



1

BOUGER /  
ÊTRE BOUGÉ·E

2

STEVE PAXTON,  
LA VULNÉRABILITÉ  
DU TOUCHER

3

QUAND ÇA VIENT  
D'AILLEURS

1

BOU  
ET

2

S  
LA V

3

DU TO  
QUAND Ç  
D'AILLEURS

Ê·E

PAXTON,  
ÉRABILITÉ  
ER

IENT

Ç

- 02 ① BOUGER/ÊTRE BOUGÉ·E  
 04 — ORCHEOMAI — *Emma Bigé* — par *Michèle Pralong et Anne Davier*  
 16 — QUAND L'ACCESSOIRE FAIT DANSER, QUAND LE COSTUME FAIT BOUGER — *François Chaignaud, Emma Bigé, Magali Le Mans*  
 24 — CHORÉOPOLICE/CHORÉOPOLITIQUE, MOBILISATION DANS UN MONDE SCRIPTÉ — par *Aurélie Dupuis*  
 26 — AFFECTIONS ROUILLÉES — *Davide-Christelle Sanvee* par *Aurélie Dupuis*  
 30 — L'ÂME DES MATELAS — *collectif Foulles* — par *Aurélie Dupuis*  
 34 — PERFORMER L'ACTION POLITIQUE — *Luar Maria Escobar* par *Stéphanie Bayle*  
 40 — LES CORPS EN MANIF, DES DEUX CÔTÉS *Alice Rivierre et Emma Baillivet* — par *Wilson Le Personnic*  
 45 — VOIX DE FEMMES DU CORTÈGE DE TÊTE — *Aminata Labor*
- 
- 48 ② STEVE PAXTON, LA VULNÉRABILITÉ DU TOUCHER  
 — RECHERCHE EN COURS — par *Annie Suquet*  
 54 — IN MEMORIAM: STEVE PAXTON (1939–2024) — par *Emma Biggé*
- 
- 60 ③ QUAND ÇA VIENT D'AILLEURS  
 63 — ROSANGELA, AMATRICE PROFESSIONNELLE DE 80 ANS par *Michèle Pralong*  
 68 — ENSEMBLE, RÊVER GRAND — *Nicole Seiler, Jordi Galí, Joanne Leighton, Ivana Müller, Les Nouveaux Commanditaires* par *Wilson Le Personnic et Michèle Pralong*  
 75 — PARTAGER L'AUTORITÉ — *Tecla Raynaud* — *Gregory Stauffer Tali Serruya* — *Véronique Ferrero-Delacoste* — *Charlotte Imbault et Marthe Krummenacher* — par *Hélène Mariéthoz et Cécile Simonet*  
 80 — UNE DANSE DES HAUTS DU CORPS — *Myriam Gourfink* par *Wilson Le Personnic*  
 85 — À VIENNE, LA RAUVOLUTION — par *Anne Fournier*  
 89 — COMME UNE SOCIÉTÉ IDÉALE ÉPHÉMÈRE — *Milo Rau* par *Anne Fournier*

84 LIVRES  
 86 BRÈVES

Dessins  
 Anaëlle Clot (\*1988) vit et travaille à Assens. Elle pratique le dessin, la peinture, la sérigraphie, le graphisme et l'édition, seule ou au sein du collectif Aristide. Pour ce numéro, elle nous a proposé de puiser dans sa série ouverte: *Germinations Ruminations*. Ce journal dessiné trouve son impulsion initiale dans le besoin de déposer les émotions sur le papier. Pour fertiliser les idées. Pour ne pas imposer. Anaëlle Clot dessine et écrit l'effervescence du printemps, les graines en germination, la terre sombre, le grouillement des racines et la danse des champignons. En noir sur blanc. «Quoi faire de la joie intense, vécue et sensible de l'existence du vivant en moi et hors de moi? Quoi faire de la tristesse et de l'angoisse, tout aussi intenses, à l'idée d'une Terre sous perfusion?». *Germinations Ruminations* a donné lieu à une publication chez art&fiction en 2024, dans la collection Sonar. Cette même année, Anaëlle obtient la bourse Alice Bailly, et ses dessins seront exposés au Musée Jenisch à Vevey du 8 novembre au 8 décembre 2024.

© Les dessins des pp. 39, 40, 84 font partie de la collection du Musée Jenisch

Nous progressons à tâtons dans la recherche d'une écriture transinclusive. À ce jour, il n'y a ni typo graphie ni règle précises.

Responsable de publication: ADC  
 Rédactrices en chef: Anne Davier, Michèle Pralong  
 Textes: Stéphanie Bayle, Emma Bigé, Anne Davier, Aurélie Dupuis, Anne Fournier, Charlotte Imbault, Aminata Labor, Wilson Le Personnic, Hélène Mariéthoz, Michèle Pralong, Cécile Simonet, Annie Suquet

« La dernière fois que nous nous sommes écrit, tu m'as dit que tu passais maintenant l'essentiel de ton temps, assis à la fenêtre de ta cuisine, à « regarder la danse des molécules ». Tu as dit: « J'arrive presque à la voir, parfois. »

Emma Bigé à propos de Steve Paxton, p. 54

Graphisme: Silvia Francia, blvdr  
 Impression: Atar Roto Presse SA  
 Tirage: 3 500 exemplaires  
 Parution: deux fois par an  
 L'ADC bénéficie du soutien de la Ville de Genève et de la République et canton de Genève.

Pavillon ADC  
 Association pour la danse contemporaine  
 Place Beatriz-Consuelo  
 1206 Genève  
 Tél. + 41 22 329 44 00  
 pavillon-adc.ch

## Une petite danse

« Qu'est-ce que je pourrais faire moins? Si je faisais le plus petit mouvement d'extension possible, avec ma tête, mes doigts, ma cage thoracique; si je desserrais ma mâchoire, relâchais mes épaules, si je défaisais mes appuis pour rencontrer le sol, ou si je me laissais tomber sur toi, que se passerait-il? Quels ajustements émergeraient de ce faire moins? »

Dans le cadre du Master Symposium *Trans Hirstory & Art Programme*, organisé à Genève en mars dernier par la HEAD, Emma Bigé, comme souvent dans ses interventions, nous a enjoint·es de pratiquer avec elle l'exercice de la *petite danse* — pour avoir un sol commun, une assise à partager, une expérience terrestre et collective du presque rien.

Emma Bigé est la principale invitée de ce numéro 85. Avec elle se pose la question de ce qui traverse nos corps pour les mouvoir — des mouvements en nous qui ne sont pas de nous, et qui révèlent toutes sortes d'entrelacements avec le monde. De l'infime et du sensible, de l'immense et de l'ancestral aussi, à quoi nous pourrions réapprendre à être joyeusement réceptif·ves: la petite danse en nous de la gravité, mais aussi celle des feuilles ou celle des étoiles.

Emma Bigé est l'une des biographes de Steve Paxton, figure du *contact improvisation*. C'est à lui et à ses adelphe·s qu'elle emprunte *The Small Dance*, pratique mise en place à la fin des années 60 à New York dans le cadre de la danse contact. Paxton est doublement salué dans ces pages: par Emma Bigé et le texte hommage qu'elle a écrit quelques jours après son décès en février 2024, par Annie Suquet et un extrait tiré de sa recherche, justement centré sur les débuts du *contact improvisation*, dans lequel, écrit la chercheuse, « la porosité consentie du corps témoigne du refus de la prise de pouvoir sur les êtres et les choses ».

ANNE DAVIER

# BOUGER/ 1 ÊTRE



# BOUGÉ-E

C'est autour du livre d'Emma Bigé, *Mouvementements—Écopolitiques de la danse*, que nous avons construit ce focus *bouger/être bougé-e*, avec l'appui rédactionnel de Wilson Le Personnic, Stéphanie Bayle et Aurélie Dupuis. Dans un long entretien, Emma Bigé raconte comment des pratiques chorégraphiques peuvent aider à se sentir en solidarité terrestre avec d'autres entités, humaines et non-humaines, comment on peut se sentir bougé-e par un paysage ou une température, tout aussi bien que par un affect ou une pulsation sanguine, bref, par de nombreux flux qui nous instituent et nous *mouvementent*. Elle plonge ainsi dans des expériences qui contestent la binarité actif/passif: danser/être dansé-e ou toucher/être touché-e. À la lire, on comprend aussi comment le capitalisme mondialisé nous chorégraphie en tant que fille ou garçon, dans des races ou des classes, depuis une espèce. Comment la ville, l'architecture, le mobilier nous contraignent à bien nous tenir, à nous conformer. Et comment la danse permet parfois de pirater ces normes sociales, de ralentir et de partager des mouvements dissidents (p.4).

Emma Bigé intervient également dans une conversation avec le danseur et chorégraphe François Chaignaud sur la manière dont le costume ou l'accessoire peuvent chorégraphier (p.16). Elle nous a permis de reproduire son texte en mémoire du danseur Steve Paxton disparu en février 2024 (p.54), et elle apparaît dans la recension d'un dossier de la revue *multitudes* autour de la *justice transformatrice* (p.93).

Chercheuse basée à Lausanne, Aurélie Dupuis vient de soutenir une thèse d'architecture à l'EPFL. Elle s'y interroge justement sur les libertés de mouvement

dont nous disposons dans ce qu'elle appelle un monde scripté: des forces qui obligent à certains comportements normés plutôt qu'elles n'interdisent. Elle examine comment les chorégraphies peuvent devenir des outils pour habiter autrement les espaces, qu'ils soient architecturaux ou socio-politiques. Ce focus *bouger/être bougé-e* lui doit trois apports: un résumé des deux notions antagonistes posées par l'auteur et curateur André Lepecki, la choréopolitique et la choréologie (p.24), un entretien avec la performeuse Davide-Christelle Sanvee sur son rapport mimétique à l'architecture (p.26) et une discussion avec le collectif Foulles notamment autour de la fatigue et de la sieste (p.30).

Enfin, deux contributions mobilisent les outils descriptifs et les savoir-sentir de la danse pour examiner diverses interactions dans les espaces de luttes. Wilson Le Personnic a interrogé deux militantex et chercheur-xses: Alice Rivierre s'intéresse aux corporétés des forces de police dans les manifestations, et Emma Baillivet aux mécanismes de domination qui se rejouent au sein des collectifs activistes (p.40). Stéphanie Bayle interroge quant à elle la chercheuse et artiste Luar Maria Escobar sur les manières dont l'imaginaire collectif résistant peut inventer des gestes protestataires, et rendre virales des danses dans lesquelles ce n'est pas moi qui bouge, mais nous (p.35).

MP + AD

En juin dernier, nous avons rencontré Emma Bigé au Pavillon ADC, dans le sillage de la publication d'un livre qui est une véritable somme: *Mouvementements — Écopolitiques de la danse*. Étoilées par quantité de pensées philosophiques, queers et activistes, ses interventions sont le plus souvent ancrées dans la danse, mais elles ouvrent sur toutes sortes de capacités insurrectionnelles à mettre dans la vie. Comme un art de la résistance oblique, ou fugitive, qui peut passer par la sieste, la tendresse, l'arrêt. À travers diverses pratiques somatiques, essentiellement le contact improvisation, Emma Bigé engage à désapprendre nos vieux récits figés, pour pouvoir fabuler ensemble humain-es et plus qu'humain-es.

Au cœur de son livre, un constat: il y a en nous des mouvements qui ne sont pas de nous. Mouvements de la respiration, de la digestion, ajustement constant à la gravité... Comme le montre un des verbes signifiant danser en grec ancien, *orcheo-mai*, qui veut dire autant bouger qu'être bougé-e. Et si on voyait alors la danse non pas comme une expression individuelle, mais comme une manière d'explorer toutes les cosmologies emmêlées qu'enousdansonsetquinousdansent.

## Entretien Emma Bigé

PROPOS RECUEILLIS  
PAR MICHÈLE PRALONG ET ANNE DAVIER

**Quand on t'approche aujourd'hui, on reçoit à la fois de la phénoménologie, des réflexions transféministes et une pensée de la danse. Mais dans le fond, comment s'est passée pour toi l'entrée dans le monde de la danse?**

EMMA BIGÉ: Comme souvent, j'imagine, par accident. J'étais en classe de philosophie, j'avais 20 ans, et un professeur nous a donné une dissertation avec juste un mot: *danser*. On avait sept heures pour plancher. À ce moment-là, j'étais en train de lire *Le visible et l'invisible* de Maurice Merleau-Ponty, auquel je ne comprenais pas grand-chose — je ne comprends d'ailleurs pas beaucoup plus maintenant... En tous cas, ce mot, danser, est venu en quelque sorte organiser ce que je commençais à apercevoir chez Merleau-Ponty, à savoir l'idée que ça *déborde*, qu'il y a en nous quelque chose qui excède ce que le mot corps est capable de capturer. C'est comme cela que je me suis retrouvée à essayer de nommer cet excès ou ce débordement du corps, que Merleau-Ponty appelle la chair, à travers le danser. Et en quelque sorte, on peut dire que ça a marché, c'est-à-dire que pour la première fois, j'ai eu l'impression de faire de la philosophie. Alors je me suis dit que j'étais peut-être une philosophe de la danse. Le seul problème c'est que je n'avais jamais vu de spectacle de danse. Je ne viens pas d'une famille qui possède un capital culturel énorme, on n'allait ni au théâtre ni au musée; alors je



me suis donné la mission d’aller voir le plus de spectacles possible, et j’ai commencé un master là-dessus. Je ne dansais toujours pas, mais comme je travaillais dans des théâtres comme libraire pour gagner de l’argent pendant mes études, j’ai pu voir quantité de spectacles, plusieurs fois (notamment, je me souviens du choc de voir *Vollmond* de Pina Bausch ou *Tauberbach* d’Alain Platel, et de ne pas pouvoir m’empêcher d’y retourner deux, trois, quatre fois). Ça a commencé à me *rentrer dedans*, dans tous les sens.

Lorsque je me suis retrouvée à enseigner à l’université aux États-Unis, on m’a questionnée : « Tu travailles sur la danse et tu ne danses pas ? ». Étant à l’étranger, je me suis sentie autorisée à faire ce qui semblait impossible : danser. La première personne qui m’a regardé danser, c’était une chorégraphe australienne, Wendy Woodson, et c’est elle qui m’a orientée vers le contact improvisation. Je pense qu’elle a vu quelqu’un qui sautait dans tous les sens, et qu’elle s’est dit : bon, ben toi, t’es faite pour cette danse (*rires*). À ce moment-là, je me trouvais à Amherst, une petite ville universitaire au milieu d’une campagne très blanche, en Nouvelle Angleterre, où Bonnie Bainbridge Cohen (fondatrice du Body Mind Centering), Nancy Stark Smith et Lisa Nelson (pionnières du contact improvisation) avaient vécu. Mais à nouveau, c’était totalement par accident, j’avais choisi Amherst parce que c’était la première ville par ordre alphabétique sur la liste des universités qu’on me proposait.

Toujours est-il que me voilà dans le bain du contact improvisation, et j’en suis tombée follement amoureuse. La même année, j’ai vu Steve Paxton (qui vivait pas loin de là) donner une conférence et j’ai fait une jam à laquelle participait Nancy Stark Smith. Bref, par tout un ensemble de phénomènes d’entrecroisements, je me suis rapidement retrouvée prise dans ce milieu qui avait des ressemblances incroyables avec ce que j’avais appris en philosophie. Je rencontrais des gens qui semblaient s’être intégralement dédiés à créer des pièges à penser, à créer des pièges à se défaire des habitudes, pour tenter de dire ou de faire ou de bouger autrement.

Assez vite, je me suis dit : « Je crois que les philosophes ne sont pas au courant qu’il y a

d’autres personnes qui pratiquent la même discipline qu’eux. Alors je vais leur apprendre. Je vais faire une thèse de philosophie depuis la danse plutôt que sur la danse ». C’était le pari méthodologique, celui de me demander : à quoi ressemblerait une philosophie écrite par ce groupe de personnes qui a ourdi le contact improvisation ? quelle thèse auraient-ils écrite si au lieu de faire une danse, Nancy Stark Smith, et Steve Paxton, et Lisa Nelson avaient décidé de faire un livre de philosophie ?

À partir de ce délire, philosopher depuis un ensemble de pratiques de danse, j’ai fait une thèse, puis finalement une exposition (*Gestes du contact improvisation*) et puis une autre (*Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*) où j’essayais de donner à voir le sens de l’étude à l’œuvre chez ces danseuses. Et comme ces personnes ne dissocient pas leurs pratiques artistiques de certaines valeurs politiques, tout s’est intensifié aussi pour moi du côté de l’engagement dans le monde auquel la danse nous oblige. Par exemple, Steve et Lisa ont emménagé ensemble au début des années 70 dans une ferme autogérée du Vermont (là où Steve est enterré maintenant). C’était une orientation écologique très forte, qui m’a aussi emportée, et qui est devenue le centre de mon travail.

**Un des chapitres importants de ton livre, *Mouvementements*, concerne la gravité. Tous les êtres, vivants ou non, sont liés dans cette réalité commune : tomber. Peux-tu nous expliquer comment on peut utiliser cette condition gravitaire pour passer outre de nombreuses structures de classification, de hiérarchisation, de sur-identification ?**

Je pense en effet qu’on n’a pas fini de tirer les leçons de cette réalité terrestre ou gravitaire de la vie humaine qui est au cœur du contact improvisation, mais aussi de quantités d’autres pratiques de mouvement, en particulier non-occidentales. Le plus frappant peut-être, c’est à quel point ces pratiques gravitaires offrent un contrepoint à tout ce que l’histoire de la philosophie occidentale n’a cessé de marteler, à savoir que ce qui fait l’humanité, c’est que nous sommes des *choses pensantes*. On trouve ça chez

**« Ça suffit toutes ces histoires qui ne font de place qu’à l’agentivité humaine. Nous avons besoin de trouver d’autres techniques pour raconter notre appartenance à la Terre. Et quantité de philosophies posthumanistes font cela en proposant de réécrire l’histoire terrestre »**

quantité de philosophes qui disent assez littéralement que notre posture verticale est un indice de notre caractère céleste : notre tête a ses racines plantées dans le ciel, dit par exemple Platon ; ce qui est censé prouver que nous sommes des animaux supérieurs. La question pour moi c’est : et si à la place, nous nous percevions plutôt comme *des choses pesantes* ? Quelles solidarités pourrions-nous en retirer ? Je crois que de ce point de vue, il y a quantité de pratiques de la chute, du relâché au sol (je pense à des pratiques comme l’aïkido, le systema, la capoeira), mais aussi de la suspension ou de la rencontre acrobatique (je pense notamment à une installation de Wu Tsang et Fred Moten intitulée *Gravitational Feel*), qui loin de prétendre qu’il faudrait s’élever, investissent les savoirs terrestres.

Cette famille de pratiques de la gravité a pour moi un sens éthique et politique dont nous avons un besoin urgent, pour rendre sensible ce qui nous conjoint avec l’ensemble des êtres qui vivent sur cette terre. Et cela, il faut le nommer, le ressentir, le percevoir. Il faut s’entraîner à cette vision. On sait que la crise climatique est partiellement le résultat d’un déni de nos interdépendances, et je trouve que ces danses nous donnent une occasion de rêve : empirer le sens du terrestre en nous, empirer notre condition tombante.

**Cela veut dire aussi se désidentifier de ce qu’on croit être l’exception humaine, par exemple ce surplomb d’un corps humain dansant qui serait souverain, tout puissant...**

Oui. Ça suffit toutes ces histoires qui ne font de place qu’à l’agentivité humaine. Nous avons besoin de trouver d’autres techniques pour raconter notre appartenance à la Terre. Et quantité de philosophies posthumanistes font cela en proposant de réécrire

l’histoire terrestre. Par exemple, à quoi ressemblerait l’histoire des derniers millénaires, non pas du point de vue humain, mais du point de vue du blé ? Et si au lieu de considérer que les humain·es ont créé la civilisation, on considérerait les humain·es comme la meilleure stratégie que le blé a mise en place pour se répandre sur la terre ? Voilà la sorte de décentrement qui a de quoi produire de l’humilité. Pour moi, certaines danses font exactement cela. Elles nous demandent : et si nous n’étions pas tellement différent·es des chaises, des lunettes, des vêtements, des moulins, des avions, des poules ou des arbres parce que, comme eux toustes, nous tombons ? Ce qu’il y a de sûr, c’est que je peux bien avoir un investissement très fort dans mon élévation morale, spirituelle ou autre, je serai toujours en train de tomber.

Et il n’y a là aucune négation de l’humain. Il s’agit plutôt d’une réappropriation d’un sens effacé mais toujours là de l’humain, puisqu’étymologiquement parlant, l’humain, c’est l’*humus*. D’où la blague de Donna Haraway qui parle de *compost humanisme* plus que de posthumanisme. Pour rappeler que l’humain est du compost, qu’il est de l’humus, qu’il est de la terre.

**Nous sommes donc du compost de notre vivant, pas seulement lorsqu’on rejoint la terre en mourant ?**

C’est ça. Nous sommes, maintenant, là, du compost, c’est-à-dire des sites pour le fleurissement de quantité d’autres vies que les nôtres, vies qui nous mettent en mouvement : mouvement des bactéries qui vivent dans nos tubes digestifs, des champignons à la surface de notre peau, mouvement des vivant·es avec qui nous sommes en interrelation et qui dépendent partiellement de nos existences pour les arroser, prendre soin d’eux, les alimenter, etc. Tous ces flux nous traversent, se relie à nous et

## « Un des verbes pour dire danser en grec se dit lui aussi à la voie moyenne : c'est le verbe *orcheomai* »

nous meuvent. Considérer ces flux permet de sortir de l'idée du corps comme sujet souverain, automoteur, autosuffisant. Et peut-être de se désidentifier de l'humain, pour danser en plante, en animal...

**Dans ton livre, tu dis à un moment que « la danse a longtemps été dans l'arrière-cour des beaux arts ». Est-ce qu'on pourrait dire que maintenant, au contraire, c'est un espace bien équipé pour faire du lien avec les autres non-humains ? Est-ce que la danse a une capacité bio-politique particulièrement utile aujourd'hui ?**

J'ai l'impression que la danse nous fait un don singulier : celui de participer minimalement à la surproduction de nouveaux objets dans le monde. En effet, principalement, quand on fait de la danse, on produit des pratiques, des gestes, des spectacles, mais pas trop des choses ; on s'entraîne, autrement dit, à habiter des espaces mais c'est pour aussitôt les quitter, on les ouvre, mais c'est pour aussitôt y inviter d'autres entités. D'un point de vue écologique et transgénérationnel, cela me paraît être une bonne méthode, se dire : « et si ma fonction dans le monde n'était pas de produire des objets qui laissent *ma* trace, mais de préparer un espace, d'en prendre soin afin que d'autres puissent venir l'occuper à leur tour ». Tous les arts pourraient occuper cette place éthique, mais ce n'est pas très souvent le cas. Et, inversement, il arrive de plus en plus que la danse s'investisse dans la surproduction d'objets culturels matériels (notamment via le film), mais je crois qu'il y a une dimension spéciale dans la danse, qui est l'insistance sur la pratique, et je pense qu'il y a là beaucoup à apprendre.

Et puis danser a l'avantage de ne pas nous laisser le choix : dans le danser, on est nécessairement affecté·es par ce qu'on produit. On pourrait même dire que c'est ça la beauté du travail au studio : tu passes ton temps à examiner en toi les conséquences



de la création de nouveaux gestes ; tu passes ton temps à remarquer combien le changement ne peut pas se passer uniquement à l'extérieur de toi. Et là je pense par contraste à la manière dont les *transitions écologiques* nous sont vendues par le pouvoir néolibéral (pensez que Macron, en France, a même prétendu créer un Ministère de la transition écologique !), avec les mêmes puissances qui gardent le même statut et ne sont pas du tout affecté·es par les changements qu'ils imposent au reste du monde. Or, ce qu'il y a de certain, c'est que pour que les transitions aient un sens, nous devons toutes en devenir le site, nous avons toutes, collectivement, à devenir autres que ce que le capitalisme nous a entraîné·es à devenir. En cela, la danse est un bon outil de rappel : les transformations dont nous avons besoin ne nous laisseront pas indemnes.

**Est-ce qu'il faut alors revoir le lexique et la grammaire du langage sur la danse, pour pouvoir rendre compte plus finement de cet intra ou de ce transcorporel dont tu parles, pour pouvoir évoquer *le danser*, voire *l'être dansé*, plutôt que seulement *la danse* ?**

Une des motivations pour écrire *Mouvementements*, a été la rencontre avec un texte extraordinaire du linguiste Émile Benveniste, qui s'intitule « Actif et moyen dans le verbe » et qui défend l'idée (dont je crois que je ne me suis toujours pas remise) qu'il existe une alternative à la binarité de l'actif et du passif. En français, comme dans de nombreuses langues indo-européennes, c'est toujours soit l'un soit l'autre : soit tu touches, soit tu es touché·e, soit tu bouges, soit tu es bougé·e, soit tu fais, soit tu es fait·e. Or cette binarité grammaticale actif vs passif est solidaire de tout un ensemble de césures caractéristiques de la modernité/colonialité : homme vs femme, nature vs culture, blanc·he vs noir·e, valide vs handi·e ; toutes ces binarités s'organisent à partir d'une distribution sociale des tâches que renforce la coupure de l'actif et du passif. Alors bien sûr, vous me direz qu'on peut bien opérer des petites tricheries avec la langue, comme votre titre pour ce numéro *bouger/être bougé·e*, mais comme on le voit bien à la marque du slash entre bouger et être bougé·e, il y a une scission qui a été instanciée par la grammaire et nous vivons dans le malheur de cette scission.

Or voilà le génie de cet article de Benveniste, il se trouve que dans un certain nombre de langues anciennes, il y a une alternative à cette binarité de l'actif et du passif, et c'est ce qu'on appelle la voix médiane ou moyenne. Cette voix indique tout un ensemble d'actions qui proviennent du milieu et qui produisent le sujet au moins autant qu'elles sortent de lui et qu'elles sont produites par lui. En grec, en sanskrit, en latin, un certain nombre de verbes ne se disent ainsi qu'à la voix moyenne. Par exemple : toucher, suivre ou épouser un mouvement, naître, mourir, réfléchir... En grec ancien, toucher ne peut pas se dire à l'actif, il se dit nécessairement au moyen, *haptomai*, ce qu'on pourrait imparfaitement traduire en *toucher/être touché·e*. C'est beau, non ? L'idée que pour la grammaire grecque, ça n'a pas de sens qu'on puisse dire « toucher » comme un verbe actif : c'est un verbe qui nécessairement te fait au moins autant que tu le fais. En français, la grammaire suppose qu'on pourrait toucher quelque chose sans être modifié·e en retour, sans devenir en même temps l'agent et le site du toucher. En grec ancien, impossible : *tutouchestuestouché·e*, tout ensemble.

Et ce qui m'a intéressée là-dedans, c'est qu'un des verbes pour dire danser en grec se dit lui aussi à la voie moyenne : c'est le verbe *orcheomai*. Autrement dit, danser n'est pas quelque chose qui se fait à la voie active, ce n'est pas juste toi qui le fais ; mais, et c'est très important, ce n'est pas non plus quelque chose qui se dit à la voix passive, comme si tu étais simplement emporté·e par un mouvement qui n'est pas le tien. Non, c'est les deux à la fois : c'est *bouger/être bougé·e*, c'est bouger de telle sorte qu'on en vient à être bougé·e du milieu du mouvement qu'on est en train de faire. Cette aventure du milieu qu'est la danse, et qu'on trouve dans le verbe *orcheomai*, c'est la raison même de ce livre.

**Le néologisme que tu as trouvé pour titrer ton livre, *mouvementement*, nous fait bouger à sa seule lecture. On doit s'y prendre à deux fois, on déchiffre, on bégaiement à l'intérieur. C'est assez réussi, comme déplacement.**

Oui, pour écrire la danse, je crois, il n'y a pas le choix : il faut faire bégayer la langue. Si on veut penser, avec le danser, des manières de

« Les mioroungs, ou éléphants des mers du sud, passent un mois entier à se blottir les unes contre les autres (...) Et toi ? est-ce qu'à toi aussi, cela t'arrive ? De passer un mois d'été à la maison, occupée à devenir iridescente, vulnérable, à vieillir et à rajeunir tout à la fois ? »

sortir du Capitalocène, nous avons besoin d'une langue qui, au-delà de la binarité de l'actif et du passif, nous offre la possibilité d'imaginer des manières de résister à l'oppression autrement que sur le mode d'un dépassement *actif* de la passivité ou de l'impuissance qui nous ont collectivement été imposés. À mon avis, c'est une des opportunités que recèle la voie médiane: elle nous indique que pour être en lien avec nos puissances collectives, il n'est pas nécessaire de prendre le pouvoir de la même manière que celui qui est exercé sur nous. Il y a souvent une peur militante, une peur justifiée, selon laquelle sortir de l'oppression nous conduira à devenir des oppresseur-es nous-mêmes; et parfois, cela conduit à une espèce d'enfermement dans une impuissance malheureuse. Mais ce n'est pas ce dont on a besoin pour sortir de la binarité actif/passif. Ce dont on a besoin, c'est d'être à l'intérieur même de notre action, dans une dimension de réceptivité qui ne se rend pas sourde, qui ne s'anesthésie pas au milieu. Et je crois que la danse, en tout cas dans un certain nombre de ses expressions, développe une batterie incroyable de technologies pour le faire.

**Tu parles beaucoup dans ton livre de ce que tu appelles « les tactiques de résistance oblique », qui ne sont pas ce à quoi on pense immédiatement quand on pense à résister, à manifester, à se battre. Peux-tu préciser quels sont ces outils de biais, plus fugitifs ?**

Il faut d'abord dire que l'opposition ou l'insurrection, parfois même la violence révolutionnaire, ne sont pas à rejeter. C'est, je crois, une idée clef qu'on trouve notamment chez Frantz Fanon qui dit puissamment dans *Les damnés de la terre* que face à une condition qui ne fait qu'annuler, jusqu'à la possibilité même de tes mouvements, la pensée révolutionnaire exige que nous nous mettions ensemble dans un acte qui sera

probablement lu par nos oppresseurs comme un acte violent. Nous avons besoin, pour éprouver notre capacité à changer le monde, de nous réunir dans la rue, de crier, peut-être de casser, bref, de nous rappeler que nous sommes capables d'agir. Cette logique oppositionnelle et insurrectionnelle est cruciale et il faut apprendre à la célébrer. Simple, à ses côtés, il me semble qu'on a aussi besoin d'apprendre à penser nos manières de faire des mondes en dehors de notre opposition à l'extractivisme et à l'oppression du capital. C'est là qu'on trouve toute une famille de techniques qu'on peut faire remonter au moins au marronnage, ces pratiques fugitives des personnes esclavisé-es qui fuient les plantations et construisent des alter-mondes dans les montagnes et dans les forêts avoisinantes. Des tactiques qu'on peut continuer de retracer dans l'ensemble des révoltes paysannes qui, pendant toute l'histoire de la modernité/colonialité, se réinventent pour être du côté du milieu, du côté de la forêt, des champs, des montagnes et du monde. Pour s'y lover, s'y cacher, inventer des espaces de refuge dans lesquels, au moins momentanément, le capital et sa prédation constante seront mis en échec. Ces zones autonomes temporaires, ces proto-zad si on veut, qui n'ont de cesse de se créer dans toute l'histoire de la modernité/colonialité, ce sont des résistances obliques. Obliques, parce qu'on n'est pas dans l'idée de faire opposition, obstacle frontal au pouvoir, mais plutôt d'agir par apposition.

L'idée d'apposition plutôt que d'opposition, on la trouve dans un livre remarquable, *Les sous-communs. Planification fugitive et étude noire* de Fred Moten et Stefano Harney. Dans *Les sous-communs*, Moten et Harney étudient justement l'ensemble des gestes qui pourraient consister à se retrouver pour, momentanément, vivre autrement, sous d'autres conditions. Parfois c'est deux

---

## Avec Emma Bigé autour de *Mouvements*

Au studio de l'ADC  
le 9 décembre

Conférence-atelier  
14h-17h

Rencontre  
autour du livre  
19h

Maison des arts du Grütli  
Entrée libre ouverte  
à touxtes, inscriptions  
sur le site pavillon.ch

Emma Bigé est invitée à partager autour de son ouvrage *Mouvements. Écopolitiques de la danse*. À l'heure où les grands mouvements écologiques se multiplient, ce livre examine la manière dont certaines formes de danse (improvisations collectives, pratiques somatiques, installations chorégraphiques) tentent d'élaborer, dans les plis du Capitalocène, des antidotes à l'anesthésie. Des manières de nouer nos gestes au-delà des fausses frontières de l'individu et de l'humain. Des manières de danser/sentir/penser l'enchevêtrement de nos mouvements. Une collaboration entre le Pavillon ADC et la HEAD.

*Mouvements — Écopolitiques de la danse* est paru aux éditions La Découverte — Terrains philosophiques en 2023. Cet ouvrage a été présenté dans le *Journal de l'ADC* n°84.

heures, c'est le temps d'une fête, parfois c'est le temps d'une sieste, d'une conversation dans un bar entre ami-es où s'élabore quelque chose comme le début d'un plan pour sortir du merdier, et puis après, ça retombe. Mais ces moments existent, où quelque chose dans la manière dont nous sommes en relation les un-es avec les autres évoque et instancie simultanément le futur qu'on pourrait vouloir habiter.

Ces moments constituent un ensemble continu de micro-actes de résistance qui ont été extrêmement bien recensés par des théoriciens anarchistes comme David Graeber ou, différemment, Emma Goldman.

C'est comme s'il y avait une valorisation par exemple dans le fait de s'arrêter, ou de se taire, alors qu'on pense généralement que pour faire la révolution, il faut agir et parler fort. Ça renverse les idées reçues, de poser que le silence pourrait aussi être une force politique, ne serait-ce que pour écouter les autres...

Si on regarde l'histoire des activistes au XX<sup>e</sup> siècle, et qu'on cherche quels gestes ont été pivots, on retrouve la voie moyenne évoquée tout à l'heure. On peut nommer les sit-in du mouvement africain-américain, les die-in du mouvement queer, les kiss-in du mouvement sida... Tous ces mouvements-là, s'asseoir, s'allonger par terre, prendre place à l'avant d'un bus quand on n'en a pas le droit, s'asseoir dans un *diner* dont on est en principe exclu-e, se coucher sur la voie publique en protestation contre l'homophobie d'État, s'embrasser dans la rue contre l'interdiction de l'intimité entre personnes du même sexe dans l'espace public... ce ne sont pas des gestes oppositionnels au sens traditionnel du terme. À la limite, ce ne sont même pas des gestes dont on pourrait dire qu'ils ont une vertu manifestante. Ce sont des gestes assez discrets, presque silencieux, mais qui ont une force de contamination, on pourrait dire une force de contagion gravitaire. Ce sont des gestes qui appellent les autres à se joindre: « Je le fais, et je le fais avec cette tension dans mon corps qui manifeste une non-oppositionnalité ».

On trouve dans des manuels de manifestation des années 60, très clairement, des indications telle que « relâche ton tonus, sinon le flic va te faire mal ». Il va peut-être te faire mal quoi qu'il arrive, te mettre un coup de matraque ou autre, mais plus ton tonus sera bas, plus il lui sera difficile de t'agripper d'une manière qui pourrait être blessante. Il y a encore aujourd'hui des ateliers qui sont des héritages de ceux menés par les Black Panthers, mobilisant ces techniques gestuelles qui, à mon avis, ressortissent à cette production d'une alternative. Là on parle d'un niveau nanopolitique — comment on produit des alternatives au niveau des types de gestes mobilisés — mais ces nanopolitiques gestuelles se répliquent et, fractalement, elles se propagent. Restons sur les Black Panthers. Ce sont des révolutionnaires bien énervé-es,

qui ont des pratiques oppositionnelles très puissantes, mais exactement dans le même temps, iels ont aussi des pratiques oppositionnelles, iels font des écoles, iels font à manger pour tout le monde, et puis c'est aussi un des rares mouvements qui fait place à la question de la beauté féminine et à la manière dont elle a été capturée par le patriarcat... Ainsi on voit cette attention nanopolitique, grandir jusqu'au micropolitique. Et puis au final, ça propose un projet macropolitique bien différent de celui qui est imposé par le néolibéralisme.

**Une autre partie importante de ton activité, c'est la traduction de l'anglais au français. Tu as traduit par exemple Karen Barad, Sara Ahmed, Jack Halberstam ou encore Alexis Pauline Gumbs, dont la sortie *Non-noyées. Leçons féministes Noires apprises auprès des mammifères marines* est imminente. C'est très précieux, parce qu'on sait que de nombreux textes issus de pensées ou d'activismes queers, racisés ou crip sont souvent très lents à nous parvenir en français.**

*Mouvementements* n'aurait pas pu être écrit sans la traduction. D'abord parce que financièrement, c'est la traduction d'un livre d'Erin Manning (*Toujours plus qu'un. La danse de l'individuation*, qui va bientôt paraître aux Presses universitaires de France), qui m'a permis de le faire. Ensuite, c'est une de mes pratiques quotidiennes : je commence toutes mes journées par un temps plus ou moins important de traduction. De ce point de vue, traduire Erin Manning a été central pour moi, mais aussi traduire et penser avec quantité d'autres auteurices comme Sara Ahmed, Fred Moten et Stefano Harney, Alexis Pauline Gumbs, Jack Halberstam, qui sont des monuments de la pensée contemporaine et, qu'en tant que traductrice, j'ai eu la chance de passer beaucoup de temps à lire de très près, dans ce travail quotidien de passage d'une langue à l'autre. Ce sont des auteurices sans lesquelles, par ailleurs, je ne pourrais pas pratiquer mon autre métier qui est celui d'enseignante, parce qu'elles m'ont appris à me méfier du désir de l'institution de récupérer les savoirs oppositionnels — ce dont je ne suis jamais tout à fait sûre d'arriver à me protéger, dans la mesure où je suis moi-même toujours en passe de me

confondre avec les institutions qui m'emploient. Or ce que ces auteurices nous disent, c'est qu'il faut voler à l'université, voler au centre d'art, leur prendre leurs moyens pour faire ce qu'ils ne veulent ou ne savent pas faire.

Moi, comme je dis souvent, plein de noms m'ont été donnés : fille, garçon, trans, pédé, gouine, neurotypique, neurodiverse, valide, blanche, européenne, universitaire. Elleux, ce sont des auteurices queers, parfois handi·es, souvent racisé·es, et cela pose pour moi la question : qui traduit ? De fait, je traduis presque toujours au sein de collectifs dans lesquels il y a des personnes queers, des personnes trans, des personnes handies, des personnes racisées, avec cette conviction très claire que ces voix-là, il n'y a aucun doute, il faut qu'elles soient disponibles dans la langue française : nous avons besoin d'être mu·es par ces idées dans notre langue maternelle, c'est-à-dire dans la langue qui a formé les muscles de notre gorge et de notre bouche. Mais il faut aussi veiller à ne pas les recapturer, en particulier dans la blanchité dont je suis la vectrice, que je le veuille ou non. Et en tant que personne blanche, assignée mec à la naissance, je ne peux pas être la seule traductrice de ces voix-là. J'apprends beaucoup de ces cotraductions qui sont des manières de s'entre-pirater la langue.

**Dans tes talks, dans tes écrits, tu nous surprends avec des récits pleins d'escargots, de boas, d'animaux marins, de flux telluriques, de particules cosmiques. On circule de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Pourquoi est-ce important pour toi, d'ouvrir les imaginaires avec ce type de fables ou de métaphores ?**

Parce que tu viens de la mentionner, je pense à une interview où une journaliste demande à Alexis Pauline Gumbs : « Comment est-ce que tu raconterais l'histoire de tes origines ? » Et je pense en particulier à la réponse qu'Alexis commence par lui donner : « Hé bien d'abord, comme tout le monde ici, je viens des étoiles ». Après cela, elle raconte un peu plus sa biographie au sens classique du terme (ses parents, ses amix, la ville où elle habite), mais je suis tellement touchée par ce premier geste qu'elle fait quand on lui demande qui elle

« Étymologiquement parlant, l'humain, c'est l'*humus*. D'où la blague de Donna Haraway qui parle de *compost humanisme* plus que de post-humanisme. Pour rappeler que l'humain est du compost, qu'il est de l'humus, qu'il est de la terre »

est, et qui consiste à immédiatement se désidentifier de l'humain, à remonter à un temps cosmique, à la vie des étoiles et des flux stellaires, plutôt que de tout de suite plonger dans des identités catégorisables. Ce que je comprends dans ce geste, c'est que ce n'est peut-être pas en regardant à l'intérieur de moi, ou à l'intérieur de ma biographie, que je trouve le plus de réponses sur moi-même. Il est probable que l'arbre qui pousse à côté de moi soit bien plus capable de réponses quant à ce que j'ai à penser ou à dire, et que les oiseaux qui volent au travers du ciel devant moi, sont beaucoup plus loquaces que tout ce que mes papiers d'identité ne pourront jamais dire de moi.

À nouveau, cela suppose une pratique. Cette capacité à voir dans les autres créatures, vivantes ou pas, des vecteurs pour accéder à soi. Dans *Non-noyées*, Alexis Pauline Gumbs développe par exemple une technique très particulière qui est la variation pronominale. Dans la plupart des poèmes du livre, elle commence par décrire des mammifères marins à la troisième personne du singulier : « les mioroungs, ou éléphants des mers du sud, passent un mois entier à se blottir les unes contre les autres ». Description objective. Les « mioroungs », « elles », loin de nous, ont une pratique de repos et de changement de peau. Et puis elle pivote et elle nous met dedans : et toi ? est-ce qu'à toi aussi, cela t'arrive ? de passer « un mois d'été à la maison, occupée à devenir iridescente, vulnérable, à vieillir et à rajeunir tout à la fois ? » Je crois qu'on a beaucoup à apprendre de ce « et toi ? ». Qu'est-ce qui se passe quand on ose faire ces pivots ? Dans *Non-noyées*, son autre grande technologie, c'est de dire *Je t'aime* autant de fois qu'il est possible de le faire. Elle décrit les vies mammifères marines, elle passe du temps à essayer d'en rendre compte, et puis à un moment elle dit « bon, mais tout cela, c'est d'abord pour dire une chose : c'est que je t'aime ». Et ça peut valoir pour la table,

pour l'herbe, pour les mammifères marins, pour son amoureux, pour nous les lecteurices. On ne sait pas trop. Mais ce qu'on entend ne fait aucun doute : je t'aime dans l'incroyable générosité qu'est ton existence vis-à-vis du monde ; je t'aime dans la manière que tu as d'exister et qui fait en sorte, d'une manière ou d'une autre, que ma vie est possible. Je t'aime, je te célèbre, et je célèbre nos existences entremêlées.

**On peut penser là au quatrième chapitre de ton livre, qui évoque, avec les puissances du repos et du refus, celles de la tendresse. Tu reprends d'ailleurs à la danseuse Antonija Livingstone cette idée de « la tendresse comme vandalisme ».**

Oui c'est une idée qui doit beaucoup à la manière qu'a eue Audre Lorde de penser « l'érotique comme puissance » : le besoin de revendiquer la tendresse, l'amour, le plaisir contre leur capture patriarcale. Parce qu'il ne faut pas s'y tromper, la tendresse, l'amour, le plaisir peuvent être aussi des technologies brutales d'assujettissement. Les choses les plus terribles sont faites au nom de l'amour ; des parents d'enfants queers qui rejettent leur homosexualité « pour leur bien » aux violences conjugales qui prétendent se faire « par amour ». Mais cela ne veut pas dire qu'il faudrait pour autant abandonner la tendresse comme acte politique. Au contraire, nous avons besoin de réinventer des manières d'être tendres les unes avec les autres, des manières qui ne soient pas fondées justement sur cet abus, sur cette anesthésie du corps qui prend plaisir mais n'est pas attentif à la manière dont l'autre y consent, à la manière dont l'autre sent avec nous. Je crois que c'est ça l'enjeu : comment est-ce qu'on peut se rendre responsables de nos propres déclarations d'amour, celles qu'on adresse à nos congénères, ou celles qu'on adresse aux pas qu'humains ?

**Tu écris et parles beaucoup de danse, en liant philosophies transféministes, activismes et pratique écosomatiques, et on t' imagine sans cesse en visite ou au travail dans les studios de danse. Est-ce que tu fréquentes aussi les salles de spectacle ?**

Je crois que je continue à hériter de cette décision de ce professeur de philosophie qui, quand j'avais vingt ans, nous a donné à écrire une dissertation sur la danse en nous soumettant comme intitulé un verbe : *danser*. Parce qu'en faisant ça, il m'a mise sur la voie de penser la danse à partir du bricolage, de l'artisanat, du faire, plutôt que sur celle de la production d'un « objet chorégraphique », c'est-à-dire en un sens d'un objet circulaire dans le système spectaculaire-marchand. Bien sûr, les spectacles/marchandises peuvent être des espaces émancipatoires. Mais ils ont sacrément à faire pour lutter contre le poids de la tradition du spectacle qui sépare celui qui voit et celui qui fait, cette tradition qui nous oblige à nous annuler en tant que sujets percevants pour laisser le spectacle apparaître. On a des sièges confortables. Il fait nuit dans la salle. Bref : tout est organisé pour qu'on s'endorme. Malgré cela, il y a des pièces qui mettent le feu et je ne veux pas dire que le spectacle est condamné ; simplement, le dispositif spectaculaire est pris dans une lourdeur qui institue une relation parfois brutale à l'égard des spectatrices. Je ne suis pas toujours sûre qu'il soit bien justifié de la perpétuer.

De fait, pour ma part, je vais très rarement au spectacle. En revanche, j'adore les répétitions. C'est une telle joie de voir des personnes occupées à se hacker les perceptions. On voit en direct une personne insatisfaite de son coude et essayer de trouver une manière de le faire exister. On voit tout un ensemble de flux, qui passent par quantité de choses extrêmement différentes, des imaginaires, des trucs très pratiques, des transferts de poids, des évocations d'œuvres d'art, n'importe. Tous ces petits gestes par lesquels on essaie de réintroduire de la conscience là où elle sait échapper. Le mot *studio*, je ne me lasse pas de l'entendre, ça veut dire en latin : *j'étudie*. Et c'est une des raisons pour lesquelles j'aime tant le peuple des danseuses. Ce sont des gens à qui tous les jours on peut

demander : « Tu vas où ? », et qui répondent : « Je vais au j'étudie ».

En ce moment, on est en train de travailler à un livre sur les écologies transféministes avec l'historien Clovis Maillet. En un sens, c'est assez loin de la danse : ça parle surtout d'histoires activistes, d'histoires de lutte, d'histoires de fugitivité de genre aussi. Mais en fait, ce qui apparaît, c'est à quel point, quand on se rapproche des traditions activistes, on voit des personnes occupées à la même chose que j'aime chez les danseuses, à savoir : s'efforcer de se défaire des binarités, que ce soit celle de l'actif et du passif, celle du bougeant et du bougé, celle de la nature et de la culture, ou celle du sexe et du genre... Ce que toutes ces traditions d'auto-hacking ont en commun, c'est de se demander : est-ce que je pourrais me piéger pour faire les choses autrement ? Pourquoi iels se posent cette question ? Parce qu'iels savent que les chorégraphies que nous recevons du capitalisme nous étouffent et rendent nos vies invivables. Elles rendent la vie de nos adelphe impossible, elles rendent la vie de toutes les entités qui vivent sur cette planète impossible. Et donc iels cherchent des manières de se pirater, de changer le disque, parce que ça ne peut pas durer. Voilà, je crois, la leçon constante, qu'on retrouve du studio à la manifestation, du laboratoire de danse aux activismes écotransféministes : une curiosité incessante pour les manières auxquelles nous pourrions, un peu plus, désobéir.



## Emma Bigé

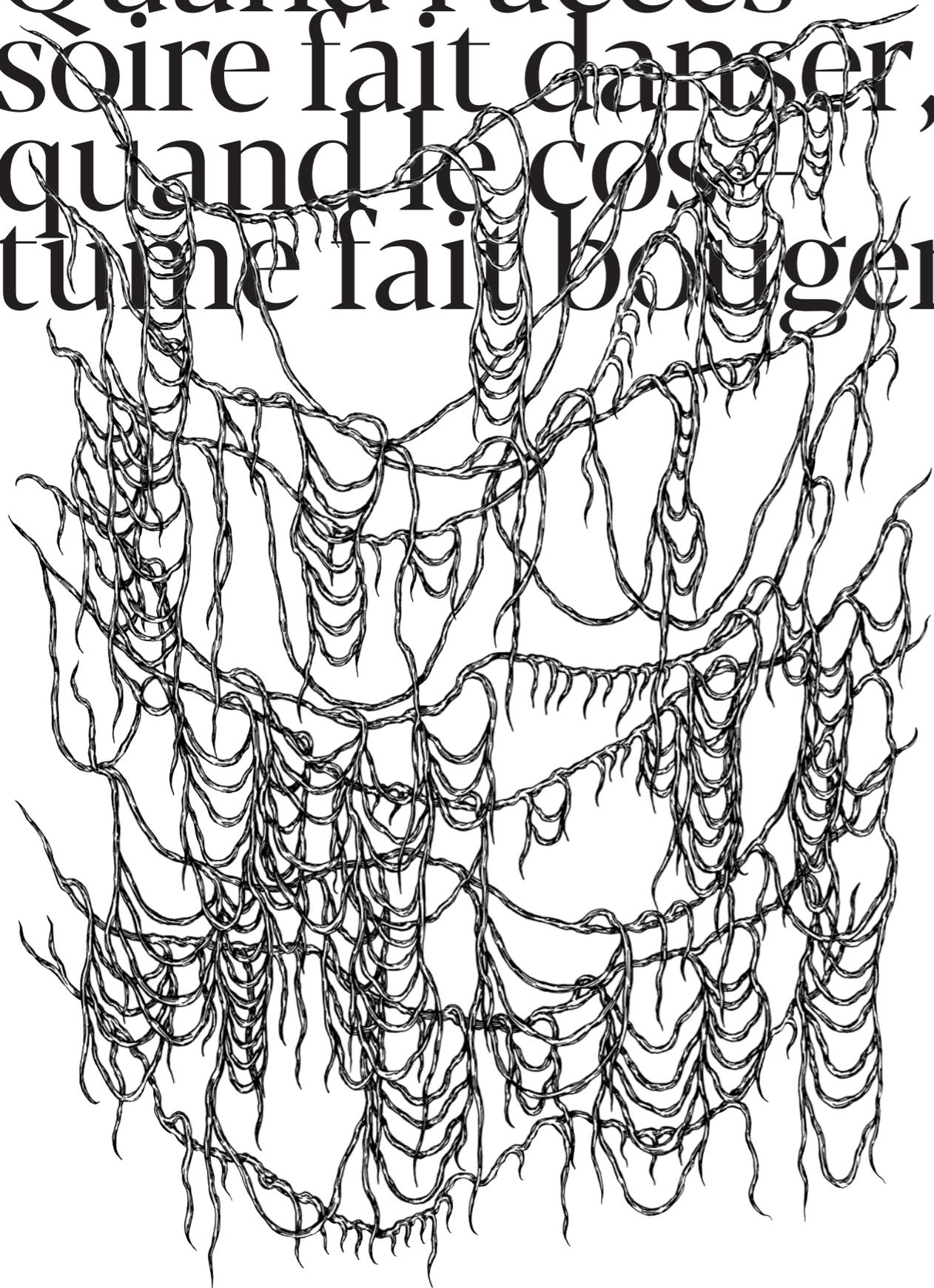
Dans son article « Récits crip<sup>1</sup> pour futurs dévalidés<sup>2</sup> », Emma Bigé dresse un bref autoportrait en théoricienne handitran-sféministe, que nous reproduisons ici

« N'étant moi-même pas très habituée du genre de l'auto-théorie, je peux cependant dire ceci pour me situer : malgré, apparemment, les efforts les plus anciens (je croisais déjà les jambes pour cacher mon sexe à l'échographie, si bien qu'on s'attendait à voir débarquer une *petite fille*), on m'a assignée — et convaincue l'essentiel de mon existence que j'aurais tout intérêt — à devenir un cismecblanchétérobourgeoisvalide, ce que Sylvia Wynter a appelé *Homme1*. À force de désidentifications et de transitions de différentes sortes, et passant de moins en moins pour *Homme1*, (bien que toujours bénéficiant de certains avantages de la blancheur), je me demande ce que la catégorie d'« affection longue durée » (spécifiquement l'ALD 31 *Transidentité* qui autorise au remboursement des hormones et de l'épilation au laser) peut faire à ma supposée validité. Et je me demande aussi, avec Eva Hayward et Jasbir K. Puar, quelles alliances trans/crip sont susceptibles de m'apprendre davantage à moins me fantasmer comme valide, ou alors seulement par intermittence — et de toute

façon, pas pour très longtemps (puisque bientôt, la sénescence de mes cellules me fera bien voir que la norme de santé qui s'associe à ma jeunesse n'est qu'un manque d'imagination âgiste). J'hésite et je crains d'endosser une désignation (handie, estropiée, folle) qui me paraît requérir quelque chose de *grave* ou de plus impactant que ma désidentité de genre, ma *neuroyrdness*, mes hyperacousies, ma musicophobie, mon empathie exagérée pour les affects des autres, mon incapacité à rester en place sur une chaise ; et je me rends compte que ce qui m'empêche de me reconnaître comme crip est précisément ce que les théoricien-nes crip décrivent comme une représentation validiste du handicap : l'idée que le handicap serait l'envers de la vie ordinaire ; qu'handie, estropiée ou folle, on ne pourrait pas rayonner d'une vie, d'un milieu, d'un monde complets. Alors, face à ces questions, tout ce que je peux dire, c'est que je me sens concernée par, conspirant avec, et complice de tout ce qui vise à *invalider/dévalider* l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule manière d'être complètes, tout ce qui vise à nous apprendre, au contraire, que nous sommes toustes (nous, habitant-es de Terra) bien plus incomplètes que l'individualisme méthodique du capitalisme veut nous forcer à le croire. »

1. Crip, de l'anglais *cripple* (éclopé-e, infirme, estropié-e), est un mot-stigmate retourné en affirmation par les mouvements handis, pour penser les résistances au validisme.
2. Paru dans *Trou noir. Voyage dans la dissidence sexuelle*. Novembre 2022.

# Quand l'accessoire fait danser, quand le costume fait bouger



En décembre 2023 à Genève, la philosophe et danseuse Emma Bigé et l'historienne de l'art Magali Le Mens rencontraient François Chaignaud, chorégraphe et interprète. L'entretien était annoncé sous le titre: « Habits de scène, vêtements de vie. Désassigner les pratiques: modes de (dés)emploi »<sup>1</sup>. Nous reproduisons quelques extraits de cette discussion, en lien avec notre focus *bouger/être bougé.e*.

1. Cet entretien s'est tenu au Centre Maurice Chalumeau en sciences des sexualités de l'Université de Genève (CMCSS), co-organisé par ce dernier et la HEAD - Genève, dans le cadre du projet de recherche « Queer attitudes, images subversives et persistance des codes de la binarité féminine/masculine XX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles », mené par la Prof.e Elizabeth Fischer (HEAD - Genève) et la Dre Magali Le Mens (Université Rennes 2). Ce projet de recherche est soutenu par le CMCSS et l'Institut de recherche en art et design de la HEAD - Genève (IRAD). Extraits publiés avec l'aimable autorisation des intervenant·es et institutions. Une vidéo de l'intégralité de l'entretien est disponible sur [unige.ch/cmcss](http://unige.ch/cmcss)

## Entretien François Chaignaud, Emma Bigé, Magali Le Mens

[...] MAGALI LE MENS: **Quelle est l'importance des accessoires et des costumes dans ta pratique chorégraphique ?**

FRANÇOIS CHAIGNAUD: Il existe toute une tradition chorégraphique qui voit la danse comme une expression du dedans vers l'extérieur, un jaillissement du désir, de l'imaginaire, de la subjectivité, de la vision, qui se transforment ensuite en des formes, des gestes, des déplacements. La danse est évidemment un moment d'expression de soi. Mais je trouve que c'est aussi important de renverser la perspective. Ce que permet le travail sur le costume ou l'accessoire ou sur quelque chose d'extérieur au corps. Cela produit souvent un effet de contrainte qui transforme la silhouette, l'attitude, la chaleur du corps, etc. C'est le cas des chaussures par rapport à la locomotion, par exemple. Souvent je considère que le costume précède la chorégraphie ou peut être la première étape de la chorégraphie, comme s'il allait déterminer ce qui est possible et ce qui est impossible en termes concrets, mais aussi ouvrir des imaginaires ou en fermer d'autres. Dans certains processus artistiques, le costume arrive après. On dit: « Ok, j'ai créé ces gestes et maintenant

avec quoi je l'habille?» Ça peut m'arriver de travailler comme ça, mais très souvent j'aime que l'accessoire, la chaussure ou le costume soient là dès le départ, comme une manière de reconnaître que le corps ne va pas seulement s'inventer par l'expression et la transformation de ce que j'ai à l'intérieur, mais aussi par la manière dont l'environnement le transforme. Et pour moi, le costume est en quelque sorte un environnement miniature: c'est un petit monde qui, d'un coup, ouvre et définit un champ de possible ou d'impossible physique. Ça m'intéresse beaucoup. C'est aussi une manière de déléguer la chorégraphie, ou en tout cas d'accepter qu'en la déléguant on ne la rend pas moins valable.

EMMA BIGÉ: Je t'entends parler de l'effet du costume ou de l'objet dans la danse, et il me semble qu'on pourrait parler de *Pâquerette*. C'est une pièce dans laquelle tu as proposé une étude très spécifique d'un objet et de ses effets sur le mouvement, à savoir le plug anal. C'était une manière très puissante de se proposer un partenaire de jeu non-humain qui, très sérieusement, venait faire bégayer le mouvement, venait en inquiéter le confort ou en tous cas le perturber.

FC: Dans le cas de *Pâquerette*, une pièce qu'on a créée avec Cécilia Bengolea entre 2004 et 2008, j'aurais un peu la même réponse sauf que le costume, en l'occurrence, était effectivement un dildo. Mais par la nature de l'objet et la manière dont il suppose être porté, les conséquences, et même le cadre conceptuel des effets, étaient clairs, faciles à isoler. Cette pièce a été fondatrice pour moi... je ne pense pas qu'on en ait des images... désolé, vous allez juste imaginer... Le dildo, c'est comme un costume, mais qui n'est pas qu'un appareil que l'on pose sur soi. C'est quelque chose qui sort du corps, parce que tout ne rentrait pas, et qui le pénètre. Avec *Pâquerette*, la situation était suffisamment simple pour pouvoir observer les effets. Je disais que le costume peut être comme un petit environnement qui détermine des possibles et des impossibles. C'est encore plus vrai quand on se met à danser en acceptant que le corps n'est pas une entité hermétique. On se rend compte alors que ce petit objet peut déterminer quels vont être les gestes, les expressions possibles et impossibles. Ce que j'ai observé et ressenti de manière très

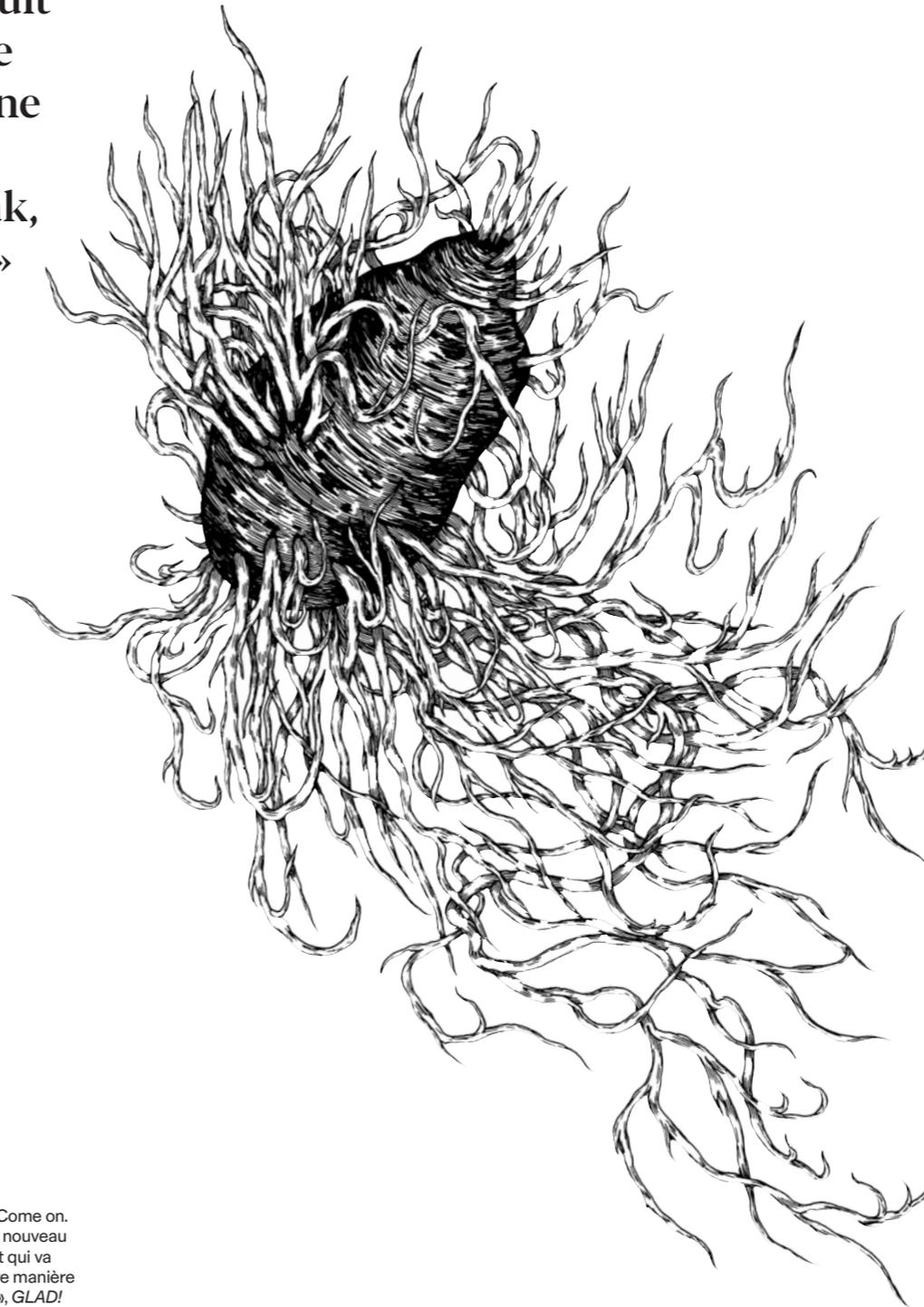
forte dans *Pâquerette* n'a cessé ensuite de se redéployer, de se redéfinir avec des accessoires aux signifiants moins chargés ou moins spécifiques qu'un dildo. Mais demeure cette sensation qu'une danse peut être déterminée par un élément extérieur au corps et que ça n'en fait pas une danse plus faible. Bien entendu, la danse peut surgir de ses désirs à soi, mais elle peut aussi venir d'une force extérieure. Et le dildo était la manière presque la plus schématique de l'éprouver, de le visualiser et de le représenter. Dès lors qu'on a ressenti que le corps peut danser depuis une position pénétrable non hermétique, et déterminée par autre chose que soi, cet autre chose que soi peut prendre de multiples formes. Y compris immatérielles.

EB: Il y a un verbe qui n'existait pas au moment où vous avez fait *Pâquerette* mais qui me semble très bien décrire ce que vous y faites, c'est le verbe *circlure*. C'est une militante féministe, Bini Adamczak, qui l'a inventé, parce qu'elle voulait disposer d'un verbe pour faire contre-poids au verbe *pénétrer*. C'est que *pénétrer*, dit Adamczak, distribue de manière inégale l'attention sur le travail sexuel: comme s'il n'y avait que la personne qui pénètre qui était active! Et certain-es d'entre nous le savent très bien, c'est beaucoup de travail que d'accueillir quelque chose en soi: c'est pour cela, dit Adamczak, qu'on a besoin de s'apprendre à dire *je te circlus* (bien plus, peut-être, que tu me pénètres<sup>2</sup>). Et si je raconte cela, c'est parce que j'ai l'impression qu'on pourrait décrire tout un ensemble de tes pratiques à partir de cette volonté de se mettre dans une disposition *circlusive*, pour accueillir l'environnement, le reste du monde, etc. Par exemple on voit ici une image des *Sylphides*...

FC: *Sylphides* est la deuxième pièce que j'ai faite avec Cécilia Bengolea, en 2009, après *Pâquerette*. Dans cette pièce, le costume prend à nouveau une place très importante. On pourrait dire que ça rend le corps... comment dire... en fait, on est hermétique-

«Il y a un verbe qui n'existait pas au moment où vous avez fait *Pâquerette*, qui a été introduit dans la langue française par une féministe, Bini Adamczak, c'est *circlure*»

Emma Bigé



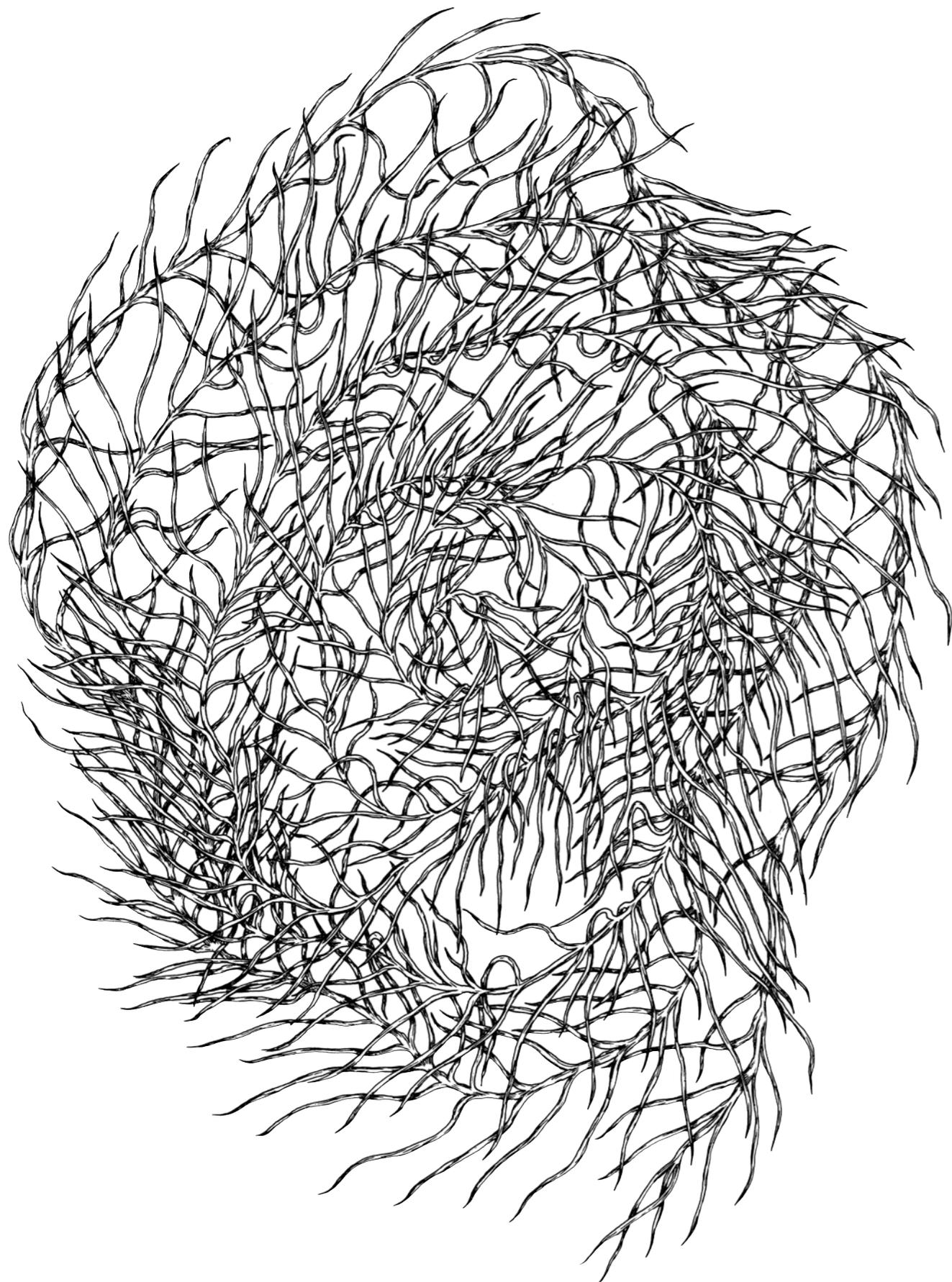
2. Bini Adamczak, «Come on. Discussion sur un nouveau mot qui émerge et qui va révolutionner notre manière de parler de sexe», *GLAD!* [En ligne], 05 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 15 juillet 2024 (<https://doi.org/10.4000/glad.1401>).

«Souvent je considère que le costume précède la chorégraphie ou peut être la première étape de la chorégraphie, comme s'il allait déterminer ce qui est possible et ce qui est impossible en termes concrets»

François Chaignaud

ment sous vide dans du latex. Donc quand on y est, on pourrait sembler totalement impénétrable, ce qui est vrai d'une certaine manière, même si le seul orifice qui reste libre, la bouche, prend une dimension énorme. Être totalement impénétrables comme ça, cela révèle aussi que c'est le latex qui se met à chorégrapier. C'est le latex qui se met à rendre visible certaines choses, souvent malgré nous: aussi bien le mouvement organique de palpitations des veines qu'un imaginaire sculptural qui n'est pas pris en charge par l'interprète ou le performeur qui s'acharnerait à déployer toutes sortes de tentatives pour créer une image. Alors oui, d'une certaine manière, même si ça semble incompréhensible, on *circlut* l'objet qui nous rend par ailleurs impénétrables. Mais c'est en acceptant de se laisser chorégrapier ou de se laisser faire par une autre matière qu'une nouvelle dimension du visible ou qu'un autre degré de la chorégraphie apparaît.

EB: *Les Sylphides*, c'est à l'origine un ballet blanc, c'est-à-dire un ballet où on est censé voir beaucoup de tutus et de tissus blancs visant à connoter la légèreté, etc. Et là on se retrouve avec une proposition quasi inverse: des corps qui sont recouverts de latex noir. Je me demande si vous aviez la volonté de rompre avec cette tradition, si vous vous mettez dans un état *contre* cette image de l'élévation en disant: et si on pen-



sait une image de la compression, de la gravité, du rapport à la terre plutôt que cette fantasmagorie de l'élévation que sont le tutu et les pointes; et sion était condensé·es sur nous-mêmes, privé·es d'air?

FC: C'est une pièce qu'on joue en silence, et il n'y a pas du tout la musique du ballet des *Sylphides*. Mais oui, il y a un jeu d'antagonisme et d'inversion du ballet blanc: on est tout en noir, allongé·es au sol. C'est donc une manière de se positionner. Mais la chose qui me touche presque plus que cette opposition, un peu binaire, un peu évidente, c'est que les sylphides sont des êtres immatériels qui surgissent dans les songes pendant la nuit: elles sont comme l'air en fait, qui apparaît et disparaît. Et dans notre cas, l'air est le personnage principal parce que lorsque le spectacle commence, on est dans les enveloppes, mais elles sont gonflées, donc on ne voit pas nos corps. C'est en aspirant l'air que les corps se dessinent. Et c'est notre respiration passant par une petite paille qui nous maintient en vie et crée le lien d'empathie avec le public, qui entend nos «psuuu, psuuu»... un peu pathétiques. Alors c'est vrai, on se positionne par rapport à l'esthétique immatérielle du ballet blanc. Mais il y a aussi un rêve qui se poursuit sur la question: comment danser avec ce matériau qu'est l'air. À la fois on y arrive et on échoue, parce que le latex vient révéler que notre corps demeure: on aspire, on aspire, on aspire jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le corps qui, lui, résiste bel et bien. On n'est pas encore complètement immatériel·les, pas plus que La Taglioni ou les ballerines qui ont beau se monter sur les pointes en déployant 300 mètres de tulle autour d'elles. Au final, elles restent bien physiques, et nous aussi.

[...]

FC: Si on regarde cette image de la pièce *Gold Shower*, on voit avec moi Akaji Maro, artiste de butô. Nous avons fait un duo. On préparait la pièce à distance, pendant le confinement, et je lui ai dit: «J'adore apprendre, tu pourrais me donner un cours de butô.» Il a bien voulu m'en donner un, mais

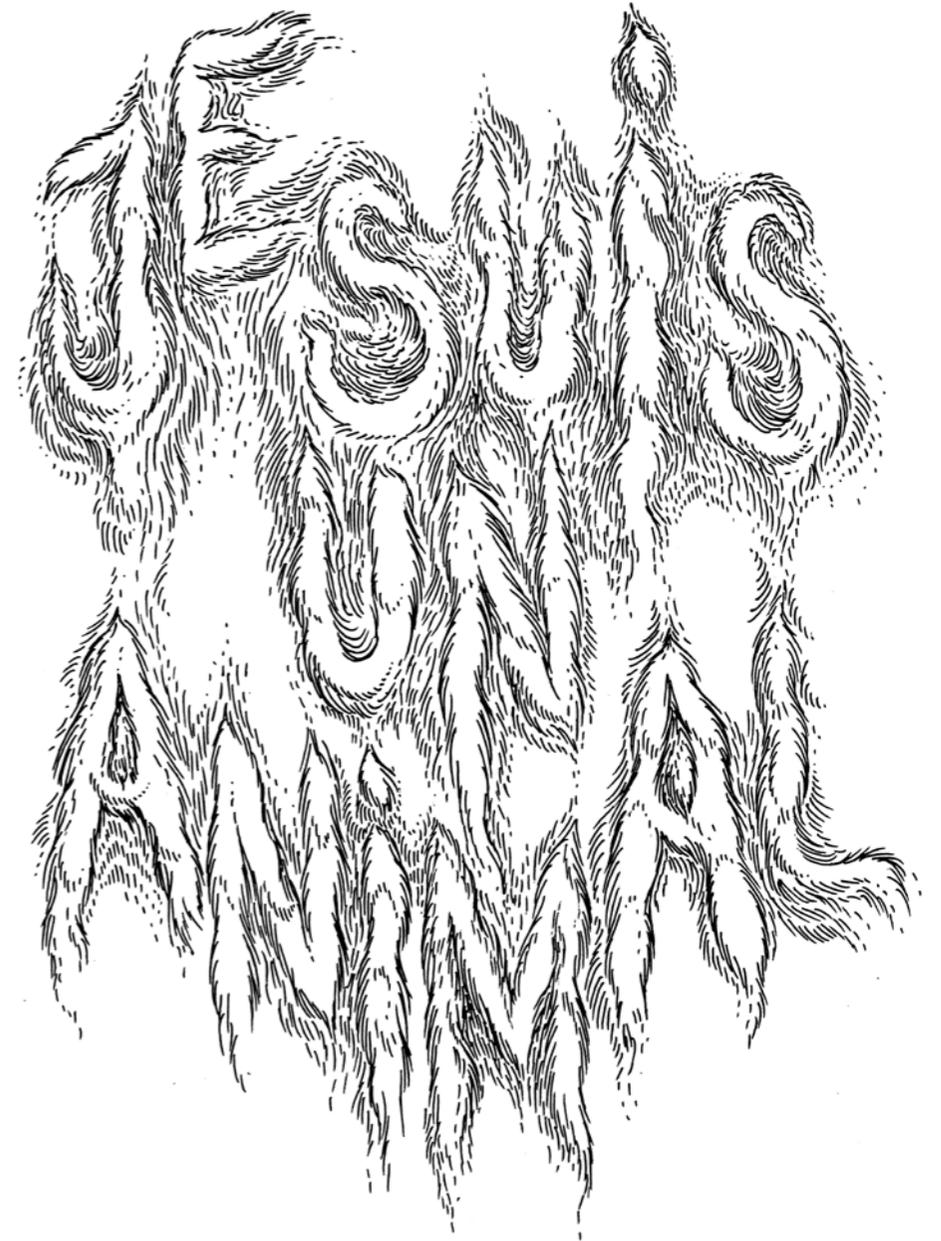
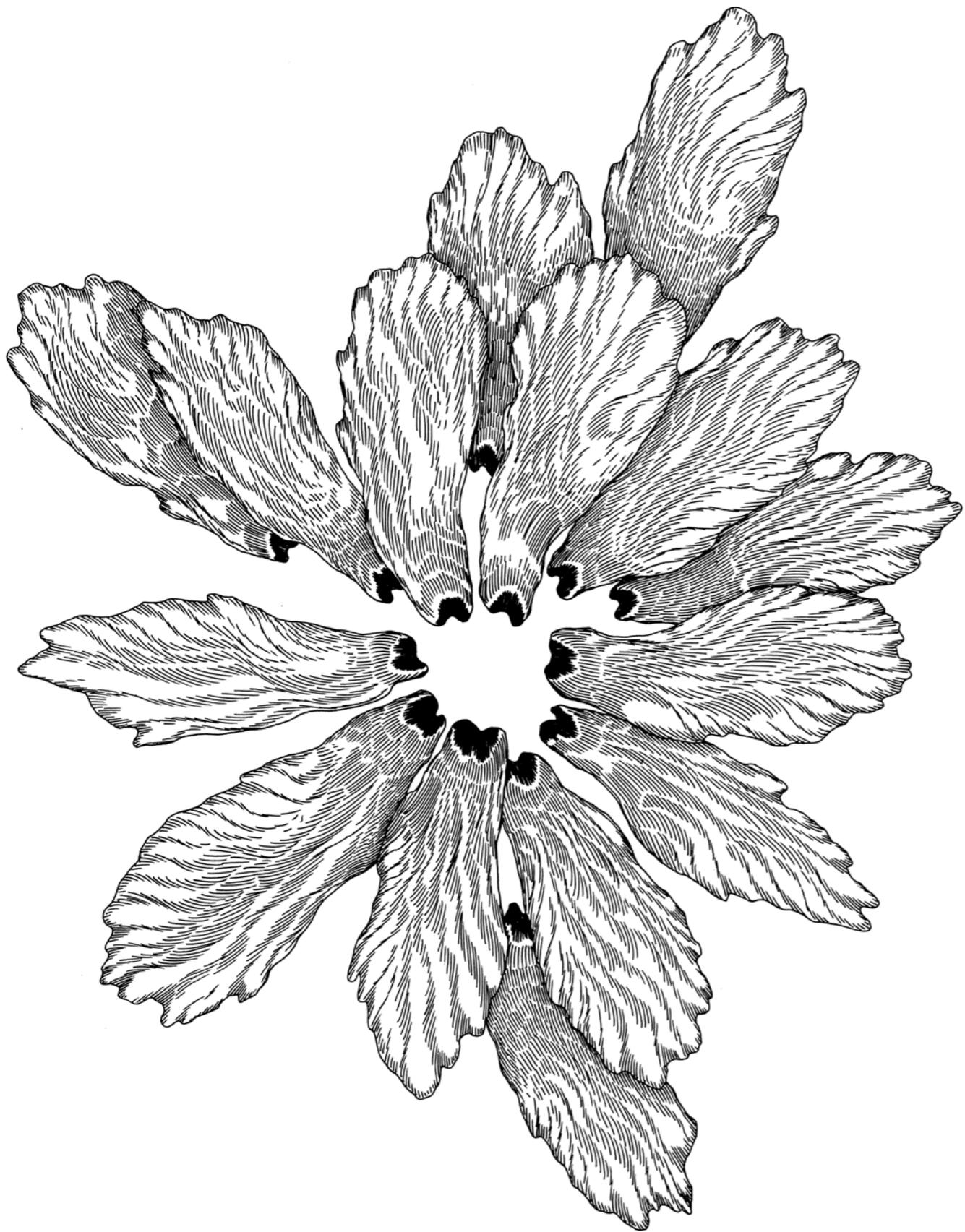
## « Akaji Maro me donnait sa vision de ce qu'est la danse depuis un corps qui se fait pénétrer »

François Chaignaud

qui a duré cinq minutes. Il m'a expliqué que le corps est une enveloppe, donc elle peut soit être bougée par le vent ou des éléments extérieurs, soit elle peut se laisser pénétrer par un petit trou, par un pore, par la bouche, une narine, pénétrée par ce même vent ou par toutes les créatures qui peuplent l'atmosphère. En fait,

il me donnait sa vision de ce qu'est la danse depuis un corps qui se fait pénétrer. Sauf que pour le butô, parfois c'est visible, parfois on voit que quelque chose entre par la bouche, mais parfois c'est beaucoup plus invisible, la manière dont cette prise de corps opère.

C'est inspirant et ça me touche de sentir qu'il y a plusieurs généalogies de la danse qui ne pensent pas uniquement comme un surgissement du dedans vers le dehors, ni comme une expression de soi. Pour moi, c'est arrivé avec le dildo, et par des questions liées à la sexualité ou à la manière dont on se positionne par rapport aux autres. C'était touchant de voir qu'il y avait là un point de compréhension avec Akaji Maro, danseur de 80 ans. Même si on peut penser que ce rapprochement n'est pas si rigoureux, ou que ce ne sont que des métaphores. Mais en fait, oui, c'est rigoureux. Maro répète que ce n'est pas lui qui danse: il se rend disponible pour que quelque chose entre dans son corps, qui fait un moule, et ensuite il a le droit de transporter ce moule. C'est vraiment quelque chose d'extérieur à lui, ce qui se sent dans la texture même de son corps. Moi, j'ai commencé la danse à l'âge de 7 ans dans des formations très académiques, et donc je répète plusieurs fois le même geste pour pouvoir le former tel que je le veux. Maro a un corps tendre, complètement moelleux. Et c'est parce qu'il est moelleux qu'il peut se laisser mouler par autre chose que lui-même. [...]



# choréo- police / choréopoli- tique mobilisations dans un monde scripté

l'enrichissement des textures de nos mondes. Éclairage ci-contre sur ces deux notions antagonistes, la *choréopolitique* et la *choréoplice*, par la chercheuse Aurélie Dupuis.

Aurélie Dupuis est une architecte et chercheuse dont le travail fait dialoguer l'histoire et la théorie de l'architecture / de l'urbain avec les études de la performance, de la danse, les études féministes et les sciences politiques. Elle a soutenu en 2024 à l'EPFL sa thèse de doctorat « Architectural Rehearsal: Choreopolitical Ecologies within a Scripted World ». Elle y étudie comment certaines écologies du mouvement exposent

et subvertissent les logiques normatives et extractivistes qui sous-tendent nos manières d'habiter. Elle a également co-fondé en 2024 la pratique *danced stances* avec laquelle elle poursuit ses recherches en collaboration avec des interprètes au travers de la perfo, de l'écriture, de l'archivage et de la curation.

Dans les pages suivantes, deux conversations avec des artistes de performance et de danse (Davide Christelle Sanvee: *Affections rouillées*, et le collectif Foulles: *L'âme des matelas*) donnent à voir le travail *choréopolitique* qui se trame dans les replis, en résistance à la *choréoplice*, et qui contribue à

1. André Lepecki, *Singularities* (New York, NY: Routledge, 2016), 12.
2. Lepecki, 13.
3. Aurélie Dupuis, « Architectural Rehearsal: Choreopolitical Ecologies within a Scripted World » (Lausanne, EPFL (Swiss Federal Institute of Technology), 2024).
4. Sur ce sujet, je peux renvoyer également au texte de ma collègue de recherche Lucía Jalón Oyarzun: « Digital Doubles: The Major Agency of Minor Bits », *Architectural Design* 92, n° 6 (novembre 2022).
5. La question de l'accueil de mouvements en nous qui nous dépassent occupe le cœur des réflexions d'un ouvrage écrit par la philosophe Emma Bigé: *Mouvementements. Ecopolitiques de la danse*, SH/Terrains philosophiques (Paris: La Découverte, 2023). (voir son entretien p. 4, *ndlr*)
6. André Lepecki, « Choreopolitics and Choreopolitics: or, the task of the dancer », TDR: *The Drama Review* 57, n° 4 (2013), « Coreopolítica e coreo-polícia », *Ilha Revista de Antropologia* 13, n° 1,2 (28 décembre 2011) et « The Choreopolitical », in *The Routledge Companion to Art and Politics*, 1st Edition (London: Routledge, 2015).
7. Marc Villanueva Mir, « Police: Choreographing Demobilisation », *Performance Research* 27, n° 1 (2 janvier 2022).
8. Emma Bigé et al., « Dévalider », *Multitudes* n° 94, n° 1 (6 mars 2024).

Notre présent est caractérisé par un conditionnement des corps et de leurs mouvements plus envahissant que jamais. Les manières dont nous organisons nos relations, nos collectives, dont nous nous regroupons et produisons de nouvelles formations sociales, sont soumises à des injonctions continues qui en permettent le contrôle dynamique. Il n'est pas tant question ici de nous empêcher directement de nous mouvoir que de nous enjoindre, sans cesse, à nous mouvoir d'une certaine façon plutôt que d'une autre.

Le curateur et théoricien de la performance André Lepecki parle pour décrire cette condition de *choréographies de la conformité*<sup>1</sup> qui nous projettent dans les *canaux du capitalisme*<sup>2</sup>.

Dans mes propres recherches, j'appelle cette condition *un monde scripté*<sup>3</sup>: un monde écrit pour nous à l'avance sur la base des traces matérielles et digitales que nous produisons en existant<sup>4</sup>. Nos singularités, la richesse des possibilités qui s'ouvrent grâce à nos improvisations collectives sont alors balayées au profit de celles, très peu nombreuses, qui tirent parti de cet état des choses destructif pour la majorité des êtres et du vivant.

Ces dernières années, la danse et la chorégraphie sont ainsi devenues des observatoires privilégiés à partir desquels comprendre cette condition scriptée, mais aussi ses failles et les possibilités de contre-mobilisations. La danse proposée sur un plateau ou le mouvement qu'adopte un groupe de manifestant·es forment ensemble un corpus de gestes qui, à chaque fois, rend visibles les forces exercées sur le mouvement dans des contextes précis. Ces différents environnements deviennent des milieux d'exploration des manières dont nous bougeons, mais surtout dont nous sommes bougé·es<sup>5</sup>.

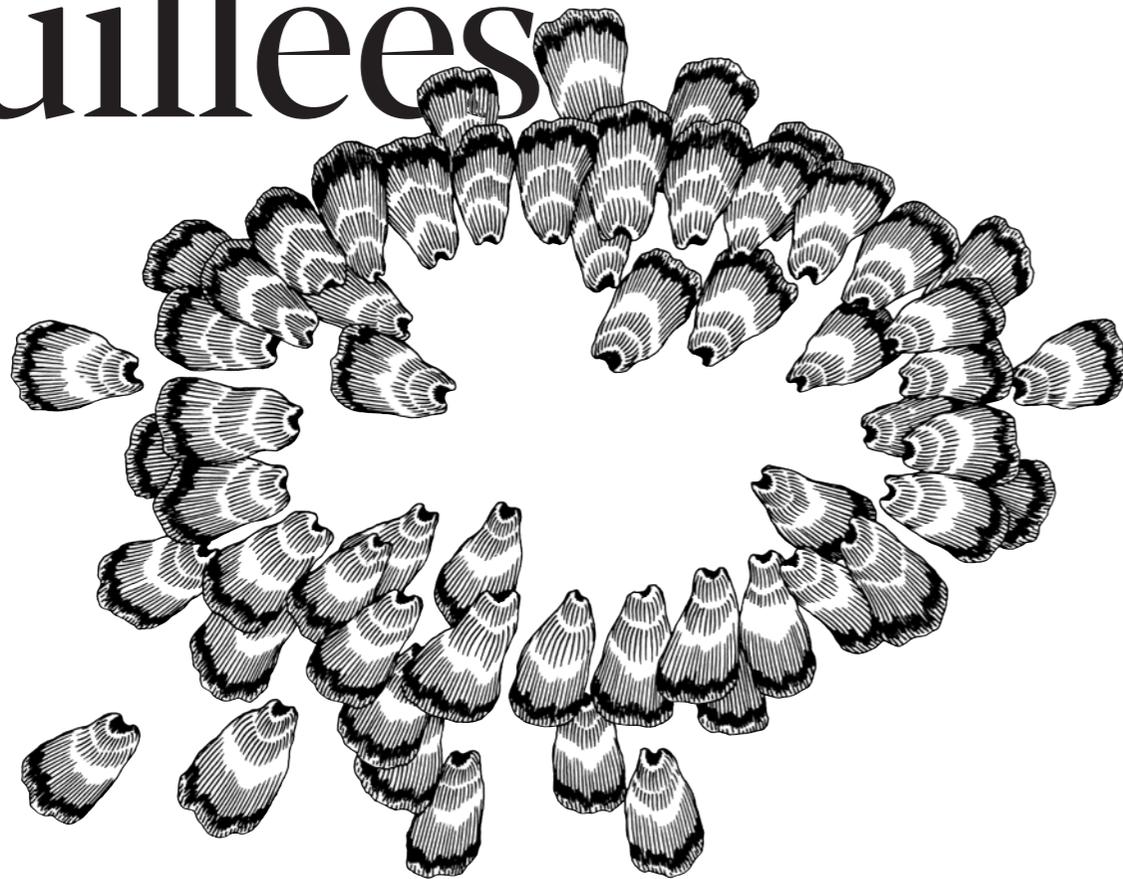
Dans les années 2010, André Lepecki a formulé un couple de concepts qui reste jusqu'à aujourd'hui profondément pertinent pour continuer de penser cette double condition: *choréoplice* et *choréopolitique*<sup>6</sup>. La choréoplice est la force qui assure la circulation pour produire de la conformité et de la normalité. Elle peut être incarnée par la police, mais elle est avant tout une fonction du pouvoir qui maintient l'ordre social et façonne des subjectivités appauvries. La choréopolitique, par opposition, est constituée de toutes les expérimentations qui affirment des manières de bouger politiquement: c'est-à-dire faire de la place pour d'autres types de mouvements que ceux qui nous sont imposés.

Ensemble, ces deux concepts permettent de comprendre la négociation tendue qui se joue entre l'ensemble des mouvements, des rythmes et des tendances tracés pour nous et ceux, aujourd'hui invisibilisés, que nous devons nous entraîner à écouter, à sentir et à adopter. La danse en tant qu'écriture de choréopolitiques apparaît comme un travail sans fin et comme une pratique de vie, puisque la choréoplice elle-même est toujours en train de muter. Elle capture les efforts de bifurcation, adapte ses stratégies de contrôle et déstabilise les environnements propices à l'émergence des choréopolitiques<sup>7</sup>.

Aujourd'hui, la choréoplice entretient une agitation globale qui épuise les corps et les environnements. Derrière l'ordre social qu'elle vise s'entassent racisme, sexisme, abélisme, classisme, néocolonialisme et extractivisme. La majorité de nos mouvements sont ainsi le lieu de reproduction d'intenses dynamiques d'exploitation et d'extraction. Au milieu de ce contexte d'une grande violence, des mobilisations obliques continuent d'être affirmées: des gestes partagés de refus, de tendresse, de ralentissement ouvrent la porte à une cultivation de nos interdépendances et de formations sociales plus justes — plus dévalidées<sup>8</sup>, plus-qu'humaines.

AURÉLIE DUPUIS

# Affections rouillées



Davide-Christelle Sanvee, performeuse et architecte nourrie de théâtre et de danse, s'intéresse au potentiel allégorique des lieux. Elle se fond dans le décor pour soudainement lui donner vie, elle éveille les espaces, les bâtiments, les mobiliers urbains à leurs réalités socio-politiques. Avec humour et une attention particulière pour les présences invisibles, ainsi que les impensés de la mémoire collective.

Aurélié Dupuis échange avec elle à partir de sa performance *Veni, Vidy, Vici*, sur toutes les architectures qui contrôlent les mouvements, celles de nos villes, de nos normes sociales, et sur les moyens d'expérimenter des mouvements dissidents ou non-conformes.

Artiste performeuse intéressée par le potentiel scénique des lieux, Davide-Christelle Sanvee a créé entre autres *Le fond du Ricard* à la Fondation Ricard (2020), *Le ich dans nicht* (Prix suisse de la performance 2019) au Kunsthhaus de Aarau, *Scuzi where is le château?* à l'Institut suisse de Rome (2019), *Être la*

*forteresse* au Belluard Festival de Fribourg (2021), *Camouflage in the landscape* au Pavillon suisse de Venise (2021), *Je suis Pompidou.e.x* au Centre Pompidou (2021), *À notre place* au Pavillon ADC (2022), et *Qui a peur* au théâtre du Grütli (2024).

Entretien

Davide-Christelle Sanvee

PAR AURÉLIE DUPUIS

**Comment la forme de la performance est-elle arrivée dans ton travail artistique ?**

DAVIDE CHRISTELLE SANVEE: La performance est arrivée quand j'étais en études d'arts visuels. J'ai fait une sorte de présentation bougée, et on m'a dit que je faisais de la performance. J'ai compris à ce moment-là que c'était une forme artistique alternative. J'ai aussi compris que le fait que je sois une femme noire ajoutait encore un discours à mon travail. J'ai commencé à prendre possession de cette dimension de ma présence sur scène, dans les galeries. Cela m'a permis d'aborder le thème de l'intégration: dans un territoire, dans un paysage, dans un espace social. Soudain, mon corps se chargeait lui-même de toute une partie du discours que je cherchais à tenir. Par la suite, j'ai aimé jouer avec ça. C'est-à-dire que je n'avais pas envie forcément d'apparaître tout de suite en tant que moi-même, et je suis beaucoup passée par le déguisement. M'habiller comme d'autres. Paraître comme une autre. Et me dévoiler seulement par la suite. Parce que j'avais envie que des gens puissent s'imaginer autre chose que moi. J'avais l'impression que ma présence pouvait être trop lourde, ou affirmer trop directement des choses que moi je voulais plus subtiles. Il fallait donc trouver les stratégies d'infiltration. Je parle toujours beaucoup de mon infiltration dans les lieux. Je le relie à l'immigration, comment on rentre ou pas sur un territoire, quelles sont les barrières de ce territoire.

**J'ai l'impression que ce rapprochement entre la danse, la performance et l'architecture réapparaît aujourd'hui parce que nous nous rendons compte qu'il reste beaucoup à pratiquer sur les questions sociales.**

J'ai été très surprise quand tu m'as approchée, parce que je ne connais pas beaucoup de personnes qui parlent de ce rapport au corps et à l'architecture. De mon côté, c'est un cadre de travail que j'ai constitué de manière très organique, mais ce n'est pas quelque chose que j'ai véritablement vu avant ou ailleurs, et je suis contente d'apprendre que ces questions reviennent dans d'autres pratiques que tu étudies.

**Est-ce que cette stratégie d'infiltration s'est aussi développée en tension avec un ressenti de danger plus direct ?**

Oui, pour moi, l'infiltration parle d'une figure étrangère qui rentre dans un cadre fermé. Elle est en lien avec l'intrus, l'intrusion. Comment passer entre les mailles sans se faire repérer, appartenir au lieu, soit en prenant les codes du lieu, soit en copiant sa signalétique. Comment agir sans être découvert-e ou dévoilé-e trop vite. Cette question était très présente quand j'ai fait mon master en architecture à Amsterdam. Nous faisons beaucoup d'interventions dans des lieux publics, et j'avais l'impression qu'il fallait toujours que je trouve d'autres stratégies que mes comparses étudiant-exs. Les lieux publics pour moi sont liés à la police, à l'arrêt et à la violence. J'ai donc fait plusieurs travaux où je mettais des gilets orange, des pantalons orange, pour mes interventions dans la rue. C'était la seule manière de faire les choses tranquillement. Mes ami-exs osaient des choses, alors que moi j'étais persuadée que j'allais me faire arrêter par la police, qu'on allait me signaler. J'ai toujours trouvé des outils d'infiltration, mais il y a constamment cette dimension, derrière l'infiltration, liée au fait de prévenir un arrêt.

**Est-ce que ce thème de l'infiltration t'habite toujours? Avec *Veni Vidy Vici*, performance que tu as faite à Vidy Lausanne, d'un côté le spectacle occupe certaines marges du bâtiment, c'est vrai, mais en même temps, le spectacle prend l'espace, et son ton n'est pas la discrétion.**

Ce qui est important pour moi est de répondre au lieu dans lequel je me trouve. A Vidy, je suis face à un énorme théâtre, je n'ai jamais été dans une aussi grande institution. Le travail se situe entre ma posture et l'idée de faire un portrait du lieu. Donc le *grand* fait partie de cet aspect du portrait. J'occupe l'espace car il est grand! Derrière, il y a une critique du fait que c'est tellement grand, et tellement hiérarchisé, qu'on ne voit plus les humains. En bas il y a les petites mains, et celui qu'on voit le plus est le directeur. J'ai donc eu envie de faire les directeurs en marionnettes pour les rapetisser. Le jeu d'échelles est très important pour moi. C'est une manière de faire participer l'architecture, que j'avais déjà utilisée auparavant, mais différemment. Au centre Pompidou, je pouvais choisir un espace de représentation, et j'ai fait une performance dans le hall d'entrée. Ma scénographie était une banquette. Il y avait d'autres banquettes,

et j'en ai reproduit une, dans laquelle j'étais couchée pour le début de la pièce, avant de commencer à la déplacer puisqu'elle était montée sur roues. Dans ces différentes situations, ce qui m'intéresse est de pouvoir ressembler à l'architecture, de pouvoir faire parler l'architecture ou de lui donner une voix. De donner une voix aux mort-es. Car c'est là que je trouve une liberté. Je n'arrive pas à prendre les voix des vivant-es, tandis qu'avec les mort-es et les objets, j'ai champ libre! Je personnifie les objets et je les fais parler. À Vidy, il est vrai que le fait que j'apparaisse directement en tant que moi, ma tête, mon corps, est une première. C'est un tout autre projet, qui change beaucoup des précédents.

**N'y-a-t'il pas comme une double posture dans le fait de te positionner en friction avec l'institution, de chercher à la questionner, et en même temps de lui accorder pour ce faire ton énergie, ton attention, voire ton corps lorsque tu adoptes des stratégies de mimétisme?**

Je pense qu'il y a effectivement un rapport qui n'est pas du tout sain, voire toxique! (*rires*) Quand je dois analyser un lieu, je passe énormément de temps à fouiller les archives, à apprendre, et à la fin je me demande toujours pourquoi je me suis encore infligé ça. C'est directement lié à la légitimité de ma présence en Suisse, au fait d'apprendre à être *une bonne Suisse*. Je parle souvent de chorégraphie de l'intégration. C'est un appris par cœur: être comme l'autre, manger comme l'autre, parler comme l'autre. J'ai l'impression qu'on m'a demandé d'être éponge de quelque chose que je n'étais pas. J'ai la même sensation quand j'ai fini avec un lieu, un spectacle. Je me demande: je fais quoi maintenant, de ça? Qu'est-ce que ça va m'apporter à moi? Est-ce que ça ne m'éloigne pas encore plus de mon identité? Est-ce que je n'irais pas apprendre plutôt des choses de mon pays? C'est un combat intérieur permanent. Le rapport au lieu est donc totalement ambigu, à l'image de la situation d'être étrangère à la fois en Suisse et au Togo, d'être dans une sorte de sas. Par ailleurs, lorsque j'arrive dans une institution, je ne cherche pas directement le conflit ou la critique. Il y a la réalité des choses que je rencontre et à laquelle je réagis. Par exemple, à Vidy, il n'était pas possible pour moi d'ignorer l'aisance des anciens directeurs à dire dans des interviews: «c'est ma vue, c'est mon lac». J'ai été obligée de le pointer. Au Pavillon de la danse, le discours était différent. J'ai plutôt cherché à défendre une institution qui a enfin trouvé sa place, et qui est menacée d'être éjectée dans quelques années. J'ai questionné cette réalité-là en lien avec le statut de l'immigré-e: est-ce qu'on peut rester, ou est-ce qu'on ne peut pas, est-ce qu'on va renouveler notre passeport, ou pas? Pour ma pièce au Grütli, je n'ai pas commencé avec l'architecture du lieu, et c'était très difficile pour moi. Mais c'est important de me défaire de ce qui devient un protocole, une habitude.

**Dans ton spectacle, il y a différents registres, tons, et dispositifs théâtraux. Sont-ils en lien avec le fait d'aborder les architectures du racisme en Suisse, et comment travailles-tu avec l'inconfort lié à cette démarche, ton inconfort et celui du public?**

J'aimerais bien faire des pièces sur d'autres questions, mais ce sont ces urgences et ces violences qui prennent mon corps. La manière de me situer par rapport à cette réalité et cet inconfort varient selon les spectacles. Par exemple, j'ai joué dans une pièce de Marvin M'toumo (*Rectum Crocodile*) dans laquelle il y avait une urgence assumée de dire les choses, ce qui m'a permis d'être très frontale. Travailler pour quelqu'un d'autre donne également une liberté différente. Comme je me suis beaucoup lâchée en termes de colère et de révolte avec cette pièce, j'ai pu par la suite aborder d'autres registres. À Vidy, l'histoire du racisme est abordée au travers de la notion du zoo humain. Je ne comprends pas comment cela a pu exister. Je peux lire, m'informer, mais ça ne change rien au fait que cela n'aurait pas dû exister. Comme les spectateur·ices n'y sont pour rien directement, j'en parle au passé. Par contre, ce qui ne change pas ce sont les regards, ceux que j'ai sur moi. Cette continuité du regard concerne les gens. Dans le premier tableau, j'ai donc cherché à faire vivre au public l'expérience d'être regardé·es. Il faut sans cesse trouver des manières de traduire, de transformer. Avec les marionnettes du second tableau, j'ai cherché à réduire les directeurs de Vidy, comme un geste conceptuel, mais aussi pour les connaître, pour les voir de près, de la même manière qu'on ferait une maquette en architecture pour mieux connaître et maîtriser un bâtiment. Les marionnettes sont devenues une manière de rencontrer ces hommes-là, de les analyser, de comprendre comment ils s'habillaient, la façon dont ils parlaient, quels mots ils utilisaient, de me sentir plus proche d'eux: le travail de faire un pas vers l'autre. Car on parle toujours de l'homme blanc, mais il y a également la question des différentes parts de blancheur que nous avons tout·es. La violence est également à cet endroit-là, et maintenant que j'ai compris ça, je peux faire un pas vers ces hommes-là. Même si on ne va pas forcément s'entendre (*rires*), je fais le pas d'aller les connaître. Dans la pièce, je convoque cette démarche. Je parle d'eux, mais avec ma voix. Cela me permet d'affirmer ma position. Je sais pourquoi je peux être critique et franche, parce que j'en ai assez vu sur eux. De même, je ne me sens pas mal lorsque je mets le public dans l'inconfort, parce que je sais que j'ai fait ce qu'il fallait pour que les éléments émergent comme ils le font, et que cette violence n'est pas gratuite. Je joue aussi avec cet aspect, lorsque je console les directeurs en prenant toutes leurs marionnettes dans les bras. J'ai été dure avec eux, et lorsqu'on dit quelque chose qui heurte, on ressent ensuite toujours la nécessité de rassurer.

**Comment la figure de l'eau participe-t-elle aux architectures et aux contre-architectures qui se construisent au travers du spectacle? Est-ce qu'elle te permet d'évoquer les imbrications entre les problématiques environnementales et du racisme?**

Quand je voyais les photos d'archives, j'ai réalisé qu'il y avait un lac à l'endroit où se tient aujourd'hui Vidy. Ce lac a été pris pour faire l'autoroute, l'exposition nationale. Peut-être que c'était un geste anodin pour l'époque, d'ailleurs aujourd'hui d'autres territoires sont pris pour continuer «d'avancer». Mais pour moi, ce geste a tout de suite fait référence à la colonisation. Je me demande sans cesse: comment est-il possible que nous ayons été colonisé·es? Pourquoi les gens ne se sont-ils pas défendus? La réalité n'est pas vraiment que les gens se sont laissés faire, c'était bien entendu beaucoup plus dur que ça. Mais le fait de convier l'eau, d'inventer l'eau comme réponse à cette question m'a permis de construire une autre narration. De dire: quelqu'un n'a pas eu la possibilité de parler. L'eau conviée est l'eau du lac, pas l'eau de la mer. Elle est plus calme. Peut-être est-elle timide, ce qui fait qu'elle s'est fait prendre son territoire! Ce récit me conforte. Plutôt que d'imaginer qu'il y a eu une extrême violence, des gens qui ont essayé de se battre mais qui n'ont pas pu, il s'agit ici de réinventer une autre version de l'histoire. J'y vois un geste qui est similaire à celui de faire un deuil: on ne comprend pas pourquoi la personne n'est plus là mais on imagine qu'elle est mieux ailleurs, qu'elle souffre moins. Ici, c'est une façon de se conforter face à l'histoire injuste de la domination. En tant que marionnette, j'ai tout de suite rapproché l'eau du cri de Munch, ce tableau qui n'a pas de son mais où on imagine un son étouffé, et les rides du tableau sont les ondulations sur l'eau. J'ai travaillé avec une marionnettiste et chaque fois qu'elle me montrait l'eau, je rigolais. Et elle me disait qu'il ne fallait pas que l'eau fasse rigoler... Nous avons failli la changer, mais nous l'avons finalement gardée, et elle est très attachante! J'utilise ma voix de petite fille. Faire parler l'eau me permet de changer l'histoire, de proposer une véritable réécriture des choses... sinon nous sommes foutu·es!

**Dans ta démarche à Vidy, le lieu est convié dans le récit, mais il est également activement ré-inscrit dans l'histoire, repositionné. Quels sont les futurs ou les autres voix que tu cherches à affirmer au travers de cette démarche?**

Dans la construction de cet autre récit, en lien avec l'eau, la rouille devient une image centrale. Elle est apparue au cours du processus. La pièce est construite en trois tableaux: passé, présent et futur. Dans le futur, il fallait rendre le territoire à l'eau, qui s'infiltrait déjà aujourd'hui, et qui montre qu'elle veut revenir. Il était donc nécessaire que le bâtiment s'efface! Au début du processus, il devait y avoir du feu. Mais mettre le feu était mon geste à moi, et ce n'était pas le propos. J'apprécie beaucoup toutes les personnes qui

sont à Vidy, ce ne sont pas elles que je veux brûler! (*rires*) La destruction ne devait pas venir de moi, mais de quelque chose de plus fort que moi. C'est comme ça que la rouille est apparue. Cela m'intéresse que la rouille soit un personnage qui soit entre moi et de la vraie rouille. Elle est également à mon image, celle de mon corps et de mon ressenti. Je me sens rouillée. Les personnes avec qui j'échange, également immigrées, et moi, avons cette impression d'avoir été déformé·es, et j'aimais l'idée que cela corresponde à la déformation de la rouille. Nous ne sommes plus nous-mêmes, nous sommes reconnaissables mais nous ressemblons également à autre chose. La rouille est forte, elle est ambiguë, comme une réalité qui n'est pas noire ou blanche mais complexe. La rouille évoque le pouvoir d'asphyxier des matières. Une force dans la brûlure! Elle montre la complexité de ces êtres hybrides que nous sommes devenu·es. Il y a également une dimension féministe liée au fait que l'eau et la rouille sont deux personnages féminins. Dans le spectacle, il y a quatre hommes, quatre directeurs, et en face il y a l'eau et la rouille, qui sont capables de faire changer les choses. Très utopique! (*rires*) Il y a quelque chose de très naïf, mais j'ai besoin de ça! Cela me fait du bien de me dire que je tisse des liens, que je participe même à une certaine éducation, que je propage un message, que nous apprenons ensemble. Cette dimension du *ensemble* est très importante pour moi. Lors du spectacle, même si nous ne sommes pas égaux·les, nous sommes dans ce présent, ce bâtiment, et nous partageons nos ressentis. Cela remet les gens à leur place, des places différentes, mais ensemble.

# L'âme des matelas

Sur un même dispositif scénographique de matelas se sont posés en avril passé, à La Grange de Dorigny à Lausanne, un spectacle du collectif Foulles, *Le cerveau mou de l'existence*, ainsi qu'un certain nombre de siestes-conférences, sous le titre *(Im)mobility Salon\**. Aurélie Dupuis s'entretient avec Foulles sur le potentiel politique de l'immobilité, du ralentissement, du sommeil, par contraste avec les injonctions constantes à la productivité et à la performance personnelle.

## Entretien

### Collectif Foulles

Collin Cabanis, Délia Krayenbühl, Emma Saba, Fabio Zoppelli

PAR AURÉLIE DUPUIS

**Dans votre spectacle, *Le cerveau mou de l'existence*, la sieste occupe une place centrale. Comment s'est faite votre rencontre avec ce motif, qui questionne d'emblée une certaine image de la danse ?**

COLLIN CABANIS: La sieste n'est pas quelque chose que nous avons volontairement intégré à notre recherche dès le début. En premier sont venus les matelas, qui symbolisaient davantage pour nous le cerveau que la sieste. Mais sur un matelas, certaines des choses que nous ferions sur le sol s'apparentent soudain à du sommeil ou de la sieste. Nous nous sommes beaucoup rattaché·exs au rêve, au sommeil, au subconscient, à ce qui se passe dans ces moments-là.

\* Ces siestes proposées au public, avec un certain nombre d'invité·es, sont issues de la recherche *Institute of Rest(s)*, développée à La Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne.

EMMA SABA: L'intérêt était d'explorer ce que provoquait le fait de ne plus avoir un sol dur, mais un sol qui absorbe et qui amène d'autres mouvements. Donc aussi d'autres imaginaires.

DÉLIA KRAYENBÜHL: Dans notre travail, les concepts sont très vite remplacés par une approche chorégraphique. Par exemple, les motifs qui s'apparentent le plus à la sieste sont probablement les yeux fermés, ou le travail avec la gravité. Nous essayons d'improviser autour de ces deux motifs pour voir ce qui pourrait apparaître, et comment cela peut devenir un matériel chorégraphique.

COLLIN: Une chose qui lierait ces deux idées de sieste et de cerveau, c'est cette question: y a-t-il des moments où il ne se passe rien dans le cerveau? Nous avons eu un échange avec une collègue de Délia, neuroscientifique, qui nous a expliqué qu'il existe des demi-secondes où tout s'arrête.

**Il était possible de faire l'expérience d'une soirée combinée en assistant à votre spectacle, puis à une sieste-conférence. Comment s'est constituée cette proposition, et l'avez-vous expérimentée vous-mêmes ?**

Le collectif Foulles réunit cinq ami·exs qui dansent: Collin Cabanis, Auguste de Boursetty (absent le jour de cet entretien), Délia Krayenbühl, Emma Saba et Fabio Zoppelli, qui se sont rencontré·exs à la Manufacture – Lausanne puis ont été associé à L'Abri-Genève durant la saison 2022/2023. Foulles joue avec les homonymes de leur nom, la figure de l'idiot et leur plaisir à empiler les histoires, les figures, les influences. À ce jour, le collectif a créé quatre pièces: *Song for four people and one bench* (2019), *A prayer before the crack of dawn* (2020), *Medieval Crack* (2022) et *Le cerveau mou de l'existence* (2024).

EMMA: La recherche d'Alix Eynaudi sur la sieste, à laquelle Auguste de Boursetty de notre collectif participe, et la nôtre se sont croisées. Nous y avons vu une opportunité d'utiliser la scénographie, à la fois pour qu'elle serve à plusieurs choses dans un monde où produire une scénographie complète n'est pas anodin en termes de matériaux, et pour désacraliser l'œuvre d'art, qu'on ne peut souvent pas toucher.

COLLIN: Nous sommes allé·exs de manière individuelle aux différentes propositions. J'y étais le soir où l'artiste Barbara Manzetti a raconté son projet de maison. Cette maison est habitée par des personnes réfugié·exs, et on y trouve de nombreux matelas. Pour moi, ce récit a donné de la profondeur et une autre signification à l'espace scénographique.

EMMA: Le fait que le spectacle soit donné à l'UNIL, dans une institution du savoir, était également significatif pour moi. Personnellement je n'ai pas fait l'université, et il m'est très difficile, comme danseuse, de reconnaître mon savoir. Lors de la sieste proposée par la librairie Les Médusales, j'ai senti un rapprochement entre notre travail chorégraphique et le travail de partage d'un texte, en lien avec l'organisation de nos corps dans la pièce. Tout cela devenait très plastique, concret, et cette sieste-lecture n'était pas très éloignée de ce que nous explorions avec notre danse.

**Comment et pour quel effet avez-vous organisé cette architecture de matelas vis-à-vis du public qui se situe autour, si on parle du spectacle ?**

FABIO: Au début, nous voulions que le public soit également sur des matelas, et que le repos ne soit pas le nôtre mais celui du public installé dans quelque chose de très mou, pour appeler une autre manière de voir.

COLLIN: Mais nous avons réalisé que plusieurs personnes ne sont pas capables

de marcher sur des matelas. En conséquence cette architecture ne leur était pas accessible, et devenait excluante.

EMMA: Nous souhaitions également qu'à travers l'être ensemble dans un espace doux, nous puissions amener les gens encore ailleurs, où nous voulions. Dans ce sens, ce n'est pas seulement lorsque le public fait une expérience similaire à la nôtre que nous véhiculons une expérience. Le point de vue à partir des chaises permet aussi de vivre l'expérience des matelas.

**Peut-on parler d'une « choréopolitique » (voir p.24) qui s'écrit au travers de votre exploration d'un sol mou, d'une démarche libératrice et dissidente ?**

**Que remettrait-elle en cause, et que proposerait-elle ?**

EMMA: Nous avons développé une *sleeping dance*, que nous voyons comme une danse. Elle est apparue l'année passée. Personnellement j'étais très fatiguée quand j'ai vu Collin faire une proposition dans ce sens, avec un son de cigales qu'on retrouve dans le spectacle. À ce moment-là nous avions déjà deux matelas: nous nous sommes copié·exs en cherchant à trouver des gestes qui ne demandent pas beaucoup d'effort, mais qui donnent beaucoup de satisfaction. Cette *sleeping dance* est une architecture que les corps créent en se connectant au travers de petits gestes. Travailler comme danseuses est très fatiguant, et cette pratique du moindre effort est devenue importante. Il y avait toujours quelque chose que nous pouvions faire même lorsque nous étions épuisé·exs, et c'est pourquoi cette pratique est restée du début à la fin.

COLLIN: Oui, il y a vraiment cette idée de position confortable, de réajustement complet du corps et des axes dans cette perspective, alors que ce sont des choses dont, en général, on s'éloigne plutôt en tant que danseuses. Les danses que nous

créons ne sont honnêtement souvent pas très confortables. C'est donc un soulagement de s'autoriser à aller dans le sens du confort.

DÉLIA: Nous avons cherché à relâcher des parties sans qu'elles s'écroulent, à les faire tenir mais de manière plus confortable, et plus longtemps. Nous recherchions un jeu distinct dans ces différentes parties du corps.

**L'écologie de votre collectif a-t-elle été transformée par le fait de cette mollesse, de ces gestes plus lents, de ce confort que vous avez recherché et trouvé?**

COLLIN: Notre collectif est une architecture constamment présente, mais qui n'est pas un sujet en tant que tel. Nous avons des corps très différents, des histoires très différentes. Nous cherchons comment construire avec... ces cinq murs (*rires*). Nous essayons de construire un discours à cinq voix sans qu'un mot sonne plus important qu'un autre. Cela constitue soixante pour cent de notre travail, même si le but n'est pas forcément de le montrer.

DÉLIA: Le fait d'avoir les matelas, un sujet scénographique si grand, nous a donné un autre focus et nous a poussé à d'autres questionnements. Une prise de contact par l'intermédiaire d'un matelas est différente. Cet élément toujours présent était comme le sixième protagoniste du collectif, ou plutôt les... vingt autres protagonistes du collectif (*rires*). Nous leur avons d'ailleurs donné des noms, à ces matelas.

COLLIN: C'est également la première fois que nous faisons une création avec de l'argent, du temps, une première. Nous avons énormément appris en tant que collectif, et c'est sur ces matelas que nous avons appris, que nous nous sommes donné le temps.

FABIO: Le processus de création était rempli de discussions sur nos envies, et notamment, la question de produire vite ou au contraire de prendre du temps. Au final, je suis très heureux que nous ayons pris le temps.

**Toujours dans la perspective des architectures de contrôle, la pièce parle également des architectures normatives rattachées au lit...**

COLLIN: Le lit est toujours très intime, il n'est jamais exposé et échappe généralement à l'autorité, par exemple lorsque l'on est enfant et que l'on s'y retrouve seul·xe le soir. L'état de relâchement dans lequel on est dans un lit n'est lui non plus jamais montré en public. Mettre cet aspect sur scène participe à entamer un jeu avec le registre de l'intime et ses limites.

EMMA: Nous sommes en groupe dans un même lit, alors que les lits sont faits pour être seul·xe ou en couple. Cela évoque l'idée d'un univers *teenager*, ce moment où nous avons des liens avec nos ami·exs qui ne sont pas encore adultes ou liés à des relations normatives. Dans cette création, tout prend un sens à partir des imaginaires véhiculés par le lit: l'imaginaire adolescent, les *pyjama party*, se devinent dans le spectacle. Il y a également un jeu d'échelle, le très grand lit de la pièce correspond au ressenti que l'on peut avoir en tant qu'enfant, face à l'immensité d'un lit. Ces multiples niveaux s'articulent dans la pièce.

**Grand Union, un collectif qui travaillait dans les années 1970 à New York, proposait uniquement des spectacles improvisés, qui donnaient à voir la danse-se-faisant au sein d'un collectif. Ces improvisations fonctionnaient comme spectacles car Grand Union avait auparavant construit son vocabulaire pendant des années. Certain·exs vivaient ensemble, et tout était poreux quant à ce sur quoi on peut s'appuyer pour créer ensemble...**

EMMA: C'est important de dire que les personnes du collectif sont aussi certain·exs de mes ami·exs les plus proches. Nous ne nous voyons pas seulement pour travailler, nous partageons également beaucoup d'autres moments ensemble.

FABIO: Et tout le monde a un peu vécu ensemble, à certains moments! (*rires*)

DÉLIA: Il est vrai que le fait que nous soyons ami·exs, que nous ayons fait la même école, et passé du temps ensemble, a permis la construction d'une base. Ce qui est très beau c'est que nous ne pouvons pas aller plus vite que le temps. Les amitiés, les

formes de savoir et de pratiques que nous ramenons des expériences hors collectif se mêlent petit à petit.

COLLIN: Il y a beaucoup de choses que nous n'avons pas besoin de nous expliquer. Par exemple, nous avons cinq interprétations différentes de toutes les parties de cette création. Nous allons dans la même direction parce que nous nous comprenons, mais cela ne veut pas dire que nous projetons les mêmes visions sur chaque chose.

EMMA: Par rapport à *Grand Union*, un aspect très concret pour moi est que nous prenons ensemble des risques que je ne prendrais pas comme interprète. Par exemple, le fait de décider de faire trois mois de création sans avoir encore les réponses des demandes de fonds. Chaque personne a envie de donner beaucoup au projet. Mais cela implique simultanément d'autres aspects plus complexes: cinq personnes décident chaque chose, tout peut bouger plus vite...

**Parmi les architectures au contact desquelles vous travaillez, il me semble qu'il y a également celle du savoir et de la connaissance...**

COLLIN: Oui. Lorsque nous cherchions ensemble sur quoi travailler, nous nous sommes beaucoup posé la question de ce qui nous constitue, des croyances qui nous ont construit·exs, de ce que nous partageons. Par la suite nous avons voulu travailler avec ce motif des croyances et la manière dont nous les valorisons différemment que les savoirs scientifiques, prouvés. Par exemple, le mime comme dispositif qui crée une corporalité et fait exister dans l'espace quelque chose qui n'existe pas nous a paru faire sens.

FABIO: Cela touche aux croyances enfantines, les enfants peuvent croire à des choses qu'ils ne voient pas du tout. Il existe une grande porosité entre les catégories que nous établissons par la suite entre savoir et croire.

EMMA: Cela touche également à l'adolescence comme période pendant laquelle nous nous construisons, pour trouver des choses en lesquelles croire. La scène vidéo finale qui fait référence à la production de contenus en ligne revient sur cette idée de production de nos propres savoirs, et sur le fait que croire en quelque chose suffirait à le faire exister.

**La dernière scène de votre spectacle, dans laquelle les matelas entassés deviennent surface de projection, semble en effet inviter à une prolifération joyeuse de langages, de modes de voir et d'écouter.**

DÉLIA: Dans mon imaginaire, la pièce se construit sur quelque chose de simple: nous dormons sur des matelas. Et soudain ce sol de matelas se transforme. Il devient un potentiel, il se défait. C'est un travail de déconstruction de l'imaginaire évident du matelas, qui l'ouvre à tout ce qu'il pourrait être, y compris ce que nous n'explorons pas nous-mêmes.

EMMA: Dans notre pièce précédente sur le Moyen-Âge, nous avons beaucoup parlé avec l'historien Clovis Maillat sur la période où s'est construite une hiérarchie des savoirs. Il est important pour nous de pouvoir faire des pièces de danse contemporaine qui contiennent d'autres éléments, drôles ou qu'on pourrait considérer enfantins. Le fait de ne pas abandonner tout ce qui est vu comme drôle est une position, car dans le fait de rire d'une chose il y a beaucoup de questionnements sur d'autres choses, et c'est peu présent dans la danse contemporaine.

DÉLIA: La danse contemporaine est intimidante pour de nombreuses personnes, notamment à cause de son sérieux. Ce n'est pas parce qu'un travail n'est pas hyper-conceptuel qu'il n'est pas précis, travaillé et profond. Nous voulons défendre l'idée que la joie et le rire peuvent aussi être politiques, surprenants, résistants. L'humour, par ailleurs, nous expose beaucoup. Par exemple, comment rire de nos corps qui sont censés être des corps de danseuses, sans rire de nos manières de bouger ou de nous mettre en relation? C'est une porte d'entrée par la danse à l'accessibilité.

# Performers l'action

politique



Luar Maria Escobar est docteure en danse / arts du spectacle et artiste chorégraphique. En 2021, elle obtient un contrat post-doctoral à ArTeC pour mener à bien le projet de recherche intitulé « *Un violador en tu camino* et *Black Lives Matter*: gestes, média et agentivité politique de la vulnérabilité ». Dans le cadre de sa recherche, elle a élaboré une conférence performée pour mobiliser ses savoirs-sentir comme outils d'analyse et de réflexion théoriques. Actuellement elle est en seignante (ATER) au département Arts/Danse de l'Université de Lille.

se relie à la pratique d'un féminisme international né en Amérique latine.

Chercheuse et artiste, Luar Maria Escobar examine la manière dont les postures ou les gestes protestataires peuvent devenir des danses de révolte virales et faire voyager des puissances d'agir. Où certaines danses

Entretien

Luar Maria Escobar

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANIE BAYLE

Peux-tu me présenter la genèse de la recherche sur laquelle tu travailles, intitulée « *Un violador en tu camino* et *Black Lives Matter*: gestes, média et agentivité politique de la vulnérabilité » ?

LUAR MARIA ESCOBAR: Les prémices de ma recherche se sont posées en 2016 quand j'étais encore en thèse au Brésil. On assistait alors aux débuts du coup d'état qui a mené à la destitution de la présidente de la république du Brésil de l'époque, Dilma Rousseff. Soutenu par des partis politiques d'extrême droite, un mouvement prodestitution est né. Une sorte de *chorégraphie de propagande* a été créée et diffusée via les réseaux sociaux. Paradoxalement, le fait que la danse soit utilisée comme le vecteur d'un désir politique m'intéressait mais j'étais aussi envahie par un sentiment de répulsion très fort face à ces images. Cette danse semblait dégager des impulsions autoritaires et virilistes, comme si elle incarnait les valeurs conservatrices et nationalistes du Brésil de l'époque. Cette expérience, essentiellement sensible, s'est mêlée à des questionnements liés à ma pratique de chercheuse en danse: peut-on dire qu'une chorégraphie incarne des aspirations politiques? Comment pourrions-nous analyser cette chorégraphie à travers le prisme des études en danse? Et quel serait l'apport scientifique d'une telle analyse? J'ai commencé à m'intéresser à la manière dont la performativité protestataire était traitée dans d'autres champs disciplinaires. J'ai pu observer qu'il y avait, dans des travaux sur *Occupy* ou *Nuits debout* par exemple, une tendance à occulter une lecture du geste manifestant en tant que phénomène sensible. Ce constat a été

un moteur, me donnant le désir de m'emparer des outils des études en danse pour essayer de saisir les forces politiques qui traversaient ces gestes protestataires.

***Un violador en tu camino* et *Black Lives Matter* sont deux événements de société contemporains l'un de l'autre. Cela a-t-il compté dans le fait que tu en fasses tes objets de recherche ?**

J'ai découvert *Un violador en tu camino* sur les réseaux sociaux. Cette performance dansée a eu lieu pour la première fois le 20 novembre 2019 à Valparaiso au Chili. Elle a ensuite été reprise dans les jours qui ont suivi, non seulement au Chili, mais aussi ailleurs en Amérique latine, en Europe et en Asie, par différents groupes de dissident-es et dans des contextes de luttes multiples. Le collectif féministe LASTESIS, composé de Lea Caceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor et Daffne Valdés, est à l'origine de cette chorégraphie dénonçant la dimension systémique du viol et du féminicide. Cette danse, très différente de ce que j'avais pu voir dans la chorégraphie pro-destitution de 2016, m'a donnée envie d'en faire un objet d'étude. Très vite ensuite, il y a eu la réactivation médiatique de *Black Lives Matter*, en réaction au meurtre de George Floyd. Ce mouvement politique, né aux États-Unis en 2013 pour dénoncer le racisme systémique envers les Noirs, éclate en 2020 dans sa dimension mondiale. Je me suis intéressée à des aspects communs à ces deux événements : leur portée transnationale et la question de la vulnérabilité.

**Quels ont été les éléments qui t'ont permis de faire dialoguer au sein de ta recherche ces événements contestataires, très différents l'un de l'autre ?**

On est effectivement sur des mouvements très différents, l'un féministe et l'autre antiraciste, chacun avec des histoires et problématiques particulières — mais qui ont en commun d'être des mouvements portés par des personnes minorisées, dont les vies

**« J'ai découvert *Un violador en tu camino* sur les réseaux sociaux. Cette performance dansée a eu lieu pour la première fois le 20 novembre 2019 à Valparaiso au Chili. Elle a ensuite été reprise dans les jours qui ont suivi, non seulement au Chili, mais aussi ailleurs en Amérique latine, en Europe et en Asie, par différents groupes de dissident-es et dans des contextes de luttes multiples »**

sont fragilisées par des politiques gouvernementales. Ces deux mouvements sont aussi liés par une dimension de circulation des gestes et marqués par une présence performative de l'action politique. Avec un corpus de recherche si contrasté, j'ai dû développer des méthodologies différentes pour approcher chaque objet d'étude, tout en mettant en avant ce qui les reliait. En premier lieu, l'usage de gestes performatifs. Certes, on est plus du côté de la danse avec *Un violador en tu camino*, alors qu'avec *Black Lives Matter*, il s'agit plutôt d'un registre de gestes que l'on pourrait considérer comme récurrents dans le répertoire des contestations. Mais on peut aussi parler de chorégraphie si on élargit le terme.

**Comment as-tu dégagé des axes d'analyse sur les vidéos qui constituent tes sources de travail ?**

Mes axes d'approche se sont donc posés autour des questions de la circulation et de la vulnérabilité. Quand on dit vulnérabilité, on peut penser à des gestes vus comme des symboles de vulnérabilisation ou de fragilisation : mettre le genou à terre, s'allonger au sol, etc. Dans sa danse, le collectif chilien LASTESIS reprend le *squatting*, en référence au fait de demander aux femmes de faire des *squats* nues pour vérifier, lors des fouilles en manifestation, si elles cachent des choses dans leur vagin. Je m'intéresse à la manière dont des gestes, a priori de vulnérabilisation, sont remobilisés en tant que puissance d'action. Comment ces gestes sont-ils réinvestis par de nouvelles luttes s'éloignant des codes d'affrontement virilistes ? Comment ces luttes, à travers les gestes qu'elles mobilisent, engendrent-elles d'autres types de relations entre les manifestant-es ? En cela, les aspects dynamiques que l'on trouve dans les deux mouvements en question sont directement reliés à des enjeux politiques. Ils permettent aux protagonistes de faire face à l'oppressé mais aussi de se relier entre elleux. Je crois que cette double dynamique, inscrite dans une sorte de spatialité symbolique à l'œuvre dans certaines manifestations que j'ai étudiées, est très importante pour l'efficacité politique de ces mouvements. C'est cela que je souhaite développer dans la suite de ma recherche. Est-ce qu'on lutte contre, est-ce qu'on lutte avec, ou les deux à la fois ? Comment cela apparaît-il dans les spatialités d'une manifestation, dans la dynamique des gestes performés ? Par exemple, LASTESIS se positionne clairement contre quelque chose et dénonce : leurs actions ont lieu devant des immeubles symboliques du pouvoir qu'elles pointent du doigt. Mais tout au long de la chorégraphie, on observe aussi d'autres rapports à l'espace, d'autres attitudes qui rassemblent les manifestantes entre elles. À travers le lien créé entre les actrices, on voit apparaître un groupe invisibilisé au sein de la société.

**La danse permet de rejouer des gestes, des situations mettant en scène dominé-es et dominant-es. Qu'est-ce que cela nous raconte ?**

Plusieurs des gestes sur lesquels j'ai travaillé s'inscrivent dans une histoire longue des luttes. Le genou à terre, par exemple, est un geste qui s'inscrit dans l'histoire de la lutte antiraciste depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. S'intéresser à ces gestes au prisme de leur histoire longue signifie donc se confronter au processus à la fois de continuité et de détournement, autant esthétique que politique, qui les constitue. Si on revient à la question de la vulnérabilité, certains gestes repris de l'oppressé, au lieu de souligner une vulnérabilité des manifestant-es, vont la renverser comme puissance d'action, comme force opératoire. Concernant la question de la spatialité symbolique, il s'agit de comprendre comment on reprend et comment on adresse à nouveau un geste, dans une sorte de circulation entre les personnes qui le performent et celles à qui il s'adresse. Je suis très sensible à ce que le pédagogue et philosophe brésilien Paulo Freire évoque dans ses travaux sur la pédagogie des opprimé-es. Il prône la transformation des postures rebelles en postures révolutionnaires : elles auraient non seulement la capacité de dénoncer des situations, mais aussi d'annoncer leur dépassement. Pour moi, la danse en tant qu'outil de lutte permet non seulement de dénoncer, mais aussi d'annoncer quelque chose dans le contexte des manifestations politiques. Cette capacité annonciatrice s'inscrit dans la dimension sensible et symbolique du geste, ainsi que dans les dynamiques qui les sous-tendent.

**Qu'as-tu observé à travers ce phénomène circulaire de la chorégraphie de *Un violador en tu camino* ?**

Je peux parler brièvement de trois études de cas sur lesquelles je me suis concentrée<sup>1</sup>. La première concerne l'une des performances qui a eu lieu à Santiago au Chili. Là, on est dans le contexte politique même où la perfor-

**« Plusieurs des gestes sur lesquels j'ai travaillé s'inscrivent dans une histoire longue des luttes. Le genou à terre, par exemple, est un geste qui s'inscrit dans l'histoire de la lutte antiraciste depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle »**

mance a été créée. Cela m'a permis de saisir à quel point les figures chorégraphiques étaient ancrées dans l'imaginaire politique d'un pays très marqué par la dictature militaire. Par exemple, les bandeaux noirs sur les yeux que portent les manifestantes renvoient directement aux viols commis pendant la dictature. Je me suis notamment intéressée aux différentes textures du geste, aux enjeux de spatialité et de temporalité qu'ils mobilisent, ainsi qu'aux puissances de résistance et de fragilité qu'ils dégagent. Ensuite, comme deuxième étude de cas, j'ai choisi de travailler sur une des versions de la chorégraphie reprise à Paris, celle faite par *#NousToutes* et le collectif *Collages Féminicides*. Cette version a eu lieu devant la Tour Eiffel au Trocadéro. Différemment de ce qu'on voit au Chili, ces femmes ne choisissent pas de se placer devant un immeuble représentant le pouvoir politique, mais plutôt devant un symbole culturel de la ville. C'est une autre manière de se situer, de prendre position. La marche est présente tout au long de la choré-

graphie, sur place, frontale. Ce qui est frappant dans cette version, chantée en français, c'est l'état de corps monolithique et rigide des manifestant-es par rapport à la version de Santiago. Enfin, comme troisième étude de cas, j'ai travaillé sur la version de Porto Rico. Elle est étonnante, car il y a des bribes d'improvisation, les états de corps sont très variés, avec notamment des moments de relâchement que l'on ne retrouve ni dans la version de Santiago ni dans celle de Paris. Il y a des changements de direction, une intégration de la cage thoracique dans le mouvement de la marche. L'ensemble est beaucoup plus festif, elles dansent au son d'un tambour sur la Bomba, une danse amenée dans l'île par les personnes mises en esclavage au XVI<sup>e</sup> siècle. À travers ces trois études de cas, j'ai pu analyser la manière dont la chorégraphie a été réinvestie à chaque fois par des imaginaires politiques différents. Cela m'a permis de réfléchir aux rapports entre les modulations du geste et l'agentivité politique.

**Dans ces exemples-là, peut-on dire que la nature des gestes chorégraphiques est profondément située, c'est-à-dire en prise directe avec les problématiques territoriales ?**

On assiste à un phénomène global que LASTESIS n'avait pas du tout prévu. La puissance de leur proposition réside dans la possibilité que la chorégraphie soit transformée dans chacun des contextes spécifiques de ses réitérations. Il ne s'agit donc pas simplement d'une reproduction de la chorégraphie chilienne à travers le monde, mais plutôt chaque fois d'une réappropriation. Une hypothèse sous-jacente habite mon travail : lire le geste dansé et ses variations au sein de ses dimensions circulatoires pourrait nous aider à comprendre les croisements entre la danse et la pratique actuelle d'un féminisme international. Pour cela, je m'appuie sur les écrits de Veronica

1. À ce sujet, voir « Danser la lutte : féminisme et activisme dans la circulation transnationale d'*Un violador en tu camino* », in *Danser en lutte*, Communications, 2024 (en ligne)

Gago, qui défend l'idée d'un féminisme international né en Amérique latine et se diffusant depuis là-bas, renversant ainsi le sens de la circulation habituelle. Les féminismes dont nous parle Gago parviennent à mettre en place une internationalisation de la lutte qui n'est pas homogénéisante. Il est question d'un féminisme qui parvient à s'internationaliser sans s'abstraire des contextes locaux, un mouvement qui s'élargit sans perdre son ancrage dans des territoires et luttes spécifiques. Autrement dit, un féminisme international qui se revendique explicitement situé, même si cela peut sembler paradoxal au premier abord. Le geste dansé, grâce à sa porosité et à sa capacité d'actualisation, devient alors un outil très précieux et puissant pour cette praxis d'un féminisme international.

**Comment peut-on lire le fait que ce soient les militantes féministes qui investissent la danse comme médium de résistance au sein des manifestations ?**

La danse n'est pas exclusivement un moyen de lutte féministe. Je crois que la danse est un outil qui permet de situer la lutte du côté de l'esthétique, au sens étymologique du terme : des phénomènes qui renvoient au sensible et à la sensation. Danser ou même voir des corps danser dans des manifestations politiques, cela génère de l'empathie kinesthésique. Ce sont des stratégies militantes qui passent par d'autres biais que ceux auxquels nous sommes habitués. Mais les militantes féministes revendiquent souvent des liens étroits avec la théorie, avec une pensée savante. C'est aussi l'une des caractéristiques de ce *féminisme du Sud* dont nous parle Veronica Gago : une non-distinction entre la pensée et la pratique, une praxis qui produit de la pensée avec et à travers les corps, et vice-versa. Pour moi, cela est très cohérent avec le travail chorégraphique, et peut-être que les féministes ont eu cette intuition.

**« Lire le geste dansé et ses variations au sein de ses dimensions circulatoires pourrait nous aider à comprendre les croisements entre la danse et la pratique actuelle d'un féminisme international.**

**Pour cela, je m'appuie sur les écrits de Veronica Gago, qui défend l'idée d'un féminisme international né en Amérique latine et se diffusant depuis là-bas, renversant ainsi le sens de la circulation habituelle »**

**Dans les manifestations dont nous avons parlé, on voit souvent beaucoup de joie, de plaisir qui émanent des groupes de femmes dansant ensemble. Existe-t-il le risque que les détracteurs relèvent ces aspects pour minoriser le poids de leurs luttes ?**

On touche là, il me semble, à la question de ce que l'on attend d'une manifestation politique. Quelle efficacité politique cherche-t-on ? Pour penser ces phénomènes, il faut aussi se demander si on se situe à l'échelle du macro ou du micropolitique. Et puis, à qui s'adresse ce type d'actions ? Les manifestant-es ou même celles qui sont témoins de ces actions sont traversé-es par une expérience sen-

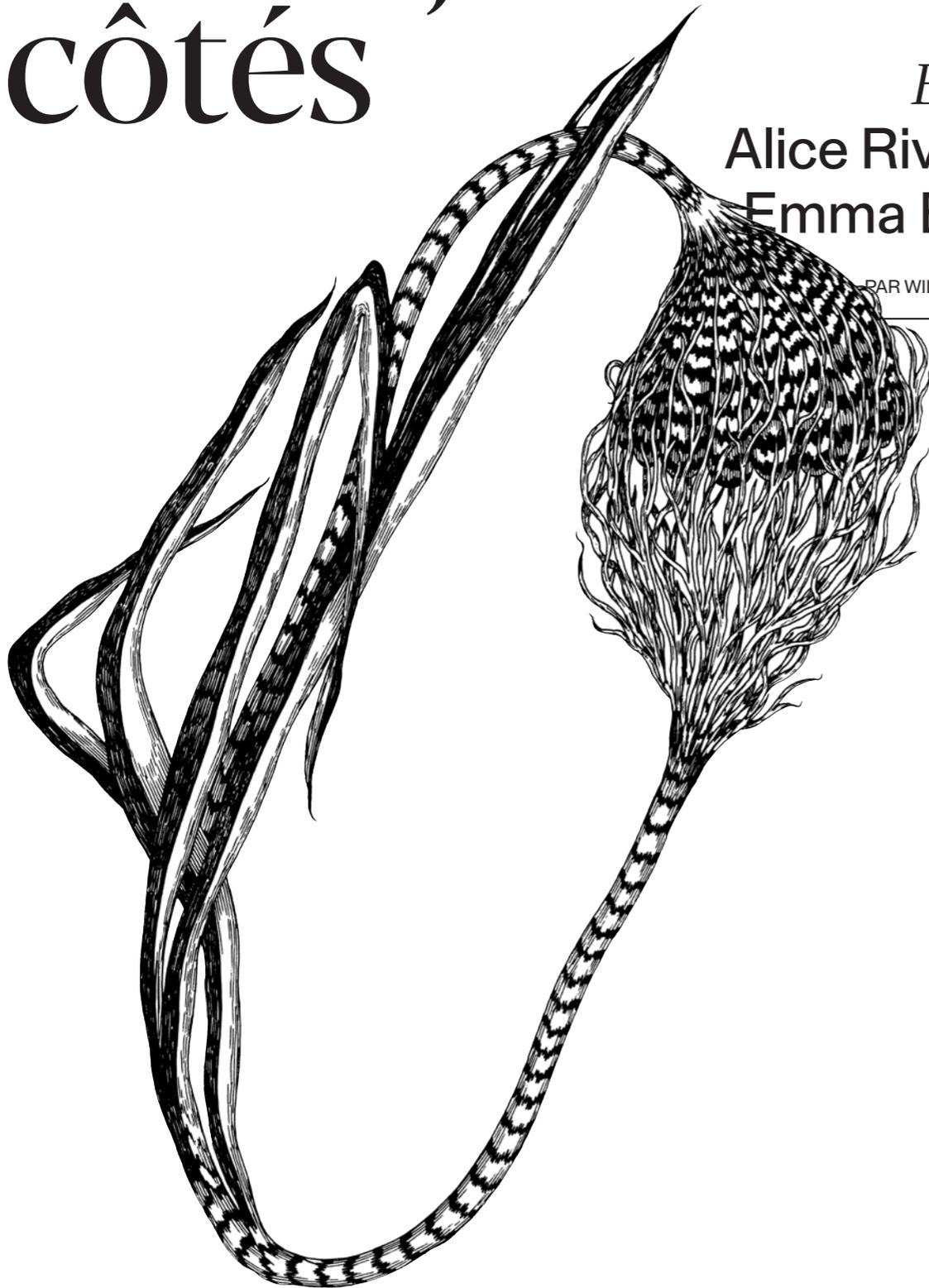
sible. Cela agit déjà sur un plan micropolitique. La question de la joie et du plaisir est en effet très importante. Il y a là une force, une puissance de la joie en tant qu'affect qui est aussi révolutionnaire. La joie mobilise, contamine, c'est un peu « le pouvoir du dedans » pour citer l'écoféministe Starhawk. Quelque chose se produit dans ces expériences sensibles, collectives, haptiques, kinesthésiques, qui secoue ce qu'englobe habituellement le terme politique.



# Les corps en manif, des deux côtés

Entretien  
Alice Rivierre et  
Emma Baillivet

PROPOS RECUEILLIS  
PAR WILSON LE PERSONNIC



Emma Baillivet et Alice Rivierre sont deux étudiant·exs chercheur·exs en master Pratiques critiques en danse à l'Université de Lille. Iels co-crée en 2021, avec quatre acolytes, le collectif transdisciplinaire et queer : *Nous indiszipliné·exs*. Leurs pratiques militantes infusent leurs travaux universitaires comme artistiques. Leurs mémoires portent les titres provisoires suivants : pour Alice Rivierre, *Expérience individuelle en corps uniformisés : récits de corporités policières en manifestation*, et pour Emma Baillivet, *Corporités en lutte : repenser les dynamiques oppressives qui se jouent dans le milieu militant à travers la création d'ateliers de pratique du sensible*.

Aminata Labor est artiste, auteur·ex, chercheur·exs et performeur·xse. Son travail mêle dessin, danse et recherche sociale et politique. En 2022, iel publie aux éditions de l'Atelier Téméraire, *Expériences manifestantes. Récits de femmes du cortège de tête*. Avec Pauline L. Boulba, iel travaille aussi autour de l'œuvre de Jill Johnston, critique de danse et activiste lesbienne. Cette exploration prend la forme d'un spectacle créé en 2022 (JJ), d'un film (2023) et d'un livre de traduction collective (2024).

Wilson Le Personnic est rédacteur indépendant et travailleur de l'art. Il collabore aujourd'hui avec des artistes du champ de la danse et développe une activité d'écriture pour des journaux et des théâtres. Il fonde et dirige le site [maculture.fr](http://maculture.fr) de 2014 à 2024.

Lorsque les outils de la recherche en danse permettent d'examiner, de décrire et d'interpréter certaines réalités systémiques dans les luttes militantes : comment les corps s'engagent lors des mobilisations étudiantes, quels pare-feux mettre en œuvre pour contrer les abus de pouvoir au sein même des collectifs activistes, à quelles contraintes sont soumis les corps policiers... ? Alice Rivierre et Emma Baillivet, touxtes deux militant·exs et chercheur·exs en danse, nous invitent dans leurs travaux. Avec en toile de fond ceux d'Aminata Labor.

**Vous développez une étude en danse sur les corporités en lutte. Pourriez-vous présenter vos terrains de recherche respectifs ?**

**ALICE RIVIERRE :** Pour ma part, je travaille sur la manifestation comme un espace de performance, autant pour les manifestant·es que pour les forces de l'ordre. J'ai focalisé ma recherche sur les corporités policières en manifestation. C'est en lisant le mémoire d'Aminata Labor<sup>1</sup> que j'ai eu l'idée de me pencher sur ce terrain. Dans sa recherche, j'ai été particulièrement touché·e par la manière dont Aminata donne une place centrale aux corporités dans l'analyse des mouvements sociaux. Il me semblait intéressant de questionner et d'analyser les récits des agents du maintien de l'ordre, pour avoir une vision globale des forces en présence dans cet espace relationnel. Étant moi-même militant·e, j'étais curieux·euse de savoir ce que ça leur faisait de performer cette image, de comprendre comment ils adhèrent à cette performance de l'État ou alors s'en distancient.

**EMMA BAILLIVET :** Je suis au tout début de ma recherche donc mon sujet n'est pas aussi précis que celui d'Alice. Je travaille actuellement sur les mobilisations étudiantes, plus particulièrement dans le contexte universitaire. Ces dernières années, notre université a traversé plusieurs mouvements sociaux auxquels nous avons participé. Durant nos études, on nous a souvent répété que la neutralité de chercheur·exs n'existait pas. J'ai conscience que mon regard de personne queer, lesbienne et militante vient situer ma recherche. Il me semblait donc compliqué d'imaginer un projet

1. *Expériences manifestantes. Récits de femmes du cortège de tête*, soutenu en 2019 à Paris 8, issu d'un travail de terrain sur les manifestations contre la Loi Travail de 2016.

de recherche déconnecté de ce contexte. J’ai commencé à m’intéresser aux dynamiques oppressives qui se rejouent dans le milieu militant. Avec Alice, il nous a fallu plusieurs mois avant de nous sentir légitimes à partager ces espaces activistes et à prendre la parole durant les Assemblées générales (AG). Les personnes en lutte avec lesquelles nous échangeions étai­ent au départ souvent dans un rapport autoritaire et infantilisant. Ce contexte parfois excluant est un impensé de la lutte : il freine sans nul doute de nouvelles manières de militer, d’où l’envie d’en faire le sujet de ma recherche. L’idée est d’observer comment dans ce milieu, qui se revendique d’une certaine intersectionnalité et horizontalité, des mécanismes de domination se rejouent malgré tout. Je m’intéresse par exemple aux stratégies corporelles qui sont mises en place par ceux qui prennent la parole en AG. Comme pour Alice, le mémoire d’Aminata Labor a été déterminant dans la mise en chantier de ce projet de recherche. D’abord parce que ce travail prouve que les études en danse ont une vraie place dans la pensée du monde militant. Ensuite, parce qu’en faisant le choix de s’intéresser aux voix de femmes du cortège de tête, Aminata Labor met aussi en lumière l’invisibilisation — et donc les mécanismes de domination — qu’elles subissent dans ce cadre (voir extrait p. 45).

### Est-ce que vos sujets d’étude font sens dans un département danse ?

ALICE RIVIERRE ET EMMA BAILLIVET : Absolument. Nous avons l’impression que l’imaginaire des luttes infuse nos cours depuis déjà plusieurs années. Par exemple, *Surveiller et punir* de Michel Foucault était l’une des rares lectures imposées lorsque nous sommes arrivés·es au département danse de l’Université de Lille. Ce livre ne parle pas de danse, pourtant, il paraît être une référence primordiale pour penser les corps en relation. On a aussi étudié des textes de chercheuses en danse comme *Choreographies of Protest* de Susan Leigh Foster, qui invitent à repenser nos pratiques militantes sous le prisme sensible des études en danse. C’est l’étendue de ce champ d’études qui nous permet de prendre pour objet des pratiques non-chorégraphiques et de les analyser avec des outils chorégraphiques.

### Comment les études en danse permettent-elles de regarder, d’analyser et de renseigner autrement les espaces militants et les corps qui y circulent ?

ALICE RIVIERRE ET EMMA BAILLIVET : Elles permettent d’analyser autrement les milieux militants parce qu’elles s’y intéressent depuis les récits et sensations de ceux qui les habitent. Ces études sont directement connectées aux corporéités et à la manière dont celles-ci s’emparent de l’espace, s’y meuvent.

### Alice, pour ta recherche, tu as réalisé plusieurs entretiens avec des CRS. Peux-tu revenir sur ces rencontres ?

ALICE RIVIERRE : Ces rencontres ont nécessité dans un premier temps une grande préparation de ma part. C’était pour moi impossible d’arriver en face de ces CRS en tant que lesbienne non-binaire et militante anarchiste. J’ai donc adopté une autre apparence et présenté autrement mon projet de recherche. Afin de correspondre à leur idée d’une jeune étudiante acquise à leur cause, j’ai incarné un personnage durant ces entretiens. C’est par ce procédé performatif de transformation que j’ai réussi à accéder à leur confiance et à leurs récits. Durant ces entretiens, j’ai cherché à les faire parler sur leurs physicalités et leurs sensations, je souhaitais récolter des récits sensibles de leurs expériences en manifestations, pour comprendre comment leurs corps étaient engagés durant ces moments-là. La description de leur uniforme a été notamment l’occasion de comprendre comment leurs gestes étaient contraints. Par exemple, leur tenue est très lourde et les empêche de courir vite, leurs casques sont encombrants lorsqu’ils sont à la poitrine, mais engendre des douleurs à la nuque quand ils les portent. En ciblant des souvenirs précis lors desquels ils ont ressenti du danger, j’accède à leurs affects : peur, solidarité, conflictualité. J’aperçois aussi les différents états de corps au travers desquels ils passent en manifestation : ils doivent savoir rester en réserve, en attente, tout en maintenant une certaine réactivité corporelle, *tenir la position* malgré l’adversité ou au contraire activer des mouvements offensifs et charger, interpeller, etc.

### Emma, une des hypothèses que tu formules dans ton étude est que les ateliers de pratique collective de danse peuvent être des espaces de réflexion sur les mécanismes de domination au sein du milieu militant.

EMMA BAILLIVET : En effet, j’ai l’intime conviction que reconsidérer le corps au sein des milieux militants permettrait de repenser certaines structures informelles de domination. Et les ateliers de pratiques collectives pourraient en effet entrer dans ces questions. Il existe déjà des ateliers qu’on nomme *déplacements collectifs*, qui permettent de préparer les militant·es à la répression policière durant les manifestations. Je pense qu’il est possible d’imaginer ce type d’atelier collectif pour d’autres contextes, et de les appliquer aussi aux lieux de sociabilisation militants : AG, discussions collectives, tables de presses, etc. Par exemple, proposer des discussions sous forme d’atelier en complémentarité des assemblées générales permettrait de déconstruire certains mécanismes de domination présents dans ces espaces de paroles. J’ai conscience que proposer ce type d’atelier peut paraître absurde quand on n’a déjà pas beaucoup de temps pour prévoir des actions dans des situations d’occupation. Mais dans une perspective d’intersectionnalité, on ne peut pas militer contre un certain type de dominations et ignorer celles qui se jouent à même l’espace de lutte. Pour moi, l’urgence des luttes en cours ne doit pas prendre le dessus sur nos limites personnelles et sur l’importance de rendre l’espace militant moins oppressif pour nous — personnes qui le constituons.

### Comment avez-vous transposé les outils méthodologiques de la recherche en danse à votre sujet d’étude ?

EMMA BAILLIVET : Trouver des références dans les études en danse pour regarder et parler des corporéités en lutte me paraît assez simple. Par exemple, la pensée de Michel Bernard<sup>2</sup> imprègne énormément nos deux recherches. En effet, on ne considère pas les actrices impliquées dans nos problématiques comme des corps en mouvements mais bien comme des corporéités et j’ai l’impression que c’est à cet endroit que réside tout l’enjeu de nos recherches. Pour ma part, il n’y aurait pas de sujet si on

prenait les militant·es comme des corps, dans le sens anatomique, sans prendre en compte leurs affects, leur environnement et ce qui les a construits·es comme individus. Les nommer corporéités, c’est nommer l’existence d’interrelations entre elleux : on peut alors commencer à examiner de quel ordre sont ces relations. Est-ce qu’elles travaillent à une certaine horizontalité ? Est-ce que des dynamiques de pouvoirs et de domination s’y jouent ? Le titre du mémoire d’Alice expose d’ailleurs la tension qui existe entre le corps uniformisé des CRS et leurs corporéités individuelles. J’ai l’impression que la notion de corporéité est parlante quant à l’ancrage de nos recherches dans le champ d’études spécifique du chorégraphique.

ALICE RIVIERRE : Dans ma recherche, j’évoque la question de l’immobilité des CRS et j’ai essayé d’aborder avec elleux cet état d’attente durant mes entretiens. J’ai rapidement associé cet état à la question du pré-mouvement largement théorisé par Hubert Godard. En effet, les études en danse nous apprennent qu’il n’existe pas d’état d’immobilité complète, le corps est constamment mu par des micromouvements — réajustements de la posture face à la gravité, mouvements des fluides internes, etc. Or Hubert Godard, dans sa postface de *La danse au vingtième siècle*, propose de nommer cette attitude, face à la gravité qui colorera le geste qui suivra, *pré-mouvement*. Alors, si l’on prend le moment manifestant dans sa globalité, on peut dire que l’état de base d’attente des CRS constitue le pré-mouvement policier en manifestation.

### Vous êtes touxtes les deux dans la militance. Comment vos pratiques et expériences de ce milieu affectent-elles et informent-elles votre recherche ?

ALICE RIVIERRE ET EMMA BAILLIVET : C’est de nos pratiques militantes que sont nés nos désirs de recherches : elles y sont pleinement ancrées. C’est mon vécu sensible de la répression policière en manifestation et la sensation plus générale d’être impuissant·es face à la police qui m’a décidé·es à engager mes recherches. Alors, forcément, nos êtres militants infusent dans nos recherches tout comme nos convictions abolitionnistes par exemple. Être militant·es radicalise aussi nos manières de faire de la recherche et nous invite à d’autant plus

2. Michel Bernard (1927–2015), philosophe spécialiste de la danse, est le fondateur du département danse de l’université Paris 8. Il propose notamment de remplacer la notion de corps, sur lequel se projettent des modalités fonctionnelles organisées et signifiantes, par celle de corporéités, qui pointe les contingences d’un vécu relationnel ainsi que la temporalité des expériences (ndlr).

questionner le système en place. Si l'on considère qu'il faut lutter, c'est qu'on considère qu'il y a matière à réfléchir! Nous pensons que nos pratiques militantes nous permettent de trouver un sens à la recherche universitaire, qui nous paraît parfois déconnectée de la réalité. Si ce type de recherche permet à la lutte d'avancer, alors ça vaut le coup pour nous d'y participer.

### Les espaces de luttes et les manifestations sont souvent le théâtre de propositions artistiques et chorégraphiques. Comment expliquez-vous cette présence de la danse dans les manifestations et dans les lieux de lutte?

ALICE RIVIERRE et EMMA BAILLIVET: En effet, on retrouve souvent des fanfares dans les manifestations. La danse permet de sortir de la monotonie, d'aller au-delà de « juste marcher ensemble ». On a pu également voir ces dernières années des chorégraphies devenir virales en manifestation, notamment *Un violador en tu camino* créé au Chili pour dénoncer les violences sexistes et sexuelles dont les gestes et l'hymne sont arrivés jusqu'en Europe (voir p.35). Depuis les années 2000, on peut aussi voir des groupes de clowns et des *pink blocs*<sup>3</sup> dans les manifestations. Ces modes d'actions ludiques sont des formes d'exutoires: ils utilisent la dérision pour mettre à mal le pouvoir en place. Au-delà des moments d'action, la danse aussi est toujours présente dans les espaces en périphérie de la lutte, dans les ZAD, après les manifestations, etc. Par exemple, le souvenir qu'on retient de notre passage à la lutte contre les méga-bassines à Sainte Soline, c'est certes la manifestation, la répression policière violente, mais aussi les DJ sets et concerts le soir avec de la danse un peu partout sur le campement. C'est important d'avoir ces moments parce que ça permet de lier nos corporéités militantes autrement que dans la peur des coups, des grenades et des lacrymos.

### On peut constater que les artistes/institutions s'emparent aujourd'hui de plus en plus de ces sujets, dans les créations et les programmations. Comment voyez-vous cette envie/ce besoin d'apporter la lutte sur scène, de politiser l'espace de la scène?

ALICE RIVIERRE et EMMA BAILLIVET: On peut en effet constater que de plus en plus de projets chorégraphiques mettent en scène des corporéités en luttes et se revendiquent comme engagés. Les termes queer, patriarcal, feminisme, écologie sont aussi partout dans les programmes des théâtres. Même si certains projets partent d'une bonne intention, nous avons l'impression qu'il s'agit plutôt d'un effet de mode. Ça nous fait mal d'utiliser ce terme « effet de mode », parce que ce sont aussi ce que disent les réactionnaires qui voient l'arrivée des minorités sur les scènes d'un mauvais œil. Mais on a l'impression que, bien souvent, ce ne sont justement pas des personnes minorisées qui s'emparent de ces sujets. C'est pour nous de parfaits exemples de greenwashing, socialwashing, feminismwashing ou pinkwashing<sup>4</sup>. C'est aussi questionnant pour nous de voir toujours les mêmes personnes dominantes s'emparer des récits sur la domination. Et surtout, pour un public composé principalement de personnes dominantes — ou du moins privilégiées. Mais même si beaucoup de projets n'abordent qu'en surface ces sujets, il y a quand même des propositions qui sortent du lot, qui subvertissent cette violence au lieu de la reproduire, qui travaillent à façonner un autre imaginaire depuis la scène, qui mettent en scène des corps qui sortent des normes, et qui zbeulent les esprits étriqués bourgeois.

3. *Pink bloc*: cortège unitaire LGBTI dans une manifestation dont la portée principale n'est pas, au premier abord, une question spécifiquement LGBTI (ndlr).

4. Procédés utilisés par une organisation consistant à afficher des engagements écologiques/féministes/sociaux/pros LGBTI dans le seul but d'améliorer son image (ndlr).

## Voix de femmes du cortège de tête

Aminata Labor, performeurxse et chercheurxse, explique: « Rendre compte des pratiques de manif depuis les corps de manifestantes, c'est d'abord rendre palpable leurs présences dans les cortèges et chercher à déviriliser le cortège de tête en sortant ce qualificatif de la chasse gardée blanche cisgenre masculine. Donner à sentir ce que l'expérience des manifestations nous fait, à nos chairs, à nos imaginaires et à nos possibles, c'est aussi décrire et prêter attention à la dimension gestuelle pour restituer autant que possible les qualités et l'épaisseur de ces expériences et penser les manif comme des espace d'expérimentations et de (ré)invention de soi (...).» Voici quelques témoignages extraits de son livre, *Expériences manifestantes. Récits de femmes du cortège de tête*.

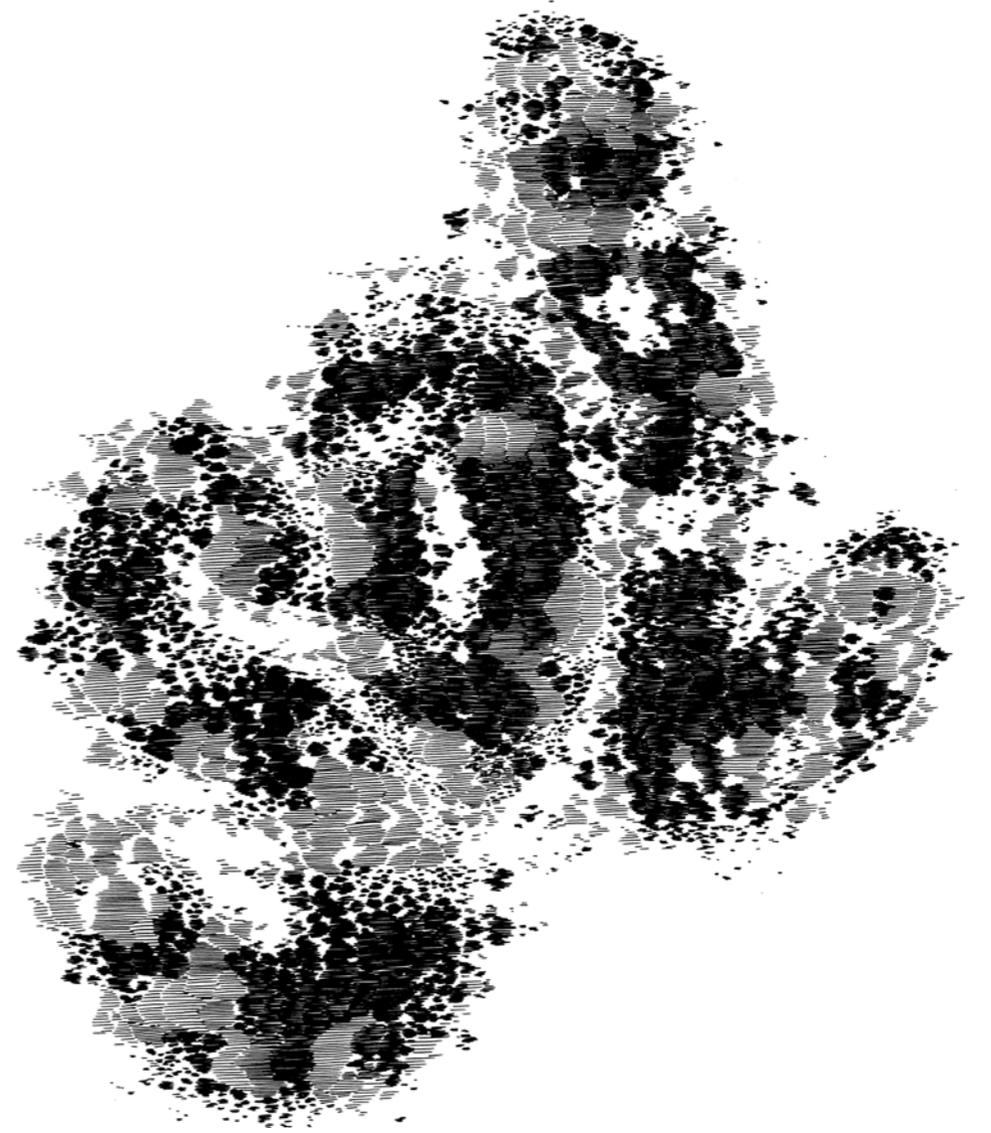
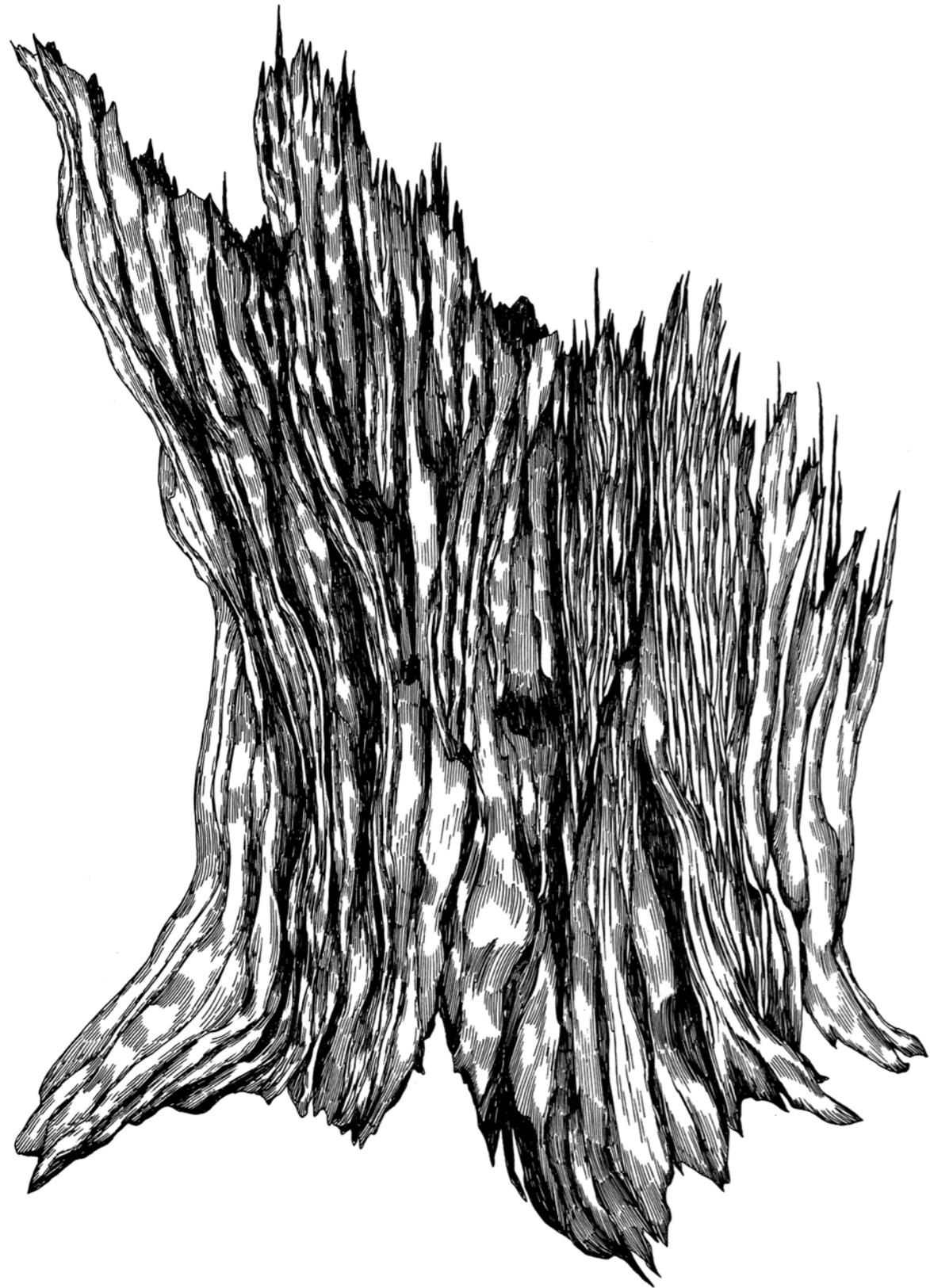
« [...] Au début je faisais rien, je voulais juste aller devant voir ce qui se passait, pour l'adrénaline. Et je ressentais des trucs de ouf en étant simplement toute en noire et cagoulée. J'avais vachement moins peur alors que je pense que c'était beaucoup plus risqué. J'avais moins peur des keufs, j'avais pas trop peur des gens et dès que j'étais décagoulée, je me voyais comme une victime. Puis entre personnes cagoulées on interagit, on se regarde. C'est peut-être mon interprétation mais c'est limite érotique. J'avais l'impression d'être amoureuse de tout le monde, c'était fou. Et souvent

t'es amenée à toucher, y a vachement de touché, de gestes, pas tendres parce que ce serait bizarre, mais bienveillants. J'ai l'impression que ça permet plus de choses que lorsque t'es décagoulée. Et puis dans les manif, juste d'avoir l'air hostile en étant tout en noir ça me fait du bien. Et de voir que tout se mélange entre lacrymo et fumi-gènes c'est super esthétique. Toustes habillé-es pareil comme si c'était un spectacle. En vrai c'est rare de voir mille personnes habillées pareilles [...].»

« [...] Non, je sais pas pourquoi mais crier des slogans j'y arrive pas. Et souvent ils ne me conviennent pas. Et je peux pas gueuler *Tout le monde déteste la police*. Mais il faut gueuler, c'est important. Ça active le corps. Insulter c'est ce qui me vient, mais je me rends compte que quand j'arrive à émettre de la voix de façon forte, là ça potentialise le corps, ça réveille, ça sort de l'hébétude. Du coup même le slogan aussi débile soit-il, il a une fonction d'activation corporelle [...].»

« [...] Deux mille personnes en noir qui cassent des vitrines dont l'État se fout, ça intimide pas l'État. Mais bon pourquoi pas. En fait, je pense que c'est super codé, les flics savent qu'ils doivent être violent-es d'une certaine manière. Et nous, si les flics n'étaient pas violent-es, tout perdrait de son sens. Même si parfois peut-être ils abusent, j'ai un peu du mal à comprendre certains discours un peu hypocrites qui voudraient des manif sans keufs. Ce serait frustrant. On peut pas dire le contraire. Moi je peux pas l'assumer en public, mais on ferait quoi si y avait pas de keufs dans nos manif. Je pense qu'on se ferait chier. Ce serait pas marrant. Du coup c'est forcément un spectacle, c'est forcément une mise en scène. Je pense aussi qu'on se montre à nous-mêmes, et y a pas mal de spectateurs qui sont les médias [...].»

« [...] Je repense aussi à une nasse assez violente, compressive et punitive. On s'est fait gazer alors qu'on pouvait pas sortir. Normalement un gaz c'est fait pour disperser, sauf qu'on pouvait pas sortir, donc c'était vraiment assez anxio-gène. Comme j'ai pas réussi à m'échapper, dans ces moments-là, j'arrive à trouver un truc de calme *in fine*, c'est-à-dire qu'une fois que j'ai pas réussi à m'échapper plus tôt, du coup dedans j'arrive à faire *ok ok ok. On court pas on court pas*. Je m'étonne moi-même d'un certain calme, ça passe beaucoup par *ok le sol le sol*. Sentir le sol. Rester alerte. Du coup je passe vraiment dans un mode sensations pour calmer les affects. Donc là pour le coup mes pratiques de corps m'aident beaucoup. Et je me souviens que dans cette nasse, c'était trop mignon, y avait plein de très jeunes gens qui venaient me voir en me disant: *ça va madame? ça va madame?* Et moi j'étais assez calme en fait, donc je faisais *bah, comme toi en fait, juste je m'en prends plein la gueule comme toi, j'essaie de respirer comme toi*, mais je me rendais compte que *«putain la daronne quoi!*» J'avais l'impression d'être une daronne tu sais on me dit *vous pouvez sortir par là on a réussi à ouvrir une porte*. Moi je me disais *mais j'ai l'air si paniquée que ça?* Y avait comme une espèce d'empathie et je sentais que je correspondais pas exactement au profil des gens qui étaient censés se retrouver dans cette nasse. Mais un moment j'ai dit, *ok moi je sors*, et donc très organisés, y a deux camarades qui m'ont accompagnée [...].»



# 2

## Steve Paxton la vulnérabilité du toucher

ANNIE SUQUET, historienne de la danse, est sur le point de terminer son ouvrage *Modernités critiques — Une histoire culturelle de la danse (1945–1980)*, dont la sortie est attendue en janvier 2025 aux Éditions du CND. Cette rubrique ouvre à chaque numéro du *Journal de l'ADC* un extrait récemment rédigé par la chercheuse.

En exclusivité, les débuts du contact improvisation initié par Steve Paxton. Une occasion de rendre hommage à ce danseur récemment disparu.

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).

Dans les années 70, le contact improvisation développé par Steve Paxton représente, de pair avec les méthodes somatiques, un vecteur important de la dissémination des valeurs contestataires et des conduites expérimentales cultivées par la postmodern dance américaine.

(...) En juin 1972, à SoHo, la toute jeune John Weber Gallery<sup>1</sup> accueille une performance de danse d'un genre sans précédent. Cinq jours d'affilée, cinq heures par jour, dix-sept danseurs et danseuses, rassemblés à l'initiative de Steve Paxton, testent en direct une nouvelle pratique d'improvisation en duo. Lavée de toute connotation psychologique comme de tout vocabulaire stylistique pré-établi, cette pratique, dont Paxton est l'initiateur, se donne pour principe d'explorer les diverses façons dont deux corps peuvent engager le contact et se mettre mutuellement en mouvement par le simple échange de leur poids. Dans une salle au fond de laquelle sont projetés des films expérimentaux de George Manupelli<sup>2</sup>, les duos se nouent et se dénouent sur un grand tapis de gymnastique. Ni effets de lumière, ni costumes, ni musique. Le public est libre d'entrer et de sortir, de rester quelques minutes ou quelques heures, de circuler entre films, installations et performance. Des moments de celle-ci, captés en vidéo par Steve Christiansen<sup>3</sup>, montrent les danseurs qui, par couple, s'élancent l'un vers l'autre. Ils cher-

1. Elle a ouvert ses portes en 1971 au 420 West Broadway.
2. *Dr Chicago* et *Cry Dr Chicago*, films dans lesquels Paxton joue le rôle d'un toxicomane.
3. Intitulée *Chute*, cette vidéo sera, en 1978, rééditée et assortie d'un commentaire en voix *off* de Paxton. Permettant d'analyser ce qui se passe dans le mouvement depuis un point de vue extérieur, les captations vidéo joueront un rôle d'accompagnement important dans la genèse et les développements du *contact improvisation* (pour une compilation de ces vidéos, cf. *Videoda Contact Improvisation Archive [1972–1987]*, Contact Editions, 2014).
4. Steve Paxton, cité in Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1990, p. 64.
5. Steve Paxton, « Drafting Interior Techniques », *Contact Quarterly*, vol. 18, n° 1, hiver/printemps 1993.
6. Cf. Steve Paxton, cité par Bojana Cvejić, in « A Physical Quest for Natural Rights », *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, dir. Romain Bigé, Lisbonne: Culturgest, 2019, p. 64.
7. Sorte de roulade de trois quarts en diagonale, le roulé-boulé permet d'étaler l'impact d'une chute et de transformer celle-ci en élan. L'apprentissage de l'aïkido a été déterminant pour Paxton et pour sa compréhension du mouvement. Il l'a découvert en 1964, alors qu'il était en tournée à Tokyo en tant que membre de la compagnie Cunningham. Dans « cet art martial de la paix », on apprend à accueillir le mouvement de l'attaquant (plus largement, les « forces extérieures ») et à bouger avec. Au lieu d'accentuer « l'opposition », l'aïkido nourrit l'idée « d'un "nous" non polarisé », dit Paxton. Ainsi, en aïkido, « ce n'est pas moi qui bouge, mais la totalité de l'environnement (dont fait partie l'adversaire) ». (Cf. Hubert Godard et Romain Bigé, « Moving-moved », in *Drafting...*, op. cit., p. 102).
8. Paxton a lui-même pratiqué la gymnastique à un haut niveau avant de devenir danseur.
9. Elle a, comme Paxton, fait partie de la Merce Cunningham Dance Company.
10. *Jitterbug*: littéralement, « l'insecte qui fait se remuer ». Dans cette forme de *swing acrobatique*, popularisé aux États-Unis dans les années 1940, les danseurs sont de tous âges. Les combinaisons de

Depuis le début des années 1960, Paxton n'a eu de cesse de chercher à démanteler le rapport hiérarchique traditionnellement instauré entre chorégraphe (créateur) et interprète (exécutant)

chent tour à tour à s'attraper, se porter, se laisser porter, mobilisant la masse de leurs corps pour susciter un jeu de poids/contre-poids, se laissant aussi mutuellement entraîner dans la chute pour recréer de l'élan. La présentation est intitulée *Contact Improvisations*, non pour quelque raison « poétique », souligne Paxton, mais parce que ce titre décrit de la manière la plus « juste et objective » ce à quoi s'essaient les danseurs<sup>4</sup>. À la suite de cette performance, le nom de *contact improvisation* demeurera, devenant l'appellation générique de la pratique ainsi lancée.

Telle que l'envisage Paxton à ses débuts, cette « danse-contact » est d'abord une structure d'expérimentation, un « modèle de travail<sup>5</sup> », qui lui permet de mettre en œuvre des questionnements critiques, notamment sur l'organisation sociale reflétée par la danse. Depuis le début des années 1960, Paxton n'a eu de cesse de chercher à démanteler le rapport hiérarchique traditionnellement instauré entre chorégraphe (créateur) et interprète (exécutant). Con vaincu qu'il existe un autre « potentiel social » que celui du pouvoir vertical<sup>6</sup>, il réfléchit à des méthodes pour co-créer du mouvement sur le mode horizontal du partage, de l'écoute mutuelle, de la réciprocité. Faire germer cette possibilité requiert qu'une forme de communication intime parvienne à s'établir entre les membres d'un groupe. Pour préparer les danseurs aux présentations à la John Weber Gallery, c'est ainsi à une immersion communautaire que Paxton les convie d'abord.

Pendant les dix jours qui précèdent les performances, tous vivent et travaillent ensemble dans le même loft. Si le chorégraphe pose le cadre et propose les principaux exercices d'entraînement (dont les roulés-boulés d'aïkido, appelés à devenir familiers dans la pratique du *contact impro-*

*visation*<sup>7</sup>), chacun contribue à l'expérimentation collective avec son bagage. Certains participants, venus à la danse par le sport, comme Nancy Stark Smith<sup>8</sup>, injectent dans la pratique leur appétit pour les exercices à haute intensité énergétique. Partenaire de Paxton au sein du collectif Grand Union, Barbara Dilley<sup>9</sup> est rodée aux sollicitations de l'improvisation la plus débridée. D'autres danseurs, à l'instar de Mary Fulkerson, Nancy Topf et Daniel Lepkoff, sont parallèlement impliqués dans le développement des *release techniques [techniques de la détente]*. À travers la méthode de Fulkerson en particulier, les apprentis *contacters* apprennent à tomber en douceur, à prêter finement attention à leurs sensations et à utiliser l'information de leur toucher pour guider le mouvement d'un partenaire. Vues de l'extérieur, les formes qui surgissent de ces explorations peuvent tour à tour ressembler « à la lutte, au jitterbug<sup>10</sup>, à la baise, à un roulé-boulé, à la [voltige] », écrit Paxton<sup>11</sup>. Les séances d'entraînement n'ont pas lieu à horaire fixe, mais à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Moments de vie et de travail se mélangent. Pendant ces dix jours intenses, se remémore Nancy Stark Smith, « nous avons passé le plus clair de notre temps à rouler ensemble, à être désorientés, à nous toucher les uns les autres, à échanger notre poids... ». La traversée de cette expérience fait naître chez les danseurs le sentiment d'une profonde connivence psychologique et sensorielle, d'une « communauté du sentir<sup>12</sup> ». Pour Paxton, elle pose les bases d'une manière de générer du mouvement qui, non contente de débouter le chorégraphe de sa position de pouvoir, bouleverse les codes spatiaux et sociaux de la distance entre adultes. Elle réveille en effet des modalités sensorielles de communication qui puisent à la mémoire de certaines relations fondatrices de l'enfance.

# S'il est primordial, le toucher occupe pourtant une position d'infériorité dans la hiérarchie des sens véhiculée par les représentations culturelles occidentales, largement dominées par la dimension visuelle — y compris dans le champ chorégraphique

Alors que le *contact improvisation* est en voie d'élaboration, Paxton a ainsi toujours en tête, raconte-t-il, l'image des contacts qui se jouent entre parents et enfants en bas âge : « comment les adultes les balancent, ou les bercent ; comment les enfants, en demande d'interaction, cherchent [à être portés]<sup>13</sup> », etc. L'artiste s'intéresse alors de très près aux travaux du psychiatre et psychologue de l'enfance Daniel Stern. Il l'invitera même, en 1973, à présenter ses recherches sur « le monde interpersonnel du nourrisson<sup>14</sup> » devant un groupe de danseurs et d'artistes réunis dans un loft de SoHo. En filmant au ralenti les interactions entre des bébés et leurs mères, Stern met en lumière les ressorts de la communication qui s'établit entre eux<sup>15</sup>. Il observe qu'ils s'entre-transmettent des « tonalités affectives » à travers un langage corporel créé au contact l'un de l'autre et en partie tissé de mouvements réflexes. Le corps tout entier du bébé exprime ses « affects de vitalité » par des variations de son tonus musculaire, des crispations, des relâchements... Le contact peau à peau, corps à corps, est un vecteur capital de l'échange relationnel qui se noue alors entre la mère et l'enfant.

Paxton est captivé par la globalité de cette expérience fondatrice du toucher, enfouie quelque part dans la mémoire archaïque de tout adulte. Le toucher est non seulement la première modalité sensorielle qui s'active chez le petit humain à la naissance<sup>16</sup>, mais aussi la seule qui soit dotée d'une réciprocité immanente : on ne peut toucher sans être touché. Il mobilise de surcroît tout le corps. Les capteurs tactiles ne se répartissent pas seulement au niveau de l'enveloppe cutanée (même si la peau est l'organe des sens le plus vaste du corps), mais aussi dans les organes internes, les muscles, les articulations... Ces capteurs informent continuellement le cerveau sur l'état du poids, de la masse, de la pression et

de l'effort, et donc, sur le mouvement en relation à la force de gravité, aux autres corps et à l'espace.

S'il est primordial, le toucher occupe pourtant une position d'infériorité dans la hiérarchie des sens véhiculée par les représentations culturelles occidentales, largement dominées par la dimension visuelle — y compris dans le champ chorégraphique. Les codes de la distance sociale sont eux-mêmes régis par des tabous du toucher, progressivement intégrés par l'individu au fil de son éducation. Dans les sociétés urbaines contemporaines, observe Paxton, la proximité tactile n'est plus guère tolérée que dans la sphère de l'intime (sexuel, familial) et dans certaines situations circonscrites (soins médicaux, sports, danses sociales...). Œuvrer à redéployer la sensibilité tactile comme le mode de perception et de communication total qu'il est au commencement de la vie<sup>17</sup> est l'une des préoccupations majeures du chorégraphe en développant le *contact improvisation*. Cette valorisation du toucher est riche de tout un potentiel subversif, tant dans la manière de faire advenir la danse, que dans les relations qu'elle instaure.

En *contact improvisation*, la présence accordée à la dimension tactile de l'expérience corporelle transforme les priorités de l'entraînement. Ce choix contribue non seulement à bouleverser la hiérarchie culturellement établie des sens, mais aussi l'utilisation fonctionnelle des parties du corps dans la production du mouvement. L'un des premiers objectifs des exercices mobilisés en danse-contact est ainsi d'éveiller les sensations cutanées sur toute la surface corporelle. En roulant sur le sol en particulier, commente Romain Bigé, « l'équivalence des zones de la peau est mise en avant », en même temps que « chaque partie du corps se relaie comme zone d'appui et

mouvement peuvent être indéfiniment échangées. Par exemple, les femmes, autant que les hommes, peuvent porter. Ce sera aussi un trait caractéristique du *contact improvisation*.

11. Steve Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972–1975) », trad. Romain Bigé, *Recherche en danse* [en ligne], rubrique « Traductions », mis en ligne le 16 juin 2017, URL : <http://danse.revues.org/1235>.
12. Cf. Romain Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* [en ligne], n° 4, mis en ligne le 15 novembre 2015, <http://danse.revues.org/1135>.
13. Steve Paxton, cité in Alice Godfroy, « The tactile in-between of Contact Improvisation », in *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, op. cit., p. 74.
14. Tel sera le titre de l'ouvrage, paru en 1985, dans lequel Stern synthétisera ses travaux sur le sujet.
15. Stern forgera pour la décrire le concept d' *accordage*.
16. Elle remonte même à la maturation du fœtus. Les capteurs tactiles se développent à l'intérieur du ventre de la mère, bien avant les organes de la vue et de l'ouïe.
17. Parmi les sources qui nourrissent la réflexion approfondie de Paxton sur la dimension du toucher figure aussi l'ouvrage de l'anthropologue Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, paru en 1971.

## Steve Paxton s'intéresse aux travaux du psychiatre et psychologue de l'enfance Daniel Stern. Il l'invitera en 1973 à présenter ses recherches sur « le monde interpersonnel du nourrisson »



## Dans les situations de turbulence gravitaire inhabituelle occasionnées par les échanges de contact, un *black out* de la conscience vigile se produit

de la représentation de l'espace (en perspective) dans l'art occidental — art chorégraphique inclus. Dans la danse-contact, la vision périphérique est promue à une importance inédite. Essentielle pour balayer l'horizon de formes mouvantes dans lequel évolue le *contacter*, elle s'avive, s'élargit, contribuant à la sensation d'être immergé dans un espace sphérique, disponible autour de soi à 360°. Cette perception omnidirectionnelle de l'espace est aussi nourrie par le fait que le toucher, contrairement à la vision, n'a pas d'orientation privilégiée. Ces situations de contact et de désorientation ne contribuent pas seulement à redistribuer les fonctions sensorielles. Elles représentent aussi pour Paxton le vecteur possible d'une intime transformation des comportements.

L'exploration de l'entrechoc et de la chute convoque un corps réflexe, éminemment important dans la réflexion du chorégraphe durant la phase expérimentale du *contact improvisation*. Il observe ainsi que, dans les situations de turbulence gravitaire inhabituelle occasionnées par les échanges de *contact*, un *black out* de la conscience vigile se produit. Ce sont alors les conduites réflexes qui s'activent. L'une des ambitions de Paxton est d'infléchir ce fonctionnement réflexe, lié à des mécanismes de survie. Apprivoiser collisions et chutes — apprendre notamment à ne pas fermer les yeux ni recroqueviller son corps, mais, au contraire, à déployer celui-ci pour accueillir et distribuer horizontalement l'impact du choc sur toute la surface corporelle — en viendra à constituer une compétence de base pour le *contacter*. Si l'on peut « entraîner le conscient à rester ouvert pendant les moments critiques où le réflexe se déclenche<sup>21</sup> », autrement dit, si l'on parvient à dissocier le réflexe de la peur, c'est le comportement tout entier de l'individu qui, selon Paxton se trouve remanié et enrichi de possibilités inédites. La conscience apprend à être un « témoin calme » du surgissement de l'inconnu au lieu de le bloquer. Cette disponibilité tranquille à l'imprévu élargit le potentiel d'apprentissage et la capacité à prendre des

risques, à essayer. Elle nourrit aussi une confiance neuve dans le hasard de la rencontre physique avec l'autre, qui cesse d'être perçu comme une intrusion ou un danger.

Si les duos de *contact improvisation* sont souvent, au commencement de la pratique, assez rudes, ils apprennent très vite à faire place à la délicatesse, à la douceur, à l'acceptation de la vulnérabilité dans la rencontre avec l'autre. À travers la danse-contact, écrira plus tard la danseuse Karen Nelson, « nous autorisons nos corps à être soutenus, peut-être pour la première fois depuis l'enfance<sup>22</sup>. ». Le *contacter* réapprend à accueillir et être accueilli. « Nous nous ouvrons. Nous transformons la haine et la peur [...] Les défenses se font moindres. » L'armature musculaire s'assouplit, les tissus mêmes du corps s'amollissent. « S'engager dans une danse en s'ouvrant à l'opportunité d'éveiller ses sens, d'adoucir sa peau dans tous les coins et recoins du corps d'un autre, connu ou inconnu, de transpirer avec lui, de sentir son odeur », de partager cette intimité « dans un contexte non-sexuel » : tout cela, insiste Nelson, « modifie l'être-ensemble social. » Dans le *contact improvisation*, la porosité consentie du corps témoigne du refus de la prise de pouvoir sur les êtres et les choses. Aux yeux de Nelson, cette danse induit une « révolution par le toucher » qui ouvre les individus les uns aux autres, en même temps qu'elle propose un mode d'action fondamentalement ancré dans le partage (...).

Ouvrage à paraître aux Éditions du Centre national de la danse en janvier 2025. Avec l'aimable autorisation du CND.

21. Steve Paxton, « Esquisse de techniques intérieures », *Nouvelles de danse*, n° 38-39, *op. cit.*, p. 104. *Ibid.* pour l'élément de citation suivant.
22. Karen Nelson, « La Révolution par le toucher : donner la danse » (traduction Florence Corin), in *Nouvelles de danse*, n° 38-39, spécial « Contact Improvisation », Bruxelles : Contredanse, 1999, p. 123. *Ibid.* pour les éléments de citation suivants (traduction un peu modifiée).

18. Cf. Romain Bigé, « Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation », thèse de doctorat, 2017, p. 193 (hal.archivesouvertes.fr).
19. Steve Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », *Recherches en danse*, *op. cit.* *Ibid.* pour l'élément de citation suivant.
20. Steve Paxton, cité in Annie Suquet, « Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in *Histoire du corps*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, tome 3, Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 410.

zone de prise de contact<sup>18</sup>. Il en va, dit Paxton, d'un « toucher de la tête aux pieds<sup>19</sup> » — la tête étant, « dans ce travail, [considérée comme] une unité de masse et un membre », au même titre que le tronc, les jambes, les bras... Lorsque les duos s'engagent, n'importe quelle surface corporelle, n'importe quelle étendue de peau — à l'exception de celle des mains, c'est la seule règle tacite —, peut être mobilisée comme appui pour donner son poids ou accueillir celui de l'autre. Il s'ensuit un « dialogue pondéral » qui conduit les partenaires à « improviser comme dans une conversation<sup>20</sup> ». De l'échange des masses en mouvement découlent des variations de pression et de force d'impulsion qui, à leur tour, modulent les rythmes, les accents, les dynamiques des mouvements. Les formes résultantes sont complexes, fugaces, impos-

sibles à prévoir puisqu'elles naissent de la mutualité des sensations et de la coadaptation constante entre les partenaires.

Corollaire de ce travail avec le « toucher du poids », le consentement à la chute, à la perte d'équilibre, est une dimension fondamentale du *contact improvisation*. Il concourt aux modifications de la perception induites par sa pratique. Dans les échanges de danse-contact, souvent propulsifs, le centre de gravité des mouvements ne cesse de fluctuer tandis que les danseurs sont projetés dans des configurations spatiales où la verticalité n'est plus que l'affaire d'un instant. Les références visuelles de l'environnement, perturbées par ces changements rapides, se font alors trop instables pour être saisies par le regard focal. Centré, frontal, ce regard est le grand ordonnateur

# In Memoriam: Steve Paxton (1939–2024)

PAR EMMA BIGÉ

Le 20 janvier 2024, Steve Paxton est devenu un ancêtre. Cela faisait déjà un moment qu'il pratiquait, mais voilà, depuis maintenant quelques mois, il est devenu compost, inhumé dans la terre de Mad Brook Farm, dans le nord du Vermont, à laquelle il a contribué à prendre soin pendant plus de cinquante ans.

Pour l'occasion, Emma Bigé a écrit cet *in memoriam*. Il y est question des contributions de Steve Paxton au Contact Improvisation, des danses qu'il a inventées, et de l'impossible tâche de célébrer les leçons en mouvement qu'il en a tirées.

J'écris ces lignes quelques jours après la mort de Steve Paxton.

La première image qui me remonte en apprenant la nouvelle de sa mort, c'est un jour où je suis chez lui, dans sa ferme du nord du Vermont. Il a soixante-dix-huit ans, il glisse sur la glace et au lieu d'essayer de se rattraper, il se jette dans la neige, cul par-dessus tête, hilare. Je crois bien que je suis tombée amoureuse de lui ce jour-là.

Dans une curieuse vidéo intitulée *Humano Caracol\**, on voit Steve expliquer à deux chorégraphes comment faire du compost. *Humano Caracol*, en castillan, ça veut dire: *humanescargot*. Autrement dit: on a le temps. Le temps que ça pousse, que ça se décompose, que les bactéries viennent consommer et faire chauffer tout cela, et puis il faut ajouter du bois pour bien être sûr qu'elles aient de quoi respirer, retourner le tout, mais pas trop. Bref: on a le temps. À quelqu'un qui te demande conseil à propos du Contact Improvisation (une forme célèbre pour ses acrobaties, ses roulés-boulés par terre et dans les airs), tu réponds: « Commence petit. »

Deux ans avant ta mort, tu as écrit un texte très court qui s'intitule « Les débuts du contact improvisation pour moi ». C'est toi qui as initié cette forme. Maintenant, nous sommes des dizaines de milliers à la pratiquer dans le monde et à être traversé-es par ces gestes qui t'ont traversé ce jour-là. Mais au moment dont tu parles, ça n'a pas vraiment encore de nom. C'est juste quelque chose qui arrive, une relation qui vous tombe dessus, à toi et à un autre danseur, au milieu d'un spectacle:

« Nous n'étions pas à la recherche l'un de l'autre. Nous n'avions pas prévu de nous rencontrer. Nous ne travaillions pas souvent en duo, mais seul à seul dans de pareilles circonstances, je ne me voyais pas m'échapper sans passer pour un rustre. Nous nous sommes approchés l'un de l'autre, et nous sommes entrés en contact. Et nous avons attendu. [...] La danse avait commencé, puisque le temps passait. Et elle se prolongea, pleine d'attentes, fébrile, jusqu'à ce que l'un de nous cède. Peut-être un déplacement de poids, peut-être un tremblement dans le toucher. Cela a suffi. L'équilibre était rompu. Un changement que l'autre pouvait entendre comme un message. [...] Une intimité incroyablement abstraite. Je me souviens de l'honneur des pauses subtiles de mon partenaire. Et du désir de les lui rendre. »

« Je me souviens de l'honneur des pauses subtiles de mon partenaire. Et du désir de les lui rendre. » *Humanescargot*. La vulnérabilité et le tremblement à même le toucher.

La dernière fois que nous nous sommes écrit, tu m'as dit que tu passais maintenant l'essentiel de ton temps, assis à la fenêtre de ta cuisine, à « regarder la danse des molécules ». Tu as dit: « J'arrive presque à la voir, parfois. »

Tu as beaucoup dansé. Tu as dansé seul, à plusieurs, tu as dansé en marchant, en mangeant un sandwich, en montant sur une échelle, en roulant par terre et sur d'autres gens. Tu as dansé en ne bougeant pas pendant très longtemps, en souriant, en dormant, en te laissant tomber et même en écoutant des opéras. « Tu vois, m'as-tu raconté un jour, ce truc qui se passe quand tu montes des escaliers et que tu crois qu'il y a encore une marche? Ce moment où tu fais un pas de plus dans le vide et où ton pied s'appuie sur une marche inexistante, et tu fais cette espèce de danse maladroite? Voilà. C'est ça. C'est tout ce que j'ai toujours voulu danser. »

Et si je raconte tout ça, c'est parce que tu es maintenant, toi aussi, devenu un ancêtre. Et que me voilà, moi, une philosophe qui me suis retrouvée à être une de tes biographes à me demander: par quel bout de moi pourrais-je bien t'honorer? Et peut-être que je pourrais dire ceci:

Il était une fois une créature terrestre qui a cru qu'il était possible de s'entraîner à être un peu moins qu'humain-es: il a appelé ça « la gravité » ou encore « la chute après Newton » ou encore « on se saute les un-es sur les autres et on voit ce qui se passe? », et elle en a fait une école, une ascèse et un jeu. Depuis, quantité d'autres créatures jouent quotidiennement au même jeu: et si, au lieu de pré-savoir qui nous sommes, nous jouions à être des masses? Pas des humain-es, pas tout ce que le capitalisme racial et le système genre-genre disent de nous, mais juste: des choses qui pèsent? Et bien sûr, on n'y arrivera jamais tout à fait, et bien sûr, il y aura toujours les chorégraphies de l'espèce, et de la race, et de la classe, et du genre, qui reviendront au galop, mais tout de même: et si, toi, et moi, là maintenant, pas si différente-s des cailloux, des moulins et des lampadaires, comme elleux toutes, nous tombions? Et si, comme elleux toutes, nous nous laissions être attiré-es par la Terre et par sa gravité?

Une étude en compost. Oui. Et ça commence tout petit.

\* *Humano Caracol* — Steve Paxton est un portrait filmé de 40' réalisé en 2009 (voir sous [youtube.com/watch?v=4xxl2iBGK7k](https://www.youtube.com/watch?v=4xxl2iBGK7k))

Ce texte est reproduit ici avec l'aimable autorisation d'Emma Bigé. Il a été initialement écrit et publié sur le site *L'œil et la main* (<http://lolm.eu/>), association à but non-lucratif consacrée au développement du *Contact Improvisation* et des pratiques en savoirs affiliés.



ballet-junior.ch

# MIX33 Ballet Junior Genève

18-21.12.24

Salle du Lignon, Vernier

Emanuel Gat  
Marcos Morau  
Hofesh Shechter  
Marne van Opstal



Plus de 900 ouvrages sur la danse, 570 vidéos et DVD et une quarantaine de revues à consulter sur place ou à emprunter.

Venez découvrir le centre de documentation du PavillonADC!

- Tous les ouvrages sont référencés dans le catalogue en ligne [pavillon-adc.ch/centre-de-documentation](http://pavillon-adc.ch/centre-de-documentation)
- Heures d'ouverture les vendredis de 14h à 17h ou sur rendez-vous du lundi au jeudi de 10h à 13h et de 14h à 17h. infos: [cdd@adc-geneve.ch](mailto:cdd@adc-geneve.ch)

Association pour la danse contemporaine | Place Beatriz-Consuelo 1206 Genève | [pavillon-adc.ch](http://pavillon-adc.ch)

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

FLUXUM FOUNDATION

LABORATORY

© Fani Chazzi

## 2024 2025

**SILAHKAN**  
Compagnie 7273  
Laurence Yadi,  
Nicolas Cantillon  
Samedi 09.11 - 17h  
Dès 6 ans

**CHORA**  
CocoonDance,  
Rafaële Giovanola  
Samedi 08.02 - 20h  
Dimanche 09.02 - 18h  
En collaboration avec  
le Festival Antigal

**LE TIR SACRÉ**  
Marine Colard  
Petite Foule  
Production  
Jeudi 21.11 - 20h  
Dans le cadre du Festival  
Les Créatives 2024 -  
20<sup>e</sup> édition

### VERNIER 24 culture 25

VERNIER  Une Ville pas Commune

Culture et communication  
022 306 07 80 • [scc@vernier.ch](mailto:scc@vernier.ch)  
[www.vernier.ch/billetterie](http://www.vernier.ch/billetterie)

    
Ville de Vernier

© Anthony Devaux

## Comédie de Genève

**Maldonne** 4 - 6.03.25  
Leïla Ka | Danse

[comedie.ch](http://comedie.ch)

Inscriptions  
aux concours dès  
décembre 2024

### Concours 2025

Bachelor Théâtre et Master Théâtre

En 2025, les concours d'entrée des Bachelor Théâtre et Master Théâtre sont ouverts aux aspirant-es, comédien-nes, metteur-es en scène et scénographes.



[manufacture.ch](http://manufacture.ch) **Hes-so**

L'Abri, le Pavillon ADC et le TŪ présentent Temps fort consacré à la relève chorégraphique

# EMERGENTIA

LILI PARSON FIGUET  
TIMÉA LADOR  
LUARA RAIÓ  
MILO SLAYERS

THJERZA BALAJ  
HARALD BEHARIE  
JOHANNA

## 30.10 – 09.11

emergentia.ch

Pavillon ADC TŪ

26 – 30 nov

# Catol Teixeira

*arrebentação*  
– zona de derrama last chapter

Pavillon ADC Association pour la danse contemporaine Place Beatriz-Consuelo 1206 Genève pavillon-adc.ch

©Alexandra Polina

## Danse

saison 24/25

equilibre-nuithonie.ch  
Fribourg

(LA)HORDE - Ballet national de Marseille • Ballet Preljocaj • Ohad Naharin  
Hessisches Staatsballett • Qudus Onikeku • Compagnie Non Nova • Phia Ménard  
Marco da Silva Ferreira • Alonzo King LINES Ballet • Lander Patrick  
Carte Blanche • David Coria • Nederlands Dans Theater (NDT 2) • Robyn Orlin  
ACT2 - Catherine Dreyfus • Edouard Hue - Beaver Dam Company

11–19 déc

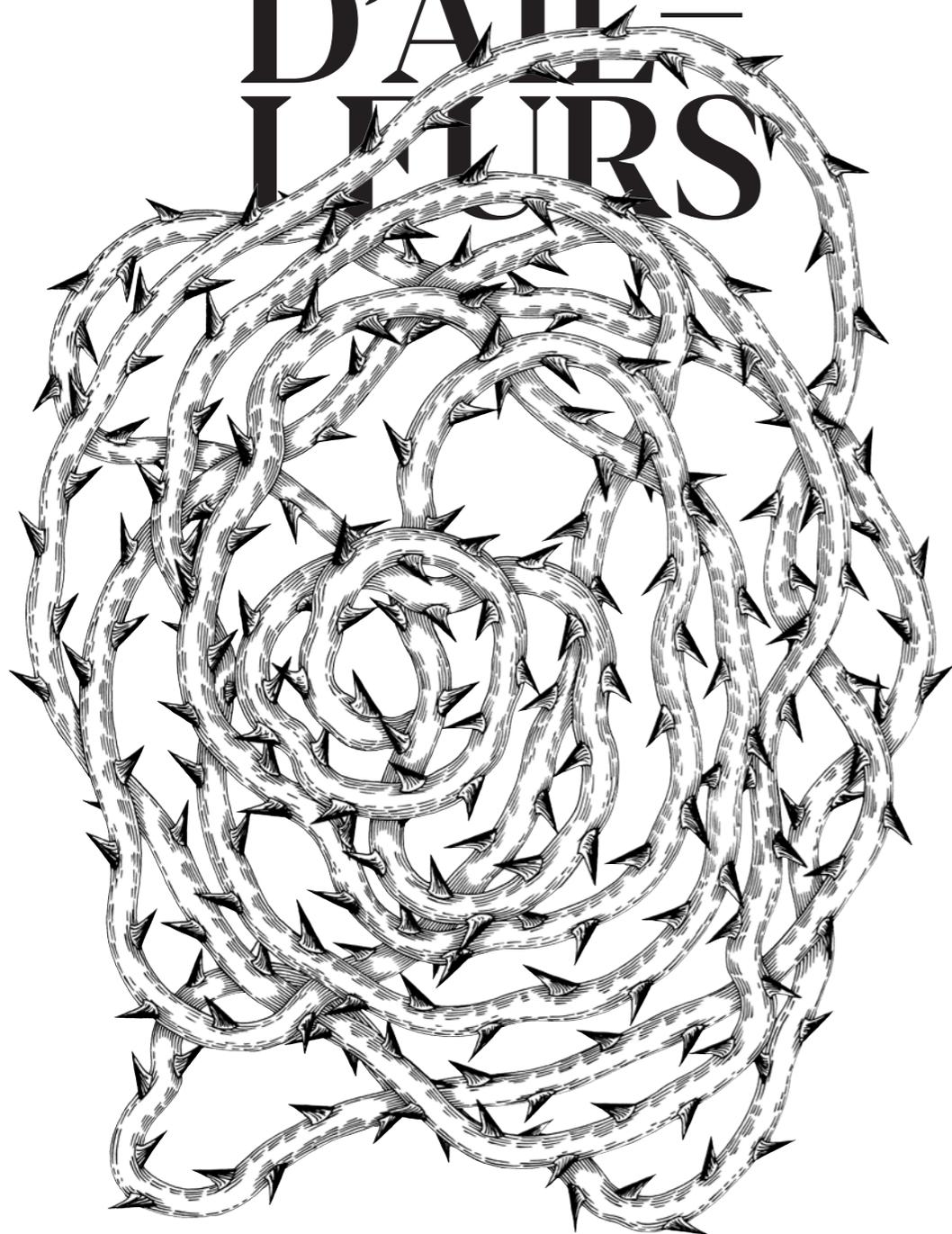
# Cindy Van Acker

*Quiet Light*

Pavillon ADC Association pour la danse contemporaine Place Beatriz-Consuelo 1206 Genève pavillon-adc.ch

# QUAND ÇA VIENT D'AIL- LEURS

# 3



Depuis une vingtaine d'années, les pratiques artistiques participatives, qui invitent des non-professionnel·les, sont de plus en plus répandues, et volontiers subventionnées. Dans la Berne fédérale, par exemple, le *message culture 2025–2028* de l'Office culturel stipule que le renforcement des pratiques contributives fait partie des priorités pointées pour les quatre prochaines années. De même, à Genève, le Service culturel de la Ville et l'Office cantonal de la culture et du sport s'accordent-ils pour la première fois sur un nouveau type de conventions de subventionnement axées principalement sur la participation culturelle (ouvertes pour 2025–2027).

La danse est concernée au premier chef : les propositions de créations collaboratives/ contributives/inclusives se multiplient, parfois étiquetées médiations ou actions culturelles, d'autres fois considérées comme des spectacles à part entière, et souvent simplement valorisés en tant que processus. Un artiste comme Gregory Stauffer, par exemple, qui a quitté le monde de la chorégraphie d'auteur·e avec interprètes au profit d'une immersion dans des environnements, remplace le mot participation par enveloppement, ou

débordement. Le faire ensemble se glisse partout, teste quantité de formats et s'essaie à toutes les redistributions de sensibilité.

Ce focus *Quand ça vient d'ailleurs* s'ouvre en dialogue avec Rosangela Gramoni (p.63), interprète amatrice de 80 ans, puis sur un certain nombre d'éclairages de la chercheuse Tecla Raynaud (p.75). À titre d'exemples de chorégraphes qui travaillent de manière contributive, on trouve : Nicole Seiler, Jordi Gali, Joanne Leighton, Ivana Müller, Gregory Stauffer, Tali Serruya, Myriam Gourfink ainsi que le projet *Souvenirs de danse, la correspondance* mené au Pavillon ADC.

Des structures comme les Nouveaux Commanditaires, et plus récemment *least* explorent des voies singulières pour impliquer tout un chacun dans des processus artistiques. Enfin, on rencontre le metteur en scène suisse Milo Rau (p.85), qui a ouvert cet été les Wiener Festwochen à des dimensions inégalées d'hybridations citoyennes du politique et de l'artistique.

ad+mp

# Rosangela, amatrice professionnelle de 80 ans



Entretien

## Rosangela Gramoni

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

Si vous fréquentez régulièrement les scènes genevoises et romandes, vous connaissez certainement Rosangela Gramoni. À 80 ans, elle participe à deux ou trois projets artistiques chaque saison. Elle a notamment travaillé avec Angelica Liddell, Nicole Seiler, Louise Bentkowski, Maya Bösch, Anna Lemonaki... Impossible de ne pas penser à elle lorsqu'il est question d'art scénique participatif ou contributif. Depuis une vingtaine d'années, après une trajectoire professionnelle en science, dans la santé des femmes et le militantisme féministe, Rosangela joue, danse et chante. Elle est amatrice avec ferveur. Elle est aussi une spectatrice insatiable. Et elle reste une militante déterminée. Rencontre avec une interprète qui compte.

**Toutes les deux, on s'est connues en 2006, au GRÜ/transthéâtre, dans une mise en scène participative d'envergure : *Les Perses*, d'Eschyle, orchestrée par Claudia Bosse avec une poignée d'actrices professionnelles et un chœur de 175 citoyen·nes dont tu faisais partie. C'était un engagement de longue haleine puisqu'il fallait assister à des entraînements exigeants, chaque semaine pendant plusieurs mois, pour pouvoir performer cette tragédie grecque à l'unisson...**

ROSANGELA GRAMONI: Oui, c'est là que je suis tombée dans la marmite du théâtre. J'avais 62 ans et je travaillais encore. C'était la marmite des *Perses*: une grande aventure, qui a soudé cet immense chœur de manière incroyable. Lors des représentations, on était aussi nombreux·ses que les spectateur·rices. Il y avait par exemple ce moment extraordinaire durant lequel la comédienne Barbara Baker racontait la bataille de Salamine et peu à peu, un par un, une par une, on s'allongeait par terre, pour signifier les victimes. Le public suivait et finalement, on avait plus de 300 personnes couchées par terre dans cette immense salle noire du Grütli. Évocation de la guerre. C'était saisissant. Et c'était comme si nous, le chœur,

pouvions chorégraphier les spectateur·rices. Autre épisode mémorable, à la fin, lorsque le chœur invective Xerxès. Des spectateur·rices se plaçaient derrière nous pour lire sur notre épaule la partition que nous tenions, entrer dans le chœur et marteler nos cris avec nous. Des activations inattendues, très puissantes. Elle était complètement dingue, cette Claudia Bosse! Je ne sais pas où vous l'aviez trouvée...

**C'était le tout premier spectacle de notre codirection, avec Maya Bösch, et il y a eu un effet inattendu, c'est que votre chœur est devenu le public de base du GRÜ. Les citoyen·nes des *Perses* venaient tout voir. On n'avait pas anticipé ça, mais il y a eu une complicité et un soutien artistiques très forts, qui perdurent d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui de manière interpersonnelle.**

Des liens rares se sont tissés durant tous ces mois de travail. On s'encourageait les un·es les autres, et l'ivresse des représentations est inoubliable. C'est pour cela que, avec le Théâtre du Galpon où j'ai aussi fait beaucoup de choses, le Théâtre du Grütli reste ma maison. On y a rencontré des compagnes et des compagnons de tragédie. Lorsque ça s'est terminé en novembre 2006, je me suis dit

que je voulais d’autres expériences comme celle-là. J’ai prié mes invisibles, ceux que j’aime et qui sont mort-es, toute une petite cohorte qui m’accompagne dans le monde, je les ai prié-es pour que d’autres occasions se présentent. Et depuis, ça ne s’est jamais arrêté. Je fais deux à trois spectacles par année. Même pendant la pandémie, j’ai dansé, j’ai joué.

### Comment as-tu fait savoir que tu étais prête à monter sur scène, à faire des figurations ou autres ?

Ça s’est toujours présenté comme ça. Après le chœur des *Perses*, j’ai participé au chœur de la télévision dans la pièce *Écorces* de Jérôme Richer, mis en scène par Eric Devanthéry. C’est amusant parce que l’un va diriger, en collectif, le Théâtre du Loup, et l’autre le Théâtre du Grütli, justement. À un moment, j’étais dans un spectacle de la Cie Danse Habile, sous la direction de Rudi Van Der Merwe et Cosima Weiter. Lors d’une pause, je parle avec lui d’Afrique du Sud et du film qu’il a tourné sur sa ville natale, Calvinia. Je dis alors que cela m’intéresserait d’être nue sur scène. Il avait ça en tête lorsqu’il a su qu’Angelica Liddell peinait à trouver des figurantes nues pour sa pièce *Una costilla sobre la mesa*, coproduite par le Théâtre de Vidy : par l’intermédiaire de Rudi, on me l’a proposée, je l’ai faite, et j’ai rencontré les autres figurantes, des jeunes femmes. L’une d’elle, Louise Bentkowski, terminait son master de mise en scène à la Manufacture de Lausanne, et elle m’a invitée dans son travail de sortie : *Caresses, carences, cailloux*. Les rencontres amènent des rencontres. Les projets amènent des projets. Ça s’est toujours fait comme ça.

### Que conserves-tu de cette expérience de la nudité ?

Ça n’était pas un problème pour moi. J’ai l’âge que j’ai, je n’ai pas honte de mon corps, et ça n’a pas été difficile du tout. J’étais même très heureuse de casser le tabou de la nudité d’une vieille femme. Mais la surprise était ailleurs. Je me rappelle qu’à un moment, j’étais debout à l’avant-scène, nue, devant plusieurs centaines de personnes. J’étais calme, même si mon cœur battait la chamade, et je me sentais puissante. Invincible. Je ne m’y attendais pas. Ensuite j’ai aussi été nue par exemple dans *Blanc*, d’Anna Lemonaki. Et j’apparais nue dans une émission Ramdam de la RTS intitulée *Toutes*

*des sauvages*, filmée par Raphaël Harari pour une petite capsule. J’ai adoré faire ce tournage de deux demi-journées avec lui, au Jardin botanique que j’avais suggéré, au bord du lac, puis dans un théâtre.

### En 2022, il y a eu ce très beau projet de Nicole Seiler, *Liquid Families* (voir p. 69), dans lequel tu chantes aussi. Et qui s’est construit, comme *Les Perses*, au fil de répétitions sur plusieurs mois.

Je dois dire que tout cela a été progressif : je suis entrée par le théâtre, puis j’ai osé danser, et c’est seulement plus tard que j’ai pu chanter sur scène.

Je suis une rescapée de l’école primaire à l’ancienne. J’allais à l’école Ferdinand Hodler, qui accueillait les enfants des quartiers bourgeois de Champel et les immigré-es italien-nes, comme moi, qui vivaient dans les immeubles plus ou moins salubres de la Vieille-Ville. J’étais toujours une des premières de la classe, mais pour tous les cours artistiques, c’était l’humiliation. On me disait que je chantais faux, que je dessinais comme Picasso (ce n’était alors pas du tout un compliment), et la professeure de rythmique me terrorisait.

Donc pour le chant, ça a pris du temps. Il a fallu que je suive des cours de Feldenkrais pendant des années, avec Laura Fontana, afin de débloquent ma voix. Juste au moment où j’avais l’impression que quelque chose s’ouvrait, le metteur en scène Ludovic Chazaud m’a appelée pour remplacer une dame âgée qui chante dans une pièce adaptée de Gabyly, *Couvre-Feux*. C’était dans le Festival *C’est déjà demain*, et j’ai dit oui.

### C’est assez complexe, vocalement, ce que vous faites dans *Liquid Families*. C’est comme un long *shift* continu sur plus de trois heures...

Oui, ça a été un apprentissage de longue haleine. On se voyait tous les mois. Il fallait apprendre à chanter ensemble, tout en restant attentif-ves et présent-es aux autres, tout en construisant une installation assez fragile. La coach de voix, An Chen, est extraordinaire. Elle ferait chanter une pierre.

## « Tout cela a été progressif : je suis entrée par le théâtre, puis j’ai osé danser, et c’est seulement plus tard que j’ai pu chanter sur scène »

## « J’étais debout à l’avant-scène, nue, devant plusieurs centaines de personnes. J’étais calme, même si mon cœur battait la chamade, et je me sentais puissante. Invincible. Je ne m’y attendais pas »

La pièce a d’ailleurs été remontée en septembre à la Ferme Asile à Sion : j’étais triste parce que je n’ai pas pu y participer, j’étais sur le spectacle de sortie de la Manufacture de Fanny Holland, j’ai joué et chanté dans l’adaptation d’un texte, *Le monde est rond*, de Gertrude Stein. Là aussi, c’est un enchaînement heu-

reux. J’ai appris par hasard par une de ses amies, à la fin du spectacle *Lybia* au Pavillon ADC, qu’elle cherchait une « vieille femme de plus de 45 ans » pour son projet OUT. Quand on est jeune, plus de 45 ans ou 80 ans, ça ne fait pas grande différence. C’est drôle. Et donc me voilà enrôlée.

### Comment te considères-tu, en tant qu’interprète sur un plateau ?

Je reprends un terme qui m’a été donné par la performeuse Isabelle Chladek, qui le tenait de feu son compagnon comédien et conteur Gérard Guillaumat : je suis une amatrice professionnelle. J’aime bien le dire comme ça.

Il faut d’ailleurs que je salue certaines personnes qui m’ont accompagnée dans mes apprentissages. J’ai fait plusieurs années de théâtre avec Clara Brancorsini et José Ponce au Galpon, avec Pierre Dubey aussi, au Tamco. En principe, je participe à tous les ateliers corporels de Caroline de Cornière au Pavillon ADC, sauf récemment à cause d’une opération du genou. Je suis trois cours de danse par semaine avec Catherine Egger, Stefania Cazzato et Elinor Radeff. Toutes les trois ont différentes pratiques de danse, et c’est passionnant.

### Comment es-tu rémunérée, sur les spectacles auxquels tu participes ?

Il y a toutes sortes de contrats, parfois c’est bénévole, comme par exemple à La Manufacture, où il s’agit de participer à la formation des jeunes artistes, ce qui me plaît beaucoup, et parfois c’est payé.

### À 80 ans, on a l’impression que ton énergie et ton enthousiasme sont inentamés.

Depuis l’opération de mon genou, j’ai récupéré mon énergie de 76 ans. J’en suis très heureuse parce que ces dernières années, j’avais toujours ce genou dans la tête, ce genou qui ne suivait plus. Juste avant cette opération, pour la pose d’une prothèse, j’étais triste. Je me rappelle, c’était peu après la mort de Dick Marty, une personnalité politique suisse que j’admirais beaucoup. J’ai donc pensé que j’étais affectée par son décès. Et puis j’ai réalisé que c’était l’idée de perdre mon genou, un compagnon de 79 ans. Je l’avais beaucoup insulté lorsqu’il m’empêchait, mais on avait aussi beaucoup gambadé ensemble. Alors, de manière un peu animiste, je lui ai parlé. Je lui ai dit adieu. Voilà, on prend l’ascenseur ensemble pour la dernière fois ; voilà, on remonte ma rue ensemble pour la dernière fois ; nous arrivons à l’hôpital, c’est là que nous allons nous séparer et je te prie de pardonner toutes mes insultes. Je crois que ça m’a aidée à accepter tout de suite la prothèse, cet élément artificiel qui prend place dans ton corps. Et là, c’est un plaisir de pouvoir marcher à nouveau trois heures, d’aller à une manif ou de visiter une exposition sans devoir m’asseoir...

### Quelle a été ta trajectoire professionnelle avant la scène ?

J’ai d’abord fait un master en biologie, à Montréal, de 1967 à 1969, puis j’ai commencé un doctorat. Mais un matin, je me suis réveillée avec la nostalgie de l’Europe et du mille-feuille historique, puisque là-bas, les traces anciennes sont peu visibles : les Amérindien-nes ne pesaient pas sur leur environnement.

Donc je suis rentrée à Genève pour faire un doctorat, entre la faculté des sciences et la faculté de médecine. Mon sujet portait sur l’électrorétinographie comme outil de détection des dégâts subcliniques causés par le méthylmercure. À l’époque, il y a eu le scandale du méthylmercure au Japon, à Minamata, où les effluents d’une usine se déversaient dans la baie. Ce mercure organique remontait la chaîne alimentaire et comme les pêcheurs et leur famille mangeaient surtout du poisson, iels devenaient aveugles, sans oublier d’autres problèmes de santé. Puis j’ai été une des membres fondatrices du MLF (Mouvement de libération

des femmes), et j'ai participé à la mise en place du Dispensaire des femmes de Genève en 1978. Un lieu autogéré : tout le monde avait le même salaire-horaire, médecins, sages-femmes, assistantes... Les femmes adoraient venir chez nous, elles apprenaient des choses sur elles-mêmes, sur leur santé sexuelle et reproductive. Grâce à Rina Nissim, infirmière et naturopathe, on avait fait venir au MLF des femmes californiennes qui nous ont appris à faire des autoexamens. Avec des spéculums en plastique, des lampes de poche et des miroirs, les femmes pouvaient voir elles-mêmes l'intérieur de leur vagin. On leur apprenait aussi à faire une palpation de leurs seins. Ce qu'a diffusé ce centre a été très important à Genève. Il a connu certaines crises ensuite, et il a fermé à la fin de 1995. J'ai également fait un certificat d'art thérapie et j'ai continué dans le domaine de la santé des femmes et dans le psychosocial, notamment en travaillant à Viol-Secours : association créée par les féministes en 1987. Je n'ai donc pas une grosse retraite. Mais heureusement, mes parents avaient mis un peu d'argent de côté.

#### As-tu encore des liens avec ces militantes féministes ?

Je suis notamment très proche de Rina Nissim, qui a tellement apporté. Elle a beaucoup voyagé, et c'est elle qui a ramené des États-Unis cette idée du Dispensaire des femmes. Sa maison d'édition Mamamelis, qu'elle est en train de transmettre à des plus jeunes, a un catalogue féministe remarquable. Si on pense par exemple à la parution d'un des premiers textes traduits en français d'Audre Lorde, *Sister Outsider*, ou plus récemment, de la même autrice, *Zami* et *Journal du Cancer*.

#### On te voit aussi beaucoup dans les salles comme spectatrice...

C'est simple, sauf si je suis invitée ou si je fais autre chose, je vais tous les soirs au spectacle. Ça me donne de l'oxygène. C'est d'ailleurs comme ça que j'ai rencontré Berthe Juillerat, qui allait quasiment tous les soirs au théâtre. On était de la même génération. On était amies et elle me manque. Pour moi, la vie a un sens tant que je peux faire ce que je veux. Je suis inscrite à Exit, même si cela ne plaît pas à certains membres de ma famille. En tant que lesbienne, je parle de ma famille de cœur, de ma famille

choisie. La séquence rêvée pour réussir sa sortie de cette vie, ce serait d'avoir un cancer, je ne ferais pas de chimio, mais j'aurais le temps de mettre mes affaires en ordre, parce que j'ai tout un tas de bazar à classer dont je ne voudrais pas laisser la charge à mes amies, et ensuite, à défaut d'un AVC radical, il y aurait Exit. Comme ça, ce serait bien. Quelle chance d'habiter un pays où Exit existe et est légal !

#### Merci pour ta confiance sur ces réflexions. C'est aussi un endroit de l'échange qui est souvent tabou. Parlons encore de tes prochains projets artistiques ?

Je me réjouis tout particulièrement d'une perfo imaginée par Isabelle Chladek pour la fête des morts le 2 novembre prochain dans le quartier des Grottes. C'est très stimulant et jouissif.

#### Et sur le plan militant ?

Tout d'abord, je suis aux anges avec la victoire de l'association suisse des *Aînées pour la protection du climat*, dont je fais partie, qui a gagné à Strasbourg contre la Confédération. C'est un coup de tonnerre, la condamnation d'un État pour inaction climatique. Lier les droits humains avec le droit de vivre dans un environnement sain, c'est une première dans le monde ! Évidemment, les politicien·nes suisses qui sont bloqué·es au XX<sup>e</sup> siècle hurlent. Il faut espérer que les jeunes feront bientôt le ménage dans ces institutions momifiées.

Par ailleurs, avec plusieurs compagnes de lutte, nous avons créé une fondation pour aider de petits projets féministes. Ça s'appelle *POUR partage féministe*, et c'est inspiré de la formidable association hollandaise *Mama Cash*. On a toutes mis 10'000 francs de base, enveloppe à laquelle s'ajoute un legs plus important d'Hélène Pour, ce qui permet d'initier des actions militantes. Ça durera le temps que ça durera, l'argent n'est pas illimité, mais c'est excitant de lier actives et donatrices pour un monde plus juste envers les femmes.

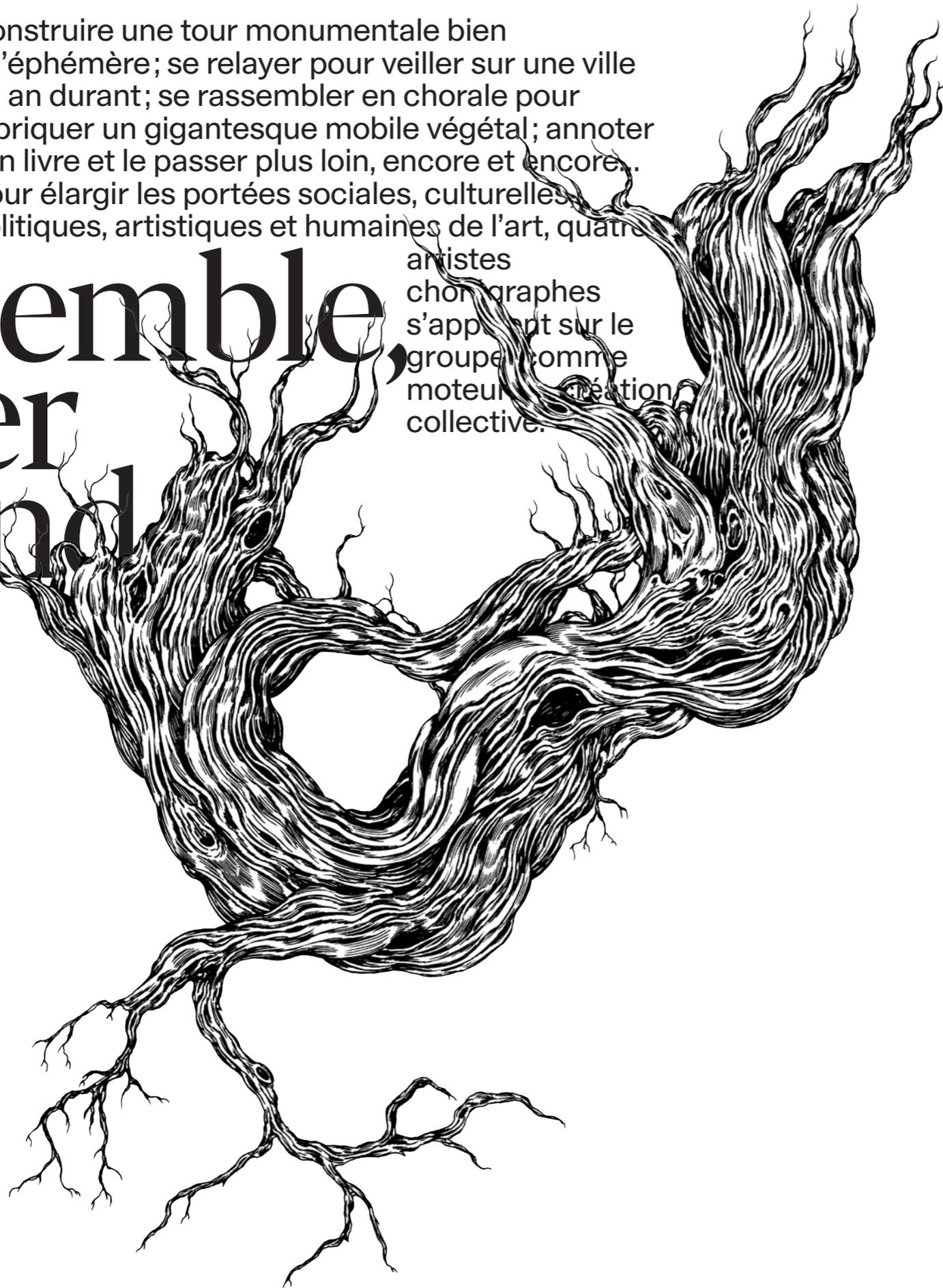
« Je suis aux anges avec la victoire de l'association suisse des *Aînées pour la protection du climat*, dont je fais partie, qui a gagné à Strasbourg contre la Confédération. C'est un coup de tonnerre, la condamnation d'un État pour inaction climatique »



Construire une tour monumentale bien qu'éphémère; se relayer pour veiller sur une ville un an durant; se rassembler en chorale pour fabriquer un gigantesque mobile végétal; annoter son livre et le passer plus loin, encore et encore. Pour élargir les portées sociales, culturelles, politiques, artistiques et humaines de l'art, quatre

# Ensemble, rêver grand

artistes chorégraphes s'appuient sur le groupe comme moteur de création collective.



---

«*Simplement un groupe de gens qui s'écoutent*»

## Nicole Seiler *Liquid Families*

---

À la rentrée de septembre, Nicole Seiler a repris à la Ferme Asile de Sion son spectacle contributif *Liquid Families*, créé en 2022 à L'Arsenic de Lausanne. Trois heures trente de chorale et de construction d'une installation fragile, suspendue, comme un mobile qui ne tient que par le souffle et la collaboration d'une vingtaine de performeuses. Plus de 200 minutes pour transformer complètement l'espace vide d'un théâtre.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette proposition, c'est le processus: des répétitions mêlant durant une année interprètes professionnel·les et non-professionnel·les, à raison de deux à cinq jours par mois. C'est ainsi dans une durée longue que les participant·es ont appris à chanter, à écouter, à construire ce mobile figurant

du végétal et de l'animal. Les apprentissages et les relations ont eu le temps de se déposer. Et les questions qui les guident de s'affiner: comment être ensemble, comment chanter, construire ensemble? Comment être à la fois à l'écoute de soi et de l'autre? Comment souder ce collectif scénique sans oublier le public?

«Ce temps très étiré pour répéter est une réaction à la vitesse du monde, explique Nicole Seiler. On est aujourd'hui sous pression constante. Que se passe-t-il si on fait la même action pendant une heure? Tranquillement. Simplement.» À l'arrivée, il existe certes un script, mais l'essentiel repose sur l'attention des un·es aux autres, autant dans la production vocale que dans le constructif, et donc sur une improvisation collective incessante. On perçoit dans *Liquid Families* l'appartenance à un grand ensemble qui chante et construit en chœur, mais aussi des relations subtilement changeantes, qui se tissent en fonction d'interactions plus serrées, ponctuelles. Tout s'organise et se réorganise sans cesse. Les complices de la chorégraphie sont la coach vocale An Chen, ainsi que les plasticien·nes bâlois·es Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger. Nicole Seiler: «Le montage progressif de ce mobile est d'ordre chorégraphique. C'est mélangé à quelques mouvements dansés, mais la trame physique principale, c'est le travail que demande la construction de cette installation. Rien d'autre, en fait. J'adore voir des gens qui construisent. Regarder les chantiers, ou par exemple les montages des spectacles.

Nicole Seiler a fondé en 2002 sa compagnie à Lausanne. Sa recherche donne naissance à une multitude de formats: spectacles chorégraphiques scéniques, vidéos et films, performances installations chorégraphiques in situ qui gardent la spectateur·ice actif·ve dans l'interprétation.

Dans le répertoire de *Liquid Families*, plusieurs chansons sont d'ailleurs en lien avec le travail.» La présence des interprètes profession-

nel·les a permis d'utiliser une méthode de *morphing* des corps et des voix que la chorégraphe développe depuis quelques années: une technique qui donne toute sa fluidité à cette performance de longue durée.

Nicole Seiler: «Je m'appuie sur les pros, mais cette pièce appelait aussi des amateurices, pour que cette traversée d'une année, puis cette expérience des représentations soit partagée avec des non-professionnel·les. C'est un choix autant artistique qu'humain et politique. J'ai d'ailleurs été impatiente de revivre l'expérience avec un nouveau collectif en Valais.» À Sion, les répétitions ont duré six mois, à raison d'un week-end par mois, avec la même équipe d'interprètes professionnel·les et un groupe d'amateurices renouvelé. «Si je dois résumer cette pièce, je dirais tout simplement: c'est un groupe de gens qui s'écoutent.»

MICHÈLE PRALONG

---

Il existe un film sur le processus de répétitions de *Liquid Families* dans la très belle série *Choreographers at work*, de Michelle Ettlin et Mona De Weerd. [choreographersatwork.ch/de/episodes/4-nicole-seiler](http://choreographersatwork.ch/de/episodes/4-nicole-seiler)

---

«*En lien avec des personnes isolées*»

## Jordi Galí Babel

---

À la croisée de l'architecture et de pratiques artisanales, le travail de Jordi Galí prend la forme de grandes constructions monumentales et éphémères dans l'espace public. En parallèle de ses pièces, l'artiste développe depuis plusieurs années des projets de transmissions dont les processus s'appuient en grande partie sur la fabrication de structures éphémères.

«Le travail avec les matériaux nécessite énormément de temps et de savoir-faire. Je me suis longtemps demandé comment partager ma pratique avec des personnes non initiées. J'ai dû raccourcir et simplifier mes processus de construction pour les rendre accessibles.» Plusieurs projets appelés *créations en partage* sont ainsi proposés par la compagnie, avec des formats et temporalités différentes, adressés à différents types de publics. Créée en 2019, la pièce *Babel* est sans doute la plus symbolique des enjeux relationnels de ce type de projet: permettre la rencontre et la mise en relation

de personnes qui ne se connaissent pas à travers la fabrication d'un objet qui nécessite leur alliance. «*Babel* a été créé dans le cadre de *Migrant Bodies — Moving Borders* (2017–2019), un projet de coopération soutenu par l'Union européenne qui avait pour ambition de chercher à comprendre comment les outils de la danse pouvait permettre à des communautés locales et des communautés migrantes de se rencontrer». Invité par La Briqueterie CDCN du Val-de-Marne, Jordi Galí travaille pendant deux ans avec des habitant·es du quartier et des migrant·es vivant dans des centres d'hébergement d'urgence à Vitry-sur-Seine. Ces temps de rencontre finissent par donner forme au projet *Babel*, une série d'ateliers pour environ vingt-cinq personnes qui s'étalent à chaque fois sur trois jours et qui donne lieu à la construction et la manipulation d'une grande tour de douze mètres de hauteur. «Si l'objectif est bien de construire une structure ensemble, ces ateliers permettent surtout de créer des moments de complicité, d'écoute et de collaboration dans un groupe. C'est parce qu'on a quelque chose à faire ensemble qu'on peut ensuite se rencontrer, apprendre à se connaître. Pour moi, le moment de la présentation devant un public est aussi important que les trois jours passés ensemble à préparer ce moment.»

Avec le projet *Migrant Bodies — Moving Borders*, Jordi Galí a réellement constaté comment la création peut acquérir une portée sociale. «À chaque fois qu'on a été invité·es à refaire *Babel*, nous avons proposé à la structure qui accueille le projet de faire un travail de prospection pour chercher des participant·es en dehors de leurs spectateurices habituel·les, notamment auprès d'associations qui sont en lien avec des personnes isolées.»

Jordi Galí vit et travaille à Lyon. Il partage la co-direction de la compagnie Arrangement Provisoire avec Vania Vaneau depuis 2012. Son travail se déploie principalement dans l'espace public et le paysage, ouvrant une temporalité singulière dans l'environnement et de nouvelles perceptions d'un contexte quotidien.

La compagnie de Jordi Galí, Arrangement Provisoire, est depuis plusieurs années à l'initiative de nombreux projets à destination de tous les publics permettant de sensibiliser à l'art à travers des pratiques mettant le corps en mouvement. L'artiste constate aujourd'hui que les dispositifs, les mesures et les financements fléchés en faveur de l'implication des publics se multiplient, mais souvent sans prendre en compte les réelles envies des artistes. «On voit clairement de plus en plus de chorégraphes réaliser des projets participatifs. Cette recrudescence résulte sans doute du rétrécissement des budgets de la culture. Pour être subventionnées, les compagnies doivent avoir une démarche de sensibilisation, faire des ateliers et mener des actions sur un territoire. Les théâtres aussi. Il y a donc une forme d'injonction implicite des institutions pour développer ce type de projet. L'artiste ne doit plus créer seul dans son studio mais doit s'impliquer dans la vie associative, proposer des projets d'éducation artistique et culturelle, faire de la médiation, etc. Dans mon cas, ça me stimule énormément et je consacre dans ces projets autant d'énergie et de moyens que pour mes créations. Pour d'autres, ce n'est pas forcément le cas, et ça n'a aucun sens de pousser un artiste s'il n'est pas à l'aise ou pas prédisposé pour conduire ce type de projet.»

WILSON LE PERSONNIC

---

---

«*Iels sont des citoyen·nes, avec une responsabilité civique*»

## Joanne Leighton Les Veilleurs

---

Chorégraphe d'origine australienne aujourd'hui installée en France, Joanne Leighton développe depuis de nombreuses années un travail sur scène et hors scène, explorant les notions de site, de territoire et d'identités. Parmi les projets qu'elle a développés en dehors des théâtres, une proposition se démarque par son caractère insolite: *Les Veilleurs*. Projet itinérant, *Les Veilleurs* propose à des volontaires de veiller durant un an à tour de rôle chaque matin et chaque soir sur leur ville. Une heure au lever du soleil et une heure au coucher du soleil. Depuis un point culminant.

Joanne Leighton a œuvré à ses projets chorégraphiques à Bruxelles, puis dirigé le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort. Elle crée en 2015 sa compagnie WLDN. Elle est actuellement artiste associée au projet du Grand R / Scène nationale La Roche-sur-Yon et au ZEF — Scène nationale de Marseille.

«J'ai développé il y a longtemps une pratique de la marche silencieuse, seule ou avec des participant·es. Durant ces marches, je me suis rendu compte que les points de vue et les horizons urbains produisaient des moments réflexifs sur notre rapport à la ville. J'ai eu envie de conceptualiser un dispositif qui permette de reproduire ce moment de méditation intime avec la ville.» Avec l'architecte Benjamin Tovo, la chorégraphe imagine unabri-perchoir, une installation en bois prévue pour s'implanter sur des sites en hauteur (principalement des toits de grands bâtiments), face à l'horizon. C'est dans cette cabane vitrée que les participant·es sont invités à se tenir debout en silence, sans téléphone ni montre, avec une seule consigne: veiller sur la ville. «Chaque participant·e fait sa propre expérience d'une notion fondamentale dans la pratique chorégraphique: la qualité d'une présence. L'idée est de tenir cette présence sur la ville pendant 365 jours en formant une chaîne à la fois individuelle et collective.»

Depuis sa création à Belfort en 2011, *Les Veilleurs* a pris place dans plusieurs villes en France, Allemagne, Autriche, Pays-Bas, aux Royaume-Unis et n'a jamais connu de temps mort, même durant la pandémie. «Je n'ai jamais anticipé ou imaginé comment allait se développer ce projet. En 2015, avec les attentats à Paris, ou encore durant *Nuit Debout* (ensemble de manifestations sur des places publiques, prin-

cipalement en France, ayant commencé à la suite d'une manifestation contre la loi Travail, *ndlr*), j'ai vraiment senti qu'on touchait un autre endroit, que les participant·es avaient un autre regard sur la ville, que l'action de veiller sur elle venait questionner autrement leur regard et leur présence: iels n'étaient plus de simples participant·es mais des citoyen·nes, avec une responsabilité civique.» Le projet *Les Veilleurs* occupe une place singulière dans le répertoire de Joanne Leighton mais n'est pas la seule pièce participative de la chorégraphe «C'est très important de rendre visible la danse dans l'espace public. J'ai conscience que les projets participatifs sont parfois dépréciés artistiquement mais c'est pour moi nécessaire d'œuvrer aussi à cet endroit. Dans mon cas, je ne fais aucune différence entre mes pièces pour la scène, avec des danseuses professionnelles, et mes pièces avec des participant·es amateurs. Je m'investis de la même manière et j'apporte les mêmes exigences, les mêmes valeurs. D'ailleurs, j'ai toujours refusé de parler des *Veilleurs* comme d'une pièce pour amateurs... Car il n'y a pas de veilleuses professionnelles!»

WILSON LE PERSONNIC

---

« Tu n'es pas une personne anonyme dans le noir »

## Ivana Müller Notes

Ivana Müller développe depuis une dizaine d'années une recherche qui questionne nos liens d'interdépendance et les dynamiques de groupe dans leurs contextes physique, social et environnemental.

« Mes premiers projets participatifs remontent à 2011 et s'inscrivent naturellement dans ma pratique artistique fondamentale. Je n'ai jamais eu l'ambition d'inscrire mon travail dans une forme de médiation ou de politique culturelle. Ces formes mettent simplement en jeu des relations qui m'intéressent. Pour moi, c'est toujours l'occasion de reformuler et éprouver ces questions. » Pièce pivot dans son parcours, *We Are Still Watching* (2012) réunit un groupe de spectateurices autour d'un texte/scénario qu'iels sont invité-es à lire à voix haute. « C'était la première fois que je proposais une pièce participative sous la forme d'une lecture/conversation. La plupart de mes projets

qui ont suivi cette création ont ensuite gravité plus ou moins autour des pratiques de la lecture et de la conversation. » En témoigne son projet *Notes*, pratique de lecture et d'annotation collective inspiré des *marginalia*, une pratique du XIX<sup>e</sup> siècle qui consistait à personnaliser un livre avant de l'offrir en écrivant des notes dans sa marge. Inspirée par cette pratique, Ivana Müller propose à un petit groupe de quatre à sept participant-es de choisir un livre ensemble. Iels lisent et annotent ensuite le même exemplaire du livre l'un-e après l'autre. La version annotée du livre devient ainsi l'archive d'un long processus de lecture et d'écriture collectives. Au fil des différentes versions de *Notes*, plusieurs techniques ont été utilisées pour annoter les livres: stylos et crayons de différentes couleurs, dessins, images, collages, pop-ups, broderies, QR codes... « Habituellement, lorsque nous annotons un livre, c'est pour nous-mêmes, personne d'autres ne va le lire. Ici, les livres deviennent un espace de partage. Lorsque tu sais que tes notes vont être lues par d'autres annotateurices mais aussi potentiellement par des lecteurices, ta lecture et ton écriture changent. Au théâtre, on regarde toutes dans la même direction. Savoir que tu es à côté de moi en train de regarder la même chose que moi me fait déjà regarder différemment et je pense que c'est la même chose qui se produit ici. » Lorsqu'un livre est entièrement annoté par ses lecteurices (ce processus s'étale sur environ douze semaines), il devient alors accessible au public. L'ouvrage commence alors un autre voyage, passant de lecteurice en lecteurice, guidé par le hasard, la confiance et les gestes de soin. Depuis sa création en 2017, *Notes* a été activée dans plu-

Ivana Müller est chorégraphe, artiste et auteure basée à Paris. À travers son travail chorégraphique et théâtral ainsi que ses performances, installations, textes et vidéos, Ivana Müller repense la politique du spectacle et du spectaculaire, revisite la place des imaginaires. Depuis 2022, elle est artiste associée au Pacifique-CDCN à Grenoble.

sieurs pays, langues et contextes différents: des festivals, des clubs de lecture, des organisations militantes, des musées, des théâtres, des écoles et des Universités. Si elles prennent forme à chaque fois différemment, les créations participatives d'Ivana Müller matérialisent des notions d'engagement et de conscience collective. « Chacun de mes projets participatifs réunit une communauté éphémère que nous pouvons considérer comme une micro-société. Lae participant-e arrive avec son identité, son histoire, ses humeurs, etc. C'est pour moi une manière de questionner la société et le monde dans lequel nous vivons, les relations que nous avons. Dans ce type d'expérience, chaque participant-e a des responsabilités, du pouvoir, on l'attend et on l'écoute. Les participant-es ont toujours la possibilité d'influer sur le bon déroulé de la performance. Tu n'es pas une personne anonyme dans le noir. Toute expression publique est en soit politique car tu peux influencer et changer l'opinion des gens, la manière de regarder et de penser. Chaque nouvelle activation donne donc lieu à des restitutions différentes les unes des autres. »

À l'initiative de nombreux projets participatifs depuis plusieurs années, Ivana Müller constate une véritable recrudescence des projets en faveur de l'implication des publics, mais parfois pas tout

à fait pour des bonnes raisons. « Les lieux qui programment de la danse ont aujourd'hui tout un cahier des charges à tenir. Dans de bons scénarios, le contexte culturel peut accueillir des pratiques artistiques participatives et les aider à se développer. Dans d'autres cas, des structures proposent des œuvres qui imitent des processus participatifs mais qui n'offrent pas réellement de la place à la spectateur-ice pour penser et influer sur la forme: ce sont plutôt des stratégies qui *consomment* les spectateur-ices dans leurs dramaturgies de divertissement. »

WILSON LE PERSONNIC

## Inverser la pratique habituelle de la commande artistique publique

# Les Nouveaux Commanditaires

Entre les deux tours des élections européennes 2024, alors que le Rassemblement national semblait pouvoir sortir gagnant des urnes, les milieux artistiques français ont multiplié les tribunes pour examiner leur responsabilité dans cette extrême droitisation. En date du 7 juillet, un commentaire plutôt tranchant de Michel Guerrin note dans *Le Monde*: « La culture a déserté la France des bourgs et du périurbain comme la gauche a déserté ces mêmes territoires [...] Rarissimes furent les expériences de partage du pouvoir, seules à même de démocratiser les publics. L'artiste François Hers l'a fait avec son programme *Nouveaux Commanditaires*, sous l'égide de la Fondation de France: des œuvres d'art ou d'architecture dans l'espace public, réalisées par des artistes de renom mais choisies par celles et ceux qui vivent à proximité, en dialogue avec un médiateur ».

Un bel hommage pour le protocole des Nouveaux Commanditaires, processus qui favorise la démocratie, invitant chacun chacune au cœur du faire artistique. Lancée il y a une trentaine d'années, cette aventure inverse complètement la pratique habituelle de la commande artistique publique. Ce sont des citoyen-nes qui peuvent se regrouper autour d'une problématique commune, pour célébrer, transformer questionner leur environnement. Et ça change tout: ça renverse l'idée romantique de l'artiste inspiré qui ne s'autorise que de lui-même, et l'idée classiste que le commun des mortels n'est pas qualifié en art. Le protocole des Nouveaux Commanditaires (NC) orchestre une coopération étroite de trois protagonistes: les commanditaires, lae médiateurice, l'artiste. Comme les NC existent aujourd'hui dans de nombreux pays européens, des centaines de citoyen-nes ont donné vie à ce protocole: des agriculteurices, des astrophysicien-nes, des charcutier-ères, des avocat-es, des pêcheur-es, des adolescent-es, des moines, des banquier-ères, des chômeuseuses, des voisines, des maraîcher-ères, des anciens combattants, des psychanalystes, des professeur-es, des retraité-es, des pompier-ères... Historiquement, le protocole des NC s'applique essentiellement aux arts plastiques, mais l'Allemagne a ouvert une voie en attribuant en 2023, via le Kulturstiftung des Bundes,

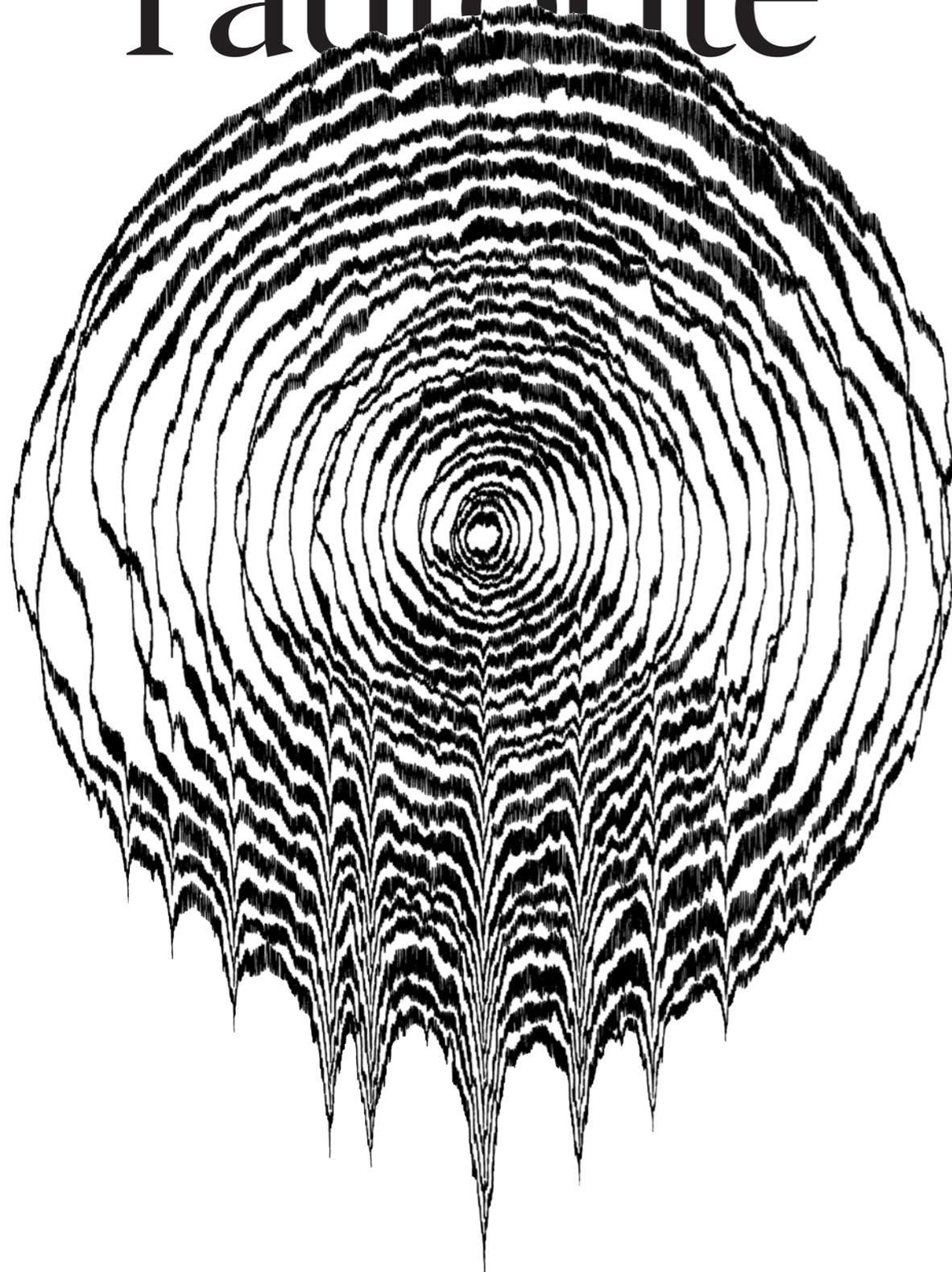
cinq millions d'euros pour un programme Nouveaux Commanditaires centré sur la danse et la performance: d'ici à 2028, une quinzaine de projets pourront être soutenus. Durant une phase pilote, Sasha Waltz a fait danser une ville entière, ce qu'elle a appelé « le projet le plus inhabituel de ma carrière ». La demande des commanditaires de Marl, en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, était de raviver la force visionnaire de l'architecture démocratique d'après-guerre de cette petite ville. La chorégraphe allemande a choisi de faire travailler plus de 160 citoyen-nes sur *In-C*, une composition d'improvisation de Terry Riley qui se prête bien au travail avec des non-professionnel-les: c'est une partition très joueuse, calée sur 53 figures ou gestes. Des citoyen-nes de tous âges ont ainsi participé à *In-C – Marler Partitur*, régulièrement entraîné-es par une poignée de danseuseuses professionnelles, lors de workshops qui ont culminé avec un week-end public en septembre 2022. Par petits groupes circulant en spirale dans la ville, s'arrêtant en huit points architecturaux symboliquement forts, cette danse des citoyen-nes de Marl s'est terminée par un grand final sur une place centrale. L'énergie, la ferveur et la beauté qui se dégagent des vidéos de cette pièce collective sont puissantes. Récemment, la Maison de la culture de Bobigny (MC93) est également entrée dans un processus des Nouveaux Commanditaires pour la création d'un spectacle théâtral. *Le Soleil Brû(ille)* a été présenté en 2023, lancé autour de la question: comment agir ensemble? La directrice du lieu, Hortense Archambault, se réjouit de voir cet objet scénique particulier tourner encore aujourd'hui: « Ce projet a interrogé, déplacé nos pratiques, chez les commanditaires, chez les artistes et dans l'équipe de la MC93, ce qui en fait à mon sens une grande réussite. C'est une aventure humaine qui sollicite beaucoup de confiance entre les différentes personnes

impliquées. Je pense que ce spectacle très singulier dans sa forme comme dans le fond n'aurait jamais existé sans ce protocole des Nouveaux Commanditaires. L'expérience a montré aussi que les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant sont particulières et qu'il faut trouver des dispositifs adéquats... Il faut aussi accepter que de pareilles aventures nécessitent un temps long: on sait quand on part mais pas quand on arrive! ». Les Nouveaux Commanditaires Suisse, très actifs, qui fêtent leurs 10 ans cette année, souhaitent également s'ouvrir aux arts vivants. Avis aux amateurs qui voudraient passer commande!

MICHÈLE PRALONG

Les Nouveaux Commanditaires Suisse: nc-na.ch

# Partager l'autorité



Entretien

Tecla Raynaud

PROPOS RECUEILLIS PAR HÉLÈNE MARIÉTHOZ

Responsabilité, coconstruction, coopération, codécision: autant de notions apparentées sous l'enseigne de la participation en art. Si ces pratiques investissent une multiplicité de champs, démarches et disciplines, toutes produisent un même renversement des logiques de production artistique usuelles. Exit l'artiste démiurge porteur d'un projet visant la réalisation d'une œuvre à présenter au public: les créations-collaborations se construisent avec des citoyen·nes, à partir d'un contexte, des qualités et connaissances des participant·es en présence et surtout, autour d'un désir commun. Le processus fait œuvre.

Tecla Raynaud prépare une thèse en sociologie sur les pratiques participatives et collaboratives dans les arts visuels et contemporains. En janvier 2024, elle était invitée au Pavillon ADC par l'association *least*<sup>(p.80)</sup> pour animer un atelier autour de la participation artistique. Quelques-unes de ses observations au discours rapporté et quatre cas d'école.

## Quels requis sont demandés à un·e artiste dans un projet participatif ?

Tecla Raynaud est doctorante en sociologie au Centre Max Weber à Lyon. Elle s'interroge sur les liens entre art et politique dans le monde des arts contemporains. Son travail porte plus précisément sur les pratiques participatives vécues par les artistes. Elle s'appuie donc sur des enquêtes de terrain et entretiens d'artistes. Elle a récemment publié un article intitulé « *On n'est pas des rustines de la République* »: entre injonctions institutionnelles et pratiques politiques, quels rôles pour les artistes ? (« *Marges*, revue d'art contemporain », 2023/2 n°37, en ligne sur cairn.info)

*je suis artiste parce que je dessine/danse/écrit (...) depuis toujours.* Or, rares sont les artistes qui sont formé·es dans le domaine de la participation. Constituer et gérer un groupe, haranguer, mettre en place les conditions de discussion, de délibération avec les personnes impliquées et accepter que les propositions initiales dévient de leur trajectoire sont les requis d'un savoir-faire demandé aux artistes travaillant

Sur les questions relatives aux compétences spécifiques à la participation et à leur acquisition, Tecla Raynaud constate que les institutions culturelles et les pouvoirs publics projettent sur les artistes des compétences naturelles. « C'est une attitude qui rejoue la naturalisation de la vocation d'artiste et du fameux

dans ce champ. Le participatif étant par essence mouvant, développé dans un temps long et plein d'imprévu, l'artiste doit par ailleurs savoir accueillir le spontané et le trouble. » Une fois le cadre posé, le projet s'engage dans un processus où la souplesse est reine. « L'art collaboratif s'appuie sur les pratiques et les connaissances de chaque membre, poursuit Tecla Raynaud, où chacun·e peut être ou devenir expert·e, ce qui remet en cause et en crise le statut d'artiste-auteur·e-expert·e. Se référant aux chercheuses à Marie Preston et Estelle Zhong Mengual, cette question de l'expertise d'usage fait l'objet de nombreux travaux de sciences politiques<sup>1</sup> sur la participation démocratique dans les consultations citoyennes. Il s'agit de susciter le partage de l'autorité, tout en valorisant le travail de l'artiste qui lui donne une impulsion, un univers et un cadre, qui en gère le financement et la coordination. Les pistes imaginées peuvent et doivent bouger en fonction des participant·es, ainsi les contraintes, la temporalité et les financements des projets doivent-ils évoluer en proportion. »

## Quelle est l'autorité de l'artiste ?

Est-ce une contradiction de parler d'autorité dans un projet participatif? Force est de constater que quitter la position

## Activer la coopération des corps dans des environnements naturels

Gregory Stauffer dirige le projet de recherche *Les 4 Jardins. Comment s'orienter dans les processus créatifs de manière durable et résiliente ?* à La Manufacture de Lausanne. Il se dit très inspiré par la philosophie de la danseuse et chorégraphe américaine Anna Halprin, dont il suit actuellement la formation en méthodologie créative pour la collaboration. L'implication du corps et des mouvements dans un système de gouvernance est au centre de ses recherches : « Au mot participation, qui implique de forcer des gens à participer, je préfère le mot enveloppement qui qualifie ma pratique située », précise Gregory Stauffer. Ou mieux encore, le mot débordement, qui intègre le spontané et l'incontrôlé. » Convaincu que « le processus et la créativité sont le propre du vivant et non de l'artiste, le performeur et chorégraphe considère dans ses projets l'ensemble de l'humain et du non-humain,

et s'inspire de la permaculture, des plantes et de l'imperméabilité du vivant. La coopération des corps dans des environnements naturels constitue l'essentiel de ses ateliers de recherche, activant d'autres manières de penser en lien avec les rythmes saisonniers. Ces expériences feront l'objet d'un projet collectif au Pavillon ADC à l'occasion de la Fête de la danse 2025. Inspiré de la culture des *Trois Sœurs*\* — le maïs, les fèves et la courge —, le projet de Gregory Stauffer proposera une expérience de la marche, des positions assises et couchées.

H. M.

\* Culture associée de courges, de maïs et de haricots grimpants représentant les trois principales cultures pratiquées traditionnellement par diverses communautés autochtones d'Amérique du Nord et d'Amérique centrale. Plantées ensemble, ces plantes s'aident mutuellement à prospérer et à survivre et offrent un régime alimentaire complet et équilibré.

d'artiste-démiurge pour aller vers des pratiques horizontales est un idéal qui rencontre des limites. Tecla Raynaud observe que les artistes mettent en place des moments collectifs de discussion pendant lesquels ils prennent des décisions, notamment pour présenter leur intention aux participant·es en début de projet. À partir de là, il s'agit de trouver un équilibre à chaque étape du processus et de prendre des décisions collectives. Équilibre et négociation entre les parties assurent le bon fonctionnement du projet, de ses enjeux et objectifs. Être capable de considérer et d'accepter différentes modalités de participation et d'implications dans les pratiques, déroger aux règles fixées par les partenaires institutionnels, accepter d'autres codes, tout cela relève des compétences artistiques spécifiques évoquées plus haut.

L'enquête de Tecla Raynaud montre que les jeunes artistes femmes sont nombreuses à mettre en place ces pratiques. « Par ailleurs, elles ont beau être majoritaires en école d'art, les femmes ont davantage de difficultés à s'insérer sur le marché du travail artistique et se retrouvent contraintes à accepter des conditions difficiles, parfois précaires. Une partie de ces artistes disent rencontrer des problèmes d'autorité et des difficultés à faire reconnaître leur expertise artistique et technique dans ces contextes participatifs. »

## L'approche participative est-elle toujours politisée ?

Proposée ou choisie, cette expérience de gouvernance horizontale est valorisée par la majorité des artistes rencontré·es par Tecla Raynaud : « Quelle que soit la façon de présenter sa méthode, le politique revient : certain·es artistes revendiquent la politisation de leur proposition, que ce soit dans un objectif d'éducation populaire, ou de cheval de Troie — *je fais ce projet sans annoncer tel sujet controversé que je veux faire passer*. Même les artistes qui politisent très peu leur projet pour échapper à l'étiquette d'art militant partagent des ambitions démocratiques avec les participant·es et le souci que ceux-ci y trouvent leur compte. Je trouve ces ambitions touchantes, mêmes si, dans les faits, elles ne sont pas toujours réalisées. »

## Qui sont les participant·es et comment les rémunère-t-on ?

Les relations égalitaires qu'implique une gouvernance artistique partagée peuvent poser la question de la rémunération des participant·es. « En France, ces projets ont la particularité d'être adressés à un public-cible (quartiers prioritaires, milieu rural, école en REP<sup>2</sup>, institutions carcérales, de santé...) et bénéficient de budgets croisés entre différents ministères, ce qui peut parfois permettre une rémunération des participant·es, dans le cadre d'une formation par exemple, ou si la rémunération est négociée par les artistes. Dans le cas de personnes volontaires, on constate qu'elles partagent des caractéristiques similaires, comme le montrent des travaux en sociologie et science politique<sup>3</sup> : il s'agit majoritairement de personnes ayant du

capital culturel et économique, disposant de temps libre, ou d'enfants dont les parents souhaitent trouver un endroit de garde formateur et/ou un espace de création.

De manière très pragmatique, même en ayant conscience qu'une rétribution permet de produire des formes d'égalité et de quittance les expertises de chacun·e, le budget ne permet souvent pas aux artistes de payer tout le monde. On justifie parfois l'absence de rétribution par la crainte d'instaurer un rapport marchand. Des échanges sous forme d'aides en nature, telles que l'accompagnement dans des démarches administratives, sont parfois mis en place sur un système de don contre-don. Que ce soit de nature matérielle ou symbolique, toutes les personnes impliquées peuvent retirer quelque chose de ces expériences. Par exemple, pour les artistes, des revenus et la possibilité d'intégrer des institutions culturelles ou de nouveaux espaces créatifs, et parfois du capital militant ; pour les participant·es, un savoir-faire, un espace de rencontre et de discussion, le développement d'une pratique artistique, une expérience à mettre sur un cv ; pour les partenaires institutionnels, la valorisation de l'intervention des artistes dans leurs bilans, l'utilisation de la création comme une modalité d'apprentissage, la possibilité de s'appuyer sur les artistes dans des contextes de manque de personnel et/ou de moyens.

Toutefois, dans les processus participatifs, les risques de glissements vers une forme d'instrumentalisation sont bien réels — les artistes peuvent être utilisé·es par les structures qui bénéficient de l'aura de leur capital culturel ; les structures peuvent s'engager dans un projet parce qu'il lui permet de « cocher la case de la participation » et d'obtenir des fonds pour une œuvre ».

## Au terme du projet, qu'est-ce qui fait œuvre ?

Au cours de son enquête, la doctorante observe plusieurs positions : pour certain·es artistes il n'y a pas d'œuvre, pour d'autres le processus en son entier fait œuvre. D'autres encore citent les objets qui en résultent — un film, une performance, une exposition... Interrogée sur sa propre définition de l'œuvre, Tecla Raynaud parle de « bulle utopique », citant la thèse en science politique d'Ève Lamoureux<sup>4</sup>, soit la création collective d'une utopie d'horizontalité, de démocratie, de rapport au corps ou d'utilisation de l'espace public. Une bulle dans laquelle il est permis d'imaginer des récits fictionnels, des façons d'être ensemble et d'être au monde. « Mais au regard de l'industrie culturelle ou du marché de l'art, précise-t-elle, la reconnaissance de ces projets et des productions qui en résultent est assez nuancée, ce qui d'ailleurs est ressenti par les artistes comme un stigmata. On constate aussi un rejet de ces formes par une partie des artistes-mêmes. Et pour celles et ceux dont l'enjeu est de faire reconnaître la démarche dans une perspective artistique, il subsiste souvent une tension entre l'œuvre et l'institution qui la présente, en lien avec le contexte de présentation hors champ artistique. »

1. Tels que ceux de Marie Preston, Céline Poulain, Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, Paris, CAC Brétigny & Editions Empire, 2019, ou encore Estelle Zhong Mengual, *La communauté de singularités. Réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)*, thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Institut d'Études Politiques de Paris, décembre 2015.
2. Le dispositif REP (réseau d'enseignement prioritaire) est déployé dans les écoles des quartiers défavorisés socialement et économiquement. Il permet à ces écoles d'apporter une attention particulière aux élèves et à leurs familles, parfois peu familières du milieu social et culturel.
3. Tels que ceux de Marion Carrel, *Faire participer les habitants ? Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*, ENS Éditions, 2013, ou Loïc Blondiaux, *Le nouvel esprit de la démocratie. Actualité de la démocratie participative*, Éditions du Seuil, 2008.
4. Ève Lamoureux, « Art et politique. L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec », Thèse de doctorat en sciences politiques à la Faculté des études supérieures de l'Université de Laval, Québec, 2007.

2

## TALI SERRUYA

### Reconnaître dans les milieux culturels les vies précarisées

Tali Serruya est une artiste pluridisciplinaire et chercheuse d'origine sud-américaine travaillant sur le potentiel esthétique et politique des pratiques développées par des membres de communautés minorisées. En France, elle mène des projets avec des personnes en situation d'errance, des jeunes en réinsertion sociale et professionnelle, des réfugiés. En Suisse, elle a mené le projet *filifil* dans un quartier stigmatisé de Lancy, cherchant à construire une pensée collective avec un groupe réunissant habitant·es, artistes, universitaires, commerçant·es, travailleur·euses sociaux·ales, tous profils et origines confondus, de 12 à 88 ans. « Lorsque des gens issus de différents milieux socioculturels sont engagés, les processus de cocréation artistique peuvent devenir un outil réparateur. Ils déforment les effets violents des systèmes de pouvoir dominants et encouragent la reconnaissance des vies précarisées au sein

du milieu culturel institutionnel ou, plus largement, de la société. En tant qu'artiste, le plus difficile est d'opérer un processus de désapprentissage, de sortir de ce rôle d'artiste créateur pour devenir artiste-traducteur : pour traduire, dans un langage artistique, des expériences intimes qui ne trouvent pas d'autre voie d'expression. C'est à cette condition que l'on peut élargir les univers esthétiques et développer un geste politique. Par la redistribution de la parole, certes, mais aussi par la redistribution des possibilités et du pouvoir décisionnel, la participation permet de rediscuter les questions de honte et de fierté. Je suis convaincue que la danse pratiquée par des corps non-normatifs pousse les frontières du champ lui-même. Et je m'étonne que les écoles d'art imposent encore une limite d'âge, créant des générations d'artistes avec des corps jeunes et des idées souvent homogènes qui contribuent à donner une vision normée et lisse du monde. »

H. M.

3

## VÉRONIQUE FERRERO-DELACOSTE

### least Réactiver le système Terre pour un avenir viable

Les projets de l'association least (laboratoire écologie et art pour une société en transition) traversent des enjeux scientifiques, écologiques et sociaux en réunissant des participant·es dans un processus de cocréation artistique. Les champs d'action sont multiples et visent à développer des outils communs pour accompagner les transitions et « activer la conscience collective et la résilience de notre système Terre ». La transmission fait l'objet d'une attention particulière dans le programme de la nouvelle association. Une évaluation collective et horizontale ponctue et nourrit chaque étape du projet de cocréation. Afin de pérenniser ces connaissances, des résidences accueillent de jeunes artistes. « Il s'agit d'interroger tous les métiers par le biais de processus, explique

Véronique Ferrero-Delacoste, initiatrice et directrice artistique de least, et de disséminer par la formation ces nouvelles formes de savoirs et d'organisation horizontale. » À la suite de l'atelier autour des pratiques de participation mené par Tecla Raynaud en janvier, least organise des ateliers à l'adresse des professionnel·les. Invitée par le Forum Danse et M to Act le 22 novembre à Bienne, l'association propose une rencontre autour de la transformation des métiers avec la participation du philosophe et chercheur Alexandre Monnin. Cet atelier vise à poser un cadre au sein duquel il serait possible d'envisager une redirection des activités et métiers. Il s'agira de définir ce à quoi l'on tient, et d'envisager comment le faire perdurer, mais aussi d'évaluer comment renoncer, dans de bonnes conditions, à ce que l'on ne peut ou ne doit plus maintenir, tout en imaginant d'y substituer des activités et pratiques viables à l'avenir.

H. M.

4

## CHARLOTTE IMBAULT ET MARTHE KRUMMENACHER

### Créer des correspondances entre jeunes et seniors

Le projet *Souvenirs de danse* — *La Correspondance*, porté par le Pavillon ADC, est né de l'envie de faire dialoguer deux générations, les jeunes et les seniors, autour de leurs souvenirs de danse. Pour constituer ces deux groupes, nous avons contacté des personnes ressources : Heidi Roethlin Robel, référente culturelle et enseignante pour des élèves d'ACCES II — dix jeunes non-francophones âgés de quinze à vingt ans, arrivés à Genève il y a un ou deux ans ; Magali Raspail et Allan Métroz, des travailleuses sociales actifs à Cité Seniors. L'articulation et le contenu des ateliers s'est élaboré avec la complicité de deux femmes, l'artiste sonore Charlotte Imbault et la danseuse Marthe Kruppenacher. Les deux sont familières du Pavillon ADC (Charlotte a réalisé le podcast *What You See* la saison dernière au Pavillon, Marthe propose les milonga du lundi) et surtout enthousiasmées par l'idée du participatif. Des ateliers ont été menés de novembre 2023 à avril 2024. Les élèves ont expérimenté avec Marthe la danse à partir d'improvisations, de jeux de miroirs, de transmission de danses de fêtes, et se sont exercées à des prises de paroles enregistrées, en vue d'être transmises aux seniors, sur des sujets tels que le voyage, l'exil, l'appartenance à un pays, l'apprentissage d'une langue étrangère, l'amitié, la vieillesse. Dans un laps de temps plus réduit, les

mêmes ateliers ont été proposés aux seniors. La rencontre entre ces deux générations a d'abord eu lieu par l'écoute : chaque groupe a entendu les récits enregistrés. La véritable rencontre entre les jeunes et les seniors s'est produite sur le plateau du Pavillon, le temps d'une soirée pour une restitution publique dans laquelle s'entremêlaient voix enregistrées, paroles en direct et danse.

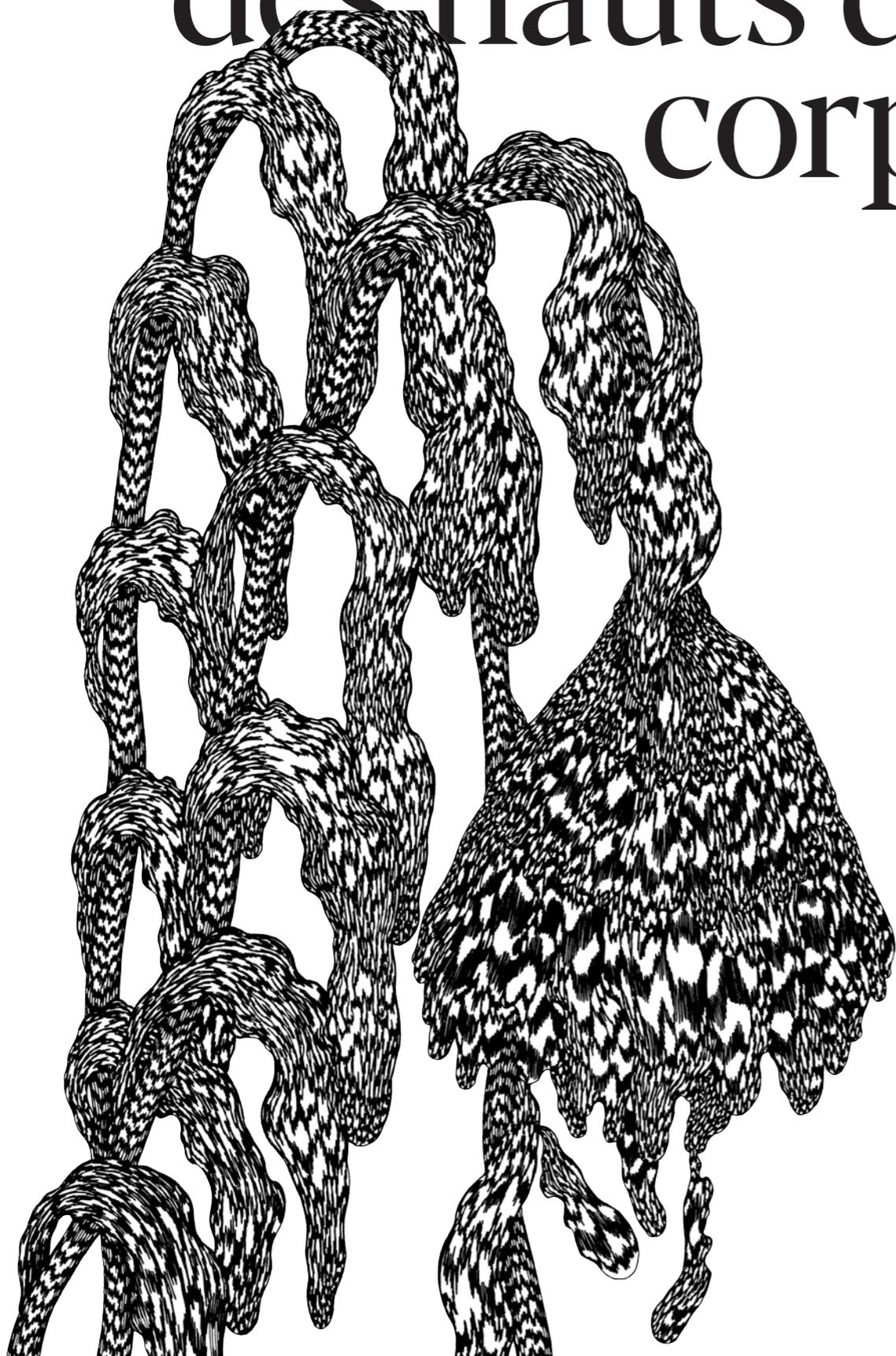
Les élèves d'ACCES II reçoivent plusieurs enseignements, dont celui de Heidi Roethlin Robel, principalement le dessin artistique et technique ainsi qu'un appui pour leur orientation et insertion professionnelles. Heidi revient sur les enjeux de ce projet pour ses élèves : « Ce qui m'a plu d'emblée, c'était l'ouverture du projet : les ateliers n'étaient pas figés par avance, ils n'étaient pas non plus dirigés vers l'absolue nécessité de créer un spectacle. Le spectacle a toujours été optionnel, il s'est imposé collectivement au fil du temps. Cela leur a permis de créer une myriade d'échanges variés, plutôt que d'être axé immédiatement sur des répétitions en vue d'un spectacle. Quand je repense à des moments qui m'ont semblé magiques, il y a celui où Charlotte Imbault a laissé le micro et l'enregistreur aux jeunes en leur proposant de choisir une thématique et de réaliser des interviews en duo. Leur implication était absolue, iels se sont ouverts et ont raconté leur parcours de vie en toute confiance. Il y a eu aussi ce dialogue ouvert avec Marthe Kruppenacher, sur la scène du Pavillon ADC, l'avant-veille de la restitution publique : si les jeunes ont su s'adresser à la

danseuse pour lui faire part de leurs doutes sur leur prestation individuelle, c'est parce que Marthe a instauré un climat joyeux et bienveillant entre elleux — avant d'arriver au plateau, les jeunes avaient dansé librement en classe sur la musique de l'un d'entre eux et s'étaient peu à peu défaits du souci du regard des autres. Il y a aussi eu ce moment fort, lorsqu'une immense fierté s'est emparée des jeunes au moment où leur propre voix a résonné sur scène. Grâce aux ateliers menés par Charlotte et Marthe, ce projet a contribué au développement de compétences personnelles, professionnelles et sociales des jeunes. Il leur a permis de développer le goût du travail en équipe, d'améliorer leur écoute, de faire preuve de flexibilité et d'adaptabilité, d'affiner leur sens de l'observation et du mimétisme, de travailler leur sens du rythme et leur créativité. Et aussi d'acquérir rigueur et professionnalisme dans le cadre des deux stages que deux jeunes du groupe ont réalisés au Pavillon ADC pendant la durée du projet — le premier en technique, le second en communication. Les ateliers créatifs ont favorisé la participation culturelle globale des jeunes, le développement de leur curiosité, leur confiance et l'estime d'entre eux-mêmes ainsi que leur expression orale en français. »

CÉCILE SIMONET

*Souvenirs de danse-La Correspondance* est un projet initié et coordonné par le Pavillon ADC, soutenu par la République et canton de Genève et qui s'est conclu par une restitution publique lors de la fête de la danse 2024. Les capsules sonores de *La Correspondance* sont audibles sur le site de l'ADC.

# Une danse des hauts du corps



Entretien

Myriam Gourfink

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Formée à l'analyse du mouvement Laban et à des pratiques somatiques telles que le yoga, Myriam Gourfink déploie depuis plus de vingt ans une recherche chorégraphique fondée en partie sur des techniques respiratoires. Avec sa dernière création *Nulle part & partout*, présentée en juin prochain au Pavillon ADC, la chorégraphe ouvre sa recherche à un groupe d'amateurices en les invitant à réinvestir leurs propres gestuelles quotidiennes. Elle explique les enjeux de la transmission dans son travail et le processus de cette création.

**Vous développez une pratique pédagogique en relation avec votre recherche depuis de nombreuses années. Quelle place occupe ce travail de transmission dans votre démarche ?**

MYRIAM GOURFINK: J'ai toujours eu plaisir à transmettre mes connaissances à des danseuses professionnel·les et amateurices, ainsi que de partager mes expérimentations. Il me semble nécessaire ici d'évoquer l'état d'esprit de l'enseignante avec laquelle j'apprends à transmettre. Je me forme depuis 1996 auprès de Gianna Dupont, professeure à l'École française de yoga. Cette femme a su remettre en question sa posture d'enseignante en mettant au cœur de sa méthode l'expérimentation commune. Ce statut d'enseignante/apprenante pousse prof et élève à ouvrir un champ de questionnement: c'est ensemble que nous nous posons des questions et que nous affinons les réponses. En tant qu'étudiante, je sens que cette femme plus expérimentée m'accompagne en me laissant de la place, un espace de découverte, d'analyse, de formation de paysages sensibles internes. Je la sens vivante à mes côtés, toujours pleine du désir d'expérimenter. J'aime penser ma recherche de cette manière.

**Quelle place occupe la parole dans votre pratique ?**

La parole s'est développée dans ma propre pratique via l'enseignement de la kabbaliste Arouna Lipschitz avec laquelle j'étudie depuis 2001. Dans son enseignement, ame-

ner l'étudiant·e à se poser des questions est primordial. De façon spontanée, depuis que je transmets, une forme s'est peu à peu imposée à moi: le cercle. Si au départ je transmettais surtout à des professionnel·les, et que les cercles permettaient l'expérimentation d'échanges vibratoires et d'un espace où chacun·e a sa place, je retrouve aujourd'hui ce dispositif de paroles avant et après la pratique lorsque nous échangeons. Et c'est cette progressive ouverture à la parole de l'autre qui rend passionnant le travail avec d'autres publics. Les retours d'expérience de chacun·e des participant·e·s font pleinement partie de l'expérimentation, car bien souvent j'ai pu observer que l'achèvement d'une forme, ou la résolution complète d'un paysage sensible interne ne m'arrive pas tout de suite après l'expérimentation; elle s'affine ou continue à se déployer en moi dans l'écoute des paroles des autres.

**Avec votre création *Nulle part & partout*, vous ouvrez votre recherche à des danseuses en les invitant à réinvestir leurs propres gestuelles quotidiennes. Pourriez-vous retracer la genèse de ce projet ?**

Dans le cadre de la transmission mais aussi de façon plus élargie dans celui de la vie quotidienne, mon écoute et l'observation des gestes de l'autre quand iel parle (qu'iel soit danseuse ou non), et surtout ceux de Gianna Dupont qui est — chose surprenante pour une professeure de yoga — très expressive quand elle enseigne, m'ont

amenée à imaginer une danse dont les matériaux sont les gestes qui soutiennent notre discours : gestes témoins de nos émotions, de notre histoire, de notre parcours, une langue gestuelle unique que nous construisons à notre insu depuis l'enfance et qui est propre à chacun·e de nous. Cette première envie s'est étayée de lectures, notamment l'article de Matthieu Bouvier, *Le geste anaphore du langage* dans *Pour un atlas des figures*, et le livre de Bruno Munari, *Supplemento al dizionario italiano*. J'ai eu envie de prendre le temps d'écouter ces gestes spontanés, de les mettre en lumière, de les conscientiser, de leur donner une épaisseur, une densité, en jouant avec le temps de la conscience et de la perception et celui de la respiration cellulaire. J'ai supposé que je pourrais, à partir de ce matériau, arriver à une forme artistique avec des amateures, et cela sans faire l'économie de mon exigence artistique, sans aucun compromis. Lors d'une première semaine d'essais à Roubaix avec des participant·es amateures, au Ballet du Nord, CCN & VOUS!, j'ai pu vérifier que travailler avec des gestes qui ne demandent pas de déplacement, et très peu de changement d'appui, rend possible l'accès à mon langage sans pré-requis en danse.

### **Pourriez-vous partager le contenu de ces ateliers avec ces participant·es non-pros ?**

Pour ces ateliers, je suis accompagnée de danseuses Carole Garriga et Véronique Weil, ainsi que du musicien et compositeur Kasper T. Toeplitz. Travailler avec des participant·es amateur·ices est l'occasion pour nous de ré-ensemencer notre terreau de départ. Chaque atelier commence par des échanges verbaux collectifs et une séance de yoga durant laquelle nous faisons découvrir à celles et ceux qui ne les ont jamais pratiqués les trois étages de la respiration physique (trois étages des poumons). Nous prenons également soin de porter leur conscience sur des points d'appuis physiques, par exemple, si les pratiquant·e-s

**« Travailler avec des gestes qui ne demandent pas de déplacement, et très peu de changement d'appui, rend possible l'accès à mon langage sans pré-requis en danse »**

sont allongé·es dos au sol, nous leur faisons prendre conscience d'un point d'appui entre la vertèbre sacrée numéro deux et la vertèbre sacrée numéro trois, ou encore nous leur proposons de porter leur conscience sur l'étalement et l'ouverture de leurs reins au sol. Puis lors des séances suivantes, pour alléger le souffle, nous pouvons leur faire prendre conscience des points d'appuis de la présence, par exemple au niveau du nez, en bas et à l'entrée des narines, ou au centre des cornets des narines, ou bien en haut des cornets des narines, à la racine du nez, etc. Après un nouveau temps d'échange collectif, nous proposons aux participant·es une pratique à deux basée sur une série de quatre questions auxquelles l'un·e doit répondre verbalement tandis que l'autre partenaire l'observe afin de collecter les gestes qui accompagnent son discours. Une première question, « Qu'as-tu fait avant de venir à l'atelier ? », vise le récit d'une succession d'actions dans le temps. La seconde, « Pourrais-tu parler d'un endroit que tu aimes ou as aimé ? », vise la description de la perception d'un espace. La troisième, « Qu'est-ce que la danse pour toi ? », leur permet d'exprimer un point de vue. Et la dernière, « Que penses-tu du projet ? », nous permet d'accueillir leurs retours d'expériences. Puis, une fois que celle ou celui qui vient de s'exprimer retrouve, avec l'aide de l'autre témoin, le contenu de sa phrase de gestes, ils échangent les rôles. Au fur et à mesure, chacun·e obtient un cycle fait de quatre phrases correspondant aux quatre questions, et nous les guidons pour qu'ils puissent percevoir le moindre petit mouvement les constituant, en leur proposant de prendre conscience de leur respiration et de faire une pause à l'amorce et à la fin de chaque geste ou corrélation de gestes. Je pense d'ailleurs que ce sont ces pauses alliées au souffle qui permettent de prendre le temps de sentir, de dérouler les phrases dans une lenteur extrême et de plonger dans un état méditatif. La matière sonore étant un élément central dans ma re-

**« L'état méditatif dans lequel les participant·es effectuent leur partition laisse transparaître les strates de vécus émotionnels de chacun·e : brûlures, bonheurs, blessures, timidité, réserve... Iels ouvrent des espaces lucides et poétiques en elleux que je trouve bouleversants »**

cherche, Kasper T. Toeplitz participe aux ateliers et fait des propositions musicales à l'équipe, certaines avec la basse électrique, d'autres avec un Tam. Chaque atelier se conclut d'ailleurs par une séance d'écoute collective.

### **Contrairement au déploiement de votre danse dans l'espace, la chorégraphie de *Nulle part et partout* est ici statique. Comment avez-vous composé et mis en scène ces microgestes ?**

Avoir ôté les déplacements a rendu plus accessible mon langage pour les amateures. Il y a donc très peu de changement d'appui, et cela engendre une danse qui s'effectue avec une grande simplicité, dans le haut du corps. Cette danse qui, même si elle requiert une virtuosité de la présence, n'a nul besoin de techniques professionnelles. Ces microgestes qui dansent en nous quotidiennement à notre insu sont comme les marqueurs de notre individualité : ils dévoilent ce qui est propre à chaque personne. La profusion de ces gestes m'a permis de mettre en place comme un grand orchestre muet dans lequel chaque personne possède une partition de soliste. Ainsi, ce qui est donné à lire et à sentir, ce sont les frottements aériens de nos différences, la pluralité de nos formes expres-

sives. C'est donc plutôt une danse du haut du corps, dont je ressens chacun des gestes comme un ornement dans l'air, et cela traduit exactement, pour moi, ce qui fait danse. L'état méditatif dans lequel les participant·es effectuent leur partition laisse transparaître les strates de vécus émotionnels de chacun·e : brûlures, bonheurs, blessures, timidité, réserve, audace, enthousiasme, plaisir, éros... Iels ouvrent en elleux des espaces lucides et poétiques que je trouve bouleversants.

---

*Nulle part & partout*, un projet participatif de Myriam Gourfink avec des performeuses amateures de Genève et environs sera présenté au Pavillon ADC les 21 et 22 juin. Informations en temps voulu sur [pavillon-adc.ch](http://pavillon-adc.ch). Une première version de cet entretien a été publiée en février 2023 sur [maculture.fr](http://maculture.fr)

# À Vienne, la Rau-vo lution



Lorsqu'il est nommé à la tête des Wiener Festwochen en juin 2023, le metteur en scène Milo Rau produit le sous-titre *République libre de Vienne*, met en mouvement une monumentale machine de dialogue citoyen et promet « une fête du théâtre mythique, énorme, controversée ». Si cette aventure viennoise trouve sa place dans notre focus sur l'art collaboratif, c'est moins à l'échelle des spectacles, qui peuvent être le fait d'artistes individuel·les, qu'à l'échelle du festival lui-même : une manifestation de cinq semaines qui ouvre ses bureaux au public, traîne la politique, le capitalisme ou les media dans des procès performatifs, occasionne la rencontre de la société civile avec des activistes, des intellectuel·les, des artistes, et rédige *in fine* sa propre constitution avec des citoyen·nes. La journaliste Anne Fournier a interrogé Milo Rau au sortir de la première édition de ces Wiener Festwochen. Elle décrit les structures et les formats artistiques singuliers proposés par *La République libre de Vienne*. Tout est fictif. Tout est réel. Tout est joueur. Tout est sérieux. M.P.

« *Rentrez à la maison, capitalistes!* »

PAR ANNE FOURNIER

C'est le titre d'une dépêche de l'Agence France Presse, fin juin 2024 : « An institutional Revolution », « Une révolution institutionnelle ». À Vienne, les *Wiener Festwochen*, principal festival germanophone des arts vivants, se terminent. Durant cinq semaines, de nombreuses institutions de la capitale autrichienne ont vécu au rythme de la scène avec une cinquantaine de productions. Ce cousin germain du Festival d'Avignon a déjà presque cent ans d'histoire — créé en 1927 — une histoire longtemps mise en pause en raison de la Seconde guerre mondiale.

Mais cette année, on l'a compris, ce n'est rien moins qu'une « révolution ». Pour le Suisse Milo Rau, nouveau directeur artistique, précédé par une réputation de trublion, de génie provocateur, parfois de mégalomane, il n'y avait pas d'alternative : « Ce festival était devenu élitiste. Depuis une ving-

taine d'années, il était, comme d'autres, surtout pensé pour les journalistes et les curateurs. » Avec un budget de 14,5 millions d'euros.

Tout a commencé le 17 mai 2024, jour d'ouverture du festival, 35'000 personnes réunies sur la place de la mairie pour proclamer la *Freie Republik Wien*, soit *La République libre de Vienne*. Affiches de style graffiti, drapeaux et cagoules de couleurs, hymnes appelant aux institutions révolutionnaires, le tout au rythme des Pussy Riot, groupe punk russe féministe. Dans la capitale autrichienne, majoritairement de gauche, Milo Rau veut « une seconde modernité » — après celle de Schiele, Klimt, Freud et Schönberg — avec du théâtre, de la musique mais surtout un lieu d'expérimentation, de radicalité politique. « Le premier modernisme était une promesse de démocratisation totale de l'art : les formes d'expression extra-européennes devenaient importantes, les règles de l'harmonie étaient brisées, l'inconscient exploré. Tout cela restait toutefois une affaire occidentale, élitiste, bourgeoise...et presque exclusivement masculine. La deuxième modernité, mise à jour par les luttes sociales du XXI<sup>e</sup> siècle, veut globaliser et démocratiser ces revendications. »

« Le festival dispose dès ses premières heures d'un *Conseil de la République*, cent personnes, mêlant des citoyen·nes inconnu·es à des célébrités comme les Prix Nobel de littérature Annie Ernaux et Elfriede Jelinek, le metteur en scène russe Kirill Serebrennikov, ou l'ancien ministre des finances grec Yannis Varoufakis. L'hymne de cette République scande « Geh nach Hause, Kapitalisti! », soit « Rentrez à la maison, capitalistes! »

Pour ce faire, le festival dispose dès ses premières heures d'un *Conseil de la République*, cent personnes, mêlant des citoyen·nes inconnu·es à des célébrités comme les Prix Nobel de littérature Annie Ernaux et Elfriede Jelinek, le metteur en scène russe Kirill Serebrennikov, ou l'ancien ministre des finances grec Yannis Varoufakis. L'hymne de cette République scande « Geh nach Hause, Kapitalisti! », soit « Rentrez à la maison, capitalistes! ».

Des dizaines d'expertes et experts du monde de l'art, de la culture, de la politique, des sciences et de la société civile ont présenté alors pendant cinq semaines au *Conseil* leurs positions concernant l'évolution du festival: de quel art notre époque a-t-elle besoin? comment un festival peut-il mettre radicalement en œuvre ses ambitions en matière de politique sociale? qui est programmé, qui ne l'est pas? quel équilibre entre pop culture et culture élitiste?... Le 23 juin 2024, cela aboutit à une esquisse de *Constitution*, sorte de dernier souffle du festival, la *Déclaration de Vienne*: elle pose des règles pratiques pour le festival durant les quatre années à venir.

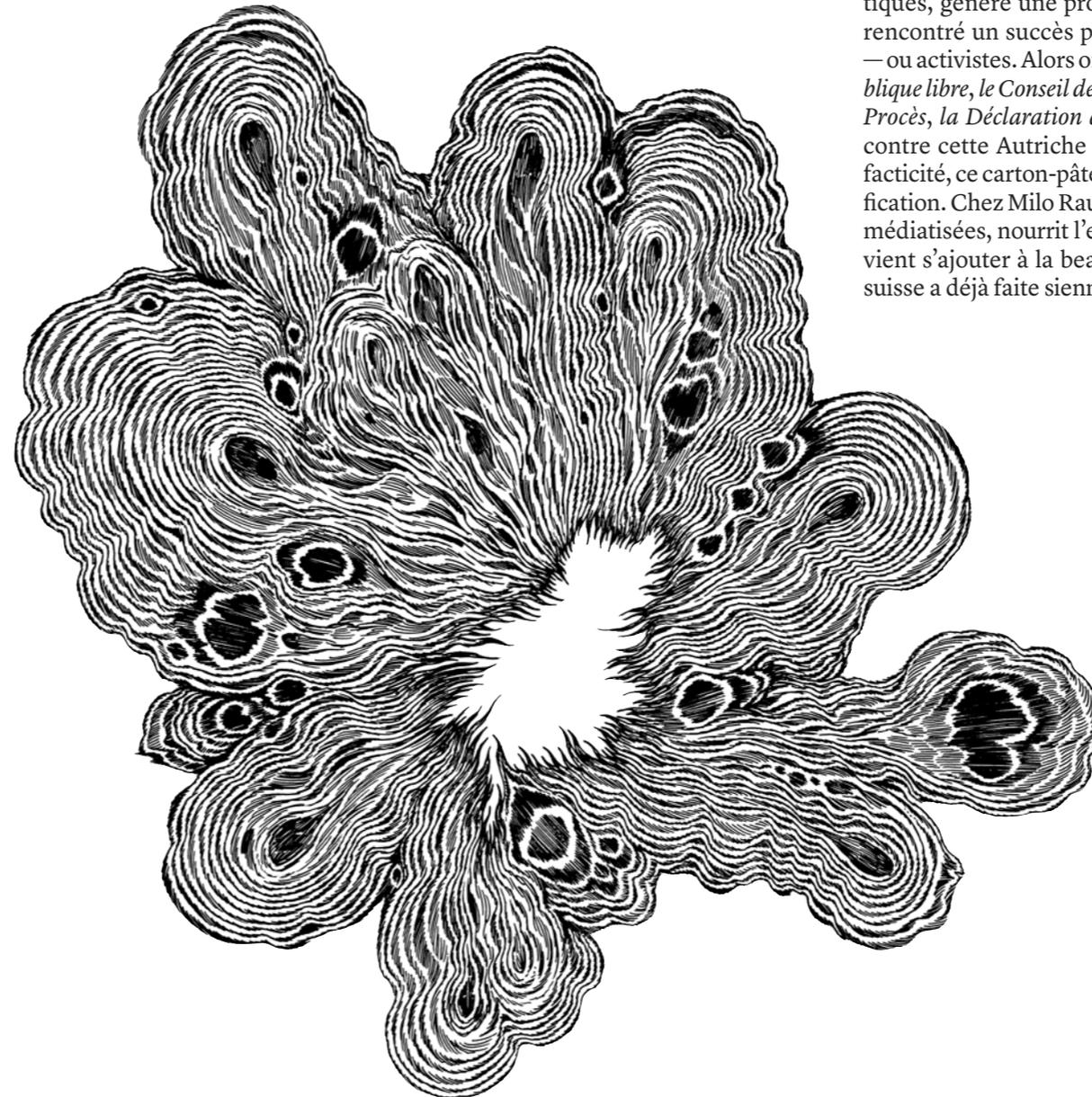
Parallèlement, 47 productions, quelque 145 représentations sont proposées sur les scènes de la ville. Milo Rau a rassemblé Angelica Liddell, Kornél Múndruczo, Christiane Jatahy ou encore la Française Caroline Guiela Nguyen avec son *Lacrima*, très applaudi un mois plus tard au Festival d'Avignon.

Mais le festival accueille aussi — et c'est inédit — trois procès majeurs, autour de jurés nommés par le *Conseil de la République libre*: on y traite de la corruption étatique, de l'extrême-droite ennemie de la démocratie ou encore de la liberté d'expression. Avec son regard parfois aussi sombre que ses lunettes, Milo Rau a fait depuis longtemps du procès-fiction son outil privilégié pour montrer le réel, non sans une savante dose de provocation. Qu'il touche au génocide rwandais, à la mort de Ceausescu ou aux tendances extrémistes d'un hebdomadaire suisse, la *Weltwoche*, il valide le lien qui unit théâtre et justice grâce à leur pouvoir cathartique commun. À Vienne, il sera lui-même sur le banc des accusés, pour avoir utilisé les subventions du festival à des fins militantes et dogmatiques. Le jury, qu'il avait lui-même nommé, l'a déclaré libre.

Alors qui se cache derrière ce révolutionnaire? Milo Rau appartient depuis plus de dix ans au cercle des metteur·es en scène attendu·es dans tous les grands festivals européens. Sociologue de formation, lecteur de Pierre Bourdieu comme de George Steiner, de Marx comme des chroniques faits divers. Il voit la scène comme une place publique. Avec lui, les actrices, professionnel·les ou non, sont souvent témoins, voire militant·es de notre réalité, de ses drames et de ses mensonges. Le studio meurtrier de la radio des Mille Collines qui a poussé en 1994 au Rwanda des Hutus à tuer des Tutsis, les enfants victimes de détraqués sexuels en Belgique, des actrices professionnel·les handicapé·es face au vertige du *Salò* de Pasolini ou une *Antigone* confiée au mouvement brésilien *Paysans sans terre*.

Adeptes du mélange de l'art et de la vie réelle, le Suisse prend en 2018, à 41 ans, la direction du théâtre de Gand, en Belgique. Il veut que le théâtre change le monde mais sans donner des leçons. Il préfère avancer des dispositifs qui invitent à prendre le temps de penser. Tout cela nourrit son *Manifeste de Gand*, publié lors de son arrivée en Belgique, plaidoyer pour un théâtre radicalement contemporain, économique, démocratique, en prise directe avec le monde. Dans cette optique, son film documentaire tourné à Matera, dans le sud de l'Italie en 2021, associe fiction et réalité pour peindre dans un *Nouvel Évangile* la discrimination dont sont victimes les migrant·es engagé·es pour cultiver des tomates. Jésus est représenté par un activiste camerounais qui se bat contre l'exploitation des réfugié·es. Et pour changer le monde, Milo Rau associe à son tournage une production *réelle* de tomates destinée à régulariser la situation de migrant·es, jusque-là esclaves.

De la mégalomanie, de la bien-pensance? Le Suisse est toujours convaincu que notre vérité est dans l'art car la facticité permet de parler autrement. À Vienne, sa première édition des *Festwochen* a scandalisé, agacé certains politiques, généré une profusion d'opinions et de contre-opinions, finalement rencontré un succès public de taille, plus de 100'000 visiteurs, visiteuses — ou activistes. Alors on peut sourire du décorum imaginé à cet effet: *la République libre*, le *Conseil de la République*, *L'Académie du Deuxième Modernisme*, les *Procès*, la *Déclaration de Vienne*, sont peut-être une pointe de provocation contre cette Autriche conservatrice, parfois friande d'apparat. Mais cette facticité, ce carton-pâte permettent aussi la libération de la parole, son amplification. Chez Milo Rau, le détour par l'art, par des règles du jeu espièglement médiatisées, nourrit l'expression d'une vérité et d'une démocratisation. Elle vient s'ajouter à la beauté. Et c'est là que naît cette révolution que l'artiste suisse a déjà faite sienne.





# Comme une société idéale éphé- mère

1. Le *Conseil de la République* est un groupe de 100 personnes constitué de 31 artistes, activistes, intellectuelles et de 69 citoyens délégués par des groupements viennois partenaires du festival (par ex. une association de football, l'institut italien de la culture à Vienne, la Bibliothèque municipale, la Villa Klimt...). Chacun des 23 districts de Vienne est représenté. Ce Conseil de parlementaires est actif durant tout le festival, notamment comme jury lors des *Procès*. Il prend ses quartiers à la *Maison de la République*, avec l'équipe du festival et un campement d'activistes. Le *Conseil* représente le public, lance un large appel à rejoindre *La République libre* de Vienne et rédige la *Déclaration de Vienne*.

2. La *Déclaration de Vienne* est une sorte de constitution qui pose des règles pratiques pour le futur du festival. Rédigée par le *Conseil de la République*, elle est issue des *Auditions*, des *Procès* et des *Débats* qui se sont déroulés à la *Maison de la République* durant cinq semaines. Elle est lue le 23 juin 2024, jour de clôture du festival, et cette *Déclaration* est valable pour les quatre années suivantes.

3. Mouvement cinématographique lancé autour du réalisateur Lars van Trier notamment, appelant à plus de sobriété, à moins d'effets.

« Par exemple, nous avons vu que le pourcentage de compositrices féminines, dans les opéras et les concerts, n'était que de 7%. Nous avons donc décidé de créer l'*Académie du Deuxième Modernisme* et de coproduire des œuvres globalisées et féminines avec les plus grandes maisons »

## Entretien Milo Rau

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE FOURNIER

**Milo Rau, qu'est-ce qui vous a motivé pour la direction d'un festival d'une telle ampleur, les Festwochen de Vienne ?**

MILO RAU: Premièrement, c'est le plus grand festival en Europe, de surcroît dans le monde germanophone. C'est donc un défi extraordinaire. Deuxièmement, c'est la première fois que je travaille vraiment en allemand. Je suis dans la culture de ma langue, et pour moi qui viens de l'Est de la Suisse (*ndlr*: Saint-Gall), Vienne est très proche. C'est aussi la plus grande ville d'Europe de l'Est, ce qui est très stimulant. Enfin, c'est la ville du modernisme avec Freud, Klimt, Schoenberg, etc. C'est là qu'il y a eu tout ce renouvellement de la culture européenne, autour de la Première guerre mondiale, le renouvellement de la littérature avec Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek... C'est aussi là où Hitler a grandi, où l'on a inventé l'antisémitisme, c'est le premier pays où la droite extrême a accédé au gouvernement. Ce pays possède à la fois une grande histoire artistique mais aussi une histoire politique très dure.

**Pourquoi avoir donné ce caractère activiste, ou militant, aux Festwochen ?**

Pour moi, c'était certes un festival immense, mais dont le sens s'était un peu perdu. Au départ, au sortir de la Seconde guerre mondiale, ce rendez-vous a été créé comme un festival expérimental. On voulait alors un nouveau départ. Vienne a ce double héritage: la grande tradition d'une part, et l'idée d'un théâtre populaire et avant-gardiste d'autre part. J'ai voulu retrouver ce sens. Je me suis aussi dit qu'il

fallait tout de suite démocratiser le festival, en l'ouvrant à la population à travers le *Conseil de la République*<sup>1</sup> et à travers *La Déclaration de Vienne*<sup>2</sup>.

**Tout cela s'inscrit donc dans ce que vous appelez la *Freie Republik* ?**

Oui. Il y a une dimension sociétale, et aussi une dimension structurelle. Par exemple, nous avons vu que le pourcentage de compositrices féminines, dans les opéras et les concerts, n'était que de 7%. Nous avons donc décidé de créer l'*Académie du deuxième modernisme* et de coproduire des œuvres globalisées et féminines avec les plus grandes maisons, comme le Carnegie Hall, le Deutsche Oper, etc. Quand nous avons préparé *La Déclaration de Vienne*, c'était aussi très structurel. Nous avons lancé sur internet une grande campagne politique, médiatique, esthétique, qui avait pour objectif d'opérer des changements très clairs, très structurels dans la société. C'est tout ça, la *Freie Republik*.

**Est-ce que cette démarche s'inscrit comme une suite de votre *Manifeste de Gand*, rédigé en 2018 — celui d'un théâtre qui veut changer le monde ?**

Il existe des différences. J'ai publié le *Manifeste de Gand* au début de mon mandat en Belgique. C'était un manifeste très technique, un peu comme le *Dogma 95*<sup>3</sup>. Certes, il y avait la première phrase qui disait « changer le monde », mais il s'agissait surtout de savoir comment on produit des pièces. La *Déclaration de Vienne*, elle, est beaucoup plus vaste et plus ambitieuse. Elle comporte des dimensions écologique, structurelle, politique. Au fil de mon mandat, nous allons incruster cette idéologie dans des décisions et des actions très concrètes pour construire le festival. J'aime toujours citer Godard qui dit: « Faire un film

c'est changer la façon dont on fait des films ». Travailler comme directeur d'une institution, ça n'est pas seulement raconter des histoires; c'est changer la façon dont l'art est produit.

### **Avec ces cinq semaines de festival, cette Déclaration qui l'accompagne, vous créez un territoire. Est-ce que vous en êtes le maître ?**

On fabrique une expérience, une communauté. Je suis conscient que le terme *République libre de Vienne* ça sonne un peu mégalo, mais c'est réel. Les gens participent, au Conseil, aux Auditions<sup>4</sup>, aux Procès<sup>5</sup>, aux Workshops<sup>6</sup>, parce qu'ils ont compris que ce qu'ils décident va vraiment changer l'institution. Ils prennent ça très au sérieux, beaucoup plus que quand ils vont voter pour des politiques. La fête, l'art et la politique se retrouvent mêlés. C'est aussi une société idéale éphémère. Ici, on parvient à une dimension supérieure.

### **Est-ce que cette rhétorique révolutionnaire n'entre pas en contradiction avec la réalité de la scène subventionnée ? C'est une révolution confortable...**

Toutes les institutions, comme l'école, l'hôpital, ont été peu ou prou démocratisées pour répondre aux besoins immédiats de la société. En revanche les institutions artistiques sont entre les mains d'un petit groupe de curateurices qui décident de tout. On se déclare avant-gardistes mais la société ne pénètre plus dans nos institutions. On est dans un entre-soi et il faut que cela change. Dans le secteur privé, non subventionné, c'est différent. Là, règnent d'autres lois, indépendantes de la politique. Le secteur privé, comme dit Marx, est perpétuellement en train de se révolutionner parce qu'il doit s'adapter au marché. Dans la culture subventionnée, on est beaucoup plus lent et plus rigide. Mais vous avez raison (*rires*), il faut que je reste suffisamment autocritique, avec ce festival et ces moyens qui permettent de créer un Conseil de la République qui va décider de sa propre constitution, et potentiellement contredire le commanditaire...

### **Dans cette logique, est-ce qu'un festival doit rassembler — pour permettre la révolution — ou bien déranger ?**

Je crois qu'une révolution, c'est toujours un rassemblement, et le rassemblement dérange. Pendant un an, nous avons rassemblé beaucoup d'organisations locales, des citoyen·nes, et pas seulement médiatique-ment. Par exemple, il manquait un centre au festival, nous avons donc créé la *Maison de la République*<sup>7</sup>. Nous pouvons faire la révolution, parce que nous avons constitué une majorité, un nombre, une masse. On m'avait toujours dit que le festival de Vienne était très conservateur. Il se trouve que nous l'avons complètement révolutionné en un an, à tous les niveaux, avec cette mobilisation citoyenne et activiste.

### **Cette édition a eu beaucoup d'écho dans les médias, un succès important auprès du public. La provocation porte-t-elle ses fruits ?**

Il y a différentes raisons. En premier lieu évidemment, la provocation comme vous dites. Moi je crois qu'un festival ça marche toujours un peu comme... Woodstock (*rires*). Tout le monde doit vouloir en être et pour ce faire on doit provoquer. Avignon marche comme cela aussi : chaque artiste veut jouer dans le off, quitte à payer pour être là. À Vienne, cet état d'esprit avait disparu. On l'a donc réactivé en provoquant, par le scandale, mais aussi par la masse rassemblée des gens qui voulaient juste être là. Par exemple, nous avons organisé des *Auditions*, durant lesquelles le public pouvait aller au Conseil de la République pour voir nos parlementaires au travail. Dès la première session il y avait tellement de monde que nous avons dû mettre en place une retransmission.

### **Oui, mais ça reste tout de même en vase clos, dans un milieu d'artistes, d'amoureux du théâtre. Qu'est-ce que cela apporte à la société ?**

Chacun doit essayer de changer les institutions là où il se trouve. Mon père, qui travaillait pour le système des eaux, à Zurich, a tenté d'en changer le traitement. Chacun essaie, d'après sa compétence, d'après sa place dans la société. Dans l'art, il y a quelque chose de plus important, je crois, parce que l'art représente symboliquement ce qui

4. Trois Procès sont organisés durant le festival, reprenant les codes de la justice tout en étant mis en scène, avec des personnes réellement impliquées dans les problématiques. Sur la sellette : la corruption politique autrichienne, les partis d'extrême-droite autrichiens, la *cancel culture* vs la liberté d'expression. Chaque procès commence avec deux figures publiques soumises à un détecteur de mensonges, dans un dispositif performatif installé sur la rue : une *Boîte de vérité* en verre.
5. Des Auditions sont ouvertes tous les mardis et mercredi par le Conseil de la République concernant les règles que devraient suivre un festival : d'où vient l'argent, public et privé, qui le soutient ? qui est programmé, qui ne l'est pas ? pourquoi ? qui choisit ? boycott : oui/non ? quelle est la position du festival sur les quotas ? face à la durabilité ? quel équilibre entre pop culture et culture élitiste ? ...
6. Sous le titre *Nous devons au monde une révolution*, une petite dizaine de workshops sont proposés : autour de la Révolution féministe au Rojava, par Servant D., Joy Jordan et Isabele Frémeau de Notre-Dame-Des Landes sur l'artivisme, par l'artiste du Zimbabwe nora chipamire sur des pratiques animistes et décoloniales...
7. La *Maison de la République* est un lieu central accueillant l'équipe du festival au travail, le Conseil de la République ainsi qu'un campement d'activistes et d'étudiantes. Tous les espaces de ce musée mis à disposition résonnent de discussions et de polémiques durant cinq semaines.

a été et ce qui va être. On décide des histoires que l'on va raconter. Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on n'a pas joué Shakespeare. Ensuite, quelques théâtres, à l'époque de Goethe et des romantiques, ont rejoué ses pièces. C'était une décision, un choix. Et aujourd'hui, on apprend Shakespeare à l'école. Ceux qui travaillent sur l'image, sur la mémoire, sur la langue sont extrêmement importants, leur responsabilité est grande pour définir ce que nous sommes. À Vienne, tout le monde avait une opinion sur les thèmes du festival, et tout le monde voulait la faire connaître. On peut donc, et c'est spécifique au festival, presque influencer le discours public.

### **Est-ce qu'on peut aussi se détacher de la forme d'un festival et orienter ce discours autour de problématiques actuelles : la montée de l'extrême droite en Europe, la guerre en Ukraine, à Gaza ?**

Le regard sur le conflit israélo-palestinien varie fortement entre les mondes francophones et germanophones. En Autriche notre festival a été le premier lieu où se sont tenus des débats pour comprendre la cause palestinienne. Il faut dire que c'est vraiment interdit par la loi ici. En Autriche, il y a le 7 octobre, et il y a la réponse à cet événement : rien d'autre. Par exemple, une Palestine qui ne soit pas le Hamas, ça n'existe pas ici. Nous avons décidé de contourner cette loi, en invitant des gens qui parlent de ça. Il y a eu toute une polémique, des débats, des accusations d'antisémitisme, etc. On a continué malgré tout. Nous avons ouvert un espace qui n'existait pas avant dans les médias, et dans la politique, pour éviter l'univocité des opinions. C'est ce que permet le format du Procès, par exemple : nous avons invité l'extrême droite, des militants propalestiniens, des sionistes extrémistes. Grâce au festival.

### **Cette forme du procès est fréquente dans vos créations, est-ce qu'elle a pris, là, une importance particulière ?**

Oui car elle ouvre cet espace antagoniste que la politique n'est plus. Dans la politique, l'ambition n'est plus de trouver une synthèse d'idées. Or, dans la forme du procès, vous êtes obligé·es d'écouter l'autre camp, quel qu'il soit. Vous commencez alors à comprendre pourquoi il y a des opinions

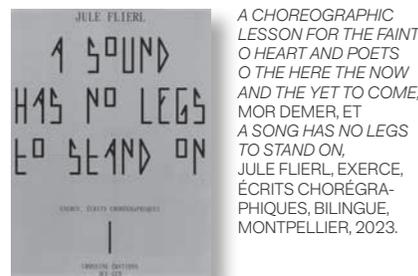
différentes. À la fin, c'est très dur aussi parce qu'il y a le jugement. Et ce sont les citoyen·nes qui jugent. C'est un format qui est très fort... Ce qui est intéressant dans un procès au théâtre, c'est que le format est fictif mais tout ce qui y trouve place est réel. Cette combinaison est très importante. Mes pièces ont provoqué de nombreux scandales dans des pays différents, mais toujours avec des sujets qui dans d'autres domaines, comme la politique ou les médias, n'auraient pas été problématiques. Sur une scène, c'est comme amplifié. On croit que tout le monde va dire : « Ce n'est que du théâtre, ce n'est pas important. » Mais c'est le contraire qui se passe. Le public ou l'opinion publique réagissent. C'est ça qui m'a motivé à faire du théâtre plutôt que de travailler à l'Université : il y existe une sensibilité particulière.

# LIVRES

CENTRE DE DOC  
PAVILLON ADC, PLACE BEATRIZ-  
CONSUELO 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.

## DEUX ÉCRITS



danse et en performance. À lire, le fascicule brun de Mor Demer et le fascicule rouge de Jule Flierl.

Chorégraphe/danseuse née en Israël et basée à Berlin, Mor Demer explore l'improvisation et le contact improvisation. Comme interprète, elle travaille notamment avec Tino Seghal, Meg Stuart / Damaged Good et Peter Player. Elle mène une réflexion sur la production et l'agencement des matériaux chorégraphiques. Elle joue beaucoup avec les références et les inspirations de tous ordres, qu'elle éparpille ou contracte à plaisir. « C'est un site archéologique de futurs non écrits. Il s'agit de ce qui est présent dans ce que je veux, c'est aussi la vibration de l'absence qui existe dans ce que je veux. »

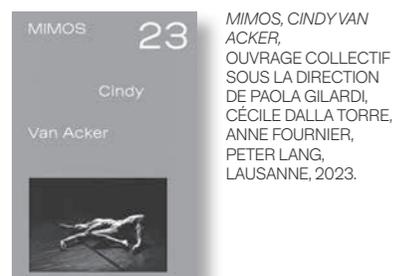
Jule Flierl est une artiste allemande qui fait danser la voix. Elle compose des partitions où la disjonction entre le son et le mouvement fait implorer le corps,

tout en produisant une étonnante matérialité fusionnée. Elle est fascinée par le fait qu'en tant que technologie de soi, au cours de l'histoire, la voix trouve toujours de nouvelles relations avec le corps. « Cher John Cage, *A sound has no legs to stand on*. Un son n'a pas des jambes sur lesquelles se tenir. Hé John, voulais-tu dire que le son n'est pas soumis à la gravité comme l'est habituellement un corps avec des jambes? Est-ce que cela fait du son une sorte d'oiseau? Le son vole et peut être partout dans une pièce à la fois. Alors M. Cage, est-ce la différence entre le danseur et le son—le danseur a des jambes, le son n'en a pas? Hm, en dehors de cette différence de la danse et du son, où se rencontrent-ils?... Tu sais John, ce que j'aimerais faire, c'est que la danse elle-même soit la source du son. Deux jambes et une cage ».

M. P.

*Exerce, écrits chorégraphiques* est une collection qui donne à lire, à voir, à pratiquer, une étape clé du travail des étudiant·es/artistes/chercheuses du master *Exerce. Études chorégraphiques* de Montpellier. Chaque édition fait état d'une recherche au sortir de l'école. Se déploie ainsi comme une archive active des questions ouvertes par l'écriture en

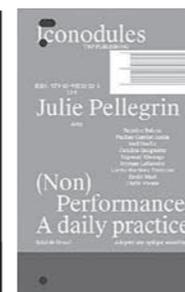
## LIVRE OREILLE



mois, 372 pages de textes et de photos retracent la carrière de l'artiste d'origine flamande installée à Genève. On voyage depuis *Corps 00:00* en 2002 au moment de la création de sa compagnie Greffe jusqu'aux récentes *Shadowpieces*, en passant par l'exposition *Score Conductor* (2012) qui matérialise les partitions de la chorégraphes, le coffret 6/6 (2014) des films d'Orsola Valenti transposant des soli en extérieur, ou encore un hommage à sa collaboration avec l'ami et musicien Mika Vainio. La dynamique de lecture est tenue par une alternance entre trois langues nationale et l'anglais, mais aussi entre des entretiens, de petits essais et des témoignages. Notamment les paroles de 16 danseuses, qui parlent du geste artistique de Cindy Van Acker depuis le faire, en lien avec leurs propres trajectoires d'interprètes, ainsi qu'un texte saisissant de la fille cadette

de la chorégraphe, qui clôt le livre en ouvrant sur *Chère maman*. L'ouvrage était placé sous la direction attentive de trois journalistes des arts de la scène: Paola Gilardi, coprésident de la Société suisse du théâtre et responsable de la collection MIMOS, Cécile Dalla Torre et Anne Fournier, toutes deux membres du comité directeur de la SST. Il est préfacé par Claudia Rosiny, responsable des arts de la scène à l'Office fédéral de la culture. L'artiste sonore et collaborateur régulier de la C<sup>ie</sup> Greffe Denis Rollet a réalisé un *JUKE BOX MIMOX*: il a mis les voix de toutes les auteures dans un petit boîtier vintage. Sur appel d'une trentaine de boutons, on peut écouter différentes voix se promener dans cette œuvre énigmatique et sensible construite durant deux décennies par Cindy Van Acker. *JUKE BOX MIMOX* est activable sur le site du Pavillon. Un livre à l'oreille. M.P.

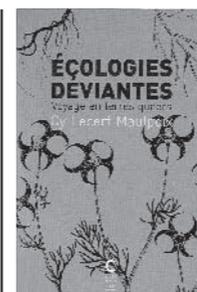
Chaque année, la Société suisse du théâtre (SST) décerne un Grand Prix suisse des arts de la scène/Anneau Hans Reinhart, doté de 100 000 francs, d'une bague en or, et accompagné d'une monographie. Lauréate 2023, la chorégraphe et danseuse Cindy Van Acker, artiste associée du Pavillon ADC, a ainsi pu vernir cet ouvrage le 2 mai dernier à Genève. Sous couverture cha-



## NO PERFO

Performance, ce mot de plus en plus utilisé en danse contemporaine mais aussi en arts visuels, ne cesse de recouvrir plusieurs sens. L'ouvrage de Julie Pellegrin continue d'explorer ses possibles significations à travers deux prismes: celui de ses échanges formels et informels avec neuf artistes-amies, et en compagnonnage de la pensée anarchiste. Elle se demande: « Serait-il possible d'articuler une histoire de la performance à celle de la pensée anarchiste? », afin de contribuer « à redéfinir ce qu'on appelle performance au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle ». Le livre s'appuie sur plusieurs notions, telles que le collectif, les communs, le refus, la réciprocité, la perception ou encore la pratique, la répétition ou le processus. Ces notions répondent à sa vision de l'art et à celles des artistes et constituent l'architecture centrale de tout l'ouvrage. Elles nourrissent ses intuitions, recherches et affinités. Julie Pellegrin nous embarque généreusement dans sa famille artistique et intellectuelle choisie. L'introduction se lit avec grande clarté, en compagnie, entre autres, de Fred Moten, Catherine Wood, Maggie Nelson, Sara Ahmed ou Elsa Dornlin, et le cœur de l'ouvrage bat oralement à travers les entretiens de Béatrice Balcou, Pauline Curnier Jardin, Yael Davids, Catalina Insiguarnes, Kapwani Kiwanga, Myriam Lefkowitz, Loreto Martinez Troncoso, Emily Mast et Giselle Vienne. Deux questions sous-tendent l'ouvrage: comment les pratiques sociales entrent-elles artistiquement dans le travail et inversement? Quelle place pour quelle performance à notre époque productiviste et accélérée?

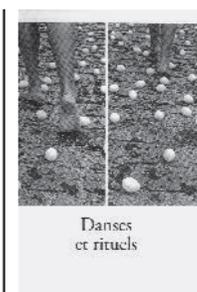
CHARLOTTE IMBAULT  
(NON) PERFORMANCE. A DAILY PRACTICE, JULIE PELLEGRIN, ICONODULES, T&P PUBLISHING, 2024



## QUEER ET ÉCOLOGIE

Journaliste indépendant et militant, Cy Lecerc publie son premier livre, *Écologies déviantes*: six ans de recherches, de lectures et de voyages pour tenter de comprendre comment unir combats LGBTQI et luttes environnementales. En 2015, il embarque pour les États-Unis, à la recherche d'une écologie queer. Son exploration est à la fois outil de guérison intime et questionnement collectif. Dans le droit fil des théories féministes, faisant de son propre corps une archive vivante, Cy Lecerc démontre que le personnel est politique. Il défend la construction d'une écologie plurielle, intersectionnelle, anti-capitaliste, queer, décoloniale, féministe. S'il s'agit de lutter contre les écologies réactionnaires, qui excluent les corps et les subjectivités queer au nom du naturel, Cy Lecerc trouve des figures et des expériences dans le passé. Il passe notamment par des communautés rurales gaies et lesbiennes états-unien-nes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour y prélever des utopies. Il passe aussi par le réalisateur Derek Jarman ou par l'écrivain socialiste Edward Carpenter. Sans ignorer des références féminines comme Donna Haraway, Judith Butler ou Gloria Anzaldúa. Depuis ce passé, depuis ces en-dehors de l'hétérosexualité, Cy Lecerc trouve des énergies pour les combats écologiques, biopolitiques et inclusifs actuels.

M.P.  
ÉCOLOGIES DÉVIANTES, CYLECERC MAULPOIX, ÉDITIONS CAMBOURAKIS, 2021



## PUISSANCE D'AGIR

Quelles ressemblances peut-on trouver entre une cérémonie des morts à Mexico, un ballet classique, la pratique du *clubbing*, une chorégraphie nationale de Mongolie, le solo *Sorcière* de l'Allemande Valeska Gert et une danse protestataire au Chili? Réponse du côté du rituel. Cet ouvrage vient prolonger une grande exposition et un colloque organisés au CNP de Pantin en 2021, *Danses et rituels*, qui questionnaient: quels sont les effets de ces pratiques sur les danseuses? sur le public? quelles sont les dimensions politiques de danses ritualisées? Anthropologue, coordinatrice de ces manifestations et porteuse du projet éditorial, Laura Fléty ouvre le champ: « Il s'agit d'identifier des fondamentaux comme la force transformative du rituel, ou la puissance d'agir qu'il donne en convoquant l'invisible. » Ce livre collectif vient articuler des pratiques chorégraphiques très contrastées, empruntées à différentes cultures. Une première partie présente des rituels préparatoires, à la recherche d'états de corps propices à la danse. Un deuxième ensemble examine les liens entre visible et invisible, humain et non-humain. Sont ensuite analysées des performances chorégraphiques qualifiées de *quasi-rituelles*, avant l'arrivée de rituels qui convoquent directement la résistance politique.

M.P.  
DANSES ET RITUELS, SOUS LA DIRECTION DE LAURA FLÉTY, CNP D, PARIS, 2023



## UNE AUTRE JUSTICE

Le numéro d'automne 2022 de la très précieuse revue *multitudes* consacre un dossier à *La justice transformatrice*, sous la direction d'Emma Bigé (cf. entretien p.4), Yves Citton et Camille Noûs. Le trio rappelle que cette notion a été forgée au début des années 1990 par une activiste anti-carcérale canadienne. Et qu'elle a été reprise il y a une vingtaine d'années par les mouvements queers, handis et antiracistes nord-américains, développant quantité de pratiques micropolitiques de résolution des conflits. Cela à un moment où les communautés commençaient à imposer, sous l'effet de dénonciations internes et de *cancellations* (renforcées par les réseaux sociaux).

Le dossier est centré sur la métaphore souvent citée de la poétesse, lesbienne, mère, guerrière, féministe Noire Audre Lorde: « on ne détruira jamais la maison du maître avec les outils du maître », où les outils seraient la police, la prison, la justice punitive... Entre autres, sont appelées à témoigner pour une justice alternative, des auteures telles que adrienne mare brown, sur la différence entre le *call out* (dénoncer) et le *call in* (interpeler et inclure); Norman Ajari sur les apports possibles des *Black Male Studies*; Dean Spade quant à la manière dont les forces punitives de l'État renforcent les violences sur les minorités; Dilar Dirik autour de la justice et de l'auto-défense au Rojava. Beaucoup de questions dans ce focus contre les politiques répressives. Gardons celle-ci, d'adrienne mare brown: « Comment croire les survivant·es tout en pratiquant une justice transformative? »

M.P.  
JUSTICE TRANSFORMATIVE, IN MULTITUDES N° 88, PARIS, 2022

# BRÈVES

MARION BAERISWYL	
<span></span>	poursuit sa collaboration avec Cerise Rossier dans <i>Les Vaudois en langue Durch</i> .
CFC DANSE	
<span></span>	Une nouvelle promotion de 16 apprenti-es venues de Genève, La Chaux-de-Fonds, Vaud, Bâle, Fribourg et de France voisine débute son parcours. Les journées portes ouvertes de l'automne du CFP Arts offrent au public l'opportunité de découvrir l'école et ses programmes.

MAUD BLANDEL	
<span></span>	Intense automne pour Maud Blandel qui reprend la tournée de <i>L'œil nu</i> à Bonlieu — scène nationale d'Annecy, puis à la Manufacture de Bordeaux, au Théâtre Public de Montreuil — en partenariat avec le Festival d'Automne et le CCS on tour, et à l'Usine à gaz Nyon. La chorégraphe s'engage en parallèle dans un travail de création avec les étudiant-es de première année du CNDC d'Angers pour une présentation publique au printemps 2025.
RUTH CHILDS	
<span></span>	Ruth Childs et toute l'équipe de <i>Fun Times</i> ont poursuivi des résidences de création, en vue de la première en octobre à l'Arse- <span>nic</span> Lausanne, suivie d'une présence au CDCN/Atelier de Paris en novembre. La création se découvrira au printemps 2025 à l'ADC. Parallèlement, la Cie Scarlett's présente <i>Delicate People, fantasia</i> et <i>Blast!</i> sur les terres suisses et françaises.

## BALLET JUNIOR

On découvre la nouvelle volée du Ballet Junior de Genève à la salle du Lignon — les 1<sup>ères</sup> années ont été choisi-es parmi plus de 500 candidat-es. Ce programme MIX 33 réunit notamment *Touch Base* de Imre et Marne van Opstal, nouvellement entré au répertoire, et *Tenir le temps* de Rachid Ouramdane. Après cette première présentation en décembre, les deux pièces tournent en Italie.

## MELISSA CASCARINO

C'est le festival Poésie en Ville qui a dévoilé la création de Mélissa Cascarino autour de Pasolini dans la yourte des Bains des Pâquis en septembre. Danse et lettres sont les thématiques de l'année pour la danseuse qui

## CAROLINE DE CORNIÈRE

La Cie C2C développe plusieurs projets en partenariat: *Témoignâges* avec La Collective et Destination27; la performance participative *En Marche!* avec UNi3 et en tant qu'artiste associée avec la Fondation Au cœur des Grottes. Elle s'associe à ASAHandicap mental pour l'animation d'ateliers dans le cadre du programme « Tu es canon » à la HEAD, propose au Pavillon ADC des ateliers corporels tout public et inclusifs et avec Réseau/Femmes\*, des ateliers de conscience corporelle et de créativité en mixité choisie. Elle travaille à sa création solo *Récital* attendue en 2025 au Grütli.

## MARCO BERETTINI

La compagnie \*Melk Prod. a présenté *El Adaptador* au XING à Bologne et à Lugano dans le cadre du FIT Festival. Suivent une période de création pour *Jiddu*, quatuor de danse et de musique, et la présentation de *La Table verte*, conférence dan-sée réalisée en collaboration avec la curatrice Alice Gervais-Ragu et accueillie par le festival *Dance First Think Later*.

## YAN DUyvENDAK

Après sa première au Festival de Marseille, *L'Âge de nos idées* de Yan Duyvendak, Mia La-Brossard et Yel K. Banto, accueilli au Grütli dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève, puis à l'Arse-nic. La compagnie emmène *TWIST* à travers la France: MA de Mont-béliard, L'atheneum de Dijon, Points communs de Cergy-Pontoise, la Maison de la culture de Tournai. Son *VIRUS* occupe Le Citron Jaune à Port-Saint-Louis-du-Rhône.

## IONA D'ANNUNZIO

On découvre la prochaine créa-tion jeune public de Iona D'An-nunzio, *Les petits parapluies*, au Point Favre ou plus tard au Théâtre de l'Étincelle. Et on suit

sa pièce *One of us* créée avec un groupe d'adolescentes rési-dant au foyer des Tattes à l'oc-casion de la fête annuelle du centre à Vernier, ou au festival Les Infaillibles à la Faillancerie-Théâtre de Creil.

## CLARA DELORME

Pour Clara Delorme, la saison a commencé par la création d'un solo pour la série des *Monolo-gues* de Nicole Seiler. Puis elle part en résidence à l'Institut Suisse de Rome pour dix mois. Parallèlement, elle reprend *Hu-man in the loop* de Nicole Seiler à la Biennale de Toulouse et *Rive* de Dalila Belaza à la Maison de la Danse à Lyon. En novembre, elle rejoue sa récente création *Le repos* au Grütli avant de finir la saison en résidence avec Elie Autin à ICI/CCN Montpellier.

## AURÉLIEN DOUGÉ

*Aux lointains* est un solo récem-ment créé au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève. Ce solo co-écrit avec Cindy Van Acker, le créateur sonore Rudy Decelière et l'éclairagiste Luc Gendroz voyage à l'Atelier de Paris puis au Lieu Unique à Nantes et au Cndc de Angers.

## MÉLISSA GUEX

Son *DOWN (full album)* a ouvert la saison de la Gessnerallee en septembre. La suite s'annonce tout aussi belle: avec sa cas-quette d'interprète, Mélissa Guex participe à la première pièce de groupe de Katerina Andreou, au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève.

## LUCIE EIDENBENZ

Lucie Eidenbenz est invitée au BDIFF à Bucarest pour présen-ter son solo *Les Vagues*, ainsi que son film *Why this now ?*, créé en collaboration avec David Huwiler. De septembre à dé-cembre, elle prend part au pro-jet de résidence en ligne ON/OFF initié par Dina Khuseyn, dans lequel elle apporte un sou-

tien dramaturgique, en dialogue avec des artistes russes. Elle collabore ensuite à la création de *Attempts of togetherness*, avec le collectif Sweet and Tender Collaborations.

## MARIE-CAROLINE HOMINAL

Au Festival Quartiers Danses de Montréal, Marie-Caroline Hominal présente trois projets: *Homi-nal/Xaba* co-créé avec Nelisiwe Xaba, le nouveau solo *J'hésite entre Croquis et arabesque*, *La métamorphose*, et le diptyque vidéo *NUMERO 0* dans le cadre du programme cinéma du festi-val. Ces deux derniers titres sont également présentés à Genève dans le cadre de *Dance First, Think Later*. Puis Marie-Caroline est invitée pour une résidence au Yinzi Theater à Chongching dans le cadre du projet « Toga-ther To See To Say », suivie d'une tournée en Chine de ses perfor-mances. En fin d'année, elle dé-bute une nouvelle création dont la première est prévue au prin-temps au Pavillon ADC.

## KIYAN KHOSHOIE

Le processus de création de *Wannabe* de Kiyan Khoshoie a été suivi par Mona de Weerdt et Michelle Ettlin, l'équipe de la sé-rie documentaire visible en ligne « Choreographers at Work! ». Après sa première au Pavillon ADC en octobre, *Wannabe* passe au FIT Festival, au Pommier à Neuchâtel, au TLH de Sierre, au Pôle Sud CDCN Strasbourg et à La Grange de Dorigny. *Kick Ball Change* avec Charlotte Dumartheray est repris au Festival Tanz in Winterthur.

## LA RIBOT

Créée à Avignon, *Juana ficción* réunit danse et musique pour donner une existence poétique à Jeanne 1<sup>re</sup> de Castille. Présentée à La Bâtie-Festival, la pièce de La Ribot et Asier Puga s'en va à Condeduque, Madrid. Cet au-tomne, *LaBOLA* envahit le Frac Franche-Comté à Besançon, accompagné de l'exposition *Attention, on danse!* consacrée

à La Ribot avant de poursuivre sa trajectoire dans l'Atrium du CND, Paris, à l'occasion de Camping. La Ribot et Lisa Laurent y don-nent un workshop sur les para-mètres chorégraphiques de cette sphère humaine en mou-vement qu'est *LaBOLA*.

## IOANNIS MANDAFOUNIS

Tandis que plusieurs pièces de son répertoire sont en tournée en Allemagne et au Japon, l'associa-tion ++1 de Mandafounis sé-journe en novembre au Galpon pour participer à une semaine sur le thème du travail du sexe. Sa chorégraphe invitée, Nina Vallon, avec les deux travailleuses du sexe Piti Pietru et Johanna, y pré-sentent la création *Quand je passe*. Avec pour cadre les com-positions sonores et visuelles réalisées à partir de témoignages d'habitants des Pâquis et de photographies de Rebecca Browing, le temps fort se poursuit avec des conférences et tables ronde. Cet automne, les pièces de répertoires *One One One*, *À la Carte* et *Sarbo* sont en tournée en Allemagne et au Japon.

## MANUFACTURE

Pour célébrer les 20 ans de l'éco-le, 14 étudiants de la Promo I rejoignent la Promo H (2<sup>e</sup> an-née) pour être initié-es par Tho-mas Hauert aux *Tools for Im-provisation*. Le programme al-terne cours fondamentaux ré-guliers et ateliers pratique avec Susanna Recchia, nouvelle pro-fesseure référente pour l'ap-prentissage de l'histoire de la danse européenne par la pra-tique, Simon Wehrli et Paola Madrid pour les techniques de David Zambrano, *Passing Through* et *Flying Low*. Le se-mestre se termine par des ren-contres avec le chorégraphe Jeremy Nedd. Du côté pratique, la Promo H commence avec un atelier de recherche en Art diri-gé par Gregory Stauffer, une rencontre avec Horacio Macua-cua (*Sparkling Imagination*), s'initie au théâtre avec Lola Gïouse et termine l'année avec une session sur la santé et l'im-provisation avec Kirstie Simp-son et Charlie Brittain. La Manufacture accueille une se-maine de rencontre internatio-

nale sur la diversité dans l'édu-cation en danse fin octobre.

## YANN MARUSSICH

Retour au Mozambique pour une résidence consacrée à son projet *Missing Body*, un travail au long cours avec des victimes de mines antipersonnel qui débute par un tournage de vidéos per-formances avant de se dévelop-per dans d'autres pays. C'est à Maputo qu'il présente le duo *Corps Manquant*, puis le Tumaini Festival à Malawi accueille sa performance *Bain Brisé*. Le per-former fait halte à Athènes où il anime un workshop sur le mou-vement destiné aux artistes et étudiant-es en art.

## EMMA SABA

Le Théâtre Saint-Gervais accueille la pièce *Le cerveau mou de l'exis-tence*, co-créée ce printemps par le collectif Foulles (p.30) (Emma Saba, Auguste de Boursetty, Collin Cabanis, Délia Krayenbühl et Fabio Zoppelli). On la voit au Grütli dans *Le repos* de Clara Delorme. En vue de sa pro-chaine création, Emma retourne au Grand-Studio à Bruxelles pour une résidence de recherche du Réseau Grand Luxe.

## REBECCA SPINETTI

Rébecca Spinetti poursuit la tournée des Rencontres Arts-Nature, manifestation pluridisci-plinaire qui propose une initiation à la vie des arbres à travers des interventions artistiques. Elle y fait escale à Montreux dans le cadre du Parc le Pays d'En-Haut et à Saignelégier dans le cadre du Festival Evidanse.

## GREGORY STAUFFER

En partenariat avec le départe-ment de la recherche de la Ma-nufacture et l'IRMAS, Gregory Stauffer a débuté une re-cherche-création qui court sur trois ans, *Les 4 Jardins*, qui traite des pouvoirs de transformation et de guérison générés par des processus artistiques. Après avoir ouvert avec Eve Chariatte

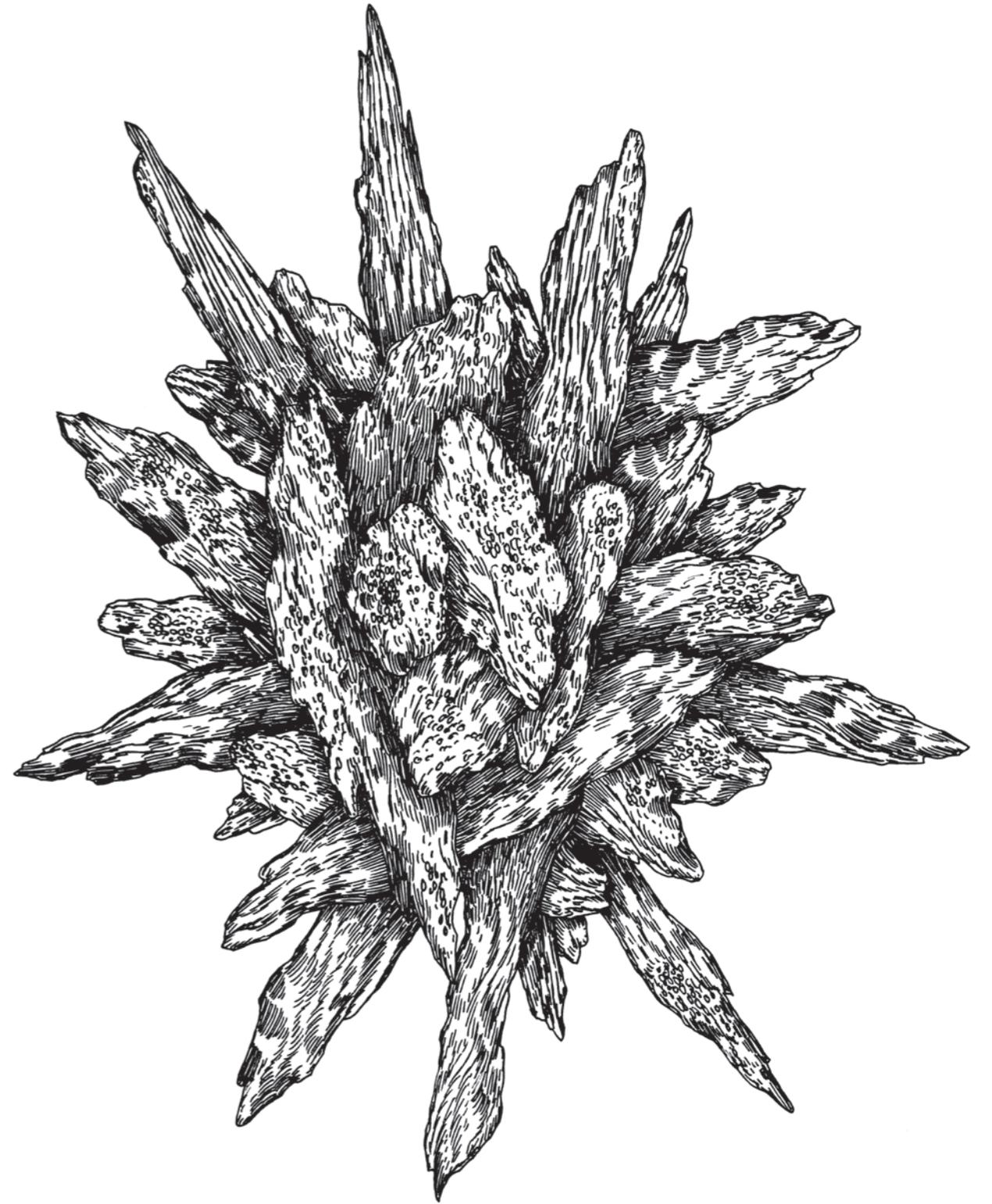
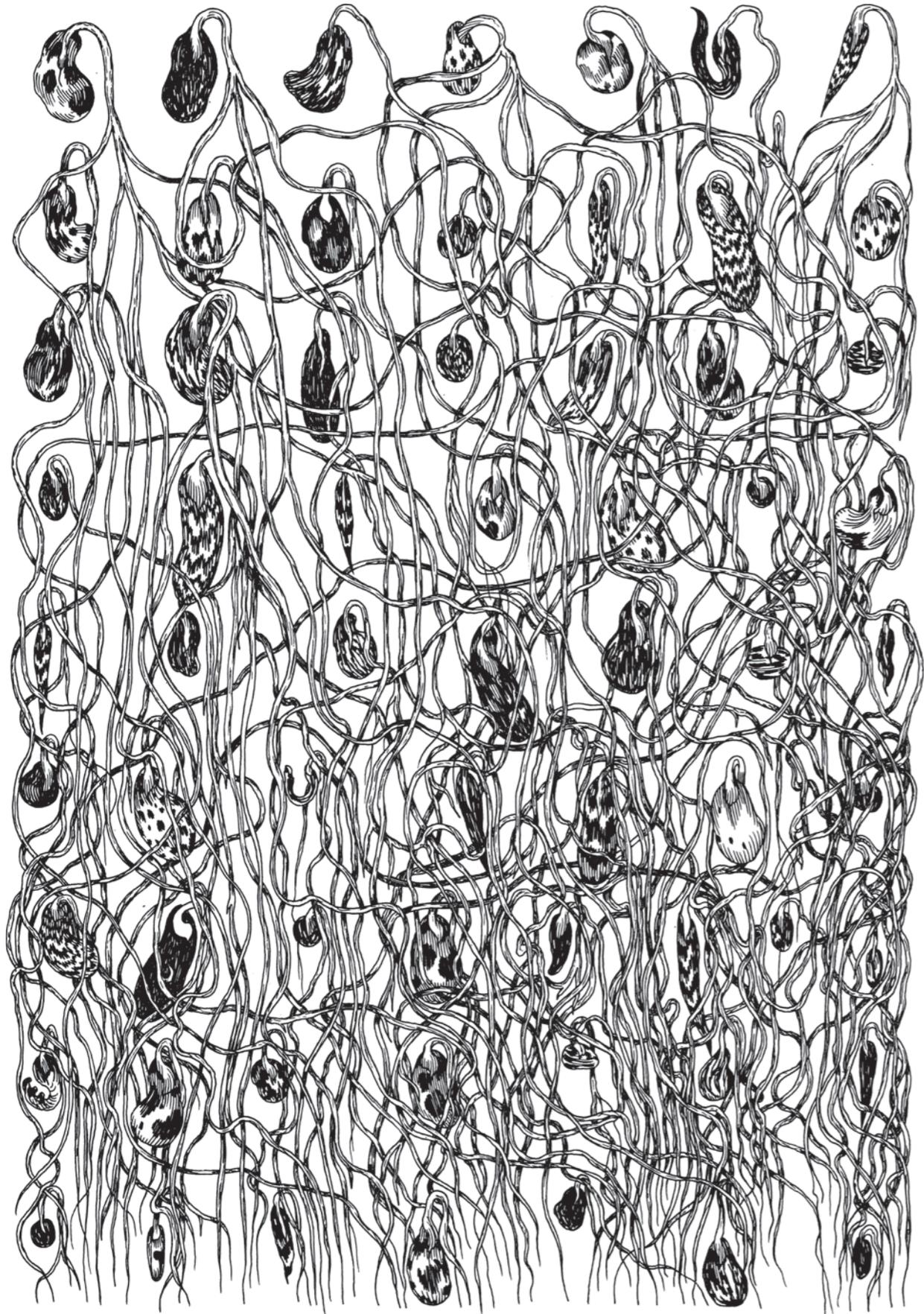
un centre d'exploration écoso-matique en forêt à Malvaux à Bienne, il expérimente la choré-graphie sociale en collaboration avec Julia Wehren et l'Université de Berne. En parallèle, Gregory Stauffer termine sa formation en pratiques somatiques, art théra-pie et art expressif à l'Institut Tamalpa. À la croisée des arts, de l'activisme environnemental et de la guérison sociale, il crée l'atelier-performance *Les 3 Sœurs*. (p. 78)

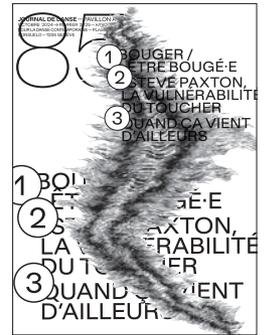
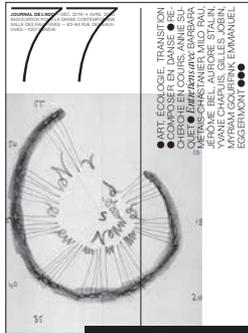
## JÓZSEF TREFELI

József Trefeli présente la nou-velle chorégraphie *Bloom*, co-création avec Diya Naidu, dans plusieurs villes en Inde en no-vembre, avant d'engager les ré-pétitions de *Caméléon* dans le cadre de semaines de création en résidence dans les écoles, qui prend fin au Théâtre du Mar-ché aux Grains à Bouxwiller en France avant les représenta-tions prévues en début d'année prochaine.

## CINDY VAN ACKER

Portés par les danseureuses de la Cie Greffe, les cours à l'Impasse redémarrent à la rentrée, de même que les pratiques corpo-relles matinales proposées par Cindy Van Acker sur le parvis du Pavillon. Dans le cadre de La Bâ-tie-Festival de Genève, le Pavillon ADC a accueilli *Aux lointains*, le solo d'Aurélien Dougé, dont elle a accompagné l'écriture chorégra-phique. À l'invitation de Claudia Castellucci, elle intervient au Tea-tro Comandini (Cesena) dans le cadre du programme de forma-tion continue dirigé par la drama-turge, chorégraphe, enseignante et chercheuse académique ita-lienne sur le thème *La Danza Tra-passante*. De septembre à décembre, elle intervient dans le séminaire *Musique et danse*, éla-boré par l'unité de musicologie de l'Université de Genève en collabo-ration avec le Pavillon ADC, et propose aux étudiant-es un es-pace pour tester et ressentir les relations danse/musique.Elle finit l'année sur la scène du Pavillon ADC avec la reprise de *Quiet Light*, créé au Tessin en juin 2024, également présenté à Vidy en jan-vier 2025.





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

PAVILLON ADC  
PLACE BEATRIZ-CONSUELO  
1206 GENÈVE

