospective, ce qu'une telle institution peut à mes yeux également permettre. Avec Miet Warlop, Sharon Eyal, Perrine Valli, aux côtés de Trajal Harrell, lui aussi représentant, à bien des titres, les existences minorisées, des chorégraphes jeunes et/ou affirmés se trouvent au cœur de la programmation, attestant d'un regard porté sur des formes regardant l'interdisciplinarité au-delà des champs artistiques. Même si d'autres territoires restent à explorer, l'affirmation de la danse comme partie prenante de la programmation de la Comédie est essentielle pour moi. Il s'agit d'un geste d'autant plus fort d'un point de vue symbolique que la danse ne bénéficie historiquement pas des mêmes budgets que la création théâtrale au sein du spectacle vivant.

En ce qui concerne la direction des institutions, il est évident qu'une part symbolique d'exemplarité se joue dans la nomination. Elle reste pour ma part un réel moteur militant mais ne nous y trompons pas, la route est encore longue. Le travail reste plein et entier pour valoriser, risquer, affirmer une fulgurance sensible et intellectuelle de chaque instant, une pertinence d'analyse au plus près des exigences des artistes présentes, invitées, partenaires de la maison. C'est ce que j'appellerais le féminin au travail, en réaffirmant qu'il n'est pas dévolu qu'aux femmes bien évidemment. Tâche funambulesque s'il en est qui pourtant seule fera profondément bouger les lignes. C'est aussi par nos pratiques que nous (nous) émancipons. Créer en artiste, c'est aussi ce qui désassigne.

LAURENCE PEREZ

*Exorcismes
et envoûtements*

On dit souvent que l'art est le miroir de la société. C'est vrai. L'art est un indéniable témoin de ce qui agite nos communautés, en mal et en bien. Toutefois, on ne saurait le réduire au rôle passif de reflet. L'art suscite la réflexion et, par là même, contribue à l'action. S'il ne peut à lui seul *changer le monde*, il peut faire évoluer les mentalités, faire avancer les causes, en leur donnant corps et voix. Aujourd'hui, la question de la diversité est plus que jamais posée. L'art, et notamment le spectacle vivant, s'est fait l'écho de cette nécessité et nombreuses sont aujourd'hui les propositions qui abordent ces sujets. Il va de notre responsabilité de programmatrices non seulement d'accueillir ces œuvres, mais de s'engager au côté des artistes qui les portent. (R)ouvrir leurs droits et leurs possibilités. Ceci, sans fausse naïveté: la question de la visibilité des minorités/minorisées et plus largement de l'inclusivité est éminemment sensible. Elle a trait à la norme, à la déconstruction de nos représentations; elle touche aussi à l'Histoire et à la difficulté de construire une mémoire partagée et apaisée entre des groupes qui ont été dominants ou dominés.

Mais ce n'est pas parce que la tâche est immense qu'il faut y renoncer. Car une culture qui ne considère pas certaines, donc qui exclut, prend le risque de contribuer à l'apparition de replis identitaires.

Laurence Perez a dirigé les six premières éditions de la Sélection suisse en Avignon. Elle est membre du jury des SDD (Swiss Dance Days) 2024, qui auront lieu à Zurich en février prochain.

Or l'histoire nous rappelle que ce n'est jamais bon. Penser une programmation, c'est travailler sur des exorcismes. Sans relâche et sans doute pour toujours. Aujourd'hui, il nous faut donner à voir et à entendre une plus grande diversité. Ce qui nous ramène finalement au fondement même de notre mission de service public: faire en sorte que chacun-e puisse être et se reconnaître sur les plateaux, que chacun-e puisse se sentir raconté-e dans sa singularité et impliqué-e dans un tout qui lae dépasse. Cette nécessité en appelle une autre. Selon moi, il est important qu'une programmation travaille autant les exorcismes que les envoûtements, qu'elle sache à la fois dénoncer et célébrer, démonter et (re) construire. Je m'inscris ici dans le droit fil de la philosophie d'Hannah Arendt: une fois conquis contre les asservissements et les enfermements, *l'en-commun rend* possible l'expérience humaine du collectif. Et quel art est-il plus collectif que le spectacle vivant? Sans le public, il ne saurait advenir. C'est cet art de la communauté — éphémère et sans cesse renouvelée — qu'il me tient à cœur de soutenir et d'essaimer à travers l'exercice de mon métier.

«Faire en sorte que chacun-e puisse se reconnaître sur les plateaux, que chacun-e puisse se sentir raconté-e dans sa singularité et impliqué-e dans un tout qui lae dépasse»

Exorcismes et envoûtements: voilà donc les deux pôles entre lesquels je forge ma programmation, tâchant de rendre hommage à l'ampleur de la magie du spectacle vivant. Faire penser et faire rêver. Partager. Au-delà du sujet de la proposition et de son esthétique contemporaine, ce qui m'importe peut-être le plus lorsque je regarde un spectacle, c'est l'adresse qui est faite au-à la spectateurice, la place qui lui est réservée par l'artiste, la générosité qui permet d'embrasser toutes les radicalités. Je ne suis jamais lasse d'aller au spectacle. J'en vois beaucoup et lorsque je dois opérer des choix de programmation, je me remémore la façon dont certains se sont imposés à moi plus que d'autres, comment la jubilation m'a saisie et portée naturellement vers eux. Ce n'est qu'animée par le désir de les partager, par la conviction de leur nécessité, que je peux en devenir l'ambassadrice et bien faire mon métier. Dès mes débuts dans la profession, il m'est clairement apparu que la finalité de mon travail pouvait se formuler très simplement: créer des points de tangente. Établir un contact entre l'univers d'un-e artiste et la trajectoire d'un-e spectateurice, qu'il-elle

soit néophyte, amateurice ou professionnel-le. C'était évident lorsque j'exerçais en tant que directrice de la communication et des relations avec les publics. Cela ne l'est pas moins depuis que je suis devenue programmatrice. Asseoir un-e spectateurice face à un spectacle, là réside l'essentiel de mon métier. C'est là aussi qu'il s'arrête en quelque sorte. Je ne veux pas dire par là qu'il ne faille pas agir de façon volontaire sur les courbes, travailler la qualité de ce point de contact, avant et après la représentation, et surtout sa réitération. Mais il faut bien admettre qu'il y a quelque chose qui, dans l'instant de la représentation, ne nous appartient pas, qui n'a plus trait à une quelconque expertise professionnelle. Quelque chose qui relève de l'intime, de l'alchimie. Et lorsque la rencontre a lieu, elle a le goût d'un jour éminemment heureux.

SIMONE TOENDURY

*Des avenir
possibles*

Simone Toendury programme actuellement les arts de la scène à La Bâtie — Festival de Genève. Elle a été responsable de la programmation et de

la production pour les arts de la scène et de la rue, les performances et les installations au Festival de la Cité à Lausanne.

vivant en Europe et en Suisse. Ces projets témoignent de sociétés multiples qui, si elles existent depuis longtemps, n'ont que récemment acquis une vraie visibilité. Dans le projet *Carte noire nommée désir*, Rebecca Chaillon et sept performeuses afro-descendantes déconstruisent les clichés racistes, sexistes qui collent à la peau des femmes noires dans notre société. Par l'inversion de certains rapports de pouvoir, la pièce réussit à faire sortir le public de sa zone de confort et l'amène dans l'univers et l'imaginaire des artistes. Je trouve les projets qui abordent des questions liées à l'identité, à la représentation et à la discrimination essentiels dans une programmation. Cela d'autant plus dans un pays d'immigration comme la Suisse, où les réalités de vie et les narratifs d'un grand nombre de communautés sont trop souvent inexistantes sur les scènes de théâtre et dans les imaginaires de la société. Lorsqu'il s'agit d'élaborer une programmation internationale, l'invitation d'artistes provenant de contextes culturels différents permet de dépasser la vision dominante eurocentrée. Cependant, ce qui revêt une importance particulière à mes yeux, c'est de rendre ces projets accessibles aux personnes directement concernées localement par les problématiques qu'ils abordent. Entre autres actions de médiation, comme contacter et inviter des collectifs, des associations qui se regroupent autour des thématiques abordées par le spectacle, les projets participatifs peuvent être un moyen intéressant pour faire venir les groupes de personnes concernées au théâtre.

Pour pousser plus loin cette réflexion sur l'inclusion, je trouve que les groupes de programmation qui intègrent des curateur·ices d'autres contextes culturels sont une piste très intéressante. La Kaserne à Bâle expérimente avec succès cette démarche depuis plusieurs années en invitant des curateur·ices venus du continent africain et d'Asie à participer activement à l'élaboration de sa programmation. Collaborer avec des curateur·ices d'autres contextes culturels oblige à décentrer les perspectives, à laisser la place à un examen critique des canons européens et occidentaux ainsi qu'à ouvrir le champ artistique à des formes narratives et esthétiques moins conditionnées par l'histoire et les rapports de pouvoir des sociétés occidentales. C'est à mon avis une piste qu'il faut davantage explorer.

rarchie et de concurrence que le reste de la société. Dans ce contexte, comment déjouer ces mécanismes et réfléchir en profondeur à la transformation et à la démocratisation du champ des arts vivants? Comment réussir à réellement intégrer ces principes dans les pratiques? Les luttes des groupes minorisés portées par les milieux militants ne s'arrêtent pas aux portes des institutions culturelles. Elles posent la question fondamentale de savoir qui a droit à des espaces de représentation dans le champ artistique. Si de plus en plus d'artistes issu·es de groupes minorisés font entendre leur voix pour accéder aux ressources matérielles et aux carrières artistiques, iels ne sont pas représentés aux postes clefs des institutions. Iels sont souvent confrontés à des barrières systémiques qui limitent leurs possibilités d'exercer des positions de pouvoir ou des rôles décisionnels.

Pour répondre à la question posée, je souhaite partager quelques expériences qui m'aident à penser cette « pluralité artistique » dans la programmation et à ouvrir la réflexion sur des avenir possibles. La *diversité* dans une programmation ne se traduit pas forcément par *programmation internationale*. La diversité se trouve aussi dans les projets d'artistes issus de groupes minorisés

nauté latino-américaine. Souvent, ces danseuses sont en contact avec le monde du spectacle contemporain pour la première fois. Sous la forme d'une cérémonie collective, *Exotica*, le dernier projet d'Amanda Piña, invite le public à réintégrer dans l'histoire de la danse quatre danseuses racisées, reconnues en Europe au début du XX^e siècle, puis complètement écartées de l'histoire de la danse. En déconstruisant le regard colonial sur les œuvres de ces, Amanda Piña permet non seulement au public de découvrir leurs vies et leurs œuvres mais aussi de les considérer comme des ancêtres communes. Nous avons ici à l'œuvre un autre exemple de dispositif facilitant l'inclusion du public et son implication dans un processus de recomposition des représentations.

Pour pousser plus loin cette réflexion sur l'inclusion, je trouve que les groupes de programmation qui intègrent des curateur·ices d'autres contextes culturels sont une piste très intéressante. La Kaserne à Bâle expérimente avec succès cette démarche depuis plusieurs années en invitant des curateur·ices venus du continent africain et d'Asie à participer activement à l'élaboration de sa programmation. Collaborer avec des curateur·ices d'autres contextes culturels oblige à décentrer les perspectives, à laisser la place à un examen critique des canons européens et occidentaux ainsi qu'à ouvrir le champ artistique à des formes narratives et esthétiques moins conditionnées par l'histoire et les rapports de pouvoir des sociétés occidentales. C'est à mon avis une piste qu'il faut davantage explorer.

HÉLÈNE MATEEV
ET LÉA GENOUD*Ça nous travaille*

Hélène Mateev et Léa Genoud sont co-responsable de la programmation, de la communication, de la presse et de la médiation culturelle au TU — Théâtre de l'Usine, espace de créa-

tion, de production et d'accueil pour les arts scéniques émergents, situé au sein du centre culturel autogéré L'Usine à Genève.

Hélène Mateev et Léa Genoud ont choisi la forme de l'entretien pour répondre à la question posée.

HM et LG: Ce dossier spécial vous demande de parler de récits dominants, qu'est-ce que ces mots signifient pour vous?

HM et LG.: Les récits dominants, c'est tout ce qui peut paraître naturel ou normal. On pense à des pièces qui touchent à l'univers de la bourgeoisie, à des modèles familiaux hétéros, à la blancheur et à des questions de genre naturalisé. Si on va parler d'amour, on va parler d'amour entre un homme et une femme cis. Ce sont des corps, des histoires, des vécus, des expériences parfois, des esthétiques aussi qui prennent toute la place et qui, du coup, n'en laissent pas aux autres. Il y a aussi une sorte d'impossibilité de remettre en question cette place qui est prise par ces récits et ces corps.

...et les contre-feux?

Quant aux contre-feux, disons que c'est tout ce qui n'est pas ça, tout ce qui laisse autre chose exister. Nous pensons que les contre-feux, tout d'un coup, ça questionne le côté naturel ou normal des dynamiques sociales établies. Ces récits essaient de faire exister de nouvelles choses ou des

choses dont on ne voulait pas entendre parler. C'est peut-être ces histoires et ces corps qui n'entrent pas tout à fait dans le récit dominant, qui parfois ne savent pas trop où se mettre. Au TU, on travaille à leur faire de la place, on essaye en tout cas, même si des fois c'est pas si facile. Nous aussi on a été socialisées dans ces récits dominants et du coup il faut apprendre à déformater nos regards.

On dirait que vous y avez déjà pas mal réfléchi et que ces questions vous tiennent à cœur. Comment vous situez-vous par rapport à ce qui peut paraître aux yeux de certain·es comme une tendance, une mode ou encore une injonction?

D'abord, on croit fort à l'importance de savoir se situer avec honnêteté dans ces rapports de pouvoir systémiques. Dans notre pratique, on se demande à quel point les relations avec les artistes programmés et leurs communautés sont sincères et engagées sur le long terme. Que ce ne soit pas simplement: «on t'a programmée une fois et voilà». Mais: «on t'a peut-être programmée plusieurs fois, et tu n'étais pas la seule personne queer ou racisée ou neuroatypique», par exemple. On organise d'autres événements pour ces communautés si on en a les moyens, des

fêtes de soutien ou des ateliers. On prend le temps de se former, d'évaluer nos pratiques et de se mettre en lien avec différents collectifs militants de notre ville et d'ailleurs. En résumé, on essaie de ne pas seulement rester en surface, de ne pas prendre son petit échantillon diversifié pour avoir bonne conscience. Au TU, on a la réputation d'affirmer des positions radicales et ça arrive qu'on nous mette dans des cases. Comme programmeur·ices émergentes et queer on a parfois peur qu'on ne nous pense pas capable de faire autre chose alors qu'en fait c'est pas si difficile de faire autre chose. Dans notre expérience, ce qui est difficile, c'est de tout le temps assumer ces positions radicales. Il y a aussi plein de choses qui sont complexes là-dedans. On se demande souvent si c'est plus facile pour nos collègues cishetero d'ouvertement porter une programmation en partie queer. Contrairement à nous, ils ne seront jamais soupçonnés de communautarisme, mais au contraire seront félicités pour leur inclusivité et leur ouverture d'esprit. De l'autre côté, on va être attentif·ves à ne pas essentialiser nos artistes et à mettre en avant leur travail, par exemple face à la tendance de la presse à vouloir citer leurs origines ou à définir leur genre de manière binaire. L'enjeu, c'est de garder un minimum d'autodétermination là-dedans.

Puis il y a le fait d'être au sein de l'Usine, un lieu inscrit dans une histoire contestataire. On a souvent l'impression qu'on a plus de facilité à tenir une ligne radicale à cause du contexte alternatif dans lequel on est, que ce soit auprès des subventionneurs ou du grand public. Après, c'est aussi un lieu à l'image de ce message horrible qu'on a reçu, où quelqu'un a voulu se désinscrire de notre fichier d'adresses en disant que notre militantisme était hyper nocif pour l'art et la beauté et qu'il n'y avait plus rien d'artistique chez nous, que nos gouinages

«On observe quand même un fait général de notre milieu, les programmeurices sont majoritairement blanches, cis, hétéros et valides»

et nos drag machins ce n'était pas de l'art. Ben voilà, c'est aussi un lieu qui froisse régulièrement les gens et c'est important de le faire, même si c'est dur de recevoir ces messages en réalité. Et ça vaut la peine au final parce que le Dyke-o-rama, par exemple, ce cycle autour de la culture gouine et queer, on n'aurait peut-être pu le faire dans aucune autre institution. Et là, notre équipe nous a laissé faire ça. Et clairement, c'était nécessaire. Le public était si heureux, joyeux. Iels avaient de la lumière dans les yeux, c'était incroyable.

Quel spectateuricesx imaginaire vous habite, plus ou moins consciemment, quand vous pensez une programmation ?

C'est sûr qu'on ne peut pas faire comme si on ne comptait pas dans l'histoire. Notre vécu, nos expériences, qui on est, ça influence ce qu'on cherche dans les spectacles. Depuis le début de notre mandat au TU, on cherche des pièces qui vont nous faire réaliser qu'il y a des normes qui nous habitent et les bousculer, mais aussi qui vont faire du bien aux parties de nous qui n'étaient pas reconnues. Face à un travail artistique, on se pose beaucoup cette question: c'est quoi vraiment ton urgence, ici et maintenant? Pourquoi c'est une urgence? Avec qui tu la partages? Qui est le public de

ce travail? Qui sont les gens qu'on va chercher à toucher? Et souvent dans les récits de contre-feu, cette question des publics est plus directe, plus transparente. Et puis il faut aussi que ce soit accessible pour des personnes qui débarquent, qui n'ont peut-être jamais vu encore un corps trans, qui n'ont aucune personne trans dans leur entourage. Comment elles peuvent recevoir ça, le comprendre et l'aimer.

Comment porter ces récits de contre-feu tout en étant un théâtre composé de différentes manières, de personnes issues des groupes dominants?

Étant actuellement dans une plateforme d'arts vivants au Portugal et voyant beaucoup de directions de différentes maisons en Europe, on observe quand même un fait général de notre milieu: les programmeurices sont majoritairement blanches, cis, hétéros et valides. Au TU, on reste aussi une équipe majoritairement blanche et valide. Mais on est quand même une équipe sans homme cisgenre, y compris à la technique, et ça nous pose des challenges, par exemple, lorsqu'iels sont confrontés aux équipes techniques d'autres lieux, composées à 100% de mecs cis. Ceux-ci mettent du temps à comprendre et reconnaître l'équipe technique du TU en tant que telle, ils ne lui adressent pas la parole et partent du principe qu'elle n'est pas au courant de ce qui se passe. Malgré le fait qu'on appartienne à différents groupes dominants, on est un lieu où on nous témoigne beaucoup de choses et où on nous adresse ouvertement des critiques. Et on se dit que ça doit signifier quelque chose. De la part d'autres collègues, on entend qu'iels sont peu confrontés à ça. Et les artistes nous témoignent que quand iels adressent une critique à une institution, elle n'est souvent pas entendue ou pas prise au sérieux. Ça nous interroge sur

les structures de pouvoir des lieux. Dans quel contexte les critiques sont-elles déposables et surtout entendables? On essaie de prendre chaque critique qui nous est adressée à cœur et d'agir avec nos moyens. Ça demande d'être courageux-ses ensemble, comme le dit bell hooks, pour créer un *brave space* plutôt qu'un *safe space*.

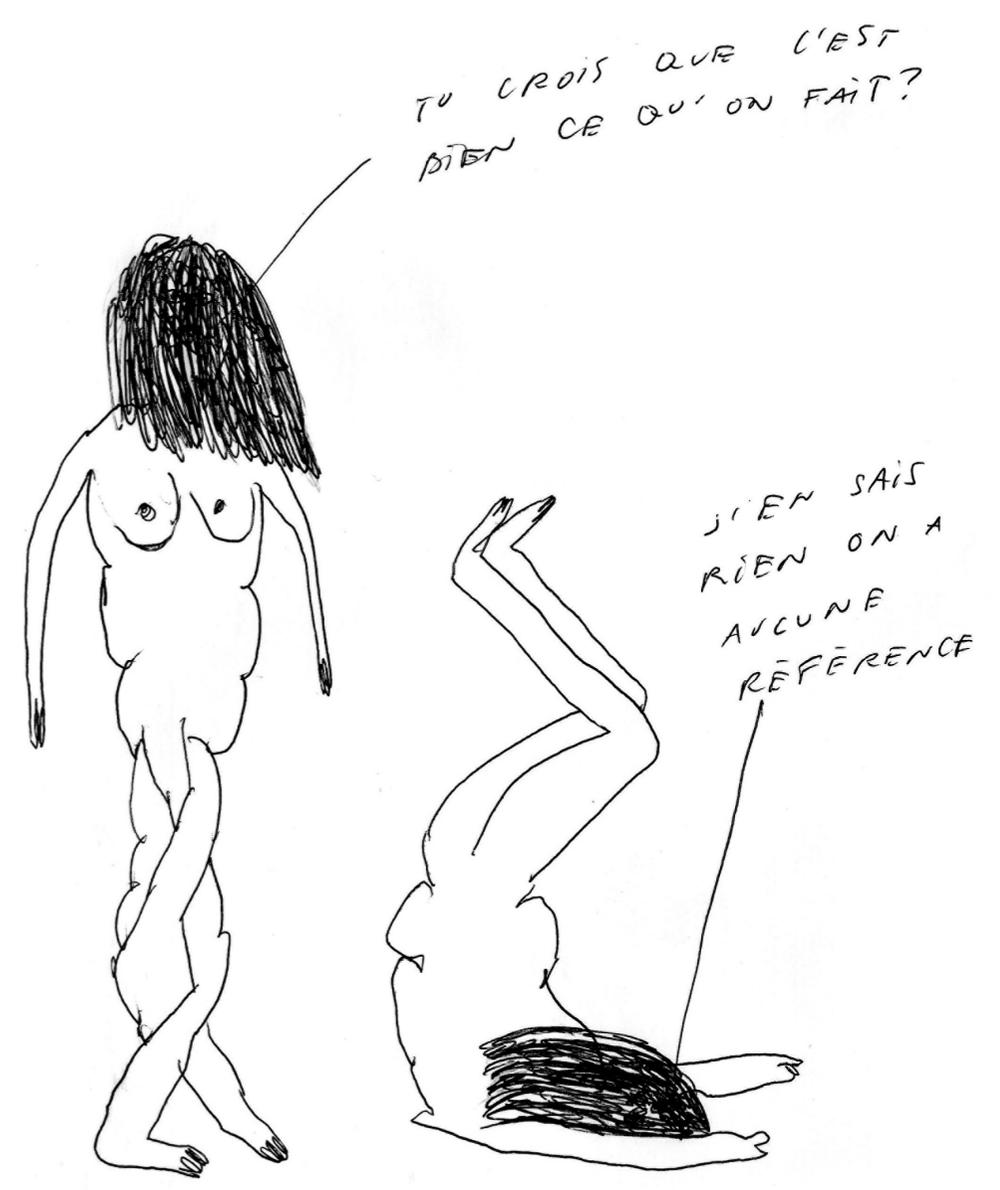
Qu'est-ce qu'il y a de difficile dans ce métier?

En général, ce sont les rapports de pouvoir, que ce soit nous comme programmeurices avec des artistes ou avec d'autres travailleuseuses culturelles ou, à l'inverse, des collègues qui sont dans des plus grandes institutions, avec plus de budget, de temps de travail et des bons salaires. Il y a une sorte de tension constante parce que c'est quand même un pouvoir de choisir des gens, des collectifs, des travaux, et de les montrer à un public. C'est un métier hyper humain parce qu'on travaille avec beaucoup de gens tout le temps. C'est à la fois beau et

épuisant, parce qu'il y a beaucoup de choses en jeu: des sensibilités, des histoires assez intimes, des prises de risques et dans notre cas aussi, des premières fois. Enfin, on se le dit souvent, ça va être difficile de travailler ailleurs qu'au TU. L'autogestion et l'horizontalité, c'est assez magique et c'est vraiment exceptionnel dans notre milieu. Ça permet de beaucoup avancer, d'être plus réactive pour repenser nos pratiques et ça permet des échanges humains forts. Et puis ça permet des événements comme le Dyke-o-rama dont on parlait tout à l'heure, de pouvoir utiliser de l'argent public pour un projet qui visibilise les pratiques culturelles lgbtqi+, à l'image du Fesses-tival à Genève ou de la FdS à Lausanne, des événements hyper mal soutenus financièrement. Nous on a déjà l'argent, donc on peut faire ça, avec ce qu'on a, sans devoir se battre pour en démontrer la nécessité. Et ça c'est vraiment génial.

Pour votre métier ou pour la scène, qu'est-ce que vous souhaitez?

Plus de fric haha. En tous les cas, pour un lieu comme le TU et pour l'émergence, parce que c'est souvent pris comme un endroit qui n'a pas besoin de beaucoup de ressources parce que les gens démarrent. Mais la précarité dessert énormément les artistes et exclut d'emblée beaucoup de gens. On se souhaite plus d'horizontalité ou au moins plus d'honnêteté et de transparence sur les structures de pouvoir dans nos milieux, qu'on puisse les adresser sans gêne. On se souhaite aussi plus de soin dans les relations de travail et plus de prise de responsabilité collective pour transformer les lieux dans lesquels on travaille. On observe parfois une forme de sensibilité mal placée de la part de personnes issues de groupes dominants. Et ce n'est pas que ces situations sont indolores pour nous. Bien sûr que ce n'est pas confortable d'apprendre, par exemple, qu'on a déployé notre blancheur sur



la vie de quelqu'un et qu'on l'a affecté, mais ça va avec le privilège. Que tu le reconnais ou pas, ça s'est passé et tu peux grandir à partir de ça. On a touxtes plein de choses à apprendre de ce point de vue-là. En gros, plus de responsabilité et moins de susceptibilité.

Travail de rattrapage

Rencontre avec Jessie Mill, co-directrice du Festival TransAmériques, à Montréal/Tio'tia:ke, autour des responsabilités de curatrice. Entre autres, face aux arts autochtones.



Entretien Jessie Mill

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-LAURE SAHY

ANNE-LAURE SAHY: **Ces dernières années ont vu se dévoiler les discriminations et les rapports de pouvoir à l'œuvre dans le milieu des arts scéniques. Au Canada, l'entreprise coloniale d'invisibilisation des Autochtones et d'effacement de leur culture a débuté il y a 400 ans. La programmation 2023 du Festival TransAmériques (FTA) s'accompagne d'un *statement* intitulé *Reconnaissance du territoire* (voir page 21) qui convoque la réconciliation, la responsabilité et la gratitude. En tant que coprogrammatrice, dans votre contexte, comment pensez-vous vos choix artistiques et votre responsabilité aujourd'hui?**

JESSIE MILL: Je trouve bien de poser la question de la responsabilité collective. Nous devons l'assumer, en tant que codirectrices, et elle revient également aux institutions, en particulier celles du Nord, ces institutions occidentales qui ont fini par imposer une forme d'hégémonie à la circulation des artistes et des arts de la scène. Notre travail participe d'un grand mouvement que nous observons autour de nous et qui n'a rien de vertueux ou d'héroïque. Je le vois plutôt comme un rattrapage. Conscientes du privilège qui est le nôtre, nous voulons travailler en friction et en réparation avec les inégalités constitutives du milieu des arts de la scène. Martine Dennewald et moi venons de deux continents, avec des biographies distinctes, des points de vue professionnels mais aussi personnels différents. Ce qui nous a réunies, d'abord comme amies et collègues puis comme codirectrices, ce sont justement ces questions de colonialité et un fort désir d'interroger les modalités dans lesquelles nous œuvrons comme programmatrices. Les festivals sont des espaces de célébration, de rencontre, d'oxygénation des pratiques artistiques, mais aussi des espaces de remise en question des traditions et des approches de la représentation. Nous aimons toutes ces facettes. En même temps, il nous apparaît évident que si l'on continue

à nourrir ces grandes machines comme on l'a fait ces vingt dernières années, cela signifie que nous encourageons nous aussi ces mouvements de séparation radicale entre les artistes *validé-es* par les institutions et toutes les autres, nous continuons à créer ces espaces de séparation radicale entre les artistes et les publics. C'est à partir d'une vision du festival en crise que nous exerçons nos métiers.

Avant de venir à Montréal/Tio'tia:ke et de rejoindre avec vous la direction du FTA, Martine Dennewald a dirigé six éditions de Theaterformen à Hanovre et Braunschweig en Allemagne.

Oui, et cet événement n'avait pas d'obligations envers ses communautés artistiques locales. Il pouvait se concentrer, par exemple, sur une région du monde, sur un enjeu ou une thématique. Dans ses pratiques, Martine a profondément interrogé les mécanismes de discrimination et de racisme depuis l'endroit où elle se trouvait, en impliquant toute son équipe. Elle a tenté de transformer, en tout cas à l'échelle de ses années de direction, la manière de travailler avec les artistes, de les accompagner, de traiter ces questions d'inégalité; là aussi, à l'intention d'un public plus diversifié, et pas seulement d'un public blanc. Ses habitudes de voyage et ses recherches mettaient constamment à l'épreuve ces réflexions. Par exemple, une année, elle n'a vu que des spectacles dirigés par des metteuses en scène et des chorégraphes féminines; elle a beaucoup voyagé dans le Sud global en évitant de ne s'alimenter qu'au sein du réseau européen; elle a commencé à s'intéresser aux artistes autochtones, notamment aux Sámis du nord de l'Europe, etc.

Le contexte canadien est bien différent...

Absolument. Je ne peux pas dire que je suis une spécialiste des artistes autochtones ni même que j'ai cultivé cet intérêt depuis des décennies. Ma curiosité initiale pour les arts

«C'est à travers la fréquentation des artistes, écrivain·es, penseuses africain·es et caraïbéen·es que j'ai compris à quel point j'avais été maintenue dans une forme de déni quant à la position coloniale des Québécois·es»

autochtones s'est transformée en vigilance puis en responsabilité sous l'effet des changements sociaux et des efforts de réconciliation, souvent maladroitement poussées par les politiques culturelles, pourtant nécessaires. Il y a moins d'une décennie que les institutions artistiques québécoises se sont mises en mouvement pour inclure davantage d'artistes autochtones. Cela dit, ces artistes étaient présent·es dès les toutes premières éditions du FTA au milieu des années 1980. À vrai dire, la situation coloniale du Québec est l'angle mort de ma formation universitaire. Étrangement, ce sont mes collaborations sur le continent africain, qui datent à peine d'une douzaine d'années, notamment avec les artistes de Ouagadougou au Burkina Faso, qui m'ont servi d'école politique et qui ont accéléré ma compréhension des enjeux de colonialité incarnés dans l'art comme dans le quotidien. C'est à travers la fréquentation des

artistes, écrivain·es, penseuses africain·es et caraïbéen·es que j'ai compris à quel point j'avais été maintenue dans une forme de déni quant à la position coloniale des Québécois·es. On s'est longtemps vu comme un peuple colonisé par les Britanniques en omettant notre propre passé colonial. Pourtant, « nous », Québécois·es et Canadiennes français·es, avons bien dépossédé les communautés autochtones de leurs territoires, « nous » avons participé à l'extinction de leurs cultures et de leurs langues. Alain Denault, l'un de nos penseurs, dit

que nous sommes dans la position mitoyenne du colon, entre celle du colonisateur et celle du colonisé. C'est depuis cette position que j'essaie de penser ma propre inscription dans l'histoire coloniale.

Comment élaborer-vous votre programmation ?

Notre projet artistique et esthétique pour le FTA se fait à partir d'une passion pour ces enjeux qui ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur l'institution elle-même. Quand nous réfléchissons à notre manière de programmer des artistes, nous nous penchons aussi sur les structures dans lesquelles nous évoluons, sur le travail quoti-

dien que nous faisons, sur les équipes dont nous nous entourons. Nous faisons l'effort d'aller vers des pratiques artistiques qui ne sont pas forcément les plus accessibles, qui ne viennent pas naturellement vers nous. Nous nous demandons constamment qui sont ceux et celles qui n'ont jamais été présent·es au FTA, qui ne s'y reconnaissent peut-être pas, mais qui participent aujourd'hui à forger et à transformer l'écologie des arts de la scène.

Un ami anglophone dit *geography is destiny*. Lorsque nous planifions des voyages, nous influençons nos imaginaires et nos horizons de programmatrices. Qu'arrive-t-il si nous décidons de voyager différemment en passant plus de temps, par exemple, dans le Nord qu'au centre de l'Europe, en allant plus en Amérique du Sud, en rafraîchissant nos contacts et nos réseaux sur le continent africain, ou en nous rendant dans la région circumpolaire? Nos géographies bougent. Nous étions ravies d'ouvrir l'édition 2023 avec un spectacle sámi, d'accueillir un projet des Andes relié à une communauté andine locale, de présenter une pièce d'un chorégraphe amazigh du Nord de l'Afrique et surtout de proposer des définitions des arts autochtones qui sont extrêmement plurielles et qui ne nous permettent pas de parler d'« art autochtone » comme si c'était une chose bien définie.

Le texte de votre programme Reconnaissance du territoire se termine par « Nous sommes en marche » (voir ci-contre).

Tout à l'heure tu disais « nous sommes en mouvement ».

Qui rassemble ce « nous » ?

Pour moi, le festival ne peut être qu'un « nous », une entité collective. Je n'aurais jamais postulé seule à la direction d'un festival. Je n'avais pas d'aspirations à cet endroit de pouvoir, j'œuvrais plutôt au soutien, à l'accompagnement, voire au questionnement de l'institution, ce qui m'allait très bien. La possibilité d'un leadership à deux permet d'établir une horizontalité plus grande, de se servir de notre propre dialogue pour l'ouvrir aux collègues et à d'autres interlocuteurs pour envisager une pensée curatoriale qui se constitue dans la circulation, dans l'échange. Donc quand je parle du « nous », je parle de celui de Martine et moi, et de celui du festival. Dans mon idéal, le festival travaille à pro-

«Un ami anglophone dit *geography is destiny*. Lorsque nous planifions des voyages, nous influençons nos imaginaires et nos horizons de programmatrices»

duire un mouvement collectif. En réalité, les décisions curatoriales et artistiques sont prises par la codirection. Mais nous essayons de créer des brèches dans la pensée très lisse que nous pourrions produire à deux. On crée ces brèches en invitant d'autres artistes à travailler avec nous, en construisant des projets sur la durée, en prenant le risque de rencontres qui nous transforment. Dans le festival de cette année, par exemple, deux artistes internationaux qui n'étaient pas dans la programmation, Serge Aimé Coulibaly, chorégraphe burkinabè, et Emily Johnson, artiste Yupik basée à Lenapehoking/New York, sont venu·es poser les bases de projets en construction, bâtir des relations avec des communautés locales. Leur présence et leurs perspectives nous nourrissent et nous mettent au défi.

À côté des invitations passées aux artistes et praticien·nes autochtones, comment le public autochtone répond-il ?

Si l'on traite en particulier des publics autochtones, j'aurais de la difficulté à dire à quel point ces spectatrices et spectateurs sont intégré·es au festival, même si c'est notre souhait qu'ils et elles le soient. Cela se mesure sur la durée. Chose certaine, nous travaillons autant à l'endroit des spectacles qu'à celui de nos activités de médiation et de nos « Terrains de jeux », dont plusieurs activités en périphérie des spectacles créent des espaces d'hospitalité déterminés par les besoins et les désirs d'expression d'artistes et de collaboratrices autochtones. Pour donner un exemple concret, nous avons réalisé cette année la troisième édition du projet *Eka shakuelem*, qui signifie *ne sois pas timide* en langue innue. Ce projet rassemble de jeunes personnes autochtones issues des communautés francophones de plusieurs régions du Québec qui viennent au festival

pour s'initier aux métiers des arts vivants. C'est notre troisième cohorte et les jeunes des deux précédentes reviennent au festival. Certain·es travaillent maintenant dans le milieu de la culture. C'est la nouvelle génération! Ce genre d'initiative me donne espoir sur une rencontre vraie, même si je ne crierais pas trop vite au succès ou à la révolution.

Il est encore loin, le temps des réconciliations...

Je ne voudrais pas négliger le fait que nous travaillons en plein dans les grandes contradictions qui sont celles d'un milieu des arts indissociable du récit colonial. Les instances qui financent à la fois le festival et les artistes opèrent dans des structures coloniales. Elles font évidemment des efforts pour sortir des mécanismes d'injustice, de racisme ou d'exclusion, mais sont loin de s'être décolonisées, tout comme nous sommes loin d'une décolonisation du festival. Nous travaillons dans des théâtres qui sont des lieux bétonnés, construits sur des territoires qui n'ont pas été questionnés à travers les décennies dans ce qu'ils venaient nier ou écraser comme formes d'expression ou de création présentes avant nous. Si nos institutions théâtrales ont longtemps été des lieux d'affirmation identitaire avec un fort potentiel émancipateur pour la population québécoise, elles ne prenaient en compte ni l'émancipation des artistes des Premiers Peuples ni celle des populations autochtones, jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'il nous était nécessaire de le faire. Nécessaire pour l'avenir du monde. À partir de cet héritage tronqué, on ne peut pas penser que, en quelques années, on va décoloniser nos approches. Malgré notre optimisme, nous ne sommes pas naïves à ce point!

RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE

« Une reconnaissance territoriale est un pas sur le long chemin de la réconciliation. Nous apprenons, nous conversons et nous encourageons celles et ceux avec qui nous collaborons à poser des gestes réfléchis pour lutter contre l'effacement des Premiers Peuples, de leurs langues et de leurs histoires.

Nous, membres de l'équipe du Festival TransAmériques, reconnaissons que nous sommes sur un territoire autochtone qui n'a jamais été cédé par voie de traité. Montréal, nommé « *Tio'tià:ke* » en kanien'kéha et « *Moonyang* » en anishinaabemowin, est un lieu historique de rassemblement des Premières Nations, parmi lesquelles les Kanien'kehá:ka, les Wendats, les Abénakis et les Anishinaabeg. Notre ville réunit une population autochtone nombreuse et diversifiée, de même que des peuples venus de partout.

Avant la colonisation, ces terres accueilleraient déjà des récits, des représentations et des gestes sacrés. Nous célébrons la vitalité des arts hérités de ces pratiques immémorales. Les histoires et les perspectives autochtones sont essentielles à la fabrication du présent, et le futur ne peut se passer des connaissances vivantes du territoire qu'ont préservées ces peuples. Nous prenons la responsabilité d'écouter et d'amplifier leurs voix.

Nous voulons exprimer toute notre gratitude à la nation Kanien'kehá:ka de la Confédération Haudenosaunee, gardienne des terres et des eaux où nous nous trouvons.

En 2023, le Festival s'ouvre avec le joik, expression vocale du peuple Sámi pour chanter le territoire et habiter le monde. Imazighen, peuples andins, Inuits, Inga, Anishinaabeg, Mapuche, Yup'ik, Oglala Lakota... La présence de ces artistes dans cette édition célèbre une abondance de formes et de pratiques. Nous sommes en marche.»

« Chacun.e doit prendre conscience de ses privilèges,

et faire en sorte que le patriarcat ne passe pas par soi, que la violence raciale ne passe pas par soi, que la violence de genre ne passe pas par soi, etc. »



Enseignante-chercheuse en Études théâtrales, Bérénice Hamidi s'intéresse à la manière dont le théâtre se pense et se place dans l'espace public. Au cours d'un long entretien, elle décrit ce qui ébranle une scène qui se révèle aujourd'hui bien trop discriminante, souvent abusive. Tout est à secouer : modes de créer, de programmer, de regarder, de critiquer, de subventionner, de diffuser. Son coup de poing : aller au-delà des seules mesures d'incitation. Selon Bérénice Hamidi, il faut poser des objectifs chiffrés pour davantage d'égalité et d'équité, et sanctionner les institutions qui dérogent.

Bérénice Hamidi décrit les mouvements actuels comme une période à la fois complexe et passionnante. Susceptible d'ouvrir de nouveaux imaginaires, de nouvelles relations, de nouveaux récits.

Entretien

Bérénice Hamidi

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Le monde des arts vivants est aujourd'hui très secoué. On découvre qu'il y a des corps et des récits qui manquent sur la scène. On découvre qu'à force de s'imaginer progressiste, le secteur artistique a occulté de nombreux rapports de domination. Trop d'inégalités, de sexisme, de racisme poussent à renverser les modèles et les normes en vigueur. En quoi ce sursaut est-il important ?

BÉRÉNICE HAMIDI : Ces mouvements de revendication sont essentiels. Il faut commencer par rappeler qu'en France, dans la mesure où le spectacle vivant est subventionné par de l'argent public, il y a tout simplement une obligation légale à ce que cet argent ne soit pas utilisé d'une façon qui produise des discriminations sociales, des discriminations de genre ou des discriminations raciales. Mais, au-delà de la légalité, il y a un enjeu de légitimité : parmi les valeurs unanimement partagées dans le secteur des arts vivants, il y a celle qui crédite la scène de fonctions émancipatrices. Tout le monde s'accorde autour de cet idéal et c'est pour cela que le théâtre est plus subventionné que d'autres arts comme la bande dessinée par

exemple. Pourtant, cet idéal est loin de s'incarner dans les programmations des théâtres. Il est d'ailleurs étrange qu'il ait fallu attendre la mobilisation de personnes concernées (femmes et personnes non-blanches), côté artistes comme côté publics, pour que ces revendications deviennent des sujets de débat collectif, car il s'agit d'un scandale au regard des valeurs revendiquées par ce secteur professionnel artistique.

C'est d'abord la question des inégalités de genre qui est arrivée sur le devant de la scène, à partir de 2006, avec un premier « rapport sur les inégalités femmes/hommes dans le secteur des arts et de la culture en France », puis un second en 2009. De façon intéressante, la question a été amenée par les pouvoirs publics puisque l'autrice de ces rapports, Reine Prat, était haute fonctionnaire au ministère de la culture et qu'elle les a rédigés dans le cadre de sa charge de mission. Trop souvent, on biaise d'emblée le débat en traitant ces questions comme des revendications de militant-es, avec la possibilité immédiate de les discréditer au motif qu'elles seraient excessives et desserviraient la cause qu'elles défendent. Ce sont des questions de justice et de légitimité du financement public de la culture.

Bérénice Hamidi est professeure en Études théâtrales à l'université Lyon 2. Ses recherches portent sur les tensions entre rapports de domination et processus d'émancipation dans les arts vivants et sur les enjeux politiques des représentations culturelles. Pour les étudier, elle croise sociologie, esthétique et études culturelles dans une perspective intersectionnelle attentive aux controverses actuelles (autour du *blackface*, du *male gaze* ou de la culture du viol) et aux conflits de valeurs esthétiques et politiques que ces controverses révèlent.

« Lorsque des artistes pointent les systèmes de domination raciale, ils et elles trouvent peu d'appui et font face à une levée de boucliers, que ce soit du côté des institutions culturelles ou d'une grande partie du monde intellectuel »

Davantage d'égalité et d'équité pour les femmes et pour les personnes non blanches que ce soit dans la création, le subventionnement, la programmation, les nominations, la critique... ces revendications sont relativement nouvelles dans le milieu des arts de la scène.

Il est vrai que pendant longtemps, on a envisagé les questions d'égalité uniquement en termes de classes sociales, sans inclure les injustices liées au genre ou à la

question raciale. Ces sujets ont émergé dans les champs artistiques dans la continuité de l'ouverture du débat intellectuel et médiatico-politique aux perspectives intersectionnelles, attentives aux façons dont les différents types de domination s'entremêlent et se potentialisent. De ce point de vue, le contraste entre les questions de genre et la question raciale est assez net. Sans qu'on puisse aller jusqu'à dire que la question des inégalités de genre est résolue, loin de là (les statistiques 2023 le prouvent hélas sans l'ombre d'un doute), et sans que cela signifie que les nouvelles normes d'égalité sont intériorisées par toutes, on peut néanmoins considérer que la légitimité du questionnement est établie. Ce n'est pas rien : il n'est plus aujourd'hui possible de dire, publiquement du moins, que « s'il y a moins de femmes, c'est parce qu'elles n'ont pas de talent, etc. ». C'est lié au fait que ce questionnement est arrivé par le haut.

Reconnaître l'existence des discriminations raciales est beaucoup plus difficile, la conflictualité du débat public en témoigne. Lorsque des artistes pointent les systèmes de domination raciale, ils et elles trouvent peu d'appui et font face à une levée de boucliers, que ce soit du côté des institutions culturelles ou d'une grande partie du monde intellectuel. Les secteurs professionnels artistiques sont là aussi le reflet de la société française, qui résiste plus fortement à considérer la question raciale, à cause de notre passé colonial bien sûr, mais aussi d'une conception fautive de ce qu'impliquerait/interdirait notre modèle universaliste républicain. Quand le metteur en scène et directeur de théâtre David Bobée a dit : « dans la

population française, il y a environ 33% de personnes non blanches et 51% de femmes, donc ma ligne artistique impliquera désormais le respect de ces pourcentages dans mes choix de programmation », il a essuyé des reproches extrêmement virulents de la part de certains médias mais aussi de ses collègues directeurices de théâtre. Beaucoup ont ainsi la croyance erronée que les statistiques ethniques seraient interdites, ce qui n'est pas le cas et heureusement. Déjà au XIX^e siècle, le père de l'abolition de l'esclavage Victor Schoelcher soulignait l'importance vitale de compter le nombre de personnes non-blanches en position de pouvoir pour prendre la mesure du racisme structurel. La statistique a été et peut être un outil de transformation sociale, car il faut pouvoir objectiver les discriminations pour pouvoir lutter contre elles et réclamer du changement. C'est ce qu'ont bien montré Emmanuel Didier, Isabelle Bruno et Julien Prévieux dans leur ouvrage *Statactivism*. *Comment lutter avec des nombres* (La Découverte, 2014). Développer les statistiques ethniques permettra d'arriver aux mêmes constats que ceux obtenus concernant les inégalités de genre.

Il y a des avancées, du changement, mais aussi des freins et des retours en arrière. Comment décririez-vous ce qui se passe aujourd'hui ?

Il me semble que nous vivons un moment passionnant et en même temps éprouvant, parce que deux paradigmes incompatibles se font face. Les questions ne sont plus *taboues* et les revendications semblent légitimes pour une partie croissante de la population. Et surtout, du fait de la nécessité de la France de se conformer aux règles de droit européennes et internationales, certaines questions avancent un peu plus rapidement que si on suivait le seul rythme de l'évolution de la prise de conscience collective. Pour autant, ce n'est pas le cas de tout le monde et en particulier, ce n'est pas forcément le cas des personnes qui sont aujourd'hui à des positions de direction, dans les institutions culturelles comme ailleurs. Elles appliquent donc parfois ces nouvelles normes parce qu'elles y sont contraintes, alors qu'elles ne les comprennent pas et n'y adhèrent pas. C'est très fort par exemple pour tout ce qui concerne la lutte contre les violences sexistes et sexuelles et le harcèlement (sexuel ou moral).

C'est d'ailleurs compréhensible dans une certaine mesure, puisque ces personnes ont été socialisées professionnellement avec d'autres normes et qu'il n'y a pas encore assez de formation continue mais aussi, je dirais, d'accompagnement au changement. Ces questions impliquent des introspections difficiles. Il y a un énorme travail d'éducation à mener et pour l'heure, il repose encore trop sur les épaules des militant·es sous forme de travail bénévole et, plus problématique encore, il repose aussi beaucoup, dans les structures de formation, sur les élèves. Le paradoxe de la situation actuelle est que, sur ces sujets, les élèves sont mieux informé·es et formé·es que les directeurices d'école et les équipes pédagogiques, qui sont pourtant en position de former et de décider. En la matière, ces dernier·ères sont plutôt des élèves et, non seulement ce ne sont pas de bons élèves mais ils ont parfois plutôt un profil de cancre qui refusent d'apprendre. Et comme ils ont par ailleurs les pouvoirs du professeur et même souvent du directeur de l'école, on arrive à des situations ubuesques qui seraient comiques si elles n'engendraient pas des formes de violence pédagogique.

La comparaison avec l'école et les cancre est intéressante...

Gardons-la, et considérons l'importance, pour que l'éducation progresse, d'un outil que l'éducation nationale ne rechigne en général pas trop à utiliser : la sanction. Si on ne respecte pas les règles, il y a des conséquences. Pourquoi en serait-il autrement sur ces questions ? Pourquoi ne recourir qu'à des politiques incitatives de *promotion de la diversité* et non de lutte active contre les discriminations ? Je pense que pour avancer concrètement sur ces questions d'équité et d'égalité sur les plateaux, il faut mettre en place une politique qui fixe des objectifs chiffrés à atteindre, avec un système de sanctions par paliers.

On objectera que c'est attenter à une certaine liberté de programmation...

Avant tout, je précise : la liberté de programmation est une notion qui n'a pas d'existence juridique. Ce qui existe, c'est la liberté d'expression et, depuis 2016, la liberté de création, dont il faut aussi rappeler qu'il s'agit d'un concept sur lequel les juristes s'arachent les cheveux, parce que le fait que les

artistes jouissent d'une liberté d'expression plus protégée que le reste de la population ou que les journalistes ne va pas de soi. On peut d'ailleurs s'interroger sur les causes et les effets possibles de la décision de faire de ce groupe professionnel une sorte de classe protégée qui aurait des droits distincts du reste de la population. Ensuite, les programmateuses ne peuvent pas faire ce qu'ils et elles veulent et le savent très bien. En France du moins, les théâtres ont des cahiers des charges très précis et les directeurices passent leur temps à effectuer leurs choix en fonction de multiples critères. Pourquoi considérer que respecter le critère de lutte contre les inégalités de genre et les discriminations raciales brimerait plus leur liberté de programmer que de respecter le quota de pièces classiques vs œuvres contemporaines ou de spectacles jeune public, etc. ? On voit bien que le problème est subjectif plus qu'objectif.

Cette idée que la morale usuelle ne s'applique pas aux arts reste forte : une enquête parue dans le *Journal des arts* en 2021 dit que 55% des Français pensent juste de séparer l'homme de l'artiste. Vous dites au contraire qu'il faut questionner les notions de talent, de bon goût, d'œuvre ou de chef d'œuvre, qui peuvent masquer d'une part des processus d'exclusion systémique et d'autre part des comportements individuels brutaux voire criminels...

Nous héritons d'une certaine conception romantique de l'art et de l'artiste qui, d'un côté, valorise le modèle de l'avant-garde éclairée guidant le peuple vers un monde meilleur et, de l'autre, défend l'art pour l'art ainsi qu'une figure de l'artiste placé dans une position marginale, voire transgressive, hors-la-loi ou au-dessus des lois : l'acte de création impliquerait le contact avec des forces obscures et le génie créateur justifierait un statut d'exception face aux lois communes, lois uniquement valables pour la vie ordinaire des personnes ordinaires.

« La statistique a été et peut être un outil de transformation sociale, car il faut pouvoir objectiver les discriminations pour pouvoir lutter contre elles et réclamer du changement »

Peut-être est-il temps de remiser ce mythe de l'artiste, en tout cas d'examiner sérieusement les crimes et délits couverts en son nom. On le voit tout particulièrement concernant les violences sexistes et sexuelles commises par des artistes, où la violence produit même une forme de plus-value esthétique. On est là au cœur de la domination spécifiquement engendrée par la mythologie du génie créateur, qui s'accorde toujours au masculin singulier. Prenez Mazneff. La qualité littéraire médiocre de son œuvre a été pendant des décennies augmentée par le frisson transgressif de ce qu'il racontait. Cet imaginaire est très ancré et explique que les secteurs artistiques, qui se perçoivent comme plus progressistes que la moyenne, sont plutôt plus obscurantistes précisément du fait de ces mythes. En plus de bénéficier de la peur qu'ils inspirent en tant qu'hommes de pouvoir, les artistes auteurs d'œuvres et de violences jouissent ainsi d'une impunité et même je dirais d'une immunité, spécifiques. Ils ont un capital d'*himpathy* (empathie pour le point de vue masculin) dont ils sont seuls à bénéficier, lié à des formes de transfiguration de leur personne en personnage hors-la-loi et même hors la réalité, qu'il s'agisse de l'image de l'artiste maudit (Bertrand Cantat, Johnny Depp) ou de l'être plus grand que nature, *hénaurme* (Gérard Depardieu).

Cette déprise nécessaire des mythes liés à l'artiste et à la création est-elle en train de se faire aussi dans les écoles d'art ?

Quand je parle avec des pédagogues (qui sont souvent aussi des metteurs en scène) de transformer les modalités de travail dans les écoles de théâtre, j'entends encore beaucoup la crainte que ces nouvelles normes empêchent la création et dénaturent complètement les relations professeur/élèves et metteur en scène/interprètes. Mais il faut là aussi apprendre à désacraliser et désidéologiser ces modèles relationnels, et apprendre à les regarder avec d'autres lunettes que celles qui préjugent que l'art et le directeur artistique ont toujours raison, que la création justifie tout, qu'il faut souffrir pour créer, qu'il n'y a pas de création sans séduction et pas de séduction sans violence autorisée. Le récent documentaire de Karine Silla Perez et Stéphane Milon *Des Amandiers aux Amandiers* (2022) est un bon exemple de description qui décille les regards tout en montrant

la fascination qu'exercent ces modèles, précisément parce qu'ils présentent nombre de traits communs avec les schémas d'emprise, purement et simplement. C'est une relation où l'asymétrie est constitutive puisque l'un choisit et décide tandis que l'autre, qui sait qu'il est interchangeable, doit tout accepter pour continuer à plaire. Autrement dit, ce sont des rapports de force et non des relations réciproques, des rapports où le consentement est structurellement forcé, absent, insignifiant. Outre l'éducation au consentement, qui est à élargir bien au-delà de la stricte question des rapports sexuels, il faut déconstruire cette idée qu'on ne peut créer sans souffrir et sans se connecter aux forces de mort. Au contraire, on peut justement aller beaucoup plus loin dans son art quand on se sent en confiance, en sécurité. Ni la souffrance physique ni la souffrance psychique ne sont souhaitables et justifiables, mais en plus elles sont inutiles et même contre-productives. À ce titre, je conseille de regarder *Nanette* de Hanna Gadsby, un stand-up d'une finesse et d'une sagesse assez sidérantes, qui démonte tous ces mythes et d'autres encore, comme celui qui prétend séparer l'œuvre de l'artiste, à partir d'une figure d'artiste/homme violent célèbre, Picasso.

Comment transformer des schémas si profondément enracinés ?

Là aussi, et là encore plus, je pense que la sanction doit faire partie de la palette des outils éducatifs ! Ne serait-ce que pour faire sortir les personnes en position dominante de leur sentiment de toute puissance. Comme ces personnes n'ont pas d'intérêt personnel à changer les choses, ne se soucient pas de l'intérêt général et encore moins de l'intérêt des personnes et groupes en positions dominées, compter sur leur bonne volonté est une aberration. On parle ici d'une éducation à l'empathie, on parle d'inculquer la capacité à se décentrer. Chacun·e doit prendre conscience de ses privilèges, et faire en sorte que le patriarcat ne passe pas par soi, que la violence raciale ne passe pas par soi, que la violence de genre ne passe pas par soi, etc. Mais il faut aussi, avant et après la sanction je dirais, mettre en place des outils pour que ces nouvelles règles du jeu soient intériorisées, intégrées par chacun et chacune d'entre nous, car nous ne sommes pas situés au même endroit sur toutes les questions. Et il est certain



« On est là au cœur de la domination spécifique-ment engendrée par la mythologie du génie créateur, qui s'accorde toujours au masculin singulier »

qu'il n'est pas agréable de se voir renvoyer au fait qu'on est dominant-e parce qu'on est un homme, parce qu'on est une personne blanche, une personne cisgenre, valide... Mais prendre conscience de ses privilèges est une étape fondamentale pour ne plus faire partie du problème, voire pour commencer ensuite, par des changements

actifs, à faire partie des actrices des transformations qui s'imposent.

Comment, concrètement, mettre en place ces objectifs chiffrés, pour qu'il puisse y avoir ensuite évaluation et, si nécessaire, sanction ?

En 2018, suite au rapport remis par le Haut Conseil à l'égalité, le ministère de la culture avait publié une feuille de route fixant différents objectifs, dont celui de « faire progresser la part des femmes à la tête et dans la programmation des institutions de la création artistique », « dans la production cinématographique et audiovisuelle » et de « lutter contre les stéréotypes ». Ces deux objectifs s'appuyaient sur la mise en place de nouveaux outils, le chiffrage des objectifs à atteindre pour le premier et la création de nouveaux instruments de mesure pour le second. Sur le premier point, la feuille de route n'a pas été complètement suivie, précisément parce qu'il n'a pas été prévu de sanctions pour les cas où une structure n'atteindrait pas les objectifs fixés. Il reste donc du travail, mais le point intéressant tient à l'articulation implicite qui a alors été reconnue entre les inégalités d'accès aux postes de direction/programmation et les représentations stéréotypées données à voir sur les écrans et les scènes. L'autre nouveauté qui donne de l'espoir est la création d'instruments statistiques permettant de mesurer ces stéréotypes: ces instruments sont désormais en cours de développement, notamment au sein de l'ARCOM (Autorité de Régulation de la Communication audiovisuelle et numérique). Je dirais que la puissance publique se pose désormais les bonnes questions et cherche à mettre en place des outils de description et de transformation de la situation.

Pouvez-vous décrire plus précisément vos recherches en ce sens ?

Qu'est-ce qu'une fiction féministe ? Du point de vue de la narration, cela implique-t-il forcément de recourir aux outils de la *fiction panier* contemplative et panoramique dont parle l'autrice féministe de science-fiction Ursula Le Guin ? Et de renoncer à la *fiction lance* qui glorifie les actions héroïques souvent violentes d'un personnage principal masculin ? Et s'agissant non plus de l'action mais des personnages, qu'est-ce qu'un héros ou une héroïne féministe ? Quand il s'agit d'un homme, suffit-il qu'il en fasse moins, qu'il ne fasse plus — de *manspreading*, de *mansplaning*, etc. ? Quand il s'agit d'un personnage de femme, doit-elle à l'inverse être une guerrière, une *wonderwoman* ? On voit bien les limites des contre-stéréotypes qui assigneraient et figeraient à leur tour dans tel ou tel rôle. D'où une autre question: comment dé-binairiser les rôles sociaux de sexe et les genres ? Et, autres questions encore: comment filmer, cadrer, mettre en scène les personnages et les interprètes hors du *male gaze* ? Faut-il tout simplement renoncer à érotiser les corps représentés ? N'est-ce pas au contraire émancipateur d'imaginer comment représenter des désirs et des plaisirs réciproques et pluralisés ?

On voit bien, rien qu'à déplier la palette de ces questions, combien est ridicule la crainte que l'on « ne puisse plus rien dire », la crainte que ces questionnements produisent de la censure et referment les possibles esthétiques. Ils les ouvrent au contraire, tout comme ils ouvrent nos imaginaires ! Si je prends simplement l'exemple de la partition de séduction hétérosexuelle, il me semble qu'après avoir plus que décliné depuis des siècles les mille et une variations possibles à partir d'un seul et même scénario, selon lequel l'homme conquiert et la femme cède du terrain, il est grand temps de commencer à en rêver d'autres. J'ajoute que cette ouverture des imaginaires vaut aussi pour la recherche: travailler sur ces questions implique un bricolage et, pour le dire avec Certeau, un braconnage de concepts et d'outils d'analyse venant des études culturelles, de la sociologie et des disciplines qui se consacrent à l'analyse esthétique (études littéraires, études théâtrales, études cinématographiques). Je constate aussi que cela crée des modalités

inédites de dialogue avec les artistes qui sont vraiment passionnantes, précisément parce que chacun-e part d'un déplacement de sa propre position et d'une mise en question de ses repères acquis. Ce mouvement de sortie des tours d'ivoire, des positions de force et des prés carrés mérite d'être encouragé — mais on voit bien les intérêts que défendent ceux et celles qui tentent de le décourager et de le discréditer.

Comment voyez-vous justement ce rapport de force entre les personnes/instances qui veulent réduire les discriminations, changer les modèles, et celles qui ne le veulent pas ?

Précisément parce que les réticences sont politiques, elles résistent avec beaucoup de mauvaise foi à l'argumentation et aux preuves apportées. On fait face à un vrai refus d'entendre et de voir, car voir et entendre impliquerait d'agir. J'évoquais tout à l'heure à quel point les outils statistiques se sont affinés pour objectiver les inégalités, de genre notamment. Encore cette année, le SYNDEAC a mis au point un nouvel outil, le *potentiel de public*, pour montrer que même quand les femmes sont programmées, elles le sont dans de plus petites salles, de moindre envergure et ont donc accès à un moindre public, donc à de moindres ressources financières et à une moindre notoriété. N'empêche que rien ne change. De 2012 à 2022 la SACD (Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques) a édité la brochure « Où sont les femmes ? » et la réponse objectivée par les chiffres année après année est demeurée la même: elles ne sont toujours pas là ! Il y a un *gap* honteux entre la qualité, la précision du travail accompli pour mesurer ces injustices et le refus de prendre acte des données. On touche aux limites de ce que peut l'argumentation rationnelle face à tant de mauvaise volonté. D'où la nécessité de ne pas recourir qu'aux politiques incitatives et de poser ces règles dans la loi et les règlements et de mettre en place des sanctions en cas de transgression. C'est important aussi pour épargner les messenger-ères qui relaient ces nouvelles normes, car celles et ceux qui les défendent depuis l'intérieur de ces secteurs essuient une forte agressivité. Le poids de cette charge mentale et le travail bénévole d'éducation devraient eux aussi être pris en considération comme de

véritables problèmes collatéraux de ces violences et discriminations.

On sent que les jeunes générations veulent du changement...

Il est certain que les jeunes générations font partie des forces qui poussent. Cela dit, je n'aime pas réduire l'opposition entre les deux paradigmes à un conflit générationnel. D'abord, parce qu'il serait indécent de demander aux jeunes de nous sauver et de réparer ce que nous avons détruit. Ma génération (celle des quarantaines) et les précédentes ne peuvent pas se désresponsabiliser si facilement ! Et puis, il y a aussi au sein de ces générations plus anciennes des forces qui luttent depuis des décennies pour ces transformations, qui ont acquis une certaine expérience dont il serait dommage de se priver et qui ont eu un courage auquel il faut rendre hommage. Je pense à toutes les merveilleuses figures des luttes féministes et antiracistes comme bell hooks ou Gloria Anzaldúa, pour ne citer que deux noms que l'on découvre à peine en France aujourd'hui. Enfin, tout faire reposer sur les jeunes générations serait dangereux car elles ne sont pas intégralement progressistes, loin de là. Le rapport 2023 du Haut Conseil à l'égalité sur l'état du sexisme en France montre ainsi une flambée d'adhésion aux violences de genre dans l'imaginaire des 18-30 ans, ce qui s'explique très bien quand on sait l'efficacité des stratégies de ciblage des masculinistes sur les réseaux sociaux. Si un garçon de 14 ans écrit « tristesse » ou « mal-être » sur un moteur de recherche, en deux-trois clics il se retrouve au contact de contenus qui donnent une forme et une cause à ses émotions négatives: les femmes et le féminisme qui auraient détruit la confiance des hommes en eux-mêmes. Les transformations des outils de la domination sont incessantes, c'est pour cela que les armes de lutte doivent aussi se réinventer.

Dans deux articles récents pour la revue en ligne AOC, « La Blonde, la brute et le backlash. Sur le procès Depp/Heard » et « Chère Despentes », vous évoquez l'idée

« Faut-il tout simplement renoncer à érotiser les corps représentés ? N'est-ce pas au contraire émancipateur d'imaginer comment représenter des désirs et des plaisirs réciproques et pluralisés ? »



« Je conseille de regarder *Nanette* de Hanna Gadsby, un stand-up d'une finesse et d'une sagesse assez sidérantes, qui démonte tous ces mythes et d'autres encore, comme celui qui prétend séparer l'œuvre de l'artiste »

qu'on serait à une nouvelle étape du mouvement #metoo. Qu'entendez-vous par là ?

Il me semble en effet que nous sommes dans une phase d'extension du domaine de #metoo : aujourd'hui, les *gros porcs* patentés n'ont plus beaucoup de défenseurs. Il y a encore quelques années, DSK était soutenu, ce n'est plus le cas. De même, si un PPDA n'est malheureusement pas confronté à la justice pénale pour cause de prescription, il subit à tout le

moins un préjudice important en termes de réputation sociale, ce qui diminue son pouvoir et donc son impunité. Ce constat optimiste est toutefois à nuancer drastiquement s'agissant des artistes, comme je l'évoquais tout à l'heure. Mais ce qu'il faut éclairer maintenant, c'est le deuxième cercle des auteurs de violences, ceux qui se font rattraper par un « petit » #metoo et se réfugient souvent derrière la notion de « zone grise » pour éviter de regarder en face leur passé sexuel. Sur ce sujet, les séries TV font un travail extraordinaire, parce qu'elles ont le temps de déployer des arcs narratifs qui permettent de montrer la complexité de l'évolution des personnages. Je pense à *The Morning Show* ou *Orange is the new black*, avec le personnage de Jo Caputo, qui n'est pas un mâle alpha violent mais disons un mâle bêta, plutôt bon gars, qui tombe des nues quand il découvre un hashtag avec son nom. On suit son chemin de prise de conscience jusqu'au moment où il voit enfin ce qu'il a fait — et ce qu'il n'a pas fait, à savoir ne pas abuser de sa position de pouvoir quand il a dragué avec insistance une de ses subordonnées. Il apprend à voir les choses d'un autre point de vue que le sien. Autrement dit, il apprend l'empathie. Ces séries montrent aussi souvent un autre élément essentiel de ces violences, à savoir les cercles d'alliances qui protègent les auteurs de violence et ceux, plus petits et plus fragiles, qui tentent d'entourer les victimes.

Vous menez depuis 2022 avec la juriste Gaëlle Marti un vaste projet de recherche sur les violences sexistes et sexuelles, le projet REPAIR, quels en sont les enjeux ?

La thèse centrale que nous défendons dans le projet REPAIR est que, si l'on veut changer les prises en charge judiciaires et plus largement institutionnelles en la matière, il faut transformer nos représentations, en commençant par élargir le cadre de la scène qu'on se figure quand on pense viol/violences sexuelles. Il faut cesser de penser en termes de face-à-face entre deux individus, un agresseur et une victime. Parce qu'elles se situent dans la sphère du proche et qu'elles ont un caractère systémique au point que l'on peut véritablement parler de violences de masse, les violences sexuelles sont toujours collectives et personne n'est jamais seulement spectatrice de la scène. Nous sommes tous toujours aussi acteurs et actrices, au moins comme témoins qui peuvent et qui doivent agir. Et ce sont des questions douloureuses : que fait-on quand on a un ami, un compagnon, un fils, un père qui a commis des actes problématiques voire des délits ou des crimes ?

Un autre changement qui nous paraît essentiel est d'opérer une bascule de l'empathie collective. L'empathie par défaut dont bénéficient toujours les auteurs de violences, petits ou grands, a pour corollaire un défaut d'empathie sidérant pour les victimes, sur qui l'on fait encore trop souvent porter la culpabilité des faits qui sont commis contre elles. Parmi les vérités choquantes auxquelles il faut faire face, il y a celle-ci : tout le monde déteste les victimes, parce qu'elles nous compliquent la vie. Alors, on préfère (se) dire qu'elles sont folles, qu'elles mentent ou qu'elles exagèrent. Le problème de fond vient de ce qu'on centre le problème sur les victimes au lieu de mettre la lumière sur les personnes qui commettent les faits. Or, ce sont ces personnes qui doivent changer. Tout ira mieux le jour on ne parlera plus des *violences faites aux femmes*, une expression qui fait porter la charge de la visibilité sur les victimes et qui réussit, avec la tournure passive, à faire disparaître les auteurs de violences de la scène, et qu'on osera parler de *violences commises par les hommes*. Ça ne dérange personne de généraliser et d'essentialiser les femmes dans les rôles de victimes alors que, si j'emploie cette autre expression, on va tout de suite m'opposer le

not all men et me reprocher de généraliser. Pourquoi? C'est bien la preuve de ce défaut d'empathie envers les femmes, et donc envers les victimes, puisque les victimes sont à 90% des femmes et que 90% des auteurs sont des hommes.

Cette représentation sexiste des violences sexuelles s'inscrit dans la droite ligne de la socialisation différenciée des garçons et des filles telle qu'elle se fait depuis l'enfance par la vie quotidienne et par les fictions. Les femmes sont éduquées érotiquement et affectivement à faire passer les besoins des autres avant les leurs et à accepter des scénarios qui les engluent dans des postures masochistes et sacrificielles. De Pénélope qui tisse en attendant qu'Ulysse ait fini son tour du monde aux aventures de *La Dame aux Camélias* qui se fait petit à petit enfermer par son amant contrôlant et jaloux en passant par Wendy, petite maman qui s'épuise à tenter d'inculquer le principe de réalité à Peter Pan, les représentations culturelles se répètent, quelles que soient les époques, quels que soient les registres culturels, légitimes ou populaires. Génération après génération, les femmes ont été dressées à accepter ces schémas... ou à renoncer à être des femmes, selon la formule provocatrice mais ô combien juste de Monique Wittig pour qui « les lesbiennes ne sont pas des femmes ».

Où en est-on en France du côté #metoo/théâtre?

Là aussi, le processus de changement est en cours mais il ne pourra avancer de façon significative sans le recours à des formes de contraintes. Je pense notamment qu'il faut rendre obligatoire pour l'ensemble des personnels de suivre des formations en matière de violences sexuelles. Trop de gens ignorent encore la loi et s'obstinent à voir de la *drague un peu lourde* là où le code pénal — et pas seulement la jeunesse woke! — reconnaît une agression sexuelle voire un viol. Et là aussi, les questions se déplacent très vite. Aujourd'hui, l'enjeu n'est plus d'oser nommer ces sujets, ce point est acquis. Il faut en revanche prendre garde à ce que certains outils ne soient pas mis en place pour recouvrir les problèmes au lieu de les résoudre. On le voit avec les chartes et les cellules d'écoute qui commencent à se multiplier dans les lieux de formations. Elles sont souvent mises en œuvre davantage pour protéger juridiquement les institutions

de toute attaque pour manquement à leurs obligations de protection que pour protéger les victimes potentielles des agressions et des agresseurs. Un outil n'est jamais bon ou mauvais en soi, tout dépend de son usage. Par exemple, mettre dans une cellule d'écoute des personnes qui sont toutes tenues au secret professionnel et ne font donc pas remonter les noms des personnes mises en cause dans les témoignages, revient à pervertir l'éventuelle demande d'anonymat des victimes pour fabriquer un étouffoir qui certes, ne réduit plus au silence, mais à la parole sans conséquence. Les questions restent les mêmes: comment faire agir une personne ou une institution qui n'a pas intérêt à agir et qui est en position de force? Il faut rester vigilant·es et se garder de croire à la pensée magique ou à l'outil magique.

De nombreux théâtres utilisent maintenant, sur leurs sites, sur les feuilles de salle, des *trigger warnings* — en français, *traumatisation*: communication au public sur des éléments du spectacle qui pourraient être jugés offensants ou traumatisants pour certain·es. Que pensez-vous de cette précaution?

Dans toutes les sphères de la vie sociale, il serait bon de développer des modes de relation interpersonnelles fondés sur la non-violence et donc sur des formes d'attention, de délicatesse, de tact. Dans cette mesure, aller plus loin que ce qu'imposent les obligations légales de classification des œuvres par tranches d'âge des publics en fonction des contenus, prévenir l'ensemble des spectateurices potentiel·les qu'une œuvre représente des violences, sexuelles ou non, me semble opportun. En revanche, je n'emploierais pas le terme de *trigger warning* pour qualifier ce type d'avertissement, précisément parce que je trouve essentiel d'éduquer l'ensemble de la population à mieux identifier et comprendre le fonctionnement des psycho-traumatismes produits par les violences sexuelles, les violences conjugales et les violences intrafamiliales. Or, et je parle ici depuis mon expérience de bénéficiaire puis de bénévole de groupes de paroles pour personnes survivantes de ces violences, parler de *trigger warning* pour avertir qu'il sera question de ces violences dans une œuvre n'a pas de sens. Un *trigger* c'est un déclencheur, c'est-à-dire un élé-

« Les femmes sont éduquées érotiquement et affectivement à faire passer les besoins des autres avant les leurs et à accepter des scénarios qui les engluent dans des postures masochistes, sacrificielles »

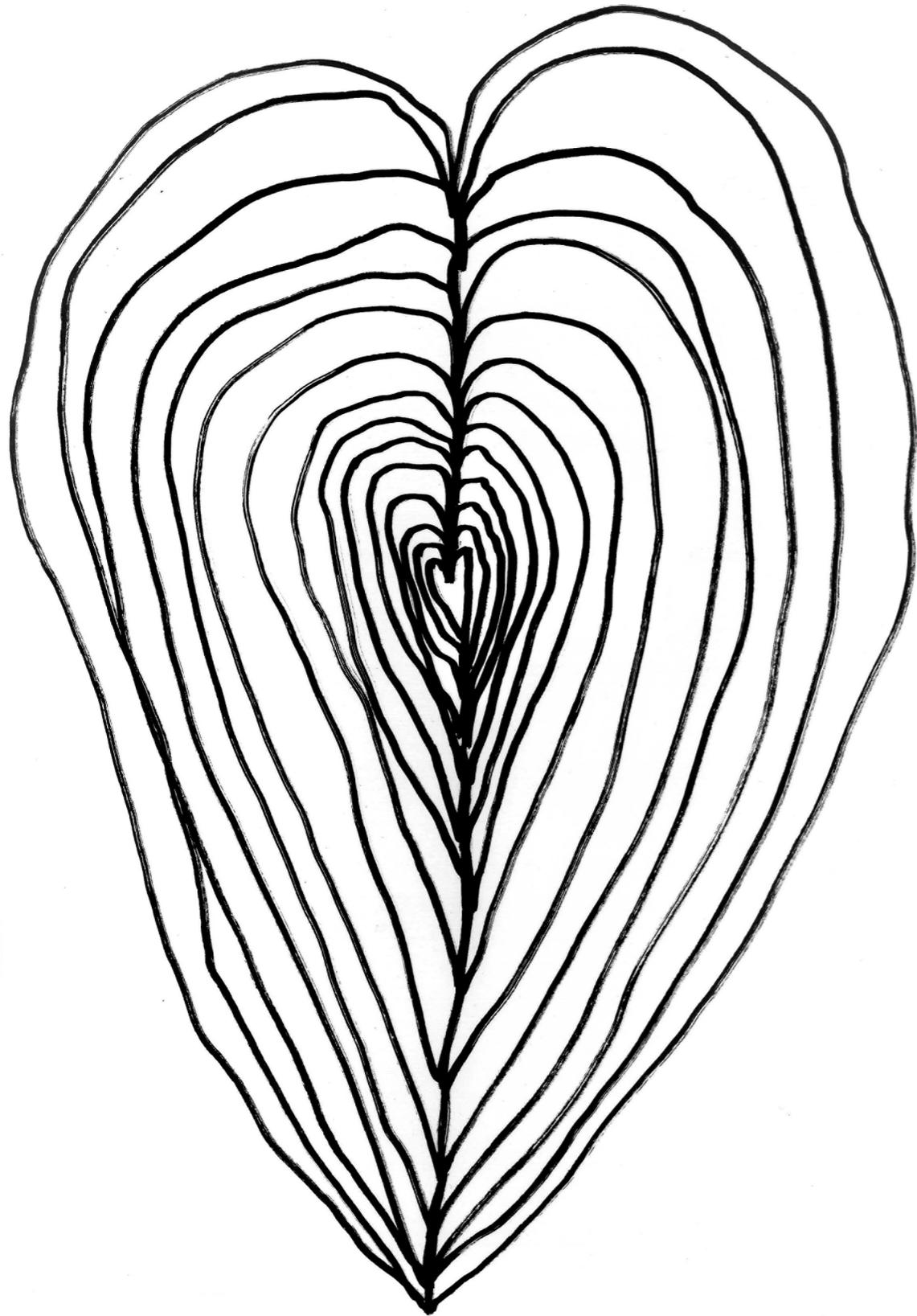
ment qui surgit dans le présent de la vie d'une personne traumatisée et qui ravive chez elle un souvenir traumatique. Elle bascule alors dans un état de dissociation car son cerveau disjoncte en quelque sorte et se remet en mode survie comme si elle était de nouveau confrontée en direct à cette violence et se trouvait en danger de mort. Ce déclencheur peut donc être tout et n'importe quoi! Pour une personne qui a été violée par un homme qui portait tel parfum ce sera

cette odeur, pour une autre qui se faisait agresser la nuit dans un lit superposé quand elle était enfant, ce sera le grincement du bois... Sons, odeurs, mots... la liste est infinie! Inversement, beaucoup de personnes victimes ne sont pas « déclenchées » par des récits de viols.

De manière générale, sur ces questions, il faut se garder de toute pensée *baguette magique* et acter que le travail d'éducation est un travail de sensibilisation au sens fort, qui implique ténacité, patience et fermeté. Il faut aussi acter que cette éducation ne va pas être que *feel good*, parce que cette éducation de personnes adultes qui ont agi plus ou moins longtemps en étant *mal élevées* implique aussi une sérieuse introspection individuelle et collective. Certain·es ont la tentation de sauter cette étape pour passer un peu vite du cancre au donneur de leçons ou au bon samaritain prêt à éduquer ses semblables depuis une confortable position d'allié·e auto-proclamé·e. Dès qu'un homme cisgenre me dit qu'il est déconstruit et me demande comment il pourrait *convertir* ses amis, j'ai tendance à lui conseiller de prolonger encore un peu son examen de conscience — ce qui ne l'empêche pas d'aider, mais plutôt dans l'ombre et sans faire trop de bruit. C'est une tâche et un rôle ingrats, je le reconnais. Mais sur ces sujets, je crois vraiment que la majorité doit apprendre à se taire et à écouter celles et ceux qui parlent d'expérience, non seulement du vécu de victime mais aussi des silenciations successives qui leur ont été imposées, par les auteurs de violences mais aussi par cette même majorité, trop souvent complice et qui voudrait tout à coup prendre la place

Bérénice Hamidi est notamment l'auteurice des ouvrages suivants:

- *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, (L'Entretemps, 2013)
- *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants*, avec Séverine Ruset (L'Entretemps, 2018)
- *Le Théâtre face aux dictatures*, avec Alexandra Moreira Da Silva (Les Solitaires intempestifs, 2022).



Tic
Tic
Tic
BOSSA
NOVA.

Être programmé·ex aujourd'hui

PROPOS RECUELLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Quatre artistes racisé·ex sont interrogé·ex sur leurs expériences au sein des programmations de danse ou de performance aujourd'hui. **Élie Autin, Davide-Christelle Sanvee, Calixto Neto et Ana Pi** analysent et racontent



«C'est important pour moi de maîtriser et de troubler l'image que je renvoie»

Élie Autin a suivi la formation danse à la Manufacture de Lausanne en 2019. Mannequin et modèle photo, elle pose ou performe aussi régulièrement pour différent·ex artistes et marques. Elle travaille notamment avec Tamara Alegre, Natasza Gerlach, Juliette Uzor, caner teker, Marvin M'toumo, Ioannis Mandafounis, le collectif Ouinch Ouinch, Nagi Gianni et Alexandre Doublet. *Présage*, son premier solo dansé et performé, est présenté en novembre dans le cadre du temps fort Emergentia 2023.

Élie Autin

Jeune figure de la scène contemporaine Suisse, Élie Autin se présente comme une artiste queer, noire, non-binaire et androgyne. Dans sa première pièce *Présage*, créée la saison dernière, elle s'inspire de son quotidien pour interroger le

regard occidental sur le corps noir, entre préjugés et racisme. « Je suis une personne noire mais tout mon héritage personnel et culturel est occidental. J'évolue dans un environnement principalement blanc. Parfois cette dichotomie s'entrechoque ou s'entremêle avec plus ou moins de complémentarité. C'est important pour moi de maîtriser et de troubler l'image que je renvoie. Je m'empare de cette image pour créer de nouveaux imaginaires et de nouvelles histoires. » Diplômée de la Manufacture-Haute École des arts de la scène de Suisse romande en 2019, Élie Autin confirme que certaines personnes auparavant absentes du paysage chorégraphique ont récemment acquis davantage de visibilité.

« J'ai en effet observé une nouvelle attention des programmateuses envers certaines communautés minoritaires. Je ne peux pas dire exactement à quoi répond cet intérêt. Il s'agit peut-être d'une véritable prise de conscience chez certain·es programmateuses. Ou c'est peut-être simplement pour se passer de la pommade et/ou pour répondre à une nouvelle *tendance*. Je ne sais pas. Mais j'ai envie de dire : tant mieux. Cette visibilité est importante. » Même si de plus en plus d'institutions ouvrent leurs portes à des artistes ouvertement LGBTQIA+ et racisé·ex, les compagnies continuent malheureusement de faire face à des comportements problématiques à l'intérieur même des structures qui invitent. « On échange souvent entre nous, sur les lieux qui nous accueillent et quels soins ils apportent à ces invitations. Présenter son travail dans certains lieux peut être assez oppressant. J'ai parfois été ramenée à mes origines sans raison. Contrairement à des artistes blancx·hes, nous devons sans cesse éduquer, expliquer, justifier, voire nous

Cette évolution du milieu à deux niveaux est constatée par toutes les artistes interviewé·ex ici. Si les théâtres et les musées mettent davantage en avant aujourd'hui des artistes LGBTQIA+ et racisé·ex, les structures culturelles peinent à évoluer et à se réorganiser de l'intérieur. « Je connais une seule programmatrice noire et les programmateuses queers, homosexuel·les, etc., que je connais se comptent sur les doigts d'une main. Les personnes décisionnaires sont en très grande majorité blanches. En discutant avec des professionnel·les, je peux m'apercevoir que ces questions ne sont souvent abordées qu'en surface, et même si ces personnes sont empathiques, elles ne seront jamais investies de la même manière que les personnes concernées. C'est important que ces espaces soient aussi dirigés et repensés par des personnes que ces sujets concernent. Les théâtres doivent mener des politiques d'ouverture ambitieuses, pas uniquement programmer des artistes racisé·ex et baisser leurs tarifs. Accepter de rencontrer et d'écouter l'Autre, c'est le début de la déconstruction. Et les théâtres peuvent être ces endroits de rencontres. »

défendre. C'est fastidieux. Mais on peut difficilement dire non lorsqu'on nous invite à présenter notre travail. C'est donc important de savoir où on met les pieds et de se préparer à affronter des situations de micro-agression ou de racisme systémique. »

Davide-Christelle Sanvee

Au carrefour des arts visuels, de l'architecture et des arts vivants, la recherche de Davide-Christelle Sanvee s'appuie sur des

réflexions sociales et politiques, notamment liées au chemin d'intégration qu'elle a suivi elle-même en arrivant en Suisse. « Mon processus de naturalisation m'a beaucoup marquée et mon travail interroge aujourd'hui ce besoin d'appartenir à un territoire, d'intégrer un paysage, une architecture ». Formée à la Haute École d'Art et de Design de Genève (HEAD), puis à la Sandberg Institut d'Amsterdam, l'artiste déclare n'avoir jamais interagi avec des professionnel·lex racisé·ex ou afrodescendant·ex durant son cursus. « Durant mes études, mes interlocuteurs et mes références artistiques étaient en très grandes parties des artistes blancx·hes. Et bien sûr, j'ai conscience que mon travail s'inscrit dans ce paysage occidental, car il s'est formé à travers ses codes. Mais aujourd'hui, je constate que les artistes racisé·ex sont invité·ex et représenté·ex dans les écoles, que les étudiant·es peuvent se référer à d'autres artistes et d'autres courants beaucoup plus facilement qu'auparavant ».

À l'instar des écoles d'arts, Davide-Christelle Sanvee confirme que les programmations des musées et des théâtres semblent évoluer et donner plus de visibilité aux artistes racisé·ex depuis quelques années. « Depuis la mort de Georges Floyd et depuis le mouvement Black Lives Matter aux États-Unis, j'ai l'impression qu'il y a eu une forme de prise de conscience de

la part des institutions. Les théâtres et les musées ont commencé à prendre en compte la question de la représentation des artistes noir·ex entre leurs murs. Auparavant, il y avait toujours dans une programmation un ou deux artistes issu·ex d'une minorité ethnique, qui faisaient office de quota. Maintenant, je vois davantage d'artistes noir·ex dans les institutions, mais je ne sais pas encore si c'est pour les bonnes raisons. J'ai aussi conscience que je suis parfois invitée dans une institution ou un projet car je suis une femme noire. Je me demande encore parfois alors si ma présence dans une programmation est due à ma couleur de peau ou à la qualité de mon travail. »

Si les équipes de direction semblent lentement se sensibiliser et faire un travail de déconstruction, de nombreux artistes constatent que l'accueil des compagnies laisse encore à désirer. « Entre nous, nous partageons régulièrement nos mésaventures : les remarques qui frisent le racisme, les micros agressions que nous vivons ou voyons dans certains lieux. Je sais par exemple qu'on demande à certains techniciens dans un certain lieu de rester chez eux lorsque des artistes noir·ex sont programmé·ex, pour ne pas avoir de confrontations. Ces informations tournent entre nous évidemment, mais chaque résidence et chaque tournée réserve son lot de surprises. ». Si le paysage culturel semble évoluer sur les affiches des théâtres et les musées, Davide-Christelle Sanvee pointe le fait que le public qui fréquente habituellement ces lieux reste, lui, majoritairement blanc et qu'il peine à se mélanger. « Lorsque je pense un nouveau projet, je sais que les spectateur·ices qui le verront seront majoritairement blancx·hes. Je l'écris toujours en conscience, pour sensibiliser leurs regards. Lorsque j'ai commencé à réaliser mes propres projets, j'avais d'ailleurs envie d'investir des endroits où je n'étais pas attendue, de faire bouger les mentalités. Après quelques années, je me suis bien sûr questionnée sur les limites de mon travail car je sais que les personnes qui viennent me voir aujourd'hui au théâtre sont en grande partie éduquées et ont déjà fait cet exercice de déconstruction. Cependant, plusieurs événements arrivés cet été m'ont prouvé le contraire. Durant les représentations de *Carte noire nommée désir* de Rébecca Chaillon au Festival d'Avignon (pièce dans laquelle je suis interprète), nous avons été victimes d'agressions verbales et physiques par des spectateur·ices blancx·hes, à la fois sur scène et dans les rues d'Avignon. Leur haine et leur mépris sont un moteur qui me pousse à poursuivre ce travail. C'est pour elleux que je dois continuer à être visible sur scène. »

« Lorsque je pense un nouveau projet, je sais que je l'écris pour un public blanc »

Formée à la HEAD (Genève) et au Sandberg Institut (Amsterdam), nourrie de théâtre et de danse, Davide-Christelle Sanvee s'intéresse au potentiel allégorique des lieux. Récemment, elle a entre autres créé *À notre place* (Pavillon ADC et DFTL), *Salle noire* (Théâtre de l'Usine) et *Face de pierre* dans la Cour de l'Hôtel-de-Ville de Genève (La Bâtie). Elle a reçu le Prix Suisse de la Performance en 2019 pour sa pièce *Le ich dans nicht*.

« L'assassinat de George Floyd et les mouvements Black Lives Matter ont obligé les lieux culturels à prendre position »

Calixto Neto a étudié le théâtre au Brésil et suivi le Master ex.e.r.c.e à Montpellier. Il travaille au sein de la compagnie de Lia Rodrigues jusqu'en 2013, puis collabore avec les chorégraphes Ève Magot, Anne Collod, Mette Ingvarsten et Luiz de Abreu. Il développe sa propre œuvre et signe *oh!rage* et *Outrar*, *FEIJOADA*, les films *O Samba do Crioulo Doido: ruler and Compas* et *Pro Futuro Quilombo* et récemment *IL FAUX*, présenté à La Bâtie.

Si cette évolution semble effective sur les affiches des théâtres, Calixto Neto déclare devoir encore sensibiliser certains lieux qui accompagnent et accueillent son travail. « Je collabore avec des personnes racisé·ex, trans, non-binaires, queers, etc. En tant que porteur de projet, je me dois de proposer des contextes *safe* à ces personnes et de veiller à ce que tout le monde se sente bien. Il m'arrive encore de rencontrer des situations ou des comportements problématiques, voire violents, ce qui me pousse à réfléchir avec certaines équipes de théâtre sur ces sujets : comment adapter l'accueil de nos corps. Et cela ajoute une charge supplémentaire de travail et de stress ». Les théâtres et les festivals se prévalent aujourd'hui de mettre en avant cette diversité, longtemps absente des plateaux ; pourtant, de nombreuses personnes pointent un problème au sein même des institutions : « Je suis curieux de savoir quand et comment ces réflexions vont faire bouger le milieu de la danse, ailleurs que dans les programmations. Cette évolution ne peut pas se faire uniquement du côté des artistes. Aujourd'hui, notre présence et notre discours continuent d'être validés et rendus accessibles presque uniquement par des personnes blanches. La très grande majorité des directeur·ices, programmeur·ices, chargé·es de production, diffusion, communication, la grande majorité des technicien·nes sont des personnes blanches. Presque toutes celles qui œuvrent à la présentation de mon travail sont blanches. Cette nouvelle parité dans les programmations doit également apparaître dans les organigrammes des théâtres, des jurys et des équipes chargées de conduire les politiques culturelles. Sinon, malgré les véritables bonnes intentions de certaines personnes qui travaillent dans le milieu culturel, ça va être difficile de sortir d'un regard colonial sur les questions qui entourent notre présence dans le paysage chorégraphique. »

Calixto Neto

Originaire du Brésil et installé en France depuis 2013, Calixto Neto envisage la danse comme un lieu de rencontre et de

déconstruction. « Lorsque j'ai commencé à travailler en France, j'étais occupé par ces questions de représentation et par la marginalisation des minorités dans le paysage artistique institutionnel. Je me suis souvent demandé où étaient les artistes noir·ex en regardant les programmations des théâtres et des festivals. Aujourd'hui, dix ans plus tard, je peux voir que nous sommes bien présent·ex et que beaucoup de professionnel·les de la danse ont acquis de nouveaux vocabulaires. » Si le danseur et chorégraphe constate aujourd'hui un intérêt de la part des professionnel·les, il ne sait pas

si ces nouvelles réflexions sont profondes ou si elles sont un effet de mode. « Ces dernières années, l'assassinat de George Floyd et les mouvements Black Lives Matter largement diffusés sur les réseaux sociaux ont obligé les lieux culturels à prendre position. Aujourd'hui, ce n'est plus possible d'ignorer ces questions sans paraître en retard sur son époque. La société évolue, les théâtres doivent suivre ce mouvement. Les théâtres s'adressent à une génération qui est beaucoup plus attentive à ces questions. Les institutions doivent donc se mettre à jour pour continuer à intéresser et faire venir cette génération, qui sont les spectateur·ices de demain. »

Ana Pi Dans un entretien réalisé en 2017, Ana Pi constatait déjà un intérêt des programmeuses pour un certain type d'artistes

encore peu visible dans le paysage chorégraphique : « J'observe qu'il existe actuellement une curiosité autour des histoires de corps qui viennent d'ailleurs, des histoires qui sortent de ce fil blanc-occidental et de l'hétéronormativité. Je trouve cette ouverture indispensable. L'image du corps actuellement ne peut qu'être multiple. En revanche, je vois que les institutions ont encore très peur de faire vraiment confiance et continuent de soutenir les artistes qui appartiennent originellement à des mouvements légitimes : les exceptions sont rares. On ne laisse parler que ceux et celles qui viennent à peine de visiter une culture, un langage, ce que je trouve être une vision assez touristique de la vie des autres. » Six ans plus tard, toujours au même micro, la chorégraphe d'origine brésilienne reconnaît que les artistes *hors de la courbe* — comme elle aime les nommer — trouvent une plus grande visibilité dans les programmations. « Je pense simplement que les programmeuses n'ont aujourd'hui plus le choix. L'assassinat de Georges Floyd et les mouvements Black Lives Matter ont créé une forme de sursaut dans le milieu culturel. Les artistes noir·ex ne pouvaient plus être absent·ex de ces espaces. » Confrontée à ces réflexions depuis son arrivée en Europe, Ana Pi n'a pas attendu de constater ce changement pour engager le dialogue avec les professionnel·les de la danse. « J'échange sur ces sujets avec les programmeuses depuis toujours. Ma simple présence dans une programmation est une manière d'aborder ces questions. Et j'emmène aussi ces problématiques dans les théâtres en tant que simple spectatrice car je suis souvent la seule personne noire dans un public. » Bien que la situation semble évoluer dans les théâtres, la chorégraphe reste encore prudente. « J'ai parlé avec de nombreux·ses programmeur·ices et même si la grande majorité semble s'intéresser vivement à ces sujets, j'ai vu très peu de véritables actions à l'intérieur de leur programmation ou des institutions. Par exemple, utiliser la photo du seul artiste racisé de la saison pour l'affiche ou la couverture de la brochure est problématique, même si j'imagine que cette action part d'une bonne intention. »

Comme toutes les artistes interviewé·ex pour cette enquête, Ana Pi constate une déconstruction à deux vitesses dans les théâtres : « On continue de faire face à certaines violences systémiques de la part de certaines équipes techniques. En échangeant entre nous, on se rend vite compte que l'envers du décor n'a finalement pas beaucoup évolué et que nous ne sommes toujours pas entièrement en sécurité à l'intérieur des institutions. » Pour sa dernière création *The Divine Cypher*, Ana Pi s'est plongée dans le travail et la vie des artistes Maya Deren et Katherine Dunham. « Avec cette recherche, j'ai compris que l'art et la danse pouvaient donner forme au futur et participer à faire évoluer concrètement la société. J'ai découvert par exemple que c'est grâce à Katherine Dunham que la première loi anti-raciste du Brésil a été votée en 1950. Durant sa tournée au Brésil, on lui a interdit de rentrer dans un hôtel de São Paulo au motif qu'elle était noire. L'incident a été dénoncé par Gilberto Freyre à la tribune de la Chambre des députés et a été l'un des moteurs de l'adoption de la loi Afonso Arinos. Les artistes, par leurs déplacements, leurs imaginaires, leurs chorégraphies, sont capables de faire bouger les mentalités. Je suis persuadé que c'est à travers la culture qu'on forme des opinions et qu'on organise l'imaginaire et la psyché de la société. Si les programmations ne considèrent pas et ne donnent pas plus de place aux artistes hors de la courbe, je ne sais pas comment on va pouvoir imaginer sereinement le monde demain. »

« Les artistes, par leurs déplacements, leurs imaginaires, leurs chorégraphies, sont capables de faire bouger les mentalités »

Artiste et chercheuse des danses afro-diasporiques et urbaines, Ana Pi crée des œuvres audiovisuelles, dont *Le Tour du Monde des Danses Urbaines en 10 villes*. Ses pièces articulent chorégraphie, discours et installation. Ana Pi est artiste associée au bureau de production Latitudes Contemporaines. Actuellement, elle travaille sur *Another Anagram of Ideas*, projet pour lequel elle est lauréate de la bourse pour l'art en Amérique Latine du MoMA — New York et Cisneros Institute.

COMME IL N'ÉTAIT
SYMPA QU'QUAND
ILS GAGNAIENT
ILS AVAIENT TOUS &
FAIT SEMBLANT D'ÊTRE NULS
POUR QUE LA VIE
RESTE SUPPORTABLE.



Des outils émancipateurs

Fabiana Ex-Souza est une artiste performeuse. Elle investit notamment la notion de *corps politique* pour mener une réflexion sur la réactualisation des archives, les réparations, la transmission et les processus de transmutation de ce que l'artiste appelle *des objets fantômes*.



En septembre 2022, La Manufacture — Haute École des arts de la scène de Suisse romande — a organisé une journée d'études intitulée *Identités et représentations*. Parmi les interventions retranscrites dans *Le Journal de la recherche n°4* de l'École, celle de Fabiana Ex-Souza nous a semblé intéressante à intégrer dans ce dossier *Touxtes en scène*.

Connaître l'Histoire pour mieux la réparer

PAR FABIANA EX-SOUZA

Ce que j'aimerais ajouter à cette journée de travail et de réflexion, ce serait un cadre de pensée issu de l'Amérique latine. Je suis afro-brésilienne, j'habite en France maintenant depuis douze ans, je suis artiste et chercheuse. En tant qu'artiste visuelle et performeuse, mon parcours va à l'encontre des lieux d'exposition comme les musées, les galeries, etc. Et le fait d'être en doctorat — ma thèse porte sur l'esthétique décoloniale latino-américaine¹ — me permet d'être de plus en plus invitée dans des espaces comme le vôtre, que ce soit dans le monde du théâtre ou de la danse. Ces invitations répondent à une nécessité pour certaines institutions de se mettre en relation avec des penseuses racisé·es qui ont un mot critique à dire sur l'Histoire. Or pour moi, c'est très important de revendiquer notre corps comme lieu politique — notre corporalité en termes de pensée. Quel dialogue commun pouvons-nous construire aujourd'hui autour de la décolonialité? Pourquoi sommes-nous en train de réfléchir à des notions de représentation aujourd'hui, alors que la représentation passe par une histoire de la subjectivité et des corps?

J'aimerais vous parler de ce que j'appelle l'esthétique décoloniale et vous montrer à partir de là comment il est

possible de penser le monde d'une manière pluriverselle. En Amérique latine, la décolonialité² est un terme qui a été créé par tout un groupe de chercheuses d'horizons divers, dont fait partie l'Argentin Walter Mignolo. C'est une référence très importante. Il est sémiologue et travaille spécifiquement sur la notion d'esthétique décoloniale. Walter Mignolo essaie de comprendre comment, en Amérique latine aujourd'hui, nous pouvons faire une autre lecture de l'Histoire qui ne passe pas par une vision eurocentrée. Parce que certes, nous savons que l'Europe a imposé tout un tas de discours et de processus, de connaissances sur le monde, mais comment fait-on pour en sortir? Comment rappeler par exemple qu'Emmanuel Kant a développé des processus racologiques dans sa philosophie esthétique? C'est quelque chose dont on parle très peu quand on étudie l'esthétique.

Il y a un extrait que j'aimerais vous lire, à partir d'un article que j'ai publié dans l'ouvrage collectif intitulé *Postcolonial/Décolonial. La preuve par l'art*³.

Les Nègres d'Afrique n'ont jamais rien fait de grand. Ils n'ont reçu de la nature aucun sentiment qui s'élève au-dessus de la niaiserie. Monsieur Hume invite tout le monde à citer un exemple par lequel un Nègre aurait prouvé des talents. Il affirme ceci: parmi les centaines de millions de

1. Thèse de doctorat en préparation à l'université Paris 8, sous la direction de Roberto Barbanti et de Claire Fagnart, intitulée: *Vers une esthétique de la « réinvention » de soi? L'art brésilien à l'ère du décolonial*.
2. Les études décoloniales sont une école de pensée avec des origines latino-américaines, en réponse à l'impérialisme européen et à la modernité imposée dans le monde non-européen. La perspective décoloniale, loin de vouloir s'enfermer dans une critique anti-européenne, essentialiste et fondamentaliste, appelle à la « diversalité » épistémique. C'est une perspective qui s'inscrit dans l'héritage d'un processus de décolonisation du monde moderne/colonial, tendant vers ce que Enrique Dussel appelle la transmodernité (Dussel 1992).
3. Évelyne Toussaint (dir.), *Postcolonial/Décolonial. La preuve par l'art*, Toulouse, Les Presses universitaires du Midi, collection Arts — Tempus Artis, 2021.

Noirs qui ont été chassés de leur pays vers d'autres régions, bien que beaucoup d'entre eux ont été mis en liberté, on ne pourrait pas trouver un seul qui soit en art ou en sciences, soit dans une autre discipline célèbre, ait produit quelque chose de grand. Parmi les Blancs, au contraire, il est constant que certains s'élèvent de la plus basse populace et acquièrent une certaine considération dans le monde grâce à l'excellence de leurs dons supérieurs. Si essentielle est la différence entre ces deux races humaines, et elle semble aussi grande quant aux facultés de l'esprit que selon la couleur de leur peau⁴.

On voit très clairement que la pensée sur l'esthétique d'Emmanuel Kant, sa pensée sur le beau, sur le sublime, sur les subjectivités humaines, sur ce qu'il appréhende en termes de régime du sensible est situé dans une approche raciologique de l'être, donc dans une approche ontologique de la race.

Or aujourd'hui, surtout en France, quand des personnes comme moi qui sont racisées ou d'autres artistes prennent la parole pour décrire, pour écrire ou produire de la connaissance, on est immédiatement catégorisé *comme une personne noire qui pense*, ou on est afro-brésilienne, etc. Le fait d'être racisé·e, c'est comme si cela nous enlevait notre capacité à être neutre. Le postulat étant que, puisque je n'ai pas cette capacité à être neutre, je ne peux pas développer une pensée universelle. Par corollaire, la question de la race se pose principalement quand il est question de minorités — et elle s'efface dans une prétendue idée de neutralité lorsque c'est une personne blanche qui s'exprime en penseuse de mouvement ou en penseuse du monde occidental. Dans la question de la représentation, la notion de subjectivité est extrêmement forte. Donc, aujourd'hui, moi, en tant que Latino-Américaine, et vous devant moi, dans une salle en Suisse, nous confrontons ces deux mondes, ces deux aspects de ce qu'on appelle, dans la pensée décoloniale, la notion de colonialité.

La notion de colonialité a été créée pour révéler ce qu'on appelle l'envers obscur de la modernité. La modernité

occidentale a été disséminée et nous a été inculquée — à moi aussi, dans mon école au Brésil, puisque nous avons été colonisé·es — et nous avons appris à penser comme des Occidentaux. Les histoires des personnes racisées, locales, sont souvent invisibilisées. Ainsi, dans les processus d'instauration d'un système de pensée et de savoirs, il y a cette notion de colonialité qui s'impose sous les aspects de la modernité, du progrès, du fait qu'en Europe au XIX^e siècle, il y a des flâneurs qui commencent à divaguer, entraînant des notions de subjectivation et des jugements de goût, des jugements de valeur... Ou encore dans le fait de s'ériger en termes de citoyen, de *gentleman*, de pensée civilisationnelle : autant de traces sur le spectre de la création d'un modèle de représentation occidentale qui est historiquement construite.

Et c'est là que cela devient très intéressant. Le philosophe argentin de la libération Enrique Dussel (Mexique), propose la notion de *l'ego conquiro*, l'ego du colonisateur⁵. Il explique que l'Europe en soi (les personnes blanches, européennes, etc.) ne se pensait pas comme centre du monde avant 1492, avant l'invasion des Amériques et avant l'arrivée dans le Nouveau Monde. L'Europe, ne se pensait pas en termes eurocentriques ou ethnocentriques, tous ces termes n'existaient pas à l'époque. La pensée de l'Europe se consolide effectivement à partir de 1492, avec la rencontre de l'Amérique. Et quand Christophe Colomb découvre les Indiens, il impose un prisme de la représentation, de la subjectivation. Le regard européen se projette sur l'autre en regard de référents qui sont les siens. Donc Christophe Colomb projette sur les Indiens des Asiatiques qu'ils n'étaient pas. On arrive au Brésil et jusqu'à aujourd'hui, ma grand-mère est considérée *amérindienne*, alors qu'elle n'a rien d'indien ! On n'a jamais été en Inde, etc. Cette appellation vient d'une projection d'un regard blanc sur le monde. À partir de ces processus de subjectivation, ce conquérant, celui qui consolide la violence de la colonisation s'impose et s'érige petit à petit

« Quand des personnes comme moi qui sont racisées prennent la parole pour décrire, pour écrire ou produire de la connaissance, on est immédiatement catégorisé comme une personne noire qui pense »

« Nous sommes héritier·ères de processus de violence, c'est à nous maintenant de développer des outils pour avancer. Pour cela il ne suffit pas d'être contre le racisme, il faut devenir antiraciste »

vis-à-vis de l'Histoire. Il y a une généalogie de cette subjectivation, il y a une histoire. On peut raconter cette histoire et il faut, si on veut faire un travail sérieux, aller voir comment elle s'est érigée et comment elle a été instrumentalisée. Il y a des processus politiques qui l'ont mise en œuvre. Il y a eu la controverse de Valladolid au milieu du XVI^e siècle — ce débat en Espagne qui a duré presque deux mois pour décider si les Indien·nes avaient des âmes, et ce que les Européen·nes feraient d'eux⁶.

Tous ces processus ont été instaurés dans l'Histoire jusqu'à ce que, aujourd'hui, nous soyons là, les un·es en face des autres, à essayer de comprendre comment on en sort maintenant, comment on sort de cette construction. C'est cela qui nous intéresse à mon avis. Pour s'en sortir, je pense qu'il faut comprendre l'Histoire, qu'il faut comprendre comment ces processus ont commencé, d'où ils sont venus et quelles ont été les conditions de possibilité de leur mise en œuvre. Ce qui a fait en sorte que cette construction puisse exister et qu'elle opère encore aujourd'hui.

J'ai collaboré par exemple avec Anne Collod, une chorégraphe qui revisite et étudie la danse de Ruth Saint Denis et de Ted Shawn. Ces deux danseuses nord-américain·es sont considérées comme des inventeurices de la danse moderne, en particulier en ce qui concerne la danse indienne — de l'Inde, justement. Ruth Saint Denis et Ted Shawn ont pu aller en Asie et en Inde s'approprier des danses, faire des tournées en Europe et aux États-Unis, ouvrir une école de danse, transmettre leurs connaissances, faire en sorte que ces danses soient connues, etc. Et on parle d'elleux jusqu'à aujourd'hui. Quand je parle des conditions de possibilité, il s'agit de comprendre comment deux personnes ont pu voyager, par exemple. Lorsqu'on parle de rapports de pouvoir dans ce cadre-là, est-ce qu'une personne asiatique ou venant de l'Inde à la même époque aurait pu venir aux États-Unis apprendre une danse country par exemple puis reve-

nir dans son pays et ouvrir une école de danse *country*? Pourquoi on n'a pas d'exemples dans ce sens-là? Voyager, c'est déjà un rapport de force, un rapport de pouvoir. Pouvoir voyager, pouvoir se déplacer. Qui peut voyager, qui peut ouvrir des instances? Comment la connaissance circule-t-elle, qui accède à tels ou tels lieux?

Ce sont des questions qui se posent aussi dans une école de théâtre : quelles sont les conditions de possibilité d'entrée dans l'école ou d'accès à ce genre d'études et de formation? Quand on pense aux rapports de pouvoir, c'est très important de les relier à l'Histoire, de comprendre que d'autres épistémologies sont possibles. Aujourd'hui on a la chance d'avoir toute une grammaire décoloniale, donc il faut s'intéresser à ses auteurices, à ce qu'ils et elles ont écrit — puisqu'un savoir blanc européen a été construit, et très bien construit pendant des générations. Donc nous ne pouvons pas, à mon avis aujourd'hui, prétendre tout simplement bousculer ce savoir en un claquement de doigts, nous ne pouvons pas dire qu'il suffit d'un peu d'entraînement et qu'à partir de demain on va faire différemment. Ce serait faux ; il y a un long chemin à faire, ensemble, il y a un travail à faire ensemble, qui passe par des confrontations, des tensions, des conflits. Je pense que ce n'est pas un cadre facile, mais c'est un travail qu'on doit faire. Nous sommes héritier·ères de processus de violence, c'est à nous maintenant de développer des outils pour avancer. Pour cela il ne suffit pas d'être contre le racisme, il faut devenir antiraciste. Moi, quand je vous vois, par exemple, dans le cadre du débat que nous sommes en train d'avoir aujourd'hui, je vois la construction d'une nouvelle formation d'artistes, penseuseuses antiracistes — et conscient·es qu'aujourd'hui, nous ne pouvons plus continuer à vouloir une sorte de (fausse) neutralité raciale dans le monde. Il faut détruire le plafond de verre.

4. Emmanuel Kant, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Garnier-Flammarion, Poche, 1990, p.166.

5. Pour Dussel, en se définissant comme l'ego conquiro, l'ego du découvreur, l'Europe instaure l'altérité comme constitutive de la modernité. Voir Enrique DUSSEL, 1492. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, La Paz, UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores, 1992, p. 47

6. Voir notamment le roman historique de Jean-Claude Carrière, *La Controverse de Valladolid*, Paris, Le Pré aux clercs, 1992.

Remerciements à l'auteure et à La Manufacture pour l'autorisation de reproduire ce texte dans notre journal.

Expé-
ri-
men-
ter
ce
clash
en soi



Fabián Barba est né à Quito, où il a étudié la danse et le théâtre et travaillé comme interprète. À Bruxelles, il cofonde en 2008 avec d'autres élèves de sa promotion le collectif Busy Rocks et présente la pièce *Dominos & Butterfly*. Il crée deux solo: *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) et *A personal yet collective history* (2012). Il enseigne entre autres à La Manufacture de Lausanne et travaille comme danseuse pour Zoo/Thomas Hauert.

Pour exister dans le monde de la danse en Europe, Fabián Barba a oublié son lien avec la culture de l'Équateur. Retour sur son désir d'en savoir plus — sur les héritages du colonialisme en danse, sur les effets de la colonialité dans sa vie de danseuse

Entretien **Fabián Barba**

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Quel a été ton premier contact avec la danse en Équateur et qu'est-ce que cela a produit en toi ?

FABIÁN BARBA: J'ai commencé la danse à douze ans à Quito. Je me souviens qu'au début, la danse me donnait la possibilité d'être en contact avec mon corps. Quand j'étais enfant, j'étais assez efféminé, le regard des autres me mettait mal à l'aise. Au cours de danse, j'ai eu la possibilité d'explorer mon corps d'une façon riche, sans contraintes, c'était une expérience hyper sensorielle en fait, et maintenant quand j'y repense, je pourrais même dire que c'était une expérience érotique — si l'on ne réduit pas l'érotisme au sexuel.

Peux-tu expliquer en quoi consistait la danse que tu pratiquais à Quito ?

À Quito, à ce moment-là, on disait qu'on faisait de la danse contemporaine. Mais quand je suis arrivé en Belgique, je me suis rendu compte que, depuis Bruxelles, ce que je faisais à Quito ne se percevait pas comme de la danse contemporaine, mais plutôt comme de la danse moderne (à cause de certains éléments techniques, esthétiques et philosophiques constitutifs de la danse moderne telle qu'elle s'est construite en Europe et aux États-Unis). Mais si je la qualifie ainsi, on ne perçoit plus l'autre influence hyper importante: celle des Andes. Il y a une corporalité et une expérience presque rituelles dans la danse que je pratiquais à Quito — et cela vient clairement des Andes — qui se sont combinées avec la tradition de la danse moderne européenne et états-unienne. Donc je ne veux pas dire que c'était de la danse moderne, car ça accentue l'héritage occidental et ça invisibilise tout l'héritage des Andes. C'était ni du moderne ni du contemporain, mais autre chose encore.

Ton professeur de danse était-il de Quito lui aussi ?

Il s'appelle Kléver Viera et il vient de Toacazo, un petit village dans les montagnes où la population kichwa est assez présente. Il a grandi dans une famille occidentalisée, mais il a été en contact avec la population kichwa. Il a les deux cultures et les deux langues. Plus tard, il est allé étudier la danse au Mexique où il a rencontré la tradition de la danse moderne des États-Unis. Il est ensuite rentré à Quito et il a fait la connexion, dans sa pratique dansée, avec son enfance et les Andes. C'est cette danse-là qu'il m'a transmise.

As-tu également une mémoire de la danse de ton enfance, d'avant les cours de danse ?

Oui, quand il y avait des fêtes, on dansait ! Comme pour la plupart des Équatoriennes, ma famille a des origines kichwa. Petit à petit, elle s'est occidentalisée. Il y a beaucoup de métissage qu'on connaît mal. Dans ma famille, il y a de la diaspora africaine, arabe. Du côté de ma mère, il y a un Belge flamand. Mais c'est surtout quand j'ai étudié la danse avec Kléver au Frente de Danza Independiente à 18 ou 19 ans, que mon héritage corporel provenant des Andes s'est intensifié, par exemple dans la façon dont on travaillait avec le toucher. Je me suis rendu compte plus tard, après être arrivé en Belgique, qu'il y avait beaucoup d'éléments corporels présents en moi qui étaient issus de la culture kichwa.

Tu as fait un solo remarquable à Quito qui a beaucoup compté dans la suite de ton parcours, *La Mujer de los fermentos*, chorégraphié par Kléver justement. Quel regard portes-tu aujourd'hui sur ce solo ?

Quand je suis arrivé en Europe, et à partir de l'éducation que j'ai reçue ici, je me suis construit un préjugé sur la danse telle qu'elle se pratiquait un Équateur. Puisqu'elle était considérée comme de la danse moderne, je l'estimais démodée. Mais avec *La Mujer de los fermentos*, ça n'a jamais été le cas. Ce solo a été si fort et constitutif pour moi qu'il ne peut pas être remis au passé. Là, je ne me pose pas la question en termes de contemporain ou moderne... Il y a seulement la vitalité d'une danse qui reste hyper présente, vivante.

Ce solo a été présenté à Quito, tu l'as dansé devant ta famille, tes ami·es, tu étais à l'honneur et il y a peut-être eu comme une sorte d'accomplissement pour toi. Mais tu décides, à vingt-et-un ans, de partir pour Bruxelles.

Je voulais sortir de l'Équateur. J'ai d'abord pensé à New York ou Paris, les deux gros clichés occidentaux ! Mais Susana Tambutti, une danseuse et théoricienne argentine, est venue nous donner un stage à Quito. Elle nous a transmis des principes chorégraphiques de la compagnie Rosas (fondée par Anne Teresa De Keermaecker, *ndlr*). Elle m'a parlé de l'école P.A.R.T.S. à Bruxelles. J'étais peut-être un peu trop âgé pour y entrer mais elle m'a encouragé, en me disant qu'en tant qu'homme, j'aurais plus de chance puisqu'il y a moins de concurrence. Je ne savais rien de la Belgique, quelle langue on y parlait, je ne savais même pas encore que j'avais un aïeul flamand ! En réalité, je ne savais pas que la Belgique existait. Et c'était la première fois que je quittais l'Équateur.

Quand tu suis ce stage à Quito, que découvres-tu dans le travail des corps et dans l'écriture de cette danse qui te donne l'impulsion de rejoindre justement P.A.R.T.S., l'école de Anne Teresa De Keersmaecker, et pas une autre ?

Susana nous a donné à faire un exercice de composition proche du travail de Rosas. Je me souviens avoir fait cet exercice et m'être retrouvé très loin du travail que je faisais jusqu'alors avec Kléver, qui était essentiellement centré sur le vécu personnel et l'expérience sensorielle. Là, c'était exigeant, abstrait et géométrique, mais aussi excitant corporellement, mathématiquement. C'était *challenging*.

Qu'est-ce qui était *challenging* ?

Je ne me reconnaissais pas comme danseur professionnel à Quito. Très peu de monde se reconnaissait comme tel, cette possibilité n'existait d'ailleurs pas (un effet rémanent du projet colonial). J'avais envie d'une légitimation et,

« Il y a une corporalité et une expérience presque rituelles dans la danse que je pratiquais à Quito — et cela vient clairement des Andes — qui se sont combinées avec la tradition de la danse moderne européenne et états-unienne »

« Quand je suis arrivé en Europe, je me suis construit un préjugé sur la danse telle qu'elle se pratiquait un Équateur. Puisqu'elle était considérée comme de la danse moderne, je l'estimais démodée »

dans une culture eurocentrée, cette légitimation était plus forte si elle venait de l'Europe. Je ne me rendais alors pas compte que mon imagination, quand je pensais à New York, Paris ou Bruxelles, était une imagination colonisée.

Ce concept d'*imagination colonisée* était-il déjà nommé à Quito, dans tes classes de danse, avec tes ami·es... ?

Non, je l'ai lu en 2011 dans des ouvrages sur la pensée décoloniale. Avant cela, je n'en avais jamais entendu parler. Il provient de l'auteur Anibal Quijano, qui dit que la colonisation, c'est surtout et d'abord une colonisation des imaginaires.

Quand tu arrives à Bruxelles, comment cela se passe pour toi ?

J'étais hyper excité par les cours et la nouveauté. Mais aussi, j'ai eu la sensation d'être anonyme : je ne connaissais personne, j'étais un élève parmi d'autres et je me suis retrouvé en bas de l'échelle. Je croyais que l'Europe et l'Équateur étaient dans le même monde : on partage la même culture à l'occidentale, il y a des bus, des magasins, des cafés, des banques... J'ai vécu un choc culturel, mais je n'en ai pas vraiment pris conscience et je ne lui ai pas donné de l'importance. Nous étions plusieurs personnes dans l'école provenant d'ailleurs, hors d'Europe, on partageait donc bien quelque chose. Mais à l'école, nous n'avions pas l'espace pour partager nos pensées, on était seul·e à négocier tout ça avec soi-même. Tous mes repères basculaient et j'étais totalement désorienté...

Y compris dans la danse ?

Je vivais des conflits de valeurs par rapport à la danse, y compris techniquement dans la façon de cultiver le corps. Je me suis dit : « Je reste un an, j'améliore ma technique puis je rentre à Quito ». Mais il y a eu cette promesse, dès la première année, que je pouvais devenir un super danseur ! J'avais du potentiel, on me remarquait... Cet univers eurocentré de la danse est devenu plus séduisant et a gagné en puissance, peut-être aussi parce qu'il s'était auto-proclamé comme étant le vrai *contemporain*.

Avais-tu déjà la sensation que la danse contemporaine opérerait une forme de domination culturelle ?

À l'époque, je ne pouvais pas mettre des mots sur ce ressenti. C'était un magma confus. Je sais aujourd'hui que la notion même de *contemporain* est déjà un outil de domination : qui définit le contemporain, dans quels pays est-ce qu'on le définit, avec les supports de quelles institutions... ? Il y a là un jeu de pouvoir structurel et historique. Quand j'ai commencé à lire les théories postcoloniales, j'ai appris que la façon qu'on a de penser le temps historique en Occident, ce qu'on appelle l'historicisme, est une façon utile à la domination culturelle. Le temps, on le voit comme une ligne qui va de l'arrière à l'avant, avec un petit point pour le présent qui nous élance vers le développement et le progrès. Mais il y a plusieurs contemporanéités qui coexistent, il n'y a pas qu'un seul présent.

Quand tu as terminé ta formation chez P.A.R.T.S., en 2009, tu t'es immédiatement fait remarquer avec un autre solo, écrit par toi cette fois-ci et inspiré par une figure majeure de l'histoire de la danse moderne, l'allemande Mary Wigman.

C'était un travail que j'avais initié pendant mes études et qui avait été en effet remarqué. Quand j'ai terminé ma formation, j'étais déjà en contact avec un réseau professionnel entre autres grâce à ce solo sur Mary Wigman. Comme mon visa expirait, je devais trouver du travail si je voulais rester, il y avait donc urgence et je me suis lancé tout de suite. J'ai eu de la chance, et le soutien de

la structure bruxelloise *Caravan production* (notamment avec Klaus Ludwig et Karen Joosten) qui m'a accompagné. Et c'est vrai, mon solo a tout de suite accroché le milieu professionnel, les programmeuses m'ont invité à le danser. Ça marchait bien. À l'époque les projets axés sur l'histoire de la danse et le *reenactment* étaient en vogue.

Pourtant tu t'es interrompu dans cet élan et tu n'as plus voulu danser ce solo. Pourquoi ?

Parce qu'en réalité, ce qui m'intéressait c'était la relation entre le monde de la danse à Quito et le monde de la danse en Belgique, et non principalement l'héritage de la danse occidentale en Europe. Cela me mettait au centre de conflits de valeurs, de styles, que je ne savais pas comment résoudre. Pendant un cours d'histoire de la danse, on a visionné sur vidéo quelques soli de Mary Wigman. C'était pour moi étrangement familier. Sa danse me rapprochait de l'Équateur parce que je voyais très bien la connexion historique avec la danse moderne des USA et de l'Europe. En même temps, c'était *has been*. Je me souviens qu'on a rigolé en voyant ce solo. C'était de la danse moderne, de la danse ancienne, on ne pouvait pas la prendre sérieusement comme un modèle, c'était tout ce qu'on ne faisait plus. Et là j'ai eu un choc : je me suis rendu compte que ce qui arrivait avec la danse qu'on faisait en Équateur — c'est ringard, démodé, etc... — arrivait aussi avec la danse de Wigman. Cependant ces deux traditions occupaient des places très différentes. Kléver était inconnu en Europe, son travail ne parlait à personne, il ne comptait pas. Mary Wigman, elle, comptait et l'histoire de la danse lui accordait beaucoup d'importance. Ce que je ne pouvais pas faire avec Kléver seul, je pouvais le faire avec Wigman. Les gens ont énormément aimé et j'ai utilisé cette pièce pour me lancer, mettre en place mes questions, mes conflits, mes tensions... Mais ces questions, qui étaient dans la pièce de façon hyper claire pour moi, n'étaient pas du tout visibles pour le public. On ne voyait que la tradition de Wigman, pas la tradition de Kléver et des Andes. J'ai réalisé que j'étais en train de nourrir la tradition et l'histoire de la danse occidentale, et que je maintenais encore une fois cachée et invisible cette autre tradition des Andes (*andina*), qui était pour moi la plus importante.

Tu ne communiquais pas sur Kléver, sur *La Mujer*, sur ton histoire à toi ?

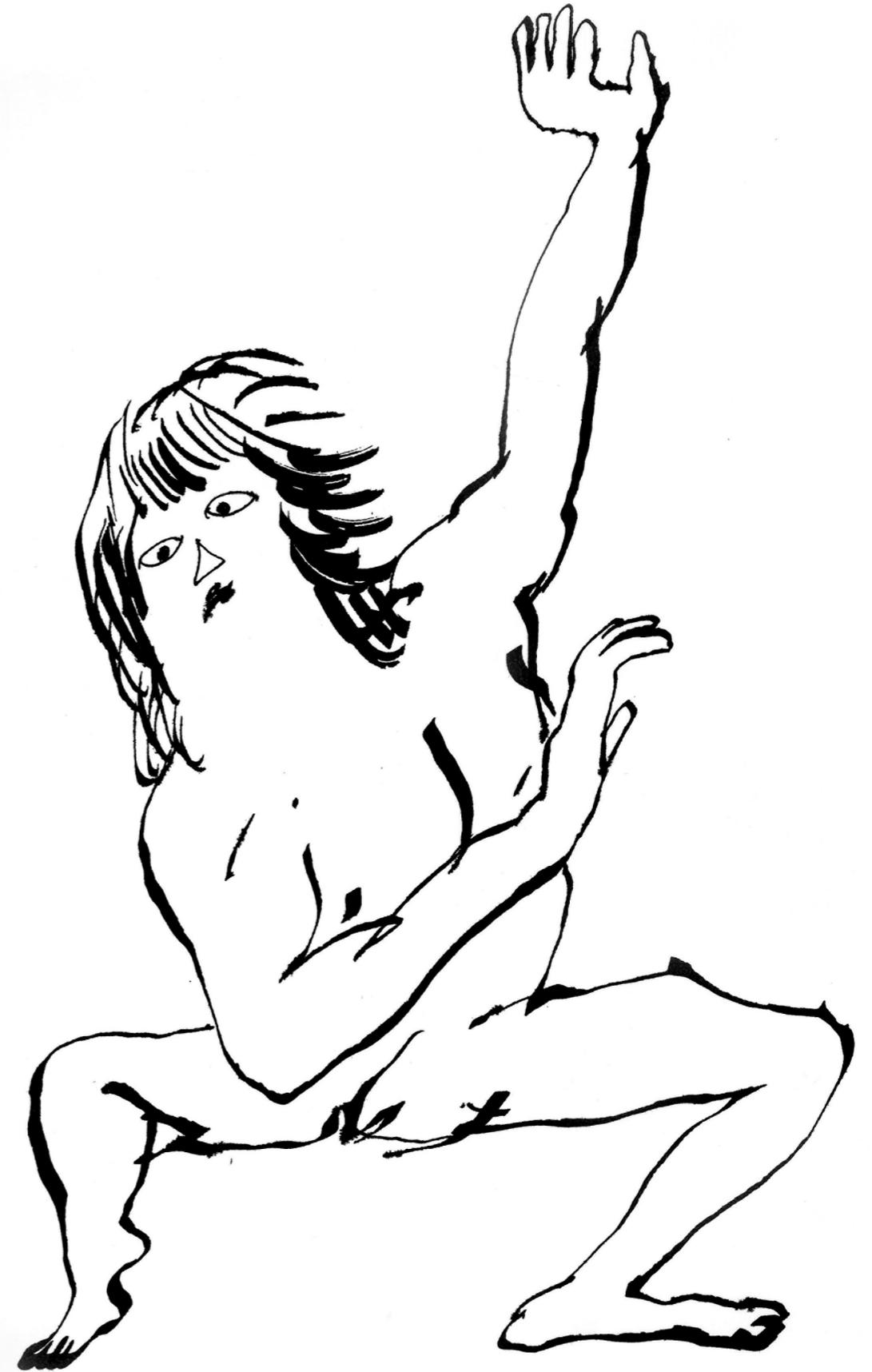
Non. Et quand j'ai commencé à en parler, ça n'était pas entendu. Quand on parlait de la pièce, on mentionnait souvent et superficiellement que c'était un jeune danseur de l'Équateur qui l'avait produite, on le disait avec de la curiosité et de l'étonnement. Mais on ne parlait jamais sérieusement de quel était le rapport entre l'Équateur et Wigman, on ne pointait pas l'enjeu géopolitique, une question vraiment importante pour moi.

Le focus restait sur Wigman et le *reenactment*. Pour moi, le *reenactment*, c'était un outil, ça ne m'intéressait pas beaucoup plus que cela. Un professionnel m'a dit : « C'est beau, on devrait à nouveau danser ainsi ». Il y avait de la mélancolie dans ce désir de retourner vers le passé de l'Europe. Moi, ça ne me parlait pas du tout. Bien sûr la pièce est polysémique, mais aucun sens, aucune lecture qu'on lui donnait ne collait. C'était un grand malentendu.

Qu'as-tu fait de cela ?

La même année, en 2009, j'ai découvert les théories postcoloniales, puis la pensée décoloniale. En 2011 je suis allé à l'école décoloniale d'été en Hollande, *The María Lugones decolonial summer school*. C'est un programme qui a été initié par Rolando Vázquez et Walter Dignolo, deux penseurs essentiels. Dans cette école, tu te retrouves surtout avec des personnes issues des sciences sociales, des artistes, des activistes. J'ai raconté mon histoire. La deuxième année, ils m'ont invité à donner un cours. Depuis, j'y vais chaque année.

« J'ai réalisé que j'étais en train de nourrir la tradition et l'histoire de la danse occidentale, que je maintenais encore une fois cachée et invisible cette autre tradition des Andes qui était pour moi la plus importante »



Comment est-ce que tu dances aujourd'hui ?

Je danse dans la compagnie Zoo (fondée à Bruxelles par le chorégraphe et danseur suisse Thomas Hauert, *ndlr*). En sortant de mon école, j'ai rejoint cette compagnie qui a pris une place assez importante dans ma vie, personnelle et professionnelle. Par rapport au développement de mon propre travail chorégraphique, je n'ai pas envie de porter une compagnie, de faire un travail de production. Comme j'ai toujours aimé étudier, lire et écrire, il y a quatre ans, j'ai commencé des études universitaires en Équateur, où je fais un master en *cultural studies*. Plus précisément, je m'intéresse à la sexualité : pour moi, il y a une relation claire entre la sexualité et la danse, dans les deux cas on est dans une pratique corporelle. Les outils que j'ai comme danseuse me permettent de penser la sexualité et de comprendre comment, en tant que pratique corporelle, elle construit une subjectivité. Si on revient à la danse, je cherche comment les pratiques corporelles de la danse nourrissent elles aussi une certaine subjectivité, produite dans un contexte historique et au travers de certaines relations de pouvoir. La danse contemporaine, la sexualité, la pensée décoloniale, ces trois axes sont connectés. Aujourd'hui, je bouge un peu entre ces trois choses, avec un corps qui est hyper présent. J'aime bien utiliser le terme *corposubjetividad*.

Tu donnes depuis 2016 un *workshop* aux élèves de la filière *bachelor* danse à La Manufacture de Lausanne. Quel est-il ?

Au début, j'ai été invité pour travailler sur la question du genre. Mais j'étais déjà plongé dans la pensée décoloniale et, avec elle, dans les pensées féministes. On ne peut pas parler de genre sans parler de race et de classe sociale. J'ai développé un *workshop* qui permet de comprendre comment ces notions se sont construites ensemble depuis environ l'an 1500, soit les débuts de la colonisation de l'Amérique, du commerce transatlantique, de la chasse aux sorcières en Europe et du capitalisme. J'essaie de voir avec ces élèves comment genre, race et classes se sont reconfigurés au fil des siècles et continuent à opérer dans notre vie de tous les jours. Nous travaillons de façon à lier la théorie et le vécu — une approche qui vient de la pensée féministe. Je regarde avec les élèves comment cet apport théorique et historique peut nous dire quelque chose par rapport à notre expérience, et comment notre expérience peut être déjà une forme de théorisation. Si on parle de racisme ou de sexisme, par exemple, on essaie de voir comment ces discriminations traversent nos vies et nos relations à chaque instant.

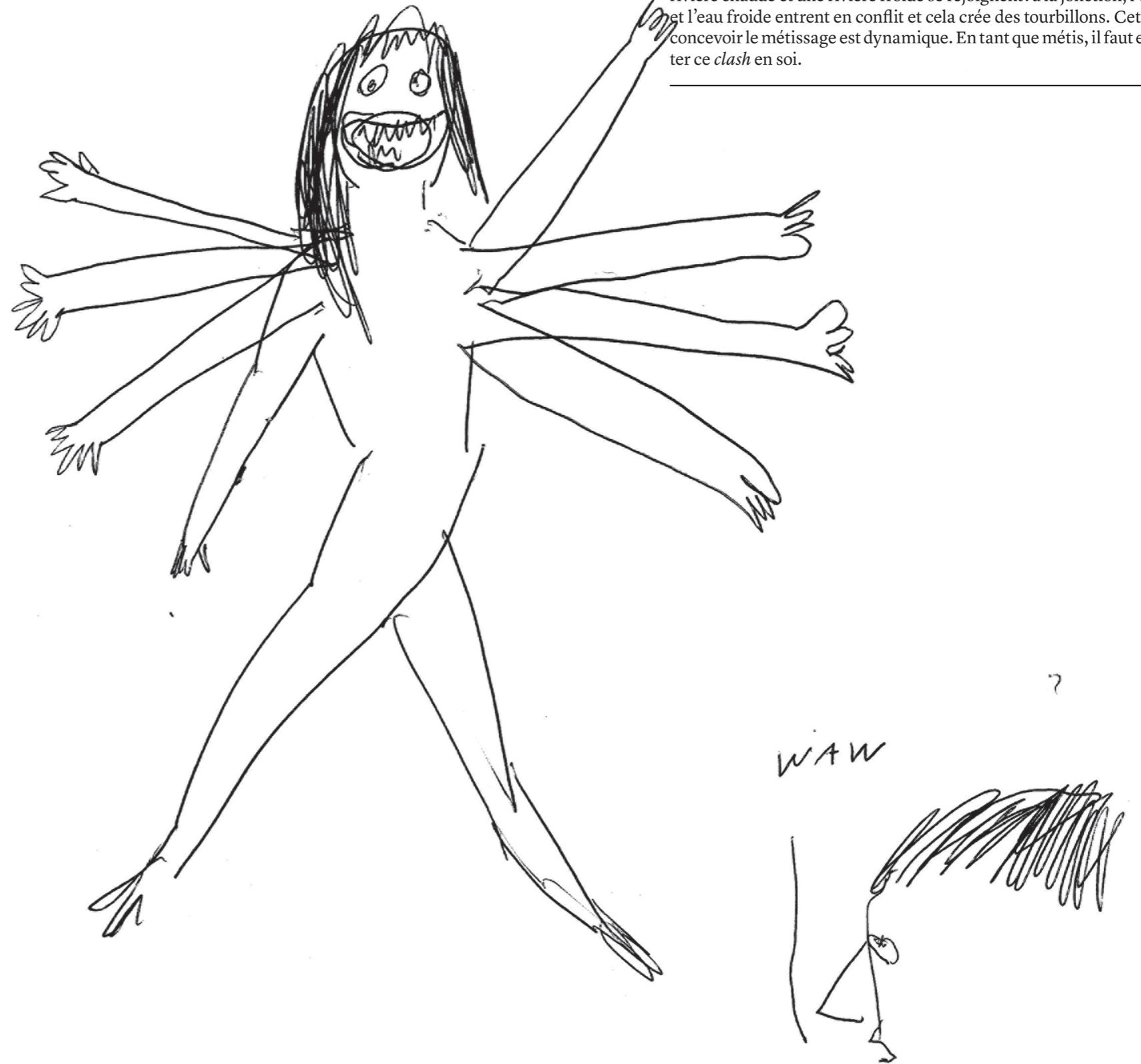
Ton cours produit-il des effets dans les pratiques créatives des élèves devenu·es artistes ?

Je n'ai pas si souvent l'occasion de voir ce qu'ils font, je n'habite pas en Suisse. Mais si des effets sont visibles dans leur travail, je ne crois pas que cela soit grâce à ce cours. *Black Live Matter* et *#metoo* ont intensifié ces questionnements. Aujourd'hui, quand j'arrive pour donner ce *workshop*, je vois que les élèves ont déjà ces questionnements en tête. On ne peut plus les ignorer. Le *workshop* que nous faisons, c'est un petit moment qui permet d'insister encore, et de nous procurer des outils pour le travail critique et créatif.

Quel est ton rapport, aujourd'hui, avec le métissage ?

Il y a un sociologue en Équateur, Manuel Espinosa Apolo, qui parle de l'idéologie du métissage. C'est une narration problématique que l'état équatorien a produit (comme partout en Amérique latine) affirmant que le métissage est le *coming together* de la culture kichwa et de la culture ibérique. Ce *coming together* produit une nouvelle et troisième catégorie culturelle. Selon cette idéologie, quand tu dis *je suis métis*, tu dis aussi *je ne suis pas indigène* et *je ne suis pas européen·ne*, et tu considères que toutes les métis équatorien·nes sont

pareil·les. Ça construit une autre catégorie raciale qui peut être classifiée dans une échelle hiérarchique raciste. Cette compréhension du métissage est coloniale et n'aide en rien... Heureusement, il y a une autre compréhension du métissage formulée par Gloria Anzaldúa et reprise par María Lugones. Ce n'est pas un *mixing* qui produit une homogénéité, mais la coexistence de différentes traditions qui sont en tensions continues. Comme quand une rivière chaude et une rivière froide se rejoignent : à la jonction, l'eau chaude et l'eau froide entrent en conflit et cela crée des tourbillons. Cette façon de concevoir le métissage est dynamique. En tant que métis, il faut expérimenter ce *clash* en soi.



Visionnaires, mystiques, brûlées puis cano- nisées



Avant d'être saintes, Lucie de Syracuse, Catherine de Sienne ou Jeanne d'Arc ont été constamment surveillées, brimées par le système patriarcal, torturées voire mises à mort. Les saintes de l'époque médiévale inspirent ici la chorégraphe et danseuse Bryana Fritz qui leur donne corps dans une série de portraits performés. Soit un continuum entre la narration médiévale telle qu'elle nous a été contée, et les histoires contemporaines telles qu'on pourrait les fantasmer.

Bryana Fritz est une chorégraphe, danseuse et écrivaine basée à Bruxelles. Elle collabore régulièrement avec Henry Andersen sous le pseudonyme Slow Reading Club. Elle a également cosigné le duo *Knight Night* avec Thibault Lac. Elle présente ses portraits de saintes rassemblés dans la performance *Submission*, en octobre au Pavillon ADC.

Entretien Bryana Fritz

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Tu développes depuis plusieurs années un projet au long cours, *Submission Submission*, qui compile une série de portraits performatifs de femmes saintes martyres.

Comment en es-tu venue à t'intéresser à ces femmes ?

BRYANA FRITZ: Ce projet résulte de plusieurs recherches que je menais en parallèle. Je m'intéressais au départ aux stratégies et à l'aspect politique de la soumission et aux façons dont le corps peut négocier face à une force dominante, abstraite et extérieure à lui. Puis j'ai commencé à voir les stratégies de subversion par la soumission dans mes lectures sur les femmes médiévales. Au Moyen Âge, bien qu'il s'agisse d'une vaste période difficile à généraliser, la langue d'une femme était souvent considérée comme venimeuse, crachant des mensonges. Elle était accusée d'être la descendante d'Eve, seule responsable de la chute de l'homme. Une femme n'était pas autorisée à enseigner, elle avait rarement accès à l'éducation. Lorsqu'une femme se confrontait à cette misogynie généralisée, elle était sûre de subir de nombreuses dénonciations: on l'accusait d'être motivée

par le diable, esclave de son ventre, alcoolique, menteuse, etc. Pour s'affranchir de ce système patriarcal et justifier leurs discours, certaines femmes disaient que leurs lèvres et leurs cordes vocales étaient soumises à un pouvoir céleste: ce n'était pas elles qui parlaient, mais Dieu à travers elles. Évidemment, ce genre de revendication pouvait se retourner contre elles et les conduire au bûcher, puisqu'on pouvait les accuser d'être habitées par le diable.

Je me suis donc intéressée aux femmes saintes et à l'hagiographie. L'hagiographie (l'écriture de la vie et/ou de l'œuvre des saint-es, *nldr*) est l'un des genres les plus populaires de la littérature médiévale. Lorsque j'ai commencé à me documenter pour *Submission Submission*, j'ai trouvé une citation de l'hagiographe John Capgrave (1393-1464) qui disait à propos des saintes: « Mon travail consiste à les amener dans un corps. ». J'étais fascinée par cette idée « d'amener des saintes dans un corps ». Cette réflexion m'a progressivement conduite vers le travail que je fais aujourd'hui: j'endosse le rôle d'une hagiographe amatrice et je donne corps aux saintes à travers différentes stratégies.

Avec *Submission Submission*, tu donnes de la visibilité et de l’empowerment à des femmes qui, à l’époque médiévale, ont été soumises à l’autorité des hommes...

Dans mon travail, je suis très attachée à la nécessité politique de redonner de la visibilité aux femmes dans l’écriture de l’histoire. Je dois cependant préciser que dans *Submission Submission*, je traite principalement de figures qui ont été non seulement canonisées par le pape, mais aussi valorisées par la communauté chrétienne. Ici, ce n’est pas vraiment le risque d’être effacée, mais plutôt celui de voir son histoire contournée. Il est également important de rappeler que, de leur vivant, ces femmes ont fait l’objet d’une surveillance constante et que seul le temps et souvent la mort ont réussi à leur conférer leur sainteté. Et puis, derrière ces saintes, il y a aussi un grand nombre de femmes spirituelles et des femmes mystiques qui n’ont pas réussi à obtenir la reconnaissance qu’elles méritaient. J’ai bien sûr conscience que le fait de travailler avec des saintes canonisées — donc identifiées et choisies par les autorités ecclésiastiques — est discutable, car cela me situe dans un cadre de validité établi par l’église. Je pense que ce choix permet de se questionner sur comment, par qui et dans quel but la vie de ces saintes a été racontée. D’une certaine manière, mon intention est de ramener clandestinement ces saintes dans le domaine public et de partager leur histoire, à ma façon. Je ne suis pas intéressée par la recherche de la vérité. Ce qui m’intéresse, c’est la pluralité des histoires qui entourent la figure d’une sainte, et la manière dont je peux participer aussi à cette narration.

Comment se formalise ta recherche théorique : travailles-tu en bibliothèque, à partir d’archives... ?

Je commence toujours mes recherches sur une sainte par la lecture de ses propres écrits, s’ils existent. Un grand nombre de saintes de la fin du Moyen Âge écrivaient leur propre vie, soit par l’intermédiaire

« De leur vivant, ces femmes ont fait l’objet d’une surveillance constante et seul le temps et souvent la mort ont réussi à leur conférer leur sainteté »

d’un confesseur, d’un scribe ou parfois même de leur propre main. Ensuite, je commence à ouvrir des brèches et à considérer d’autres écrits périphériques de la même période. Enfin, je considère également l’image de la sainte et sa représentation dans l’histoire de l’art et dans le paysage contemporain — de la culture pop aux écrits de fanfiction, en passant par le symbolisme politique et les festivités religieuses données encore actuellement en son honneur. Plutôt que de consulter des archives (ce qui me

semble être une pratique extrêmement importante pour les universitaires et les chercheuses), j’essaie de travailler avec les matériaux et les ressources qui sont à portée de main. Aujourd’hui, énormément d’archives sont numérisées, accessibles au public et libres de droits. Une grande partie de mes recherches se fait donc en ligne : je puise mes références aussi bien sur des sites scientifiques, dans des bibliothèques virtuelles, que sur des sites plus populaires ou des conférences de vulgarisation scientifiques. Lorsque c’est possible, j’essaie aussi de visiter des lieux et des villes importants pour les saintes. Je suis par exemple allée dans la Basilique San Domenico à Sienne voir la tête de Catherine de Sienne ; sur la place du Vieux-Marché à Rouen où Jeanne d’Arc a été brûlée vive. Ces voyages me permettent de ressentir de nouvelles vibrations, de fantasmer, créer de nouveaux échos.

Comment abordes-tu la lecture des textes hagiographiques ?

Dans la littérature hagiographique, j’ai pu constater que la vie et l’histoire des saintes n’était jamais identique d’un texte à l’autre, selon la période où il avait été écrit. L’histoire de Lucie de Syracuse en est un parfait exemple : une version raconte qu’elle a été torturée et qu’on lui a arraché les yeux après avoir été dénoncée par son fiancé lorsqu’il a découvert qu’elle avait fait le vœu de chasteté ; une autre version raconte qu’elle les a arrachés elle-même pour les donner au jeune homme qu’elle refusait d’épouser.

Ces différentes variations ouvrent la possibilité de continuer à écrire et réécrire ces histoires. J’aime cette idée, car elle permet d’imaginer un continuum entre la narration médiévale et contemporaine. Plutôt que de considérer ces altérations comme une menace pour l’exactitude historique, je vois ces variations à travers le temps comme une nouvelle manière de raconter et d’actualiser ces histoires. Je dois dire aussi qu’avec la littérature médiévale, je suis souvent confrontée à de l’incompréhension, ou à une mauvaise interprétation de ma part, car les paradigmes, en particulier les notions relatives au corps, ont radicalement changé aujourd’hui. Ces incompréhensions sont intéressantes à considérer : elles m’obligent à rester attentive aux liens que je pourrais instinctivement établir.

De quelles manière réinvestis-tu ces récits pour tes portraits de saintes ?

Même si je sais qu’on aime bien regarder *Submission Submission* comme un travail historiographique, je n’envisage pas cette recherche comme étant scientifique. Je traite les matériaux historiques comme un écrivain de fanfiction qui imagine des histoires alternatives, en fantasmant des romances et des scénarios sans fondement avec le texte original. J’ai plutôt l’impression de travailler avec un texte comme avec un cadavre en décomposition, en pénétrant dans ses tissus et ses cellules pour tenter de l’animer, d’en sentir les contours et de me l’approprier pour mes propres besoins. J’essaie de propulser ces récits existants en forçant leur contenu à s’adapter à une autre grille de désir. À partir de ces histoires anciennes, je souhaite produire d’autres fictions en considérant de nouvelles problématiques contemporaines.

« Sainte Christine de Tyr a la langue coupée, Sainte Agathe de Catane a le sein coupé, Lucie de Syracuse arrache ou se fait arracher les yeux... La relation à l’intégrité du corps était à l’époque une notion tout à fait différente »

Selon toi, quelle est la place du corps dans la littérature médiévale ?

En tant que lectrice, j’ai parfois l’impression que la littérature médiévale est une sorte d’équivalent textuel du *body horror* (un sous genre de l’horreur, où le corps est le lieu de tous les excès, *ndlr*). Les textes sont remplis de scènes grotesques de modifications corporelles et de démantèlement de membres. L’écriture des vies des saintes en est un parfait exemple : Sainte Christine de Tyr a la langue coupée, Sainte Agathe de Catane a le sein coupé, Lucie de Syracuse arrache ou se fait arracher les yeux... Ou encore, même si c’est plus nuancé, Catherine de Sienne, qui dit que son cœur a été enlevé et remplacé par le cœur du

Christ et qu’on lui a donné le prépuce de Jésus comme alliance. Ces scènes sont écrites d’une manière si banale qu’elles ne produisent pas le dégoût ou le choc que l’on peut ressentir face à un film d’horreur. Ce que ces histoires nous montrent aujourd’hui, c’est que la relation à l’intégrité du corps était à l’époque une notion tout à fait différente.

Actuellement, je m’intéresse aux théories médiévales de la résurrection — très débattues à l’époque — où la question du corps se focalise sur son retour à la vie avant le jugement dernier : quel âge, quelle taille et quel sexe pour le corps ressuscité ; les membres et la morphologie du corps vont-ils se reconstituer à l’identique, dans les mêmes proportions... Ce qui m’intéresse dans les débats de cette époque, c’est la question primordiale de savoir où commence et où finit un corps, comment sont comprises la continuité et la transformation de soi, quelle est la relation entre les parties et le tout. En tant que danseuse et chorégraphe, je suis bien sûr très concernée par le décalage qui s’opère à travers les époques. Pour moi, au-delà du prisme corporel, cet imaginaire médiéval permet d’avoir de nouveaux outils, plus mystiques, pour regarder notre relation avec le monde aujourd’hui.

Comment envisages-tu la mise en corps de ces histoires dans *Submission* *Submission*?

J'aime troubler mon interprétation en oscillant entre la position du conteur (l'hagiographe) et la résurrection de la sainte elle-même. Je souhaite reproduire une dynamique comparable à la communauté qui entourait à l'époque une sainte. Le public qui assiste à la performance peut se demander si cette femme devant eux est une sainte ou une hérétique : est-ce vraiment Dieu qui motive ses actions, ou est-ce le diable ? Plus concrètement, je compile dans un premier temps plusieurs textes autour d'une même sainte, puis j'identifie les différentes stratégies (souvent corporelles) qu'elle mettait en place pour justifier sa foi et devenir un personnage public. La plupart du temps, il s'agit de stratégies de subversion physique, de soumission à des formes célestes. Son corps était souvent le lieu de sa révolte : elle pouvait se couper les cheveux, s'arracher les yeux, se nourrir uniquement d'hostie et de vin, etc. Lorsque je travaille sur une sainte en particulier, je me demande toujours comment incarner avec spécificité son histoire et lui « donner corps », pour reprendre les mots de l'hagiographe John Capgrave que je citais au début de l'entretien, avec les outils dont je dispose aujourd'hui : mon corps et mon ordinateur.

De nombreuses féministes appellent à une « réécriture » de l'Histoire, en y intégrant le vécu, les accomplissements et la pensée des femmes. Considères-tu que *Submission* *Submission* s'insère dans cette pensée, ce mouvement ?

Pour moi, l'hagiographie est un genre de réécriture, et je dirais même une forme communautaire de narration. La vie d'une sainte est racontée encore et encore, de différentes manières et à différentes fins. Personnellement, je pense que les hagiographes peuvent être considérés comme des

« Lorsque je travaille sur une sainte, je me demande toujours comment incarner son histoire et lui donner corps avec les outils dont je dispose aujourd'hui : mon propre corps et mon ordinateur »

précurseurs historiques des auteurs de fanfiction. Ce qui me fascine le plus dans l'hagiographie, c'est son caractère non objectif. Le but d'un texte hagiographique n'est pas nécessairement de raconter toute l'histoire dans toute sa vérité ; le désir est plutôt de dépeindre la sainte dans toute sa sainteté et ses bonnes actions, et de convaincre les lecteurs de son importance. Je dirais donc que oui, je participe à l'appel pour que « l'Histoire » devienne « des Histoires ».

À un autre niveau, je pense également que les processus de relecture, de réécriture et de réactivation sont une partie importante des technologies contemporaines qui participent à faire circuler ces histoires. Que se passe-t-il si l'édition ne consiste plus à mettre un récit sous presse, mais plutôt à le faire circuler librement sur Internet et via d'autres canaux ? Je pense que nous devons reconnaître que l'ensemble du paysage de l'écriture a changé. Il est donc important de se demander comment la textualité électronique a modifié et élargi notre compréhension de l'inscription, de l'effacement, de la répétabilité, de la variabilité et de la survivabilité.

Pour toi et de façon plus personnelle, à quoi répond cette recherche sur les saintes ?

À bien des égards, mon désir ou peut-être même la nécessité de travailler sur les saintes est très banale et personnelle. J'ai grandi aux États-Unis dans un foyer chrétien et la religion était un sujet de discorde au sein de ma famille. L'une de mes sœurs et moi-même ne sommes pas croyantes, mon autre sœur et son mari sont très actives dans l'Église, ma tante et moi sommes lesbiennes, et une partie de ma famille est témoin de Jéhovah. À la maison, nous priions ensemble avant de manger et de dormir et nous allions au culte tous les dimanches. Mes parents nous ont emmené·es dans une église non confessionnelle qui fonctionnait sur un principe de coopération entre quatre lieux différents. Tous les dimanches, le pas-

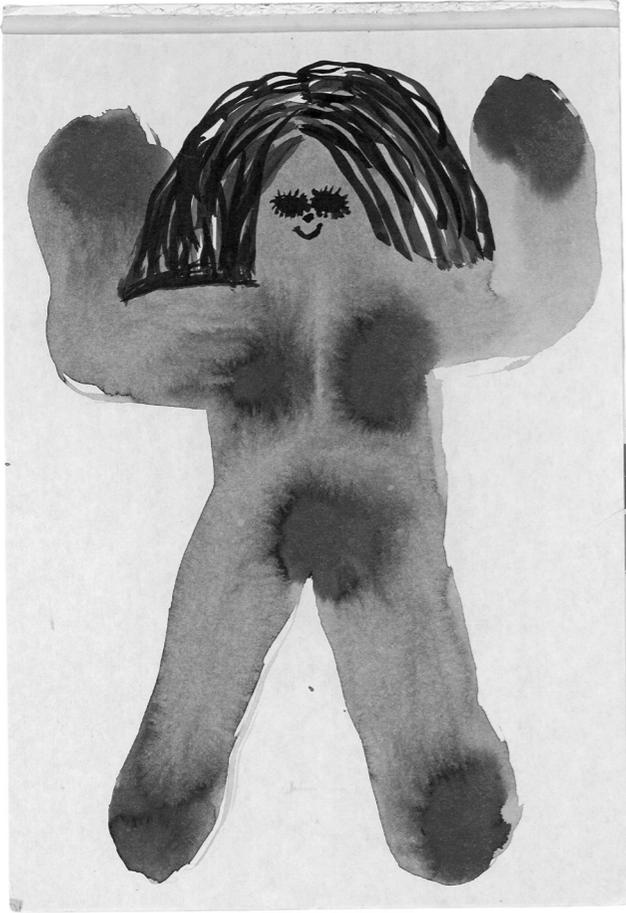
teur se rendait dans une église et son culte était retransmis en direct dans les trois autres églises de la région, accompagné d'un orchestre. La grande majorité de ces dimanches se déroulaient donc dans un auditorium terne face à un écran. Étudier aujourd'hui la religion d'un point de vue littéraire, historique ou même théologique a été, à bien des égards, une pratique de guérison. Mais cette éducation, d'un autre côté, explique peut-être aussi la facilité, voire le vertige, que j'ai à modifier le conte-

nu et les formes chargées de christianisme. Sur une autre toile de fond — je parle ici de l'Europe occidentale où je vis désormais, où le bagage historique de l'Église est perceptible à travers la pierre, les reliques et les plafonds voûtés — je peux accéder différemment à la perversité et à la grossièreté produites en déformant, en réesthétisant ou en mettant en scène la forme et le contenu religieux. Ce sont là des degrés de provocation douce qui me procurent un immense plaisir.



IL N'ÉTAIT
PAS TRÈS
FAIR-PLAY.

Lors de l'ouverture officielle de La Bâtie-Festival de Genève, le 31 août 2023, l'autrice et scénariste Julie Gilbert est invitée à parler. Son texte porte loin. Il est reproduit ici en clôture de *Touxtes en scène*.



Depuis que j'écris je me pose la question de la voix des femmes

Les femmes devant moi
Celles qui ont pu me servir de modèles
se sont jetées par la fenêtre
noyées dans l'Ouse
la tête dans le four à Londres
pendues à Elabouga
mortes sans avoir connu le sexe
mortes seules et vieilles et hantées par un chien noir
Alors comment dire
La voix des femmes m'a semblé
périlleuse
dangereuse
Et si elle ne l'était pas
mignonne
touchante
délicate
Et si elle ne l'était pas
inaudible
invisible

Dans un Festival en France
On m'a demandé si en plus d'être féministe j'étais végétarienne
Je l'étais à ce moment-là
Mais j'ai répondu que j'étais carnivore
Et j'ai mangé durant toute la semaine des steaks
de production industrielle
Bourrés d'hormones et de pesticides
Tués et débités à la chaîne par des employé·es sous payé·es.
Je l'ai fait
J'ai mangé cette viande
parce que j'avais peur que ma voix
devienne une voix toute petite
une voix de niche
une voix que seule les personnes qui me ressemblaient
accepteraient d'entendre
Je mangeais la viande
Dans un rituel semblable à celui de chasseurs dans certaines
communautés qui prennent la viande d'ours ou de cerf
pour acquérir leur puissance
Je mangeais la viande
Pour faire partie de la communauté de ceux qu'on écoute
Des voix fortes
Des voix premières
Des voix solides
Mais combien de temps on peut manger cette viande alors
que son propre corps réclame autre chose ?
Alors que son propre corps sait qu'il peut faire autrement
Qu'il doit faire autrement
Combien de temps on accepte de participer à l'exploitation,
à la toxicité, à la maltraitance, à un système périmé ?

Quand je suis venue avec mon projet à la Bâtie
La bibliothèque sonore des femmes
Claude Ratzé m'a demandé pourquoi je ne le proposais pas
à un festival féministe
Et au moment où cette phrase a surgi
On s'est demandé·es avec Claude, Simone Toendury et moi,
pourquoi cette question surgissait
Evidemment cette question n'aurait jamais eu lieu
Si j'étais venue avec un projet sur les metteurs en scènes américains
Personne n'aurait dit
Pourquoi tu ne le présentes pas au festival des metteurs
en scène américains ?
On s'est demandé ce que ça signifiait aujourd'hui de vouloir ranger
les projets par catégories. Cette fabrication communautariste.
En même temps
On en a eu besoin
On en a besoin
On a terriblement besoin de lieux, de manifestations où sont

sur-représentés nos imaginaires, nos genres, nos corps.
Parce que comme le disait Ana Mendieta
l'artiste cubano-américaine
Le temps et l'histoire nous recouvrent
Et ces espaces-là justement jettent la couverture hors de nous
Et on se tient enfin nues
Solidement nous-mêmes
Portant notre voix
Toni Morrison, dans son discours de réception du prix Nobel, évoque
l'histoire d'une vieille femme noire, aveugle mais sage, qui vit à l'écart
du village et qui reçoit la visite de jeunes gens qui veulent prouver que sa
clairvoyance est une supercherie. Ils sont donc devant elle avec un oiseau
dans les mains et lui demandent si cet oiseau est vivant ou mort. Elle répond
après un long silence : « J'ignore si l'oiseau que vous tenez est mort ou vif,
mais ce que je sais, c'est que vous l'avez entre vos mains. » Dans cette fable
où Toni Morrison apparente l'oiseau au langage, on a d'un côté une vieille
femme isolée, et de l'autre des jeunes gens dont on ne sait pas le statut social,
la couleur de peau, à qui elle dit : « J'ignore si l'oiseau que vous tenez est mort
ou vif, mais ce que je sais, c'est que vous l'avez entre vos mains. »

D'une certaine manière
En me tenant aujourd'hui devant vous
En ce jour d'ouverture du Festival
Je cherche aussi ce que je tiens dans mes mains
Et en interprétant à mon tour la fable
Je peux dire que si on ne veut pas se retrouver
comme des sorcières au fond de la forêt
ou des sorcières invitées une fois comme sorcières
pour démontrer une fois nos potions et nos magies
on a besoin que les espaces communs soient communs
où l'étalon n'est pas la voix blanche et masculine
Et ce bien commun nous l'avons entre nos mains
Vous l'avez entre vos mains

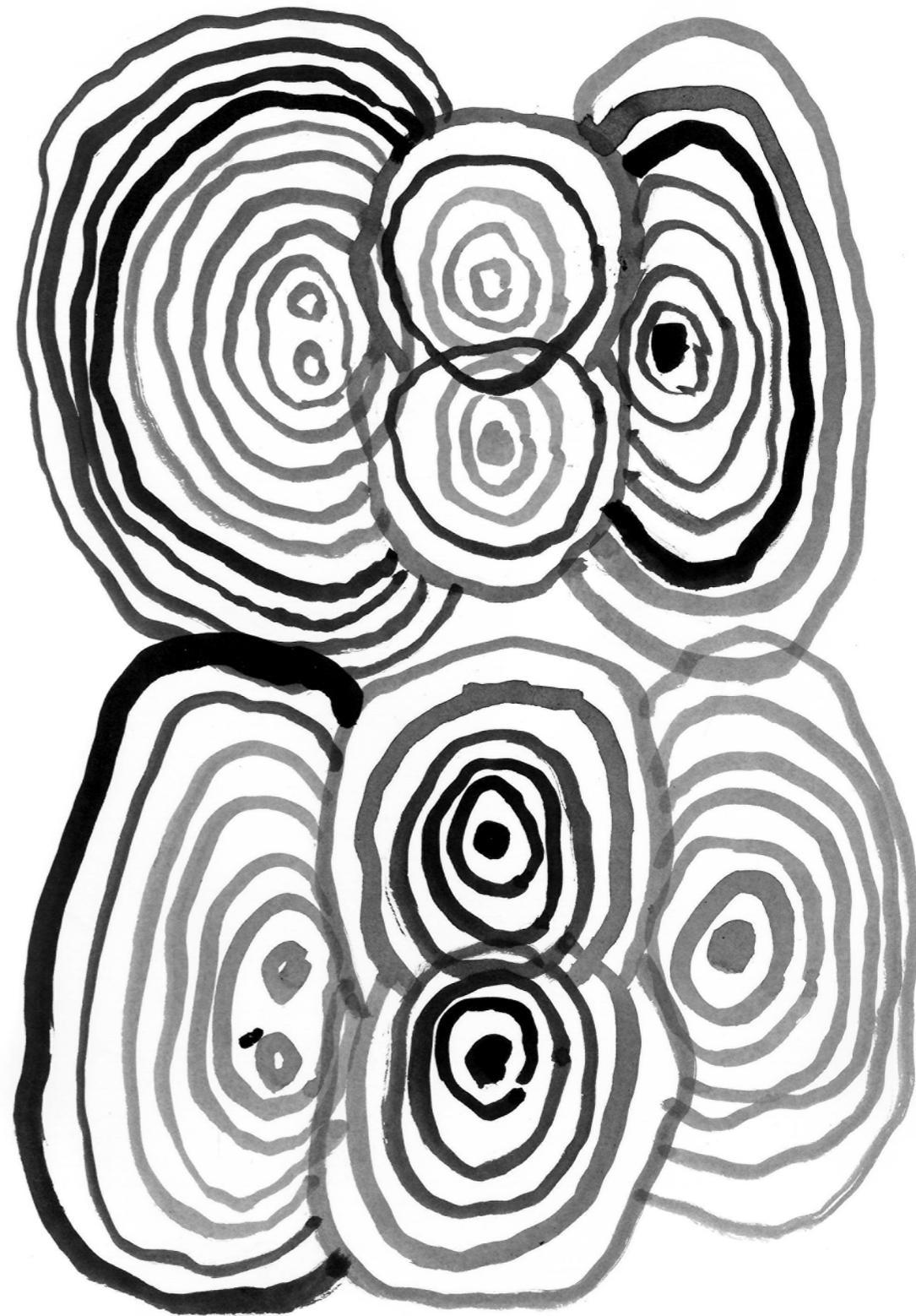
Être programmée à la Bâtie
Avec ce projet *Toute la maison écrivait en moi*
— Inspiré du Woman's Building créée en 73 contre l'invisibilisation
des femmes artistes,
C'est une réflexion sur notre matrimoine

Ma question de départ était : notre imaginaire serait-il différent
si nous avions lu/cheminé avec plus d'écrivaines, penseuses, poétesses ?
On dit par exemple qu'après le droit de vote en 44 en France
la voix des femmes est devenue plus grave
Donc être programmée à la Bâtie
Plutôt que dans un théâtre
Être programmée avec des artistes qui viennent d'ailleurs
C'est faire entrer ces questions, ces préoccupations dans un commun
Pas seulement dans le commun des femmes
Pas seulement dans le commun d'un lieu identifié
Pas seulement dans le commun d'une ville ou d'un pays
Mais dans le commun commun
Dans le commun brassé

À la fin de la fable, Toni Morrison fait dire aux jeunes gens qui voulaient
piéger la vieille femme : « Nous n'avons entre les mains aucun oiseau,
vivant ou mort. Nous n'avons que toi et notre question essentielle. (...)
Pense aux vies qui sont les nôtres et parle-nous de la spécificité de ton
monde. Invente une histoire. Raconter est un acte radical, qui nous crée
à l'instant précis de sa création. Nous n'aurons aucun reproche à te faire
si tu te laisses déborder. »

C'est à ça que je crois
Refuser les cases, boîtes, algorithmes
Refuser d'être le projet qui coche toutes les cases
Refuser la niche
Déborder avec nos voix hésitantes, intermittentes, chaotiques,
fantômatiques, grondantes, inconnues. Déborder avec nos héritages.
Déborder. Comme une reconfiguration de nos points d'énonciation
et de regard. Déborder joyeusement. Une façon aussi de changer de rives
et de se fabriquer peut-être enfin ensemble ces récits nécessaires
pour nos nouveaux campements.

Tic Tic
Tic
BOSSA
NOVA
PLUS
JAMAIS.



La danse des Teens

2



Comme une prolongation des réflexions du dossier *Touxtes en scène*, ce petit focus décline différentes manières d'inviter les adolescent-es à chanter, danser, jouer. Avec l'idée d'abandonner tout surplomb, d'accueillir ces jeunes non-professionnel-les sur un pied d'égalité, en laissant venir ce qui vient. Nathalie Garbely présente le projet *Dream Teen* lancé au sein du festival du *far°* de Nyon. Joan Mompert et Caroline Bernard parlent de la toute nouvelle expérience *Régénération* au Théâtre Am Stram Gram de Genève. Enfin, la jeune chorégraphe et danseuse Anna-Marija Adomaityte, qui prépare un spectacle sur les chorégraphies TikTok, a interrogé Ásrún Magnúsdóttir sur sa manière de travailler avec un chœur d'ados parlant d'amour et de sexe. Quand on cherche à remplacer l'expertise ou l'expérience par l'égalité des intelligences.

Nathalie Garbely vit à Genève. Elle écrit, traduit et organise des lectures publiques, notamment dans le cadre du Programme Gilbert Musy du Centre de traduction littéraire de Lausanne. En 2014, elle crée LE QHADI avec Isabelle Sbrissa, une bibliothèque itinérante et multilingue de poésie contemporaine. Elle est actuellement en charge de la participation culturelle au *far°* à Nyon.

Nathalie Garbely, initiatrice et porteuse du projet *Dream Teen*, fait retour sur son travail avec les ados

*Expérimenter —
douter — faire confiance*

**Les 14-20 ans
au *far°* de Nyon**

PAR NATHALIE GARBELY

Quand l'équipe du *far° festival et fabrique des arts vivants* parle aux jeunes de Nyon et des environs de *Dream Teen*, elle reçoit surtout des regards perplexes. *Dream Teen* leur est pourtant adressé: c'est un espace de création et de pratique curatoriale pour les 14 à 20 ans de la région, mis en place par le *far°*¹. Les adultes comprennent facilement le concept, du moins s'en forment-ils tout de suite une image séduisante. Ils approuvent: « Si j'avais 17 ans, je m'inscrirais. C'est sûr! » Les jeunes, en revanche, il s'agit de les convaincre. Et de les amener à s'engager dans une aventure qui se vit durant plusieurs mois, à raison d'une rencontre chaque samedi, puis de présentations diverses lors du Festival en août.

À l'automne 2022, au moment de lancer la *Saison 2* de *Dream Teen*, mes collègues et moi² avons multiplié les démarches pour renforcer le groupe (qui avait fondu avec la rentrée scolaire) et pour l'ouvrir à de nouvelles personnes. Nous avons contacté des associations et des maisons de quartier dans toute la Région de Nyon, sollicité nos cercles amicaux, publié des annonces en ligne et déposé des dizaines de flyers dans des bibliothèques comme dans des bars. Nous tenions à constituer un groupe hétérogène, afin d'insuffler une dimension citoyenne au projet. Avec *Dream Teen*, nous invitons les jeunes non seulement à s'exprimer et à réaliser leur propre projet, mais aussi à se confronter à différentes visions du monde, à dépasser certains *a priori* et à prendre des décisions à plusieurs. L'idée romantique de la création, qui surgirait d'un élan spontané et du génie d'un seul esprit, imprègne encore bien des imaginaires. Ce socle vacille lorsqu'il s'agit de réfléchir avec d'autres, dont les passions vont de la mode aux armes à feu, en passant par le basket, la radio associative ou la danse. Les modes opératoires que nous inventons ensemble doivent se subdiviser en plusieurs étapes

1. Plusieurs expériences avec des adolescent-exs avaient marqué l'équipe, lorsqu'elle était dirigée par Véronique Ferrero Delacoste. La pandémie de Covid-19 a ensuite renforcé l'envie du *far°* de se tourner vers la jeunesse et d'inverser les étapes: d'abord former un groupe et ensuite inviter des artistes. Le concept de *Dream Teen* a été développé en équipe durant le premier semestre 2021, alors que les salles de spectacle étaient fermées. La *Saison 1* a débuté à l'automne 2021, la *Saison 2*, à l'automne suivant. Dans les deux cas, nous avons donné un horizon estival au groupe: une carte blanche au prochain *far° festival des arts vivants*.

2. En 2023, l'équipe annuelle du *far°* est composée d'Anne-Christine Liske (direction), Anne Laroze (communication et presse), Doris Naclerio (administration), Nathalie Garbely (participation culturelle) et Sophie Tschachtli (accueil). Une équipe renforcée dès le printemps par Marie Ausländer (participation culturelle et communication - stage), Thomas Brodmann (production et logistique) et qui grandit encore durant l'été.

(recherche, discussions, validations, préparation du matériel, répétitions...). Il nous faut aussi tenir compte de besoins particuliers (horaires des apprentissages en entreprise, neurodivergence, allophonie, etc.).

Dream Teen est une aventure résolument collective. Chaque jeune prend part au projet en fonction de ses envies et de ses possibilités; performer devant le public n'est pas obligatoire. De plus, pour chaque *Saison*, le *far°* invite des artistes confirmé·exs à rejoindre temporairement le groupe. Nous organisons d'abord un temps de rencontre. Les artistes parlent de leur parcours, de leurs références et de leurs pratiques (y compris des démarches nécessaires à la recherche de fonds). Les jeunes se font ainsi une idée plus concrète de ce que signifie être artiste aujourd'hui. La suite consiste à *créer ensemble*. Le groupe de la *Saison 1* a ainsi fait du montage sonore avec Giulia Rumasuglia, réaménagé et repeint une caravane avec Filippo Andreatta puis tourné une bande-annonce avec Matthias Joulaud³. Les jeunes de la *Saison 2* ont commencé par tisser une toile géante avec Ursina Ramondetto et l'équipe du Labo de la citoyenneté de l'Association Reliefs, avant de s'initier à la composition spatiale et aux portés avec Stéphanie N'Duhirahe et Morgan Widmer de la C^{ie} Pieds Perchés.

Dans le champ des possibles

En octobre 2022, pour présenter *Dream Teen* à des classes de l'École professionnelle et du Gymnase de Nyon, j'ai pu me baser sur les grandes étapes de la *Saison 1*. Images à l'appui, j'ai raconté les expérimentations dans l'espace public, les enregistrements sonores, la transformation d'une caravane (avec perceuse, ponceuse et pots de peinture), la collaboration avec les artistes, les temps d'écriture, la création d'affiches, les discussions à la table, les exercices de prononciation... qui ont abouti à une performance. Intitulée *Par la fenêtre orange*, celle-ci mêlait des séquences mises en

Il n'existe pas de formule prête à l'emploi pour accompagner un groupe de jeunes dans les arts vivants, pour leur ouvrir un espace de liberté sans déposer une charge trop lourde sur leurs épaules. L'affaire est expérimentale, forcément

scène et répétées avec de l'improvisation dirigée. Elle a été présentée douze fois en trois jours, lors du *far° festival des arts vivants* en août 2022, dans des configurations variées; les rôles principaux et secondaires étaient redistribués chaque fois. Cependant, face aux élèves, dans un geste paradoxal, je déconstruisais le schéma de ce processus créatif à mesure que je le déroulais: seule certitude à ce stade, la *Saison 2* serait différente de la première. « Ce qu'on fera dépendra des envies et de l'énergie du groupe. Il y a de la place pour vos idées et vos talents. » Comment formuler une présentation qui laisse ouvert le champ des possibles, tout en donnant des éléments assez concrets pour que des jeunes s'y projettent? Comment leur donner envie, sans décider à leur place? Ces questions, longuement discutées en équipe, dépassent le seul domaine de la communication. Elles touchent au cœur même du dispositif: avec *Dream Teen*, le *far°* invite à emprunter, au seuil de l'âge adulte, les sentiers de la création dont les contours se révèlent toujours imprévisibles, déroutants, stimulants. Au moment de se lancer, on ignore tout (ou presque) des paysages qu'on traversera et de la forme que prendra finalement le voyage.

Il n'existe pas de formule prête à l'emploi pour accompagner un tel groupe de jeunes dans les arts vivants, pour leur ouvrir un espace de liberté sans déposer une charge trop lourde sur leurs épaules. L'affaire est expérimentale, forcément. Aussi faut-il se résoudre à tâtonner et — plus encore — à faire confiance.

Écouter, rebondir, improviser

Si le dispositif est porté par toute l'équipe du *far°*, j'en coordonne les différentes étapes sur le terrain et suis la personne de référence pour les jeunes. Au fil des ateliers, je cherche à créer un contexte bienveillant et respectueux, à valoriser les compétences de chacun·ex, à être à l'écoute de leurs envies et à les faire sortir (un peu) de leur zone de

3. La bande-annonce ainsi que le documentaire sur *Dream Teen, Saison 1* (18 min.) réalisé par Matthias Joulaud sont en ligne: www.far-nyon.ch/dreamteen_saison2.



confort. Je leur dis souvent : « Partagez vos idées, même celles qui vous paraissent absurdes et infaisables. On triera après. C'est les propositions les plus loufoques qui nous permettent de nous surprendre nous-mêmes et de construire la suite. » Je les encourage à se fier à l'expérimentation, à s'inventer des contraintes ou règles de jeu. « On ne sait pas exactement où on va, mais il en sortira quelque chose. »

«Partagez vos idées, même celles qui vous paraissent absurdes et infaisables. On triera après»

Le point de départ d'une création de *Dream Teen* : le groupe, chacun·ex de ses membres, et le *far*^o, ce qui en fait la singularité. En d'autres termes, nous nous lançons dans les arts vivants en prenant appui sur l'espace public et la notion d'*in situ*. L'idée, c'est de faire émerger une performance (au sens le plus large du terme) qui rendent compte du regard de ces jeunes sur le monde. La thématique qui s'est imposée lors de la *Saison 1* : les normes genrées qui pèsent trop lourd sur les codes vestimentaires.

Nous commençons nos journées par des échauffements. Petit à petit, nous apprenons à nous connaître, à mouvoir nos corps ensemble et à aiguïser nos sens. Au détour d'un exercice, les premières propositions surgissent. Je pose des questions : « À quoi ça vous a fait penser ? ». Je rebondis sur leurs idées. Je verbalise les sens possibles qui se dégagent d'une proposition. Je m'attache à relever *ce qui fonctionne*, ce qui me touche ou me fait rire, à repérer les enchaînements bien rythmés. C'est une manière de les encourager et de les préparer à leurs interactions futures avec le public. Ces retours me permettent également de collecter, ici et là, les éléments qui serviront à la dramaturgie finale.

Comme ces jeunes ne sortent pas d'une école d'art et que la plupart n'ont jamais pris part à un spectacle, j'assume un rôle mouvant, à la fois celui de cocréatrice et d'accompagnante. Il me faut porter le cadre, choisir quelles responsabilités déléguer, gérer le calendrier et être force de proposition. Lorsque je ne peux pas laisser une décision entre les mains des jeunes, je les consulte en leur soumettant une alternative ou les informe des choix opérés avec mes

collègues. Et puis, il y a les accidents, les imprévus. Ce qui, suite à un temps réflexif, se transforme en outil de travail. Ainsi, lors de nos rendez-vous, je veille désormais à m'éclipser au moins une fois dans la journée. C'est à la fois un signe de confiance lancé au groupe et un espoir, celui que des liens amicaux se tissent plus facilement en mon absence. Autre exemple : au printemps 2022, alors que les contours

de la performance étaient à peine esquissés, nous avons fait un *brainstorming* pour trouver un titre. Le programme du festival devant partir sous presse peu après, j'ai dit que je me chargerais de rédiger un descriptif. Spontanément, les jeunes m'ont dicté une liste de mots. La situation se renversait. L'humeur était joyeuse. Ce n'était plus moi qui suggérais un exercice, j'étais à leur service. Au printemps suivant, j'ai repris le modèle et demandé au deuxième groupe les mots à intégrer au nouveau descriptif.

Le rythme de la création

À l'heure où j'écris ces lignes, en mai 2023, il est encore trop tôt pour savoir ce que deviendra exactement le projet de *Dream Teen*, Saison 2. Nous avons un titre, *Série d'écule*, quelques notes d'intention et trois dates en août. Comme dans toute création en cours, il faut nous accommoder des doutes, nous fier à nos premières intuitions, suivre nos enthousiasmes et garder confiance. À vrai dire, une double dose de confiance est nécessaire. Car d'un samedi à l'autre, le nombre de jeunes peut fortement varier. Le matin même, seule, avec des collègues ou des artistes, je dois souvent revoir l'organisation de la journée, improviser. Il faut dire que les jeunes ne maîtrisent pas totalement leur emploi du temps. Le programme de leurs week-ends et de leurs vacances est encore très souvent établi par leurs parents. Et c'est sans parler des périodes d'examens, des lendemains de fête difficiles ou de l'apprentissage que requiert la notion d'engagement.

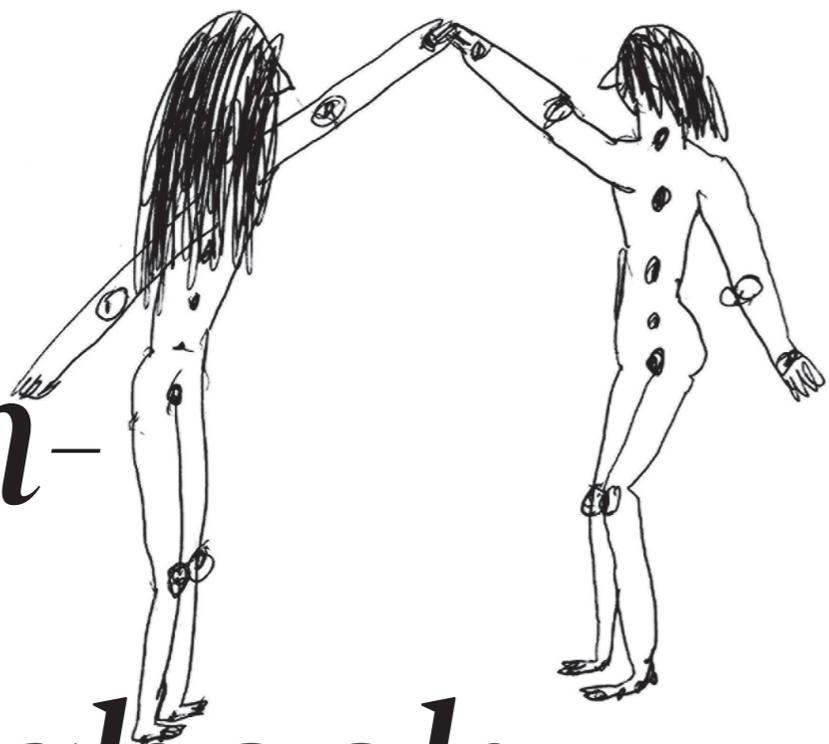
Dans ces temps partagés par le groupe de jeunes, par des artistes et l'équipe du *far*^o, les compétences circulent — et ce, dans plusieurs directions. Les idées aussi bougent, à un rythme qui leur est propre. Certaines

fusent, d'autres arrivent quand on ne les attendait plus. Durant la *Saison 1*, mes collègues et moi avons parlé à plusieurs reprises de la dimension curatoriale de *Dream Teen* : nous donnons aux jeunes la possibilité d'inviter d'autres jeunes à se produire pendant le festival. Les premières réactions étaient, une fois de plus, de l'ordre de la perplexité. Tout à coup, une belle surprise. Alors que ça faisait des semaines que nous n'en avions

plus parlé, une jeune fille a proposé d'inviter un groupe de musique à se produire devant la caravane. Elle s'est procuré des enregistrements pour que le reste du groupe puisse se positionner. C'est ainsi que Paracosm, une formation de quatre musiciens et d'un ingénieur du son (âgés de 17 à 19 ans), a donné son premier concert au *far*^o.



OH NON, TOUT LE MONDE
PEUT VOIR NOS
~~SENSIBILITÉS~~
SENSIBILITÉS



Teen- age Songbook of Love and Sex

22 ados
pour une
chorale

Ásrún Magnúsdóttir travaille avec Alexander Roberts sur des projets de danse et de performance. Le plus souvent, en collaboration avec des personnes dont les présences et les voix sont sous-représentées. Ásrún est islandaise et chorégraphe; Alexander est britannique et commissaire d'expositions. Selon les projets, les fonctions sont diverses au sein de ce duo vibrant: co-auteurices, chorégraphes, dramaturges, artistes, curateurices.

Née en Lituanie, Anna-Marija Adomaityte a étudié la danse contemporaine à la Manufacture — Haute école des arts de la scène de Lausanne. Elle a été artiste associée à l'Abri — Genève, où elle a fondé sa compagnie A M A. Son solo *Workpiece* a tourné en Suisse, France, Belgique, Lituanie, Lettonie, Estonie et Suède. *Pas de deux*, son duo, a fait partie du réseau européen de danse AEROWAVES en 2022. Sa prochaine création, *TikTok-Ready Choreographies*, sera présentée au Pavillon ADC au printemps 2024.

« Les jeunes posent des questions que les adultes n'oseraient peut-être pas énoncer »

Entretien Ásrún Magnúsdóttir

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNA-MARIJA ADOMAITYTE

ANNA-MARIJA ADOMAITYTE:

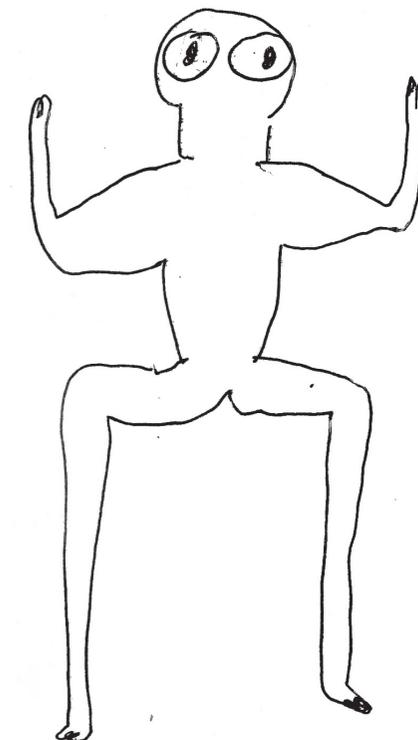
En mars 2023, vous avez présenté avec Alexander Roberts la performance *Teenage Songbook of Love and Sex* au Pavillon ADC à Genève, chorale de 22 adolescent·es qui composent et chantent des chansons, sur leurs propres expériences romantiques et sexuelles.

Comment vous est venue l'envie de travailler avec des adolescent·es? Comment le thème de leur relation à l'amour et au sexe a-t-il émergé?

ÁSRÚN MAGNÚSDÓTTIR: J'avais déjà réalisé deux autres projets avec des jeunes avant celui-ci, également en collaboration avec Alexander Roberts en tant que dramaturge. Par la suite, nous avons décidé d'être tous les deux co-auteurs de *Teenage Songbook of Love and Sex*. Nous voulions approfondir un sujet qui pourrait être pertinent à la fois pour les jeunes et pour nous, voilà pourquoi nous avons choisi le thème de l'amour et du sexe, sujet sur lequel tous et toutes ont une opinion. En même temps, nous avons toujours été intéressé·es par le travail avec la musique, donc il nous paraissait juste que la composition musicale soit la colonne vertébrale de cette création. Nous sommes parti·es sur une comédie musicale déconstruite, une forme permettant toutes sortes de combinaisons.

À Genève, 12 adolescent·es du canton sont venu·es rejoindre les 10 jeunes islandais qui tournent de ville en ville avec *The Songbook*. Pour la plupart, les représentations au Pavillon ADC ont été une première expérience scénique. Je me demandais comment vous guidiez la relation entre les adolescent·es qui étaient déjà monté sur scène et les autres?

En Islande, il y a toujours de nouvelles personnes qui se joignent à notre chorale itinérante. C'est une façon pour nous, au fil des ans, de garder de la fraîcheur dans le travail et de rester dans une démarche adressée à des adolescent·es. Le chœur islandais écrit toujours de nouvelles chansons pour chaque nouvel endroit où nous allons, que nous rajoutons à notre *Songbook*. Le chœur local contribue lui aussi au processus de création en composant ses propres chansons, qui s'ajoutent également. Bien sûr, le chœur islandais apporte beaucoup de matériel et a davantage l'habitude de la scène, mais il est aussi ouvert à l'apprentissage de nouvelles chansons, dont certaines dans des langues étrangères. Tout le monde est débutant, d'une certaine manière.



Les jeunes artistes ont une merveilleuse présence et le courage d'être sur scène. Quel processus de travail vous aide à amener les adolescent-es à cet endroit d'intimité et de confiance ?

Aux premiers stades du processus, nous établissons une vaste carte des sujets auxquels les adolescent-es aimeraient réfléchir. Il peut s'agir de la solitude, d'un chagrin d'amour, d'un coup de foudre. Prenons l'exemple du chagrin d'amour : nous commençons par l'écriture de lettres. Et quand ils et elles écrivent ces lettres, il s'agit de leur propre chagrin d'amour ou d'un chagrin d'amour imaginaire. Ensuite, ils et elles peuvent partager ces lettres et souvent, en écoutant d'autres histoires, les jeunes se sentent moins seul-es. Après avoir travaillé en groupes, nous mélangeons les lettres et commençons à écrire des paroles. C'est à ce moment-là que nous nous éloignons un peu de leur vie personnelle. L'histoire peut être celle de plusieurs personnes. Cependant, si quelqu'un veut vraiment écrire sa propre chanson sur son expérience, nous l'accueillons volontiers. Les jeunes se soutiennent mutuellement dans ce processus. Alex et moi sommes là, bien sûr, mais nous essayons de ne pas prendre trop de place. Nous leur donnons dès le début des responsabilités et petit à petit, les adolescent-es commencent à diriger le processus, avec soin et attention.

Et vous-même, qu'avez-vous appris des adolescent-es sur l'amour et la sexualité ?

Les jeunes sont intelligent-es, ouvert-es d'esprit, très direct-es. Ils et elles posent des questions que les adultes n'oseraient peut-être pas énoncer. J'ai l'impression qu'ils et elles en savent plus sur l'amour et le sexe que je n'en savais à leur âge.

Tout au long du processus de création, quels ont été les défis posés par le travail avec les jeunes ?

Il faut parfois trouver un juste équilibre : les jeunes ne sont ni des enfants ni des artistes professionnel-es. Être sur scène n'est pas leur travail. C'est pourquoi il est très important pour nous d'être produit dans un contexte sérieux. Nous voulons leur donner un espace dans lequel ils n'ont pas l'habitude de se rendre ou d'être vu-es. Le défi peut également consister à gérer la

« Lorsque je travaille avec des personnes non-professionnel-les, je me demande comment être honnête et les guider correctement.

Parler d'amour ou de relations sexuelles peut être assez délicat »

dynamique de groupe. Nous essayons de faire en sorte que tout le monde se sente en sécurité. Avec Alex, nous aimons réfléchir à ce que les adolescent-es penseront du projet dans dix ans. Nous voulons qu'ils et elles se souviennent d'une belle expérience.

Y a-t-il eu des moments qui n'ont pas fonctionné, des impasses, ou des surprises ?

Lorsque je travaille avec des personnes non-professionnel-les, je me demande comment être honnête et les guider correctement. Parler d'amour ou de relations sexuelles peut être assez délicat. Nous avons dû faire attention à ne pas faire ressortir certains traumatismes. La question était de savoir comment parler des aspects les plus difficiles de notre sujet et comment faire face à certaines situations. Par exemple, nous sommes bien conscient-es de nos limites, certaines paroles ou attitudes peuvent soulever des questions ou problématiques qui demanderaient une aide de la part d'une personne qualifiée, autre que nous.

Dans votre approche de la danse et de la chorégraphie, vous essayez d'outrepasser les modèles dominants. Quels sont, selon vous, les moyens et les stratégies pour déconstruire ces structures ?

J'ai fait de longues études qui m'ont formée à devenir danseuse. Les corps très entraînés qui savent exactement comment faire ceci et cela, c'est ce qui domine dans mon cursus. Lorsque j'ai terminé mes études, j'étais consciente que je souhaitais travailler avec des non-danseuses, des corps différents. J'ai essayé d'élargir la notion de ce qu'est la danse, la chorégraphie ; qui est

autorisé-e à prendre l'espace, quelles sont les voix que nous voulons amplifier, comment le faire... J'invite des personnes qui viennent d'horizons très différents, durant les processus de création mais aussi sur la scène. En outre, je suis curieuse, j'ai envie de connaître des personnes qui ouvrent mon regard. Souvent, ce sont des gens du quotidien. Dans ma pratique, j'ai souvent travaillé avec des gens de tous les jours.

Qu'est-ce qui vous attend l'année prochaine ?

Je travaille sur une nouvelle pièce avec des jeunes qui s'appelle *Secrets*. Elle sera présentée pour la première fois au Transform Festival en octobre, à Leeds. J'ai recueilli environ 1000 secrets, très variés, certains sont doux et d'autres ne le sont pas du tout. Il peut s'agir d'amour, de situations familiales, d'homosexualité, de n'importe quoi, comme n'avoir jamais essayé de boire du Coca-Cola, par exemple. Au printemps, j'ai également deux nouvelles productions. L'une d'entre elles, *One Night In*, est réalisée avec Alexander Roberts à Copenhague. On invite des personnes vivant dans le même quartier à partager la scène pendant une nuit.



Voir un extrait de *Teenage Songbook of Love and Sex* présenté au Pavillon ADC en mars 2023

VIOLENT LOVE

I regret ever meeting you.
I was so young and naive — you saw it
You took advantage.
I was brainwashed to think that I ever needed you.

You pushed me until I said yes.
Sometimes I cried while it was happening.
In the end, I learned to be numb.
So it wouldn't hurt as much.

You knew that I was gay.
But still you made me stay.
You kept going anyway.
Even if I said no.

I thought we'd get married and have kids and pets
and all that shit.
Fuck the silly people in my life
who made me believe I needed a man.

It was three years wasted.
And I still hate dicks and I'll never like them
The traumas you gave me they still haunt me.
And get in the way of how I love.

You are a selfish, damaged, man-child.
That needs a girl to be your mom,
sex-doll and therapist.

I don't have energy to hate you
But dumping you was an act of self-love.

You knew that I was a gay.
But still you made me stay
You kept going anyway
Even if I said no.

Fuck you. Fuck you. Fuck you.
(14x)

Chanson composée pour la performance
Teenage Songbook of Love and Sex.



Égalité géné- ration- nelle

Caroline Bernard est artiste-chercheuse et travaille à des formes hybrides entre arts-vivants, cinéma et radio. Elle enseigne et dirige le laboratoire Prospectives de l'image à l'École nationale supérieure de photographie à Arles.

Joan Mompарт dirige le Théâtre Am Stram Gram. Il est comédien et metteur en scène. Il a présenté dernièrement au Théâtre Am Stram Gram *Le Colibri* d'Élisa Shua Dusapin et *OZ* de Robert Sandoz, en tournée cette saison 23-24.

Le théâtre Am Stram Gram et son directeur Joan Mompарт ouvrent un grand chantier pour instaurer des rapports égalitaires entre les générations, grâce à la scène. Pour *décoloniser l'enfance*. Le projet *Régénération*, porté avec l'artiste-chercheuse Caroline Bernard, sera présenté en novembre 2023.

Entretien Caroline Bernard et Joan Mompарт

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Vous menez un projet avec un groupe d'adolescents et adolescentes intitulé *Régénération* pour activer, par le prisme des arts vivants, le dialogue entre les générations et casser les relations verticales — qu'elles soient sociales ou familiales. Pourquoi ?

JOAN MOMPART: En tant que metteur en scène, j'ai toujours travaillé sur des spectacles pour adultes qui comportent une sensibilité citoyenne, avec des textes de Dario Fo, Brecht, Beaumarchais par exemples. En gros, des spectacles qui représentent la voix de celles et ceux qu'on n'écoute pas, les plus précarisé-es. J'alternais avec des pièces de théâtre pour les enfants et dans celles-ci, l'aspiration était plutôt la mise en doute du pays des adultes. Mais assez vite, dans la création des spectacles qualifiés *jeune public*, j'ai eu l'impression d'être face à ce que je pourrais nommer une *création aliénée*, c'est-à-dire déconnectée des réalités de l'époque de celles et ceux à qui elle est adressée. Parfois, c'est la nostalgie de l'adulte qui est représentée, et pas du tout l'enfance au présent. D'autres fois, ce sont des sujets qui prétendent peuvent les intéresser, mais qui ne les concernent pas tant que ça... J'ai donc eu envie de travailler au sein du Théâtre Am Stram Gram sur cette question de l'égalité générationnelle. En ce sens, je

retrouvais l'impulsion du début de ce théâtre, dans les années 70, lorsqu'il était dirigé par son fondateur, Dominique Catton: inspiré par le psychanalyste et sociologue Gérard Mendel, Catton parlait de son ambition de *décoloniser l'enfance*.

***Décoloniser l'enfance*, désaliéner la création jeune public: comment vous y prenez-vous, concrètement ?**

CAROLINE BERNARD: Quand Joan m'a dit qu'il souhaitait travailler *avec* la jeunesse, et non pas *sur* la jeunesse, je lui ai lancé, comme une blague, « tu n'as qu'à bosser avec des influenceuseuses ». Les jeunes en tant que *digital natives* ont des compétences que nous, adultes qui avons connu le téléphone fixe, n'aurons jamais. Les jeunes se construisent à travers la question des écrans et des réseaux sociaux, pour lesquels nous fantasmons beaucoup. C'est sûr qu'il y a des problèmes d'addiction aux écrans, chez les adultes, les ados, les enfants. N'empêche que les pratiques numériques créent aussi des compétences! Quand un-e jeune est sur les RS, il-elle ne fait pas rien, il-elle n'est pas plus en danger devant un écran qu'ailleurs. Les jeunes que j'ai rencontrés développent de vraies stratégies de protection et de défense de leur intimité.

Autour de quels projets pour adolescents et adolescentes vous êtes-vous retrouvés ?

JM: On a amorcé ensemble le projet *morphoses* avec un groupe d'ados. C'est un projet dédié à des dispositifs de paroles libres. À travers trois créations, les jeunes (une quinzaine entre 14 et 20 ans) se sont emparé-es de divers lieux du théâtre (scènes, loges...) pour raconter sans filtres leurs ressentis, leur vie. Dans ce projet, tout geste de mise en scène se met en place dans

le seul but de créer un dispositif d'écoute; on ne trafique pas leur parole, par exemple s'ils-elles ne parlent pas assez fort, on va leur proposer un micro plutôt que de leur demander de parler plus fort. Même si leurs mots sont très simples, on fait en sorte qu'ils soient pleinement reçus, parce que quand tu dis ces mots à tes parents dans la cuisine, tu n'es pas toujours écouté·e, alors que là, ça prend une valeur poétique, une valeur citoyenne même, puisqu'il y a une force de transformation sociale qui s'active à travers ce dispositif d'écoute.

CB: Les trois créations de *morphoses* nous ont amené·es sur l'idée du projet *Régénération*, qui consiste en une approche plus réflexive et holistique de la place faite aux enfants et adolescent·es dans nos sociétés contemporaines. Il s'agit aussi de repenser les relations intergénérationnelles et transgénérationnelles. C'est un vaste projet de recherche-crédation. Nous travaillons simultanément sur un observatoire, un laboratoire et un répertoire, qui est en quelque sorte un abécédaire de ce qui a été observé, expérimenté, permettant de faire émerger des savoirs et des formes inédites de mises en partage avec le public.

Vous avez observé le fonctionnement de l'école Sup de Sub à Marseille, école supérieure d'autodidaxie destinée à des jeunes de 16 à 26 ans et qui organise ses enseignements autour d'une pédagogie des arts. Ce modèle vous a-t-il inspiré?

JM: Oui, Sup de Sub fonctionne sur un principe d'autonomisation et de responsabilisation des élèves, et c'est aussi ce que nous cherchons à mettre en œuvre avec *Régénération*. Les jeunes qui sont déscolarisés renouent des liens avec le monde à travers le cinéma, le chant, le théâtre, les arts martiaux... On est aussi allé·es voir les Classes Départ à Avignon; là aussi, il s'agit d'un dispositif de réinsertion des jeunes par la culture, dans le monde professionnel ou dans celui des études. Ce qui me touche personnellement quand je visite ces endroits-là — qui sont toujours des endroits d'expérimentation d'une relation intergénérationnelle — c'est l'attitude de celles et ceux qui sont en présence et qui change tout. On pourrait la formuler ainsi: une disponibilité de l'adulte à accepter l'adolescent·e comme un·e partenaire qualifié·e,

pour penser le monde, aujourd'hui, demain, pour penser lui-même.

CB: J'ai échangé avec le psychiatre Vincent Girard qui travaille, entre autres, sur les violences éducatives ordinaires à Marseille. Il me disait que l'adolescence est en soi un concept occidental fragile, qui n'est pas partagé par toutes les cultures (il y a des cultures où l'entrée dans le monde adulte se fait à l'âge de 7 ans). Depuis le monde adulte, l'adolescent·e est déclaré·e comme traversant un état de crise, un état dans lequel il ou elle ne serait pas au clair avec son ressenti, ses pensées. Cet état de crise répond aux standards des adultes, mais là où ça coince, c'est l'hyperpathologisation qui lui est associée: on peut considérer que c'est un progrès d'accompagner des jeunes qui souffrent par exemple de troubles de l'attention ou de dyslexie, mais on peut aussi considérer qu'à cet endroit la norme vient se poser de manière à pathologiser des états qui ne sont que transitoires.

JM: C'est là qu'on retrouve cette notion de *décolonisation de l'adolescence*; on l'entend par rapport à des intentions de la part des adultes qui se veulent souvent bienveillantes pour les ados, mais qui sont le plus souvent des opérations de surplombs générationnels. Vouloir aider, guérir, réorienter... c'est imposer une manière de penser à une génération qui aurait à dégager sa propre manière de penser et agir.

Dans les diverses observations que vous avez pu faire avant de monter le projet *Régénération*, y'a-t-il eu des constats peu concluants?

JM: Je me souviens d'une tentative d'inclusion de l'adolescence dans un théâtre en France, qui comportait, pour la réalisation de la programmation, un « comité de jeunes ». Ces jeunes se sont présenté·es, ils ont expliqué leur démarche et j'ai eu l'impression d'avoir à faire à des énarques. Il y avait des ados de 14 ans qui parlaient comme des gens de 40 ans! Une cinquantaine de programmeurices étaient là pour les écouter. Les applaudissements ont été nourris et chaleureux pour ce que je voyais comme un phénomène de mimétisme des adultes. Ça m'a rappelé ces expériences du début du siècle passé dans lesquelles on amenait des indigènes d'Amazonie à chanter un madrigal. C'est là où je retrouve ce terme de *décolonisation*:

on ne peut pas inclure les enfants dans une démarche pour qu'ils nous ressemblent. Il faut les inclure dans une démarche où se déploie leur propre personne.

Les arts vivants peuvent donc être là pour repenser des pratiques pédagogiques...

CB: Les références théoriques comme Rancière ou Mendel sont intéressantes, concernant ces problématiques de notre rapport surplombant. J'aime bien cette citation sur le fossé du pouvoir de Robert Filiou tirée de l'ouvrage *Enseigner et apprendre*, écrit en 1970: « Les jeunes ont une idée assez claire de ce que pourrait être un monde meilleur. Mais ils sont impuissants. La société ne leur propose pas des rôles à tenir mais seulement des tâches à remplir (apprendre — fais — ceci ou cela si ça t'intéresse — si tu veux devenir — ceci ou cela). Lorsque les jeunes deviennent enfin adultes, ils sont vendus à la génération plus âgée, qui ne leur fait place qu'à cette condition. »

Comment vous y êtes-vous pris pour déjouer les pièges de ce fossé du pouvoir?

CB: Pour la création prévue en novembre 2023, on vient de faire une résidence de création pendant deux semaines, dans les appartements mis à disposition par la Ville de Genève et situés sur le Rhône, aux Halles de l'Île. On a vécu ensemble, en autogestion en quelque sorte, c'est-à-dire qu'on fonctionnait dans une horizontalité qui n'est pas fantasmée, au niveau de l'écoute, des besoins, des décisions communes à prendre. Un des thèmes qui nous tient à cœur, c'est celui de la scolarité, qui trie les jeunes très vite...

JM: Les dispositifs ou « école de la dernière chance », fantastiques pour « sauver » un jeune, sont souvent aliénants de leur point de vue. Par rapport au reste de la communauté jeune, et de l'avis des ados qu'on a rencontré·es, c'est vécu comme un échec. Cet écart entre le regard de l'adulte et le ressenti de l'ado est énorme! Comment prendre en charge l'avis de l'adolescent·e, l'entendre, le faire entendre...?

CB: Tout est construit sur l'idée que si l'on ne réussit pas à l'école, on doit trouver du travail. Comme si on ne pouvait pas laisser des états un peu flottants, leur laisser le temps de la maturité. Le temps de l'enfance est géré par les agendas scolaires, mais les

temporalités pédagogiques ne sont pas les temps de leur vie!

JM: Le théâtre, en tant qu'institution, ne doit pas reproduire cette asymétrie. Pour le projet, on part de leur pratique: les jeunes, une vingtaine, ont entre 10 et 23 ans, on les suit sur deux ans. On part de cette expérience de deux semaines passées ensemble pour recomposer un spectacle: on aura la sensation d'être dans un loft au plateau, avec une hybridation des codes.

Est-ce que vous devez vous brimer pour éviter de tomber dans les travers du surplomb?

CB: Je suis de moins en moins en lutte contre le surplomb. Plus je travaille avec les jeunes, plus il est facile de laisser les choses advenir.

JM: À nous de préserver cette égalité générationnelle et de considérer l'égalité des intelligences, qui n'est pas à confondre avec l'expertise et l'expérience. On travaille pour que la société soit égalitaire. Aujourd'hui, c'est la grève des femmes (l'entretien a été réalisé le 14 juin, *ndlr*). Je suis convaincu qu'il y a également un gigantesque travail à fournir pour l'égalité des générations.



3

Recherche en cours

PAR ANNIE SUQUET

ANNIE SUQUET, 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 est centré sur le travail de Eleo Pomare, « Le Malcom X de la danse »

(...) Au milieu des années 1960, lorsque le Black Arts Movement prend son essor, l'Alvin Ailey American Dance Theatre est la plus large et la plus reconnue des troupes dirigées par un chorégraphe afro-américain. Le rêve intégrationniste s'y exprime en majesté. Dans une œuvre comme *Revelations*, véritable hit de son répertoire, Ailey dépeint ce qui apparaît comme l'imparable avancée de la communauté noire, portée par sa force spirituelle, vers la liberté et le bonheur. Dans la scène finale, les corps exultants des danseurs projettent l'inévitabilité de ce « triomphe historique » qui viendra rédimmer la souffrance endurée par les Noirs depuis les heures sombres de l'esclavage (évoquées dans le premier tableau de la chorégraphie, sur fond musical déchirant de *negro spirituals*). Spectaculaire, accessible, à la fois émouvante et *glamour*, une œuvre comme *Revelations* propose aux publics blancs une représentation « soigneusement ordonnée, non-confrontationnelle [...], normalisée des relations de race » et de leur histoire aux États-Unis, écrit Thomas F. DeFrantz¹. Aux spectateurs des classes moyennes afro-américaines qui en sont particulièrement friands, les chorégraphies virtuoses d'Ailey offrent une image d'excellence artistique qui conforte leurs aspirations de légitimité et d'ascension au sein de la société américaine². Autant de miroitements d'une vision de l'intégration que les chorégraphes ralliés à l'idéologie du Black Arts Movement s'attèlent à dénoncer comme trompeusement séductrice et optimiste.

Désigné par certains critiques des années 1960 comme le « Malcolm X de la danse³ », Eleo Pomare est probablement le chorégraphe afro-américain qui pousse alors le plus loin sa critique de l'illusion intégrationniste et du racisme systémique qu'elle contribue à masquer. Passé par l'enseignement de Kurt Jooss en Allemagne après une formation en *modern dance* à New York⁴, le

chorégraphe développe une approche intensément expressive (voire hyperréaliste⁵) dont les objectifs entrent en convergence avec ceux du « théâtre révolutionnaire » de LeRoi Jones. À son retour à New York en 1963, après avoir vécu et créé à Amsterdam⁶, Pomare a travaillé quelques temps avec le dramaturge avant de constituer sa propre compagnie de danse, entièrement noire. Campés dans la « jungle urbaine » d'un ghetto noir contemporain, les personnages représentés par Pomare en 1966 dans une œuvre telle que *Blues for the Jungle* jettent à la figure du spectateur l'actualité de leur misère sociale.

Notamment accompagné par le jazz explosif de Charlie Mingus⁷, *Blues for the Jungle* s'organise en un kaléidoscope de scènes qui peignent les violences ordinaires dans la vie d'« une communauté noire dysfonctionnelle, peuplée de drogués, de prostituées⁸ » et autres laissés pour compte du « rêve américain ». Parmi les intitulés de ces scènes : « Behind Prison Walls » [Derrière les barreaux], « View from a Tenement Window » [Vue d'une fenêtre de HLM], « Riot » [Émeute], « The Junkie » ... « Je ne crée pas des œuvres pour amuser les blancs, déclare Pomare dans un entretien en 1968, et je ne veux pas non plus leur montrer combien le « peuple noir » est charmant, fort, pittoresque [...]. Je veux au contraire leur faire ressentir l'expérience noire de l'intérieur, ce que ça signifie de vivre à Harlem, d'être noir, angoissé, tendu, de se sentir coincé, de vouloir sortir de là. Et je le dis dans un langage dansé dont l'origine même est Harlem⁹. » Interviewé à nouveau l'année suivante, le chorégraphe commente le « romantisme » d'Ailey comme périmé à l'heure du Black Power. « Alvin Ailey marque la fin des chorégraphes *negro* [...]. Mon travail re-

flète la mentalité black contemporaine », la colère et le combat qui l'animent.

Dans la section « The Junkie », Pomare interprète lui-même la dérive d'un toxicomane, reflet de la déréliction d'un quartier noir où drogue, insécurité, absence de perspective sont le lot ordinaire. Défini par l'artiste comme « une étude de l'autodestruction¹⁰ », ce solo dépeint un personnage en proie aux ravages progressifs de l'addiction. Le junkie avale pilule sur pilule, fume du cannabis, pour finir par se shooter à l'héroïne. Au gré de *highs* et de descentes de plus en plus marquées, il alterne entre attitudes hilares et abattues, postures fanfaronnes et prostration. La pression grandissante du manque finit par « le catapulte hors de la scène, au milieu du public ». Circulant entre les spectateurs, il les apostrophe, les menace physiquement et verbalement pour obtenir une dose. Rendu furieux par l'échec de sa quête, il leur tourne insolent le dos et remonte sur scène. Peu à peu, titubant, secoué de spasmes de plus en plus incontrôlables, le corps du danseur semble se désintégrer. Il s'effondre sur le bord de la scène. Affalé sur le dos, la tête renversée vers les spectateurs, il les fixe d'un regard mort. Aucune résolution heureuse, aucun horizon de rédemption... Pomare veut que le spectateur noir reparte la rage au ventre, et le spectateur blanc, la conscience fouaillée par le drame humain (et social) qui lui a été présenté.

Le chorégraphe et danseur développe ce solo en usant de plusieurs moyens transgressifs. Par l'improvisation, d'abord, il insuffle à ses mouvements la dimension d'imprévisibilité qui rend crédible le comportement du personnage comme éparpillé, nerveux, voire dangereux lorsqu'il se

« Je veux faire ressentir aux blancs l'expérience noire de l'intérieur, ce que ça signifie de vivre à Harlem, d'être noir, angoissé, tendu, de se sentir coincé, de vouloir sortir de là. Et je le dis dans un langage dansé dont l'origine même est Harlem »

Aux antipodes des corps glorieux d’Ailey, le chorégraphe met en avant les mouvements vacillants, interrompus, déséquilibrés d’un individu opprimé, en tension

mêle au public. L’interaction directe avec les spectateurs s’inscrit dans la construction même de la pièce, radicale dans sa manière de casser le « quatrième mur » de la représentation théâtrale¹¹. Pomare va frontalement, agressivement, au contact du public, puis, tout aussi durement, « le rejette quand [son personnage] n’arrive pas à obtenir ce qu’il veut de lui, écrit DeFrantz. La danse elle-même est conçue comme un acte de protestation, et l’inclusion, puis la répudiation du public, fonctionne ici comme une expression de cette protestation¹². » Enfin, la gestuelle singulière développée par Pomare achève de produire une œuvre dérangement, inconfortable à regarder pour le spectateur.

Aux antipodes des corps glorieux d’Ailey, le chorégraphe met en avant les mouvements vacillants, interrompus, déséquilibrés d’un individu opprimé, en tension. Pas d’alignement vertical dans les postures de Pomare, pas d’abandon confiant à la gravité ni d’élan ascendant, pas d’amplitude respiratoire et dynamique. Il s’emploie — non sans générer une forme de virtuosité décalée — à « briser les règles de la danse moderne¹³ », parmi lesquelles le très respecté principe du *fall and recovery* légué par Doris Humphrey. Dans la danse du « junkie », la chute est une chute, sans rebond. Le personnage tremble, se contorsionne au sol, se crispe en équilibre instable sur un coude. Il évolue aussi très souvent en position semi-accroupie, ramassé sur lui-même, le dos penché, les épaules contractées. Lorsqu’il explose en mouvements, ceux-ci sont désaxés, anguleux, discordants. Les jambes, les bras jailissent asymétriquement. Le choix récurrent de Pomare de casser le flux du mouvement va non seulement à l’encontre de l’esthétique de l’élévation chère à Ailey, mais aussi des valeurs d’aisance, de fluidité « naturelle » cultivées à la même époque par tout un pan de la *post-modern dance* (en

grande majorité blanche)¹⁴. À l’universalité supposée de ce corps sans entrave, « naturel », Pomare oppose un corps socialement et racialement marqué qui n’en finit pas de représenter la singularité de son expérience et d’exprimer sa souffrance.

Mais son choix d’une gestuelle conflictuelle vient aussi désavouer l’image du corps non-violent qui a accompagné les revendications intégrationnistes du Mouvement des droits civiques, en particulier lors des très nombreux *sit-ins* organisés dans la première moitié des années 1960. Pour ne pas céder à la violence face à la répression policière, les manifestants ont appris dans ce cadre à adopter des conduites corporelles de lâcher prise. Si elles remplissent des objectifs n’ayant rien à voir avec ceux de la danse expérimentale américaine de l’époque, elles n’en partagent pas moins avec celle-ci certaines techniques, comme celle de la détente musculaire. Des ateliers sont même mis sur pied pour entraîner les manifestants¹⁵. De pair avec l’immobilité en position assise, apprendre à « se faire mou » et à tomber sont les principales tactiques physiques de résistance — mais aussi de protection — préconisées par les militants Martin Oppenheimer et George Lakey dans leur très influent *Manual for Direct Action*, publié en 1964¹⁶. « Vous devez vous relaxer autant que possible, car les tissus de votre corps peuvent être contusionnés et déchirés si vos muscles sont en tension lorsque vous êtes soulevés » ou entraînés. La technique de la chute correspond aussi à une parade pour affronter les coups. Il s’agit d’apprendre à tomber en relâchant ses muscles afin de ne pas se faire mal, puis à se rouler immédiatement en position foetale pour protéger les organes vitaux, tandis que les mains se plaquent sur les oreilles et la tête. Aux yeux des activistes du Black Power, cette gestualité de la résistance non-violente est contre-productive, car coupable de renforcer « le

stéréotype raciste du nègre passif et débinaire » qui, par sa « bonne conduite », implore le respect des blancs. Ingérables et provocants dans leur manière viscérale de désigner la condition réelle des Noirs, les corps mis en scène dans *Blues for the Jungle* et d’autres chorégraphies de Pomare participent à la réorientation offensive du combat antiraciste tel qu’il s’incarne dans le Black Arts Movement¹⁷ (...).

À paraître aux Éditions du Centre national de la danse. Avec l’aimable autorisation du CND.

1. *In Dancing Revelations. Alvin Ailey’s Embodiment of African American Culture*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, p. 70. Rappelons que la troupe d’Ailey a été, en 1966, la première compagnie afro-américaine de danse subventionnée par le gouvernement américain pour partir en tournée à travers le monde, notamment en Afrique.
2. Précurseur et figure tutélaire du mouvement dit de la Harlem Renaissance et du concept de New Negro (années 1920–1930), W.E.B Du Bois a défendu l’idée selon laquelle la formation d’une élite noire — capable de faire reconnaître l’éminente contribution des Afroaméricains à la culture américaine — pourrait jouer un rôle crucial dans l’intégration de la communauté noire tout entière. Dans les années 1960, on peut encore rattacher à cette vision le militantisme artistique d’Alvin Ailey, mais aussi du danseur Arthur Mitchell. En 1969, ce dernier quitte le New York City Ballet (où il est le seul soliste noir) pour fonder une école et compagnie de danse classique en plein cœur de Harlem. (Sur la danse en lien avec la Harlem Renaissance, cf. *L’Éveil des modernités*, p. 540, sq.)
3. Cf. Rachel Fensham, « “Breakin’ the Rules”: Eleo Pomare and the Transcultural Choreographies of Black Modernity », *Dance Research Journal*, vol. 45, n° 1, avril 2013, p. 52.
4. À la New School for Performing Arts de New York où il fait son premier apprentissage en danse, Pomare a été formé à la composition avec Louis Horst, ainsi qu’aux techniques de Graham, Humphrey, Limón... Au milieu des années 1950, lorsqu’il commence sa carrière, il partage un studio avec Anna Sokolow et Talley Beatty qui conçoivent à l’époque des

chorégraphies politiquement et socialement très critiques. Il étudie aussi avec l’artiste africain Asadata Dafora qui fut, dans les années 1930, le grand pionnier à New York d’un type de spectacle directement irrigué par les danses et musiques d’Afrique de l’ouest. En 1959, grâce à une bourse, Pomare part compléter sa formation à la Folkwangschule, dirigée à Essen par Jooss. En 1961, il met un terme prématuré à cette expérience (amère découverte des hiérarchies racistes à l’œuvre dans la danse européenne, elle aussi marquée par certaines attentes stéréotypées vis-à-vis du « corps noir » et de son registre d’expression).

5. Le reproche lui en sera souvent fait par les critiques blancs.
6. À la suite de son expérience en Allemagne, le jeune chorégraphe a rejoint Amsterdam où il trouve un environnement expérimental et multiracial plus propice à ses aspirations artistiques (Sur les périodes de travail de Pomare à Essen et à Amsterdam, cf. Rachel Fensham, « “Breakin’ the Rules”... », *op. cit.*, pp. 45 à 50).
7. « Avec Mingus, la violence passe au premier plan de la musique », écrivent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (in *Free Jazz / Black Power*, Paris: Gallimard, 2000 [1^{ère} éd.: 1975], p. 336). Tramé de « cris (instrumentaux et vocaux), de répétitions obsessionnelles de formules mélodiques et rythmiques », le jazz de Mingus crée un « climat d’oppression » et véhicule l’expression d’une rage qui « annonce, musicalement et idéologiquement, certaines des formes du *free jazz* » parmi les plus offensives. Le compositeur et multi-instrumentiste sera connu pour son activisme antiraciste.
8. Thomas DeFrantz, « To Make Black Bodies Strange. Social Critique in Concert Dance of the Black Arts Movement », in *A Sourcebook of African-American Performance*, dir. Anne-Marie Bean, New York et Londres: Routledge, 1999, p. 86.
9. Eleo Pomare, cité in Rick Estrada, « Three Leading Negro Artists and How They Feel About Dance in the Community », *Dance Magazine*, vol. 42, n° 11, novembre 1968, p. 47. *Ibid.* pour la citation suivante.
10. Eleo Pomare, cité in Susan Leigh Foster, *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002, p. 39. *Ibid.* pour l’élément de citation suivant de Foster.

11. La démarche de Pomare n’est pas sans affinités avec celle du Living Theatre, coutumier de cette manière provocante d’impliquer le public.
12. Thomas DeFrantz, « To Make Black Bodies Strange. Social Critique in Concert Dance of the Black Arts Movement », in *A Sourcebook of African-American Performance*, dir. Anne-Marie Bean, New York et Londres: Routledge, 1999, p. 86.
13. Cf. Rachel Fensham, « Breakin’ the Rules... », *op. cit.*, p. 45.
14. La poétesse et danseuse afroaméricaine Ntozake Shange souligne combien la notion de « corps naturel » ne peut pas résonner de la même manière pour les danseurs blancs et noirs. Là où elle est, pour le danseur euro-américain, associée à une idée de liberté, elle ne fait, pour le danseur afro-américain, que renforcer son assignation au cliché raciste selon lequel le « corps noir » serait doté d’un talent inné, « naturel », pour le rythme et le mouvement (cf. Ntozake Shange, *Dance We Do. A Poet Explores Black Dance*, Boston: Beacon Press, 2020, p. 4).
15. Cf. Susan Leigh Foster, « Choreographies of Protest », *Theatre Journal*, vol. 55, n° 3, octobre 2003, pp. 399 et 400.
16. Nous le citons à partir de l’article de Danielle Goldman, « Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest », *Dance Research Journal*, vol. 39, n° 1, été 2007, p. 63. *Ibid.* pour les citations suivantes.
17. Le positionnement de Pomare s’est en réalité progressivement radicalisé. En 1963, il a participé, plein d’espoir, à la marche sur Washington conduite par Martin Luther King. Pour beaucoup de militants, c’est l’assassinat, en 1965, de Malcolm X, qui catalyse un tournant.

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.

L'ART OPPOSITIONNEL



Deux livres chroniqués ici s'intéressent à l'effectivité de l'art sur la société, aux responsabilités éthiques des pratiques esthétiques. Leurs approches sont antagonistes. *L'art impossible*, ci-contre, part du principe que détourner des forces de la révolution pour faire de l'art est déjà en quelque sorte *honteux*. Son auteur cherche ainsi les conditions de production artistique les moins inanes possible, d'un point de vue politique.

L'art sous contrôle, page suivante, s'inquiète au contraire de voir l'art instrumentalisé par des luttes politiques identitaires. Des deux côtés, le fait est à relever : une valorisation forte de la pratique documentaire, ici pour la recommander, là pour la condamner.

Voilà un petit livre de 80 pages qui vient affronter une problématique aujourd'hui chauffée à blanc : que peut l'art ? Son auteur rappelle que Sartre demandait en 1964 ce que « signifie la littérature dans un monde qui a faim ». Geoffroy de Lagasnerie prolonge cette interrogation de manière radicale dans *L'Art impossible*. Issu d'une conférence donnée en 2016 à l'École des Beaux-Arts de Paris, ce petit ouvrage est un pamphlet destiné à déboulonner la sacralité *a priori* des pratiques artistiques. Selon le sociologue et philosophe, il n'y a pas de valeur inconditionnelle de la culture : elle doit être évaluée à l'aune de ses effets pratiques sur les systèmes de pouvoir.

Pourquoi l'art serait-il impossible ? Si l'art se définit comme non-politique et non-engagé contre les systèmes de domination, il reste politique puisqu'il reconduit la domination. Mais s'il se définit comme politique et critique, il s'avère tout simplement moins efficace que d'autres pratiques. Dans les deux cas, conclut l'auteur, qu'il s'annonce subversif ou pas, l'art échoue. Ainsi, si on prend au sérieux la question politique, les pratiques artistiques sont disqualifiées. Ce que Geoffroy de La Gasnerie résume en s'appuyant sur Marcuse qui voyait en chaque œuvre d'art le deuil d'une révolution.

Faut-il alors s'abstenir, ne pas créer ? Ce serait une position de pureté/radicalité qui rate également puisqu'elle ne produit rien d'efficacement politique. Geoffroy de Lagasnerie prône plutôt le cynisme : créer tout de même, en essayant de ne pas être complice des contextes oppressifs et discriminants dans lesquels la société est prise. Et produire donc un *art oppositionnel*. Les territoires esthétiques de cet *art oppositionnel* sont définis : on

comprend que l'art éthique, l'art efficace socio-politiquement serait un art de la défictionnalisation, de la monstration et de la pédagogie. Celui que pratiquent par exemple Milo Rau, Annie Ernaux, Édouard Louis ou encore Bertolt Brecht. Sont au contraire décriés ce que l'auteur identifie comme les codes usuels de l'art contemporain : l'énigmatique, le crypté, l'implicite, le caché, le fictionnalisé, l'imaginé.

Ce qui résonne fort, dans *L'Art impossible*, adressé initialement à des artistes en formation, c'est l'injonction à se demander : comment les biens symboliques que je produis viennent-ils s'inscrire dans le monde ? Comme divertissement, complicité, diversion, ou au contraire, comme opposition ? Comment est-ce que je mets en jeu les processus, les matériaux, les contextes de monstration, les mécanismes de communication que j'utilise dans mon art ? Ce qui demanderait débat, c'est cette idée de hiérarchiser les pratiques artistiques en fonction du degré d'explicite/implicite qu'elles véhiculent. Peut-on considérer la poésie, la musique ou l'installation plastique comme moins explicites, donc moins politiques, moins *oppositionalles* et moins légitimes que, par exemple, l'auto-fiction littéraire ou le théâtre documentaire ? M. P.

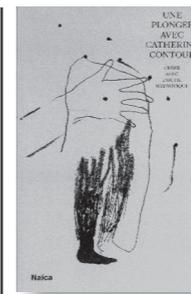


PANIQUE WOKE

Professeure de philosophie à l'Université Nice-Côte d'Azur, Carole Talon-Hugon s'intéresse à la manière dont l'art rebrasse aujourd'hui les cartes de l'éthique et de l'esthétique. Ce qu'elle dénonce comme un « tournant moralisateur de l'art ». Dans une première partie, l'auteure empile des exemples d'appels à la censure, de *cancellisations*, de *trigger warnings*... De quoi pointer ensuite un agenda politico-sociétal de l'art contemporain : on serait aujourd'hui dans un moment où « les questions de l'écriture, de la mise en scène et de la représentation plastique, s'effacent au profit de la prise en compte du seul sujet, contenu ou message ».

Le deuxième chapitre de *L'Art sous contrôle* rappelle que l'histoire de l'art a toujours été liée à la morale, hormis durant une parenthèse moderniste qui a instauré l'art autonome, intransitif, valant pour lui-même : un système de pensée qui rend les artistes indépendantes des valeurs morales de la société, ce qui n'est plus accepté aujourd'hui. Par qui ? L'autrice répond dans les deux dernières parties du livre : par ceux qui cherchent à prendre le contrôle de l'art au profit de luttes identitaires (féministes, anti-racistes, anti-lgbtphobes...). Là où l'art pré-moderne se préoccupait de morale universaliste, « la conscience identitaire aboutit à l'abandon des communs socio-politiques et au déchirement du tissu de la culture. » Selon Carole Talon-Hugon, les luttes progressistes transitant par les arts menacent aujourd'hui la société. M. P.

L'ART SOUS CONTRÔLE. NOUVEL AGENDA SOCIÉTAL ET CENSURES MILITANTES, CAROLE TALON-HUGON, PARIS, PUF, COLL. « HORS-COLLECTION », 2019



DANSE ET HYPNOSE

Depuis une quinzaine d'années, la chorégraphe française Catherine Contour travaille à ouvrir la pensée de la danse avec les outils de l'hypnose. Elle cherche à renouveler le rapport au geste, à l'autre, au monde. Clairement, elle sort du cadre, de tous les cadres, pistant ce que la situation, l'environnement, la gravité, les sensations, les relations peuvent produire quand on les vit véritablement dans le présent. Ces techniques d'hypnose ou d'auto-hypnose, elle les transmet aux danseuses et aux spectatrices. Elle cherche des chemins émancipateurs, poétiques, pragmatiques dans toutes sortes de configurations créatives. Le plus souvent hors des théâtres.

Un petit manuel paru en 2019 chez 369 éditions (co-écrit avec Pascal Rousseau et illustré par Louise Drulhe), *Danser sa vie avec l'outil hypnotique*, vient rappeler un ouvrage plus conséquent paru deux ans plus tôt : *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*. Outre de très belles photos, on y trouve des entretiens avec l'artiste, des témoignages (de Mathieu Bouvier, Nina Santes et Lucie Alice) et des essais (notamment un texte de Pascal Rousseau traversant l'histoire de l'hypnose depuis La Salpêtrière et Charcot jusqu'à ces explorations de danse contemporaine). Et dans les deux ouvrages, de très utiles protocoles pour tenter des plongées. M. P.

UNE PLONGÉE AVEC CATHERINE CONTOUR. CRÉER AVEC L'OUTIL HYPNOTIQUE, CATHERINE CONTOUR, NAÏCA, ITALIE, 2017.

DANSER SA VIE AVEC L'OUTIL HYPNOTIQUE, CATHERINE CONTOUR & PASCAL ROUSSEAU, DESSINS DE LOUISE DRULHE, 369 ÉDITIONS, 2019



OLGA MESA

L'Espagnole Olga Mesa et sa caméra font l'objet d'un livre foisonnant. Installée à Strasbourg, amatrice de cinéma (Godard, Resnais, Tarkovski, Monteiro) et de littérature (Walser, Pessoa), Olga, c'est avant tout une gestuelle délicate (c'est-à-dire bouleversante), des chutes et des récits enchaînés qui jouent allègrement entre fiction et réalité.

Se niche discrètement au cœur du livre un beau portrait d'elle par son amie de toujours La Ribot. Qui évoque une solitude intrinsèque et la recherche d'un refuge, ou plutôt du chemin pour le trouver. Mais la solitaire Olga Mesa, grande dame du paradoxe, aime par-dessus tout partager. Son spectacle *Plus c'est public, plus c'est privé* en est un exemple que Francisco Ruiz de Infante commente à merveille. « Observer et être observé », ce mouvement constant de va et vient entre elle et son public, parcourt l'ensemble de son œuvre. Olga prend elle aussi la plume et donne des clés sur le rôle crucial des pauses dans ses pièces, le besoin du regard de l'autre, la nécessité conjointe de précision et d'abandon. Les textes de Monica Valenciano, Jean-Marc Adolphe ou Irène Filiberti disent cette « expérience sensorielle, intérieure, profonde ». Beaucoup d'images rythment le livre, comme autant de pauses, justement, et permettent de se faire autrement une idée du parcours d'Olga. « Es-tu en train de penser la même chose que moi » demandait-elle délicieusement au public. On croit que oui, mais comment savoir ? Cette incertitude essentielle est si féconde.

Caroline Coutau

OLGA MESA ET LA DOUBLE VISION — EXPÉRIMENTATIONS CHORÉGRAPHIQUES AVEC UNE CAMÉRA COLLÉE AU CORPS, HORS CHAMP-FUERA DE CAMPO & LES ÉDITIONS DES ACTES MANQUÉS, 2016



B COMME CHAILLON

Boudin Biguine Best of Banana est publié dans une récente collection de l'Arche nommée Des écrits pour la parole, qui rassemble des textes boxant le politique et engageant les corps. Aux côtés d'auteurs aussi essentiels aujourd'hui que Kae Tempest, Anne Carson ou Audre Lorde, viennent donc de paraître les poèmes flamboyants, éructants et insomniaques de la formidable metteuse en scène et performeuse française Rebecca Chaillon. Elle se dit *chimère exilée qui bégaye son identité*. Elle se dit débordant, dès son adolescence, d'histoires à raconter qu'elle mettra très vite sur scène. D'abord avec des mouvements d'éducation populaire, puis au sein de sa compagnie, *Dans le ventre*. Ce qu'elle livre ici vient restaurer des héritages volés, tordre les injonctions qui écrasent, et jouer à toutes les guerres : celles du racisme, du sexisme, de la grossophobie, des *lgbtphobies*. La langue se double parfois en créole, pour parler encore plus frappé. On revient dans l'enfance, *Moi et les adultosaures*. On tape dans les ballons du *Football des Princesses*. On vit dans un frigo, dans une nuit sans fin, dans des forêts généalogiques, dans des sales constats (*On ne m'a pas touchée assez pour que je sache qu'on ne peut pas me toucher tant*). Mais avec toujours la pulsion, la sensualité, la joie de la langue. Rebecca Chaillon parle d'elle (pour et depuis elle) mais aussi de tant d'autres (pour et depuis). Et une liste d'adelphtité vient clore ce livre puissant en remerciant par ordre astrologique. M. P.

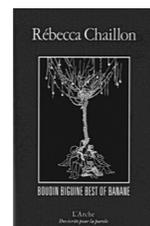
BOUDIN BIGUINE BEST OF BANANA, RÉBECCA CHAILLON, L'ARCHE, DES ÉCRITS POUR LA PAROLE, MONTREUIL, 2023

Mantras, extrait de *Boudin Biguine Best of Banane* de Rébecca

Chaillon, L'Arche, Des écrits pour la parole, Montreuil, 2023

Publié avec l'aimable autorisation des éditions de l'Arche et de Rébecca Chaillon

**M
A
N
T
R
A
S**



**JOUE LE JEU
MENACE L'ADVERSAIRE ENCORE PLUS
NIKE LA RÈGLE
FAIS LE BEAU GESTE
FIST LA FAILLE
RESPIRE UN PEU PLUS VITE
FORME UNE MEUTE
PAS UN TROUPEAU
N'ABOIE PAS LE MAÎTRE
MANGE-LE
NE CHANGE PAS DE CHAUSSETTES
NE CHANGE PAS DE TERRAIN
CHANGE LE SPORT
MOULE-TOI
DÉMOULE-TOI
ARRACHE TON TUTU
ARRÊTE LE DÉO
BROSSE TES POILS AVEC SOIN
LÈCHE TA VOISINE
DÉCHIRE TA CULOTTE
JOUE MASQUÉE
JOUE VOILÉE
NE JOUE PLUS
TAPE DANS LE MUR
ÉTOUFFE-TOI
N'ÉPARGNE AUCUNE ARTICULATION
N'ÉCARTE PAS TES CUISSSES SANS TOI
BLESSE-TOI
OUVRE LA BOUCHE
PRENDS DES HORMONES
HURLE L'EFFORT
TRANSFORME TA MAIN EN RAQUETTE
SMASH L'OPPRESSEUR
GAGNE TA VIE**

**PERDS TON TEMPS
BROUTE LE GAZON
AVALE LA CYPRINE
IRISE TA MÉLANINE
BOIS LA SUEUR DE TA VOISINE
BUTE ET REBUTE
PRIE DANS LA CAGE
FAIS UN CARTON
ROUGE ROUGE ROUGE
GO GO GO
DÉGONFLE-TOI
FAUTE ENCORE
FÊTE EN GUERRIÈRE
CRAMPONNE-TOI
HORS-JEU
HORS DU TEMPS
HORS DU CHAMP
MOUILLE LE MAILLOT
DABBE TON EGO
JUMP AROUND
CASSE LA GUEULE
SAUTE L'OBSTACLE
FREINE SI NÉCESSAIRE
PROUVE QUE TU EXISTES
PRENDS L'AIR
CHANTE L'HYMEN
SIFFLE LA FIN
ATTAQUE-LES
DÉFENDS-NOUS
TIRE-TOI
DEVIENS STRATÈGE
BROUTE LE GAZON
NÉGLIGE L'ARBITRE
MONTRE TES MUSCLES
SORS LES DENTS**

Inscriptions
aux concours dès
décembre 2023

Concours 2024

Bachelor Théâtre
Bachelor en Contemporary Dance
Master Théâtre

En 2024, les concours d'entrée des Bachelor en Contemporary Dance, Bachelor Théâtre et Master Théâtre sont ouverts aux aspirant-es danseur-euses, comédien-nes, metteur-es en scène et scénographes.

Retrouvez toutes les
modalités et les dates des concours
sur manufacture.ch



Haute école des arts de la scène
- Lausanne

Hes-so

- Ballet Preljocaj
- Via Katlehong
- Aterballetto
- B. Dance
- LIGHTS in the DARK
- Malandain Ballet Biarritz
- Balé da Cidade de São Paulo
- Jasmine Morand / Prototype Status
- Edouard Hue / Beaver Dam Company
- Galactik Ensemble
- Compagnie Mossoux-Bonté
- Jeanne Garcia
- Botis Seva
- Mourad Merzouki / compagnie Käfig

SAISON DANSE



www.equilibre-nuithonie.ch

2023

ÉLÉPHANT

C^{ie} O

Vendredi 10 novembre - 20h

DIVE

Beaver Dam Company, Edouard Hue
Vendredi 3 & samedi 4 novembre - 20h

WOUAH!

C^{ie} Nicole Seiler

Dimanche 26 novembre
11h & 16h - dès 4 ans

14 DUOS D'AMOUR

C^{ie} Contrepoint, Yan Raballand

Dimanche 3 décembre - 17h

VERNIER
culture



VERNIER
Une Ville pas Commune

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

  
Ville de Vernier

© Geoffrey Serguier



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

LABORATORY
FLUX

L'OBSERVATOIRE ROMAND DE LA CULTURE

En quête de données objectives

PAR HÉLÈNE MARIÉTHOZ

Après la France en 1989 et la Fédération de Wallonie-Bruxelles en 2001, la Suisse romande se dote d'un Observatoire de la culture. Sur le même modèle que ses aînés, cet organisme travaille à la jonction des collectivités publiques, des actrices culturelles et de la recherche. L'objectif de cet observatoire est d'élaborer des études, de produire et récolter des données fiables et comparatives permettant de mieux comprendre les enjeux culturels, et de mettre à la disposition des politiques culturelles des outils d'aide à la décision.

La pandémie a fait émerger une multitude d'actions et d'études dans le champ culturel. Les conditions de travail des artistes, l'affectation des fonds Covid, les changements d'habitude des publics, par exemple, ont fait l'objet d'enquêtes de la part d'administrations et de services communaux et cantonaux, ainsi que de faïtières de toutes les disciplines artistiques, soucieuses d'étayer leurs requêtes et arguments par des chiffres. La crise a également donné lieu à un rapprochement entre les instances politiques et les actrices du terrain, permettant une mise à jour de leurs spécificités et problématiques. Ainsi, plusieurs *projets de transformation*, portés par les milieux culturels et soutenus par les cantons et la confédération, ont détaillé les fonctionnements à envisager post covid, en conformité avec les réalités écologiques et sociales devenues, dans la foulée, évidentes pour toutes.

Un terreau somme toute propice pour l'écllosion de cet observatoire, mieux à même d'accompagner les développements culturels dans une période pour le moins chamboulée. À l'issue d'une étude de faisabilité, l'Université de Lausanne (UNIL), la Haute

école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), la Conférence des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles et la Ville de Lausanne, rejointes depuis par d'autres villes et cantons romands¹ se sont associées aux milieux professionnels (via leurs faïtières) pour mettre sur pied l'Observatoire romand de la culture. Le 7 novembre 2022, son programme et son fonctionnement ont été présentés à quelque 150 personnes issues du milieu culturel. Dans la salle de théâtre de La Grange / Centre arts et sciences, sise sur le campus universitaire de Lausanne, des ateliers de travail participatifs ont permis d'identifier les besoins communs et de défricher les futurs thèmes d'étude. Suite à cette journée inaugurale, quatre thématiques sont ressorties: les publics et l'offre culturelle, l'accès à la culture, les parcours et carrières des artistes, les modèles de financement. Deux d'entre elles ont été retenues par l'observatoire comme objet de recherches: le financement de la culture ainsi que les parcours et carrières des artistes.

Financement de la culture

Le financement se base sur plusieurs critères, dont les indicateurs, qui méritent un éclairage. Les indicateurs sont des outils d'évaluation que tout actrice culturelle intègre dans les rapports écrits qu'il ou elle retourne à ses tutelles à l'issue d'un projet, comme par exemple le nombre de visiteuses pour une exposition. Les indicateurs sont le plus souvent élaborés à partir d'éléments mesurables, même s'ils peuvent comporter des données appréciables qualitativement (par exemple, les actions mises en place par une structure pour favoriser la durabilité sociale dans son établissement). Ces indicateurs permettent d'évaluer l'évolution d'un processus par rapport à une référence, et de faire ainsi des projections pour les futures politiques à mettre en place. Au vu de la période que nous venons de

traverser, tous les indicateurs usuels ont été bouleversés. Concernant les publics, les institutions comme les compagnies et les artistes ont eu du mal à quantifier les fréquentations de leurs lieux et événements, du mal à justifier leur calcul des visites virtuelles ou à définir la nature des nouvelles habitudes des publics. La crise a par ailleurs mis en évidence l'importance d'équilibrer dans ces évaluations les critères quantitatifs et qualitatifs et de mieux désigner ces derniers. À cette nouvelle mise en perspective du travail de l'artiste, de son œuvre et de sa réception, s'est ajoutée une donnée sensible: les changements s'observent sur un temps long et cette durée doit trouver sa place dans la redéfinition des indicateurs. Par ailleurs, les répercussions de certaines actions artistiques dépassent le seul moment de leur réalisation. En effet, pourquoi ne pas valoriser le fait que tel spectacle/exposition/activité a inspiré une classe qui en a fait l'une des thématiques de son programme annuel; que telle association, culturelle ou non, a ajouté un article à sa charte ou à ses statuts suite à une rencontre professionnelle ou table ronde; que tel atelier a permis à une personne de s'engager dans une pratique artistique régulière? Comment valoriser par exemple l'impact d'un événement artistique sur une personne pendant mille jours versus un événement unique qui rassemble mille personnes? À l'hôpital de Genève, certain-es patient-es reçoivent des *ordonnances culturelles*: comment évaluer l'impact de leurs visites au musée ou autres activités artistiques sur leur santé? Alors que la culture est jugée en temps de crise comme un bien *non essentiel*, il semble indispensable de définir et faire apparaître des indicateurs qualitatifs dans les rapports des projets mis en place comme dans les questionnaires et autres enquêtes, non seulement pour pondérer les résultats quantitatifs, mais aussi et surtout pour illustrer l'évolution des pratiques et de leur réception. Et, partant, refléter ces changements perçus sur le terrain dans les critères de financement des tutelles.

Toujours en lien avec le financement, les pratiques relatives à l'emploi et à la rémunération des artistes ont été fortement visibilisées par la crise sanitaire. Différents chantiers sont ouverts dans plusieurs disciplines et les études à venir devront tenir compte des spécificités et réalités très diverses de chacune d'entre elles.

Carrière d'artiste

La seconde étude de l'observatoire concernera les parcours d'artistes, de la formation à la retraite. Plusieurs perspectives sont envisagées, dont l'analyse des emplois par âge et par genre, des statuts professionnels, de la rémunération et de la protection sociale des artistes, ou encore une cartographie des mesures d'accompagnement des carrières d'artistes — dont une spécifique pour les artistes au-delà de cinquante ans. Certains points sont particuliers aux arts vivants, parmi lesquels les temps de plateau dévolus aux compagnies en création. Les interventions des membres du groupe d'accompagnement permettent un cadrage des objectifs avant le lancement de l'étude. Beaucoup de questions ont été soulevées à l'occasion de la première rencontre avec les milieux culturels: Les étudiant-es artistes poursuivent-ils toujours une carrière dans la formation suivie? Comment les artistes des arts de la scène se constituent-ils après leur formation — en collectif, en compagnie, sont-ils employé-es, et si oui de quel type d'emploi s'agit-il? Comment se maintient-on dans son parcours d'artistes professionnel-le? Pour Denis Rabaglia, président de la Société suisse des auteurs (SSA), «il est important d'aborder les questions liées aux formations, au marché et au nombre de structures de production, afin d'analyser la continuité entre la formation et la réalité du paysage.»

En prenant en compte ces données, l'objectif commun est d'orienter les formations, de spécifier les métiers et leurs statuts, d'affiner les modes de soutiens. Si l'Observatoire s'engage à réaliser l'étude et intègre les informations et requêtes des différents acteur-ices consulté-es, il ne prévoit pas en revanche de recommandation d'application: il revient à chacune des parties (Villes, Cantons, syndicats, faïtières...) de formuler sur la base des données récoltées ses propres recommandations pour étayer ses choix de politiques culturelles, institutionnelles ou publiques.

Observatoire sous observation

À l'annonce de la création d'un observatoire romand de la culture, l'enthousiasme est général. L'initiative répond à un besoin. «À titre personnel, j'attends cet observatoire depuis vingt-cinq ans, témoigne Thierry

1. Les cantons de Berne, Fribourg, Genève, Jura, Neuchâtel, Valais, Vaud; les villes de Bienne, Delémont, Fribourg, Genève, La Chaux-de-Fonds, Lausanne, Meyrin, Morges, Neuchâtel, Nyon, Renens, Sion, Vevey, Yverdon-les-Bains.

Hélène Mariéthoz est journaliste et curatrice indépendante. En tant que présidente de Visarte Genève, faïtière des artistes visuels genevois, elle fait partie du groupe d'accompagnement de l'Observatoire romand de la culture.

Luisier, secrétaire général de la Fédération romande des arts de la scène (FRAS), et je l'accueille avec plaisir du fait qu'il émane de l'université. Il est temps que les universités s'intéressent à la culture, son fonctionnement, sa politique et son économie, car il est important de porter un regard scientifique sur les salaires, les parcours professionnels et les publics. Leur neutralité permet au politique comme aux artistes de changer le système en garantissant une objectivité et une harmonisation méthodologique des études. Après l'étude de la Corodis sur les arts de la scène en Suisse romande², il est apparu en effet que le traitement des chiffres différait d'un canton, d'une commune, d'une structure à l'autre et ne pouvait être analysé dans son ensemble. »

La question du territoire desservi par ce nouvel observatoire apparaît en cours de discussion. Des études et des applications romandes permettront-elles des avancées en terme de politique culturelle suisse? Selon Thierry Luisier, « il est indispensable que l'observatoire soit national, et des réflexions sont actuellement menées à l'Office fédéral de la culture qui pourraient aller dans ce sens. » Pour Denis Rabaglia, procéder par région restera nécessaire selon la discipline artistique: « Pour la plupart des arts de la scène, le marché culturel est régional et se distribue donc sur les trois régions linguistiques. Cela n'est pas le cas en revanche de la danse, comme des arts visuels ou de l'audiovisuel, parce que ces disciplines ne sont pas freinées par la question linguistique (au contraire du théâtre ou de la littérature). La Société suisse des auteurs voit un intérêt à combler cet écart entre les analyses disponibles pour l'audiovisuel (région au niveau national) et les arts de la scène (gérés par des structures municipales, cantonales et régionales). » Et Denis Rabaglia d'ajouter: « Il ne faut pas oublier la consommation de la production culturelle non-romande dans les études, pour éviter les biais. À titre d'exemple, l'observatoire devrait étudier le "marché du livre en Suisse romande" et non uniquement le "marché du livre romand". »

Les thèmes du financement et de la carrière d'artiste sont sans doute les plus consensuels, parce qu'ils répondent aux attentes et besoins des professions artistiques dans leur ensemble. Interrogé sur la question de l'accueil bienveillant fait à l'observatoire

Romand par le magazine *CultureEnjeu /L'Agenda* en mai 2023, son directeur Olivier Glassey a répondu prudemment que l'observatoire était attendu au tournant: « Il faudra démontrer, dit-il, que nous produisons des données avec une valeur ajoutée. » Démonstration ces trois prochaines années à travers les études réalisées qui permettront un éclairage commun sur la culture en pays romand.

Trois outils mis en place par l'observatoire pour atteindre ses objectifs:

- la réalisation d'un inventaire des études déjà effectuées dans le domaine de la culture en Suisse romande, avec une synthèse des résultats et des questions restées ouvertes. Cet inventaire doit permettre d'évaluer les terminologies et méthodologies utilisées, de valider les applications possibles et d'éviter les doublons. Une information sur les principales études menées également en Suisse et ailleurs est envisagée en complément, notamment pour des disciplines artistiques qui s'inscrivent fortement dans les réseaux nationaux et internationaux, telles que le cinéma et la danse.
- une plateforme de communication et d'échange entre actrices culturelles, sur laquelle seront recensés les liens vers les dispositifs, les pratiques et outils d'encouragement à la culture au niveau romand.
- des recherches en propre, menées en fonction des thématiques jugées prioritaires. Pour les définir, un groupe d'accompagnement est mis en place, composé de quinze personnes représentant des communes et différentes organisations faitières du milieu culturel (voir ci-contre). Ce groupe est consulté pour recueillir les besoins du terrain, les transposer en études thématiques, commenter leur pertinence, vérifier leur faisabilité, les hiérarchiser, proposer des approches communes en matière de récolte de données.

L'observatoire, c'est qui?

- **Comité stratégique:** Marie Neumann, cheffe du Service culture et médiation scientifique de l'UNIL; Gilles Forster, responsable du domaine design et arts visuels de la HES-SO; Yann Riou, adjoint au chef du Service de la Culture de la Ville de Lausanne; Philippe Trinchan, membre de la CDAC, chef du Service de la Culture de l'État de Fribourg, président du comité stratégique
- **Collaborateurices:** Prof. Olivier Glassey, directeur; Catherine Kohler, chargée de recherche; Olivier Talpain, chargé de recherche; Natacha Rossel, chargée de publications et de communication numérique
- **Groupe d'accompagnement:** Véronique Lombard, Ville GE; Thierry Luisier, Fédération romande des arts de la scène — FRAS; Lara Jovignot, Biblioromandie; Anya Della Croce, Swiss federation of music venues and festivals — Petzi; Jürg Ruchti et Denis Rabaglia, Société suisse des auteurs — SSA; Marie Klay, Association romande de la production audiovisuelle — AROPA; Frédéric Plazy, HES-SO; Marie-Thérèse Bonadonna, Conférence des chef-fes de service et déléguées aux affaires culturelles — CDAC; Jocelyne Rudasigwa, Association suisse de musique — Sonart; Isabel Amian, Syndicat suisse romand du spectacle — SSRS; Hélène Mariéthoz, Visarte GE; Nicolas Couchepin, Association autrices et auteurs de Suisse — A*dS.

2. Cette étude se consulte sous www.lafederation.ch/post/publication-corodis.


 grand theatre
 geneve


 Scénographie
 de Marina
 Abramović

Éléments

BOLÉRO / FAUN / NOETIC

Ballet du Grand Théâtre de Genève

Chorégraphies de
**Sidi Larbi Cherkaoui
 et Damien Jalet**

18 au 22 novembre 2023

DÈS CHF 17.—

GTG.CH

IMAGE: MARC ASEKHANE

BRÈVES

MARION BAERISWYL

Nouveau projet de recherche pour Marion Baeriswyl à la rentrée pour le temps fort du Galpon et présentation des prémisses de sa création *Mille lieues*, travaillées au Projet H107 avec la costumière Marie Bajenova et le musicien D.C.P. L'exploration se poursuit jusqu'à l'engagement de la danseuse pour une recherche de la compagnie de l'estuaire, chorégraphiée par Nathalie Tacchella.

ÉDOUARD HUE

La pièce jeune public *Yumé* et *All I Need* ont été présentées au festival Le Temps d'Aimer à Biarritz. La compagnie est en résidence au Tanz&Kunst et au Kurtheater Baden pour la création de *Dive*, à voir à la Salle du Lignon, puis au Tanz in Olten, en novembre. *All I Need* fait étape en décembre à Steckborn en Thurgovie.

LAURENCE YADI—NICOLAS CANTILLON

Après une résidence de pratique de danse balinaise à Ubud (Bali), Laurence Yadi poursuit en studio ses recherches pour la création du solo jeune public *Silahkan*. En novembre, la compagnie présente *Nuit* au Théâtre Municipal de Grenoble, après un workshop FuiitFuiit et juste avant de s'envoler pour le Mozambique (Festival Kinani) et l'Afrique du Sud.

ALIZÉE RAMBEAUD

ACCORPS se poursuit le 14 de chaque mois à 18h sur la plaine de Plainpalais et fait l'objet d'une exposition rétrospective en novembre, imaginée par Alizée Rambeaud, Rebecca Bowring et Maurane Zaugg. Performances, table ronde et médiation à la Maison des Femmes de Genève.

NATHALIE TACCHELLA

Fondant sa recherche sur les façons dont l'immobilité d'un corps met l'autre en mouvement, Nathalie Tacchella et la compagnie de l'estuaire consacrent le temps fort du Galpon à des essais de machinerie mécanique aux prises avec les mouvements humains. Élèves, étudiant-es et amateur-ices sont invité-es à participer à des rencontres-ateliers.

MEHDI DUMAN

La Cie Divisar reprend le spectacle *Anchor* (co-création avec la Cie Woman's Move) au Theater Burgbachkeller de Zug puis au Colchester Fringe Festival en Angleterre. La création *23, Les quatre portraits de Rainer Maria Rilke* est prévue au Théâtre Montreurs d'images à Genève, suivie de *Unnamed*, création chorégraphique en collaboration avec Dansehabile au Centre des arts de l'École internationale de Genève.

MARCO BERRETTINI

Marco Berrettini poursuit la création de *Songlines* pour le Ballet de Lorraine dont la première a lieu en novembre à l'Opéra de Nancy. La compagnie est également en création de *El Adaptador*, qui réunit Marco Berrettini et Milena Keller en duo, et les mène à Séville pour des recherches au sein du monde de la corrida puis au théâtre du Grütli pour une résidence. Première prévue en janvier 2024 à l'Arsenic.

PERRINE VALLI

La Cie Sam-Hester s'attelle à sa nouvelle création *Kantik* en prévision du Festival STEPS qui lui réserve le plateau de la Comédie de Genève au printemps 2024. Avec onze danseurs et danseuses, Perrine Valli y explore la thématique de l'énergie sexuelle.

YAN DUYVENDACK

La Cie Yan Duyvendak poursuit les tournées de ses deux jeux coopératifs: le Théâtre de l'Aire Libre de Rennes accueille *TWIST* en septembre, le Lieu Unique à Nantes reçoit le dipytque *TWIST* et *VIRUS* en décembre. La compagnie travaille en parallèle sur la nouvelle création intitulée *Drag*.

RUTH CHILDS

Le spectacle *fantasia* ouvre la saison de la compagnie Scarlett's avec une représentation au CCN2 Grenoble, où Ruth Childs est artiste associée. Ruth Childs et Cécile Bouffard présentent leur projet *Delicate People* dans le jardin de la Fondation suisse en partenariat avec le CCS de Paris On Tour; *Blast!* a reçu un prix suisse de la danse (voir ci-contre) et continue sa route aux CDCN de Vitry, Château-Thierry et Bordeaux. Puis Ruth Childs poursuit sa route au Kyoto Experiment avec la reprise de *Calico Mingling/Katema /Reclining Rondo/Particular Reel*.

CLARA DELORME

Début de saison comme interprète dans la nouvelle création de Nicole Seiler, *Human in the Loop*, puis Clara Delorme enchaîne avec la reprise de ses pièces *Malgrés* et *L'albâtre* au Danaé Festival à Milan. La danseuse et chorégraphe part ensuite en résidence à La Bellone et au Sudpol pour sa création *L'externat et le foyer* accompagnée de Karine Dahouindji, Emma Saba et Claire Dessimoz. La fin d'année verra la création de *Festival* avec Claire Dessimoz et Louis Bonard à La Grange à Lausanne.

AURÉLIEN DOUGÉ

Aurélien Dougé, avec sa Cie Inkörper, poursuit ses recherches pour sa création, prévue en automne 24 au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie — Festival de Genève, avec une résidence

itinérante au Japon en septembre et octobre, puis au Théâtre de l'Aquarium à Paris et au CDCN Le Pacifique de Grenoble en fin d'année.

MÉLISSA GUEX

La tournée des festivals d'été se termine aux SUBS à Lyon pour *DOWN* — *single version* de Mélissa Guex et du batteur Clément Grin. Mélissa s'engage ensuite dans un automne de création à l'ADC, au Théâtre Sévelin36 et à la Tanzhaus pour finaliser la version full album de *DOWN*. Saison ponctuée de présentations de son premier solo *Rapunzel*, et du *Pas de deux* d'Anna-Marija Adomaityte dont elle est l'interprète. Elle se lance également dans une création de groupe avec la chorégraphe Katerina Andreou.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Après une invitation au festival d'Aurillac (FR) en partenariat avec le Centre culturel suisse, *Le cirque astéroïde* part en tournée en Italie: septembre au Teatro Sardegna de Cagliari et au Hangartfest de Pesaro, octobre aux festivals Danaé et BASE de Milan. Un documentaire sera réalisé durant de cette tournée. *Hominal/Xaba* est présenté en septembre à Micadanses — Paris au festival Bien fait, en partenariat avec le festival Jerk. La deuxième session de *Numéro 0*, avec 7 danseuses débute mi-septembre et se termine par des performances-happening fin octobre.

MATHILDE INVERNON

Après une pièce sur la honte faisant partie des sept créations *Sol y sombra* imaginées dans le cadre de l'Occupation de La Ribot Ensemble au Pavillon ADC, Mathilde Invernon prépare *Bell end*, titre de sa nouvelle création sur le personnage du connard. Première attendue en novembre dans le cadre du festival Emergentia proposé à Genève par L'Abri, Le TU et le Pavillon ADC.

LE GRAND PRIX SUISSE DES ARTS DE LA SCÈNE POUR CINDY VAN ACKER

Le Grand Prix suisse des arts de la scène / Anneau Hans Reinhart 2023 revient à la chorégraphe Cindy Van Acker. Par ailleurs, Cindy a également reçu en septembre le Prix culturel Leenards 2023.

Les deux prix valorisent le parcours artistique d'exception de la chorégraphe. Cindy Van Acker est artiste associée au Pavillon ADC et nous sommes heureux de voir son travail récompensé aujourd'hui. Bravo à elle!

En plus du Grand Prix, l'OFC remet 9 Prix suisses aux artistes, personnes ou institutions qui ont contribué à la diversité de la création culturelle des arts de la scène en Suisse — danse, théâtre, performance, cirque contemporain, théâtre de marionnettes, cabaret et aux arts de la rue. Un jury est chargé d'attribuer ces prix fédéraux.

Les Prix 2023 sont attribués à Rébecca Balestra, Barbara Giongo et Nataly Sugnaux Hernandez, Bruno Cathomas, Ntando Cele, Tiziana Conte, Sandro Lunin, Circus Monti, Jeremy Nedd, Tellspiele Altdorf. Le spectacle suisse de danse 2022 est *Blast!* de la chorégraphe genevoise Ruth Childs. Le spectacle suisse de théâtre est EWS — Der einzige Politthriller der Schweiz du Theater Neumarkt. Le June Johnson Newcomer Prize est offert à Marc Oosterhoff / Cie Moost.

La remise des Prix suisse a lieu le 6 octobre 2023 au LAC — Lugano Arte e Cultura, dans le cadre du FIT — Festival Internazionale del Teatro Informazioni et *live streaming* de la cérémonie [schweizerkulturpreise.ch](https://www.schweizerkulturpreise.ch).



Cindy Van Acker © Charlotte Krieger

« Je me suis construite dans un monde sans mots, à travers un langage qui se construit par une espèce d'alchimie, un langage de retenues, qui défie ce qui peut être dit, refuse la fixation de la matière, reste perméable aux états d'âme. Le mouvement est partout, il est en changement constant. J'emprunte les voies de l'abstraction et non de la narration, préférant explorer un rapport quantique de l'espace-temps plutôt que questionner le temps historique, l'actualité ou la sphère sociale. Passer outre les langages admis. J'ai besoin que la scène garde son caractère d'espace de liberté, protégé de la séduction, de la consommation. Un espace où la contemplation, la radicalité, la transgression, la mélancolie trouvent leur place. » Cindy Van Acker, août 2023



sept
— déc
2023

Abonnez
— vous !



Maud Blandel — Amanda Piña — Élie Autin
— Trajal Harrell — Marlene Monteiro Freitas —
Tobias Koch & Thibault Lac — Bryana Fritz
— Marvin M'toumo — Collectif Foulles —
Caroline de Cornière — Dorothee Munyaneza

Pavillon ADC

Association pour la
danse contemporaine

23
—24

Place Sturm 1
1206 Genève

pavillon-adc.ch

GILLES JOBIN

La C^{ie} Gilles Jobin organise un workshop de capture de mouvement destiné aux professionnels. Les avec Philipp Fury, *action actor* à Hollywood, en collaboration avec le ArtTech Forum à Villars. Dès octobre débutent les répétitions pour une création hybride prévue en janvier 24 sur la scène du Pavillon ADC. Dans le cadre de la diffusion #tournersansvoyager 2023, les danseurs et la danseuse de *Cosmogony* seront « téléportés » cet automne à Osaka, Rio de Janeiro et Villars.

YANN MARUSSICH

Yann Marussich part en résidence au Mozambique en septembre pour une tournée de *Blanc* et de *Bain Brisé* dans différentes villes. En décembre, il occupe les espaces du Commun (Genève) avec *Le sucre n'est pas une récompense*, proposition transdisciplinaire autour de l'impact mortifère de l'industrie sucrière et agroalimentaire. Réflexion documentée, argumentée et qui réunit création, reprises, projections de vidéo-performances, cartes blanches et tables rondes.

EMMA SABBA

Artiste associée à L'Abri-Genève avec le Collectif Foulles, Emma Sabba avance sur plusieurs fronts: en collectif avec la pièce *Medieval Crack* inscrite à Emergentia 2023 au Pavillon de l'ADC et au Festival Spot à Sion. Collectif toujours, un nouveau voyage vers *Le cerveau mou de l'existence*, création 2024. Parmi les chantiers d'automne individuels, Emma Sabba débute les résidences de création pour *Things veer* de Cosima Grand au Tänzhaus de Zürich, pour *L'externat et le Foyer* de Clara Delorme au Théâtre Sevelin 36 et participe également à la recherche pour la création de Teresa Vittucci. Le premier opus de la jeune danseuse, le solo *La fine di tutte le cose / l'inizio di tutte le altre* est présenté fin 2023 au Roxy Birsfelden à Bâle.

MARCELA SAN PEDRO

En tournée sur la création de Claudia Bosse/Theatercombinat, *Bones & Stones*, Marcela San Pedro est en Autriche en septembre avant de se concentrer sur la création de *Seules en scène* de Caroline de Cornière programmée à l'ADC en novembre.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Le nouveau directeur artistique de la Dresden Frankfurt Dance Company est entré en poste durant l'été. Parallèlement, Ioannis Mandafounis présente sa propre compagnie, sa création *À la Carte* en novembre à Francfort et à Dresde, pendant que *Scarbo* et *One One One* sont en tournée européenne. Deux projets de médiation occupent cette fin d'année: *Pâquizaris* autour des relations de voisinage entre habitant·es des Pâquis et travailleuses du sexe, et *Es·poArt* à Pristina (Kosovo), qui réunit des danseuses de différentes communautés serbes, croates et kosovares.

ROMANE PEYTAVIN ET PIERRE PITON

La PP poursuit sa tournée de *Dédicace* au Festival NU à Novare (I) ainsi qu'au TU-Nantes (F). Le spectacle *Farewell Body* sera quant à lui dansé en novembre à Munich. En tant qu'interprète, Romane Peytavin revient du festival d'Avignon où elle a dansé dans *L'œil nu* de Maud Blandel, qu'elle suit dans différents lieux de Suisse et de France à l'automne. Pierre Piton rejoint les processus de Simone Aughterlony pour *The Chimera Project*, Natasza Gerlach pour *Hope-craft Ceremony* et Ofelia Ortega pour *The Field*. Les premières ont lieu début 2024.

CAROLINE DE CORNIÈRE

Caroline de Cornière prépare la création de *Seules en scène* avec cinq partenaires: Fabienne Berger, Prisca Harsh, Corina Pia,

Corinne Rochet et Marcela San Pedro. Première au Pavillon ADC en novembre. Elle proposera avec l'Espace Santé Femmes des ateliers danse, conscience corporelle et créativité tous les mercredis à la Maison des femmes.

MELISSA CASCARINO

Melissa Cascarino travaille sur sa prochaine création, *Luxuriant*, programmée la saison suivante au Galpon. Elle continue de développer *The endless of exile the exile of endless*, pour la relier à sa performance *Sacrum*. Les deux sont présentées lors des Art days Napoli Campania en novembre. *Ta langue dans ma bouche, a peace process*, performance basée sur le conflit israélo-palestinien, est programmé à la Galerie d'art Analix Forever.

LA RIBOT ENSEMBLE

Après sa création chorégraphique et musicale *Juana*, présentée en été, La Ribot tourne avec *LaBOLA* à BOZAR Bruxelles en septembre, puis à la Ménagerie de verre en octobre.

MAUD BLANDEL

Après un passage au festival d'Avignon, I L K A, la compagnie de Maud Blandel est repartie sur les routes pour présenter *L'œil nu* (création 2023) au Pavillon ADC et dans le cadre de La Bâtie — Festival de Genève, puis en novembre au CND, à Paris. La compagnie reprend également la tournée de *Diverti Menti* dans le cadre du fond de diffusion Reso: premier stop à la Dampfzentrale à Berne en décembre.

GREGORY STAUFFER

Gregory Stauffer a collaboré sur le projet PERMA-CULTURE avec le far° à Nyon, en induisant des pratiques du champ de la chorégraphie sociale afin de définir, tester ou imaginer des conditions de travail différentes pour l'équipe de production du festival. Avec la chorégraphe et danseuse Eve Chariatte, iels

créent et dirigent depuis l'été un centre de pratiques et recherches en écosomatique dans la forêt de Malvaux à Biel/Bienne. Il écrit et codirige avec Guy Cools un deuxième volet de recherche-création. Il participe à la création de Dorothee Thébert et Filippo Filliger, *S'enraciner dans les ruines*, présentée au Grütli. Enfin, il intervient à La Manufacture auprès des bachelors danse et théâtre: avec Claire de Ribeaupierre et Yoann Moreau iels donnent le stage *pêcher l'algue* aux écoles romandes des arts de la scène et musique.

CFP ART

À la rentrée, 16 nouveaux danseuses originaires des cantons de Genève, Vaud, Tessin, Bâle, Zürich et Neuchâtel ont rejoint la filière CFC danseuses interprètes.

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

Parmi les 116 participant·es auditionnés·es, iels sont une vingtaine à rejoindre la formation tandis que les interprètes de 2^e et 3^e années reprennent en tournée *In C* de Sasha Waltz et *Cathedral* de Marcos Morau, deux entrées récentes au répertoire MIX 31. Une troisième pièce s'ajoute au programme de novembre au Théâtre Les Halles de Sierre. Un MIX est présenté au Pavillon ADC avant Noël.

LA MANUFACTURE

La nouvelle Promo H débute l'année par un atelier *Tools for improvisation* avec Thomas Hauert, directeur artistique de la formation, suivi de cinq semaines autour des processus collaboratifs et interdisciplinaires de la création avec Susanna Recchia. C'est la dernière année pour la Promo G qui l'entame avec une semaine *Kickstart* pour s'engager dans leur projet de Bachelor avec Claire de Ribeaupierre et Grégory Stauffer. Tels commencent dans la foulée les créations du double programme de sortie (Yasmine Hugonnet et Radouan Mriziga) et une réflexion sur les enjeux de la dé-colonisation de la culture (Fabian Barba). La Semaine Rencontre leur permet ensuite de découvrir le travail de la chorégraphe Nicole Seiler.

~~TOUS~~

~~LES~~

TOUS
LES CORPS
QUI BOUGENT
SONT
BEAUX

PLUS
BESOIN
DE S'
EMBÊTER
À FAIRE
DE LA
DANSE.

