JOURNAL DE DANSE — PAVILLON ADC
JANVIER → AOÛT 2024 — ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE — PLACE STURM — 1206 GENÈVE

84

1 CRITIQUER LA DANSE

2 LUMIÈRES LUMIÈRES

3 LES AMOURS INTERDITES DE HIJIKATA

03 ① CRITIQUER LA DANSE
Par Charlotte Imbault — Wilson Le Personnic — Marie Pons

05 — ENQUÊTE: LA CRITIQUE PERD SES PLUMES — *Avec notamment les propos de Katia Berger — Cécile Dalla Torre — Aïnhoa Jean-Calmettes Sanjoy Roy — Sylvia Botella — Laure Cappelle...*

17 — CE QUE RACONTENT LES ARCHIVES CRITIQUES
Entretiens avec Annie Suquet — Sylviane Pagès — Mélanie Papin

27 — ÉCRIRE LA SCÈNE — *Entretien avec Michèle Pralong*

33 — À NEW YORK ET À LISBONNE, DEUX REVUES DE DANSES
Entretiens avec Moriah Evans — João dos Santos Martins

39 — ATTRAPER LES IMAGES QUI JAILLISSENT
Entretien avec Enora Rivière

42 — BRIBES D'UNE PRATIQUE SITUÉE — *Par Marie Pons*

43 — EN RELATION — *Par Charlotte Imbault*

44 — UNE GROTTE À SOI — *Extraits — Pauline L. Boulba*

47 — SIX PISTES POUR UNE CRITIQUE RELATIONNELLE
Par Charlotte Imbault — Wilson Le Personnic — Marie Pons

54 ② RECHERCHE EN COURS
Les amours interdites de Hijikata — Par Annie Suquet

Responsable de publication: ADC
Rédactrices en chef:
Anne Davier, Michèle Pralong

Auteurices:
Anne Davier, Charlotte Imbault, Pauline L. Boulba, Wilson Le Personnic, Hélène Mariéthoz, Marie Pons, Michèle Pralong, Cécile Simonet, Annie Suquet
Illustrations: Sonia Kacem

Design graphique: Silvia Francia, blvdr
Impression: Atar Roto Presse SA
Tirage: 3'500 exemplaires
Parution: deux fois par an
www.pavillon-adc.ch.

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

62 ③ LUMIÈRES LUMIÈRES

63 — SOURCES AD HOC — *Entretien avec Victor Roy*

68 — LA LUMIÈRE COMME SUJET — *Par Charlotte Imbault*

73 — TROMPER L'ŒIL — *Entretien avec Alessandra Domingues*

77 — ATELIERS LUMIÈRE — *Par Cécile Simonet*

84 LIVRES

86 BRÈVES

Illustrations
Pour les pages de ce Journal 84, nous avons puisé avec la plasticienne **Sonia Kacem** dans un fonds d'esquisses préparatoires: des essais à l'encre noire mélangée à de la graisse, en vue de réaliser de nouvelles lithographies. Sonia Kacem a en effet reçu une bourse culturelle de la Fondation Leenards pour un projet pictural entamé lors d'une résidence au Caire. À partir de grands carnets de croquis aux pages remplies de motifs colorés, parfois irisés, elle répète des séquences de graphies abstraites, développant ainsi un vocabulaire de formes extensible. Ce que vous découvrez ici, ce sont des tests, la recherche d'un mouvement spontané, des hybrides entre le motif, la peinture, la calligraphie, l'écriture ou encore les graffitis que la graphiste Silvia Francia a librement utilisés dans les pages qui suivent. Comme un matériau rythmique.

Sonia Kacem vit et travaille à Genève où elle a obtenu un master à la Haute école d'art et de design (HEAD) en 2011. En 2016 et 2017, elle est au bénéfice d'une résidence à la Rijksakademie d'Amsterdam. Elle a exposé dans de nombreuses institutions en Europe et remporté plusieurs prix tels que le Zurich Art Prize (2022), le Kiefer Hablitzel Prize (2015), le Manor Art Prize (2014) et le Swiss Art Awards (2013).

« L'écriture est un mode d'expression chorégraphique. On a toujours l'impression d'assister à une première lorsque l'édition du journal est terminée et qu'il est envoyé à l'impression »

Moriah Evans, chorégraphe, interprète et responsable d'édition du *Movement Research Performance Journal* — extrait de son entretien page 33

Le *Journal de l'ADC* a 30 ans

Happy Birthday, journal!

Nous-mêmes, à la rédaction, sommes tombées de notre chaise en articulant ce chiffre. Trente ans, quatre-vingt-quatre numéros. Tellement d'œuvres, d'artistes, de mouvements chorégraphiques, de questions politiques et sociétales, de polémiques esthétiques ou éthiques déposées dans cette collection d'opus publiés depuis une scène de danse!

Le premier salut doit être lancé à Caroline Coutau qui, revenant en Suisse après un séjour de plusieurs mois en Espagne — où elle avait notamment parlé avec Jean-Marc Adolphe de la toute fraîche revue «indisciplinaire» *Mouvement* —, constate qu'une nouvelle génération en danse contemporaine surgissait à Genève. D'une vitalité, d'une diversité, d'une inventivité dont il fallait parler, qu'il fallait défendre. Caroline avait été critique de danse au *Journal de Genève*, et elle était surtout une spectatrice passionnée. L'idée d'un journal plaît à Claude Ratzé, alors directeur de l'ADC, et voilà la publication lancée: «Nous étions des *bleu·es*, se souvient-elle, aucune idée sur la manière de procéder. On a tout inventé de zéro, avec notamment l'envie d'ouvrir une rubrique à des non-journalistes, spectateurices ou professionnel·les venant d'autres milieux. Pour sortir de l'entre-soi de la danse. À l'époque il n'y avait pas internet, et créer un journal ne semblait pas si fou».

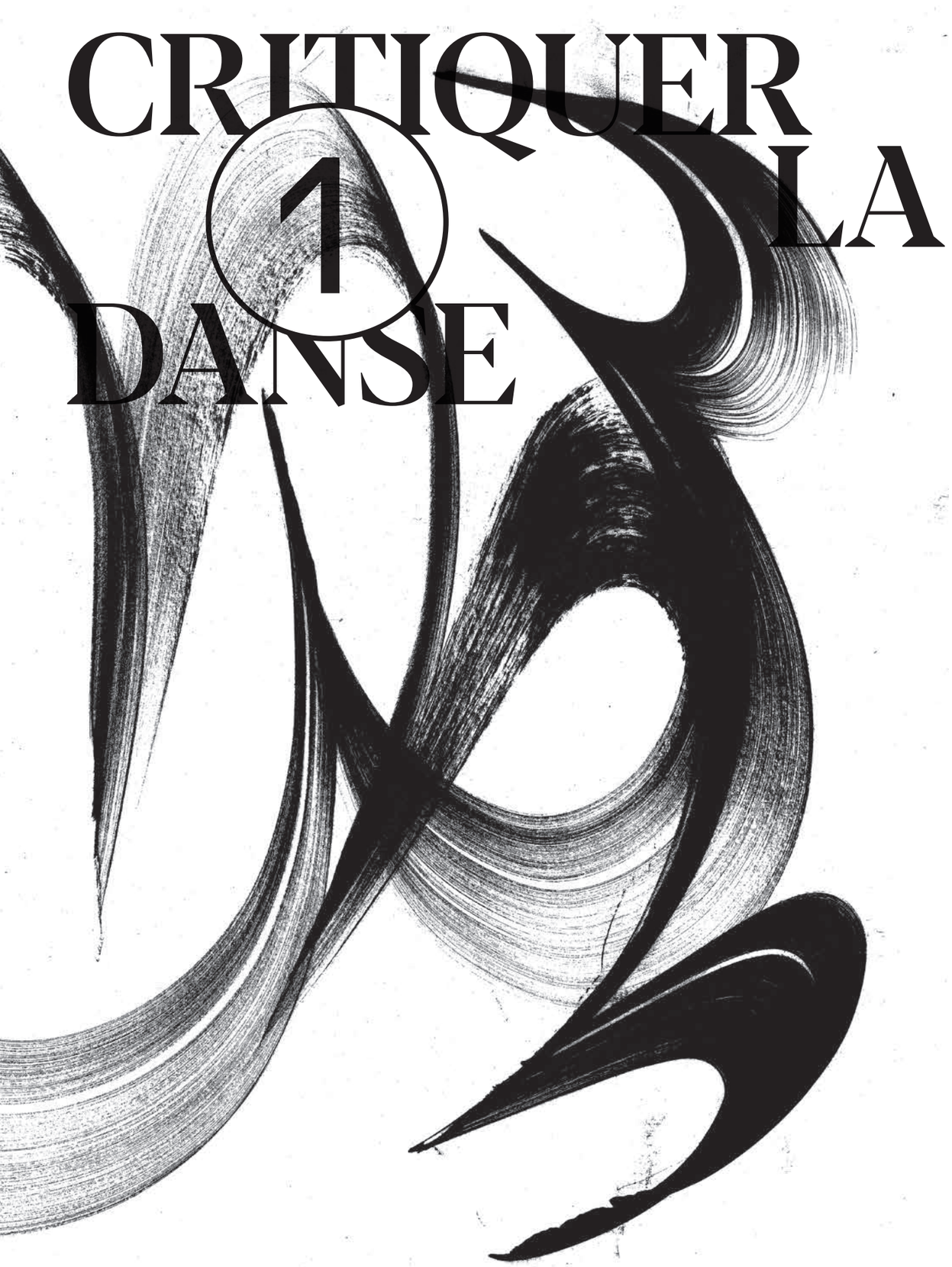
Un grand salut aussi aux graphistes qui se sont succédé au design de ce journal: Laurent Bonnet, Alya Stürenburg, Jennifer Cesa et aujourd'hui Silvia Francia. Une position qui demande, en plus du talent professionnel requis par la charge, de la patience et une capacité à travailler vite. Il faut le reconnaître, nous sommes régulièrement en retard sur le retard prévu.

À cette occasion, nous ouvrons dans ce numéro une enquête intitulée *Critiquer la danse.* Constat généralisé: une inquiétante fragilisation des espaces où se pense la danse, en Europe et au-delà.

C'est sans aucun doute parce qu'il est porté par une structure de programmation pérenne et subventionnée que ce *Journal* dure dans le temps. En publiant un numéro deux à trois fois par saison depuis 1994, l'ADC mise sur votre désir de tenir entre les mains une revue de danse.

ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

CRITIQUER LA DANSE



Nous avons proposé à trois collaboratrices du *Journal de l'ADC*, Marie Pons, Charlotte Imbault et Wilson Le Personnic, de faire un état des lieux de la critique en danse aujourd'hui. Si toustes ont en commun d'avoir suivi une formation de théoricien·ne de la danse en France, chacun chacune a ensuite développé depuis plus d'une dizaine d'années sa manière propre dans ce champ immense qui consiste à investir les salles de spectacle et les studios de répétitions pour regarder les corps, saisir les gestes, capter les pensées, puis en rendre compte oralement ou par écrit. Iels ont contribué à des médias comme *Mouvement*, *Les Démêlées*, *maculture.fr*, *art press*, *AOC*, *Repères*, *Nouvelles de danse*, *Volailles*, *Springback Magazine*, *watt*, *Coreia*, *CN* D *Magazine*, *ROT*, *LM Magazine*, *Inferno*, *danzine.net.*

Ces trentenaires passionné·es sont arrivé·es dans le milieu de la danse avec leur désir de critique au moment où la presse écrite était en crise mais où le web était en plein essor. Charlotte Imbault a créé la revue papier *watt* qui se conçoit comme un studio à ciel ouvert et instaure un espace de discussion entre artistes sur les processus de création (w-a-t-t.eu). Elle travaille notamment aujourd'hui à son projet sonore *What you see* qui a été accueilli toute la saison dernière dans le hall du Pavillon ADC (whatyousee.fr) et qui s'étend désormais sur scène. Collaborateur régulier du *Journal de l'adc* depuis quatre ans, Wilson Le Personnic a créé puis dirigé bénévolement pendant dix ans (avec une trentaine de collaborateurices) le très riche site *maculture.fr*. Composée de critiques et d'entretiens, cette plateforme en libre accès est une mine de renseignements et de réflexions sur la danse contemporaine. Malgré la faveur des artistes et des professionnel·les de la danse, cette aventure vient tout juste de s'arrêter. Journaliste et critique indépendante basée à Lille, rédactrice en chef de la publication papier *Les Démêlées*, consacrée aux critiques de danse, chorégraphie et performance dans la région Hauts-de-France (*lesdemelees.org*), Marie Pons entretient de multiples activités autour de la danse, variant les approches depuis l'écriture. Elle a notamment développé des outils pour documenter les processus de création chorégraphique en croisant image, texte et son.

Pour ce dossier, le trio a mené une large enquête, afin de faire une radiographie des principales problématiques économiques et structurelles rencontrées par celleux qui écrivent, et tenter d'ouvrir collectivement des voies pour le futur.
À travers ce focus, il s'agit d'une part de proposer de nouveaux formats, de nouvelles fonctions, de nouvelles dialectiques, d'imaginer de nouveaux circuits, et d'autre part de repenser le financement de la critique puisque le lectorat ne peut plus en assumer la charge. Alors qui? Des appuis venant du mécénat? De l'État? Des lieux de production de la danse: théâtres et festivals? Cette enquête en une dizaine d'entrées est complétée par des notes de lecture sur l'exercice du regard (pages 84–85).

Charlotte, Marie et Wilson ont entamé ce dialogue pour mettre en partage les difficultés rencontrées, lancer un large chantier, et pour continuer à inventer, à défendre la pratique critique.
Ce dossier *Critiquer la danse* est également une manière de poser les bases d'un projet qu'iels préparent depuis plusieurs mois: une publication papier, pensée comme un nouvel espace critique pour et avec la danse, qui devrait voir le jour en France durant la saison 2025/2026.

MP + AD

La critique perd ses plumes

Nous constatons aujourd'hui une réduction drastique des moyens d'exercer notre activité critique, et ce tant dans la presse spécialisée en danse, que dans celle dédiée aux scènes pluridisciplinaires. Les espaces de publication diminuent comme peau de chagrin, la pratique bénévole de l'écriture critique est devenue monnaie courante et les textes promotionnels remplacent les espaces analytiques : ce constat est largement partagé. Ajoutons à cela les nombreuses crises (sanitaires, économiques, écologiques…) qui n'épargnent pas les revues papier, le bouleversement apporté par le numérique et la position plus discrète (donc plus précaire au sein des tribunes critiques) du secteur chorégraphique par rapport aux autres disciplines.

Cet effondrement critique se joue pourtant à rebours d'un autre constat : il n'y a jamais eu autant de chorégraphes, de créations et de lieux de danse. Alors ? Y a-t-il encore des critiques en danse ? Comment travaillent-iels ? Quelles sont leurs relations avec les chorégraphes, danseureuses, programmateurices, lecteurices ? Le milieu de la danse compte-t-il sur leurs écrits ? Qu'en est-il des moyens financiers ? La critique en danse serait-elle arrivée au bout de son histoire ? Si non, de quoi a-t-elle besoin pour perdurer et se penser au futur ?

Nous avons écrit ou parlé à une quarantaine de personnes d'une vingtaine de pays[1] pour comprendre les raisons de cette fragilisation de la critique. Si sa place et son avenir ont déjà été interrogés ces dernières années par d'autres collègues dans plusieurs revues de danse[2], la dégradation récente de cette pratique demande un nouvel examen.

PAR CHARLOTTE IMBAULT, WILSON LE PERSONNIC ET MARIE PONS

1. Tous les témoignages recueillis ne sont pas repris ici, mais ils servent de toile de fond à ce dossier. Que celleux qui ont répondu soient remerciés : Jean-Marc Adolphe, Katia Berger, Marie-Pierre Bourdier, Sylvia Botella, Laura Cappelle, Angela Conquet, Volmir Cordeiro, Cécile Dalla Torre, Yannick Dufour, Moriah Evans, Isabelle Ginot, Marisa Hayes, Aïnhoa Jean-Calmettes, Catherine Lalonde, Pauline L. Boulba, Mylène Lauzon, Xavier Le Roy, Belinda Mathieu, Gérard Mayen, Julie Nioche, Philippe Noisette, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Jonas Parson, Léa Poiré, Michèle Pralong, Alexia Psarolis, Grégoire de Rham, Aurélien Richard, Enora Rivière, Sanjoy Roy, João dos Santos Martins, Anne Segallou, Annie Suquet et Mariana Viana.
2. Pour plus d'information, nous vous invitons à lire *Mouvement* en 2008, « La critique est morte ? Vive la critique ! », *le Journal de l'ADC* en 2012, « L'instinct critique », *Nouvelles de danse* en 2017 : « La critique… où en est-on ? »

Enquête

Lorsque nous interrogeons nos collègues critiques en danse à propos de leurs conditions de travail, le constat est sans appel : la critique s'écrit la nuit sur la table de celleux qui ont l'envie et l'énergie de lui tailler une place dans leur emploi du temps. Sanjoy Roy, critique au quotidien britannique *The Guardian* (voir encadré p. 12) explique comment s'articule cet équilibre précaire : « Tous les écrits que j'ai produits sur la danse entre 2000 et 2019 étaient des à-côtés. Sans mes emplois à temps plein, je n'aurais pas survécu. Au début, j'écrivais une fois tous les deux ou trois mois pour le *Guardian*, puis à un rythme plus soutenu entre 2005 et 2014. J'ai pu tenir debout jusqu'à 3 heures du matin pour écrire la critique qui devait être publiée le lendemain à 9h30, heure à laquelle je commençais mon travail régulier. »

Même son de cloche en France où la grande majorité des journalistes-critiques sont indépendant·es. « Je ne peux pas être liée à une rédaction ou à une seule activité, déclare la journaliste Belinda Mathieu (elle écrit notamment pour *Télérama*, *La Terrasse*, *Sceneweb*). Les commandes sont tellement fluctuantes et ponctuelles que je suis obligée de multiplier les collaborations pour vivre de mes textes. » La journaliste travaille aujourd'hui quotidiennement pour cinq médias et ponctuellement sur d'autres projets d'écritures, en parallèle de son master en danse à l'Université Paris 8.

À cet endroit du « métier passion », les conditions d'exercice, le plus souvent précaires, sont motivées par « la beauté du geste », comme l'évoque Catherine Lalonde,

poète et critique en danse depuis 2008 au quotidien *Le Devoir* au Québec: « Quand je suis entrée au *Devoir*, nous étions deux personnes motivées pour pousser le journal à faire davantage de place à la danse. Après avoir remis les textes assignés par la rédaction, nous écrivions les critiques de danse à la fin des spectacles. Nous avions de l'énergie, du temps, nous n'avions pas encore d'enfants. Ce n'était pas un rythme soutenable à long terme. ».

La critique, parce qu'elle est liée à une actualité, véhicule les notions de rapidité et de réactivité. Face aux délais d'écriture souvent très courts, la journaliste et chercheuse Laura Cappelle relativise: « Il faut accepter qu'une critique soit incomplète. Elle est une réaction à une œuvre, à un instant donné. Quand on écrit pour le lendemain, le spectacle n'a pas vraiment le temps de se déposer. Un des enjeux de la critique, c'est d'oser exprimer une opinion dans ce cadre contraignant ».

Critiquer, mais encore

Les journalistes critiques cumulent les activités tels que l'enseignement, les ateliers d'écriture, la relecture de dossiers, la réalisation de podcasts, les pratiques liées à la communication (comme l'écriture de brochure de saison), la curation d'exposition, la médiation de conférences, etc. La journaliste française Léa Poiré (anciennement coordinatrice de la rubrique danse pour le magazine *Mouvement*, aujourd'hui rédactrice en chef du *CN D Magazine*), explique à ce sujet: « Toutes les différentes activités que je pratique sont une forme de médiation entre les œuvres, le milieu culturel et le public. J'ai pourtant tendance à dire que je suis journaliste, car c'est ma première casquette et c'est aussi celle que je chéris le plus, mais du point de vue économique, ce n'est pas cette activité qui me fait vivre. La presse doit représenter 25 % de mes revenus annuels. Le travail de communication couvre le reste. »

Multiplier les activités n'est pas l'apanage des jeunes critiques indépendant·es. En témoigne le journaliste Philippe Noisette (il écrit notamment pour *Les Échos* et *Les Inrockuptibles*), actif dans la presse spécialisée depuis plus de trente ans et pour qui la diversité des pratiques permet de ne pas « s'ankyloser dans l'écriture, d'être toujours en mouvement ». Aujourd'hui à la retraite, le journaliste Gérard Mayen a, lui aussi, mutiplié les approches durant toute sa carrière: « Travailler pour des médias permet surtout de se faire un nom, d'avoir une reconnaissance, une visibilité/crédibilité dans le milieu, et d'ouvrir de nouvelles collaborations, avec les structures comme avec les compagnies. L'inconvénient, signale-t-il, est l'entre-soi que le réseautage génère et qui finit par devenir problématique lorsqu'il faut écrire sur des festivals ou des compagnies pour lesquels on travaille et dont on dépend financièrement. »

La danse pas *bankable*

En Suisse romande, Katia Berger, journaliste à la *Tribune de Genève*, a vu la rubrique culture se faire amputer de moitié durant la crise sanitaire, passant de deux pages à une page quotidienne (voir encadré ci-contre). De son point de vue, la critique de danse est en train de disparaître des quotidiens parce qu'elle est très peu lue. « Les journaux généralistes ont aujourd'hui besoin de toucher un lectorat beaucoup plus vaste. La danse n'étant pas *bankable*, car jugée trop élitiste, les rédactions finissent par y renoncer. »

Dans les médias anglophones, les discours des critiques Sanjoy Roy et Laura Cappelle se rejoignent. Au Royaume-Uni, selon Sanjoy Roy, il y avait cinq ou six critiques publiées par jour dans les sections danse/performance de la presse écrite en 2002, année de ses débuts au *Guardian* ; aujourd'hui, il n'y en a plus qu'une ou deux. Aux États-Unis, Laura Cappelle (elle écrit notamment pour le *New York Times*, *The Stage*, *Dance Magazine*...) se souvient que lorsqu'elle a commencé à travailler pour le *Financial Times* en 2010, les critiques de danse étaient encore bien présentes: « Après la première d'un spectacle, il y avait le lendemain une dizaine de papiers dans les journaux ! Cela composait un paysage traversé par une grande diversité de voix, de différentes générations et avec différentes perspectives. Aux États-Unis, je crois qu'il ne reste plus qu'un seul poste de critique de danse à temps plein, au *New York Time*s,

Katia Berger

JOURNALISTE À LA TRIBUNE DE GENÈVE

« Bientôt, il n'y aura plus de journalistes spécialisés en arts vivants à Genève »

En Suisse romande, la presse traverse une nouvelle crise qui se traduit notamment par une vague de licenciements dans les rédactions de l'éditeur suisse TX Group. En octobre dernier, une centaine de journalistes ont manifesté devant les locaux de son antenne Tamedia, à Lausanne, suite à l'annonce de la suppression de 56 postes en Suisse romande. Premier groupe de presse suisse, TX Group détient notamment le journal gratuit *20 minutes*, ainsi que, sous l'égide de Tamedia Romandie, les quotidiens *24 heures*, la *Tribune de Genève*, le journal dominical *Le Matin Dimanche* et *lematin.ch*. Employée à la *Tribune de Genève* depuis 2012, Katia Berger fait partie des journalistes concerné·es par les nouvelles mesures d'économies. Son contrat est prolongé de quelques mois pour qu'elle puisse partir en retraite anticipée en 2024. « J'ai 62 ans, j'ai fait mon temps, je pars sereine. Mais je suis consternée par l'avenir qui se dessine pour la presse culturelle et très inquiète pour mes collègues qui vont avoir de plus en plus de travail et de moins en moins de liberté. » Chez Tamedia, un projet est en cours qui vise à « synergiser » davantage encore les rubriques culturelles de la *Tribune de Genève*, *24 heures* et Le *Matin Dimanche* via le cahier hebdomadaire de ce dernier, *Cultura*. « J'en déduis que Tamedia souhaite centraliser la culture à Lausanne. Bientôt, il n'y aura plus de journalistes spécialisé·es en arts vivants à Genève. À terme, je suppose que nous n'aurons plus d'antenne culturelle sur Genève, et qu'il n'y aura plus de journalistes *scène* pour couvrir l'actualité locale dans toute sa diversité. »

Cécile Dalla Torre

JOURNALISTE AU COURRIER

« Notre regard critique est dévalorisé au profit de la promotion »

Cécile Dalla Torre, journaliste, critique et responsable à temps partiel (engagée trois jours par semaine pour couvrir la totalité de l'actualité scénique romande) de la rubrique *scène* au quotidien romand indépendant *Le Courrier* (basé à Genève), partage cette inquiétude face au déséquilibre manifeste entre la place laissée à la danse dans la presse romande et la création contemporaine, qui n'a jamais été aussi prolifique: « Le statut de danseureuse est reconnu depuis peu en Suisse. Le milieu de la danse a fait un bond en avant en dix ans: l'offre est devenue beaucoup plus importante et la Suisse romande est maintenant un véritable *hub* de la danse.

Je pense bien sûr au travail considérable fourni par l'ADC, mais aussi aux efforts déployés par l'association ADN Danse Neuchâtel, par exemple. Face à cette évolution, je m'interroge, car les moyens de la presse et nos espaces rédactionnels, qui contribuent à cette visibilité, eux, ne grandissent pas. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres rédactions romandes aujourd'hui, nous avons de la chance qu'ils ne diminuent pas au *Courrier*, qui continue d'ailleurs à proposer de la critique dans tous les arts. Mais il est indéniable qu'aucun moyen n'est octroyé pour que les espaces rédactionnels réservés à la danse se développent en adéquation avec l'offre. Notre regard critique est dévalorisé au profit de la promotion, alors qu'il est essentiel pour faire connaître des œuvres, par essence éphémères, et pour en laisser une trace — qu'elle donne envie ou non d'aller découvrir les pièces. La critique possède une longue histoire; tout comme la presse, il serait regrettable qu'elle disparaisse en raison des actuelles logiques de profit.»

ce qui lui confère une importance démesurée. Cette raréfaction des postes donne trop de pouvoir au peu de personnes qui la pratiquent, quelle que soit la qualité de leur écriture. »

Face à la déperdition de regards portés sur les œuvres, Laura Cappelle s'inquiète: « Dans un journal ou quotidien généraliste, une critique de danse est potentiellement lue par des personnes non initiées, à la suite d'autres articles politiques, économiques, sociétaux. Si la critique de danse finit par sortir des médias généralistes, l'image d'une danse qui ne s'adresserait qu'à des élites va se renforcer. »

Pages culturelles attaquées

Responsable de la rubrique danse du journal *L'Humanité* de 1985 à 1991 puis fondateur de la revue *Mouvement* en 1993, Jean-Marc Adolphe a assisté aux premières coupes de sa rédaction. « *L'Humanité* a été le premier quotidien national en France à rencontrer des difficultés économiques au début des années 90 et à réduire ses paginations. Ce sont les *pages culture* qui ont été attaquées en premier. La plupart de mes articles n'ont jamais été publiés, faute de place. À l'époque, il n'y avait pas encore de site internet pour pallier la disparition des rubriques danse sur papier. » De nombreux journaux français ont ensuite suivi le pas. En témoigne la disparition de la critique de danse pour *L'Express*, *L'Obs* ou encore *Le Point*. « La place des critiques de danse n'est plus sanctuarisée dans les quotidiens nationaux, confirme Yannick Dufour, attaché de presse et co-directeur de l'agence parisienne Myra (agence de relation presse spécialisée dans le spectacle vivant et la création contemporaine). Les journalistes parti·es à la retraite ou lors de remaniements n'ont pas été remplacé·es. Et ces magazines n'ont pas reporté leurs rubriques danse sur leur site internet. »

Du côté de la presse spécialisée francophone, le constat est similaire. Dans *Mouvement*, la part de la danse a diminué alors qu'elle tenait une place centrale à la création de la revue, en 1993. La revue *Repères*, jusqu'à récemment trimestrielle, a revu son régime de parution et sa pagination à la baisse: elle devrait sortir dorénavant une

fois par année — son bilinguisme (fr/eng) démontre toutefois une aspiration de diffusion internationale. Créée en 2014, la revue *Ballroom* a mis la clef sous la porte en 2019, après vingt-trois numéros[3]. Aurélien Richard, son ancien rédacteur en chef, témoigne : « L'équipe de rédaction était peu payée par rapport au travail fourni. On avait toustes d'autres activités en parallèle, c'était compliqué de les concilier et à la longue, un phénomène d'usure s'est installé ».

Une hypothèse : les médias spécialisés qui semblent perdurer sont rattachés à des institutions. En témoigne le journal que vous tenez entre les mains et qui est porté par l'ADC depuis 1992. En Belgique, le trimestriel *Nouvelles de danse* est édité par *Contredanse* à Bruxelles depuis 1997. Tiré à 11'000 exemplaires, son numéro 87 vient d'être distribué gratuitement en Belgique et en France. Cette continuité s'explique sans doute par la subvention publique octroyée par le Service de la danse de la Fédération Wallonie-Bruxelles à *Contredanse*. Si la prospérité de *Nouvelles de danse* a longtemps servi d'exemple, l'avenir du journal, dans sa forme actuelle, semble aujourd'hui compromis. Alexia Psarolis, sa rédactrice en chef, témoigne : « Notre subvention n'a pas diminué mais n'a pas été augmentée au regard du développement de nos activités. Des difficultés budgétaires se profilent pour les années à venir. Une réflexion va démarrer au sein de *Contredanse* parallèlement à des négociations avec les politiques. S'ouvre pour nous une période de turbulences… Le journal devra sans doute muter, être recalibré, et le mot d'ordre est clair : réduire les coûts ! »

Équilibre fragile toutefois pour ces projets éditoriaux exclusivement rattachés à une institution ? En témoigne, la revue australienne *Dancehouse Diary* éditée par la Maison de la danse à Melbourne, initiée et développée par sa directrice Angela Conquet. Cette revue, intimement liée à la vision que sa directrice portait pour la Dancehouse de Melbourne, a été conçue comme un outil qui articulait et prolongeait les enjeux du moment, dont la programmation de la Dancehouse se faisait l'écho. Mais se pose la question de la propriété intellectuelle de ce type d'outil, laquelle — dans ce cas — revient à la structure, comme toutes les autres contributions créatives ou curatoriales de la directrice tant qu'elle était employée par Dancehouse. « Je n'ai pas pu détacher la revue de la structure et l'emporter avec moi à mon départ, et éventuellement la façonner à ma manière pour qu'elle devienne autre chose. J'ai continué à la diriger et à y contribuer pendant trois autres numéros, dont le dernier sortira en 2024. J'ai pourtant décidé d'arrêter, non pas parce que la structure ne souhaitait pas que je continue, mais parce qu'il me semble que cela n'a plus le même sens. La question se pose donc de savoir à qui appartient vraiment une publication, qu'est-ce qui la fait ou la défait, et à quel point les personnes qui la portent peuvent ou doivent l'emporter à leur départ. »

La critique génère moins de *clics*

Dans la presse généraliste, il subsiste donc un espace congru pour la danse. Yannick Dufour de l'agence Myra constate : « la majorité des médias grand public cherche à préserver et à sectoriser leurs pages cultures sur la dimension grand public et la dimension marchande : la littérature, le cinéma, la musique, un peu d'art visuel, et le théâtre. La danse n'en fait pas partie, car pour la majorité des rédactions des médias généralistes, la danse ne concerne pas le grand public. » Pour Katia Berger de la *Tribune de Genève*, les critiques ont été progressivement remplacées par des reportages, des portraits, des formes qualifiées « plus légères, plus digestes, moins analytiques et moins élitaires ». Ancienne communicante et fondatrice du collectif parisien Overjoyed — un rassemblement de professionnel·les issu·es d'agences de communication et d'institutions culturelles —, Marie-Pierre Bourdier confirme cette tendance : « Ce qui intéresse les médias aujourd'hui, c'est les portraits et les parcours d'artistes. Grâce aux statistiques de leurs sites, les médias savent ce que lisent leur audience, sur quoi cliquent leurs visiteureuses et combien de temps iels passent sur un article. La critique génère moins de *clics*. Les rédactions ne vont pas proposer du contenu à rebours des envies et pratiques de leur lectorat. Pour le spectacle vivant, elles diffuseront un portrait ou un parcours plutôt qu'un avis critique sur une œuvre qui ne sera de toutes façons pas vue par la grande majorité des lecteurices. » Yannick Dufour confirme cette tendance : « Les rédactions sont aujourd'hui à la recherche de *storytelling*, elles demandent au journaliste de décentrer leur sujet, de lâcher le spectacle pour se focaliser sur le travail en général, le contexte, les répétitions, etc. Et ce aussi bien dans les reportages télé que dans les colonnes papier. »

3. Ces dernières décennies ont vu disparaître ente autres les revues papier *Danser*, *Les Saisons de la danse*, *Pour la danse*, *Danse Magazine*, *Ballet International*…

Catherine Lalonde le regrette : « Ce qui se passait avec le papier, et que j'adorais, c'est qu'un·e lecteur·ice tombe sur une de mes critiques et me dise ne rien connaître à la danse mais avoir aimé lire mon texte. Je savais alors que cette personne était peut-être sur le point de franchir le seuil d'une salle de spectacle. Cela n'arrive plus, parce que les critiques de danse sont seulement sur nos plateformes numériques : il faut cliquer pour y accéder, impossible de tomber dessus par hasard comme dans le journal papier. Ce que je considérais comme un boulot de démocratisation et de circulation de la danse ne se fait plus aussi simplement sur le web. »

Le digital, s'il permet a priori de multiplier les voix et d'éviter les contraintes de gabarit et de maquette, est bien moins prestigieux que le papier. Il est aussi mal financé. Gérard Mayen, journaliste indépendant, a pu observer comment « le digital a précarisé les contributeurices : avec internet, on pense que tout est gratuit ». Cécile Dalla Torre du quotidien genevois *Le Courrier* abonde : « Sur le long terme, le format critique n'est pas viable. La culture de l'information gratuite est de plus en plus ancrée dans les mentalités. La grande majorité des lecteurices ne souhaite plus payer pour lire un papier critique ». Une pratique accentuée par l'apparition et la démocratisation des plateformes numériques en libre accès, créées et alimentées bénévolement par des passionné·es. Jean-Marc Adolphe souligne la fragilité des supports en ligne : « Les sites n'archivent pas automatiquement leur contenu. Ça m'est arrivé plusieurs fois de rechercher des publications qui ne sont plus accessibles, car le site n'existe plus ou a subi des refontes. Si un média s'arrête, et si la personne en charge cesse de payer le nom de domaine ou le serveur, tout le contenu en ligne disparaît. À cela s'ajoutent les risques de piratage. Dans ces circonstances, je doute que l'on puisse avoir accès dans dix, vingt ou trente ans aux contenus produits en ligne. » Au Brésil, le site très visité *seteporsete.net*, créé par l'artiste Sheila Ribeiro en 2009 et sur lequel des

Aïnhoa Jean-Calmettes

JOURNALISTE ET CRITIQUE INDÉPENDANTE

« Les mathématiques ont les équations, la philosophie les concepts, l'art a la forme. La critique orchestre un dialogue entre la forme et l'état du monde »

Aïnhoa Jean-Calmettes a été rédactrice en chef de la revue *Mouvement* de 2014 à 2023.
« Je suis rentrée à *Mouvement* parce que je voulais faire de la critique. J'avais adoré en lire dans la presse généraliste, c'était nouveau pour moi et j'avais envie d'explorer ce format : les textes étaient libres, bien écrits, référencés sans être écrasants. Mais à *Mouvement*, je me suis retrouvée à éditer certains textes que je ne comprenais pas, et ça m'a mise en colère : la revue insistait sur le caractère politique de l'art, sur le fait que tout le monde pouvait comprendre la danse contemporaine, tout en publiant des contributions élitistes et excluantes. Quand on a repris *Mouvement* avec une jeune équipe de journalistes et de photographes, on a failli abandonner la critique. Et puis on s'est dit qu'il fallait au contraire essayer de la repenser.
Il s'agissait d'être plus généreux, c'est-à-dire de ne pas oublier de décrire la pièce, de replacer l'artiste dans son contexte, de dire ce qu'iel travaille, pour ne pas s'adresser seulement aux initié·es qui savent de quoi on parle quand on fait du *name dropping*. Cette interrogation venait aussi d'un enjeu de légitimité. Aucun·e de nous ne venait d'études spécifiquement artistiques. On venait du journalisme. Est-ce que cela pouvait être une force ? Est-ce que l'on pouvait essayer de s'adresser à des personnes qui pensent que la danse ou le théâtre n'est pas pour elles, tout en ayant une pensée qui pourrait aussi être pertinente pour le milieu artistique ? Je ne sais pas qui lit de la critique aujourd'hui, et je ne sais pas si c'est intéressant pour celleux qui ne vont pas au spectacle. Mais j'adorerais que cela puisse être le cas. Je suis profondément convaincue que l'art est une forme de connaissance sur le monde, qui a ses outils spécifiques. Les mathématiques ont les équations, la philosophie les concepts, l'art a la forme. Qu'on le veuille ou non, toute forme est politique et dit quelque chose du monde. La critique permet de mettre cela en évidence, d'orchestrer un dialogue entre une forme et l'état du monde, de mettre en avant les questions posées par une pièce, la façon dont elle déplace les regards. Il ne s'agit pas, comme la critique normative a tendance à le faire, de distribuer les bons et les mauvais points, dans un tableur déjà écrit d'avance. Scénographie : ok. Interprètes : peut mieux faire. Musique : bouleversante. Écrire de la critique, pour moi, c'est écrire dans la marge, entrer en dialogue et faire des liens. C'est pour ça que je dis souvent que je n'écris pas sur des pièces, j'écris *avec* des pièces. »

Sanjoy Roy

CRITIQUE POUR *THE GUARDIAN* ET RÉDACTEUR EN CHEF DE *SPRINGBACK MAGAZINE*

« C'est une recommandation: essayez d'écrire comme quelqu'un que vous aimez. Vous échouerez mais vous découvrirez quelque chose en cours de route »

« Lorsqu'on me demande comment je suis devenu critique, les mauvais jours je réponds que c'est arrivé par erreur, et les bons par chance. J'ai d'abord travaillé dans l'édition pour le secteur médical et j'ai découvert la danse en pratiquant au Laban Center à Londres. Un poste d'assistant libraire s'est libéré chez *Dance Books*, une librairie spécialisée, je l'ai obtenu et je me suis rendu compte qu'il s'agissait aussi d'une maison d'édition pour la danse. J'ai progressivement pris en charge l'édition, la mise en page et la production de certaines publications. Nous avions aussi un magazine, *Dance now*, et le rédacteur en chef m'a suggéré d'y écrire. J'ai proposé une première critique sur Anne Teresa De Keersmaeker. De nombreuxses critiques écrivaient dans ce magazine dans les années 1990 et ma plume a commencé à être remarquée. La critique de danse en poste au *Guardian*, Judith Mackrell, m'a téléphoné un jour et m'a demandé si je pouvais écrire pour le journal. Je n'ai évidemment pas dit non. J'ai le réflexe de m'auto-éditer, je peux à peine écrire deux phrases avant de les reprendre, ce qui, selon moi, n'est pas la meilleure façon de procéder. Je trouve de toute façon très dur d'écrire, et en vingt-cinq ans cela n'a pas changé. Lorsque j'ai commencé, j'aimais beaucoup la plume de David Jays, qui écrit toujours sur le théâtre et la danse au *Guardian*. Je me suis dit que j'allais essayer de l'imiter, ce à quoi j'ai échoué mais je suis arrivé à autre chose. C'est une recommandation: essayez d'écrire comme quelqu'un que vous aimez. Vous échouerez mais vous découvrirez quelque chose en cours de route. Réfléchir à l'écriture des autres fait avancer son propre travail. J'aime considérer l'artisanat du travail du texte comme une pratique artistique. L'écriture est à mes yeux une sorte de performance, sur une sorte de scène, pour une sorte de public. La performance se fait dans la langue, la scène est une publication papier et le public un·e lecteurice. L'écriture critique demande de prêter une attention fine à ce qui se produit, c'est une lecture rapprochée qui n'existe pas dans d'autres formats. Elle donne une véritable expérience en termes d'examen des détails, et c'est précieux. »

artistes brésilien·nes écrivaient quantité d'articles et textes critiques n'existe plus. Avec sa disparition, une somme d'archives considérable a été perdue.

Drôles de relations

Responsable de la communication à l'Arsenic — Centre d'art scénique contemporain à Lausanne, Anne Ségallou est confrontée à la difficulté de faire venir des journalistes de l'étranger: « Si je souhaite convier des journalistes belges ou français, c'est le théâtre qui doit prendre en charge leur voyage et leur hébergement. Les rédactions n'ont plus les moyens ». Bien souvent, ces voyages de presse sont le fruit de partenariats média/théâtre et tendent à produire des relations biaisées. « Ce n'est un secret pour personne: si un théâtre ou un festival invite un·e journaliste en voyage de presse, un article est attendu. Même s'il s'agit d'un accord tacite, il y aura toujours cette perspective de la part de l'institution. J'ai conscience que c'est une pression pour les journalistes. Et de fait, on sent qu'il n'y a plus trop de prises de position des critiques qui sont produites dans ce cadre. »

La plupart des journalistes indépendant·es pointent d'ailleurs l'association souvent problématique entre partenariat et production critique: « Faire de la critique en se bridant, c'est compliqué, constate la journaliste Léa Poiré, tout comme se sentir entièrement libre d'écrire une critique dans le cadre d'un voyage presse sans craindre de ne plus être invité·e par la suite. On peut également hésiter à réellement critiquer un spectacle s'il est diffusé dans un théâtre partenaire de notre média. » Grégoire de Rham abonde: « Un média culturel ne peut pas survivre sans partenariat, publicité ou subvention. Dans le cas de *Quatrième Mur* — plateforme romande en ligne dédiée à l'actualité et à l'analyse de la scène, sur abonnement, *ndlr* —, j'ai fait le choix de ne pas être partenaire avec des lieux culturels, car selon moi la critique supporte mal le copinage. La liberté rédactionnelle est toujours contraignante. On entretient de bonnes relations avec les lieux, mais c'est important d'être neutre et de garantir l'indépendance des journalistes lorsqu'iels écrivent. »

À la recherche de critiques

« Une des premières conséquences de la raréfaction des espaces critiques pour la danse (et par conséquent des journalistes et rédacteurices danse) est un démantèlement des expertises », constate Yannick Dufour. Les modèles, les exemples d'écriture pour la danse ne sont plus identifiables, car en voie de disparition. C'est parce qu'elles ont lu des critiques que la dramaturge Michèle Pralong (voir entretien p. 27) ou la journaliste Aïnhoa Jean-Calmettes (voir encadré p. 11) ont eu envie d'en écrire. Laura Cappelle s'interroge: « Comment faire pour que les jeunes critiques puissent entrevoir une carrière dans ce métier précaire? Depuis quelques années, les journalistes et rédacteurices s'éloignent de cette pratique. Il y en a de moins en moins qui comptent vingt ou trente ans d'expérience et écrivent encore de la critique. Or, la critique est un exercice de longue haleine. Elle donne des repères, replace et situe une œuvre dans une histoire plus large, met en perspective une pratique sur plusieurs générations d'artistes (par exemple, certaines démarches artistiques perçues aujourd'hui comme novatrices s'enracinent dans les années 1960–70). »

Katia Berger de la *Tribune de Genève* est catégorique: « Dans un premier temps, la déperdition qui s'annonce sera quantitative, parce qu'il y aura de moins en moins d'espace possible où écrire, puis qualitative, parce qu'il y aura de moins en moins de personnes ayant l'expertise pour écrire sur la danse. »

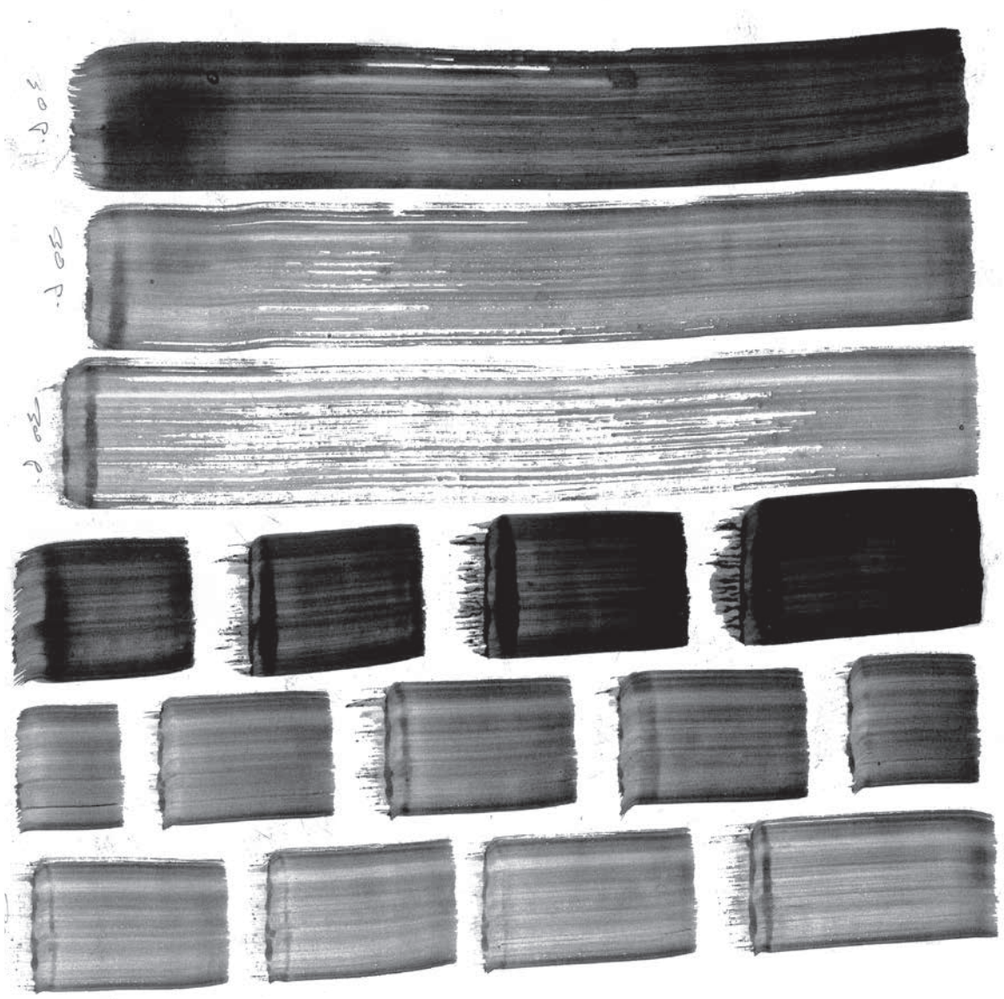
Sylvia Botella

DRAMATURGE AU THÉÂTRE NATIONAL WALLONIE-BRUXELLES, ENSEIGNANTE ET CRITIQUE BELGE INDÉPENDANTE

« Pour moi, la critique est un geste d'amour »

« Étonnamment, le principal muscle que je mobilise en tant que dramaturge au Théâtre national Wallonie-Bruxelles, c'est celui de critique. Je me sens accompagnatrice des artistes et des œuvres: je contextualise, je questionne, je clarifie, je monte. À ma manière, je performe la critique en tant que dramaturge. À l'Université libre de Bruxelles, je propose des exercices qui apprennent aux étudiant·es à regarder l'objet artistique, à analyser les petites et grandes dramaturgies. Je leur interdis l'usage du « j'aime/j'aime pas ». Iels doivent être capables de penser contre elleux-mêmes. Je suis toujours très curieuse de voir comment iels s'emparent de façon *auteuriste* de différents médiums pour exercer leur esprit critique. C'est une chance d'avoir un jour croisé la pratique de la critique sur mon chemin en devenant rédactrice en chef de la revue *Scènes*, et d'avoir notamment été critique pour la RTBF (Radio-télévision belge de la Communauté française). Je suis questionnante: rien de pire que les certitudes. Aujourd'hui, je réalise davantage des articles de fond ou des entretiens, car j'aime la maïeutique. Elle me tient debout, en éveil. Elle me permet de réarticuler une pensée claire au service des artistes, des publics et de l'institution. C'est ce qui m'importe.
En Europe, les journalistes n'ont pas le super pouvoir des critiques américain·es d'arrêter une tournée. Toutefois, iels ont le pouvoir de poser un vrai regard critique sur une œuvre. Ce qui en retour exige d'elleux une profonde honnêteté, une rigueur et une éthique de la responsabilité. Pour moi la critique, c'est un geste d'amour. Je dis souvent en riant à mes étudiant·es: « Au Festival d'Avignon, je suis en état de veille permanent. Je ne désire qu'une chose: voir les spectacles, rencontrer les artistes et partager mon enthousiasme. Je ne dors plus. Je ne mange plus. Je ne bois plus. Je suis amoureuse. »
Et iels éclatent de rire! »

Ce que racontent les archives critiques



L'histoire de la danse est rythmée par les paroles et les écrits de penseureuses qui aident à mettre en mots ce qui s'expérimente, se joue et s'affirme sur les plateaux et dans les studios. En 1926, on peut lire sous la plume du critique étasunien John Martin le terme *modern dance* pour qualifier le travail de Martha Graham et Doris Humphrey. La critique américaine Sally Banes, proche de la Judson Church (elle a performé dans les pièces de Simone Forti ou Meredith Monk) a quant à elle largement contribué à faire circuler le terme de *post modern dance* en observant ce qui s'inventait à New York dans les années 1970.

Pendant toute la période de la *modern dance*, les articles critiques sur la danse regorgent de sentiments, de qualificatifs relevant du registre émotionnel alors que quelques décennies plus tard, les textes qui répondent à des danses plus abstraites, comme celles de Cunningham, donnent lieu à beaucoup de descriptions pour rendre lisible cette toute nouvelle esthétique. Ces exemples illustrent combien les critiques et écrits de danse du siècle passé délivrent aux historien·nes d'aujourd'hui des outils d'analyse pour saisir les élans culturels et esthétiques qui traversent l'histoire de la danse. Lorsque la critique est au travail, le vocabulaire s'invente, permet d'articuler et donc de penser ce qui est en train de muer, voire de muter sur les scènes chorégraphiques. Ce qui est nommé existe, prend consistance et peut être soumis à la question, à l'objection, au commentaire.

Trois historiennes et chercheuses en danse racontent leurs relations quotidiennes avec les écrits sur la danse : Annie Suquet — également présente dans ces pages par le biais de la rubrique « Recherche en cours » (voir page 54) — Sylviane Pagès et Mélanie Papin.

Entretien

Annie Suquet

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

WILSON LE PERSONNIC : **Vous êtes historienne de la danse. Pourriez-vous présenter votre domaine d'expertise et la place qu'occupe la critique dans votre terrain de recherche ?**

ANNIE SUQUET : Ces dernières années, je me suis consacrée à l'écriture de deux volumes de synthèse sur l'histoire de la danse moderne internationale, envisagée dans une perspective d'histoire culturelle. Le premier volume qui a été publié en 2012 (*L'Éveil des Modernités. Une Histoire culturelle de la Danse (1870–1945)*, ndlr) se focalise sur la période allant de l'émergence de la danse moderne à la fin du XIX^e^ siècle jusqu'à la Seconde guerre mondiale. Le deuxième, que je suis en train d'achever, reprend en 1945 et couvre jusqu'à la fin des années 1970. Dans ce travail de longue haleine, où je navigue d'un pays à un autre en déterminant des axes communs de développement, j'aborde la danse au prisme de la diversité des enjeux — artistiques, intellectuels, sociaux, politiques, économiques, technologiques, etc. — qui participent aux dynamiques culturelles dans un contexte donné. J'essaie d'éclairer comment la danse est partie prenante dans la production de ces dynamiques culturelles et j'examine les multiples manières dont celles-ci s'incarnent en retour dans les évolutions des pratiques corporelles et des imaginaires chorégraphiques. J'observe aussi leur influence sur les conditions de création et de réception des œuvres. Sur cette question de la réception notamment, la littérature critique constitue pour moi une source d'information tout à fait essentielle.

Le premier volume de votre projet de synthèse de l'histoire de la danse moderne internationale se focalise sur la période 1870–1945. À quoi ressemblent les critiques de danse à la fin du XIX^e^ siècle ?

À la fin du XIX^e^ siècle, l'offre de spectacles devient foisonnante. Elle explose en même temps que se produit le phénomène de l'essor des grandes métropoles, avec leur population proliférante. La diversité des types de spectacles, de danse notamment, est alors très grande, il y en a vraiment pour tous les goûts. Cette diversité est reflétée par celle des formats critiques qui en rendent compte. Dans les journaux et les gazettes, il y a des articles descriptifs et évaluatifs, mais aussi des portraits, des chroniques mondaines, des caricatures, des billets d'humeur… À la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, plusieurs poètes de grand renom se sont penchés sur la danse : Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, pour ne citer que les plus célèbres. À un moment où de nouvelles formes émergent, en danse comme dans les autres arts, littéraire entre autres, la danse semble mettre la poésie au défi. Comment écrire le mouvement et danser le mot : on pourrait résumer ainsi la préoccupation de ces auteurs. En portant leur regard sur des artistes danseurs et danseuses en particulier, d'autres écrivains produisent des textes critiques d'une très belle facture littéraire. Je pense, par exemple, à Fernand Divoire sur Isadora Duncan, ou à Jacques Rivière quand il écrit sur le *Sacre du printemps* et Nijinski.

À quel moment la critique en danse se professionnalise-t-elle ?

Il me semble que cela se produit au cours des années 1920. Il y a au moins deux indicateurs de cette évolution : d'une part, l'affirmation progressive d'une spécificité de la compétence du « critique de danse » qui se traduit notamment par l'apparition de journaux spécialisés ; et d'autre part, la publication de livres compilant des textes critiques de certains des journalistes spécialisés de l'époque. En France, l'un des tout premiers de ces auteurs, très important, est André Levinson. D'origine russe, il a fui la révolution bolchévique et posé ses valises à Paris en 1921. À partir de là, il écrit sans relâche sur la danse, non seulement sur le ballet classique, mais aussi sur les tendances récentes, ou nouvelles, de la scène chorégraphique parisienne : les Ballets russes de Diaghilev, la danseuse espagnole La Argentina, les « danses exotiques » (africaines, indiennes, javanaises, etc.), les spectacles de girls en provenance des États-Unis, etc. En 1924, il publie *La Danse au théâtre. Esthétique et actualités mêlées* et, en 1929, *La Danse d'aujourd'hui*. Ces deux ouvrages sont des recueils d'articles qui donnent un aperçu historique inestimable sur la diversité des visages de la danse à l'époque. En Allemagne, le processus de reconnaissance de la danse moderne, en pleine émergence à partir des années 1910, s'accompagne aussi de l'apparition d'un discours spécifique, entre autres à travers la création de journaux spécialisés en danse. En 1928, Rudolf Laban crée ainsi la revue *Schriftanz*, qui ouvre ses colonnes non seulement à des comptes rendus de spectacles, mais aussi à toutes sortes de débats sur la « danse d'expression » — sa définition, ses pratiques, ses pédagogies… Aux États-Unis, c'est aussi en 1927 que le premier critique de danse « professionnel » est embauché au *New York Times* : John Martin. Ses articles, mais aussi ses conférences, puis ses livres, vont jouer un rôle crucial dans la définition esthétique et la reconnaissance de la modern dance américaine. Il publie d'ailleurs en 1933 *The Modern Dance*, un ouvrage fondamental à cet égard. La même période voit aussi l'éclosion, aux États-Unis, de journaux spécialisés, comme *Dance Magazine*, qui commence à paraître en 1927. Au fil de ces évolutions, ce qui se joue, c'est la constitution progressive de notions et de vocabulaires spécifiques pour rendre compte de la perception du corps dansant et de son mouvement dans l'espace. Les concepts d'analyse développés par Laban sont à cet égard déterminants, tout comme la théorie de la métakinésis élaborée par John Martin.

« Aux États-Unis, John Martin est le premier critique de danse professionnel embauché en 1972 au *New York Times*. Ses articles, mais aussi ses conférences, puis ses livres, vont jouer un rôle crucial dans la définition esthétique et la reconnaissance de la modern dance américaine »

Le deuxième volume de votre histoire culturelle de la danse se focalise sur la période 1945–1970, période notamment marquée par la guerre froide. Comment la danse et la critique témoignent-elles de cette situation géopolitique ?

C'est en effet une période où les tournées des compagnies de danse sont fortement instrumentalisées — et généreusement financées — par les pouvoirs américain et soviétique pour diffuser leur idéologie et produire une image valorisante du modèle social, culturel et politique qu'ils représentent. En exportant notamment des spectacles chorégraphiques, l'enjeu est de « gagner les cœurs et les esprits » des populations des pays dont ils se disputent l'influence. Quand, en tant que chercheuse, on parvient à accéder à des critiques produites par les journalistes de ces pays, il devient possible de se faire une idée des réussites, des échecs, des malentendus aussi, qui entourent la réception des spectacles dans des contextes culturels nationaux très différents. Et c'est alors très intéressant de réaliser à quel point la danse n'est pas franchement un « langage universel » ! Un exemple parmi d'autres : celui de la tournée de Martha Graham en Asie du Sud et du Sud-Est en 1955. Elle y est diligentée par le gouvernement américain, très inquiet que ces régions puissent pencher vers le communisme (soviétique, mais aussi chinois). Les autorités pensent que Graham, dont nombre de chorégraphies font référence aux cultures de l'Asie (indienne, japonaise, javanaise…), peut toucher les publics locaux. Elle se produit avec sa compagnie devant des auditoires parfois énormes : 8'000 spectateurs à Tokyo, 3'000 par soirée à Bangkok (Thaïlande), 4'000 par soirée à Rangoon (Birmanie), soit 20'000 spectateurs sur cinq jours de représentation ! Au fil de la tournée asiatique de Graham, nombre de journalistes sont très élogieux. Mais il y a aussi un vaste pan de la critique qui témoigne de la perplexité, voire de l'hostilité, suscitées par ses chorégraphies, en particulier par ses œuvres mythologiques. La charge sexuelle qui en émane choque beaucoup. L'esthétique elle-même de la danse désempare les journalistes. Un critique indien la décrit comme « une jungle

de mouvements à faire fuir », totalement dénuée de signification. Les mouvements de Graham peuvent susciter des réactions très imprévues. À Manille (Philippines), par exemple, un journaliste relate qu'à l'occasion d'une conférence-démonstration durant laquelle la compagnie montre des exercices de la technique Graham, les quelque deux mille spectateurs sont gagnés par un fou rire inextinguible. Un tel compte rendu critique est une pépite car il nous renseigne sur les réactions des publics ! Cela n'arrive pas si souvent !

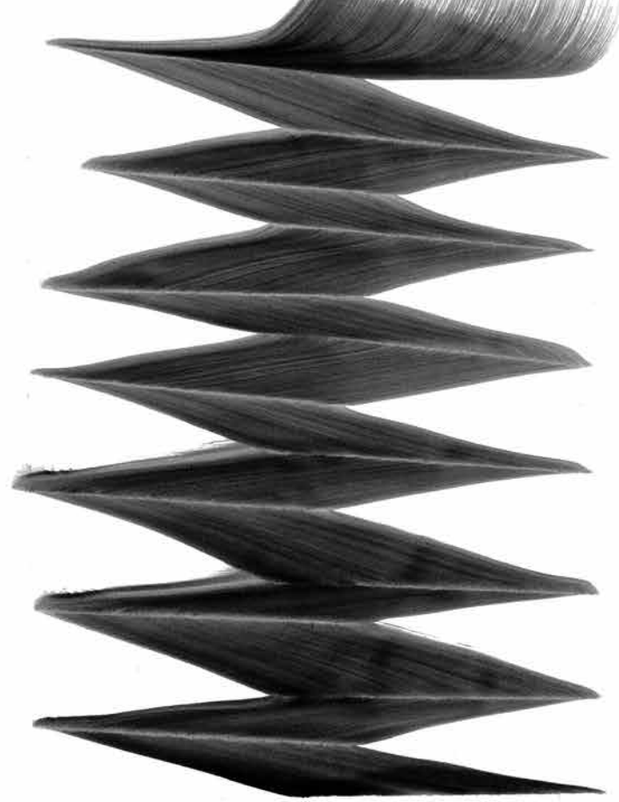
La porosité entre les journalistes critiques et le milieu de la danse est-il un phénomène récent ?

Pas si récent, non. Le critique allemand Hans Brandeburg, qui a été le premier, en 1913, à consacrer un livre à la *Moderne Tanz* était un proche de Laban. Il a été immergé, aux côtés des danseurs danseuses, dans ses expérimentations. Aux États-Unis, un journaliste comme John Martin a lui aussi été très proche de la création. Dans les années 1930, il côtoyait Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm lors des stages pédagogiques d'été qui avaient lieu au Bennington College. Son regard, sa pensée stimulent alors ces artistes en les poussant à clarifier, préciser leur approche. Réciproquement, le regard de Martin s'affine et se forme en observant les danseurs danseuses. C'est une relation complètement transitive. Dans les années 1960–1970, dans le contexte d'essor des contre-cultures, cette connivence prend une tournure différente. Ce ne sont plus seulement des pratiques professionnelles qui sont partagées entre danseurs danseuses et critiques, mais souvent aussi, un mode de vie qui se revendique alternatif. Figure du mouvement beat, la poétesse Diane di Prima (1934–2020), qui a créé, avec le dramaturge afro-américain LeRoi Jone, la revue d'art *The Floating Bear*, écrit notamment sur les danseurs danseuses dont elle partage la vie bohème à Greenwhich Village. Elle est par exemple très liée au danseur Fred Herko, qui transite lui-même entre les cercles du Judson Dance Theater et de La Factory d'Andy Warhol. Un peu plus tard, le quartier de Soho — alors, une sorte de friche urbaine investie par les lofts d'artistes — voit aussi cohabiter danseurs danseuses et critiques. La journaliste Jill Johnston (1929–2010), figure intellectuelle et militante du féminisme, incarne bien ce moment. Elle écrit d'abord pour le *Dance Observer* et *Art News*, avant d'obtenir une chronique hebdomadaire consacrée à la danse dans *The Village Voice* entre 1960 et 1974. Johnston, à l'époque en couple avec la chorégraphe Lucinda Childs, est très impliquée dans les expériences du Judson Dance Theater. D'une certaine matière, elle fait ce qu'on qualifierait aujourd'hui comme de l'« observation participante ». Elle danse dans certaines pièces d'Yvonne Rainer, participe à des happenings avec Deborah Hay, Robert Morris, etc. Elle présente aussi des conférences performées. Parallèlement, elle cherche à acheminer une écriture critique à la fois plus directe et plus « située » que celle qu'avait produite la génération précédente. Elle fait ainsi référence à sa vie personnelle. Souvent, pour attraper des impressions sur le vif, elle utilise un style très oral.

Vous avez co-écrit avec Anne Davier *La Danse contemporaine en Suisse — 1960–2010*. Quelle place a occupé la critique dans cette recherche en particulier ?

Dans ce cas précis, les archives orales que nous avons rassemblées en nous entretenant avec les chorégraphes, danseurs et danseuses, professeur·es, programmateurs et programmatrices, personnalités politiques, spectateurs et spectatrices, journalistes ont constitué l'ossature de notre travail. Mais nous nous sommes aussi appuyées sur des archives télévisuelles et visuelles (photos, affiches, captations…), ainsi que sur toutes sortes de documents écrits : programmes des festivals, rapports officiels sur la situation de la danse en Suisse, dossiers de demande de bourse ou de subvention des artistes ou des structures… Et enfin, bien sûr, sur les archives critiques, à commencer par celles conservées à Lausanne aux Archives suisses de la danse (fondées en 1993 par Jean-Pierre Pastori, qui est lui-même à la fois critique et historien de la danse). Les articles de presse que l'on peut y consulter proviennent de nombreux journaux : *Le Temps*, *24 Heures*, *Le Journal de Genève*, *La Gazette de Lausanne*, *le Tages Anzeiter, le Neue Zürcher Zeitung*… Mais nous nous sommes aussi beaucoup servi des comptes rendus critiques rassemblés et gardés par les artistes eux-mêmes dans leurs archives personnelles. Ces documents

« Plusieurs poètes
se sont penchés
sur la danse :
Charles Baudelaire,
Stéphane Mallarmé,
Paul Valéry…
À un moment où
de nouvelles formes
émergent, en danse
comme dans
les autres arts,
littéraire entre autres,
la danse semble
mettre la poésie
au défi »



nous ont parfois permis de faire resurgir des protagonistes et des œuvres un peu oubliées des débuts de la scène chorégraphique moderne helvétique, comme par exemple le travail de la chorégraphe Tane Soutter à Genève ou, un peu plus tard, celui de Marie-Jane Otth à Lausanne. Les articles de presse nous ont aussi aidées à recueillir l'écho des combats politiques menés par les danseurs danseuses, pour la reconnaissance de leur métier notamment.

Que racontent les critiques que vous avez pu consulter ?

Pour moi qui suis française, le plus surprenant a probablement été de constater à quel point ces critiques renvoient à des « cultures chorégraphiques » différentes selon qu'elles sont écrites par des journalistes romands, alémaniques ou tessinois. C'est très visible durant la période de première éclosion de la « danse contemporaine » en Suisse. On comprend qu'en créant leurs œuvres, les chorégraphes ne cherchent pas à s'émanciper des mêmes pesanteurs esthétiques et historiques selon qu'ils vivent en Suisse romande, alémanique ou tessinoise. En Suisse romande, dans les années 1960–1970, le paysage de la danse est dominé par la danse classique et néoclassique (la présence de Béjart à Lausanne confirmera cette propension). Alors qu'en Suisse alémanique, il est écrasé par les héritages de la « danse d'expression » germanique. Aux lendemains de la Seconde guerre mondiale, presque toustes ses grand·es protagonistes (Harald Kreutzberg, Mary Wigman, Rosalia Chladek, Kurt Jooss, Sigurd Leeder, etc.) sont venus enseigner dans le cadre des stages d'été organisés à Zurich, Interlaken, Magglingen… Au moment où, en France et, par ricochet, en Suisse romande, cette danse est rejetée (car associée, plus ou moins indûment, à l'époque nazie), elle s'épanouit en Suisse alémanique, au point d'y devenir l'esthétique la plus couramment représentée et enseignée. Parmi d'autres, Kreutzberg ouvre une école à Berne en 1955 et Sigurd Leeder à Herisau en 1964. Donc, dans les années 1960–1970, là où le désir de rupture et de renouvellement se joue, en Suisse romande, contre l'hégémonie du ballet, elle se joue en Suisse alémanique contre celle de la danse d'expression. Dans les deux cas, le regard des critiques sur les œuvres nouvelles ne porte pas du tout les mêmes attentes. Quant au Tessin, sa culture chorégraphique sera dominée, à partir des années 1980, par l'influence du *teatrodanza* italien. Il en va d'une forme née au croisement entre l'influence d'Alwin Nikolais (relayée par Carolyn Carlson, très présente en Italie) et celle de Pina Bausch et de son *Tanztheater* réinventé. C'est toute la complexité de ces orientations esthétiques, longtemps (et même encore) divergentes, que traduisent les textes critiques avec lesquels nous avons travaillé.

Les pratiques critiques et les espaces de publication sont aujourd'hui plus précaires et épars. Quelles histoires de la danse les chercheureuses de demain pourront-iels écrire avec les critiques d'aujourd'hui ?

Cette question des critiques en ligne et de la longévité de leur disponibilité pose déjà problème aux chercheurs chercheuses. Cela va progressivement produire une sorte de tri, très inégalitaire. Il y a en effet des compagnies ou des chorégraphes qui auront les moyens d'archiver numériquement la littérature critique concernant leur travail, et puis tous ceux qui ne le feront pas. Beaucoup de pertes en perspective. Il me semble par ailleurs que le paysage en matière de critique de danse est devenu à la fois plus parcellaire et plus confus. Si je pense à la France, on trouve bien sûr plusieurs sites internet qui offrent des espaces de réflexion critique tout à fait identifiés. Certains de ces sites sont pensés comme un prolongement numérique du journal papier, qu'ils soient autonomes (comme *La Terrasse*, *Mouvement*, *Les Démêlés*) ou liés à des organes de presse traditionnels (*Le Monde*, *Libération*, *Télérama*…). D'autres sites n'ont pas (ou plus) d'existence papier. C'est le cas du site *Danser Canal Historique*, *Sceneweb*, *Springback Magazine*, la nouvelle plateforme romande *Quatrième Mur*, etc. Je mentionnais plus tôt combien les réactions des publics demeuraient souvent le point aveugle des critiques. Maintenant, n'importe qui peut créer son blog et faire part de ses réactions, de ses émotions face à un spectacle de danse… Chacun peut produire sa propre lecture des œuvres. L'exercice critique est à la fois horizontalisé et dispersé, accessible à toustes et individualisé. En tout cas, il n'est à nouveau plus le pré carré des «spécialistes». Quelle matière historique cela peut générer, je ne sais pas du tout. C'est trop tôt pour le dire.

Entretien

Sylviane Pagès

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Comment l'écriture critique se forme et se transforme au contact de nouvelles danses : les exemples du butô et de Merce Cunningham

Pourriez-vous présenter votre domaine d'expertise et la place qu'occupe la critique dans votre terrain de recherche ?

SYLVIANE PAGÈS : Mon travail se focalise sur l'histoire et l'esthétique de la danse contemporaine en France et au Japon depuis 1945, en étant attentive aux circulations transnationales de gestes. Les archives critiques occupent souvent une place importante, voire centrale, dans mes recherches. J'ai notamment travaillé sur la réception critique du butô à la fin des années 1970 en France et je me suis rendu compte que les œuvres étaient indissociables des discours critiques produits à cette époque. Une grande partie du corpus de cette recherche a donc été les critiques publiées dans la presse, croisées avec de nombreuses autres sources, notamment les fonds d'archives de journalistes de danse de l'époque, comme le Fonds Jean-Marie Gourreau déposé à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin.

Avez-vous constaté un changement de l'écriture ou du vocabulaire des journalistes dans les critiques sur le butô à l'époque ?

Les critiques de l'époque ont écrit très vite, et abondamment, sur les premiers spectacles butô présentés en France. On retrouve d'ailleurs une pleine page de *Libération* lors des premières représentations à Paris en février 1978 de Kô Murobushi et Carlotta Ikeda. Je ne sais pas si aujourd'hui un quotidien ferait une pleine page sur le spectacle d'un artiste inconnu. Les journalistes de l'époque ont d'abord écrit sous le signe de la fascination et de la sidération, non sans malentendus. Mais en l'absence d'informations précises sur les artistes butô qu'ils voyaient et sur l'histoire de cette danse d'avant-garde, iels ont eu recours à des formes d'invention dans leur écriture. N'ayant aucune grille de lecture sur cette nouvelle danse (qui était pourtant en activité au Japon depuis la fin des années 1950), les critiques ont développé une qualité d'écriture descriptive quasi poétique, usant des métaphores, faisant de leurs critiques des témoignages très sensibles de leur expérience de spectateurice. Sans connaître les processus de cette danse, les critiques de l'époque avaient saisi quelque chose de la qualité du geste. C'est intéressant de voir comment leurs styles d'écriture résonnent avec la fabrique du geste en butô. Le geste surgit en effet le plus souvent de consignes langagières, de mots poétiques, parfois même de haïkus, qui nourrissent l'imaginaire et déclenchent un geste. C'est aussi une nouvelle génération de critiques en danse contemporaine qui émerge dans ce moment intense de la fin des années 1970 et du début des années 1980, et qui vont particulièrement suivre le butô, comme Jean-Marc Adolphe ou Chantal Aubry.

Vous avez aussi travaillé sur la réception critique de Merce Cunningham en France entre les années 1960 et 1980. Comment la critique s'est-elle emparée de cette nouvelle esthétique à l'époque ?

L'accueil critique de Cunningham a été un peu délicat à l'époque, notamment à cause de la musique de John Cage qui était jugée assourdissante. La danse est reçue dans un premier temps de manière plutôt positive, mais sur un malentendu esthétique car la plupart des critiques de danse sont des balletomanes : ils regardent et décrivent les danseurs et danseuses de Cunningham avec le même vocabulaire que pour les danseurs et danseuses classiques. Les critiques saluent par exemple leur souplesse, leur légèreté, le « ballon » pour leurs sauts, etc. Puis dès 1970, on peut noter que des journalistes commencent à remettre en question leur regard, leur vocabulaire et leur manière d'envisager la critique face à ce projet esthétique, en abandonnant le terme de ballet par exemple, ou en prenant acte de la dissolution des notions d'œuvre chorégraphique et de chef-d'œuvre que le travail de Cunningham et de Cage induit. Mais le processus de réception et d'acceptation de cette nouvelle pensée de la danse prend du temps, et il faut attendre la fin des années 1970 pour avoir des articles de fond, nommant avec précision les enjeux esthétiques du travail de Cunningham (notamment Lise Brunel et Geneviève Vincent).

Pensez-vous qu'il soit possible d'écrire une histoire de la danse sans critique ?

Dès lors qu'on travaille sur la réception critique d'une danse, ce n'est pas possible. Mais tout dépend du projet historiographique que l'on souhaite développer. Pour ma part, j'envisage mes recherches à travers une histoire culturelle de la danse et je m'intéresse au contexte culturel, politique, esthétique, social, dans lequel un geste circule et est reçu. Les critiques sont donc toujours articulées et croisées avec d'autres sources : des archives de lieux de diffusion ou d'artistes, des carnets de notes, de l'iconographie, des entretiens avec les danseureuses, toute source permettant d'appréhender le travail de la danse, le geste. La critique reste pour moi une référence importante car les journalistes sont des témoins privilégiés de leur temps. Lorsque l'on a accès, grâce à leurs archives, aux traces de leur activité de critique, aux documents qu'ils ont collectés, aux enregistrements de leurs interviews, cela permet une plongée incroyable dans un moment esthétique passé.

Sylviane Pagès est enseignante chercheuse au département Danse de l'université Paris-8. Elle a publié *Le butô en France, malentendus et fascination* (CND, 2015) et co-dirigé avec Isabelle Launay, *Mémoires et histoire en danse* (L'Harmattan, 2009) et avec Isabelle Launay, Mélanie Papin et Guillaume Sintès, *Danser en 68, perspectives internationales* (Deuxième époque, 2018). Avec Laurence Pagès, elle publie, dans la nouvelle collection Jeunesse des Éditions du CND *Ma danse, tout un art !* en 2022, puis en 2023 *Cette danse, quel spectacle !*.

Entretien

Mélanie Papin PAR WILSON LE PERSONNIC

Pourriez-vous présenter votre domaine d'expertise et la place qu'occupe la critique dans votre terrain de recherche ?

MÉLANIE PAPIN : Je travaille plus spécifiquement sur l'émergence de la danse contemporaine en France, autour de la période 1970–1980, mais aussi sur les événements qui précèdent cette émergence. Durant mes recherches pour ma thèse (intitulée *1968–1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France : désirs, tensions et contradictions*), les archives critiques ont été importantes car à cette période, la presse était prolifique et les critiques permettaient de capter les regards, les débats et les tensions face à cette « nouvelle danse » qui émergeait. C'est aussi à travers les archives de certain·es journalistes que j'ai pu avoir accès à des enregistrements audio, des notes, etc. Ces sources ont été pour moi importantes et réjouissantes pour saisir cette période. Les enregistrements d'entretiens en vue de la préparation d'articles donnaient accès à des temps d'échanges longs, bien souvent d'une grande sincérité, où s'inscrivaient d'autres strates de compréhension d'un événement ou du travail d'un·e chorégraphe.

Votre thèse explore le paysage chorégraphique en France entre 1968-1981. À quoi ressemblent les critiques de cette période ?

L'arrivée des esthétiques nord-américaines en Europe avec Merce Cunningham et Alwin Nikolais va modifier l'écriture des journalistes ; elle devient plus sensible, moins formelle. La critique évolue parce que le milieu de la danse évolue. La danse moderne et contemporaine prend de la place dans les théâtres. De nouvelles plumes apparaissent et les balletomanes n'ont plus le monopole dans les journaux. On passe d'une critique plutôt évaluative à l'élaboration d'un discours esthétique qui tente de saisir les enjeux de l'œuvre. C'est assez frappant au moment où Nikolais est programmé en France pour la première fois en 1968 lors du Festival international de danse de Paris. La nouveauté est alors

> Quand la presse de l'époque dit les débuts de la danse contemporaine française : ses enjeux et sa réception dans les années 70–80

totale, aussi bien au niveau du mouvement (qui propose un contre-modèle corporel au langage classique) que dans la scénographie et son travail inédit sur les rapports entre lumière et corps — sans parler des thématiques souvent abstraites ou de la musique composée sur la base de sons électroniques. Le regard du critique en est bouleversé. Le jugement esthétique, fondé sur l'harmonie et la performance technique, ne peut plus s'exercer de la même manière. En janvier 1969, Jean-Claude Diénis écrit dans *Les Saisons de la danse* au sujet de la pièce *Tent* de Nikolais : « *Tent* est sans doute l'un des plus beaux ballets qu'il m'ai été donné de voir, l'un de ceux qui ouvre le plus d'horizons parce qu'il ne se veut jamais didactique, affirmatif mais qu'il suggère au lieu de montrer, qu'il inspire au lieu de prouver ». Le discours se détache de la quête de la stabilité des normes et des codes pour sonder un univers plus profond et plus sensible, me semble-t-il, mais aussi plus flottant et plus personnel, où celui qui regarde co-construit l'œuvre.

C'est également une période où la critique se diversifie et se développe, notamment grâce à l'apparition de nouvelles revues sur la danse…

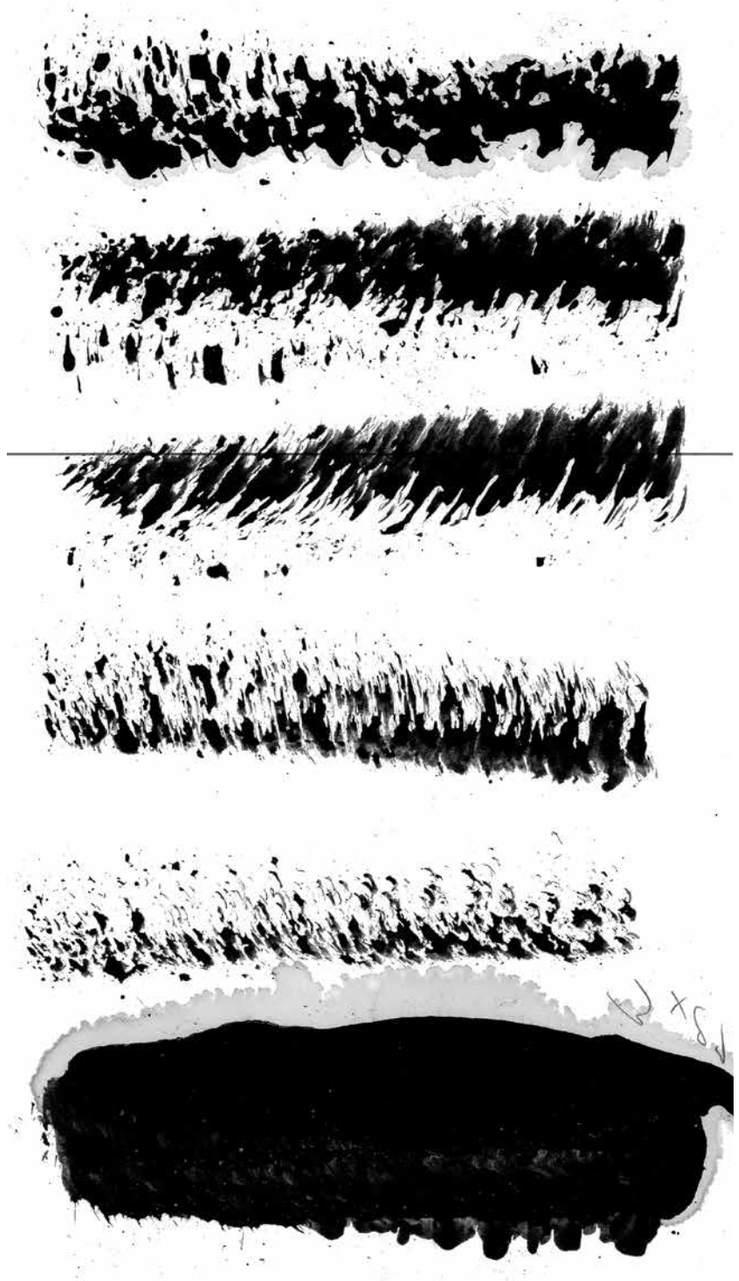
En effet, la revue *Les Saisons de la danse* qui voit le jour en 1968 et *Chaussons et petits rats* en 1972 (qui va devenir plus tard *Pour la danse*) vont accompagner le mouvement de la danse contemporaine. En 1977, la création de la revue *Empreintes-écrits sur la danse* marquera une nouvelle étape dans l'écriture de la danse. Fondée par un groupe de jeunes gens à la fois artistes, philosophes, journalistes et militant·es, cette revue a pour référence *Art press* et les *Cahiers du cinéma*. La production critique et textuelle se veut alors exigeante et surtout traversée par les pensées contemporaines — celles de Foucault, Barthes, Deleuze ou encore Derrida — qui sont les supports permettant d'envisager la danse comme un domaine artistique qui déploie des pensées et de savoirs. On y trouve des nombreux dossiers thématiques qui interrogent les héritages chorégraphiques. Les chorégraphes et leurs esthétiques déjà présent·es dans la presse généraliste sont envisagé·es à travers un dialogue entre les artistes, les arts et la philosophie. *Empreintes* invite également de nouvelles plumes, dont celles de chorégraphes et danseureuses. On retrouve par exemple pour la première fois un dossier thématique sur Valeska Gert écrit par la danseuse et chorégraphe Maïté Fossen, ou encore des traductions de Mary Wigman rédigées par la danseuse et chorégraphe Jacqueline Robinson. Il est extrêmement intéressant de voir comment le milieu de la danse participe activement à la production écrite et à la pensée critique en danse. Dans les années 80, d'autres revues font leur apparition, notamment *Danser*, les publications de la Biennale du Val de Marne, le bulletin du CNDC, *Adage* — revisité dans une nouvelle formule dénommée *Repères* et portée par la Briqueterie CDCN à Vitry-sur-Seine. Les journalistes spécialisé·es en danse prennent vraiment part à cette émulation intellectuelle et de nouvelles plumes apparaissent, notamment celles de Chantal Aubry et de Jean-Marc Adolphe. Elles développent la voie réflexive, engagée et sensible, que certain·es critiques de danse contemporaine avaient ouverte, à l'instar de Lise Brunel dans les années 1970. Une diversité de regard et d'écriture sur la danse apparaît durant cette décennie.

À cette époque, on peut voir plusieurs critiques sortir des clous et collaborer avec des artistes ou s'engager dans des projets visant à valoriser la danse et le métier de danseureuse…

En effet, nous pouvons voir des critiques s'investir davantage et participer à l'essor de la danse ailleurs que dans la presse. En 1954 déjà, la journaliste Dinah Maggie fonde l'AFREC (Association française de recherche et études chorégraphiques) et le Théâtre d'Essai de la Danse ; elle initie ensuite à la salle Pleyel en 1956 des réflexions autour des techniques de danse moderne avec des danseureuses et pédagogues. La journaliste Lise Brunel participe à la programmation de l'ARC (Action-Recherche-Création) au Musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1968 et au Théâtre des Deux-Portes à Paris en 1972. Elle fonde en 1977 Action Danse, une association qui a pour but de rassembler la profession des danseureuses et chorégraphes de danse contemporaine et d'encourager la diffusion de spectacles. Et, bien sûr, la journaliste Laurence Louppe, qui est au départ critique de danse à *Libération*, *Art Press* et *Pour la danse*, puis professeure et chercheuse en danse à l'Université de Paris 8. Elle a conçu une formation supérieure de culture chorégraphique au Cefedem-Sud d'Aubagne qui a marqué toute une génération de danseureuses. Son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, publié en 1997, reste encore aujourd'hui une référence dans la recherche en danse.

Docteure en danse, **Mélanie Papin** est maîtresse de conférences au sein de l'Université de Bretagne occidentale (UBO, Brest). Elle a co-écrit avec Christine Gérard, *Une parole libre en danse* (Ressouvenances, 2021), et co-dirigé plusieurs ouvrages, notamment *Danser en 68, perspectives internationales*. Son ouvrage *Histoire collective de la danse contemporaine en France* est en cours de préparation aux éditions Horizons d'attente.

« L'arrivée des esthétiques nord-américaines en Europe avec Merce Cunningham et Alwin Nikolais va modifier l'écriture des journalistes ; elle devient plus sensible, moins formelle »



Écrire la scène

Pour Michèle Pralong, l'exercice de la critique arrive en début de parcours professionnel, de 1989 à 1993, quand elle est une journaliste couvrant les arts de la scène successivement pour le *Courrier* puis pour le *Journal de Genève*. Elle est ensuite dramaturge au Théâtre du Grütli, à la Comédie de Genève, puis co-directrice du Grütli avec Maya Bösch de 2006 à 2012. Auteure, metteuse en scène, corédactrice en chef du *Journal de l'ADC*, elle se définit essentiellement comme dramaturge, fonction qui lui permet d'accompagner les processus de création. Elle prône l'espace des théâtres comme lieux nécessaires d'invention critique.

Entretien

Michèle Pralong

PROPOS RECUEILLIS PAR CHARLOTTE IMBAULT, MARIE PONS ET WILSON LE PERSONNIC

Comment es-tu devenue critique de danse ? L'as-tu décidé ?

MICHÈLE PRALONG : C'est plutôt un hasard heureux : adolescente, je suis tombée sur un vieux numéro de la *Quinzaine littéraire*, et comme je lisais beaucoup, je me suis dit que ça devait être un métier formidable, critique littéraire. C'est arrivé comme une illumination, car ce n'était pas une réalité à l'horizon de ma petite ville natale d'environ 30'000 habitant·es en Valais. À la fin de mes études de lettres à Genève, j'ai eu la possibilité de faire un stage de journalisme au *Courrier*, puis j'ai été engagée comme pigiste culturelle et j'ai plongé dans les arts scéniques. J'avais 25 ou 26 ans et j'allais au théâtre cinq à six fois par semaine. Je *mangeais* de la danse et du théâtre le soir, j'écrivais le matin : les papiers étaient à rendre pour 14h/15h. Après deux années, j'ai rejoint feu le *Journal de Genève* (qui a fusionné avec le *Nouveau Quotidien* pour devenir ensuite *Le Temps* actuel, *ndlr*), où j'ai eu un statut financier un petit peu plus confortable, et j'y suis aussi restée deux ans.

Te rappelles-tu de tes premières expériences de critique ?

Assez vite, *le Courrier* m'a envoyée *couvrir* le Ballet du Grand Théâtre et je me suis retrouvée face à une soirée néoclassique avec Mats Ek et Ohad Naharin. Mon illégitimité était criante, c'était très angoissant. J'ai décidé de faire confiance à mes sens, à ma capacité de recevoir, de devenir une plaque sensible, et surtout de m'en remettre à ma capacité de rendre par l'écriture ce que j'avais reçu. C'est idiot, mais je me rappelle encore aujourd'hui la phrase, de *Michel Strogoff*, avec laquelle je suis entrée dans cet immense opéra : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! » En fait, ces années d'écriture critique ont été pour moi une *école du regard*. Je me suis formée comme ça. Et j'ai trouvé une sorte de légitimité à force de voir et de lire beaucoup, en affinant mon désir de capturer, questionner, traduire ce que je voyais par les mots.

Te présentais-tu comme critique de spectacle vivant ?

Je disais que j'étais critique ou journaliste. Ces termes étaient faciles à utiliser, alors qu'aujourd'hui, quand je dis que je suis dramaturge, personne ne comprend. Mais me dire critique renvoyait à une position de

« Il faudrait que les théâtres eux-mêmes soient davantage préoccupés par la pensée sur la chose scénique, que se développent des plateformes de discussion, d'écriture, des tribunes qui permettraient effectivement de varier les approches, de réfléchir à ce que charrie la création artistique pour toutes les différentes professions qui se retrouvent au cœur du faire »

pouvoir que je n'aimais pas. Cela me coûtait d'arriver seulement à la fin d'un processus en tant que journaliste, et de clore plusieurs mois de travail en quelques dizaines de lignes. Cela d'autant plus que ce *mot de la fin* était très calibré. Quand le directeur du Théâtre du Grütli Bernard Meister est venu me chercher en 1994, j'étais contente de me rapprocher du plateau, d'entrer dans le *faire*. J'ai aimé vivre dans un théâtre tout en continuant de scanner, prolonger, discuter la scène par l'écriture. En devenant dramaturge, j'étais cette fois *avec*. *Avec* les artistes, *avec* le spectacle en train de se faire.

En tant que critique, tu ne te permettais pas d'assister à des processus de création ?

À l'époque, la perspective dans un média quotidien était en effet celle du jugement sur un spectacle fini, même si on faisait aussi des entretiens en guise d'avant-premières. Mais on suivait peu les processus. Il s'agissait de guider les lecteurices, de décrire la pièce et ce qu'on en avait pensé pour encourager à aller la voir, ou pas. Même si je n'était pas 100% en phase avec ce mode critique, je n'ai jamais osé inventer une autre forme de pratique. J'ai lu beaucoup plus tard des ouvrages comme *Contre l'interprétation* de Susan Sontag ou *Eloge de la présence* de Hans Ulrich Gumbrecht, qui auraient pu me donner des ouvertures sur d'autres pistes que vous explorez aujourd'hui, la critique située, interprétative, créatrice, collective, la réception fictionnée, etc. C'est en devenant dramaturge puis codirectrice d'un lieu que j'ai pu trouver peu à peu des régimes d'écriture plus satisfaisants.

Comment te positionnais-tu par rapport à la figure d'autorité et à l'évaluation ?

J'aurais voulu qu'il y ait des petits avertissements en tête d'article, comme sur les paquets de cigarettes : « Ceci est mon avis aujourd'hui sur le spectacle tel qu'il a été joué/dansé hier. » Je voulais éviter le verdict du JOURNAL qui parlerait comme une instance pénétrée de toutes les sagesses et venant délivrer une vérité. À un moment donné, un quotidien avait mis en médaillon la photo des journalistes, y compris des critiques, et je trouvais ça bien, car ça donnait un visage à la subjectivité.
Ce qui était intéressant dans les années 90, c'est qu'il existait quatre quotidiens genevois et un quotidien romand, qui rendaient compte des spectacles de manière (quasiment) exhaustive : chaque pièce recevait ainsi trois voire quatre regards, avis, jugements différenciés, ce qui créait du contraste et de la dialectique. Le pouvoir d'un·e critique en était relativisé.

Dans le cadre donné par cette forme de critique-couperet, quelle était ta part d'invention ?

J'avais deux choses en tête : d'une part, un aphorisme que m'avait donné Pierre Dufresne, le rédacteur en chef du *Courrier* à l'époque : « Il faut toujours penser les lecteurices comme moins informé·es que ce qu'on pense mais plus intelligent·es que ce qu'on croit. » C'est tout simple, mais c'est opérant. Et puis, j'avais développé petit à petit une méthode dans le temps très court qu'impose la critique de quotidien — quelques heures d'écriture le lendemain du spectacle. Je me rappelle que je rêvais souvent des pièces, dans la nuit entre la réception et l'écriture, et que le moment du premier réveil me donnait parfois une prise un peu globale sur la proposition artistique, comme dans un flottement attentionnel. Surgissait parfois une grille d'analyse, une phrase d'incipit, ou une intensité sur la lumière, sur tel mouvement… C'était comme une empreinte sensible qui me donnait un signal, une énigme à suivre. Ensuite je me mettais à ma table de travail : je relisais mes notes, le ou les textes du spectacle s'il y en avait, j'essayais de jeter un peu en vrac des réflexions, de tirer des fils et, à un moment donné, je laissais tout pour essayer d'avoir une impression panoramique, comme si j'étais sur un balcon d'où je pouvais observer ce que j'avais vu la veille : de quelle danse ou de quel théâtre s'agit-il vu de là-haut ? Quelle est la singularité de ce qui a été tenté ? Qu'est-ce que l'équipe artistique a essayé de faire ? Comment le spectacle parle-t-il de la scène ? Du monde ? Comment cette singularité m'a-t-elle touchée, convaincue, dérangée, rencontrée d'une manière ou d'une autre ? Tant que je n'avais pas le cœur d'un questionnement ou d'une révélation, j'avais de la peine à écrire.

« Je reste fascinée par les rapports intimes qu'entretiennent la chose scénique et le langage. Et c'est l'outil que j'ai pu continuer à développer avec la dramaturgie »

Tout cela est loin, aujourd'hui, ça remonte à plus de trente ans et j'ai le sentiment que je parle d'une autre personne. J'ai pourtant le souvenir d'immenses bonheurs d'écriture, lorsque j'avais l'impression de pouvoir me brancher sur une énergie, un courant venant de la scène. Mais aussi de matinées très angoissantes, sans inspiration. Ce qui est désolant — et j'en garde la sensation assez cuisante — c'est qu'assez vite, on sait comment *tirer à la ligne* quand l'impulsion et le plaisir de transmettre font défaut. Alors même qu'à l'autre bout, ce retour importe pour l'équipe qui a produit le spectacle. Je parlais d'une *écriture beige*, quand l'article était poussif.

Les questions que tu adresses au spectacle sont-elles aussi là pour comprendre quel rapport au monde le spectacle développe ?

Un spectacle de danse ou de théâtre est toujours aussi un manifeste. Il s'agit de comprendre ce qui circule comme mythologie du rapport entre l'art et le monde. Quelles effectivités s'y cherchent, ou pas. À l'époque, on parlait des chorégraphes, beaucoup moins des danseureuses. On était dans une politique des auteurices. Tout en étant traversé·es par ce que les interprètes apportaient au plateau, on se questionnait sur l'écriture, sur le geste de composition. C'était le moment du premier spectacle d'Anne Teresa De Keersmaeker à la Cour d'honneur sur les Arias de Mozart, c'était Larrieu, Bouvier-Obadia, Linke, Forsythe avec Sylvie Guillem. C'était la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'Albertville par Decouflé : un moment où la danse contemporaine a pu rencontrer un très grand public. On sentait l'influence de la *post-modern dance* américaine. Et puis en Suisse, c'était notamment Noemi Lapzeson, Laura Tanner, Fabienne Berger, Evelyne Castellino, Philippe Saire, Fabienne Abramovich, Yann Marussich, quelques danseureuses qui quittaient le Ballet du Grand Théâtre pour fonder leur compagnie. La critique du *Monde* Dominique Frétard avait formulé le concept de *non dans*e pour signifier qu'un certain nombre de créateurices recherchaient moins la finitude des choses que des processus, moins des effets inoubliables qu'une présence au plateau. On commençait à (re)parler de performances. Ensuite sont arrivé·es les Bel, Charmatz, Huynh, Hoghe, ce que Laurent Goumarre a appelé *les danses plasticiennes*, mais alors j'étais passée du côté des théâtres, hors de la seule réception critique.

Es-tu toujours critique tout en étant dramaturge ?

Oui bien sûr. Il est toujours question d'essayer de comprendre dans quelle économie de signes se place une pièce, et puis comment on organise le verbal pour transmettre, questionner, prolonger, traduire, tester cette économie. Je reste fascinée par les rapports intimes qu'entretiennent la chose scénique et le langage. Au fond, je suis une spectatrice qui meurt d'envie de participer. L'écriture est l'outil que j'ai pu continuer à développer, tant avec la programmation qu'avec la dramaturgie. Quand je suis dramaturge d'un spectacle, j'écris beaucoup entre les répétitions. C'est une interface extrêmement utile. Il y a des choses que j'ai de la peine à articuler oralement et que je peux plus précisément mettre en forme avec mon écran, reprendre, modeler, ajuster, pour l'adresser ensuite aux personnes qui mènent le travail au plateau.

En France en 2023, les frontières sont poreuses. Nous sommes régulièrement invité·es pour des ouvertures de résidence, pour voir des pièces en cours. Parfois, en tant qu'aide à la dramaturgie. Est-ce qu'il existe en Suisse à ta connaissance des espaces critiques où le dialogue est possible à l'image de ta pratique de dramaturge ?

C'est peu le cas en Suisse romande, je crois. Et c'est bien le problème. Il n'y a de la critique que dans les quotidiens et dans cet éternel format répétitif: quelques lignes d'infos, un descriptif de ce qui s'est passé sur le plateau, puis des bons et des mauvais points et une *punchline* finale négative ou positive. Nous n'avons pas vraiment de contrepoints avec des plateformes ou des tribunes qui iraient faire des entretiens, réfléchir au parcours global d'un créateur ou d'une créatrice, dégager une thématique transversale. C'est pourquoi Anne Davier et moi avons repensé le *Journal de l'ADC* il y a 5 ans[1]. Nous l'avons déchargé de la fonction *chambre d'écho* des saisons de l'ADC pour en faire un lieu d'examen et d'échanges sur le biotope scénique : recherche, production, réception, critique, diffusion, politique, financement… Il est important que d'autres formats que la critique de quotidien se mettent en place, plus en lien avec le *faire* et en compréhension plus fine des réalités artistiques.

Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de renouvellement, même dans des espaces plus alternatifs ou dans d'autres supports ?

Des blogs apparaissent de temps en temps, où il y a tout d'un coup une plasticité d'écriture et la possibilité d'autres formats, mais cela ne dure jamais très longtemps parce que peu ou pas rémunéré et donc assez épuisant. Il faudrait que tous les théâtres soient préoccupés par la pensée sur la chose scénique, que se développent davantage de plateformes de discussion, d'écriture, des tribunes qui permettraient effectivement de varier les approches, de réfléchir à ce que charrie la création artistique pour toutes les différentes professions réunies au cœur de la création. Quel plaisir j'ai eu par exemple à lire l'ouvrage *Le cinquième mur*, co-dirigé par Éric Vautrin, dramaturge au Théâtre Vidy de Lausanne, Bénédicte Boisson et Laure Fernandez, deux autres théoriciennes ! Ce trio a profité du poste d'observation de Vidy pour accumuler des entretiens, créer des journées de rencontres, produire des essais sur une dizaine de créateurices. Et il a fait une saisie de ce qui lui semble se tramer sur les scènes autour des années 2010.

Que ferait quelqu'un qui aimerait tenter de rentrer dans le métier, et de proposer une autre forme de critique ?

On voit des ateliers d'écriture critique s'organiser ponctuellement dans les théâtres, sous le sceau de la médiation. Par exemple au Théâtre de Poche et à l'ADC. À l'Université de Lausanne, la professeure associée Lise Michel a ouvert un espace pour les étudiant·es qui voudraient s'approcher de la critique, et des théâtres commencent effectivement à les solliciter. Quelque chose se met en place, une tentative de renouveler les manières de penser, de regarder, d'écrire : cet espace s'appelle *L'Atelier critique*[2]. L'année passée par exemple, les étudiant·es avaient écrit sur le festival Emergentia. C'est important. Il faut que de nouvelles plumes s'emparent des tribunes pour rénover aussi la critique sur les questions raciales et de genre. Les articles sont souvent des lieux de reproduction, voire d'amplification, des stéréotypes et stigmatisations. Ce que montre bien une étude parue en 2017 : *Du genre dans la critique d'art*.

En tant que directrice du Grütli avec Maya Bösch, as-tu invité des critiques ou des journalistes à venir travailler avec des artistes pour produire du texte ?

On a créé plusieurs plateformes d'échanges théoriques dans lesquelles on invitait des critiques ou des chercheureuses académiques, de France, de Belgique et d'Allemagne. Je pense notamment à la journaliste Mari-Mai Corbel qui travaillait à *Mouvement* : c'est la première personne que j'ai vue faire des interviews publiques performatives.

Et puis on a créé une revue dont on a produit six numéros : *cogito er(GoGrü)*. Les critiques pouvaient profiter d'une autre longueur, d'une autre vitesse de réflexion et de questionnement, mais notre priorité était que les artistes qui le souhaitaient puissent écrire, ou échanger sous la forme d'entretiens, car la position de créateurice est souvent très solitaire. C'est important de partager les heurs et malheurs, les réussites et les ratés des recherches scéniques. Par ailleurs, on avait régulièrement des débats contradictoires organisés dans les couloirs du théâtre à midi, avec le media GenèveActive. Des moments *polémique-sandwich*. C'était éruptif, réactif, organisé sur le vif, autour de thématiques du moment.

Le livre de sortie que nous avons publié, après six ans de codirection du GRÜ/transthéâtre est sous-titré : *Écrire un théâtre*[3]. C'est-à-dire : lui donner forme, le décrire, l'examiner, le traduire, le faire passer, l'aimer, le faire aimer etc. Avec des mots. C'est ce qui m'habite.

Et si on se projette dans un futur dystopique où la critique n'existe plus, que se passe-t-il pour la danse ?

La critique est essentielle à la création artistique et plus largement à la vie démocratique. Je n'arrive pas à imaginer que les arts vivants puissent se passer d'un rapport fort aux retours critiques, aux questionnements, à la réception, à une traduction par les mots, qu'ils soient oraux ou écrits. Il faut maintenir vives cette parole et cette pensée sur la scène. La danse est un art adressé en co-présence : critiquer, au sens de ressentir et d'examiner, de traduire et de commenter, c'est accepter ce dialogue ouvert par les artistes.

« d'autres formats que la critique de quotidien doivent se mettre en place, plus en lien avec le faire et en compréhension plus fine des réalités artistiques »

1. *Le Journal de l'ADC* a souvent muté pour se développer depuis sa création en 1992. Le renouvellement dont il est question ici s'est activé avec l'arrivée d'Anne Davier à la direction de l'ADC et le numéro 76 du *Journal*, rebaptisé alors *Journal de danse* (voir sous pavillon-adc.ch/journal/).
2. https://wp.unil.ch/ateliercritique/
3. *GRÜ — Six ans de transthéâtre*, A.Type éditions, Genève, 2012.

À New York et à Lisbonne, deux revues de danse portées par les écrits d'artistes

Morah Evans crée des performances *in situ*, des productions théâtrales, des installations participatives dans des galeries et des musées, des symposiums, elle écrit des textes théoriques et mène des projets curatoriaux. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art, théorie et critique de l'Université de Californie à San Diego. Parmi ses travaux récents, *Remains Persist*, *Rehearsals for Rehearsal*, *RESTOS (Espacio Odeon, Bogota, Colombie)*, *REPOSE (Beach* Sessions, New York). Elle a été rédactrice en chef du *Movement Research Performance Journal* à New York de 2010 à 2022.

Joao Dos Santo Martin a étudié à l'Escola Superior de Dança (Lisbonne), à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à e.x.er.c.e (Montpellier) et à l'Institute for Applied Theater Studies (Giessen). Avec Ana Bigotte Vieira, il a créé un dispositif de cartographie collective de l'histoire de la danse au Portugal — *For there to be a Timeline*. Il a été interprète de Ana Rita Teodoro, Eszter Salamon, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Jérôme Bel entre autres. Il est fondateur et éditeur de *Coreia*, revue portugaise. Il a fondé Parasita en 2014, coopérative d'artistes dont il fait partie.

João dos Santos Martins et Moriah Evans sont chorégraphes, interprètes et responsables d'édition de deux revues semestrielles : le journal *Coreia* créé en 2019 à Lisbonne et le *Movement Research Performance Journal* créé en 1990 à New York. L'entretien a lieu alors que toustes deux sont à Los Angeles où João est interprète dans la pièce *Remains Persist*, présentée au MOCA par Moriah en décembre dernier.

Entretien

Moriah Evans et João dos Santos Martins

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DE L'ANGLAIS PAR MARIE PONS

Moriah, Comment es-tu impliquée dans le *Movement Research Performance Journal* et quelle est la spécificité de cette revue ?

MORIAH EVANS : J'ai été rédactrice en chef du *Movement Research Performance Journal* à New York pendant douze ans, jusqu'en 2022, et seule à ce poste pendant sept ans. Trajal Harrell m'a d'abord invitée à être corédactrice en chef, puis lorsqu'il est parti j'ai à mon tour invité d'autres corédacteurices artistes, mayfield brooks et Joshua Lubin-Levy. Aujourd'hui, Joshua s'en occupe seul, mais il travaille en étroite collaboration avec un·e artiste rédacteurice pour chaque numéro. Le journal, dès son premier numéro, est pris en charge par les artistes qui assurent sa direction artistique et sa rédaction. À mon sens, l'existence d'un support mêlant pratique de la danse, réflexion et écriture est vivifiante ; elle permet de ne pas reproduire de séparation entre théorie et pratique, et de faire naître des discussions croisées. Ouvrir le champ éditorial à celles et ceux qui pratiquent la danse produit une publication très différente des critiques que l'on peut lire dans le *New York Times* par exemple, ou des revues grand public qui examinent le travail avec un autre prisme. Et ça permet une grande créativité en termes de formats proposés. Créer une pièce de danse ou éditer une revue, c'est une façon de poursuivre la recherche. Ce positionnement est aussi lié à mon parcours : j'ai étudié l'histoire de la danse et de l'art, la critique, puis j'ai suivi un programme de doctorat que j'ai abandonné pour faire de la performance et être chorégraphe. L'écriture, la réflexion et la pratique ont donc toujours été combinées pour moi.

Pourrais-tu décrire ce lien qui articule ensemble acte d'écrire et performance ?

MORIAH EVANS : L'écriture est un mode d'expression chorégraphique. On a toujours l'impression d'assister à une première lorsque l'édition du journal est terminée et qu'il est envoyé à l'impression. La fabrication d'un journal déploie tout un réseau de tentacules relationnelles, chaque article fait naître de multiples connexions entre la personne qui écrit, celles qui sont interviewées, lae photographe, l'institution impliquée dans un projet, les archives ou références mobilisées… J'aime que la publication permette de rassembler des personnes à travers le monde qui, sans cela, ne s'assiéraient jamais ensemble dans une même pièce. La revue permet de créer ce que l'on n'a pas toujours les moyens de faire dans le spectacle vivant. Dans le cas de *Movement Research*, des artistes qui ne se seraient jamais

« Il y a parfois un fossé entre la quantité de connaissances produites pour faire une œuvre et ce qui circule ensuite à son propos »

João dos Santos Martins

associé·es autrement partagent un cadre, se juxtaposent au sein des mêmes pages. C'est ce que je trouve passionnant dans l'élaboration de chaque numéro. En tant qu'artiste, il est aussi stimulant de passer du temps à l'intérieur du travail d'autres personnes. J'aimerais que davantage d'artistes puissent faire cela, mais la situation du marché de la danse, où tout le monde est entraîné dans ses propres circuits de production et lancé dans une cadence folle, n'offre pas cette possibilité.

Est-ce que tu as arrêté d'écrire pour des raisons économiques et/ou de gestion du temps ?

MORIAH EVANS : Honnêtement, en faisant des allers-retours pendant une décennie entre le journal et mon travail artistique, j'étais épuisée. Bien que ce soit une activité que j'aime profondément — d'ailleurs ce serait malheureux si le journal s'arrêtait, car il n'y a pas d'autres publications comme celle-ci aux États-Unis. Si j'enseignais l'histoire de la danse, je me pencherais certainement sur ces numéros : on y apprend beaucoup sur les pratiques des artistes par elleux-mêmes. L'économie de la production artistique est précaire à New York. Pour la revue, j'étais payée environ 2000 dollars par numéro, ce qui est peu. Lorsque des publications en Europe reprenaient certains articles que j'avais écrits, je m'en sortais mieux. Mais j'avais trois boulots : le journal, mon propre travail chorégraphique et un emploi alimentaire.

Combien de temps consacrais-tu au *Movement Research Performance Journal* par semaine ?

MORIAH EVANS : Au minimum 20 heures, parfois beaucoup plus lors des échéances de publication et d'impression. C'était un travail à temps partiel qui courrait tout au long de l'année. Le budget du journal a légèrement augmenté ces derniers temps, ce qui est une bonne chose, mais personne n'est rémunéré professionnellement pour autant. La revue a toujours été gratuite — et elle l'est encore. Vous pouvez récupérer votre exemplaire à la Judson Church ou dans un autre lieu de diffusion à New York, et si vous êtes ailleurs dans le monde, il est possible de s'abonner ou de la commander en ligne moyennant une petite somme d'argent. La diffusion de la revue reste artisanale.

João, peux-tu nous raconter ce qu'il en est pour toi qui est à la fois chorégraphe, interprète et fondateur du journal *Coreia* à Lisbonne ? Dans quel contexte as-tu lancé cette publication ?

JOÃO DOS SANTOS MARTINS : L'histoire de *Coreia* est liée à celle de *Movement Research Performance Journal*. J'ai eu la chance de rencontrer Moriah il y a dix ans et nous sommes devenus ami·es. J'ai appris beaucoup sur le contexte artistique new-yorkais et l'une des choses qui m'a passionné est l'existence de ce journal. Pour ma part, j'ai étudié à l'étranger, vécu en France et en Belgique où la danse a davantage de moyens économiques et de supports écrits. Certaines institutions soutiennent la danse et lui donnent de la crédibilité, des espaces, de nouvelles publications imprimées voient le jour, des traductions de textes d'archives sont commandées. Lorsque je suis revenu m'établir au Portugal, j'ai eu soudain l'impression qu'il n'y avait plus aucun espace critique alors qu'un grand nombre de performances étaient produites. On voit une pièce une fois, et elle disparaît ! Il existe des articles de presse qui se contentent de lancer de nouveaux artistes, d'annoncer des avant-premières, mais sans suivis, sans critiques. Il y a un manque à l'endroit de la réception des œuvres chorégraphiques. Je me suis demandé comment je pourrais apporter quelque chose à la communauté, créer un lien entre le discours et la pratique.

Quel était à tes yeux l'enjeu d'ouvrir une tribune où les liens entre pratique et écriture pourraient se déployer ?

JOÃO DOS SANTOS MARTINS : Entre autres, la transmission du vocabulaire spécifique qui se développe dans les studios de danse, le partage avec d'autres artistes, l'élargissement du public et la connaissance des nouvelles expériences du corps qui s'inventent dans la recherche. Je voulais rendre accessible le langage produit sur les œuvres, afin de partager le processus de travail et d'avoir *in fine* la possibilité d'une conversation à propos d'une performance. J'ai l'impression que les artistes, parce qu'iels n'ont pas beaucoup de plateformes pour parler et écrire (et

« Aux États-Unis et à ma connaissance, il y a très peu de critiques de danse à plein temps. Il y a Gia Kourlas qui écrit des critiques pour le New York Times : elle est incroyable »

Moriah Evans

par manque de temps aussi), ont rarement l'occasion de noter ce que leur pensée construit. Il y a parfois un fossé entre la quantité de connaissances produites pour faire une œuvre et ce qui circule ensuite à son propos. En 2019, *Circular*, une association basée dans le nord du Portugal, m'a proposé une collaboration. Au lieu de produire une pièce de danse, j'ai proposé de lancer une publication semestrielle d'une vingtaine de pages, bon marché, à petite échelle pour que la diffusion reste gérable — 3'000 exemplaires tirés pour le premier numéro. Je souhaitais diffuser le journal pour le rendre accessible aux personnes vivant loin des villes où la danse est produite, c'est-à-dire principalement Lisbonne et Porto.

Suite à la parution de ce premier numéro, quelle ligne éditoriale as-tu souhaité affirmer ?

JOÃO DOS SANTOS MARTINS : La revue *Coreia* propose des écrits d'artistes et tisse des liens étroits avec l'histoire de la danse. Cette orientation part, je l'ai dit, d'un constat local : au Portugal, il y a très peu de publications sur la danse et presque aucune traduction de livres historiques ou de biographies d'artistes. L'une des idées structurelles du journal était donc qu'à chaque numéro un texte soit une réédition historique, et que les autres soient des textes originaux (par le biais d'invitations ou de commandes). Nous en sommes au dixième numéro et avons publié des textes de Tatsumi Hijikata, Valeska Gert, Germaine Acogny, Pope.L, tous traduits pour la première fois en portugais. À chaque nouveau numéro, nous essayons d'avoir un accès à l'histoire de la danse et de la performance, comme une invitation au dialogue avec les archives. Ce qui s'est révélé intéressant, c'est qu'un grand nombre de personnes inattendues ont répondu aux appels à textes, par exemple des spectateurices qui ont ressenti l'envie d'écrire après avoir vu un spectacle. À chaque appel ouvert, nous recevons plus de propositions. Ce qui est réconfortant : ça signifie que le journal est lu, qu'il est un support de discussions et qu'il nourrit des envies d'écrire. Finalement, l'écriture est un moyen de rassembler ses pensées et de les communiquer. Depuis janvier, j'ai pu inviter une autre artiste, Clara Amaral, à co-éditer le journal avec moi, pour partager la charge de travail et ouvrir le processus éditorial.

Quel est votre regard sur d'autres types de publications en danse ?

MORIAH EVANS : Aux États-Unis et à ma connaissance, il y a très peu de critiques de danse à plein temps. Il y a Gia Kourlas qui écrit des critiques pour le *New York Times* : elle est incroyable. Elle a commencé à écrire pour *The Paris Review*, *Time Out New York*, *Dance Magazine*. Elle avait l'habitude de faire de longues interviews avec des artistes chaque semaine.

La danse souffre d'être associée au divertissement, à l'industrie de l'*entertainment*. Elle reste associée à des corps beaux, jeunes et virtuoses, à une consommation bourgeoise de la pratique culturelle. La danse est rarement présentée comme une forme d'art à part entière dans les publications non-spécialisées. Côté lecture, j'ai tendance à lire les articles de fond, les publications comme *Coreia*, *Maska* en Europe de l'Est, le travail accompli par *Sarma* à Bruxelles. Ce sont des publications robustes et j'aime les feuilleter. Il est important de plaider en faveur de l'existence de ces tribunes pour que nous, artistes, chercheureuses, rédacteurices, universitaires, théoricien·nes, puissions enregistrer l'histoire de notre discipline.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS : Le contexte au Portugal est différent. On peut dire que la critique et l'écriture sur la danse traversent une crise, à la fois liée à un manque d'intérêt des publications génériques pour la danse comme à un manque de journalistes critiques. Il y a pourtant une forte tradition critique au Portugal. L'un de nos ministres de la culture était critique de danse dans les années 1960. Dans les années 90, André Lepecki a commencé sa carrière dans la presse portugaise et nous avions alors quelques excellents écrivains — c'était l'âge d'or. La nouvelle danse portugaise et les artistes étaient à l'œuvre, les critiques étaient actif·ves, il y avait une symbiose créative. Une critique était écrite pour chaque performance, mais il faut dire aussi qu'il y avait moins d'artistes qu'à l'heure actuelle. Il y a encore des espaces dans deux

journaux nationaux consacrés à la danse, mais la scène a évolué et un fossé s'est creusé entre elle et le regard porté sur son travail. Rien n'a été tenté pour réinventer le modèle critique et les façons de faire. Dans la presse, on se retrouve en majorité avec des avant-papiers, des annonces. Peu de critiques, et lorsqu'il y en a, elles sont souvent liées à des institutions puissantes, comme le Théâtre Rivoli ou Culturgest, ou à des théâtres qui paient pour la publicité dans les journaux et peuvent s'offrir cet espace promotionnel.

Il n'y a plus d'autres espaces de publication où lire textes théoriques, critiques, entretiens ?

JOÃO DOS SANTOS MARTINS : À l'Université, il n'y a pas d'études en danse. Il y en a par contre pour le théâtre ou la gestion de projets culturels. Et lorsque la danse se fait une place dans ces cursus, le contenu n'est pas à jour avec le travail chorégraphique contemporain, car basé sur les propositions des années 1980. Le fait de discuter et confronter les opinions via la critique me manque. Même une mauvaise critique génère des échanges.

La disparition de l'espace de discussion sur le travail est un point de vigilance tout comme l'inscription de la critique dans une perspective historique. Qu'est-ce qui serait souhaitable à l'avenir?

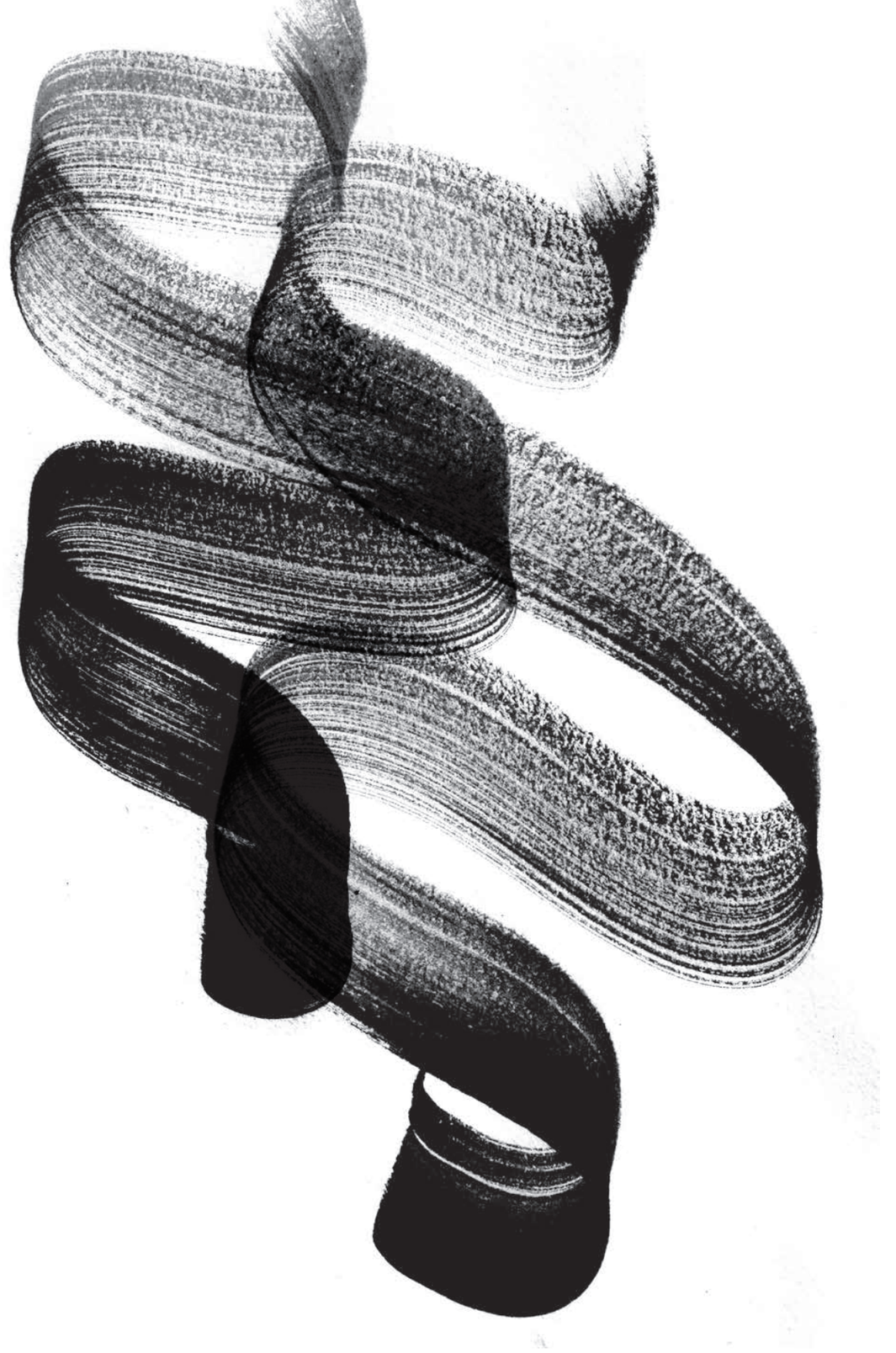
JOÃO DOS SANTOS MARTINS : Lorsque la danse disparaît des publications généralistes, cela envoie le message qu'elle ne fait pas partie de l'histoire culturelle. Si nous sommes plus nombreux·ses en tant qu'artistes, pourquoi les espaces de dialogues et d'écriture se réduisent-ils ? L'avenir de la critique en danse est fragile, et une partie de cette fragilité provient du fait que le grand public ne connaît pas la danse comme étant une pratique culturelle en tant que telle, avec des spécificités (connaissances, savoir-faire, valeurs, histoire...) qui lui sont propres.

MORIAH EVANS : Lorsque les critiques sont au travail, iels font réellement partie du processus créatif, iels sont proches de l'œuvre, de la pratique. C'est tout l'enjeu du critique : ne pas se contenter d'être le porte-parole du fantasme d'un·e artiste, mais interroger les intentions, rendre compte de la manière dont la pièce rencontre le corps du public. Lorsque la danse n'est plus visible dans les écrits (journaux ou autres), elle s'efface et par conséquent la possibilité d'observer la façon dont elle agit dans la société disparaît aussi. À l'avenir, davantage de personnes devraient essayer d'écrire sur la danse ! Vu d'ici, il semble qu'il y a encore beaucoup d'écrits qui sont produits, en particulier à Paris, Genève, Bruxelles... non ? Les institutions devraient avoir leurs supports de publication et les défendre aussi fermement qu'un programme pédagogique, par exemple. Avec *Movement Research*, il a fallu se battre pour convaincre les financeurs de nous soutenir, tout comme les cours ou les interventions de danse dans les écoles. Pour moi, il s'agit simplement d'allouer des ressources. Il faut bien sûr être créatif·ve, mais aussi inflexible et se réapproprier ces moyens. Si une institution ouvre un poste, les écrivain·es, critiques, journalistes viendront, l'écriture existera.

> « Les institutions devraient avoir leurs supports de publication et les défendre aussi fermement qu'un programme pédagogique, par exemple »
>
> Moriah Evans

Quand tu dis que d'autres devraient se saisir d'une plume pour écrire, Moriah, à qui penses-tu ?

MORIAH EVANS : Aux programmateurices par exemple. Pourquoi n'écrivent-iels pas ? Les maisons de disques le font, comme de petits essais sur les œuvres. J'en appelle aux directeurices de centres chorégraphiques, si vous avez fait le choix de programmer telle œuvre, expliquez-nous pourquoi, vous ne devez pas vous contenter d'avoir le pouvoir de sélection et rien d'autre. Verbaliser vos raisons de soutenir certaines formes d'art ! Mais au-delà de produire une brochure marketing, bien sûr !



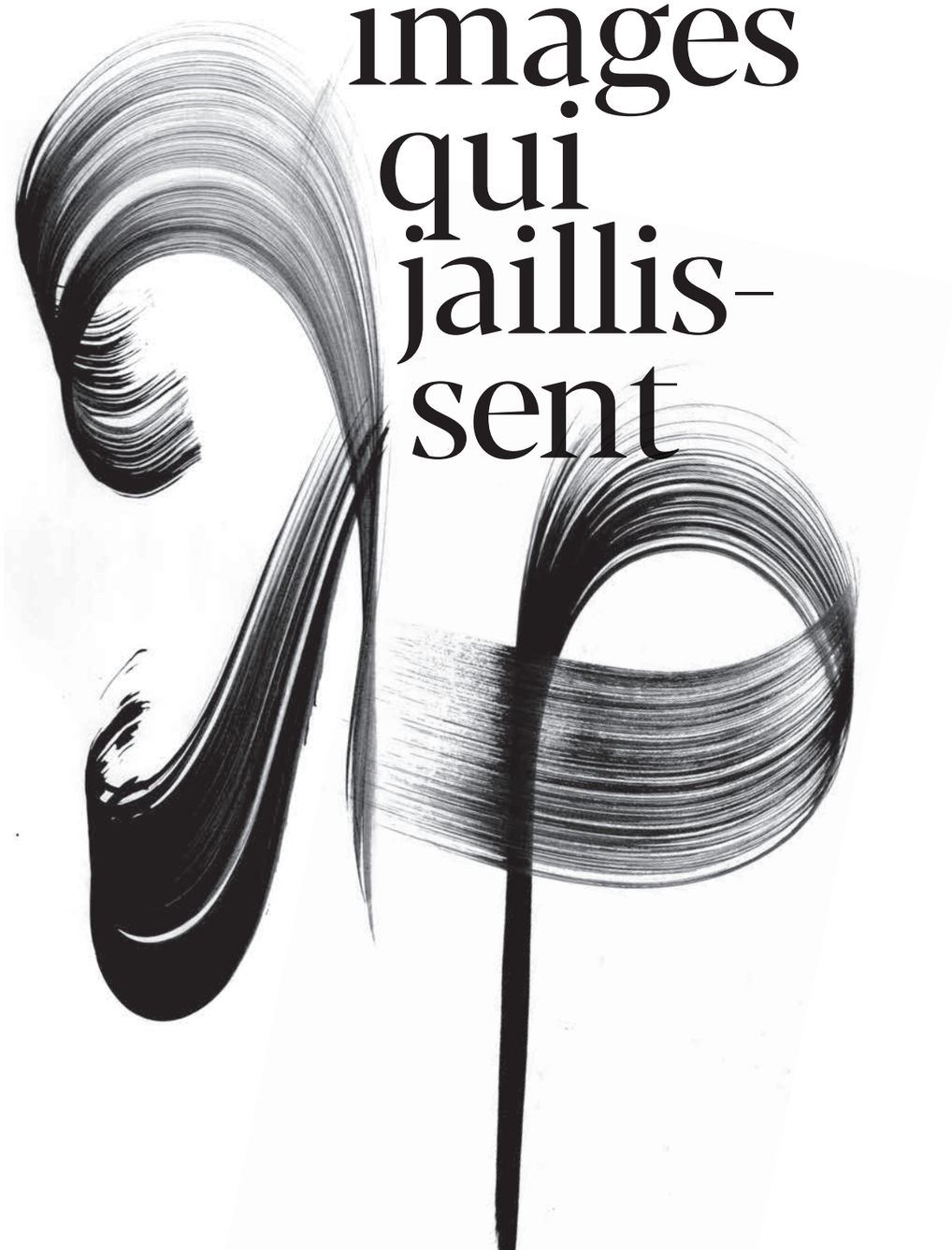
Entretien

Enora Rivière

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE PONS

La chorégraphe française Enora Rivière, installée à Montréal, a écrit pour le quotidien québécois *Le Devoir* pendant quelques mois. Elle nous raconte l'irruption de ce désir critique et sa mise en pratique, depuis ses autres activités de chorégraphe, interprète, autrice et audio-descriptrice.

Attraper les images qui jaillissent



Enora Rivière est danseuse, écrivaine, chorégraphe, chercheuse. Elle est aussi audio-descriptrice à Danse-Cité (structure ayant implanté au Québec la pratique de l'audio-description en direct de spectacles chorégraphiques à destination des personnes malvoyantes). Elle signe des projets qui sont à la fois chorégraphiques et littéraires — questionnant le métier de danseureuse et le discours sur la pratique. Depuis son arrivée à Montréal en 2018, elle a été doctorante en recherche-création à l'Université du Québec à Montréal, critique danse au quotidien québécois *Le Devoir* et collaboré avec plusieurs artistes. Depuis 2021, elle écrit pour la revue *Liberté*.

L'écriture fait pleinement partie de ta pratique, tu es à la fois autrice et chorégraphe. La parole des danseureuses, les mots sont au travail dans tes pièces où des textes sont projetés, dits, commentés et moteurs du mouvement. Comment es-tu entrée dans l'écriture critique pour *Le Devoir* à Montréal ?

ENORA RIVIÈRE : Cela faisait à peine deux ans que j'étais arrivée à Montréal et je cherchais du travail. Ici le réseau danse est plus petit qu'en France, on se rencontre facilement, du simple fait d'être moins nombreux·ses. Je connaissais un peu Catherine Lalonde qui est critique au *Devoir*, je lui ai écrit, elle m'a répondu que je tombais à pic car elle partait en congé maternité. J'ai envoyé des extraits de textes que j'avais déjà écrits à la responsable des pages culture, Louise-Maude Rioux Soucy, et c'était parti.

Écrire de la critique est donc une idée qui te trottait dans la tête depuis un moment ?

La critique m'a toujours un peu titillée, mais je n'aurais jamais osé proposer à *Libération* ou au *Monde* d'écrire dans leurs pages. Je ne me serais même pas autorisée à penser que ce serait possible, en venant de la pratique de la danse. Mon rapport à l'écrit est passé par la recherche en danse, d'abord à l'Université Paris 8 où j'ai contribué à la revue étudiante *Funambule*, puis à l'Université du Québec à Montréal, mais ces écrits étaient toujours dans l'après-coup, jamais sur le vif. C'est l'énergie de l'immigration qui m'a portée, devoir y aller à fond, commencer de nouvelles choses, oser davantage frapper aux portes.

> « Je mettais en place une hygiène pour la soirée d'écriture qui m'attendait. Je faisais en sorte de ne pas être affamée, de ne pas m'être couchée trop tard la veille, pour être vraiment aiguisée »

Comment s'est passée cette entrée en matière, écrire pour un quotidien ?

J'ai appris sur le tas rapidement : la semaine suivant mon embauche j'écrivais mon premier papier. Louise-Maude m'a indiquée les aspects techniques : composer un titre, un *chapeau*, trouver une phrase d'accroche, le nombre de caractères à respecter. Il fallait aller au spectacle le soir de la première, écrire la critique en deux heures, l'envoyer à minuit pour qu'elle puisse être éditée et publiée dans le journal du lendemain. J'ai eu la chance d'être très bien éditée, accompagnée par Louise-Maude, qui me faisait des retours très fins et précis. J'étais payée 150 dollars la critique. Voilà pour le contexte !

À quelle régularité écrivais-tu ?

Je suis restée six mois au *Devoir* parce qu'il y a eu la pandémie et tout s'est arrêté. J'écrivais aussi des avant-papiers, des annonces et en moyenne une à deux critiques par semaine. Écrire des critiques me mettait dans tous mes états, c'était vraiment une performance. La journée je me préparais, je lisais le peu d'informations disponibles à propos des artistes et de la pièce que j'allais voir. Je mettais en place une hygiène pour la soirée d'écriture qui m'attendait. Je faisais en sorte de ne pas être affamée, de ne pas m'être couchée trop tard la veille, pour être vraiment aiguisée. Je prenais des notes en direct pendant le spectacle et ensuite, une fois rentrée à la maison, deux heures d'écriture sur l'ordinateur d'une traite dans une sorte d'état fébrile. Je dois dire qu'à chaque fois que j'envoyais mon texte à minuit, je ne dormais pas très bien ensuite.

Qu'est-ce qu'il se passait pour toi avec la prise de notes sur le vif pendant le spectacle ?

Je trouvais ce moment vraiment intéressant. Je ne sais pas si je vais réussir à le nommer précisément, mais je sentais en direct que plusieurs plans de conscience se mettaient en place dans mon cerveau en même temps. Je regardais, j'analysais et j'articulais déjà quelque chose, trois plans de perception s'activaient en direct.

Quand on apprend sur le tas, sans passer par une formation de journalisme, on se forge ses outils de travail en pratiquant. Est-ce que tu as pioché dans certaines ressources que tu avais pu mettre à l'œuvre en tant que chorégraphe ou danseuse?

J'ai l'impression que tout ce que je fais combine la description, l'analyse du mouvement, l'écriture ; ces paramètres coexistent, qu'il s'agisse de chorégraphier une pièce de danse ou d'écrire un texte. Mon bagage de chercheuse en danse est toujours là quelque part, même si je suis sortie de l'université il y a longtemps. Ces outils sont là, je monte un peu le volume d'un certain point de vue en fonction d'où je me situe. Mais en te parlant je réalise aussi que je me sens d'abord danseuse, que c'est toujours depuis ce point de vue que je regarde, que j'écris.

Être danseuse éveille quels points de vigilance particuliers dans ta pratique d'écriture critique?

C'est une attitude, une position physique. Par exemple, j'essaye de me mettre dans une certaine position d'accueil face à un spectacle, un endroit méditatif pour essayer, de saisir de façon très précise ce qu'il se passe, l'interroger, et en même temps attraper les images qui jaillissent. Cette posture ouverte et attentive permet au travail critique d'apparaître. Je pense que le fait d'être danseuse ou d'avoir dansé m'aiguise sur la manière dont je perçois l'engagement des corps en mouvement, sur ce qui active le mouvement dansé, sur ce qui est moteur mais aussi sur les rapports de pouvoir sur scène et donc potentiellement sur le processus de création. Le fait d'avoir travaillé au sein de différents projets, d'avoir vécu différents contextes de création m'a rendue alerte sur la politique du travail. Je peux la percevoir et cela me renseigne aussi beaucoup sur les enjeux de tel ou tel projet. Cela étant dit, ne pas être danseureuse ne fait pas d'une personne un·e moins bon·ne critique ! On cumule tous et toutes des expériences qui nous font

« J'essaye de me mettre dans une certaine position d'accueil face à un spectacle, un endroit méditatif pour essayer de saisir de façon très précise ce qu'il se passe, l'interroger, et en même temps attraper les images qui jaillissent »

aborder le temps et l'espace d'une certaine manière. Je relie aussi ta question à ma pratique actuelle d'audiodescriptrice, qui demande un mélange de description, d'analyse, de regard critique.

Est-ce qu'en écrivant au *Devoir* tu te préoccupais de l'adresse, de la lecteurice ?

Le Devoir est le quotidien francophone le plus lu et le plus grand public au Québec, il est reconnu pour la qualité de ses contenus, mais il n'est pas une revue spécialisée en art. De façon très consciente, je me suis dit que le milieu de la danse allait lire ces critiques, mais qu'il y aurait aussi tout un lectorat sans approche particulière de la danse. J'essayais donc à chaque fois de garder en tête que je m'adressais au plus grand nombre, d'insuffler à l'intérieur du texte des éléments qui permettaient de saisir un peu mieux la danse contemporaine. Sans faire des textes didactiques, mais en donnant des repères de façon « souterraine ». J'avais comme fantasme qu'au fur et à mesure de la lecture des textes lae lecteurice pourrait être plus outillé·e. Avec le désir de ne pas laisser un·e lecteurice sur la touche, de ne pas employer des concepts que personne ne comprendrait, d'être dans une écriture simple et exigeante à la fois, de ne pas écrire exclusivement pour le milieu de la danse.

Je trouve qu'en tant que critique, je suis là pour entrer en dialogue avec des œuvres et non pas avec des personnes. J'essaye de soulever les questions que ces œuvres-là me posent et de les partager. Si elles me posent des questions délicates, je vais essayer de les nommer, à ma manière, d'interroger l'œuvre en miroir par ce qu'elle a pu susciter en moi. Je rentre en dialogue avec ce qui se joue sur scène, avec ce que j'ai vu, mais pas avec l'artiste, contrairement à l'espace d'un entretien. Je ne suis vraiment pas là pour juger, le rôle de la critique comme endroit de jugement reste très inscrit dans l'inconscient collectif mais ce n'est pas mon endroit. Ce n'est pas comme ça que j'entre en dialogue avec une pièce ni avec le lectorat de la critique, ce n'est pas en allant dans les extrémités — encenser ou descendre un travail. S'il y a une forme de virulence, c'est dans la vitalité des questions posées par l'œuvre, dans les déplacements forts qu'elle peut produire en nous.

Même si l'endroit de l'écriture est posé comme celui d'une mise en partage de questionnements, une mise au travail de la pensée, la personne qui a créé l'œuvre le prend le plus souvent personnellement…

J'ai senti qu'il existait un rapport de haine vis-à-vis des critiques, qui tient en partie au fait qu'il y a eu beaucoup de billets d'humeur, des critiques-jugements produites à l'emporte-pièce par le passé, ce qui a collé à l'image de la critique pour longtemps. Le fait d'être au Canada depuis peu m'a permis de prendre cette posture critique parce que je n'y présentais pas encore mon travail en tant que chorégraphe. Plusieurs personnes m'ont dit qu'elles étaient ravies que j'écrive de la critique parce qu'elles avaient en tête mon livre *ob.scène*. Pour autant, un ami m'a dit qu'il ne pouvait pas envisager de collaborer avec moi, m'inviter aux répétitions puisque j'étais devenue critique au *Devoir*. Pour lui c'était impossible d'avoir ce double regard, artistique et critique. Je ne m'y attendais pas. Il y a une déontologie dans la pratique journalistique de la critique : s'il y a un conflit d'intérêt, tu n'écris pas.

Les critiques qui exercent de nos jours ont l'impression que cette pratique ne peut pas tenir sur la durée…

La critique devrait être saisie par les artistes, parce que l'on apprend tellement en écrivant sur le travail des autres. On prend de la distance par rapport à ses propres obsessions esthétiques, on déplie son esprit critique. Se mettre à nommer ce qui se joue chez les autres aiderait chacun·e dans sa propre pratique. On pourrait imaginer des relais, davantage de circulations entre la pratique de la danse et l'écriture, pour qu'il y ait moins de hiérarchie, moins de séparation entre celleux qui font de l'art et celleux qui écrivent sur l'art. Nous sommes aussi dans une période où les choses se sclérosent, se resserrent pour des questions de précarité de tous les côtés. C'est tellement difficile de mener un projet du début à la fin, il y a peu d'élu·es, alors c'est sûr qu'arriver à sa première et recevoir un texte qui descend le travail gratuitement crée une détestation de la posture même de critique. Il y a aussi une grande difficulté de la part des artistes à entendre ce que l'on a à exprimer à propos de leur travail. C'est là que l'on se rend compte que parler *vraiment* de ce qui se joue dans le travail est très rare.

« On pourrait imaginer des relais, davantage de circulations entre la pratique de la danse et l'écriture, pour qu'il y ait moins de hiérarchie, moins de séparation entre celleux qui font de l'art et celleux qui écrivent sur l'art »

Peux-tu nous préciser comment a évolué ta pratique d'écriture depuis la fin de ton activité de critique au *Devoir* en 2020 ?

Avec la fermeture des théâtres tout s'est arrêté du jour au lendemain. Je me suis ensuite consacrée à la création du solo *manifestement*. En commençant à travailler en tant que chorégraphe à Montréal, je sentais que ça allait être compliqué de continuer à écrire en même temps, je me sentais encore nouvelle, j'avais envie d'y aller doucement et de ne pas être partout à la fois. J'ai décidé de mettre la critique de côté et par ailleurs le secteur a mis du temps à se remettre en route, très peu de spectacles étaient accessibles dans un premier temps, la critique n'était plus une priorité. Mais à ce moment-là, la revue *Liberté* est venue me chercher en me donnant carte blanche pour écrire un texte sur le désir de retourner au théâtre. J'ai commencé à écrire davantage vers la fiction dans ce cadre-là. J'ai finalement une régularité d'écriture pour *Liberté* maintenant, avec des textes critiques au sens où je pose un regard sur une expérience esthétique, et ce mélange entre fiction, critique et essai m'intéresse de plus en plus.

C'est quoi une bonne critique en danse ?

Une bonne critique c'est quand je sens à la lecture que le regard de la personne est au travail et vient poser des questions, tant à la pièce qu'à moi lectrice. À l'inverse, un texte qui me raconte toute la pièce, qui révèle tout ce qu'il se passe pendant le spectacle, c'est dommageable. Il y a très peu de personnes qui prennent le relais et écrivent. Peu sont tenté·e·s d'y aller, c'est trop difficile. Et le milieu de la danse en a besoin même s'il ne le dit pas, c'est le seul espace potentiel de dialogue sur le travail en réalité ! Tous les artistes n'auront pas de monographies écrites à propos de leur carrière, c'est un peu le seul endroit où il y aura trace, la possibilité de nommer les choses. Mais il faut repenser les conditions d'exercice qui ne sont pas vivables.

Ce serait quoi alors, le futur de la critique, que peut-on lui souhaiter ?

Je crois que la critique, comme plusieurs endroits dans la société, est traversée par une remise en question des rapports de pouvoir. Elle se retrouve face aux enjeux sociaux qui désirent plus d'horizontalité, d'accessibilité, de mise en relation. Je suis curieuse de voir ce que cela va engendrer comme espace critique, peut-être que tout va être balayé et que l'on va repartir à neuf à l'endroit du discours. Je suis attentive à qui occupe l'espace discursif. Je me demande si une nouvelle génération arrive. Je crois qu'il y a une vivacité critique très active, portée par les questions d'égalité, de sexisme, de genre, de partage de l'espace du vivant qui fait que la force critique est bien là. Mais pour qu'il y ait renouvellement et futur, il faut des moyens, car personne ne va vouloir y aller si l'on ne peut pas en vivre.

Marie Pons et Charlotte Imbault expliquent comment leur approche critique évolue sans cesse. La première reste le plus souvent attachée à l'écriture, sous le signe du dialogue, la seconde est engagée dans le son, l'oralité, le témoignage. Deux pratiques créatives dépliées en quelques mots.

MARIE PONS

Bribes d'une pratique située

Ma pratique critique commence au moment de me rendre au spectacle. Un point d'interrogation apparaît au-dessus de la pièce que je vais découvrir, il se démultiplie en plusieurs questions: sensible, esthétique, politique au cours de la représentation.

Je m'assois toujours devant. J'ai besoin d'entendre la respiration des danseureuses pour être avec elleux, de voir leur visage. Je sors carnet et stylo, des fois je n'écris rien, des fois beaucoup. Écrire pendant me permet d'attraper des images, des verbes qui surgissent et qui n'existeraient pas en écrivant a *posteriori*. Parfois la première phrase de la critique arrive nette, comme un point d'entrée clair dans l'œuvre. C'est comme être munie d'une épuisette et y attraper des choses au vol.

Dans la salle, je suis un corps à l'écoute, à la réception très active. C'est un double mouvement, recevoir et renvoyer des questions en même temps. Ma vision est périphérique, le regard s'accroche à des détails, fait des focus, voyage comme une bille de flipper d'un endroit à l'autre du plateau et de la salle.

À la sortie, j'aime écouter ce qui se dit, ce que les spectateurices racontent, mais je déteste qu'on me demande mon avis, je suis encore trop avec mes propres points d'interrogation que j'ai du mal, la plupart du temps, à partager en direct (ce n'est pas pour rien que j'écris).

Devant l'ordinateur, je relis ce que j'ai griffonné dans le noir, je mets tout sur un document, dans l'ordre. Certains bouts d'énoncés deviennent des repères autour desquels bâtir des phrases. Dès que l'écriture s'amorce, quelque chose se cristallise dans la réception. Plus on attend avant d'écrire, plus il est dur de rentrer à nouveau dans la pièce, la mémoire se dissipe, on commence à inventer des choses qui n'ont pas existé, à oublier des pans entiers. J'écris des critiques plus «efficaces» quand j'écris le soir même en rentrant ou le lendemain matin, car plus de temps passe, plus ce sera laborieux: il faudra repêcher les informations.

J'écris en puzzle. J'attrape un moment de la pièce, je développe, je saute à un autre bout, c'est un grand chantier. J'ai besoin de laisser reposer, de relire pour couper, trouver les articulations qui manquent, éclairer quelque chose de la réception que je n'avais pas encore réussi à formuler. Quelqu'un m'a dit un jour que ça ne servait à rien d'y aller à l'économie avec l'écriture, ce n'est pas grave si on jette la moitié de ce que l'on a formulé et j'ai intégré ça. Ça m'est égal de barrer, recommencer, j'ai un rapport plastique à l'écriture qui est comme une matière à modeler.

J'essaie d'être précise dans la description. J'ai retenu que l'on n'a pas le droit d'écrire qu'un·e danseureuse danse: il faut trouver les nuances les plus précises possibles pour raconter ce que l'on voit. Décrire le mouvement, c'est la grande difficulté de l'exercice et c'est déjà complètement être critique, il n'y a pas de neutralité de la description, chaque mot procède d'un choix, exprime un point de vue situé. C'est aussi souffrir devant son texte car ne pas arriver à dire comme on aimerait dire, trouver le texte nul.

Je n'écris pas du tout pareil qu'il y a dix ans. Chaque spectacle remet la pratique critique à l'ouvrage, elle évolue en permanence. Ce qui m'importe: écrire pour ouvrir un dialogue, écrire avec mes doutes, sans les mettre sous le tapis. Me débarrasser de toute lourdeur académique, j'y travaille encore. Ma devise d'écriture du moment, je l'ai piquée à une grande danseuse de bourrée à trois temps, Sarah Serec: faire simple, modeste et précis. Je déteste la critique oratoire qui cherche les bons mots sans faire l'effort d'être soigneuse.

Un jour, on m'a dit: «Si tu veux écrire sur la danse, fais-le, écris.» C'était la réponse à ma question «Comment fait-on pour devenir critique de danse?» Je fais la même réponse quand on me la pose maintenant.

Ma critique n'a aucun pouvoir, j'y crois fermement. Zéro pouvoir. Mon texte est là pour engager une conversation avec qui voudra bien le lire et avec l'œuvre dont je parle, c'est tout.

Je me présente comme journaliste par facilité de conversation, mais j'ai une formation de chercheuse en danse et c'est plus juste, ça signifie que la danse me pose des questions et que je lui en pose aussi, dans une dynamique critique. J'écris *avec* la danse plutôt que *sur* la danse, physiquement c'est vrai: la danse et moi on se trouve côte à côte, on marche ensemble et on s'interroge réciproquement, c'est une conversation.

CHARLOTTE IMBAULT

En relation

Je considère mon aventure critique comme un long chemin d'apprentissage de *ce qui* fait œuvre et de *qui* fait œuvre. Ce parcours passe non seulement par la compréhension des œuvres, mais également par le développement d'un certain rapport au monde: relationnel.

Mon expérience critique a très vite été marquée par des rencontres: avec des œuvres, avec des artistes et mon expérience de spectatrice en salle a très vite été accompagnée par la visite des coulisses. De plus en plus, je me suis rendue dans les studios, aux répétitions, et j'ai débuté des conversations au long cours avec des chorégraphes et danseureuses. Je voulais élargir ma vision en allant à la rencontre de tout ce qui ne se voit pas immédiatement sur scène, mais que l'on peut apprendre à voir en passant du temps avec et dans. Je me souviens de mes débuts: j'avais un rapport sacré à l'œuvre chorégraphique et je la plaçais sur un piédestal. Je me souviens d'un tirage de cartes effectué en public et proposé par Jennifer Lacey aux Laboratoires d'Aubervilliers, un lieu situé en France, près de Paris: la chorégraphe avait conclu notre tête-à-tête par le constat que mon rapport aux œuvres était bien trop respectueux. Je n'ai pas compris tout de suite sa sentence ni ce qu'elle voulait dire. À cet époque, je dirais 2009 ou 2010, même si je discutais avec les artistes, même si j'assistais à des étapes de création, ces allers-retours entre la salle et tout ce qui se passait *derrière le décor* étaient encore trop peu fréquents et je me sentais encore loin de la création depuis mon fauteuil d'observatrice. Dans ce chemin d'apprentissage: plus j'étais critique, plus j'essayais de comprendre le processus de création. Je me souviens me dire que ce que je cherchais depuis mon fauteuil, c'était de réduire la distance. Je voulais accéder, toujours depuis mon fauteuil, et par le travail de mon regard, au-dessous des pièces que je nommais *la cave*. Je voulais voir dans la pièce, *sa* cave. Que se passait-il sous les pas des danseureuses? Et comment, par le regard, pendant une représentation, je pouvais pousser le quatrième mur et me sentir virtuellement dedans la pièce et donc sur scène, dans une pleine compréhension simultanée de l'œuvre qui se déroulait? Que se passe-t-il si j'enlève le voile de la représentation des œuvres? Je cherchais à réduire la distance, comme pour instaurer un dialogue plus intime. Être critique, c'était comprendre alors un travail artistique depuis son intérieur. Au fur et à mesure que le rapprochement opérait, ma pratique critique a évolué. J'ai moins écrit de textes critiques à proprement parler et que je pourrais définir comme un texte qui adresse une question à l'œuvre reçue et qui y répond par des outils de description, d'interprétation et de contexte, et j'ai écrit de plus en plus d'entretiens ou de reportages ou encore des textes d'analyse mettant en rapport plusieurs œuvres. À un moment, j'ai décidé d'aller moins voir de pièces comme si mon regard était devenu trop musclé pour parvenir à bien voir. Je voulais relâcher cette hyper acuité et cette hyper attention développées. Voir seulement une partie d'un geste ou d'un corps m'envoyait déjà trop d'informations. Et c'est en mettant de la distance de nouveau entre mon corps et ceux des œuvres que j'ai eu envie de faire transitionner un troisième corps entre, autrement dit un troisième regard. J'avais besoin d'altérité dans ce dialogue établi depuis toutes ces années. J'étais fatiguée de mon propre regard et je voulais comme sortir de mon corps et de ma vision pour épouser des altérités. C'est ainsi que le podcast *What You See* est né avec cette envie de faire entendre par la description des subjectivités différentes et d'ouvrir les sens. C'était ma manière de retrouver un intérêt pour ma propre subjectivité qui était devenue tellement aiguisée qu'elle en devenait coupante.

La critique m'a amenée à devenir artiste. C'est parce que je suis passée par ces chemins de compréhension des œuvres que ma pratique artistique et ma créativité ont pu s'épanouir. Artiste ou critique, je ne fais aujourd'hui plus la distinction comme si j'étais à l'intérieur de ce quatrième mur, toujours en train de l'explorer. La vue et les sensations depuis cet endroit sont démultipliées. J'écris, je crée des pièces sonores et je propose des pratiques sans créer de compartiments.

Une grotte à soi

Danseuse, chorégraphe et chercheuse, Pauline L. Boulba s'intéresse aux formes artistiques produites en réponse, en écho ou en prolongation à d'autres formes artistiques. Ce qu'elle appelle des critiques affectées. On pourrait dire aussi interprétatives, créatives, délirantes, désirantes. Son livre *CritiQueer la danse* s'ouvre sur la description d'une matrice où s'accumulent en vrac perceptions et impressions artistiques, où se trouvent en gestation aussi les mouvements ou les mots réactifs : c'est sa grotte de spectatrice. En voici des extraits.

[...] Ma grotte de spectatrice. Dans cette grotte il y a des gestes, des danses, des couleurs, des odeurs, des goûts, des matières variées. Il y a des gentes. Des fantômes. Des voix et des présences avec lesquelles je bavarde très souvent. C'est un lieu-ressource au sein duquel sont stockés des souvenirs. C'est un lieu-réconfort où je me sens bien. Sur les parois, des affiches, des dessins, des photos, des vidéos. Avec le temps, cet amas de matériaux et documents en tout genre s'est transformé en une sorte de croûte assez épaisse, qui peut se casser par endroits et se manger. Un vrai délice. La texture ressemble à de la brioche mais ce n'est pas de la brioche. Ça peut aussi s'apparenter à de la nougatine mais ce n'est pas de la nougatine. C'est moelleux par endroits et dur à d'autres. Je peux m'enfoncer dedans ou m'en servir pour m'adosser fermement. À défaut de lui donner un nom précis, celui de la croûte a été votée à l'unanimité par mes papilles.

Cet agencement d'objets, de présences et de matières comestibles dessine une cartographie de mes affects face à des œuvres. « L'histoire devrait être une histoire de cœur(s) alors qu'elle n'est le plus souvent qu'une frise de dates sanglantes » et, en effet, je ne cesse de me demander à quoi ressemblerait une histoire de la danse faite depuis les sensations des spectateurices ? Comment rendre compte de mes histoires polyamoureuses avec des danses, des livres, des savoirs, des nourritures, des présences matérielles et immatérielles.

[...] Je me déplace dans ma grotte, je me déplace dans mon corps. Touchante-touchée. Je regarde mes doigts bouger, doigt passif, doigt actif. Est-ce moi qui les fait bouger ou est-ce l'air qui les anime ? Qui sait ? On ne saura peut-être jamais. Le doute a toute sa place.

Dans ma grotte de spectatrice, je zone. Vautrée, je bâille fort et sonde les zones de mon corps *marquées* par des spectacles passés. Je découvre de nouveaux endroits. Je sens la chaleur sous mon sacrum, le long de ma colonne vertébrale. Mes yeux s'ouvrent et se ferment, s'ouvrent et se ferment. Partition chorégraphique que je ne contrôle pas. Mouvements involontaires. Danse permanente. Ce serait quoi la danse d'une spectatrice ? Comment on bouge face aux œuvres (une danse, un film, une peinture, un dessin, une chanson) ? Ne pas faire de gestes visibles, se laisser traverser par ceux des autres. Ça bouge déjà.

Comment ce que je regarde circule ici ? Quelles danses s'animent dans ma grotte ? Sur ma glotte ? Sous ma langue ? Dans ma paume ? Quels spectacles m'ont transformée ? Comment m'ont-ils aidée à agrandir ma palette d'émotions ? À affiner ma capacité d'empathie ? À aiguiser mon pouvoir d'agir ?
Ma grotte de spectatrice est tapie d'images qui n'attendent que d'être réveillées. Toutes endormies, elles me regardent. Je les dépoussière délicatement. J'en prends soin. Rien n'est jeté. Le stock ne se réduit jamais, il ne fait que grossir. Millefeuille. La croûte n'en sera que meilleure. [...]

Soulever des images enfouies, des gestes-vestiges. Combien les corps des autres en mouvement peuvent nous faire remonter des images ? Remonter le temps pour laisser la place à un présent qui s'embrase.
Ce serait quoi de déplier son regard de spectatrice ? Déposer sur une page ou encore sur un plateau la construction d'un regard, pris entre désir d'imitation/désir de refaire et désir d'émancipation/désir de défaire. Ce serait quoi de déplier une action tout court ? De déplier un mot ? Ajouter des espaces entre les lettres comme on ralentirait un geste, comme on étirerait un son. [...]

Les gestes s'enchaînent, sont coupés net, se succèdent, se superposent. La vidéo s'interrompt. Je ne connaîtrai jamais la fin de cette histoire. De toutes ces histoires. D'ailleurs les fins ne seraient-elles pas à trouer plutôt qu'à trouver ? À force d'espacer les lettres d'un mot, on forme des trous. Et puis dans cette logique, on pourrait carrément trouer des mots, des textes, des images, des chorégraphies, des tableaux.
Faire des trous pour accéder à un semblant de vérité.

Combien de critiques et d'artistes ont quitté l'art comme on ferait un trou dans un mur ? Dans un arbre généalogique ? Faute de traces, on doit mener des enquêtes. Archives à inventer pour raconter les récits oubliés. Partition secrète à écrire et à divulguer. Jeter le grand h et se saisir de la grande hache du mot histoire/history, pour proposer une herstory, une alterstory...

Faire des trous est une pratique qui peut s'accompagner de celle d'ajouter des lettres à des mots, ne pas respecter l'orthographe. « S'éblouire » par exemple. Le « e » est éclaboussant. Il aveugle. Il excède le sens. Il modifie la vue. Il suggère une autre attention, une autre qualité d'action. Ce n'est pas être éblouie, c'est s'éblouir soi-même, dans sa grotte par exemple, face aux agencements qu'on fait et à ce que ça nous renvoie de nous-même.

Ajouter des lettres et/ou faire des trous pour décaler un axe, changer un rapport perceptif, explorer des sensations inconnues, produire des nouveaux savoirs.
On ne dira pas critiquer, on dira « critiqueer ». Rajouter une lettre pour offrir une nouvelle perspective. S'enfoncer dans ce nouveau mot comme on enfoncerait des portes. Faire un trou, enfin, comme dans une *camera obscura*. Laisser entrer de nouvelles images du dehors et leur souhaiter la bienvenue.

CritiQueer la danse, réceptions performées & critiques affectées de Pauline L. Boulba [livre chroniqué page 84]. Extraits publiés avec l'aimable autorisation des Presses Universitaires de Vincennes et de Pauline L. Boulba.

Six pistes pour une critique relationnelle

La rapide mise en perspective historique posée plus haut (p. 16) questionne notre époque : quelles critiques aujourd'hui pour quelles formes esthétiques ? Voici quelques pistes pour penser une critique que l'on souhaite relationnelle : en lien avec un milieu et ses flux, partageable et partagé, vivifiante et plurielle.

PAR CHARLOTTE IMBAULT, WILSON LE PERSONNIC ET MARIE PONS

1 *La critique par tout le monde*

Que pourrait-on souhaiter pour une critique relationnelle ?

En priorité, on poserait ce critère : que chaque spectateurice se sente critique.
En 2021 paraît le livre écrit par Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse — Partitions pour le regard* (chroniqué dans le numéro 80 du *Journal de l'ADC*). Il se veut un livre-outil proposant différentes pratiques « corporelles, sensorielles et plus largement perceptives, permettant d'ouvrir le regard, de se préparer à la contemplation ou de renforcer plus spécifiquement l'empathie à l'égard d'une pièce. C'est un livre à l'adresse de critiques, de personnes en poste à la médiation d'un lieu, mais aussi de toute personne curieuse de mieux comprendre son regard et sa propre subjectivité. Ces exercices permettent aussi de faciliter le passage de l'oral à l'écrit, qui peut en freiner plus d'un·e. Isabelle Ginot précise : « Ce qui nous importait, c'était de démontrer qu'il n'y a pas une seule bonne façon de faire de la critique : il est essentiel d'interroger les processus qui font apparaître un texte, et de montrer que ces processus ne sont pas normatifs. » Ce livre fait suite à une dizaine d'années d'enseignement d'analyses d'œuvres à Paris 8 ainsi qu'à une thèse d'habilitation à diriger des recherches sur la critique (*La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, en 2006) : un parcours notamment en lutte contre l'idée d'objets finis, aussi bien pour l'œuvre que pour le discours critique.

Pratiquer et encore pratiquer, c'est ce que la journaliste et critique, ancienne rédactrice en chef de la revue *Mouvement*, Aïnhoa Jean-Calmettes (voir page 11) exhorte à faire : « Les personnes qui s'arc-boutent sur leur position de critique et la valeur inégalable de leurs connaissances ou savoir-faire, soi-disant pour protéger ce métier en train de disparaître, travaillent, à mon sens, à le fragiliser encore plus. Mais au contraire : que tout le monde devienne critique ! Si tout le monde devient critique, tout le monde aura envie de lire de la critique. »

2

La critique collective

L'avenir politique, créatif et économique de la critique est-il d'être pratiqué en collectif ?

Deux projets apparus ces dernières années en France et en Belgique, *Les Démêlées* et *La Salve*, proposent une écriture menée en groupe : un comité de rédaction aux profils pluriels co-écrit les textes critiques, édite, relit, discute et argumente. Cette posture propose une alternative à la figure surannée de lae critique autoritaire, au regard surplombant, qui dicterait les goûts et les tendances, faisant office de prescripteurice.

Directrice de La Bellone Maison du spectacle à Bruxelles, Mylène Lauzon explique les conditions d'apparition du projet *La Salve*. « À Bruxelles et en Belgique francophone, il n'y a plus vraiment d'espace critique et celle qui est pratiquée est souvent de l'ordre de la chronique, du commentaire, des manières dont je ne vois plus l'utilité aujourd'hui. En 2020, j'ai donc proposé à neuf personnes de nous réunir pour réfléchir par la pratique à cette question. Chacune d'entre elles a un lien avec les arts de la scène et/ou l'écriture, sans forcément avoir déjà écrit. Le principe de *La Salve* est né de cette rencontre : il s'agit d'aller ensemble voir un spectacle, pour écrire ensuite un texte personnel à son propos. Chacun·e a un binôme d'écriture, qui change à chaque rendez-vous, et qui permet de discuter et d'enrichir le texte. Chaque critique est ensuite publiée en ligne un mois après avoir vu la pièce. Comme *La Salve* est en ligne, nous nous sommes dit que les formats pouvaient varier, qu'il était possible de glisser des visuels ou de l'audio à l'intérieur de nos textes, sans limitation de longueur. Nous ne sommes pas dans une temporalité marchande de la critique, nous n'écrivons pas pour faire vendre des billets, nous ne sommes en rien des influenceureuses. Comme toutes les personnes qui travaillent à La Bellone, que ce soit côté artistes en résidence ou équipe administrative, les participant·es à *La Salve* sont rémunéré·es pour leurs textes, peu importe le nombre de signes écrits. C'est à ça que sert l'argent public, payer les gens pour le travail fourni ». Cette démarche collective permet de faire cohabiter « une foule de zones critiques » — citation du texte-manifeste de *La Salve*, à retrouver sur le site de La Bellone —, de déployer une palette importante de nuances de réception. « La pratique critique devient une promesse de conversation, un dialogue engagé. C'est une analyse qui tente d'éclairer comment, à l'intérieur d'une micro-société de neuf personnes, une œuvre vient agir avec différentes intensités. C'est une dynamique de valorisation de la polyphonie. »

Regard extérieur pour le groupe *La Salve*, Aïnhoa Jean-Calmettes précise : « Chez elleux, tout fait critique, puisque qu'en écho avec l'œuvre l'un va écrire un poème, une autre va faire apparaître la capture d'écran d'un échange de textos, ou encore une proposition très introspective de questionnement face à l'œuvre — interrogation liée à la place qu'elle se cherche dans le monde. » Pour Aïnhoa Jean-Calmettes, si *La Salve* tient sa mission critique, c'est aussi parce que toutes les contributions peuvent se lire ensemble sur le site et que des textes à dimension informationnelle les accompagnent, permettant à la constellation d'être d'autant plus libre. Cette pratique collective, toujours en mouvement, permet d'avancer vers « une responsabilité commune du geste », comme la nomme Mylène Lauzon.

On trouve une aventure un peu semblable en France, du côté du journal *Les Démêlées* : un format papier de huit pages également accessible en ligne sur *lesdemelees.org* et qui se définit comme un journal de « critiques locales de danse, chorégraphie, performance ». La tribune est née d'une réflexion collective dans les Hauts-de-France en 2018 entre structures du milieu de la danse, chercheureuses et journalistes. Marie Pons en assure la rédaction en chef et Marie Glon la direction de publication. L'écriture collective porte chaque numéro. Parmi la dizaine de rédacteurices bénévoles, on trouve des étudiant·es du département danse de l'Université de Lille, des artistes, des retraité·es, des chercheureuses en danse, le point commun étant d'être spectateurice de danse. En juin 2023, ouvrant un dispositif nommé « cœurs critiques », le comité de rédaction du journal a proposé à des spectateurices volontaires de partager une discussion à l'issue d'un spectacle vu pendant le festival Latitudes Contemporaines, afin d'écrire une critique chorale. L'expérience s'est révélée complexe, la production d'un espace démocratique n'allant pas sans difficulté, lorsqu'il tente de faire cohabiter des paroles et points de vue opposés. Ces tentatives de co-écriture permettent de valoriser une pluralité de retours critiques face à une pièce de danse, ce qui manque par constat dans d'autres supports.

3

La critique des artistes

Dans la perspective de multiplier les points de vue critiques, afin d'enrichir nos visions, que se passe-t-il si les artistes investissent plus largement l'espace critique ?

Pour Volmir Cordeiro, chorégraphe, danseur et auteur de l'ouvrage *Ex-corpo*, la critique est quelque chose de familier, non seulement pour le travail des autres, mais également pour son propre travail. « La critique permet de prendre du recul, de comprendre, de disséquer, de discerner, de décortiquer les éléments, que ce soit pour lae journaliste, lae spectateurice ou l'artiste. En tant qu'artiste, elle me permet de comprendre comment je fais des choix de manière active dans le temps d'un processus. La critique permet de rebondir, de proposer comme un diagnostic momentané et surtout, elle permet une analyse profonde qui dépasse les intentions de l'artiste. » Pour le chorégraphe, la critique est surtout affaire de dialogue : « Quand on travaille avec la danse ou toute forme artistique, on envoie quelque chose au monde et on est dans l'attente d'une réponse, d'une forme réciproque qui viendrait transformer et donner une continuité à la chose que l'on est en train de faire. La critique permet un rebond et une continuité. Elle n'est pas seulement un reflet de l'œuvre. Elle intrigue. » Dans le cadre d'une démarche universitaire menée au Brésil et en France à l'Université Paris 8, Volmir Cordeiro a produit une pensée sur son travail, mais aussi sur les pièces d'artistes brésilien·nes comme Luiz de Abreu, Micheline Torres et Marcelo Evelin. On peut se demander comment de tels travaux pourraient être diffusés autrement qu'à l'université ou à travers la publication d'ouvrages. Et comment l'on pourrait en produire une lecture largement accessible.

Au Brésil encore, la chorégraphe Mariana Viana passée par la formation française du master exerce et aujourd'hui installée en France, raconte que lorsqu'elle étudiait la Théorie de la danse sous l'enseignement de la critique de danse Helena Katz, elle avait pris l'habitude d'écrire une critique par semaine. En France, le passage à l'écrit n'est pas aisé pour les danseureuses comme en témoigne Isabelle Ginot qui raconte que, pendant ses années d'enseignement d'analyse critique, l'écart entre les discussions et les écrits était grand — toute la finesse du discours disparaissant à l'écrit. Quand on demande à Mariana Viana si elle peut envisager d'écrire sur d'autres spectacles, elle répond : « Ce n'est pas une chose dont j'ai envie spontanément, mais pourquoi pas. Ça dépend du projet, de la pensée sur la critique et des attentes posées sur cette critique. J'adore regarder d'autres travaux artistiques et j'adore savoir comment les artistes construisent ce qu'iels déposent sur le plateau : quelles sont leurs pratiques, leurs enjeux, leurs questions. J'adore discuter, j'adore savoir. Je pourrais écrire des textes critiques qui vont dans cette direction. »
Pour le chorégraphe Xavier Le Roy, impliqué dans l'enseignement à l'Université de Giessen, en Allemagne, « il y a de plus en plus de formations qui poussent vers l'écriture. L'enseignement encourage les artistes à écrire, ou du moins participe à rendre cela possible. » L'écrit n'étant pas, selon le chorégraphe, le seul chemin critique pour un·e artiste. S'il a lui-même écrit par le passé, c'était de manière ponctuelle et pour des supports spécialisés, catalogues ou magazines. « J'ai pu croiser le chemin et partager le travail d'artistes qui ont cette velléité, comme Christian Bourigault ou Yvonne Rainer. » Xavier Le Roy associe plus largement la critique à une façon de penser et de faire : « les lectures que l'on peut avoir, les façons de lancer des idées, de constituer des groupes de travail, mais tout cela n'est pas forcément associé à l'écriture ».

4

La critique performative

Une pièce artistique peut-elle répondre à une pièce artistique ?

Quand on demande à Xavier Le Roy si l'on peut dire que sa pièce *Produit de Circonstances* (créée en 1999 et qui tourne toujours en Europe et à l'international) est une critique, il répond par l'affirmative. Écrite à l'origine comme une conférence pour répondre à une commande, *Produit de Circonstance* participe aux premières apparitions dans l'histoire de la danse du discours sur scène. Dans ce solo, Xavier Le Roy raconte comment il entre dans le monde de la danse, lui le scientifique qui vient de la biologie moléculaire: «Dans le cadre de *Produit de Circonstances*, il y a quelque chose de l'ordre de l'autocritique avec beaucoup de remises en question sur les choses que j'ai faites. C'est une approche critique, dans le sens où ce qui est fait y est décortiqué et observé sous différentes perspectives.»

Si l'on considère la critique comme une forme répondant à une forme (ainsi que l'analyse le critique et journaliste Éric Loret dans son livre *Petit manuel critique* paru en 2016), afin de proposer d'autres chemins critiques que celui de l'évaluation, alors une pièce de danse pourrait répondre à une autre pièce de danse. C'est ce qu'a proposé l'artiste et chercheuse Pauline L. Boulba avec son cycle chorégraphique *La Langue brisée*, développé en 2015 et 2019, qui coïncide avec l'écriture de la thèse qu'elle vient de publier sous le titre *CritiQueer la danse* (lire un extrait de sa pratique p. 44. et la recension de l'ouvrage p. 84.).
«J'appelais ce travail des réceptions performées ou je disais que je répondais à une danse en dansant.
En tant qu'artiste, je me suis beaucoup construite à travers ma place de spectatrice. Le cycle de *La Langue brisée* est né de mon envie de prolonger chez moi ce que j'avais vu sur scène. Au début, j'écrivais des fictions où je pouvais m'imaginer danser avec les interprètes. Rapidement, l'écriture n'a plus suffi. J'avais envie d'extrapoler et de prolonger par des gestes, de passer par le corps et par le plateau. C'est comme ça que le travail performatif a commencé.»
Son rapport à certaines pièces, Pauline L. Boulba le qualifie d'*amoureux*. En 2022, elle crée avec Aminata Labor la pièce pour plateau *J. J.* — passée il y a peu au TU de Genève — sur Jill Johnston (1929-2010), critique de danse, mais aussi «performeuse, féministe lesbienne deter et en colère».
Un film existe déjà, et bientôt un livre (à paraître chez Brook en 2024). Si la critique n'est jamais nommée comme telle dans le travail de Pauline L. Boulba, elle apparaît dans certaines de ses productions comme un outil.

Si les artistes produisent leurs propres critiques, que reste-t-il comme espace pour les critiques ? Quelle place donner à l'altérité ?

Autrice d'un article qui a fait date sur le sujet, en 2003, intitulé *Le lieu commun* et publié dans la revue *Repères*, Isabelle Ginot propose cette réponse: «[…] je tente aujourd'hui de déplacer mon regard sur "la création contemporaine" et de ne plus l'observer à partir de la question de ses sujets (chorégraphes, interprètes, programmateurs…) et de ses figures (les œuvres) mais plutôt comme *doxa* […] soit ce qui se transmet de bouche à oreille, qui est à la fois constant, continu, mais aussi partiel, hétérogène, contradictoire et, surtout, en constant mouvement.» L'enjeu pour elle n'est plus de produire un discours sur telle œuvre, mais «de considérer, par exemple, quel genre de force anime et organise l'œuvre en question. Comprendre de quel même projet, de quelle même inclination la programmation ou la coproduction d'un théâtre et la création d'une pièce sont peut-être deux aspects.»
Isabelle Ginot propose à la critique de s'intéresser aux «flux du geste, aux flux économiques, aux flux sémiotiques […]» pour découvrir «comment des mots, des concepts, se répandent de proche en proche, d'article en conversation, et deviennent les lieux à la fois communs et obligés de la pensée de la danse».

Une telle approche implique également, comme le précise Pauline L. Boulba, de ne pas séparer l'homme de l'artiste. «Aujourd'hui, j'ai beaucoup de mal à me dire que je pourrais écrire comme ça sur une pièce de but en blanc sans rien connaître du contexte de création, de l'économie, et des manières de travailler. On ne peut plus dire aujourd'hui que l'œuvre est autonome».
Aïnhoa Jean-Calmettes (voir p. 11) confirme ce constat: «Il est impossible de séparer l'œuvre et la vie, car c'est leurs propres questions que les artistes travaillent et adressent.» Isabelle Ginot et la chorégraphe Julie Nioche ont mis en place un laboratoire nommé *Mouvements engagés*: c'est un espace de ressource, d'entraide et de réflexion pour des professionnel·les qui proposent des Projets artistiques socialement et korporellement engagés (PASKE). Y sont questionnés «les cloisonnements et hiérarchies entre institutions artistiques, culturelles, de médiation, sociales, universitaires, pour aller vers des pratiques corporelles solidaires et de transition».
Ces interventions et ateliers chorégraphiques ont lieu dans des hôpitaux, des établissements scolaires, des prisons… «*Mouvements engagés* pose des interrogations essentielles: à qui s'adresse l'art, et qu'est-ce qu'on en attend, précise Julie Nioche.» Une approche qui interroge aussi la critique et ses critères d'évaluation. «Le prisme est-il uniquement esthétique, ou concerne-t-il des questions sociétales ? Que souhaite-t-on privilégier ? La critique doit aussi être en lien avec des processus invisibilisés, mais qui ont un fort impact sur le résultat. Si elle repose uniquement sur ce qu'elle peut voir, que se passe-t-il pour tout ce qui n'est pas vu ? Aujourd'hui, le microcosme de ce qui est vu est lié à des critères économiques et de communication — ni artistiques, ni politiques, ni éthiques.»

5

La critique décentrée de l'œuvre

6

De nouveaux espaces critiques

Comment ouvrir les perspectives ?

Une chose est sûre, il faut commencer par élargir le champ de la critique pour qu'elle puisse analyser tout le spectre des écosystèmes de création, et échapper à une autorité. « Pour que la critique ne meurt pas, il faut qu'elle se faufile partout, qu'elle fasse exister des œuvres dans un espace public qui n'est pas celui du théâtre et qui peut les faire résonner bien au-delà du nombre de spectateurices restreint qui iront le voir. Comment est-ce possible que les institutions se soient tellement désengagées de cet enjeu-là ? », s'interroge Aïnhoa Jean-Calmettes. Dans cette perspective, on pourrait envisager *Mouvements engagés* comme un espace critique en voie de développement, cherchant à parler de ces pièces non scéniques qui pensent plus largement la relation, les processus de production et l'écologie. « Une des choses que je ne savais pas quand je travaillais sur les œuvres, précise Isabelle Ginot, qui m'est apparue quand j'ai commencé à enseigner à la fac et qui est très évidente pour *Mouvements Engagés*, c'est la question de l'indépendance de la pensée. » *Mouvements engagés* construit un espace mixte qui est à la fois universitaire, mais aussi ouvert aux professionnel·les de la danse, du corps médical, de la sociologie, de l'anthropologie…
« La réflexion indépendante devient possible parce qu'on l'outille à partir de différents territoires cognitifs comme l'analyse institutionnelle, les savoirs artistiques ou le travail de la psychothérapie. C'est un espace dans lequel non seulement les personnes peuvent rencontrer différentes pensées, mais où règne aussi une sécurité dans l'échange. Non pas au sens de sécuritaire, mais de non mise en danger. »

Que se passe-t-il si l'on injecte ainsi de la critique dans tous les flux des écosystèmes ? Si on met en œuvre une critique relationnelle impliquant toustes les protagonistes de manière élargie ? Est-ce envisageable que les institutions de nos sociétés, toutes les institutions de nos sociétés, prennent en charge les espaces critiques ? La réponse d'Isabelle Ginot est limpide : « La définition même de la mission institutionnelle, c'est d'activer une pensée critique, c'est-à-dire une activité de réflexion, de construction/déconstruction sur l'institution au sein même de l'institution. À ce titre, les institutions peuvent et doivent être des lieux d'exercice de la pensée critique. »

CE DOSSIER SUR LA CRITIQUE A ÉTÉ ÉLABORÉ PAR :

Charlotte Imbault
Critique et artiste, elle crée des situations au sein desquelles des personnes qui ne se connaissent pas se rencontrent, que ce soit à travers le montage sonore, des interviews, la création d'une revue des dispositifs de programmation, d'expositions, de conférences ou d'ateliers. Créatrice en 2017 de la revue papier bilingue (fr./angl.) *watt*, elle a été rédactrice en chef adjointe de la revue *Mouvement*. Elle crée le podcast *What You See* en 2018. Depuis 2019, elle a été invitée par le Théâtre de Gennevilliers à être la co-commissaire des week-ends de performances *Sur les bords*.

Wilson Le Personnic
Rédacteur indépendant et travailleur de l'art, il collabore avec des artistes du champ de la danse et développe une activité d'écriture pour des journaux et des théâtres. Il fonde et dirige le site *maculture.fr* de 2014 à 2024. Il collabore étroitement avec Marie Pons et Charlotte Imbault sur des projets éditoriaux.

Marie Pons
Autrice, critique et chercheuse en danse, son activité oscille entre écriture, collaborations artistiques et création sonore. Le récit, la parole rapportée, l'enquête, les paysages imaginaires et la rencontre occupent une place importante dans son travail. Elle est rédactrice en chef du journal *Les Démêlées*, consacré à la critique en danse dans la région Hauts-de-France. Elle écrit pour *Mouvement* à Paris et est éditrice associée de *Springback Magazine*. Elle intervient au département Danse de l'Université de Lille en France autour de la pratique de la critique en danse et propose plusieurs ateliers d'écriture en complicité avec des centres chorégraphiques. Elle travaille sur plusieurs créations sonores longs formats avec l'association Forêt Noire et son travail d'autrice est porté par la maison d'édition Les Piñatas à Lille.

2

Recherche en cours

PAR ANNIE SUQUET

ANNIE SUQUET, historienne de la danse, travaille sur la suite de son livre : *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870 — 1945*. Un deuxième volume de recherche qui couvrira les années 1945 — 1980.

Cette rubrique ouvre à chaque numéro du *Journal de l'ADC* un extrait récemment rédigé par la chercheuse. En exclusivité.

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).

Au Japon, la genèse de l'ankoku butô, « danse du corps obscur » ou « danse noire[1] » de Hijikata Tatsumi.

En débarquant à Tôkyô en 1952, Hijikata, âgé de 24 ans, espère d'abord trouver des alternatives au style de danse moderne auquel il a été formé. Six ans plus tôt, dans sa région natale du Tôhoku, au nord du Japon, il a entamé un apprentissage en danse d'expression avec Masumura Katsubo, elle-même issue de l'enseignement d'Eguchi Takaya et de sa femme Miya Misako, deux éminents disciples japonais de Mary Wigman. Si les courants de la « danse moderne japonaise » qui dominent le champ pédagogique comme les scènes sont encore, au début des années 1950, majoritairement sous influence allemande, Tôkyô offre des possibilités d'accéder à une palette d'autres approches corporelles et esthétiques, parmi lesquelles le ballet[2], le flamenco[3], le mime[4]... Tout en cumulant les petits boulots pour survivre — il est docker, chiffonnier, gardien de nuit... —, Hijikata s'initie à ces formes. Sa rencontre avec la danse jazz joue aussi à l'époque un rôle décisif dans son désir d'une autre danse.

En 1953, il intègre ainsi le studio, puis la compagnie d'Andô Mitsuko, pionnière au Japon du ballet *modern jazz*. Bien que les danses jazz — en tant que danses de société — fassent alors fureur dans les dancings[5], elles n'ont encore qu'une faible légitimité en tant que genre scénique artistique. Considérées au mieux « populaires », elles sont à la marge des courants reconnus, et quelque peu élitistes, de la danse moderne. Hijikata fera partie de la troupe d'Andô, le Unique Ballet Group, jusqu'en 1958. C'est dans ce cadre qu'il danse pour la première fois, en 1954, avec Ôno Kazuo — partenaire bientôt essentiel de la genèse du butô[6]. À travers Andô, Hijikata rencontre aussi le travail de la chorégraphe afro-américaine et anthropologue Katherine Dunham, en tournée pour la première fois à Tôkyô en 1957 avec sa compagnie[7].

Hijikata embrassera cette conviction que c'est depuis l'exploration du versant sombre, violent, refoulé, de la société et des conduites humaines que l'art peut se doter d'une puissance réellement disruptive.

Les évocations ritualistes de certaines de ses chorégraphies inspirées par les cultures de la diaspora noire — dans une œuvre comme *Shango* notamment, qui transpose une cérémonie de vaudou haïtien avec sacrifice de poulet — impressionnent le jeune homme.

Durant ces années, il commence parallèlement à nouer des liens au sein de l'underground de Tôkyô. Relayée par tout un réseau de *jazu kissa* [cafés de jazz], la musique jazz (sous ses formes de préférence les moins policées : *blues*, *hard bop*, *dixieland*...) y est auréolée d'un parfum de contestation. Pour nombre des artistes rebelles — et encore inconnus — qu'il fréquente dans ces milieux (le poète Terayama Shuji, le photographe Hosoe Eikô, le cinéaste Donald Richie...), la culture jazz représente alors l'expression originelle d'une expérience de l'oppression, mais aussi de la résistance créative, dont le « corps noir » devient le symbole englobant. La « blackness » est simultanément érigée en emblème d'une « contreculture de la modernité »[8] qui outrepasse les canons européanisés de l'art et les valeurs qui les sous-tendent[9]. À la fin des années 1950, alors même que Hijikata prend ses distances avec la danse jazz[10], il recourt encore à des musiques jazz en accompagnement de ses chorégraphies[11]. Il continue surtout de s'identifier à la figure du « corps noir » en tant que signifiant d'une posture de marginalité, de dénonciation des rapports de pouvoir, de refus de l'hégémonie culturelle « blanche »[12], de lutte aussi contre les conventions morales et esthétiques... Dans ses premières chorégraphies, entre 1959 et 1963, Hijkata apparaîtra ainsi souvent le visage et le torse enduits d'un gras maquillage noir.

Son imaginaire de la « noirceur » est également alimenté à l'époque par une autre influence : celle du chorégraphe et

1. Nous préférons ces traductions, suggérées par Odette Aslan, à celle, plus courante en français, de « danse des ténèbres » (*cf. Butô(s)*, dir. Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris : Éditions du CNRS, 2002, p. 18.)
2. Sa première introduction au Japon, en 1911, sous la houlette du maître à danser italien Vittorio Rossi, s'est soldée par un échec. Après cinq ans, plusieurs des étudiants de Rossi (Ishii Baku, Ito Michio, Taka Seito...) transitent vers la danse moderne, devenant les fondateurs de la première génération de la danse moderne japonaise. La seconde génération (à laquelle appartiennent Eguchi Takaya et Miya Misako) part étudier en Allemagne, principalement avec Mary Wigman et à l'école d'eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze. Le ballet refait surface et devient populaire au Japon après la Seconde guerre mondiale. De nombreux studios, ainsi que des compagnies, voient alors le jour.
3. Importé au Japon durant les années 1920.
4. Hijikata, mais aussi Ôno Kazuo, dont il sera plus tard très proche, l'étudient auprès d'Oikawa Hironobu, formé en France à l'école du mime Étienne Decroux. Artiste pluridisciplinaire, Oikawa a aussi fréquenté à Paris les cours de ballet de Léo Staats (l'un des professeurs de Maurice Béjart). Il s'intéresse aussi de très près aux conceptions du théâtre d'Antonin Artaud. Autant d'influences qu'il mixe dans son enseignement.
5. La musique jazz (à danser) a connu une première phase de grand succès au moment de son introduction au Japon dans les années 1920, avant de se voir censurée, pendant la Seconde guerre mondiale, comme « musique ennemie ». Elle réapparaît avec une vigueur décuplée aux lendemains de la guerre, largement encouragée par les autorités d'occupation américaine.
6. Il l'a vu danser pour la première fois à Tôkyô en 1949. De vingt ans l'aîné de Hijikata, Ôno développe déjà à l'époque une forme de danse moderne très idiosyncrasique — même si irriguée par les influences de la danse d'expression allemande à laquelle il a lui-même été initié (Wigman, Kreutzberg...).
7. Les répétitions de la troupe ont lieu dans le studio d'Andô. Encore jamais vu au Japon, le style de danse développé par Dunham fait alors grand effet sur le public et la critique (cf. Arimitsu Michio, « From Vodou to Butoh : Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham and the trans-Pacific remaking of blackness », in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, dir. Bruce Baird et Rosemary Candelario, Londres et New York : Routledge, 2019, p. 41).
8. Paul Gilroy en développe le concept dans *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, (Cambridge : Harvard University Press, 1993).
9. Sur l'importance du concept de « blackness » dans les milieux underground japonais de l'époque, *cf. Adam Broinowski, Cultural Responses to Occupation in Japan. The Performing Body During and After the Cold War*, Londres, Oxford, New York, New Delhi, Sidney : Bloomsbury Academic, 2017, pp. 86-87-190-191.
10. Il deviendra même très critique de cette forme de danse, notamment de son rapport au rythme, qu'il perçoit comme une dissipation de l'énergie, contraire à l'état d'extrême tension qu'il commence lui-même à rechercher. « Suivre le rythme, c'est aller bille en tête à la mort », déclare-t-il. Selon Kuniyoshi Kazuko, Hijikata retient néanmoins de la technique jazz le travail des isolations, mais il le tire vers un « assemblage de gestes fragmentaires, de mise à nu des coupes successives du mouvement pour faire ressortir des contrastes très vifs » (cf. « Repenser la danse des ténèbres Retour sur les années 1960 », in *Butô(s)*, dir. Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris : Éditions du CNRS, 2002, p. 116).
11. En infraction aux conventions tacites de la danse moderne japonaise. Pour la majorité des danseurs modernes de l'époque, il était en effet « impensable, souligne la danseuse Motofuji Akiko (seconde femme de Hijikata), d'utiliser

pédagogue Tsuda Notuboshi, dont il fréquente le studio à la fin des années 1950. Pour cet *outsider* de la danse moderne japonaise, qualifié de « dadaïste de la danse »[13], il faut aller chercher les forces du renouvellement de la danse (et du rôle social de l'art) « dans ce qui nous empêche de voir, dans l'obscur, dans les actions noires les plus terrifiantes[14] ». Hijikata embrassera lui aussi cette conviction que c'est depuis l'exploration du versant sombre, violent, refoulé, de la société et des conduites humaines que l'art peut se doter d'une puissance réellement disruptive. Sa quête d'une « danse noire » recouvre ainsi des dimensions complexes — et parfois mêmes contradictoires.

Conçu en 1959, Kinjiki [*Couleurs interdites*, ou *Amours interdites*] donne forme à ces premières obsessions de Hijikata[15]. Le titre de cette pièce reprend celui du sulfureux roman de Mishima Yukio, publié en 1953 et campé dans les milieux interlopes de la prostitution masculine à Tôkyô[16]. La chorégraphie — un duo interprété par Hijikata lui-même avec le tout jeune Ôno Yoshito[17] — met en scène la poursuite, puis la simulation du viol du jeune homme par le personnage incarné par Hijikata (maquillé en noir), ainsi que la mise à mort — réelle — d'un poulet par le même jeune homme, sous l'injonction du violeur[18]. Durci à l'extrême, le corps du chorégraphe prête à son personnage une présence impérieuse, agressive. Pour conférer à ses gestes la dureté d'une « arme meurtrière », Hijikata recherche à l'époque des états de tension musculaire intense, ponctués de décharges brutales[19], ainsi qu'une qualité de raideur dans ses gestes — « les articulations droites comme des bâtons[20] ». La pièce se déroule tantôt au son d'un air de blues composé et joué à l'harmonica par Yasuda Shûgo, tantôt dans le silence, tantôt sur fond sonore préenregistré de halètements sexuels (pour la scène du viol).

Percée irrégulièrement par une faible et fluctuante source de lumière, la pénombre règne en maître sur l'action. Par moment plongée dans une obscurité quasi-complète, celle-ci se laisse moins voir que deviner, en partie grâce à la bande son. La violence de ce qui est évoqué n'en est que plus saisissante pour le public. Selon Bruce Baird, presque tous les compte rendus critiques parus dans la presse en 1959 font mention de « spectateurs horrifiés qui quittent la salle » et du « hoquet suffoqué » de ceux qui restent au moment où Ôno Yoshito étouffe à mort le poulet entre ses cuisses[21]. Certains témoins évoqueront aussi a posteriori l'intensité perturbante de la charge érotique véhiculée par le spectacle. Avec *Couleurs interdites* analyse Baird, Hijikata cherche d'abord à brutaliser le public « en brisant la convention sociale selon laquelle la violence et la sexualité (tout particulièrement l'homosexualité) ne doivent pas être représentées sur les scènes[22]. » La brièveté de la pièce (elle dure une dizaine de minutes) concourt à la concentration de l'action et à son effet de choc.

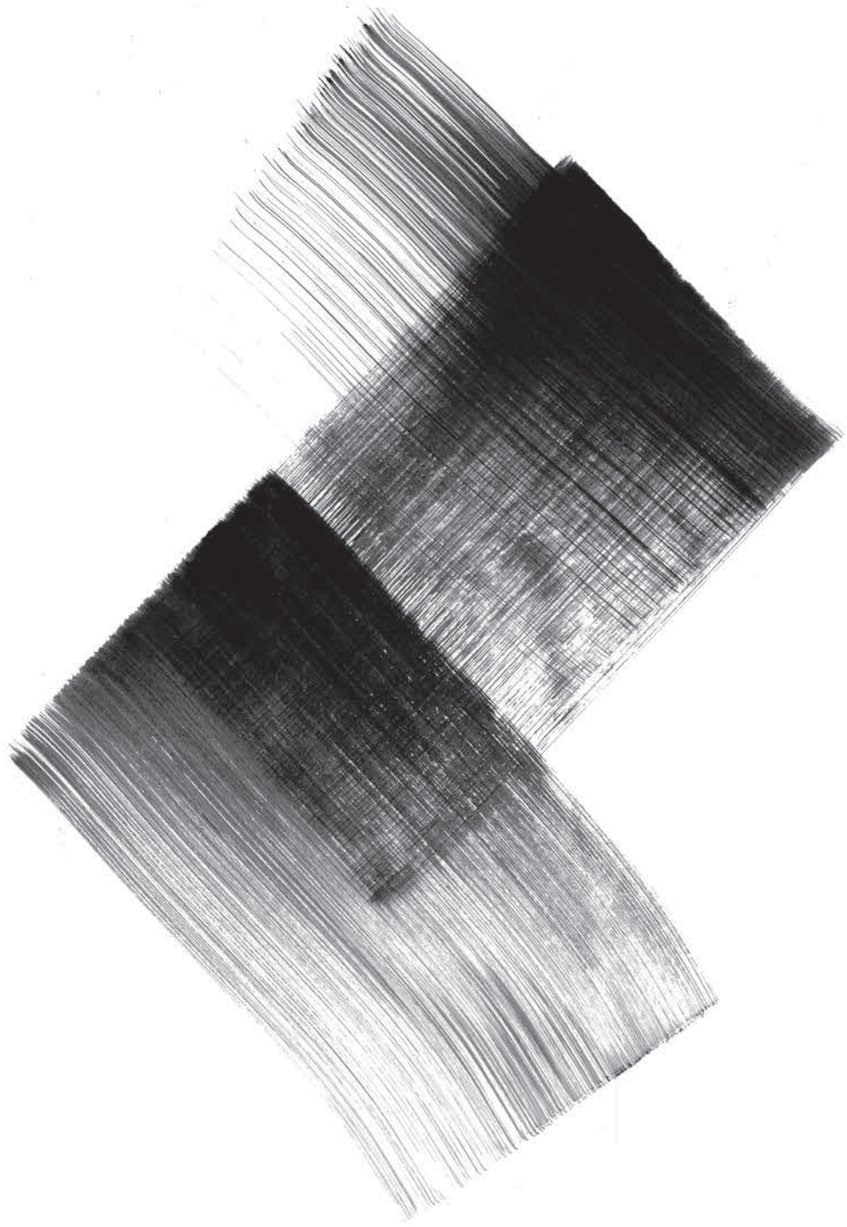
Jugé antiartistique et obscène, voire barbare, dans les milieux de la danse moderne patentée, *Couleurs interdites* consomme la rupture de Hijikata avec ces derniers[23]. Au même moment, sa posture provocatrice l'intronise dans d'autres cercles. Peu de temps après la première, Mishima en personne est ainsi venu à la rencontre du chorégraphe. Pendant quelques années, l'écrivain, déjà célèbre, contribuera activement — notamment au travers des textes qu'il lui consacre — à la reconnaissance que Hijikata commence à se tailler dans les rangs d'« une certaine élite de l'avant-garde de l'époque[24] ». Les artistes et intellectuels qu'il y croise seront souvent pour lui des collaborateurs, mais aussi son premier public, ouvert aux propositions spectaculaires les moins normatives. Quelques mois après sa création, *Couleurs interdites* est remanié par le chorégraphe. La nouvelle version et les conditions de sa réalisation témoignent de ces transformations et de l'élargissement créatif qui les accompagne.

Couleurs interdites 2 est créé et présenté grâce à la « 650 EXPERIENCE Society », association d'artistes d'avant-garde que Hijikata est invité à rejoindre[25]. Elle rassemble des cinéastes, des musiciens, des artistes visuels, etc., qui montrent leur travail lors de soirées partagées. Élargi aux dimensions d'une danse de groupe, *Couleurs interdites 2* se compose de deux actes. Le premier reprend les séquences du viol et de l'étranglement du poulet, mais y ajoute une nouvelle scène, dans laquelle le jeune homme, après avoir été sodomisé, est poursuivi par quatre garçons qui le fouettent avec des cordes en

autre chose que de la musique classique occidentale: Liszt, Chopin…» (cité par Arimitsu Michio, in « From Vodou to Butoh…», *Routledge Companion…, op. cit.*, p. 45.) À noter: l'émergence à l'époque de toute une scène de jazz alternatif japonais, qui métabolise à sa façon les influences afro-américaines.

12. Dans les années 1960, écrit John Russel, le « Noir », en tant que figure de « l'Autre », devient un « symbole réflexif » à travers lequel les Japonais remettent en question leur propre identification aux Blancs et leur valorisation des « critères esthétiques et culturels eurocentriques » (Cf. « Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture », *Cultural Anthropology* [revue en ligne], 1991).
13. Par Kuniyoshi Kazuko, in « Repenser la danse des ténèbres… », *op. cit.*, p. 115. Tsuda a étudié la danse d'expression en Allemagne auprès de Max Terpis de 1937 à 1939, avant de développer, après son retour au Japon, sa propre vision de la danse.
14. Tsuda Nobutoshi, « Une danse nouvelle » (1956), cité in Kuniyoshi Kazuko, *ibid.*
15. *Kinjiki* sera considéré a posteriori dans l'historiographie du butô comme une œuvre fondatrice.
16. Initialement traduit en français sous le titre *Couleurs interdites*, il a été retraduit sous celui de *Les Amours interdites*.
17. Le fils d'Ôno Kazuo. Il étudie à l'époque le mime Decroux au studio d'Oikawa Hironobu.
18. *Cf.* Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 19. Baird avance diverses interprétations du sens de ce « sacrifice » du poulet. Il reviendra à Mishima de pointer combien celui-ci rappelle un rituel vaudou (cf. Mishima, « Contemporary nightmare: an avant-garde dance group dances *Forbidden Colors* », trad. Bruce Baird, in *The Routledge Companion…*, *op. cit.*, p. 53.).
19. Le danseur est remarqué à l'époque pour la vivacité de ses étranges et soudains bonds de côté.
20. Kuniyoshi Kazuko, in « Repenser la danse des ténèbres… », *op. cit.*, p. 125.
21. *Cf.* Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi…, op. cit.*, p. 21.
22. Bruce Baird, *ibid.* p. 21. Selon l'auteur, en associant l'évocation de l'homosexualité à celle de la violence, Hijikata fait toutefois davantage que

Presque tous les compte rendus critiques parus dans la presse en 1959 font mention de « spectateurs horrifiés qui quittent la salle » et du « hoquet suffoqué » de ceux qui restent au moment où Ôno Yoshito étouffe à mort le poulet entre ses cuisses.



À travers la figure du travesti, Hijikata cherche l'avènement d'un corps nouveau : un corps dont l'érotisme inassignable « tuerait » les représentations de genre qui structurent l'ordre social et se trouverait ainsi ré-ouvert au chaos créatif, à l'« anarchie originelle » du vivant.

se moquant de lui jusqu'à ce qu'il s'écroule, inanimé. Le second acte introduit d'autres personnages, puisés cette fois dans l'univers de Jean Genet — une référence cruciale pour Hijikata durant ces années[26]. Cette partie est portée par Ôno Kazuo qui incarne la vieillissante, mais sublime Divine, prostitué travesti portraituré dans *Notre-Dame des Fleurs*, premier roman de Genet[27]. L'écrivain avant-gardiste Shibusawa Tatsuhiko[28] a témoigné de l'effet, aussi fort que déroutant, produit par l'interprétation d'Ôno dans le rôle de Divine. D'abord assis parmi les spectateurs, il « se leva silencieusement, éclairé par un projecteur. J'en eus le souffle coupé. Dans la robe voyante, avec le chapeau à fleurs, la rose tenue à la main [...], le corps d'Ôno fluait, incroyablement lent [...], comme s'il cherchait du secours, parfois avec enthousiasme, parfois avec candeur [...][29]. »

Aux antipodes de la gestualité tout en raideur et explosions de Hijikata, « Ôno bougeait avec fluidité, nageant dans l'espace avec des bras expressifs et un visage en extase[30]. » Le chorégraphe lui-même est fasciné par la puissance de trouble distillée par la danse d'Ôno qu'il compare à « un narcotique toxique »[31]. Des années plus tard, évoquant son rôle de Divine, le danseur dira qu'il l'avait révélé à sa part de féminité profonde — une dimension de son être qu'il ne cessera plus d'explorer à travers ses propres créations chorégraphiques[32]. Dans la scène finale de *Couleurs interdites 2*, un groupe de jeunes hommes narguent le travesti et le harcèlent avec des sortes de flèches. Son grand corps maigre tremble, vacille, se tord de douleur et finit par s'effondrer. Divine succombe sous cette torture, telle une sainte martyre[33].
En mettant en scène deux tableaux successifs de mise à mort d'un personnage homosexuel, cette pièce enchérit sur la thématique de la stigmatisation sociale, de la violence érotique et des rapports de force. Le chorégraphe transgresse à répétition les tabous du sexe et de la mort à la scène[34]. À travers la figure du travesti, avance Kuniyoshi Kazuko[35], il cherche en même temps l'avènement d'un corps nouveau : un corps dont l'érotisme inassignable « tuerait » les représentations de genre qui structurent l'ordre social et se trouverait ainsi ré-ouvert au chaos créatif, à l'« anarchie originelle » du vivant. En 1961, célébrant la démarche iconoclaste de Hijikata, Shibusawa dépeint son travail comme « une tentative pour ressaisir le potentiel de la danse en tant qu'imaginaire criminel, passant par la création d'un être hermaphrodite[36]. » Jusqu'en 1968, c'est toutefois le corps masculin qui, dans les spectacles du chorégraphe (il ne fait appel qu'à des hommes), s'affirme comme le porteur exclusif de cette cohabitation disruptive des signes genrés. Chez Hijikata comme chez Genet, l'identité sexuelle des personnages est avant tout changeante, tantôt masculine (voire hyper-virile[37]), tantôt féminine, tantôt les deux à la fois. L'affirmation de sa mutabilité signe le refus de toute aliénation à un rôle social genré arrêté, en même temps que la puissance d'anarchie d'un érotisme restitué à la violence des pulsions primales de l'être[38]. Par le jeu qu'ils introduisent sur l'identité de genre, les tours et détours du travestissement constituent durant cette période un vecteur essentiel de la « mise en crise » du corps dont se trame alors la « danse-expérience » poursuivie par le chorégraphe.

Ouvrage à paraître aux Éditions du Centre national de la danse. Avec l'aimable autorisation du CND.

s'insurger contre les codes et la pression du conformisme. Il met plus largement en accusation les forces de coercition sociale et les rapports de pouvoir qui, avec une brutalité toute particulière, s'exercent sur et au sein des populations, les plus vulnérables, marginales, minoritaires — celle des homosexuels en l'occurrence.

23. Comme Tsuda Notuboshi, il n'apparaîtra plus dans le cadre des spectacles organisés par la All Japan Art Dance Society, fondée en 1956. Principale plateforme de représentation pour les chorégraphes modernes, elle est dirigée par deux vétérans de la danse moderne japonaise : Ishii Baku et Eguchi Takaya.
24. Bruno Fernandes, *Zero Zigen...*, *op. cit.*, p. 355. L'auteur entend ainsi désigner ceux qui continuent d'opérer dans le champ d'une pensée de l'art et de ses cadres de représentation (Hi-Red Center, Fluxus...), par opposition aux actionnistes radicaux qui en réfutent toutes les notions, les structures, les pratiques... Pour Fernandes, Hijikata, aussi sulfureux soit-il, continue de créer des « œuvres » scéniques.
25. Selon Motofuji Aikiko, le nom de l'association renvoie au fait que les présentations ont lieu dans une salle de 650 places, occasionnant 650 expériences de réception différentes pour chaque performance.
26. Genet glorifie la posture de marginal, de paria. Il a lui-même vécu « comme un voleur, un mendiant, un prostitué, un homosexuel ». Le danseur s'identifie si fortement à l'écrivain qu'il va jusqu'à prendre, pendant quelques temps, le nom de scène de « Hijikata Genet » (Cf. Kuhihara Nanako, *La Chose la plus étrangère au monde. Analyse critique du butô de Tatsumi Hijikata*, trad. Bruno Fernandes, Dijon : Les Presses du réel, 2017..., *op. cit.*, p. 26).
27. Publié en France en 1943, ce livre, qui connaîtra de nombreux démêlés avec la censure, a été traduit en japonais en 1953. Situé dans le milieu à la fois sordide et flamboyant des « tantes » de Montmartre, il dépeint les amours et les destins funestes de Divine, de son mac Mignon, du jeune criminel Notre-Dame des fleurs et du bel Africain Seck.
28. Spécialiste de la littérature française « hérétique », il a traduit les œuvres du Marquis de Sade, du Comte de Lautréamont, de Georges Bataille... Shibusawa a été un ami très proche de Hijikata et de Mishima.
29. Cité par Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin. Hijikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima, Takai », in Butô(s), *op. cit.*, p. 87.
30. Kuhihara Nanako, *La Chose la plus étrangère...*, *op. cit*, p. 51.
31. Hijikata, cité in Kuhihara, *ibid*.
32. Notamment dans ses interprétations du personnage de la danseuse espagnole Antonia Mercé, dite La Argentina, en 1977. Interprète pour Hijikata de 1956 à 1966, Ôno a ensuite cessé de danser. Il ne reviendra à la scène qu'en 1976, en solo, à l'âge de 70 ans, entamant alors une carrière internationale.
33. Dans le roman, Divine meurt dans ses excréments et étouffée par son propre sang. Dans la littérature de Genet, la déchéance, l'abjection révèlent « l'infini de l'âme dans le fini du corps ». Elles sont des voies de transcendance.
34. Kuhihara attire toutefois l'attention sur le fait que l'alliage érotisme/mort est loin d'être inconnu de la culture japonaise. Il était notamment partie prenante de l'ancien kabuki. « Les pièces de double suicide, alliant sexe et mort comme l'érotisme ultime constituaient un genre à succès » (*op. cit.*, p. 37).
35. *Cf.* « Repenser la danse des ténèbres... », in *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 122.
36. Shibusawa Tatsuhiko, programme du spectacle *Hijikata Tatsumi Dance Experience* en 1961, cité par Kuniyoshi Kazuko, in *Butô(s)*, op. cit., p. 120. L'écrivain emploie ici la notion d' « imaginaire criminel » en référence à Genet : le meurtre symbolise pour ce dernier l'acte ultime de l'amour, du désir fondamental de fusion avec l'autre, par quoi le corps retournerait à la plénitude sans bornes d'un état antérieur à la séparation des sexes.
37. Le corps tendu, raide de Hijikata cultive, jusque vers le milieu des années 1960, l'image de « l'homme qui n'était en soi qu'un grand sexe masculin » (Dômoto Masaki, cité par Kuniyoshi Kazuko, *op. cit.*, p. 116).
38. L'autre grande référence de Hijikata à ce sujet est Georges Bataille. Paru en 1953, *L'érotisme* est traduit en japonais en 1959. À travers ce texte et d'autres, l'écrivain français développe sa conception d'un érotisme de la transgression et de l'excès qui inverse toutes les notions du noble et de l'ignoble. « Sang, étouffement, terreur subite, crime, tout ce qui détruit indéfiniment la béatitude et l'honnêteté humaines » y deviennent les vecteurs d'une expérience de l'extase qui, faisant coïncider de manière fulgurante « la vie et la mort, l'être et le néant », ouvre une dimension cachée de l'existence humaine, profondément refondatrice de son sens.

3 Lumières Lumières

Ébéniste de formation, **Victor Roy** travaille d'abord comme technicien de théâtre au sein de différentes structures genevoises. En 2009, il commence une collaboration au long cours avec la Cie Greffe de Cindy Van Acker, en tant qu'éclairagiste et scénographe. Il collabore également avec les chorégraphes et metteureuses en scène La Ribot, Marco Berrettini, Maya Bösch, Marie-Caroline Hominal et Mathieu Bertholet. En 2017, il fonde la compagnie Trans avec le musicien et performeur Samuel Pajand pour pouvoir développer des performances et des installations. Il est actuellement scénographe sur la quadrilogie de Yuval Rozman.

Artiste, éclairagiste et constructeur, Victor Roy travaille essentiellement pour la danse. Il parle ici de création et de transition écologique côté lumières.

Victor Roy
Sources ad hoc

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

Tu travailles maintenant depuis plus de quinze ans comme créateur de lumières pour des spectacles de danse ou de théâtre. Par quelle formation es-tu passé ?

VICTOR ROY : Je viens de la construction de décors, et avant ça de la construction de meubles, puisque j'ai une formation d'ébéniste. C'est en travaillant avec Cindy Van Acker que j'ai commencé à créer de la lumière pour des pièces chorégraphiques : c'était des dispositifs de néons, donc à la fois des objets lumineux et une scénographie. Je suis entré dans la création lumière par la construction. Mais il faut préciser que pour de nombreuses pièces réalisées avec elle, j'étais toujours en tandem avec l'éclairagiste Luc Gendroz, qui se charge de créer la lumière qu'on pourrait dire *traditionnelle*, avec des projecteurs existants. Ma première création lumière avec des projecteurs, c'est une pièce avec le chorégraphe Marco Berrettini : *iFeel2* en 2013.

Est-ce que c'est difficile pour toi de penser la lumière simplement avec le parc de projecteurs disponible dans un théâtre ?

Les jeux d'orgues et les projecteurs d'un théâtre, ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. Je trouve par exemple très difficile de faire de la lumière avec seulement un tapis de danse noir, sans décor. À contrario, ce que j'aime, c'est trouver des manières de faire de la lumière en inventant des sources. Sur certains projets avec Cindy Van Acker, il a fallu un an pour que la structure lumineuse soit construite. Si on revient par exemple sur la machine à néons de *Diffraction*, qui dansait la même partition chorégraphique que les interprètes, ou sur le plafond mobile de *Zaoum*, ce sont de grandes aventures de conception, construction, programmation. Certaines propositions viennent de moi et parfois elles sont très imposantes, mais nous en discutons avec Cindy, et ensuite il y a tout un travail pour adapter la machine, ajuster ses possibilités avec la chorégraphie, l'espace, le son, la danse, pendant le travail de répétitions.

Souvent, tes propositions sont des scénographies lumineuses qui induisent une réelle dramaturgie ?

Oui. Cindy aime ce type de rapport à l'espace et à la lumière. C'est avec elle surtout que j'ai pu mener très loin ces recherches. Il n'y a pas beaucoup de créateurices qui sont prêt·es à mettre autant de moyens financiers dans une telle démarche. Et puis ça prend de la place dans le spectacle. Il faut avoir confiance en la danse pour oser la mettre à part égale sur scène avec un interprète aussi puissant que ces machines à faire de la lumière.

« Ce que j'aime, c'est trouver des manières de faire de la lumière en inventant des sources. Sur certains projets avec Cindy Van Acker, il a fallu un an pour que la structure lumineuse soit construite. Ce sont de grandes aventures de conception, construction, programmation »

Donc tu suis de près les répétitions, pour voir comment tes objets et la lumière qu'ils produisent peuvent interagir avec les corps, avec la chorégraphie ?

C'est au moment des répétitions que commence la recherche sur le mouvement à la fois de la machine et de la lumière. On parle de très nombreux paramètres à régler et à piloter. J'aime réaliser une véritable composition de lumière, ajuster les intensités, les clignotements, les vitesses etc. J'adore cette deuxième partie de la création, lorsque les objets-lumières viennent prendre une place bien réelle sur scène, au même titre qu'un interprète. Le travail se poursuit en répétitions avec les contraintes que donne la machine.

En écoutant ce que tu expliques du travail de production de ces sources lumineuses, puis de suivi des répétitions pour les faire entrer dans la danse, j'imagine que c'est difficile pour toi de confier tes régies lumières à d'autres personnes pour les représentations.

Je suis tout le temps confronté à ce problème. C'est d'autant plus délicat que je travaille avec un logiciel qui est peu utilisé pour la lumière, qui se trouve être très ouvert en matière de possibilités : il n'y a pas de paramètres pré-réglés. C'est moi qui construis ce dont j'ai besoin.

Est-ce que ça veut dire qu'à chaque fois tu crées ton propre logiciel ?

Je le fais pour chaque spectacle et c'est donc compliqué à transmettre. Avec Cindy par exemple, j'ai toujours suivi les tournées, et j'assurais la régie lumière pendant les représentations. Mais maintenant, si je ne veux ou ne peux pas suivre un spectacle en tournée, la passation est une vraie question.

Sur de nombreuses pièces de Cindy Van Acker, vous étiez donc deux personnes pour créer la lumière : toi avec des sources lumineuses *ad hoc*, et Luc Gendroz avec des projecteurs. C'est assez rare, ce binôme ?

Oui, et nous avons toujours très bien collaboré. C'est un luxe, de pouvoir distinguer la responsabilité des objets lumineux et celle de la lumière projecteurs, pour travailler à fusionner les deux en répétitions. On a vraiment beaucoup appris les un·es des autres, avec ce système. Nous avons réalisé quatre ou cinq spectacles avec des dispositifs assez lourds à mettre en place et à piloter, des structures massives, des moteurs, etc. C'était de belles aventures.

Quand tu crées, est-ce que tu as prioritairement en tête le lieu de création ?

Je suis très influencé par le premier espace, celui dans lequel on crée. J'ai besoin d'avoir un contexte, des proportions, une hauteur... Je me projette énormément dans cet environnement de départ, alors qu'on va aussi dans d'autres théâtres ensuite. Lorsqu'on était dans l'ancienne ADC, une salle communale qui ne ressemble à aucun autre théâtre, c'était d'ailleurs assez compliqué.

Est-ce que tu peux parler de la prochaine création avec la compagnie Greffe de Cindy Van Acker, *Quiet Light* ?

Cindy m'a envoyé une vidéo d'une installation qu'elle avait vue au Festival Archipel, *Un orchestre de papier* de Pierre Bastien. Des objets très légers qui bougent et produisent des ombres sur les murs. Ce processus l'intéressait. La création de *Quiet Light* se fait sur un plateau gigantesque, au Théâtre LAC à Lugano, avec seulement deux interprètes. Quand on a fait une résidence là-bas, ça m'a frappé, ces deux danseuses comme perdues dans un espace vide d'environ 400 mètres

« On fait des objets à LED mais dotés d'ordinateurs super puissants, avec des centaines de composants, et le tout est finalement moins écologique qu'un projecteur avec une ampoule »

carrés : c'était assez fort. L'idée c'est de faire bouger de petites formes devant des projecteurs puissants, posés sur le sol. Les ombres obtenues sont aléatoires ; les formes se croisent, créant un monde abstrait.

Cet aléatoire que tu décris, cela signifie que la danse va apparaître ou disparaître sans que cela soit une décision ?

Il y aura comme deux plans indépendants, la chorégraphie et la lumière, qui vont jouer ensemble de manière non prévisible. Ça m'intéresse de moins maîtriser. D'être dans autre chose que le binaire et l'informatique. Ça me fait du bien d'imaginer aujourd'hui quelque chose de très simple. Cela me semble de plus en plus difficile de commander quantité de matériel électronique, en Chine ou ailleurs. Je n'ai plus envie de le faire, sauf si c'est une demande spécifique d'un·e créateurice. Tout cela a changé rapidement dans nos têtes. Et ces nouvelles contraintes me plaisent beaucoup : le travail évolue, et il faut tout repenser, avec de nouvelles contraintes.

Comment est-ce que le matériel lumière est en train de changer dans les théâtres, en lien avec la transition écologique ?

Ce qui est dommage c'est qu'on n'a pas réussi à remplacer des choses simples, les anciens projecteurs à ampoule, par d'autres choses simples, par exemple le LED. On est en train de recomposer le parc de matériel avec des machines hyper technologiques, qui contiennent quantité de moteurs et beaucoup d'informatique interne. On fait des objets à LED mais dotés d'ordinateurs super puissants, avec des centaines de composants, et le tout est finalement moins écologique qu'un projecteur avec une ampoule. Ce nouveau matériel coûte beaucoup plus cher que l'ancien et beaucoup d'argent se dépense dans le remplacement du matériel pour des raisons écologiques.

Comme les arts vivants ne représentent pas un marché assez grand pour qu'on fabrique des éléments spécifiques, le théâtre a dû aller chercher le matériel du *show-biz*. Donc on utilise ce qui est sur le marché commercial, pour les grands concerts. On se trouve aussi face à un autre problème : chaque théâtre propose aujourd'hui un matériel différent. Avant, on travaillait avec trois types de projecteurs, et tous les théâtres dans le monde avaient ces trois types de projecteurs. Ils étaient peut-être de marques différentes, mais cela ne faisait pas de grande différence. Maintenant, on se retrouve avec 500 marques de projecteurs, qui ont toutes des systèmes informatiques spécifiques. Alors les compagnies de danse qui ont beaucoup d'argent tournent avec leur propre matériel, et les autres affrontent des complications sans fin. Il faut soit louer, soit adapter sa lumière pour chaque scène, ce qui représente un énorme travail. On trouve dans les théâtres de très bonnes machines, mais elles posent problème en tournée. Les éclairagistes passent beaucoup plus de temps qu'auparavant sur les jeux d'orgues, à essayer de comprendre les logiciels. Cela me conforte encore plus dans l'idée de construire des éléments lumineux *ad hoc*, qui tournent avec le spectacle.

Le matériel change, donc la qualité de la lumière change aussi...

D'ici un an ou deux, des projecteurs basiques comme les PAR, qui produisent de très belles lumières, ne pourront plus être utilisés, parce qu'on ne trouvera plus d'ampoules à incandescence. Et on n'a pas d'équivalent LED à la matière-lumière d'un PAR. Notre œil va s'habituer à d'autres matières lumières, mais ce sont des esthétiques tout à fait différentes. Un PAR, c'est quelque chose qui devient incandescent, c'est du feu contrôlé. Alors qu'un LED, c'est de la lumière générée par l'informatique : le fabricant a choisi quelle fréquence de couleurs on veut voir dans le faisceau. Les longueurs

d'ondes sont pré-déterminées. J'ai la sensation qu'avant, on avait un spectre beaucoup plus large et plus libre. Mais encore une fois, on va s'y habituer.

Et puis le pilotage des nouveaux projecteurs est plus complexe : un PAR, c'est un seul circuit piloté depuis le jeu d'orgues. Un projecteur LED, c'est entre quinze et quarante circuits, donc autant de paramètres à contrôler depuis un ordinateur.

Comment vois-tu la problématique du réemploi des scénographies ou d'éléments lumineux ?

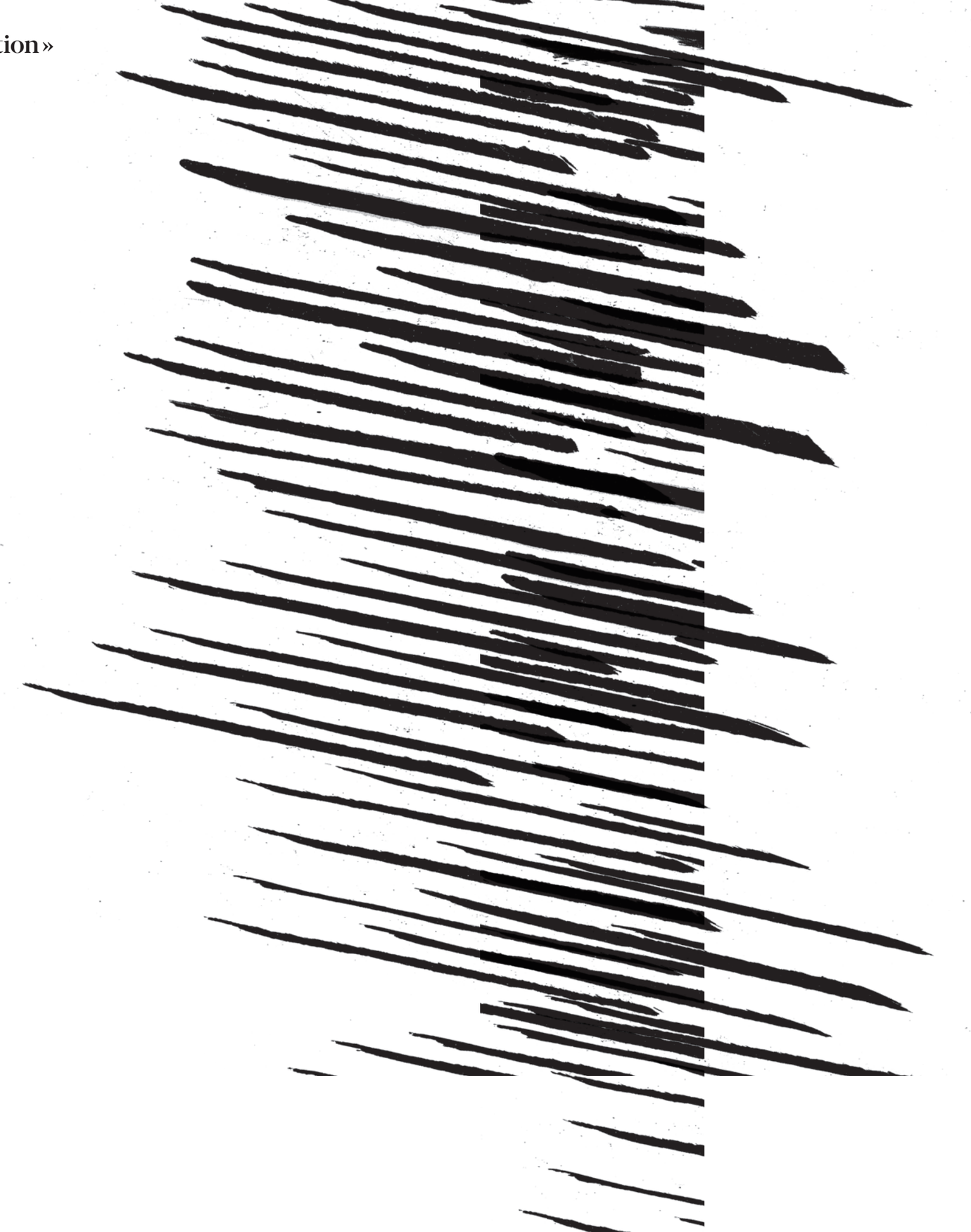
Il faut réviser tous nos systèmes de pensée et de construction. Récemment, on m'a demandé de ré-utiliser un plancher que j'avais construit, mais il n'était pas prévu pour être réemployé. Il est plein de vis. Si on l'avait pensé comme un plancher générique, qui peut être réutilisé, on aurait engagé mille francs de plus à la construction, et il serait réemployable. On doit entrer dans des visions à long terme. Et il faut que tout le monde joue le jeu. Qu'on ouvre de grands espaces de stockage mutualisés. Ça coûte plus cher, en fait, mais il faut chercher cet argent, pour cesser de construire et de jeter, cesser d'acheter du plastique et de jeter.

Cela crée un grand saut également dans l'esthétique, de simplifier, de ne plus acheter, de récupérer. Tu es un créateur très pointilleux : est-ce que rabattre sur la perfection du résultat pour des raisons écologiques te coûte ?

On réalise aujourd'hui qu'il faut cesser d'acheter énormément de matériel éthiquement contestable pour créer. Ce sont des concessions à faire, des renoncements, comme de se dire : ok, ce serait plus pratique d'aller en voiture ou de tout jeter dans la même poubelle, mais non. Il y a une contrainte, et il faut faire avec elle. D'une certaine manière, cela nous ralentit. Et c'est pour le meilleur.

Mais c'est vrai que la contrainte qui altère l'esthétique est un peu douloureuse. On est engagé·es pour produire des formes, on sait qu'on peut faire mieux, mais pour des raisons éthiques, on ne le fait pas. Encore une fois, on va s'habituer à la lumière LED, on va s'habituer à des décors réalisés avec des modules, donc pas forcément parfaits etc.

Le défi est de trouver des astuces. D'être inventif dans la simplicité. Cette idée par exemple, de tout petits moteurs avec de tout petits objets qui projettent des ombres de huit mètres de haut, produit quelque chose de grandiose avec des petits moyens. Le rapport est changé, et j'ai énormément de plaisir à travailler cet outil assez archaïque du théâtre d'ombres de la manière la plus modeste qui soit, pour un résultat puissant.



pour une écologie relationnelle dans le spectacle vivant

La lumière comme sujet

Charlotte Imbault examine cinq spectacles récents ou en cours de création qui se sont construits à partir de la lumière : *Ambre et pourpre*, *Las Làmparas*, *BRUNO*, *Réverbérer* et *Construire un feu*. Éclairagistes et chorégraphes explorent la puissance dramaturgique des différentes sources qu'on peut travailler sur une scène, pour questionner, conduire, renforcer ou altérer les perceptions sensorielles. Son enquête traverse des questions écologiques liées à cette matière énergivore, tout en décryptant des partitions lumineuses qui pré-existent au geste.

PAR CHARLOTTE IMBAULT

« On n'a pas conscience que la lumière du soleil est souvent colorée, du fait qu'elle est réfléchie par plein d'objets avec plein de couleurs différentes »
Abigail Fowler

Parler de la lumière, c'est toucher à l'origine, à ce qui constitue nos vies. Parler de lumière dans le spectacle vivant pourrait vouloir signifier, à l'heure où le décompte de l'empreinte carbone sonne à toutes les portes, *systèmes D*, car grosse consommatrice, la lumière dans les théâtres est entrée dans l'ère du LED. Sans quitter la question écologique, cet article s'envole pour une latitude esthétique et part d'un constat : sur un espace restreint de temps, entre 2021 et aujourd'hui, cinq créations (chorégraphiques et performatives) ont pris comme point de départ la lumière. L'enquête peut commencer, et cet article se propose de décrypter les propos des chorégraphes et des éclairagistes concerné·es, afin de tisser une constellation de liens et de mises en perspective. Quel rapport au monde ces cinq créations mettent-elles en évidence ? Que peut-on déceler derrière cet intérêt saillant ?

Dans le corpus choisi, une pièce n'a pas encore été créée : *Ambre et pourpre* de Vania Vaneau (son titre est encore provisoire) dont la première aura lieu en avril 2024 (en France) et l'une vient tout juste de l'être, *Las Lámparas* de Leticia Skrycky, en octobre 2023 (au Portugal). Hormis *Las Lámparas* qui est davantage une performance lumineuse chorégraphique — Leticia Skrycky étant créatrice lumière —, toutes les pièces relèvent du champ de la danse comme *BRUNO* (2021) d'Alix Eynaudi, *Construire un feu* (2023) de La Tierce (Sonia Garcia, Séverine Lefèvre, Charles Pietri) ou *Réverbérer* (2022) de Jonas Chéreau. Dans chacune des cinq pièces du corpus, la lumière est considérée comme un élément déclencheur du processus de création ou de la dramaturgie. Ce point commun est notable, car alors même que la lumière était déjà un élément agissant et essentiel dans les précédents travaux de chacun et chacune des artistes, la lumière désormais s'incarne et devient sujet. L'enquête s'enclenche — et s'enchante — autour de deux points que sont les contextes de création et le travail de la lumière et elle reste perméable à la question de la relation au public pour interroger quelles réceptions et quelles visions offre la lumière.

Les points de départ

Sans flamme, pas de spectacle. Pour La Tierce, c'est la flamme passant d'une allumette à une autre qui détermine le début et la fin de *Construire un feu*. La lumière est la condition première pour que la pièce ait lieu. Elle est génératrice d'une pénombre nocturne. Autre commencement pour Alix Eynaudi avec sa pièce *BRUNO* qui part de la lumière à plus d'un titre : le prénom de Bruno est celui de l'éclairagiste Bruno Pocheron avec qui elle travaille depuis 2005 et qui a éclairé un grand nombre de travaux de la danse contemporaine. « La pièce est un hommage à Bruno, mais aussi au corps de métier qui fait partie d'une tradition théâtrale. Dans l'économie actuelle, c'est souvent le métier d'éclairagiste qui disparaît le plus vite. » La pièce est née d'un rêve qu'Alix Eynaudi a fait, celui d'un bateau imposant qui sort de dessous la scène et qui pousse jusqu'à prendre la forme d'un très haut tas de ferraille. Parfois, les rêves deviennent réalité. « J'ai appelé Bruno tout de suite au réveil et au lieu de laisser ce rêve à son état de rêve, il a commencé à imaginer des possibilités pour rendre lumineuse cette bête de ferraille. » À l'origine, la chorégraphe souhaitait faire deux pièces : une pièce de danse et une pièce de lumière et puis très rapidement, le choix a été de créer les deux pièces en même temps : « La moitié de la scène, c'est l'installation lumineuse, et l'autre moitié, c'est l'espace réservé à la danse, surexposé, pour rendre la danse tellement visible que les petits mouvements prennent de l'ampleur. » Voir beaucoup. Ou, au contraire, pas du tout comme avec *Réverbérer* de Jonas Chéreau. Pour ce dernier, pas de rêve mais la lecture d'un article du *Monde diplomatique* (« Revoir les étoiles » de Razmig Keucheyan, août 2019) qui enquête sur la défense d'un droit à l'obscurité face à la pollution lumineuse, et une expérience de spectateur empêchée devant une pièce de danse où des écrans lumineux de téléphones perturbateurs, tenus par des personnes dans le public faisaient obstruction à la visibilité d'un noir. Pour la chorégraphe Vania Vaneau qui collabore avec l'éclairagiste Abigail Fowler depuis 2019, l'envie a été pour *Ambre et pourpre* de remonter à la source en souhaitant « vider l'espace de tout matériau et revenir à la matière essentielle, à l'énergie et donc à la lumière, cette matière intangible ». La lumière, perçue comme originelle, incarne cette présence continuelle qui permet de percevoir le monde. Voir, ne pas voir, moins voir, trop voir. Estelle Gautier, éclairagiste et performeuse dans *Réverbérer* précise le travail : « Il y avait l'idée de travailler sur ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, sur les ombres, sur des éblouissements, des bains lumineux en jouant avec les complémentaires : par exemple un bain de rouge cerise qui, quand il disparaît, fait apparaître un turquoise pour l'œil. » La lumière est l'actrice de la vision.

Pour Leticia Skrycky, créatrice lumière, faire une pièce sur la lumière est un pléonasme, mais la particularité de *Las Lámparas* est de faire des lampes un sujet chorégraphique : « Disposés en grappe au sol, les projecteurs semblent être des feux de joie électriques avec une dynamique oscillante qui permet une contemplation tranquille pour le public. » La lumière se conçoit comme une danse à regarder.
Au sein du corpus considéré, la conception de la lumière comme un point de départ chorégraphique est une réflexion partagée. Si elle est initiale, c'est aussi dans l'organisation du travail. Pour *Ambre et pourpre*, le processus de création a commencé par une résidence de recherche entre Vania Vaneau et Abigail Fowler avant même que l'équipe soit définie. Et pour *Réverbérer*, l'éclairagiste Estelle Gautier rappelle : « C'est quand même inhabituel de partir de la lumière. En général, même si les éclairagistes ont un rôle très important, on ne commence pas par regarder les projecteurs ou les mouvements de lumière. »

Un principe de non-hiérarchisation

Si la lumière est un point central, voire un départ pour le mouvement chorégraphique, elle est aussi considérée comme un élément en soi, sur un pied d'égalité avec les autres éléments constitutifs d'une pièce, aussi importante que l'espace, la danse ou un costume, comme le rappelle Alix Eynaudi.

Ce principe de non-hiérarchisation qui guide les pièces fait écho aux formes post-dramatiques qu'analyse Julie Sermon dans son livre *Morts ou vifs — pour une écologie des arts vivants* (2021). Elle y soutient qu'une performance peut se penser comme écologie, non seulement par rapport au sujet qu'elle traite, à ses conditions de production, mais aussi au regard de la conception de sa dramaturgie. Si la

dramaturgie contient « une mise en équivalence des éléments, une mise en relation étoilée et égalitaire des présences et des sensations », alors la performance participe à renouveler notre champ perceptif dans une perspective écologique. Dans ce même livre, elle cite Gertrude Stein, conceptrice des *landscape plays*, qui s'attache à ce que « l'émotion ne soit pas toujours en retard ou en avance sur la pièce », que nous puissions voir, entendre et sentir en même temps comme lorsque nous sommes face à un paysage. Ce travail fait écho à celui d'Alix Eynaudi qui essaye de « donner à voir ce qui se fait » : « On travaille beaucoup sur l'idée de ne pas anticiper et notamment pour le travail sur la lumière : on essaye de gommer un maximum l'organisation et de la mettre au service le plus possible de ce qui est fait. » Voir ce qui est fait et simplement ce qui est fait, sans chercher à comprendre pour justement ne pas être « en avance ou en retard » sur la pièce, mais sur le moment même, sur le faire au présent. Pour Alix Eynaudi, la mise en équivalence des éléments dans le travail ne signifie pas nécessairement une mise en relation qui, elle, est à faire au pluriel et par lae spectateurice. « Je préfère ne pas mettre l'accent dans le travail sur les relations entre les éléments, mais plutôt sur les éléments eux-mêmes en me disant que le plus j'insiste sur des relations, le plus elles se consolident. » Or trop consolider, ce serait fermer le travail de la réception. C'est au public qu'il revient de travailler sur les relations entre les éléments. À chacune et chacun de constituer les ponts entre les différentes propositions scéniques.

Chez Leticia Skrycky, l'approche chorégraphique de la lumière la fait « travailler avec des directions et des forces et non avec des significations ou des messages, veiller à un certain état d'attention du public, ouvrir la scène comme une invitation à la rencontre ». Travailler la lumière dans son entièreté implique nécessairement de questionner à la fois la perception qu'elle produit, sa constitution et l'œil lui-même.

Matérialités de la lumière

« Je cherche à travailler la lumière comme un élément qui peut être matérialisée mais aussi qui matérialise des espaces et des états », annonce Vania Vaneau. La lumière est une matière trouble et troublante : elle devient matérialité en devenant perceptible. « On n'a pas conscience que la lumière du soleil est souvent colorée, du fait qu'elle est réfléchie par plein d'objets avec plein de couleurs différentes », explique Abigail Fowler, éclairagiste pour *Ambre et pourpre* de Vania Vaneau. Donner à faire sentir au public la constitution de la lumière est un des enjeux de la pièce en construction. Plusieurs pistes sont activées pour donner à voir la lumière, comme celle de travailler sur la verticalité, le réfléchissement ou l'utilisation de la fumée. La lumière voit, fait voir, mais aussi s'entend et se fait entendre, en prenant une autre matérialité par les sons. Dans *BRUNO* d'Alix Eynaudi, le bruit des projecteurs enregistré au préalable est envoyé dans les tubes de la structure lumineuse qui produisent des fréquences différentes en fonction de leur longueur. Pour *Réverbérer* de Jonas Chéreau, Estelle Gautier indique : « Au début de la pièce, on entend les voix des interprètes enregistrées et la ligne de projecteurs dirigée vers le public bouge avec nos voix à l'aide d'un programme. La parole de la lumière est comme matérialisée. » La lumière parle. Dans *Las Lámparas* de Leticia Skrycky, la lumière est rendue perceptible par le son qu'elle produit mais elle matérialise aussi l'espace par un système complexe que l'éclairagiste a mis en place au fil des années de recherche. « J'ai passé du temps à proximité des lampes, jusqu'à ce que je commence à les entendre, à différencier le son créé par les filaments qui s'allument, s'éteignent, se rallument et s'éteignent à nouveau. » Au point d'entendre et d'amplifier le mouvement le plus invisible : celui du champ magnétique qui entoure le courant électrique. « La lumière des projecteurs change en fonction des fréquences naturelles de l'architecture et de leurs interactions. L'espace vide apparaît plein, peuplé d'une géographie d'ondes. »

Penser la matérialité de la lumière, c'est aussi penser son lieu de représentation. Leticia Skrycky « aime concevoir le lieu comme une architecture lumineuse éphémère et relationnelle que l'on crée pour chaque performance », tandis que la pièce *Construire un feu* de La Tierce est « une pièce qui essaye de mettre au repos le lieu qui l'accueille ». Dans cette perspective, La Tierce a souhaité créer « avec l'espace tel qu'il est et les lumières existantes en son sein, plutôt que d'y greffer des projecteurs, des enceintes, une scénographie, etc. » Pas d'implantation donc : le lieu dans son essence avec la seule utilisation des lumières de service préexistantes et l'usage des lumières extérieures. « Nous nous attachons aussi à faire entrer de la lumière de l'extérieur, en utilisant les différentes fenêtres, vitraux (la pièce a été jouée à la cathédrale de Lausanne, *ndlr*), verrières présentes dans le lieu. » Le geste artistique du créateur lumière a donc été pour *Construire un feu* de se retirer.

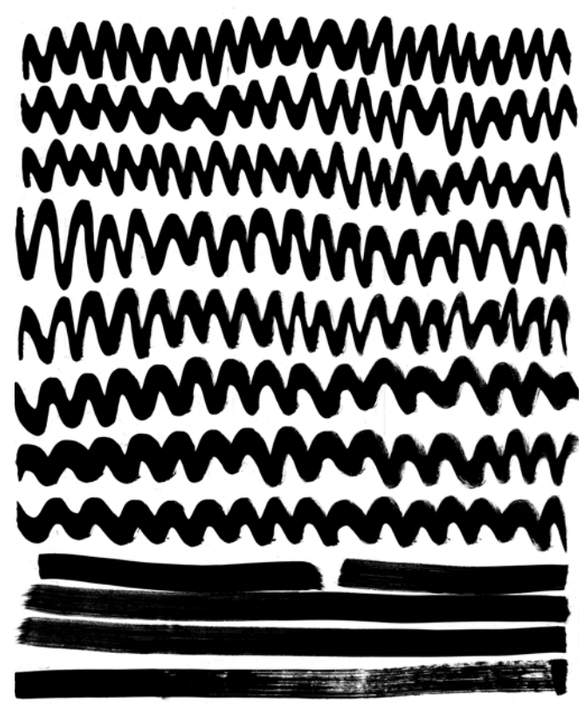
Réceptions lumineuses

Le désir est ici de jouer sur la réception : « La lumière permet rapidement de changer la perception que l'on a d'un plateau et notre état intérieur est souvent modifié par les changements de lumières », précise Abigail Fowler, l'éclairagiste de *Ambre et pourpre*. Elle est un outil qui permet de plonger dans la synesthésie et ouvre toutes les perceptions. En travaillant sur les correspondances, les pièces du corpus cherchent à provoquer des modifications dans notre réception. Depuis quelques années, Leticia Skrycky étudie « les capacités de la vision à ouvrir un chemin vers l'expérience, en laissant les yeux *retomber* dans le corps — pour citer la philosophe Marina Garcés —, en libérant la vue pour la rendre tactile, haptique ». Pour Jonas Chéreau, *Réverbérer* est moins une pièce sur le noir et la lumière que sur le regard, et elle questionne directement la réception : « Dans un monde qui déborde d'images, *Réverbérer* propose d'amener les spectateurices à observer leur propre rapport au regard : comment sont-iels en train d'observer, qu'est-ce qui les emmène sur tel ou tel détail ? » L'historienne d'art Estelle Zhong Mengual répondrait que l'on ne choisit pas ce que l'on voit spontanément : « Notre œil ne perçoit jamais sans médiation, sans distinction, ce qui nous entoure [...]. Voir est ainsi toujours un acte de sélection et d'attribution de valeur : nous ne voyons pas tout indistinctement. Nous remarquons, nous valorisons certaines choses et nous en laissons d'autres de côté ; et nous connotons dans le même temps où nous percevons » — *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, 2021, (ouvrage chroniqué en page 84), *ndlr*—. Ce que nous voyons dépend de nos pratiques quotidiennes, des habitudes prises. Les cinq pièces dont il est question dans ces lignes cherchent à déjouer ces habitudes en créant du trouble perceptif grâce à la lumière. Comment le temps ouvert par la traversée de l'une de ces pièces permet de plonger dans une non-habitude, et face à cette non-habitude de trouver d'autres chemins, d'autres connexions non utilisées jusque-là ? Quand il s'agit de travailler la lumière, Bruno Pocheron, Alix Eynaudi et Jonas Chéreau parlent de « massage de l'espace » ou de « massage des yeux ». En somme, de préparer le regard, de préparer l'attention à une ou plusieurs transformations. Questionner la lumière, c'est donc questionner le voir lui-même, la richesse de sa composition et de ses possibles étendus aux autres sens. Et travailler la perception, c'est « travailler la performance d'une relation » pour citer de nouveau Estelle Zhong Mengual, car « voir, c'est toujours prolonger et enrichir la relation pratique que j'entretiens avec ce que je suis en train de voir ». Le travail de la lumière élaboré dans ces cinq créations agit sur la qualité relationnelle, le dialogue que le public noue avec les pièces.

« J'ai passé du temps à proximité des lampes, jusqu'à ce que je commence à les entendre, à différencier le son créé par les filaments qui s'allument, s'éteignent, se rallument et s'éteignent à nouveau » Leticia Skrycky

« Dans l'économie actuelle, c'est souvent le métier d'éclairagiste qui disparaît le plus vite » Alix Eynaud

Ces transformations du voir opérées par les traversées des œuvres choisies permettent de développer notre propre autonomie de/du voir. On pourrait conclure en synthétisant ainsi : penser la lumière d'une pièce, c'est penser la relation au public pour qu'il puisse « observer ce qui observe en lui » pour reprendre une expression utilisée par Jonas Chéreau. Formule qui réactualise le titre de 1992 du philosophe Georges Didi-Huberman : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.



Née à São Paulo, **Alessandra Domingues** est une créatrice lumière et artiste visuelle qui vit et travaille à Genève. Elle a obtenu un Master/Recherche en théorie et pratique du théâtre à l'Université de São Paulo, en particulier sur le processus créatif de la lumière, et un diplôme en Arts visuels de la Faculdade Paulista de Artes de São Paulo. Sa trajectoire transdisciplinaire, née sur la scène théâtrale, la conduit à collaborer entre autres avec Natacha Koutchoumov, Marthe Krummenacher, Kiyan Khoshoei et Charlotte Dumartheray, Caroline de Cornière, Marvin M'toumo, Davide-Chistelle Sanvee, Catol Teixeira.

Formée à la lumière au Brésil, dans un rapport aux différentes disciplines très partageur, Alessandra Domingues travaille en Suisse depuis quelques années. Pour le théâtre et pour la danse. Elle évoque son approche phénoménologique de l'éclairage, et son goût de l'architecture des théâtres.

Alessandra Domingues
Tromper l'œil

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

Comment as-tu commencé à travailler comme créatrice lumière ?

ALESSANDRA DOMINGUES : J'ai commencé à seize ans, à São Paulo, ma ville de naissance. Je suis allée voir un spectacle du Teatro Oficina[1], *Hamlet*. J'ai tout aimé, la mise en scène, son actualisation géopolitique, la nouvelle traduction du texte, le public sur des échafaudages, la scène et les fenêtres du théâtres ouvertes sur la ville (c'est propre à l'architecture du lieu, il n'y a pas de « quatrième mur », tout est à vue, les loges, les coulisses, la technique.)
Le spectacle se jouait plusieurs mois. Il manquait de monde pour faire une poursuite de lumière sur Hamlet, et j'ai été engagée pour soutenir l'équipe. La poursuite se faisait avec des petits projecteurs, des F1. C'est comme ça que j'ai commencé. J'étais curieuse de tout, je posais des questions sur la lumière, l'équipement, et la créatrice lumière de cette époque m'a engagée pour la production suivante comme assistante.

Est-ce que tu as suivi une formation technique par la suite ?

Je n'ai pas suivi une formation dans une école technique. Mon école a été directement le plateau, au Teatro Oficina. La façon de travailler de la compagnie m'a formée techniquement et artistiquement. Le mode de création bousculait et renversait la hiérarchie d'une seule tête qui dirige le processus. Il n'y avait pas de « directeurice ». Chacun·e participait activement au processus de création, tout en conservant ses propres spécificités. Nous construisions ensemble des mondes imaginaires, puis nous les rendions réels.

Quelle a été ta première création lumière ?

J'ai fait des créations lumières comme assistante-éclairagiste, mais ma première création a été pour un spectacle de théâtre, *Calcida !*, sur un texte existant écrit par le metteur en scène du théâtre, José Celso Martinez Corrêa.
J'ai fait une lumière en relation avec l'architecture du théâtre[2] : j'ai éclairé les murs, les détails du bâtiment, le grand arbre qui sort du théâtre… Il y avait cette question, dans ce quartier de São Paulo, de la spéculation immobilière. Le Teatro Oficina était comme un point de résistance culturelle, doté d'une ouverture sur la ville incroyable. J'ai voulu donner de la lumière au bâtiment et à ses alentours, créer une lumière qui soit en dialogue autant avec le spectacle qu'avec le contexte culturel et politique du São Paulo de cette époque.

1. Le Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, ou simplement Teatro Oficina, est le siège de la compagnie théâtrale homonyme à São Paulo, au Brésil. Fondée en 1958 et dirigée par José Celso Martinez Corrêa, « Zé Celso », elle est l'une des plus anciennes compagnies théâtrales en activité permanente du Brésil. https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Oficina
2. Le célèbre projet architectural, conçu en 1992 et inauguré en 1994, porte la signature de Lina Bo Bardi et Edson Elito. Actuellement, le Teatro Oficina est en conflit avec le groupe Silvio Santos, qui souhaite construire des tours résidentielles sur le terrain jouxtant le théâtre, ce qui compromettrait de manière irréversible le projet de Bo Bardi et Elito. En 2015, le Teatro Oficina a été élu meilleur théâtre du monde dans la catégorie conception architecturale par le journal *The Guardian*.

Techniquement, qu'as-tu utilisé ?
Un mélange de projecteurs automatisés (les asservis ou *moving light*) et de projecteurs plus traditionnels (projecteurs PC/Fresnel, découpes, PAR, lampes halogènes…), et aussi toutes les lumières industrielles disponibles dans le théâtre : ampoules de sodium, HQI, lampes à vapeur. Dès cette première création, j'ai posé ce qui m'identifie encore aujourd'hui dans mon travail avec la lumière en relation avec l'espace : faire avec l'architecture et ses différents types et sources de lumière.

Quand tu as quitté le Teatro Oficina, qu'as-tu fait ?
J'ai créé un collectif en 2000, la compagnie Cia Livre de Teatro, qui existe encore aujourd'hui. Le but principal du collectif était de fonctionner encore plus radicalement dans cet esprit de ne pas fixer les rôles, de les faire tourner. J'ai fait de la lumière, de la scénographie, de la musique… Avec ces changements de fonction, on participe finalement beaucoup à la mise en scène sans être lae metteureuse en scène, sans voler ce rôle un peu vedette. Ce sont plusieurs têtes qui pensent et font ensemble pour arriver à un résultat. On a voyagé en Amérique latine et au Brésil avec des créations que je dirais théâtrales, même si j'ai de la peine à les définir ainsi — pas de Black Box, pas de relation frontale, ce sont plutôt des installations qui s'activent avec le public. Ce qui me suit, c'est de penser la lumière comme un premier langage, dans une approche phénoménologique, et d'essayer de faire en sorte que le public et la scène partagent le même espace. Tout le monde fait cette expérimentation d'être dans un lieu donné, dans une ambiance.

Quels effets, quelles perceptions cherches-tu à mettre en place avec tes lumières ?
J'aime bien utiliser les couleurs, je fais des recherches pour comprendre comment fonctionne l'oeil, pour trouver comment tromper les perceptions du public. Par exemple, mettre une lumière très forte pour que lae spectateurice ferme les yeux, au lieu d'éteindre les lumières pour créer un noir. Ou mettre une lumière très forte pendant longtemps, suivie d'une lumière blanche : les yeux des spectateurices voient du rose, car notre œil a besoin d'un temps de latence pour réaliser que la lumière est blanche.

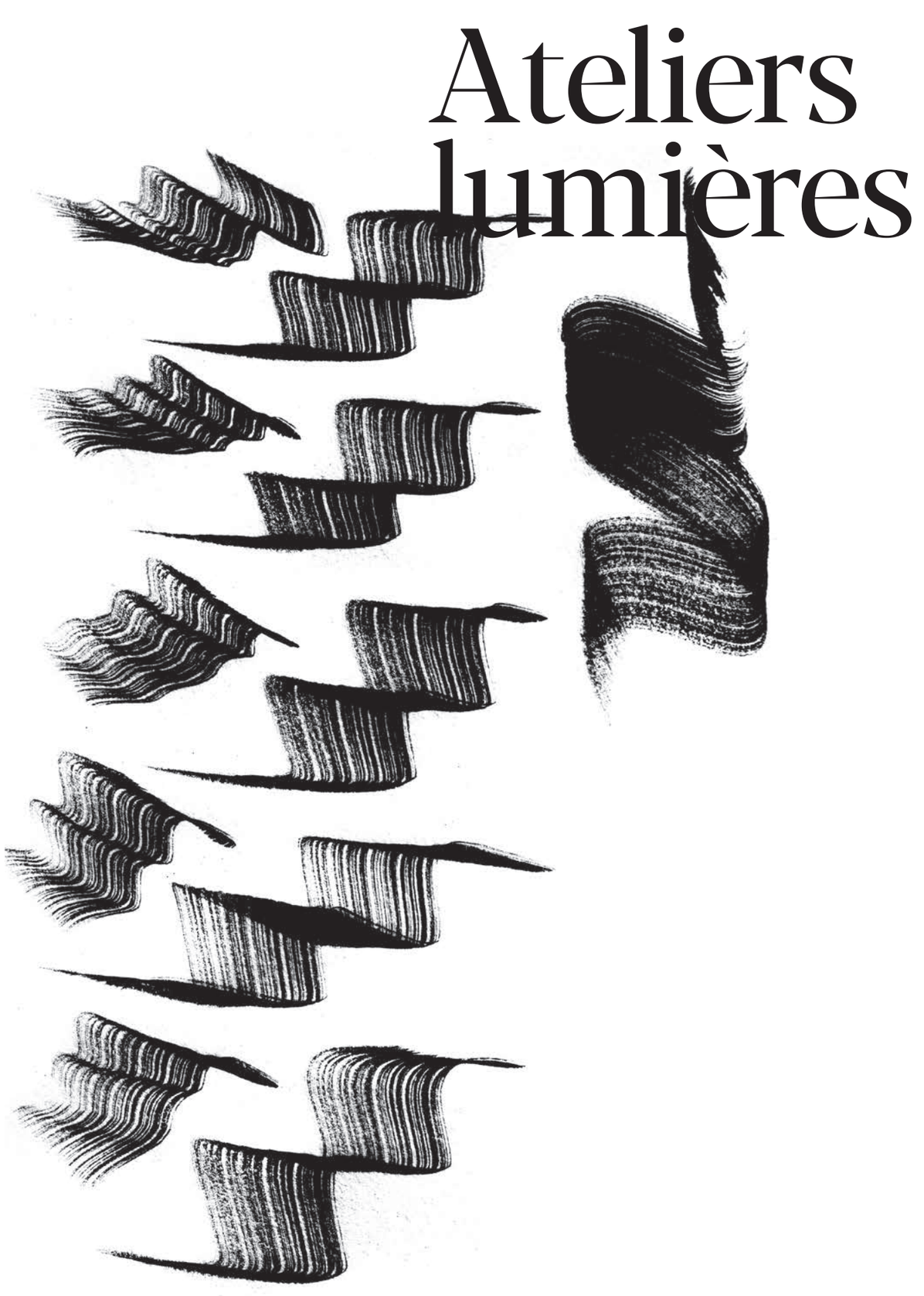
« Faire des petits essais, échanger des références, nourrir son imaginaire en allant par exemple ensemble voir une exposition »

Ces recherches sur les effets de la lumière, comment et où les as-tu faites ?
Au Teatro Oficina à Sao Paolo et avec ma compagnie. La recherche fait partie du processus de création, et elle ne concerne pas que le texte ou le corps. On doit faire des essais, tester, comme dans un laboratoire. Toute l'équipe s'engage dans cette recherche. La lumière est un langage, avec le montage, tu diriges le regard du public, tu provoques des sensations, tu crées des effets, tout ça doit se penser avec l'équipe de création élargie. Il faut du temps pour plonger dans la recherche avant de commencer le travail sur scène : faire des petits essais, échanger des références, nourrir son imaginaire en allant par exemple ensemble voir une exposition. Il faut passer du temps ensemble pour construire un spectacle.

Tu as signé récemment les lumières pour *Rectum Crocodile* de Marvin M'Toumo au Pavillon dans le cadre du temps fort Emergentia. Qu'as-tu trouvé, dans tes recherches avec cette équipe ?
Avec Marvin, pour *Rectum Crocodile*, les costumes et le texte sont le point de départ. Marvin a construit un cahier de références, un *imaginario*, avec ses costumes et son texte, qu'il a partagé avec moi. À partir de ça, on a construit un vocabulaire en dialoguant sur les types de sensations que nous souhaitions susciter : par exemple, une carte postale des Caraïbes, une distinction salle/scène marquée tout en faisant en sorte que le public soit dans le même espace que les interprètes, une base de couleur qui fonctionne sur tout l'espace et transforme le public comme un paysage. Marvin m'a donné comme inspiration la durée d'une journée, avec l'envie de perdre parfois la référence d'un moment de la journée, quand il y a un orage par exemple. J'ai fait une recherche de lumière en trichromie : vert, rouge et bleu utilisés façon « douche ». Quand on mélange les trois, ça donne un blanc sale, les couleurs des habits sautent : tu vois et en même temps, tu ne vois pas. Le public aussi est blanc, mais pas tout à fait, il est bleuté, rougeâtre, un peu vert. Francis Bacon m'a inspirée : quand tu t'approches de ses peintures, tu t'aperçois que pour produire la couleur de la peau de ses personnages, il utilise plusieurs couleurs.

Tu travailles actuellement sur *Seule·s en scène* de Caroline de Cornière à l'ADC. Toi qui aimes travailler la lumière et l'espace en t'appuyant sur l'architecture, comment te sens-tu dans des espaces plus formatés comme le Pavillon ?
Ce que j'adore dans cette salle, c'est son noir. C'est un vrai noir : tu peux amener le public dans une obscurité totale et le faire resurgir dans la lumière. J'aime bien utiliser les potentiels du lieu. La salle du Pavillon est neutre, tout en ne l'étant pas. Ses proportions sont larges, beaucoup de hauteur, avec des possibilités d'accroches de projecteurs sur les murs latéraux, j'en profite. Tout comme j'essaie de tirer profit de sa brillance : les murs du Pavillon réverbèrent un peu la lumière, c'est gênant, mais on peut aussi en jouer, chercher une lumière qui éteint ou qui réveille cette brillance.

Ateliers lumières



Depuis deux ans, des ateliers *Lumières, couleurs et mouvements* sont proposés toute l'année au Pavillon ADC à des classes d'école primaire genevoises. Ces ateliers ont été pensés par Pierre Montessuit, régisseur général du Pavillon de la danse et Cécile Simonet, responsable des actions culturelles. Elle en parle. PAR CÉCILE SIMONET

« Éclairer quelqu'un, c'est simple, mais ce que l'on recherche aussi dans un spectacle, ce sont les ombres »

Pierre Montessuit a roulé sa bosse dans de multiples théâtres comme créateur lumières, essentiellement à Paris et dans la région genevoise. Depuis 2021 et en collaboration avec Jose Manuel Rodrigues, directeur technique du Pavillon, Pierre en est le régisseur général. Le théâtre, il en prend soin comme si c'était sa maison, et raconte volontiers mille et une histoires sur les compagnies et tournées, sur les superstitions qui hantent les coulisses. Sa contribution aux ateliers est essentielle, car elle donne corps et voix à des corporations souvent méconnues par le public. « Le théâtre est un vrai repère pour moi. J'ai un grand amour pour ce métier. » Il se rappelle être arrivé un peu par hasard au Théâtre de Château Rouge à Annemasse. Le bâtiment est tout jeune, Pierre s'introduit, pose des questions à tous les régisseurs, rejoint l'équipe comme stagiaire. Il se souvient de son déclic lumière : « Un jour, l'éclairagiste d'une compagnie décide de mettre tous les projecteurs à jardin (donc à gauche quand on regarde la scène), alors que jusqu'ici nous les installions toujours de face. C'était la première fois que j'entendais parler de la direction de la lumière : on pouvait choisir son axe, par conséquent générer des ombres, et donc créer une dramaturgie. Éclairer quelqu'un, c'est simple, mais ce que l'on recherche aussi dans un spectacle, ce sont les ombres ».

La lumière n'est pas ce que l'on voit

Reprenons le fil des ateliers pour les enfants. Après une première partie menée dans le foyer du Pavillon ADC et consacrée à l'architecture du théâtre, durant lequel nous permettons aux enfants de manipuler plusieurs objets d'illusions optiques sur la décomposition du mouvement, nous nous dirigeons au deuxième étage, dans une petite salle préparée par Pierre. Trois projecteurs sont dirigés vers un mur blanc. Dans l'imaginaire collectif, on croit souvent

« Si on sature la scène de rouge, les capteurs verts et bleus de notre œil sont en défaut, notre cerveau va être en ébullition »

que l'on colorie la lumière blanche. L'immersion vers la perception sensible des couleurs commence en douceur. Pierre allume les trois projecteurs successivement. Différents types de blanc sont juxtaposés sur le mur. Pierre rend les élèves attentifs à la manière dont on les nomme, les blancs bleutés sont qualifiés de froids, les plus orangés, de blancs plus chauds. Puis, devant chacun des projecteurs, il dispose un carré de gélatine, autrement dit un filtre, rouge, bleu et vert — les trois couleurs primaires de la lumière. Lorsqu'il allume les projecteurs, un à un sur le mur, les réactions des élèves sont toujours très vives. L'exercice visuel et mental se corse lorsque Pierre demande: « Si on projette les lumières bleue et rouge sur le mur, que va-t-on obtenir ?». La plupart des élèves répondent violet car ils pensent à la peinture alors qu'il s'agit ici non pas de pigments mais de lumières. Et le magenta apparaît. Il poursuit en projetant le vert et le rouge qui donnent le jaune, le vert et le bleu qui produisent le cyan. Nous tentons ainsi de montrer qu'on ne colorie pas la lumière blanche avec des gélatines rouge, bleu et verte, mais que celle-ci est filtrée. Le projecteur avec sa gélatine rouge filtre, donc empêche le vert et le bleu de passer, de même pour le bleu qui empêche le rouge et le vert de passer, etc.

Là où les trois couleurs se mélangent, la couleur de la lumière apparaît blanche. Nos yeux détectent pourtant séparément les trois couleurs primaires, mais notre cerveau interprète le mélange comme du blanc. Autrement dit, les secondaires de la lumière sont les primaires de la peinture — cyan, magenta et jaune. Cette petite gymnastique n'est pas toujours évidente, ni pour les élèves, ni pour les enseignant·es, mais elle démontre que la lumière blanche est composée des sept couleurs fondamentales, allant du violet au rouge. Ce qui nous permet d'évoquer dans un second temps le phénomène lumineux naturel de l'arc-en-ciel. Grâce à une lentille convexe semblable à une goutte d'eau dans le projecteur, les rayons lumineux se séparent en longueur d'onde en fonction de l'épaisseur de celle-ci. Comme à chaque longueur d'onde correspond une couleur, le « blanc » initial ressort décomposé (diffracté) et cela

permet de faire apparaître le spectre coloré de la lumière visible par l'œil humain. La lumière questionne la vision, le fait de voir, et donc le fonctionnement de nos yeux. « La couleur existe parce qu'on sait la regarder, parce qu'on est équipé en tant qu'être humain pour savoir la regarder. On a une chance inouïe de voir la couleur ! » confie Pierre aux enfants.

Fascination de la boîte noire

Après cet échauffement sensible et visuel, il est temps de descendre voir la scène. L'aspect magique du théâtre opère. Peu importe la configuration des gradins ou la disposition scénique, les élèves sont toujours fasciné·es. Des cris d'émerveillement jaillissent. Souvent, la « servante » règne encore au centre. Pierre explique : « La servante est le nom qu'on donne à cette lampe, posée sur un haut pied et qui reste allumée toute la nuit, pour que le théâtre ne soit pas complètement plongé dans le noir. » Une présence lumineuse qui, comme aime le rappeler Pierre, « écarte aussi les fantômes ». En fonction de la disposition des projecteurs du spectacle en cours, les élèves vivent les effets lumineux et voient comment ils transforment l'espace sous leurs yeux et créent des ombres. Ils et elles passent par la régie où Pierre est aux commandes pour générer tous ces effets. « Le théâtre, c'est un émetteur de sensations », souligne-t-il, « c'est un outil à raconter des histoires en utilisant des subterfuges et des savoir-faire comme la lumière ». Un des autres aspects de la lumière que l'on peut montrer aux enfants, selon l'installation lumineuse des spectacles, c'est la complémentarité des couleurs que notre œil tente toujours d'équilibrer. Pour apaiser le regard du public, le créateur lumière tente de contrebalancer les teintes sur scène. « Quand je créais des éclairages pour des spectacles, je m'amusais beaucoup avec cette dimension, notamment développée par le peintre et pédagogue Johannes Itten (1888-1967) dans son ouvrage *Art de la couleur*. Je me souviens d'une comédienne qui avait une magnifique robe jaune. Pour faire ressortir son costume, il fallait être attentif à son environnement sur scène afin de ne pas dénaturer ce jaune, et jouer avec la complémentaire violette, une tonalité entre mauve et lavande. Lorsque j'enseignais à Paris, je prenais souvent l'exemple de la couleur rouge avec les étudiant·es. Que peut nous évoquer cette couleur ? La guerre mais aussi la passion amoureuse. Comment faire pour éclairer une scène de théâtre pour évoquer l'un ou l'autre ? Comme notre œil s'attend à voir de la lumière blanche, si on lui donne à voir seulement du rouge, si on sature la scène de rouge, les capteurs verts et bleus de notre œil sont en défaut, notre cerveau va être en ébullition pour créer la complémentaire du rouge, c'est-à-dire le cyan. L'agitation mentale pourrait être alors davantage associée à une scène de guerre. Mais si l'éclairagiste crée subtilement une zone cyan dans l'espace scénique, notre œil sera alors apaisé. » Le phénomène physique de la lumière croise alors la perception psychique des couleurs de notre inconscient collectif. « Pour faire un parallèle avec la peinture, Van Gogh avait l'instinct de la couleur. Tout est tellement équilibré dans ses tableaux que notre œil est en extase ! Il démultiplie le blanc par une multitude de couleurs à tel point que sur certaines toiles, on a l'impression qu'un projecteur les éclaire ».

Inconnu du public

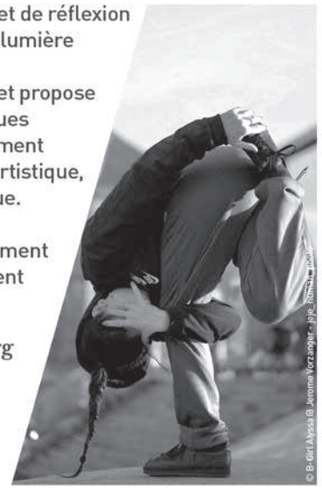
Le point final de la visite se fait dans la partie arrière du théâtre, inconnue du public. D'abord, côté artiste, dans les loges à l'étage, le lieu des costumes, de l'apprêtement avant de monter sur scène. Les élèves s'observent, se projettent. Quelques éléments de maquillage dispersés leur permettent de s'imaginer déguisé·es. Puis dans l'atelier technique, on découvre les stockages des projecteurs et des tapis de danse, les outils rangés avec application, les gélatines classées, les rideaux pliés pour d'éventuelles mises en scène avec des pendrillons et des frises. « C'est comme dans l'atelier de ma maman », évoquent certain·es élèves. On sort par l'arrière et on sprinte le long de l'ondulation du bâtiment pour éprouver la déformation des énormes portants en bois du Pavillon qui, dans la vitesse de la course, donne l'impression de surfer sur une vague. Chaque élève repart avec un carré de gélatine en poche.

NOUVELLES DE DANSE

Journal d'information et de réflexion sur la danse, il met en lumière le travail des artistes, l'actualité de la danse et propose des dossiers thématiques sur le corps en mouvement dans ses dimensions artistique, sociologique et politique.

Les articles sont également accessibles gratuitement en ligne sur :

www.contredanse.org



CONTREDANSE

la briqueterie
cdcn val-de-marne

10 articles et entretiens explorent les imaginaires du jeu en danse

CAHIERS DE DANSE

#1 JEUX

une revue bilingue FR/EN
à commander sur labriqueterie.org
80 pages 9 €

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

MANUFACTURE

Haute école des arts de la scène – Lausanne

Hes·so

janvier —juin 2024 Abonnez —vous !

Anna-Marija Adomaityte / Maud Blandel / Louis Bonard
François Chaignaud / Clara Delorme / Claire Dessimoz
Mélissa Guex / Aymeric Hainaux / Gilles Jobin
La Manufacture / Maya Masse / Radouan Mriziga
Samuel Pajand / Louis Schild / Cindy Van Acker

Pavillon ADC Association pour la danse contemporaine

pavillon-adc.ch

Tout voir pour CHF135.-
5 spectacles pour CHF70.-

FESTIVAL
JEUNES BALLETS
DANSE EN L'ILE
21-23.03

DUTCH NATIONAL JUNIOR COMPANY
HOLLANDE

RAMBERT SCHOOL
ANGLETERRE

ANTWERP JUNIOR BALLET
BELGIQUE

VERVE
ANGLETERRE

AREA JEUNE BALLET
SUISSE

BÂTIMENT DES FORCES MOTRICES GENÈVE

GRANDE AUDITION
SAMEDI 23.03
AVEC LES DIRECTEURS DES COMPAGNIES JUNIORS

FONDATIONDANCEAREA.CH

La Dispersion est une librairie d'art et de pensée critique. Le lieu oeuvre pour la diffusion et la promotion de livres, d'auteur·x·ices, d'artistes et de maisons d'éditions. La sélection propose des livres neufs et d'occasion, en français et anglais. Elle rassemble des publications artistiques contemporaines (arts visuels, cinéma, photographie, design, arts vivants) et des ouvrages de pensée critique. Nous avons un large choix de textes et essais de théories féministe, queer, anti-raciste et décoloniale, d'écologie politique, ainsi que des sections dédiées à la littérature et à la poésie contemporaine.

librairie la dispersion

Art & pensée critique
Vieux-Grenadiers 10
CH–1205 Genève
ma–sa 12:00–18:00
ladispersion.ch

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.

REGARDER

APPRENDRE À VOIR. LE POINT DE VUE DU VIVANT, ESTELLE ZHONG MENGUAL, ACTES SUD, ARLES, 2021

Pourquoi peut-on parler longuement de ce qu'est un train, et se retrouver bien moins bavard sur ce qu'est un chamois, se demande Estelle Zhong Mengual au seuil de son livre *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*.
Dans un essai-manifeste, l'historienne de l'art mène une enquête qui sera guidée par des peintres d'une part, par des femmes naturalistes d'autre part. Alors même que ces deux pratiques, la peinture de paysage et l'histoire naturelle, sont d'abord décrites comme consacrant la séparation moderniste nature/culture, Estelle Zhong Mengual mise sur la force d'effraction de certaines œuvres hors de cette binarité, hors des codes qui invisibilisent le non-humain, ou qui le figent dans une perception symboliste. Car voir un oiseau ou une forêt comme un symbole, c'est ne pas les voir. Certaines œuvres saisissent les plantes, les animaux, le non-humain et le non-vivant, les saisissent vraiment, et ouvrent ainsi un champ inexploré dont pourrait rendre compte une nouvelle branche de la critique : une *histoire environnementale de l'art*. On fait ainsi détour, avec l'auteure, du côté de femmes au foyer, naturalistes du XIX[e] siècle qui ont documenté avec assiduité et passion le milieu du vivant au travers de notes et de dessins : leurs livres étaient fameux à cette époque, même si le statut de scientifique leur était fermé. Elles ont ensuite disparu.
Mary Treat étudie les mœurs des araignées-loups, les fourmis, les oiseaux. Anna Maria Hussey s'intéresse aux champignons. Toutes deux et tant d'autres consacrent des journées entières à leurs études. Un engagement dans l'observation qui conduit d'ailleurs ces femmes à se libérer des bottines, des corsets, des jupons etc. Le corps des plantes venant émanciper le corps de ces femmes.
Depuis sa discipline d'historienne de l'art, recourant aussi à des anecdotes personnelles, Estelle Zhong Mengual regarde la peinture de paysage et le dessin d'histoire naturelle pour intensifier notre rapport au monde. Pour nourrir de nouvelles attentions.

M. P.

S'AFFECTER

CRITIQUEER LA DANSE, PAULINE L. BOULBA, PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES, PARIS, 2023

En avril dernier, quelques spectateurices ont eu la chance de voir une première version du film de Pauline L. Boulba, encore en cours de montage : *J.J*, selon les initiales de Jill Johnston, critique de danse, performeuse et féministe lesbienne. Projeté dans le cadre du festival *Dyke-o-Rama* au TU de Genève, ce portrait expérimental et ludique restituait toute la liberté d'une danseuse qui, suite à une blessure, a investi la pratique critique comme un lieu d'invention de soi. C'était aux États-Unis, dans les années soixante, et le *Village Voice* accueillait ses articles radicaux, notamment autour de la Judson Church. Une époque qui proposait de nouvelles manières de danser, mais aussi de critiquer. Cette figure est ensuite tombée dans l'oubli, et ses essais de critique performative avec elle.
Lancée dans un travail de recherche-création au Département danse de Paris 8, Pauline L. Boulba fait revivre Jill Johnston, à la fois dans ce film, dans une performance et dans un livre passionnant intitulé : *CritiQueer la danse.* L'ouvrage s'arrête également sur trois œuvres singulières, qui proposent des *réceptions performée : Une hypothèse de réinterprétation* (2009), dans laquelle Rita Quaglia rappelle à elle un spectacle de Loïc Touzé auquel elle a assisté ; *histoires(s)* d'Olga de Soto (2004), qui tente de reconstituer *Le jeune homme et la mor*t de Cocteau d'après des souvenirs du public datant de 1946 ; et *Admiring La Argentina* (1977) au cours de laquelle Kazuo Ôno fait revenir dans son corps celui de la danseuse de flamenco vue 50 ans auparavant. De quoi repenser la réception en danse comme un espace de création.
Traductions, transpositions, trahisons, *cut-up* de commentaires, danse sur une danse, appropriations, dérives, réinventions… Pauline L. Boulba propose et analyse toutes sortes de brouillages des frontières entre émetteur et récepteur d'une œuvre. La chercheuse-performeuse prône la nécessité de se laisser affecter par les spectacles. Substituant au passage des perspectives *queer* et féministes à la critique d'art hégémonique.

(LIRE EXTRAIT DU LIVRE P.44)

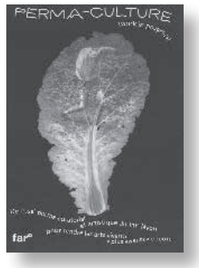
M.P.

CONVERSER

« Le critique devrait examiner par lui-même, expérimenter, absorber des éléments de son secteur d'activité, c'est-à-dire s'initier — j'ai trouvé le mot et j'y tiens — parce que l'initiation signifie qu'on entre dans quelque chose, qu'on y descend, qu'on l'absorbe et que, ce faisant, on se transforme et on vit. » La trajectoire et la pensée de la critique d'art italienne Carla Lonzi peuvent servir de guide encore aujourd'hui, tant dans son rapport à l'art que par son engagement féministe. Des deux côtés, celle qui écrira *Nous crachons sur Hegel* atteint à une radicalité exemplaire. Née en 1931, elle s'engage dans le féminisme au début des années 70, trouvant dans cette lutte une occasion de renaissance personnelle et collective : un mouvement qui la mènera à se retirer complètement de l'art. Dans *Autorittrato*, publié en 1969, elle s'éloigne de toute critique qui serait neutre et formaliste au profit d'une pratique personnelle et engagée. Les paroles de 14 artistes se mélangent et sont régulièrement trouées d'images autobiographique, produisant une sorte de conversation chorale.
Carla Lonzi veut « penser l'art comme une forme de médiation entre l'histoire et la subjectivité ». Le geste est expérimental. Elle y conteste les fondements autoritaires, hiérarchiques et patriarcaux qui sous-tendent l'exercice de la critique d'art. Traduit en 2012, *Autoportrait* se lit lentement. Le livre est dense, la typographie petite et serrée. Ce qui s'y puise met toutefois les lecteurices au plus près de ces artistes et de leurs œuvres. Au plus près aussi de cette charismatique penseuse.

M. P.

AUTOPORTRAIT, CARLA LONZI, JRP/RINGIER, ZURICH, 2012



LE FAR° SE DÉPLIE

Et si l'équipe permanente d'un festival essayait de transposer les principes de la permaculture à son propre fonctionnement, avec l'idée de rendre les arts vivants plus durables, écologiquement, humainement, socialement et artistiquement ? C'est la recherche collaborative lancée en 2022 à l'occasion de l'entrée en fonction d'Anne-Christine Liske, nouvelle directrice du far° à Nyon. La plongée s'est faite en collaboration avec Leila Chakroun, docteure en science de l'environnement et en permaculture, Clément Demaurex, expert en transformation organisationnelle, et Gregory Stauffer, artiste-chorégraphe et pédagogue. Visant à multiplier les relations mutuellement bénéfiques, comme le veut la permaculture, cette expérience est encore en cours. L'équipe publie un grand dépliant vert et blanc, à la fois comme une archive de ce qui a été tenté, examiné, et comme une série de propositions : des exercices, des références et des schémas inspirants.
Où nous situons-nous ? Quels sont nos besoins, nos limites, nos rêves ? Quelle est notre empreinte écologique ? Qu'en est-il de notre empreinte sensible ? Quel souvenir laissent une performance et une soirée prolongée sur la Cour des Marchandises, lieu central de notre festival, qui se réinvente chaque été ? Voilà quelques-unes des interrogations du far°, autour des principes essentiels de l'approche permaculturelle : le soin à la Terre, le soin à l'humain et le partage équitable.

M. P.

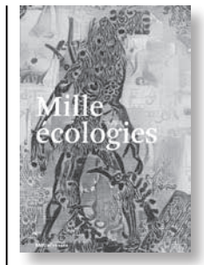
PERMACULTURE (WORK IN PROGRESS). UN ESSAI PERMA-CURATORIAL ET ARTISTIQUE DU FAR° NYON POUR RENDRE LES ARTS VIVANTS « PLUS VIVANTS » ENCORE. EN PDF SUR LE SITE DU FAR° ET GRATUITEMENT DÉPOSÉ DANS PLUSIEURS THÉÂTRES.

QUI BOUGE ?

La bio d'Emma Bigé annonce qu'elle est agrégée et docteure en philosophie, danseuse et commissaire d'exposition. Qu'elle enseigne l'épistémologie en écoles d'art, que le reste du temps elle vit dans une forêt du Périgord et qu'elle se roule par terre dès qu'elle peut. Ce qui dit déjà beaucoup du livre qu'elle vient de publier, *Mouvementements*, des catégories qu'il ébranle et des idées reçues qu'il démonte.
Le livre est chapitré en 4 parties : 1. *Qui bouge ?* ; 2. *La gravité* ; 3. *Zones de contact* ; 4. *Le repos, la tendresse, le refus.* On y apprend que les corps et les mouvements s'enchevêtrent en-deça et au-delà des limites de l'individu et de l'humain. Et que certaines pratiques chorégraphiques peuvent nous aider à sentir-pens*er* en solidarité avec toutes sortes d'entités plus qu'humaines. Exemples parmi d'autres déclinés ici : des techniques de soins collectifs, des manières de ralentir, des formes d'érotique militante qui dessinent une alternative à une image nécessairement guerrière de la lutte. Ce que l'artiste Antonija Livingstone appelle « *la tendresse comme vandalisme* ».
Passent des artistes et penseureuses aussi passionnant·es que la romancière de SF Nora K. Jemisin, la danseuse-philosophe Erin Manning, l'improvisateur nord-américain Steve Paxton, les artistes africains-américains Ishmael Houston-Jones et Fred Holland, la théoricienne queer Sara Ahmed, la poète Audre Lorde et tant d'autres. *Qu'est-ce qui nous bouge quand nous dansons ?*

M. P.

MOUVEMENTEMENTS. ÉCOPOLITIQUES DE LA DANSE, EMMA BIGÉ, LA DÉCOUVERTE, PARIS, 2023



ART ET ÉCOLOGIE

Utopiana est une très vibrante structure de résidence pour artistes à Genève, qui vise à élargir le champ du sensible à l'égard des écosystèmes. Elle opère au croisement d'expérimentations artistiques, de connaissances scientifiques et de savoirs ancestraux. Sa programmation 2019 s'intitulait *1000 écologies* : une affiche intelligente, internationale et locale, variée, mêlant performances, expos et tables rondes durant deux mois. On peut effectuer un cours de rattrapage autour de cette plateforme en lisant *Mille écologies*, paru sous la direction d'Anna Barseghian et Stefan Kristensen.
Parmi une trentaine de contributions singulières, en voici quelques-unes, en survol. *Faune, faune, faune* de la danseuse Lucie Eidenbenz : s'y raconte une *performance-cabane* à partir d'une chorégraphie de Nijinski. Les dérives psychotropes d'un économiste londonien, utilisant les algorithmes du *trading* à haute fréquence pour mettre en lien, façon art brut, des plantes et des entreprises de l'index financier FT GLOBAL 500. Les déambulations de la *psychonaute*, mycologue et cinéaste Marion Neumann, qui fait prêter l'oreille à ce que disent les champignons. Les essais d'architecture inclusive, plus uniquement centrée sur l'humain, de Kunik de Morsier. Ou encore des ateliers sur la possibilité d'imaginer des personnes dont la fonction sociale serait de s'occuper de l'avenir : *Comment devenir futurier ?*

M.P.

MILLE ECOLOGIES, MÉTISPRESSES, GENÈVE, 2022

BRÈVES

ÉLIE AUTIN

Élie Autin vient tout juste de présenter les premières dates de la nouvelle création *Hopecraft Ceremony* signée par Natasza Gerlach à l'Arsenic, en compagnie sur le plateau de Natasza Gerlach, Rafał Pierzyński, Pierre Piton et Juliette Uzor. En février, Élie Autin est à la HEAD pour un workshop d'une semaine avec des étudiantes de différentes sections, puis rejoint les Swiss Dance Days à Zurich pour la présentation de son solo *Présage*. *Rectum Crocodile* de Marvin M'toumo, pièce récemment créée au Pavillon ADC dans le cadre d'Emergentia, et dans laquelle Élie Autin est interprète, est à voir en mars à l'Arsenic. Ensuite, Élie profite d'une résidence au MDT (Moderna Dansteatern) à Stockolm pour retravailler *Présage* en compagnie de Clara Delorme. Grosse activité en parallèle avec les Ouinch Ouinch, collectif mouvant actuellement co-dirigé par Karine Dahouindji et Marius Barthaux qu'Élie Autin rejoint pour *Happy Hype*, présentée à Bienne, Fribourg, Genève dans le cadre de la Fête de la danse en mai, ainsi qu'à Nantes et Hellerau. Cet été, Élie Autin rejoint Tamara Alegre à Londres pour présenter *NX FUIMO*, et va aussi au Congo avec *Présage* sous l'invitation de Jolie Ngemi, dans le cadre du festival international de Kisangani à Kinshasa.

MARCO BERRETTINI

Créé à l'Arsenic courant janvier *El Adaptador* de la Cie *Melk Prod est programmé au Festival Micadanses à Paris avant de revenir en Suisse, au Grütli, en mars. Puis retour à la création pour la compagnie qui finalise *Le Cantique des oiseau*, en collaboration avec le Centre Culturel Fanous de Téhéran qui la reçoit dès avril.

MARION BAERISWYL

Mille lieues emmène Marion Baeriswyl et le musicien D.C.P. en résidence au far°, au Südpol et à Cima Città, dans le cadre du dispositif Extra Time Plus, puis au Galpon et au Dansomètre. Après ce printemps de recherche, le public les retrouve en mai à La Grange-UNIL puis au Grütli avec *Nous voulons la Lune*. En juin, Marion Baeriswyl rejoint la compagnie de l'estuaire de Nathalie Tacchella au Galpon pour une résidence de recherche.

MAUD BLANDEL

L'œil nu est présenté au CNDC d'Angers, au festival Parallèle de Marseille puis à Zürich dans le cadre des *Swiss Dance Days*. *Diverti Menti* poursuit sa tournée: après Berne, la pièce est reprise au Pavillon ADC puis au théâtre Benno Besson à Yverdon. Maud Blandel est associée au CNDC d'Angers, ainsi qu'à Bonlieu scène nationale d'Annecy dès janvier 2024..

RUTH CHILDS

Tandis que les soli *Blast!* et *fantasia* poursuivent leurs tournées à travers la France (CDCN/Pôle Sud à Strasbourg, Théâtre de la Ville à Paris, Programme Commun, Gymnase/CDCN de Roubaix et La Maison/CDCN d'Uzès), Ruth Childs réunit une équipe autour d'elle pour réaliser *Fun Times*, dont la première est prévue à l'automne. Ruth donne également une *masterclass* au CDCN/Atelier de Paris en février et développe des projets de médiation avec le CCN2 Grenoble où elle est artiste associée.

ÉDOUARD HUE

Les sept interprètes de *Dive*, dernière création de la Beaver Dam Company, se lancent à corps perdus dans 2024 avec trois mois de tournée. Iels fouleront les scènes de France et de Suisse, celle d'Esch-sur-Alzette au Luxembourg et du Festival Teatralia à Madrid. La programmation annuelle de chacune des pièces *All I Need*, *Yumé* et *Dive* est assortie de workshops menés par Edouard Hue.

MELISSA CASCARINO

Tandis que *TA LANGUE DANS MA BOUCHE a peace process* poursuit son chemin, Melissa s'engage dans la création d'une performance duo de 6 heures, pendant 3 jours, dans la continuité de *the endless of exile* qu'elle présentait l'année dernière à la Fête de la danse. C'est l'édition 2024 qui accueille la première de cette *AVALANCHE collection*. 2024 voit aussi la danseuse et chorégraphe collaborer avec Cerise Rossier sur *Les Vaudois* et avec Viva Sanchez Reinoso et Brice Catherin sur un projet chorégraphique, musical et poétique intitulé *WALTZ*.

MEHDI DUMAN

Les Quatre Portraits de Rainer Maria Rilke sont repris dans le cadre du Printemps de la poésie, puis Mehdi Duman est en mars au Théâtre Montreurs d'images de Genève et au théâtre Alizée à Sion.

YAN DUYVENDAK

2024 est une année consacrée à la création de *L'Âge de nos idées*, une pièce co-signée par Yan Duyvendak, Matthieu LaBrossard et Antoine Weil. La tournée des pièces au répertoire de la compagnie se poursuit: *TWIST*, *VIRUS*, *Please*, *Continue (Hamlet)*, *Nous sommes partout*. En parallèle aux projets artistiques, plusieurs projets de recherche et d'administration: le développement de *Collective Tools Project* (recherche sur le collectif) et la poursuite du projet administratif *La Voie off* avec la mise en service de son premier volet: *Merīwezā*.

GILLES JOBIN

La Cie Gilles Jobin présente sa dernière création hybride *RESET! Beasts and Demons* interprétée par Susana Panadés Diaz, Maëlle Deral et Ivan Larson. Mêlant prestation scénique et capture de mouvement digitale, elle est accompagnée en musique live par POL et Simone Aubert. Après une première au Pavillon ADC en janvier, elle est prête pour le voyage

MÉLINA DE LAMARLIÈRE

La Cie Speak in Silence est actuellement en résidence pour le dernier volet de sa trilogie sur la thématique des enjeux de la Fast Fashion Industry. Après *Dust* qui faisait état de l'impact environnemental lié au système de l'industrie de la mode à bas prix,*Think Climate, Wash at 30°* nous incite à une introspection sur notre place de consommateur. Une création immersive accueillie au Galpon fin mars.

CLARA DELORME

Clara Delorme peaufine *L'externat et le foyer (titre provisoire)* à La Bellone (Bruxelles) puis au Théâtre Sévelin 36 avant de l'exposer aux festivals les Printemps de Sévelin et au Programme Commun. Elle est avec ses acolytes Claire Dessimoz et Louis Bonard avec Festival à l'ADC, avant une version plein air pour le Festival de la Cité. Dans l'intervalle, elle est en résidence de recherche au MDT à Stockholm avec Elie Autin, reprend *Human in the loop* de Nicole Seiler et la version jeune public de *Je suis née un jour jaune* de Yann Hermenjat.

LUCIE EIDENBENZ

Lucie Eidenbenz est invitée à présenter *Faune, faune, faune* au festival Dansfabrik — Scène nationale Le Quartz à Brest, ainsi qu'au Centre National de la Danse à Pantin dans le cadre du temps fort « Recommencer le monde » imaginé par Jérôme Bel. La pièce poursuit sa route en août au Magasin — laboratoire de permanence chorégraphique à Saint-Étienne tandis que son solo *Les Vagues* est présenté lors du festival Music Meet Code à Mendrisio. Elle poursuit également deux recherches: l'une autour d'une approche contemporaine des danses macabres, l'autre dans le prolongement du projet initié par Laurent Chanel autour des pensées et gestes artistiques en lien avec le milieu montagneux.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Pour donner une suite au laboratoire *NUMERO 0* initié en automne, Marie-Caroline Hominal travaille à sa nouvelle création, prévue pour 13 interprètes. Le printemps s'ouvre avec la tournée du duo co-créé avec François Chaignaud, *Duchesses* (La Ménagerie de Verre à Paris, en partenariat avec le Centre culturel suisse), et des reprises de *Hominal / Hominal, Hominal / Xaba* et *Eurêka, c'est presque le titre*. Parmi les projets spéciaux de l'année, citons une action de médiation sur le territoire genevois avec une classe de secondaire à Genève autour de la thématique de la sorcière. Dans l'intervalle et dans le cadre du projet To-gather TO SEE TO SAY, MCH est en résidence au YINZI Theater de Chongching.

KIYAN KHOSHOIE

Pour qui a manqué la note d'intention de *Wannabe* dans le cadre du festival GOGOGO (janvier 2024), il faut attendre l'automne pour voir la création finale de Kiyan Khoshoie au Pavillon ADC. En attendant, l'adaptation à l'écran de son duo avec Charlotte Dumartheray *Kick Ball Change* par la réalisatrice Géraldine Rod passe sur la RTS le 8 février! La première de *Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!*, réalisé en collaboration avec le metteur en scène Julien Chavaz et l'ensemble des comédien·nes du théâtre de Magdeburg (D) est prévue en février.

LA PP

La compagnie lausannoise La PP consacre sa deuxième partie de saison à la tournée de sa performance jukebox *Dédicace* présentée au Pôle-Sud CDCN Strasbourg, à l'Avant-Scène de Cognac et à Rovereto (I). Romane Peytavin continue de danser dans *L'oeil nu* de Maud Blandel et d'enseigner à La Manufacture en tant que professeure référente. De son côté Pierre Piton présente son *Open/Closed* au Printemps de Sévelin et participe en tant qu'interprète aux créations de Simone Aughterlony, Natasza Gerlach et The Field x Ofelia Jarl Ortega dont les premières auront lieu à l'Arsenic Lausanne et au Tanzhaus Zurich.

LA RIBOT ENSEMBLE

Deux créations chorégraphiques de La Ribot sont en tournée. *DIEstinguished* (2022) fait sa première espagnole au Teatros del Canal à Madrid en février et est programmée au Teatre Nacional de Catalunya à Barcelone en avril. La Ribot Ensemble recrée la pièce de danse et vidéo pour les danseureuses du Basel Ballett sous le titre *LIVEstinguished*, présentée à la Schauspielhaus de Bâle. *Happy Island*, spectacle créé avec la compagnie portugaise Dançando com a Diferença, est présenté au Théâtre Garonne à Toulouse et au Théâtre de Vidy.

EMMA SABA

la fine di tutte le cose / l'inizio di tutte le altre, première pièce d'Emma Saba créée au Pavillon ADC dans le cadre de Emergentia (2022), est reprise dans le cadre du festival GOGOGO. Emma danse également dans *L'externat et le foyer* de Clara Delorme. Elle est dans la nouvelle pièce du Collectif Foulles (avec Auguste de Boursetty, Collin Cabanis, Délia Krayenbühl, Fabio Zoppelli) dans *Le Cerveau mou de l'existence* à La Grange de Lausanne. Enfin, elle est accueillie dans les résidences internationales du Réseau Grand-Luxe 24-25 avec L'Abri-Genève (Strasbourg, Porto, Athènes).

PERRINE VALLI

Perrine Valli, accompagnée de douze danseureuses, travaille sur sa nouvelle création *Kantik*. La chorégraphe poursuit une recherche de longue date sur l'univers de la sexualité, renforcée par ses études de sexologue, menées parallèlement à sa carrière artistique. La pièce plonge les spectateurices dans un univers intime, intriguant et poétique: première en avril à la Comédie de Genève, puis tournée à l'Usine à Gaz à Nyon et au Théâtre Nebia à Bienne dans le cadre du festival STEPS.

CINDY VAN ACKER

Dans le cadre Swiss Dance Days, la Cie Greffe propose une projection de sa pièce *Without references* le 1er mars à Zurich. Avant cela, *Sunfish* (recréation de soli, duos, trios et quatuor sur la musique de Mika Vaino) est présenté au Pavillon ADC. Parallèlement, la nouvelle création se travaille, avec la première en juin au LAC Lugano pendant le festival Dance project. Dans le cadre de ses collaborations avec Romeo Castellucci, la première de *Walkyrie*, deuxième volet du *Ring*, a eu lieu fin janvie à la Monnaie à Bruxelles. La chorégraphe travaille maintenant sur la reprise de Don Giovanni de Castellucci au Salzburger Festspiele pour cet été. Elle collabore enfin pour la chorégraphie de la prochaine création d'Aurélien Dougé, avec une résidence d'été sur le plateau du Pavillon, en vue de la première attendue pour la rentrée.

CFC DANSEUREUSE

Iels sont 16 et viennent de Genève, Vaud, Bâle, Zurich, Tessin, Neuchâtel et Bienne, les nouveaux élèves qui ont intégré le CFC *danseureuse-interprète orientation contemporaine*. Iels suivent la voie des 3e qui présentent leur solo de sortie le 8 février à la salle Cécilia ainsi qu'une création réalisée avec le collectif Delgado Fuchs prévue à la fête de la danse de Genève et de Lausanne. Iels se produisent également à l'Espace Vélodrome de Plan-les-Ouates avec leur spectacle de fin d'année. Pour assurer la relève, la prochaine audition ouvrant sur le CFC a lieu le 16 mars 2024.

LA MANUFACTURE

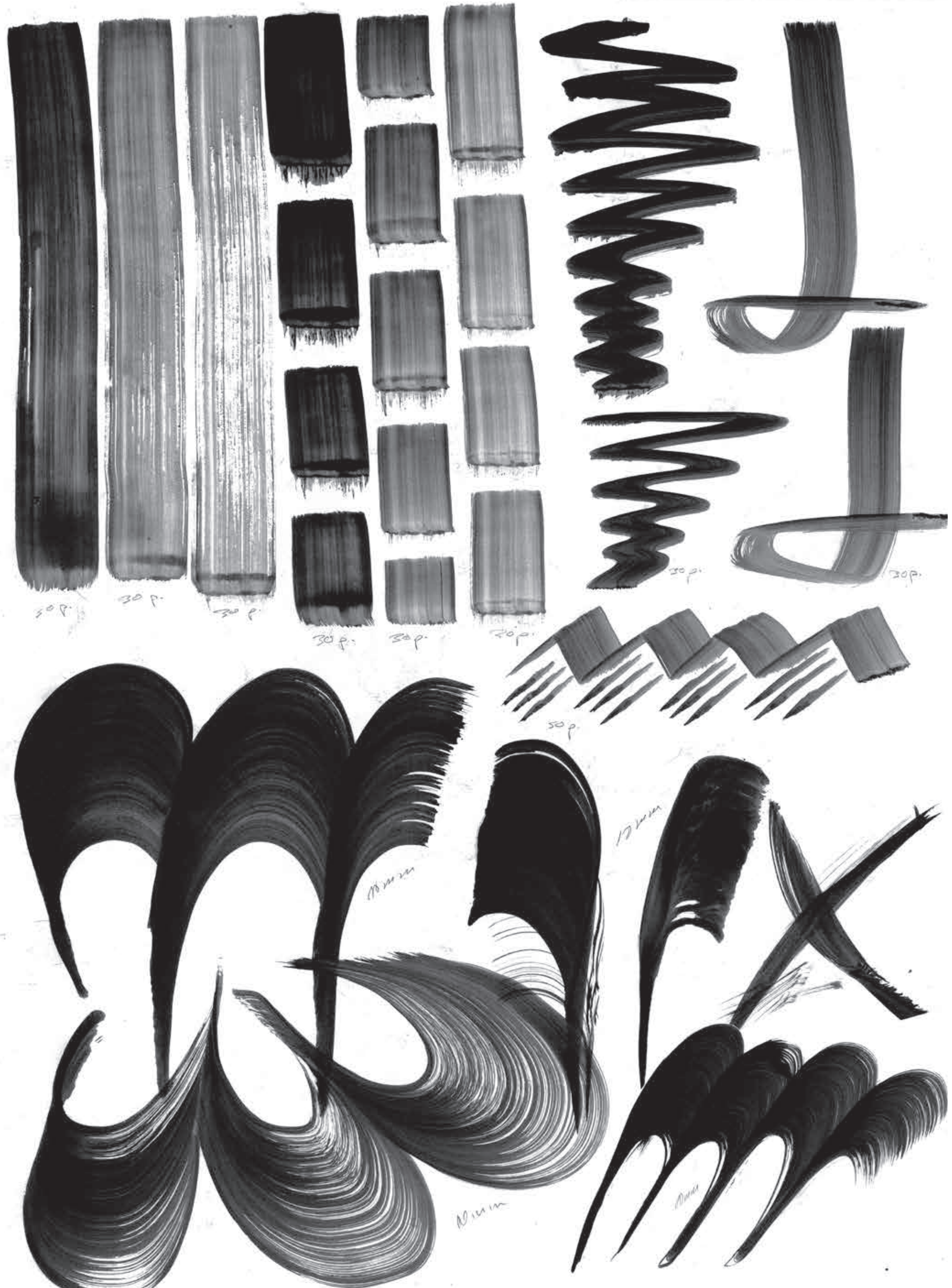
Les 14 et 15 février marquent l'éclosion publique des projets des 3e (Promo G), sous l'œil expert des juré·es — dont notamment Alessandra Mattana (L'Abri) et Mona De Weerdt (Tanzplan Ost). En mai, la Fabrik Potsdam présente le double programme réalisé avec Yasmine Hugonnet et Radouan Mrziga, avant une tournée (Pavillon, Théâtre de Vidy, Usine à Gaz, Südpol et au Tanzhaus Zurich). Quant aux 1ère année (Promo H), iels s'initient aux techniques de David Zambrano avec Paola Madrid et Simon Wehrli, présentent une création cousue main par Jolie Ngemi, imaginent l'écriture de leur premier solo avec Sarah Ludi et participent au projet *Territoires* de Mathilde Monnier, en mai à La Comédie.

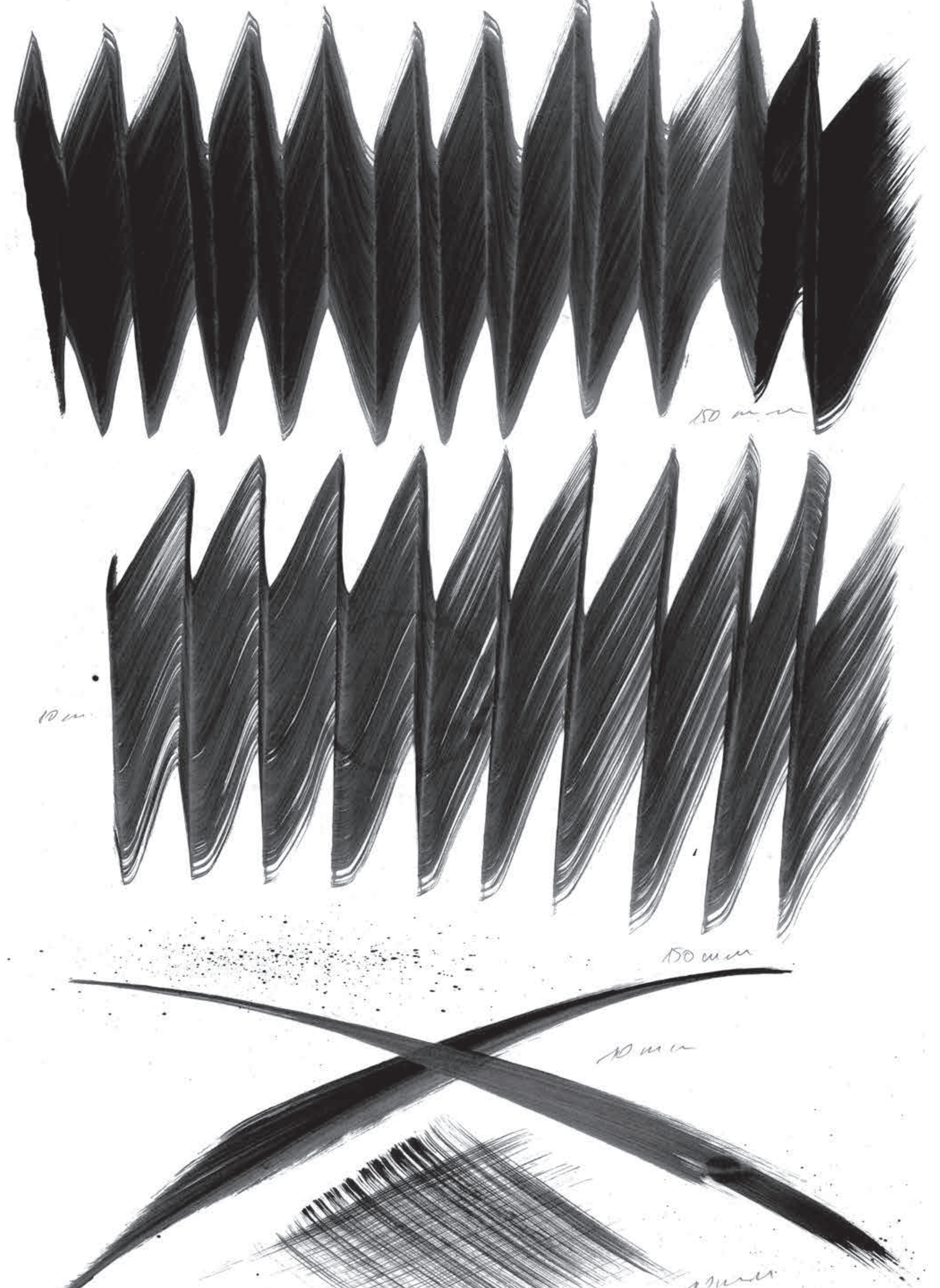
SWISS DANCE DAYS

Quinze pièces ont été sélectionnées (parmi 218 pièces visionnées) pour les prochaines journées de danse contemporaines suisse:

> Élie Autin / Cie Les Bacchantes — *Présage*
> Alexandra Bachzetsis — *2020: Obscene*
> Maud Blandel / ILKA — *L'œil nu*
> Géraldine Chollet / Cie Rahu LaMo — *OUVERTURE*
> The Field / Rafał Pierzyński, Isabel Lewis — *Scalable Skeletal Escalator*
> Delgado Fuchs — *DOS*
> Mélissa Guex / Cie Sumo — *Rapunzel*
> Trajal Harrell / Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble — *Monkey off My Back or the Cat's Meow*
> ZOO / Thomas Hauert — *Efeu*
> Jeremy Nedd & Impilo Mapantsula — *How a falling star lit up the purple sky*
> Alessandro Schiattarella — *Zer-Brech-Lich*
> Cindy Van Acker / Cie Greffe *Without References*
> Teresa Vittucci, Annina Machaz & Theater HORA — *SACRE!*
> Rebecca Weingartner — *SOLIDARITY!*

Ces Journées ont lieu du 28 février au 3 mars 2024 à Zurich. Infos : swissdancedays.ch


30 p.
30 p.
30 p.
30 p.
30 p.
30 p.


150 mm
150 mm

P.P. 1200 Genève 2 DEN Poste CH SA

SOUTENEZ LE JOURNAL DE L'ADC EN UN CLIC !

OUVRIR L'APPLICATION BANCAIRE
ET SCANNER LE QR CODE,
OU SAISISSEZ L'IBAN CI-DESSOUS

PAVILLON ADC
ASSOCIATION POUR LA DANSE
CONTEMPORAINE

COMPTE / PAYABLE À :
CH44 0900 0000 1201 4064 4
ASS. POUR DANSE CONTEMPORAINE
PLACE CHARLES-STURM 1
1206 GENÈVE

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