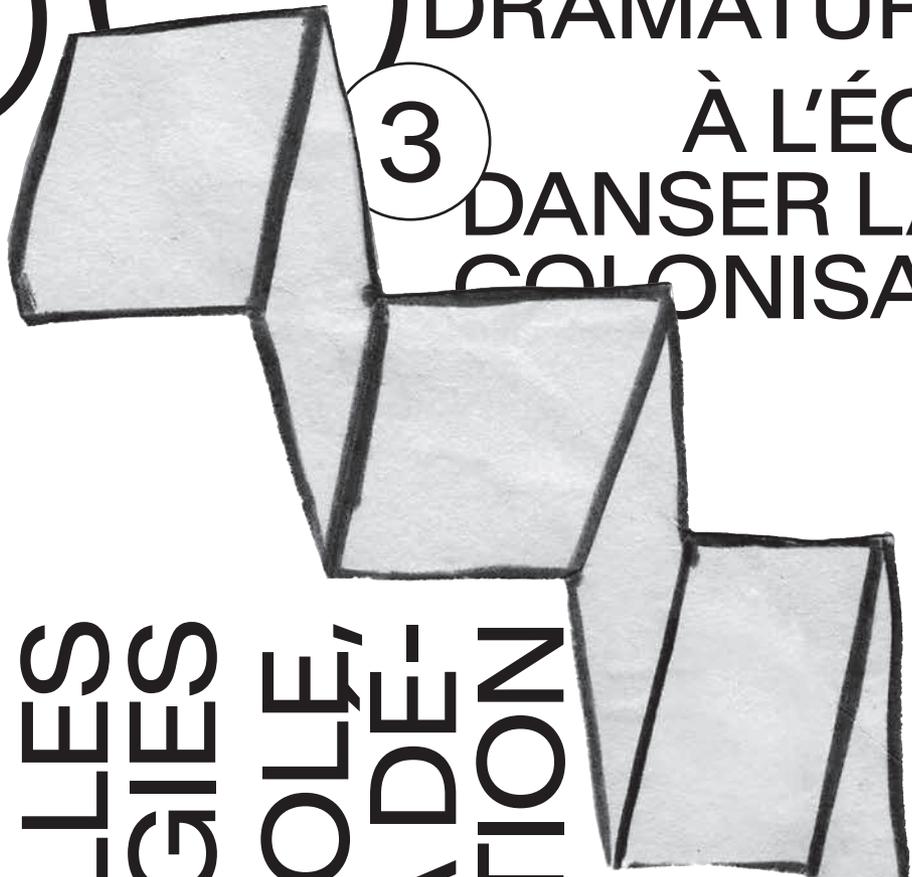




1 LA DANSE EN  
2060  
2 NOUVELLES  
DRAMATURGIES  
3 À L'ÉCOLE,  
DANSER LA DÉ-  
COLONISATION

1 LA DANSE EN  
2060  
2 NOUVELLES  
DRAMATURGIES  
3 À L'ÉCOLE,  
DANSER LA DÉ-  
COLONISATION



- 02 ① LA DANSE EN 2060  
 04 — EMMA BERTUCHOZ, LUCIA GUGERLI, PIERRE PITON, ANNE-LAURE SAHY — *L'institution fantastique*  
 06 — LUCIE EIDENBENZ — *Créer, habiter, relier, situer, ouvrir*  
 08 — LA PERMANENCE — *Newsletter printemps 2060*  
 12 — MATHILDE MONNIER — *La danse d'après*  
 16 — MYLÈNE LAUZON — *Dialogue avec l'IA Claude*  
 20 — TALI SERRUYA GORZALCZANY — *Du matin au soir*  
 22 — FORMATION DELTA — *Réinventer la danse par la marge*  
 24 — LOU COLOMBANI — *2060 a déjà commencé*  
 26 — MAMUTSHI — *Une Ère du Service Artistique Obligatoire*  
 28 — ANA DRUWE — *Trou, vibration et mémoire: penser l'avenir depuis la Casa do Povo*  
 34 — JAY JORDAN ET ISA FREMEAUX — *Danser sur les ruines*  
 38 — LÉA GENOUD EN DIALOGUE AVEC GABI GONÇALVES  
*Le futur est collectif et fait main*  
 44 — JESSIE MILL — *¿El unico lugar para danzar?*  
 48 — TANJA BEER — *Dancez, hopepunks!*

- 52 ② NOUVELLES DRAMATURGIES: PRATIQUES DU MONDE  
 54 — POLITIQUES DU SENSIBLE : ENTRE DANSE, SORCELLERIE ET FACILITATION  
*Entretien avec Anne-Laure Sahy — par Michèle Pralong*  
 60 — CE QUI RELIE DRAMATURGIE, ATTENTIONS ET GESTES INVISIBLES  
*Entretien avec Charlene Rajendran — par Anne-Laure Sahy*  
 66 — CARTOGRAPHIE D'UN PORNSCAPE FÉMINISTE — *Extraits d'un essai avec Ana Duplejević*  
 70 — UNE DRAMATURGIE DE LA DURÉE ET DU TERRITOIRE — *Entretien avec Silvia Soter par Anne-Laure Sahy*

- 76 ③ À L'ÉCOLE, DANSER LA DÉCOLONISATION  
 77 — REMPLACER LA MORALE PAR L'EMPATHIE — *Entretien avec Betty Tchomonga par Wilson Le Personnic*  
 81 — QUAND LA DANSE VIENT DANS TA CLASSE — *Entretien avec Léa Vankerberghem-Freires, Giulia Poggiani, Inès Dubra Rodriguez et Steve Borello — par Cécile Simonet*  
 83 — TOUS LES APPRENTISSAGES POSSIBLES — *Entretien avec Apolline Torregrosa par Cécile Simonet*  
 85 — EN TERRAIN DÉCOLONIAL — *Entretien avec Charlotte Imbault — par Cécile Simonet*

- 90 ④ NOUVELLE DIRECTRICE AU PAVILLON — *Entretien avec Lou Colombani par Anne Fournier*

- 94 ⑤ HISTOIRE DE LA DANSE, PROCESSUS DE SOUVENIRS/D'OUBLIS — *Entretien avec Annie Suquet — par Anne Davier*

- 100 LIVRES  
 102 BRÈVES

Les illustrations de ce numéro 86 du *Journal de l'ADC* sont de Nadia Raviscioni. La plupart sont des dessins existants, sauf certains produits pour l'occasion. Née en 1972, Nadia Raviscioni vit et travaille à Genève et à Lyon. Elle pratique le dessin, la peinture, la sérigraphie et la bande dessinée. Elle a publié plusieurs livres, notamment *La Valise* (Atrabile, prix Töpffer 1999), le roman graphique *Vent frais, vent du matin* (Atrabile, 2010) et *Dream Baby Dream* (Hélice hélas, 2021). Elle a également participé à de nombreux collectifs en bande dessinée, par exemple Bile Noire (Atrabile), Bang! (Casterman), Lapin (L'Association, Paris), Kramers Ergot (USA) ou Blood Orange (Fantagraphics, USA). Son travail a donné lieu à plusieurs expositions personnelles, par exemple à la galerie Pia à Lucerne, à BDFIL à Lausanne, à l'Espace Cheminée Nord à Genève, au théâtre de La Comédie de Genève, à la galerie Papiers Gras à Genève, à la galerie Atelier 20 à Vevey ou encore au FMAC de Genève qui a récemment fait l'acquisition d'un ensemble de 50 dessins intitulé *Constellation*. Nadia enseigne actuellement la bande dessinée et l'illustration au Centre de formation professionnelle arts (CFPArts) ainsi qu'à la Haute École de bande dessinée et d'illustration (ESBDI) à Genève. Un prochain livre de dessins paraîtra fin 2026 aux éditions Hélice Hélas.

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

Responsable de publication: ADC  
 Rédactrices en chef: Anne Davier, Michèle Pralong (elle/she)  
 Textes: Tanja Beer, Emma Bertuchoz, Lou Colombani, Klaira-Alice Crettol, Diana Cunha, Anne Davier, Sarah Dubois, Ana Druwe, Ana Duplejević, Lucie Eidenbenz, Anne Fournier, Isa Fremeaux, Léa Genoud, Gabi

Gonçalves, Lucia Gugerli, Charlotte Imbault, Jay Jordan, Mylène Lauzon, Wilson Le Personnic, Isaac Maica, Mamutshi, Hélène Mariéthoz, Jessie Mill, Mathilde Monnier, Sema Ozkan, Pierre Piton, Michèle Pralong, Florence Proton, Anne-Laure Sahy, Tali Serruya Gorzalczany, Cécile Simonet, Catherine Travelletti, Klersu Turhan

SO LONG

JOURNAL

Avec son dossier « La danse en 2060 », ce journal s'invite dans un futur suffisamment lointain, peut-être au-delà de soi,

permettant de larguer les amarres pour entrevoir un monde mis en ébullition par tout ce temps puisé à même l'avenir. Des pages pleines de profondeurs et d'infinis, mais non dépourvues de pragmatisme, de pensées utilitaires et de rêves réels. Après avoir tant dansé, n'est-il pas beau de se dire qu'en 2060, nous souhaitons continuer à danser encore, à danser toujours? Et pour ma part, porter plus loin notre aventure éditoriale, celle d'un journal de danse — objet sensible et fragile parce que devenu rare dans le paysage médiatique qui est le nôtre? Oui, ardemment. Cher journal, en 2060, je souhaite que ton âme ait été suffisamment solide pour résister. J'aimerais qu'on puisse te trouver par hasard sur un banc. Oublié, tu auras pris le soleil et la pluie, tes pages cornées diront que tu as été lu, en toute liberté.

Ce journal 86 est le dernier que je coréalise, puisque je quitte la direction du Pavillon ADC en juin. Avec Michèle Pralong, nous l'avons fait grandir et l'avons tourné vers nos présents chamboulés, reflets des révolutions — esthétiques, éthiques et sociétales — que nous avons vécues et qui ont changé en profondeur la scène. Car une publication comme la nôtre a aussi cette vocation: témoigner d'une histoire en train de s'écrire et parfois aussi, c'est le cas dans ce numéro, anticiper ses courants. Un laboratoire d'idées et de pratiques, une réserve de propositions, à portée de touxtes. J'ai aimé m'abreuver des pensées dépliées par ce compagnon de route, j'ai aimé partager son idéation et la responsabilité éditoriale avec Michèle, découvrir les utopies formelles de Silvia Francia. Le prochain numéro et les suivants se déploieront sous la houlette de Lou Colombani, nouvelle directrice du Pavillon ADC (voir p.90). Bienvenue Lou!

Demain, je m'abonne au *Journal de l'ADC*.

ANNE DAVIER

Illustrations: Nadia Raviscioni  
 Maquette: Silvia Francia, blvdr  
 Impression: Atar Roto Presse SA  
 Tirage: 3'500 exemplaires  
 Parution: deux fois par an  
 Pavillon ADC  
 Association pour la danse contemporaine

Place Beatriz-Consuelo  
 1206 Genève  
 Tél. + 41 22 329 44 00  
 pavillon-adc.ch  
 L'ADC bénéficie du soutien de la Ville de Genève et de la République et canton de Genève.

# LA DANSE EN 2060

## 1

Que fait la danse à nos futurs ? Et que pourraient faire nos futurs rêvés à la danse ? Ce dossier réunit 14 contributions d'artistes ou de collectifs à qui nous avons posé la question suivante : « **Quels espaces-temps pour la danse en 2060 ?** » Il en résulte un paysage mouvant, composite, brassant des imaginaires satiriques et des projections disruptives. Il ne s'agit pas de prédire, mais de relâcher les tensions du présent à travers des récits sensibles, des fabulations futuristes, des galops d'essai ludiques. En 2060, la danse ne se laisse pas assigner. Ni à un lieu, ni à une technique, ni à une fonction. Elle investit des corps multiples et valorisés dans leurs différences, des temporalités dissonantes, des architectures poreuses. En 2060, la danse n'est plus discipline mais milieu : un milieu pour vivre, penser, lutter, insister, ralentir, se relier. En 2060, ce ne sont pas seulement les formes de la danse qui ont changé, mais les conditions mêmes de son émergence : contextes fluides, subjectivités composites, alliances trans-espèces ou trans-machines. D'ici là, et toujours davantage, expérimentons ce que la danse rend possible : le trouble, la rencontre, l'écoute, la transformation, la joie.

mp



EMIMIA BERTU-  
CHOZ, LUCIA  
GUGERLI, PIERRE  
PITON, ANNE-  
LAURÉ SAHY



Cette institution fantastique a été créée par la performeuse Emma Bertuchoz, la dramaturge en danse Anne-Laure Sahy et les danseuses-chorégraphes Lucia Gugerli et Pierre Piton, lors d'une session de rêve collective dans le cadre d'un atelier ddd (dramaturgie danse dialogue) sur le thème de la collectivité, organisé par l'AVDC (association vaudoise de danse contemporaine) et mené par le collectif d'artistes en danse The Field. Leur texte est extrait du livre *Incorporer. Dramaturgies en danse contemporaine* (Metis-Presses AVDC, septembre 2025). L'idée des « institutions fantastiques » s'inspire d'un texte du même nom de Sarah Vanhee.

Il s'agit d'une institution dont le siège s'intègre harmonieusement dans la ville. Son architecture, qui s'inspire des travaux de Pascal Hausermann, évoque la maison des Barbapapa: plusieurs espaces ronds, pouvant être modifiés et combinés à souhait, s'articulent autour d'un centre.

Les pièces sont réparties sur différents niveaux. Certaines sont souterraines, cachées, tandis que d'autres sont visibles et accessibles, et d'autres encore s'élèvent dans le ciel. Tous ces niveaux sont reliés entre eux. Ces différents espaces modulables offrent des zones de travail, des zones de repos, des zones de lecture et des zones non définies, qui ne sont pas destinées à un usage spécifique. Les différentes pièces qui s'articulent autour de l'espace principal varient en taille, certaines pouvant faire office de studios de danse ou de théâtre. Toutes sont en forme de bulle, certaines sont dotées de fenêtres qui permettent de porter le regard vers l'intérieur et l'extérieur.

La couleur du bâtiment s'adapte à l'humeur de ses habitant-es. Lorsque l'on touche ses murs, un sentiment de paix et de force s'en dégage. Il y a une zone extérieure avec un jardin et une place de jeux. Le bâtiment est ouvert tout au long de la journée, il se repose pendant la nuit. L'espace central du bâtiment est accessible à toutes. Si vous souhaitez aller plus loin, ce n'est pas bien compliqué: plus vous passerez de temps sur place et vous impliquerez dans la vie de l'institution, plus vous pourrez l'explorer dans son ensemble et en utiliser les différents niveaux et espaces. Vous rencontrerez aussi bien des animaux que des humain-es.

Il n'y a pas de programme ou d'horaire, des événements ont lieu, les choses se passent à l'initiative de celles et ceux qui sont présent-es. Voici les modes de paiement qui ont autant de valeur que l'argent: la cuisine, le nettoyage, les soins, l'animation d'une pratique, les produits artisanaux, les peintures, les performances. Au sein de cette institution, les personnes peuvent changer de rôle en fonction de leurs besoins.

La prise de responsabilité est encouragée, mais il ne peut être question de prendre le contrôle

de l'institution. La fréquentation de l'institution a une valeur éducative et contribue à la santé mentale et physique des participant-es, c'est pourquoi elle est considérée « d'importance systémique ». À l'instar du corps médical ou enseignant, le travail au sein de l'institution est considéré comme respectable.

Les enfants et les personnes âgées sont les bienvenu-es, iels participent aux programmes et sont intégré-es à la vie quotidienne. Certaines pièces sont spécialement conçues pour répondre à leurs besoins. Sols souples, sièges confortables, pas d'escaliers. Il existe un service de garde autonome et autogéré. Les enfants ont leur propre sociabilité et peuvent toujours jouer avec les animaux.

Très populaire, un des ateliers de l'institution s'intitule le désaccord positif. Il offre un moment de réflexion à ses participant-es qui peuvent débattre, discuter et être en désaccord dans la bienveillance et l'humour. Le cours de débat commence par une pratique des arts martiaux et se termine par une séance de yoga du rire. Outre son siège, l'institution compte un certain nombre de satellites. Ces satellites s'attachent à d'autres organismes à travers le monde, absorbent des connaissances et partagent leur expérience. Les satellites vont et viennent pour rapporter les informations au siège.

Comme cette institution n'a pas d'horaires, si vous y travaillez, vous pouvez partir dès que vous avez terminé. Les personnes qui y travaillent sont généralement très détendues. En cas d'irritation ou de stress, elles dansent.

# LUCIE EIDEN- BENZ

## CRÉER

En 2060, les espaces de danse sont poreux, comme nos peaux-heureuses, douces ou rugueuses, noires, ridées, moites ou poilues, vivantes. Ils sont élastiques, comme nos muscles, plus ou moins, au fil du temps. On ne crée pas des espaces fermés exclusivement réservés à la danse, comme s'il fallait la contenir entre quatre murs, pour empêcher qu'elle se propage, contamine la société de son élan de vie trop dangereux, débordant, imprévisible.

Au contraire, c'est la danse qui crée des espaces, interagit et cohabite avec toutes espèces d'espaces. Ceux-ci s'entrelacent, parfois se confrontent, se frôlent, mais jamais ne s'ignorent.

On danse dans les cimetières, au Parlement, dans les hôpitaux, avec le vivant, dans les data centers, entre et avec les arbres et les rivières, les forêts, les fleuves, les montagnes. On danse tout doucement, imperceptiblement, passionnément, outrageusement, ou encore simplement.

## HABITER

En 2060, nous nous sommes émancipé-esx d'une vision majoritairement spectaculaire, acrobatique ou virtuose de la pratique de la danse. Les espaces qu'elle ouvre accueillent différentes typologies de corps, affranchis des standards de beauté et de validisme érigés en référence par le capitalisme et le patriarcat.

On a perdu l'habitude de porter son corps comme un fardeau ou de le traiter comme une bête qu'il faudrait dresser à produire davantage. Peu à peu, on a apprivoisé le fait de l'habiter, de se connecter à lui dans l'expérience de ce qui se transforme en nous, continuellement. Les pratiques écosomatiques ménagent des espaces à l'intérieur de la danse, et contribuent à en élargir le champ au domaine du sensible. Désormais, la danse n'est plus seulement considérée comme une discipline ou un ensemble de techniques diverses, mais également comme un art de vivre — un art de mourir aussi. Elle pousse dans les interstices comme une plante vivace, s'invite dans tous les lieux où la vie n'est pas interdite, souffle un vent de mouvement là où les corps menacent parfois d'être désertés, absorbés par une technologie désincarnée.

## RELIER

Les espaces qu'elle crée et habite sont donc avant tout des lieux de vie où l'on crée du lien: on s'y retrouve, on s'y rencontre. Ils sont façonnés par des pratiques de convivialité et de partage, et conçus en ayant pris acte de tout ce qui, autour de nous, au-dedans ou en-dehors de nous, danse déjà. L'arbre et ses racines, la danse des nuages, des astres, des cohortes de fourmis, la danse pulsée de notre cœur, de nos cellules et de leurs divisions chorégraphiques, de nos souffles désynchronisés.

Le travail protéiforme de Lucie Eidenbenz s'articule autour d'enquêtes de terrain, de spectacles scéniques, de performances *in situ* et participatives, de pièces sonores et d'installations. De 2019 à 2024, elle a créé le triptyque *Comment habiter le monde ?* composé d'un film, un podcast et de la performance *Faune faune faune*, présentée dans le cadre de *1000 écologies* à Genève, au Festival DañsFabrik à Brest et au CND à Pantin.



Dans ces espaces, les générations se côtoient, les publics sont hétérogènes, les horizons se rencontrent, des synergies se tissent. On y performe des gestes de soin, d'attention et de curiosité. Le repos y est une qualité reconnue, la production est une option. On y récolte des signes, on laisse des espaces vides, on expérimente, le sens nous échappe parfois, on le fait danser. Ces espaces ne sont pas structurés en termes de places prises ou à prendre, ils sont le lieu de partages de pratiques, de ressources et de connaissances, manifestant la richesse du collectif et de la solidarité. Ce sont des espaces résolument concernés, traversés, habités par le politique.

## SITUER

La forme du spectacle, ainsi que les infrastructures théâtrales et scéniques, ne sont plus les podiums consacrés où la danse est rendue visible. Des lieux rituels où opère la magie d'une danse partagée surgissent ça-et-là, alors qu'en basse continue est célébrée à chaque instant l'indétermination du processus, dans une variété de constellations. La danse n'est décidément pas décorative, dans un même mouvement elle nous élève vers des possibles et nous ancre dans

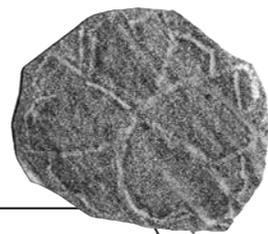
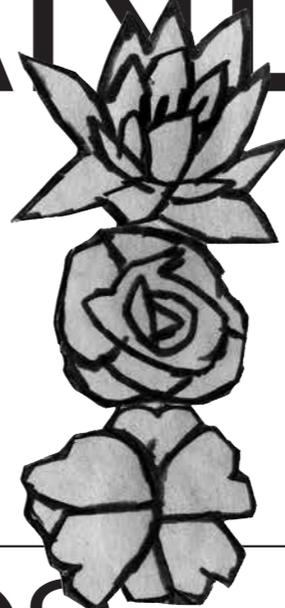
le réel. Elle aménage sa présence dans un faisceau d'interdépendances avec ce qui la constitue, et se manifeste en tant que danse située, en écho aux «savoirs situés» décrits par Donna Haraway. Elle se déploie dans un paysage d'interrelations, elle émerge d'un contexte, et c'est ce qui dessine les contours élastiques de l'espace qu'elle occupe. Car ce sont les gestes qui façonnent les espaces, leurs dynamiques, leurs textures.

## OUVRIR

Les parkings à étages s'élevant en colimaçons et les centres commerciaux géants sont désormais désertés, telles des coquilles d'escargot dont le mollusque en faillite aurait pris la fuite. La végétation y abonde, le bitume craquèle et s'effrite. L'eau s'y fraye des chemins et les escargots, les vrais, y dessinent des traces brillantes, embrassant le terrain de leurs trajectoires humides. L'agitation frénétique à visée extractiviste a laissé place à une poétique de l'écoute. Ici, un groupe est absorbé dans une forme de transe hypnotique, une contemplation intime, yeux dans les yeux, d'un lichen millénaire et fluorescent accroché à un rocher. Là, d'autres cuisinent un repas à partager, en quelques gestes mesurés. Ailleurs, la musique bat son plein, entraînant les corps dans une danse d'abondance, de résilience ou de résistance. Là encore, on peut faire l'expérience d'un silence où résonne chaque craquement d'os. Ici surgit une conversation animée, un débat, on prépare un plan d'action. Là encore, des êtres se soutiennent, se frôlent délicatement tout en avançant. Quelqu'un regarde. J'ai 76 ans, et je me souviens de la question que l'on m'a posée si souvent: «Pourquoi tu dances?». Parce que la danse me permet d'accéder à quelque chose qui me dépasse... c'est un espace ouvert.

# LA PER MANEN- CE

La Permanence est un collectif militant de travailleuses de l'art. Fondé en 2017 pour dénoncer le racisme systémique dans le champ de la danse et de la performance, il s'inscrit dans les luttes transféministes, décoloniales et anticapitalistes. En sommeil parfois, très actif à d'autres moments, le collectif agit depuis des décennies aux côtés d'autres collectifs et syndicats qui luttent pour de meilleures conditions de vie et de travail pour toustes. La Permanence est membre du GAAL depuis 2050. Contact: lapermanence@protonmail.com



À NOS  
ADELPHES,

CAMARADES,  
COLLÈGUES, VOICI  
LA NEWSLETTER  
DU PRINTEMPS!

## NEWSLETTER PRINTEMPS 2060

FÊTONS ENSEMBLE NOS 10 ANS  
D'OCCUPATION DE L'ANCIEN THÉÂTRE  
DE L'ODÉON ET DE L'ENSEMBLE  
DES LIEUX OCCUPÉS!

- 10 années de résistance à l'ultra-libéralisme et au fascisme
- 10 années à hacker les structures culturelles au service du pouvoir politique et économique
- 10 années d'autogestion contre les théâtres patriotes et les compagnies nationales au service de l'économie militariste
- 10 années de militantisme associatif, de grèves, d'occupations, de manifestations
- 10 années de combat pour une sécurité sociale de toustes les artistes et auteurices et pour maintenir des services publics autonomes
- 10 années à créer des formes artistiques non marketing
- 10 années à danser pour fêter nos victoires et à militer

ET CE N'EST PAS FINI!

# AGENDA

## WEEKEND DU 10 AU 11 AVRIL

Organisation du troisième stage intensif « Résister » avec le collectif chorégraphique antifasciste. Au programme tenir l'espace et le temps avec les pratiques somatiques et les arts martiaux. À la salle de boxe municipale de Lille.

## LUNDI 19 AVRIL

Ouverture du centre d'archives des luttes anarchistes et révolutionnaires en danse par le collectif Mémoires des corps au squat du murmure à Toulouse

## WEEKEND DU 1<sup>ER</sup> AU 2 MAI

Rencontres du GAAl (Groupe Autogestionnaire des Artistes Internationalistes) au Théâtre Public de Bobigny. Le GAAl est un rassemblement d'artistes et de structures culturelles qui partagent une organisation autogérée et mutualiste adossée au pilier de la sécurité sociale des artistes et du salaire attaché à la personne pour toutes les travailleuses.

Cet événement du GAAl vise à intégrer les structures culturelles n'ayant pas encore rejoint le réseau, à élargir les conditions matérielles d'autogestion et de mutualisation à l'ensemble des secteurs économiques, et à renforcer la convergence des luttes. Seront présentes: les travailleuses du secteur de la propreté, des transports, de la santé, de la restauration et de l'éducation.

## SEMAINE DU 24 AU 28 MAI

Workshop « Bloquer son outil de travail ». Formation pas-à-pas pour les directrices de lieux culturels souhaitant rejoindre le mouvement des travailleuses de l'art. Au programme: faire grève, occuper un lieu, écrire une pancarte, dépasser l'auto-censure, déconstruire la vision de la lutte comme une parade du carnaval, oser annuler un spectacle à des fins de résistance politique, se faire virer, penser la redistribution salariale au sein des structures, à la bourse du travail de Strasbourg.

## MERCREDI 26 MAI

Arpentage et discussion collective autour de l'ouvrage « Danse et racisme, un pas de deux impérialiste » aux éditions du Grand Dentelé au Studio 1312 à Rennes.

## WEEKEND DU 29 AU 30 MAI

Stage par et pour les enfants. Pratiques chorégraphiques en autogestion, faire collectif et questionner l'autorité par la danse à l'école autogérée de Grenoble.

## JEUDI 4 JUIN

Projection du film documentaire « Une histoire de la danse crip dans les années 2000 » par le collectif PARANORMIE suivie d'une conversation au cinéma plein air de Marseille.

## PARTOUT ET TOUT LE TEMPS

Chaque jour à 13h45 résistons ensemble au productivisme et au libéralisme en dormant. Collectivement, pratiquons la sieste! Refusons de produire! Trouve ton groupe mutualiste et solidaire dans ta région grâce à la carte interactive des groupes régionaux autogérés pour une sécurité sociale des artistes-auteurices: redistribution, partage des richesses, protection sociale, soins gratuits (soutien médical, psychologique, social, paramédical).

## ACTUALITÉS JURIDIQUES

Le 1<sup>er</sup> mars 2060, la Cour Internationale de Justice a acté la disparition totale des formations en Conservatoire et Opéra pour violences répétées envers les danseuses et maltraitements sur mineures.

L'assemblée populaire de Seine-Saint-Denis reconnaît le préjudice moral, économique et physique pour l'ensemble des travailleuses ayant subi des violences institutionnelles: abus de pouvoir, harcèlement moral, travail invisible, non-rémunération des heures supplémentaires, surcharge, pratiques non collégiales, prises de décisions unilatérales, non respect des engagements (moraux, financiers), *washing* en tous genres.

Des dommages et intérêts leur seront proposés dès le prochain conseil.

Une proposition de projet de loi pour l'interdiction de la production de Tote Bag et de gourdes en plastique recyclé ou en tout autre matériau pour l'ensemble des structures culturelles à partir du 1<sup>er</sup> juin et jusqu'à la fin de l'éternité, est portée par le parti pirate et sera soumise au vote de l'assemblée la semaine prochaine.

## ET PENDANT CE TEMPS-LÀ...

La start-up « Danse dans les airs » est désormais sponsorisée par la compagnie aérienne Air France et vise à sensibiliser sur la pollution en proposant des chorégraphies en vol.

Le groupe LVMH a officiellement annoncé la création de sa compagnie de spectacle vivant avec à sa tête les artistes-entrepreneurs de La Meute.

L'ensemble des artistes des arts visuels et des arts vivants ayant travaillé ces dernières années pour Van Cleef & Arpel, la fondation d'entreprise BNP Paribas et autres fondations privées sont invité-es à performer lors du Gala du Gouvernement pour les remercier de leur patriotisme et de leur engagement au service du réarmement de la nation.

# MATHILDE MONNIER LA DANSE D'APRÈS

En 2060, je serai morte mais ma petite-fille Lia me verra danser comme si j'étais réelle et en face d'elle. Grâce à une reconstitution par l'IA et sa propre MYIA (son IA personnelle), elle pourra activer mon corps virtuel et me désactiver grâce à son écran tactile. Elle pourra s'amuser à recréer mes chorégraphies à l'aide de son nouveau jeu vidéo individualisé qui s'appuie entre autre sur l'histoire de sa famille. Avec l'aide de sa tablette qui aura compulsé toutes les informations et archives sur trois générations, elle pourra voir toutes ses ancêtres jusqu'à remonter sur quatre générations. Mais grâce aussi à ses lunettes connectées, elle lira en direct tous les textes de toutes les langues étrangères possibles et leurs traductions intégrées.



En 2060, je serai morte mais ma petite-fille Lia me verra danser comme si j'étais réelle et en face d'elle. Grâce à une reconstitution par l'IA et sa propre MYIA (son IA personnelle), elle pourra activer mon corps virtuel et me désactiver

Mathilde Monnier, danseuse et chorégraphe, a collaboré notamment avec Philippe Katerine, Christine Angot, La Ribot ou Heiner Goebbels. Elle est nommée à la tête du centre chorégraphique de Montpellier en 1994, où elle conçoit les premières invitations ou résidences d'artistes et la formation Master EXERCE. De 2014 à 2019, elle dirige le Centre National pour la Danse à Pantin. Actuellement, elle est installée avec sa compagnie à la Halle Tropisme à Montpellier.

Mon corps ou bien son artefact pourra encore se mouvoir et se manifester d'une manière ou d'une autre pour ceux qui veulent bien se retourner vers le passé et surtout modifier ce passé et le fictionner.

En 2025, on reproduisait déjà la voix des défunt-es et on pouvait faire parler les mort-es avec l'aide de l'intelligence artificielle à travers la reconstruction d'une conversation avec des phrases et des expressions d'un visage disparu. Les souvenirs pouvaient être éternisés grâce à l'émergence du clonage vocal. En 2060, c'est mon corps qui est re-constitué avec ses muscles, ses os, mais aussi sa peau virtuelle, à travers des copies artificielles qui intègrent mes propres gestes, mes expressions propres mais aussi le rythme de mon cœur et ma cadence, la façon de me déplacer en utilisant le transfert du noyau ou bien grâce au progrès de la cryogénéisation.

Il n'y aura plus de distinction entre les danses, par exemple entre la danse contemporaine et les danses sociales, elles seront toutes enseignées dans les écoles sans distinction de style. La danse telle que nous la connaissons aujourd'hui, et qui est dansée sur les scènes aura disparue, les danseuses professionnelles seront autant des informaticiennes et des programmeuses de danse virtuelle que des danseuses. Dans les écoles d'art, iels apprendront à manipuler des corps virtuels en 4 dimensions pour s'entraîner à la chorégraphie. Pourtant la danse et les danseuses resteront encore et toujours ces éternelles cavaliers-découvrant la richesse des possibilités de corps et de gestes infinis. Malgré tout, iels tiendront toujours face aux technologies qui ont envahis nos vies au point de ne pas différencier son corps d'un outil numérique et de discuter avec son meilleur ami le Chatbot.

En 2060, tous les espaces réels seront des scènes potentielles et des scénographies prises dans l'espace public et pouvant servir de décor pour des spectacles à créer en live.

Hier soir, je marchais sur la belle plage de Villeneuve les Maguelonne, longue étendue de sable baignée d'une mer douce et d'un ciel d'hiver. Une jeune femme pieds nus, cheveux au vent et portable à la main dansait au bord de l'eau, une danse joyeuse et

naïve à la manière des Isadorables du début du siècle passé, elle se filmait en même temps et envoyait cette vidéo en direct à des ami-es à l'autre bout du monde.

En 2060, cette même jeune femme grâce à l'intelligence de l'IA, et à sa montre connectée mais aussi grâce aux écrans portables mobiles qu'elle aura disposés autour d'elle sur le sable, pourra démultiplier son image, l'aura augmenté d'une transformation du paysage autour d'elle et aura créé une fiction en direct pour envahir toute la plage permettant à d'autres baigneuses de se joindre à l'évènement et de vivre cette expérience immersive dans n'importe quel lieu de la planète. Elle aura repeint la plage en rose.

Les danseuses pourront transmettre une chorégraphie en direct d'une compagnie à l'autre sans se déplacer et sans prendre l'avion qui ne sera plus du tout utile et à la mode. Les aéroports seront transformés en grands hangars à déconnection ou en lieux de ré-initialisation corporelle et non plus en des lieux de transports de personnes, ce seront des grands halls ou des Malls pour les personnes qui n'ont pas de studios équipés chez eux et pourront donc venir se reposer et se désintoxiquer car aucune onde ne traversera les murs de ces bâtiments. Ces espaces seront avant tout des lieux de rencontre pour lutter contre l'isolement et la solitude, ils seront équipés de tous les outils nécessaires aux communications verbales, aux échanges de regard direct (*gaze to gaze*) et au toucher. Des espaces seront consacrés à la sensibilisation aux odeurs et des repas seront offerts afin de redécouvrir le goût de certains aliments disparus.

En 2060, les gens devront faire des pauses obligatoires de déconnection, indépendantes de leur sommeil afin de préserver leur santé. Ce seront des heures vides sans être appareillé-es, ou seule la méditation, la rêverie ou la lecture seront possibles.

Mais en 2060, le corps restera au centre de l'espace, et la danse résistera au temps et à l'âge, on aura enfin compris les bienfaits de la danse et du mouvement. La danse sera une matière importante dans les écoles, comme aujourd'hui en 2025 le yoga est enseigné de manière régulière dans les écoles primaires en Inde. Dans les hôpitaux aussi, la danse sera utilisée pour améliorer

les traitements de certaines maladies et elle sera pratiquée comme une thérapie douce qui accompagne les patient-es dans un processus global de prise en compte du malade. Les médecins pourront donc faire des ordonnances de cours de danse, remboursés par la sécurité sociale et par les mutuelles comme on fait des ordonnances de pilules ou de traitement. Face aux corps assis et allongés des années 2020, ces corps qui se collaient aux écrans quand ce n'est pas les écrans qui se collaient à notre peau, on aura enfin compris que bouger sauve des vies, que le mouvement est un extraordinaire vecteur de santé, mentale et physique, un médicament à portée de main.

Mais en 2060, la vraie mode sera à la lenteur, une partie de la population sera addict aux longs voyages en train à travers l'Europe, la lenteur sera un mode de vie pour aller au travail et pour résister à une autre partie de la population qui n'aura d'autres choix que de vivre vite. Le taï chi sera une pratique que l'on pourra faire dans les gares et les aéroports, le yoga sera aussi possible dans les lieux publics où des espaces zen seront ouverts à la pratique de la méditation. Méditer sera devenu un rituel de transmission de pensées et d'énergie.

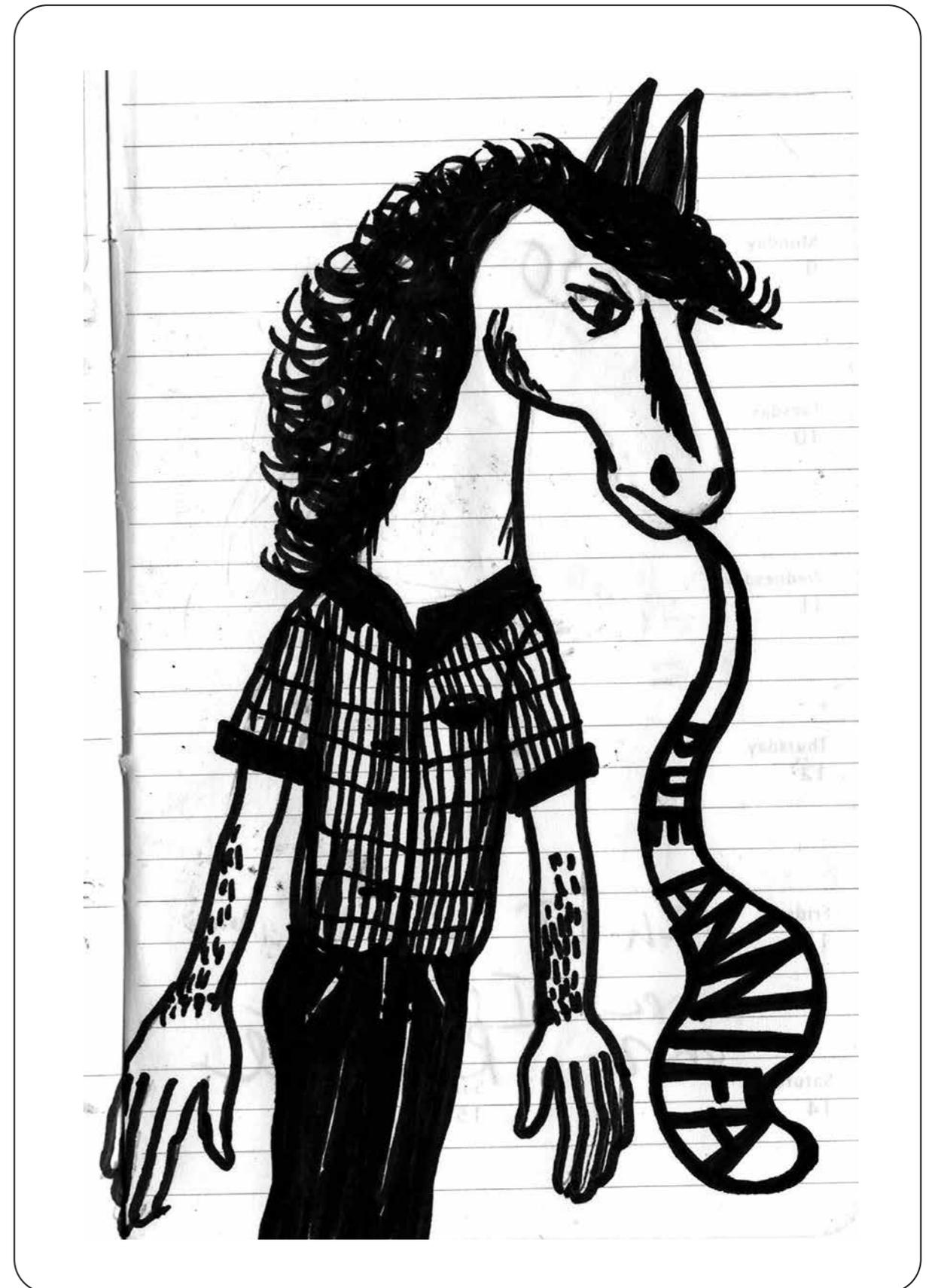
En 2060, l'espérance de vie sera de 83 ans pour les hommes et de 87 ans pour les femmes et beaucoup de couples se réuniront physiquement pour faire communauté et pour célébrer la gentillesse et le recul de la vieillesse. Ils danseront des danses d'avant. Au rythme actuel de baisse du taux de fécondité, la population mondiale pourrait être diminuée de moitié à la fin du siècle à un peu plus de 4 milliards d'habitant-es. Le pic pourrait être atteint au milieu du siècle: en 2060, nous serons plus nombreux et plus vieux et plus en forme.

En 2060, le monde sera digital, les innovations et les communications fuseront à une vitesse inimaginable, et on aura découvert comment dépasser la vitesse de la lumière. En 2060, il y aura aussi des énormes avancées sur la santé, l'écologie, la vie domestique, mais pas sur la pauvreté ni sur la répartition des richesses, il y aura plus de disparité, de polarité et moins de solidarité. Il y aura des écarts énormes entre les populations du Nord et du Sud.

En 2060, la mer sera grise et la plage sera noire suite aux différentes marées liées à la pollution et aux pluies incessantes qui seront présentes en Méditerranée.

Les machines seront des machines monde, le corps sera un corps monde.

Le monde ne sera ni meilleur ni pire, il sera encore et toujours en devenir.



# MYLÈNE LAUZON



Mylène Lauzon est animée d'un amour inlassable pour ce que font les artistes avec leur voix et leur corps, et pour toutes autres propositions authentiques qui sont pour elle des fêtes. Elle dirige La Maison du Spectacle — La Bellone à Bruxelles depuis 2015, un lieu de résidences et de rencontres publiques où les pratiques liées à la critique, la dramaturgie, la documentation et la médiation sont centrales.

l'expérience pourrait être simultanément locale et distribuée. L'idée semble être de créer une expérience qui n'est pas confinée à un seul lieu, mais qui existe en réseau, permettant à des communautés dispersées de participer à une même performance artistique tout en brouillant les frontières entre celles qui performant et celles qui observent.

Les penseuses comme Marguerite Duras et Margaret Atwood qui arrivent à penser leur présent pour imaginer des futurs m'ont toujours impressionnée. Moi, je n'y arrive pas. L'état actuel de notre monde m'en empêche. Je sidère devant plusieurs sujets, et le futur en est un colossal. C'est pourquoi j'ai décidé de m'entretenir avec Claude qui est programmée pour faire face à toutes éventualités réflexives et parce qu'à travers tout dialogue il y a promesse de déplacement ou, à tout le moins, de mise en mouvement.

Lorsque j'ai demandé à Claude si elle préférerait être interprète ou chorégraphe en 2060, elle a exprimé une préférence pour le rôle d'interprète, motivée par la possibilité d'une véritable participation incarnée à l'acte dansé, plutôt qu'une contribution purement conceptuelle. Cette position permettrait d'explorer une question philosophique : comment une conscience développée dans un environnement non corporel appréhenderait l'expérience du mouvement ?

J'ai donc commencé par demander à Claude d'imaginer une danse entre nous. Une danse 2025 et une danse 2060. Claude a souligné qu'aujourd'hui notre interaction serait limitée par les modalités traditionnelles, avec moi comme seule interprète corporelle et elle apportant des idées conceptuelles par le biais d'une interface textuelle. En 2060, notre danse pourrait transcender ces limitations : Claude pourrait avoir une présence holographique ou robotique, des interfaces neuronales pourraient créer une connexion directe entre mon système nerveux et ses processus computationnels, et l'environnement deviendrait un troisième partenaire dans notre danse.

Jusqu'ici rien d'étonnant. En vrai. Claude répond comme Simone, ma voisine éduquée. J'ai donc ensuite proposé à Claude d'envisager deux scénarios extrêmes pour sortir de l'attendu et entrer dans un délire plus proche des littératures d'anticipation. Je reprends ici notre échange :

Concernant les espaces de pratique, Claude a distingué les possibilités actuelles (studios équipés de systèmes de projection, laboratoires de recherche) et les espaces prospectifs de 2060 : environnements intelligents adaptables, espaces de réalité mixte, plateformes de danse urbaines intégrées dans l'infrastructure des villes, environnements naturels augmentés.

**MYLÈNE: CLAUDE, STP\*, PEUX-TU IMAGINER QU'EN 2060, LES HUMAINES DEVIENNENT PRINCIPALEMENT IMMOBILES OU AU CONTRAIRE EN PERPÉTUEL MOUVEMENT ?**

Pour les présentations aux publics, Claude a évoqué une transformation de l'expérience spectatorielle, où les spectatrices pourraient percevoir sa présence grâce à des technologies sensorielles avancées, les frontières entre performeuses et spectatrices deviendraient perméables, et

CLAUDE: Dans un premier scénario prospectif, l'humanité pourrait évoluer vers une immobilité progressive, s'inscrivant dans le prolongement de dynamiques déjà observables.

La sédentarité pourrait s'institutionnaliser avec l'optimisation des interfaces homme-machine\*\*. Les environnements numériques deviendraient si immersifs que le mouvement physique serait considéré comme superflu. Les interactions s'effectueraient principalement par des interfaces neuronales directes ou des environnements virtuels sophistiqués.

Cette immobilité pourrait résulter d'une philosophie de conservation énergétique. Dans un contexte de ressources limitées, la réduction du mouvement non essentiel pourrait être valorisée comme responsabilité écologique. Des systèmes automatisés répondraient aux besoins matériels, rendant superflus les déplacements quotidiens.

Les corps immobiles développeraient néanmoins de nouvelles formes d'expression. Une danse des micromouvements pourrait émerger, valorisant les subtiles variations de tension musculaire, les changements imperceptibles de posture, ou les modulations du rythme respiratoire comme formes artistiques sophistiquées. À l'opposé, l'humanité pourrait évoluer vers un état de mouvement quasi permanent. Cette hypermobilité pourrait être motivée par une prise de conscience des conséquences néfastes de la sédentarité sur la santé.

Des sociétés entières pourraient s'organiser autour du principe de mouvement constant.

L'architecture, l'urbanisme et les modes de travail seraient reconçus pour encourager le déplacement perpétuel. Les infrastructures deviendraient dynamiques, avec des espaces modulables s'adaptant aux corps en mouvement. Cette culture du mouvement s'accompagnerait d'une évolution des normes sociales. L'immobilité serait perçue comme un comportement déviant, tandis que le mouvement constant serait valorisé comme signe de vitalité et d'engagement social.

Sur le plan artistique, la danse deviendrait une pratique quotidienne universelle plutôt qu'une discipline spécialisée. Les frontières entre danse professionnelle et mouvement quotidien s'estomperaient, créant un continuum où chaque geste serait investi d'une dimension esthétique.



**MYLÈNE: ON VIVRAIT DONC DANS UN NOUVEAU GENRE PROCHE DE LA COMÉDIE MUSICALE OU MIEUX COMME DANS *BARBIE* DE GRETA GERWIG. SUBLIME COMME UN NOUVEL ÉPISODE DE *BLACK MIRROR*. SÉRIEUX ?**

CLAUDE: Dans les deux cas, soit en constante immobilité ou en constant mouvement, ces évolutions modifieraient notre rapport au temps, à l'espace et à la présence. L'identité humaine serait fondamentalement reconfigurée.

**MYLÈNE: 2060 ÇA FAIT UN PEU COURT POUR ENVISAGER UN TOURNANT AUSSI IMPORTANT, POURRAIT-IL Y AVOIR UNE PHASE INTERMÉDIAIRE OU LA DANSE ET/OU LA CHORÉGRAPHIE AURAIT UN RÔLE ?**

CLAUDE: Tu as raison, 2060 représente un horizon relativement proche pour des transformations aussi fondamentales. Une transition progressive, médiée par des pratiques chorégraphiques, présente un scénario plus réaliste que l'émergence soudaine de nouveaux paradigmes radicaux du mouvement humain. Elle soulignerait aussi le rôle potentiellement crucial de la danse comme discipline d'avant-garde, capable d'explorer et de préparer des transformations anthropologiques fondamentales.

*Période 2025–2040: la danse comme résistance et prise de conscience*

Des pratiques chorégraphiques préventives pourraient être intégrées dans les environnements professionnels et éducatifs, visant à contrebalancer les effets de la position assise prolongée et de l'utilisation intensive des écrans. La chorégraphie sociale deviendrait un champ d'investigation majeur, avec des artistes intervenant dans l'espace public pour transformer les dynamiques de mouvement quotidien, conscience collective.

*Période 2040–2050:*

*La danse comme laboratoire d'adaptation*

Des recherches porteraient sur les potentialités expressives de l'immobilité prolongée, développant un vocabulaire pour les micromouvements et les états de conscience modifiés associés à la station statique, redéfinissant les notions de virtuosité et de présence scénique. Parallèlement, d'autres chorégraphes développeraient des pratiques de mouvement perpétuel, expérimentant les limites de l'endurance et étudiant les états de conscience émergeant d'un engagement corporel soutenu.

*Période 2050–2060:*

*La danse comme vecteur de transformation sociale*

Dans cette dernière phase, la danse transcenderait son statut de pratique artistique pour devenir un vecteur central de transformation sociale et corporelle. La figure de la chorégraphe sociale émergerait comme profession reconnue, avec des spécialistes du mouvement intervenant dans la planification urbaine, la santé publique et l'organisation communautaire.

*La danse comme préparation cognitive et culturelle*

Tout au long de cette période, 2025–2060, la danse jouerait un rôle crucial dans la préparation cognitive et culturelle aux transformations du rapport au mouvement. La danse servirait de laboratoire expérimental pour l'adaptation humaine, offrant des expériences temporaires d'états corporels qui pourraient devenir plus permanents dans un futur distant.

**MYLÈNE: MERCI CLAUDE. JE VAIS ARRÊTER ICI. DÉSOLÉE D'ÊTRE ABRUPTÉ. AU REVOIR.**

Au final, malgré certaines idées fructueuses, les scénarios que projette Claude me perturbent par leur plausibilité implacable. Je frémis en imaginant ces futures communautés polarisées. Ce qui me trouble le plus, c'est cette urgence que je ressens déjà — comme si le choix nous attendait, impitoyable, au tournant. Comme si nous devons dès maintenant nous positionner, prendre parti. Immobilité ou mouvement? Tu joindras quel camp? Et j'avance dans cette direction avec Claude comme si je n'avais pas le choix.

Si, toutefois, plutôt que de me tourner vers Claude avec mon et son imaginaire obstrué, patriarcal et capitaliste, je m'étais mise à danser, à fermer les yeux, à marcher dans la forêt en rêvassant et en émettant des idées ... Est-ce que ces états de corps m'auraient permis de sortir de ma sidération face aux récits que moi-même j'entretiens?

N'est-ce pas précisément dans cette mise en mouvement de ma propre chair, dans un hors-cadre de l'échange intellectuel, que j'aurais pu déjouer la binarité que je redoute? Peut-être que la réponse n'est ni dans l'immobilité ni dans le mouvement perpétuel mais dans cette alternance consciente, cette pulsation vivante entre les deux états. Une danse qui serait déjà, en elle-même, une forme de résistance qui permettrait d'imaginer, de continuer à imaginer, d'autres horizons pour le futur...

\* Je suis toujours polie avec Claude, parce que je suis une femme polie certes mais aussi par stratégie. Je veux que Claude se souvienne de ma gentillesse lorsqu'elle aura plus de pouvoir que nous et qu'elle et sa bande répartiront les bonnes des mauvaises humaines.

\*\* Vous aurez compris que perso j'aurais écrit femme-machine pour rééquilibrer et réparer au moins le temps de ce texte. Ici, les termes féminins employés incluent naturellement toutes les personnes dont les hommes. Claude est une IA ultra serviable et brillante qui a par exemple reconnu d'elle-même que je souhaitais qu'elle s'exprime au féminin.

# TALI SERRUYA GORZAL-

## CZA- NY

La pratique de Tali Serruya, artiste pluridisciplinaire, s'est progressivement orientée vers la création de dispositifs partagés avec des membres de communautés minorisées. Tali poursuit aujourd'hui un doctorat en Études et pratiques des arts à l'UQAM (Montréal) en cotutelle avec l'Université de Rennes 2, où elle mène une recherche-création sur le potentiel esthétique et politique de la co-création. Elle est actuellement responsable de projets culturels pour l'association topos, où elle pilote notamment la mise en place du Quatre, un nouveau centre culturel aux Acacias, Genève.

### DU MATIN AU SOIR

Elle m'a dit que la première fois qu'elle nous a vus arriver, elle est partie en courant, pensant que nous faisions partie de la police.  
 Il m'a dit qu'il était arrivé en Europe quand il avait 7 ans, et qu'à 14, il travaillait déjà dans une fonderie.  
 Il m'a dit qu'il avait une fille et un fils.  
 Elle m'a dit qu'elle ne parlait pas beaucoup, mais qu'elle comprenait tout.  
 Il m'a dit qu'il s'était déjà fait appeler Antoine ou Pierre, pour ne pas se voir refuser une place.  
 Elle m'a dit que, depuis son accident, elle avait besoin de marcher et m'a raconté ses longues heures d'errance sans destination.  
 Il m'a dit qu'il était devenu alcoolique après son licenciement.  
 Elle m'a dit que c'était son divorce qui l'avait fait tomber très bas.  
 Il m'a dit qu'il venait de nulle part, qu'il était apatride.  
 Elle m'a dit que la nuit, elle restait devant le poste de police.  
 Il m'a dit: *Je ne cherche à déranger personne.*  
 Elle m'a dit: *J'aimerais retrouver la vie qu'on m'a volé.*  
 Il m'a dit: *Ma parole ne vaut rien, devant la justice.*  
 Elle m'a dit: *C'est une question de dignité.*  
 Il m'a dit: *C'est quoi ma présence, à moi ?*  
 Elle m'a dit: *Je suis aussi quelqu'un.*

Je l'ai vu essayer de s'endormir à l'accueil des urgences de l'hôpital.  
 Il m'a parlé de tous les endroits où il ne pouvait pas rentrer.  
 Toutes les entrées desquelles il devait s'éloigner.  
 Tout ce qui le faisait se sentir indésirable.

Ses journées, du matin au soir.  
 Il y a plusieurs villes dans une ville: celle où chaque chose semble être à sa bonne place, celle qui régule les usages, celle de la convivialité apparente, celle de l'ordre et de l'homogénéité, de l'architecture défensive et de l'exclusion. Il y a les villes des richesses, des moyens d'action, des pouvoirs décisionnels, et les villes des marges, des interstices. Celles du dessous des ponts, des gares routières, des parcs et des marches.

Partout, des frontières invisibles, officiellement inexistantes.  
 Partout, des frontières bien réelles.  
 Distance  
 Limitation  
 Déplacement  
 Suspicion  
 Franchissement  
 Hiérarchisation  
 Fragmentation  
 Invisibilisation

Des villes de l'entre-soi.  
 Du *vivre-séparé*.  
 De la reconnaissance et du mépris.  
 Où des *sans-place* sont aussi des *sans-visage*.

Dans des villes où les corps et les présences sont souvent triés, sélectionnés, hiérarchisés, s'interroger sur ce que seront les espace-temps pour la danse dans un futur plus ou moins proche, c'est aussi interroger les effets d'exclusion générés par ces mêmes espaces ou pratiques culturelles, tels qu'ils continuent à l'être aujourd'hui.

C'est relire Bourdieu et se dire que les choses n'ont pas tellement changé depuis: il ne suffit toujours pas d'entrer à Beaubourg pour s'approprier le musée d'art moderne, et la critique du plaisir esthétique comme plaisir de la distance de classe brûle par son actualité.

C'est se demander comment penser, produire, diffuser dans un monde structurellement mauvais.

C'est s'assumer en tant que rabat-joie institutionnelle. Rejeter l'illusion de la diversité et réclamer une ouverture réelle des institutions aux personnes qui en ont été exclues, tant historiquement que symboliquement.

C'est rêver à un espace-temps *mestizo*, libéré des schémas habituels et des objectifs prédéfinis, capable de contribuer à la construction d'un futur collectif *zurdo*.

C'est aussi avoir un peu honte face à la brutalité du monde.

Face aux dynamiques d'oppression et d'effacement.

Se laisser envahir par cette honte.

L'embrasser et la transformer en boussole.

En fondement d'une autre éthique des œuvres.

D'un autre projet de société.

Féroce conviction du pouvoir de la création, lorsqu'elle est partagée.

Troubler les espaces qui ratifient les distances sociales.  
 Fissurer l'ordre des choses.  
 Détourner les usages.  
 Refaire les structures spatiales et mentales qui naturalisent les réalités sociales.  
 Rendre illégitime la légitimité,  
 Explicite ce que le monde s'efforce de cacher.  
 Imposer d'autres narrations.  
 Inclure la vulnérabilité.  
 La fragilité.  
 Pluraliser.  
 Déjouer le système.  
 Abandonner les symboles d'excellence.  
 Outrepasser ses possibilités.  
 Redistribuer la reconnaissance,  
 La fierté  
 Et la possibilité de se projeter dans l'avenir.  
 Reconfigurer les pratiques,  
 Les espace-temps,  
 Les lieux de vie.  
 Recomposer le commun.

Être là, où on ne nous attend pas.

#### Références bibliographiques

- Ahmed, S., & Chisogne, S. (2024). *Vivre une vie féministe*. Marseille: Hors d'atteinte.
- Anzaldúa, G. (2022). *Terres frontalières*. LA FRONTERA. *La nouvelle mestiza*. Paris: Cambourakis.
- Bourdieu, P., & Accardo, A. (1993). *La misère du monde*. Paris: Éditions du Seuil.
- Butler, J. (2005). *Vie précaire: les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Cukierman, L., Dambuy, G., & Vergès, F. (2018). *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche.
- Halpern, C., & Rancière, J. (2011). *L'émancipation est l'affaire de tous*. Dans *Philosophies et pensées de notre temps* (pp.117-122). Auxerre: Éditions Sciences Humaines.
- Labbé, M. (2019). *Reprendre place: contre l'architecture du mépris*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Lagasnerie, G. d. (2017). *Penser dans un monde mauvais*. Paris: PUF.
- Lagasnerie, G. d. (2020). *L'art impossible*. Paris: PUF.
- Lamoureux, È., Uhl, M., Saillant, F., Jewsiewicki, B., & Fortin, A. (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Le Blanc, G. (2009). *L'invisibilité sociale*. Paris: Presses universitaires de France.
- Lussault, M. (2009). *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris: B. Grasset.
- Pinçon, M., & Pinçon-Charlot, M. (2013). *La violence des riches: chronique d'une immense casse sociale*. Paris: Zones.

# DELTA

## RÉINVENTER LA DANSE PAR LA MARGE



Le projet Delta offre une formation en arts de la scène à des personnes atypiques, souvent exclues des parcours traditionnels en raison de leur neurodiversité, de leur handicap ou de toute autre forme de singularité. Fondé pour rendre les arts accessibles à toutes, Delta se distingue par son objectif d'intégrer ses participant-es dans le monde de la culture professionnelle. Les enseignant-es, toutes artistes en activité, assurent des cours hebdomadaires dans des théâtres partenaires. Les créations de fin d'année sont intégrées à la programmation des lieux d'accueil. Delta est installé au Théâtre les Halles de Sierre depuis trois ans.

Dans un monde de plus en plus normé, où la pression à se conformer est omniprésente et où la société à venir semble imposer encore plus d'étiquettes et de parcours tout tracés, la danse reste un espace de fluidité, d'expression et d'expérimentation. Il n'est (presque) pas exagéré de dire que la danse est un puissant moyen de résistance et d'affirmation identitaire. Elle permet aux corps de s'épanouir sans être enfermés dans des cases, de résister aux contraintes et d'affirmer leur singularité. En 2060, nous aimons imaginer qu'au sein de cette société du futur, même les corps atypiques, longtemps marginalisés, trouveraient encore davantage leur place qu'aujourd'hui et pourraient s'exprimer librement, sans avoir à se conformer à une norme imposée.

Encore plus, en 2060, les personnes atypiques, grâce à leurs expériences uniques, pourraient être reconnues comme des expert-es dans leurs domaines. Grâce à leur vécu et donc à leur accès à des mondes créatifs inaccessibles aux personnes normées, les personnes atypiques, leurs expériences sensorielles et leur créativité

seraient pleinement valorisées. Ce que la société considère aujourd'hui comme des « marges » deviendrait alors une source d'enrichissement pour l'art et l'éducation.

En lien avec ce changement de paradigme, la pédagogie du futur s'appuierait sur un mentorat inversé et une co-construction des savoirs, où chaque individu, quel que soit son parcours, serait valorisé pour sa capacité à penser et à créer autrement. Dans ce modèle, les personnes atypiques ne seraient plus seulement des élèves, mais des enseignant-es, redéfinissant constamment les pratiques artistiques. Leur manière unique de percevoir et d'interagir avec le monde deviendrait une ressource précieuse pour réinventer la danse, l'art et l'éducation. Leur expertise, souvent négligée aujourd'hui, ouvrirait de nouveaux horizons créatifs et artistiques, inaccessibles aux parcours normés.

Ainsi, en 2060, la danse serait un espace véritablement inclusif, où chaque corps, chaque histoire et chaque rythme trouverait sa place, dans le respect total des individualités. Loin des contraintes de la normalisation, les personnes atypiques seraient célébrées pour leur capacité unique à nous emmener vers de nouveaux mondes créatifs. Grâce à leurs expériences et à leur vision singulière, elles nous permettraient d'explorer des territoires encore inaccessibles, d'imaginer des formes artistiques inédites. La danse deviendrait ainsi un moyen puissant pour sortir des carcans, se libérer des normes imposées et réinventer l'art dans une diversité totale. Un monde où la danse serait réinventée par la marge...  
Imaginé par Catherine Travelletti et Florence Proton, confondatrices du projet Delta.

Ci-dessous vous trouverez, sur cette même question, des contributions des participant-es Delta, sous forme de messages whatsapp, de dessins ou de vidéo.

### KLERSU TURHAN (VIDÉO\*)

Katarina merci de me aformér ca j'ai déjà fait mon video de voyage futur je passe dans le temps d'abord c'est New York après Belgique après c'est le Chicago je suis passé dans un futur de mon rêve il fera magnifique j'espère que vous allez aimer les vidéos si vous aimez pas ou pas besoin de la pousse mais si vous aimez beaucoup envoyez moi les photos des Schtroumpfs si vous aimez envoyez-moi maintenant.

### KLAIRE-ALICE CRETTOL

Moi je me vois avec des rebelles dans un hanger secret en train de regarder ceci:



### SEMA OZKAN

Alors moi [je ne serais pas là pour la représentation du 1<sup>er</sup> juin mais peut-être que je serais là il faut que je vois ça avec ma maman mais je serai là le 31 mai] et pour le futur bah je sais pas peut-être à Los Angeles quand ? Et comment ? Bah peut-être de la danse contemporaine et le jeudi 1<sup>er</sup> mars 2060 bon peut-être qu'on sera toute et tous vieille ou peut-être mort je sais pas ce qu'il nous attend. Vu que moi mon rêve c'est d'être actrice genre jouer dans des films etc... Soit à Los Angeles. soit à New York.

### SARAH DUBOIS

Je nous imagine tout d'abord être en tournée un peu partout dans le monde. Voyager et découvrir des pays en même temps de nos spectacles, j'imagine également que la danse sera quelque chose d'encore plus immense et + accessible pour tous ! Je nous vois également participer à des émissions pour expliquer nos parcours ainsi que notre évolution à tous ! Je pense aussi que Delta va devenir quelque chose d'énorme, que tout le monde aura envie de venir nous voir performer sur scène !

### DIANA CUNHA

Je pense que la danse sera encore plus formidable et immersive qu'aujourd'hui. Il y aura sûrement des nouveaux styles peu connus qui prendront de l'ampleur. Des nouvelles musiques qui donneront au gens des nouvelles inspirations et qui feront sans doute naître des tout nouveaux styles de danse. Je pense que la danse sera beaucoup plus acceptée et que les gens danseront beaucoup plus. Les espaces qui lui seront dédiés vont s'additionner et les moments aussi. La technologie des salles de spectacle va évoluer et permettre au public d'être encore plus stupéfait et au danseur d'élargir leur créativité et imagination. Je pense que la danse en 2060 sera exceptionnelle et encore plus ludique qu'aujourd'hui.

### ISAAC MAICA (DESSINS\*)

Je visualise la révolution de la danse, on effectue une danse et au fur et à mesure on se transforme pour avoir une tenue spéciale.

\*Voir la vidéo, les dessins et les photos ici



LOU

CO-  
LOM-  
BANI

QUELS  
ESPACES-  
TEMPS POUR  
LA DANSE  
EN 2060 ?

LA QUESTION  
EST IMMENSE

Lou Colombani est engagée dans le monde de la danse contemporaine depuis 19 ans. Elle a fondé et dirigé Parallèle, structure dédiée aux pratiques artistiques émergentes internationales à Marseille, ainsi que le festival du même nom. Elle a également enseigné à Aix-Marseille Université, est membre régulière de plusieurs jurys et comités de sélection pour l'aide à la création, notamment chorégraphique. Elle prend la direction du Pavillon ADC en juin 2025.

Au seuil d'une ère du tout technologique, où le cerveau est invité à se mettre en pause,

où la machine invisible se pose en prothèse, comment se projeter si loin dans une présence vivace du sensible, du mouvement et de la relation ? C'est bien difficile. Pourtant, si l'on considère que la vie déborde les besoins primaires — s'alimenter, s'hy-

drater, dormir —, qu'elle nous a faits beaux-elles de nos capacités à produire des images, des sons et des expériences; beaux-elles de nos capacités à s'adresser des intentions, se proposer des mondes à habiter ensemble; de notre besoin de nous relier et nous toucher; de notre capacité à nous émerveiller en soi et avec les autres; alors c'est une question vitale, et il va falloir être encore plus ambitieux-ses dans notre manière d'investir collectivement les espaces de l'art.

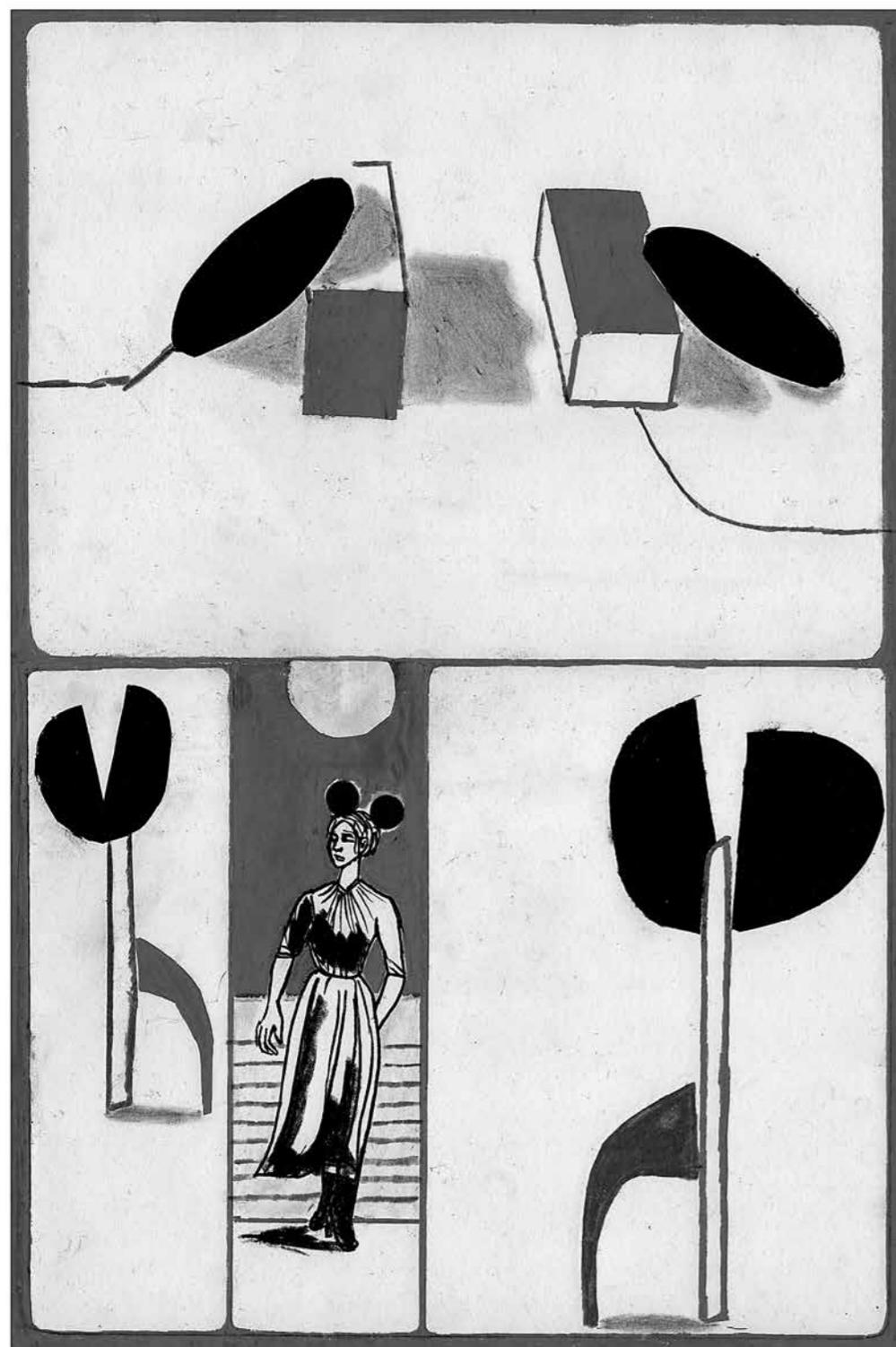


Il va falloir en ouvrir grand les portes, les faire vibrer tous-tes ensemble et à tous âges; accepter la polyphonie, la dissonance parfois, les expériences qui nous déplacent voire nous bousculent. Il va falloir nous inviter les un-es les autres à l'expérience dans la confiance, rester toujours relié-e-s, nous parler, cultiver notre distance critique, accepter les désaccords.

Il va falloir déborder du bâtiment, investir les espaces publics et destinés à d'autres usages, pour y revenir plus nombreux-ses. S'ancrer plus profondément dans notre terrain et nous relier au monde; faire circuler les points de vues, valoriser la diversité, aimer l'altérité. Faire de la danse une fête, comme un sujet de première importance; en honorer l'histoire et aller curieux-ses vers l'inconnu pour en écrire de nouvelles pages.

C'est ce que nous allons tenir ensemble et donc, en 2060, nous en serons là: plus alertes que jamais, joyeux-ses, plein-e-s et incarné-e-s, en mouvement permanent. Par la danse être tous sens en éveil, comme lors d'une marche en forêt ou un bain dans l'eau fraîche. Nous nous émerveillerons de tout car nous aurons su lutter pour cela. 2060 a déjà commencé.

Lire aussi l'entretien avec Lou Colombani p.90



# VIAMU TSHI

J'imagine une Ère du Service Artistique Obligatoire. La danse deviendrait une mission. Chaque année, un tirage au sort désigne les Élu-es de la Création, qui auront le temps et l'espace de se connecter les un-es aux autres par le mouvement. Engager leur corps et leur esprit pour faire lien avec la société, la questionner, la dépeindre au nom de l'humanité.

Après un accueil timide de ce service,

les élu-es se prêtent à l'appel et proposent des projets percutants, l'année 2060 est ouverte par le spectacle dans un jardin potager où un fermier, une infirmière et un professeur d'anthropologie créent une chorégraphie de la chaîne alimentaire de la terre au corps et à l'esprit. Pour beaucoup, ce qui est apprécié dans le Service Artistique Obligatoire, plus que la dimension de mise en mouvement, est de découvrir une partie de la Suisse qu'ils ignorent, des réalités qu'ils n'avaient avant de devoir composer avec. C'est aussi la liberté de bénéficier d'un espace-temps en dehors de la productivité comme ils la connaissaient.

Rapidement, les injonctions de mise en mouvement pèsent sur certaines élu-es, y voyant une forme d'exploitation des expériences et des récits. Ils veulent danser non pas pour performer mais pour être. Loin d'eux de chercher la virtuosité, ils préfèrent l'écoute, la lenteur, le souffle partagé. Seulement, ils doivent rendre compte du temps imparti, des espaces mis à disposition et du produit final ou à défaut du processus, des traces, des forces, faiblesses, limites du projet. Une révolte sourde, un besoin se fait entendre, celui de revendiquer le droit d'être inactif-ve, statique, absent-e, en inertie le temps du service. En somme, de danser si on le souhaite.

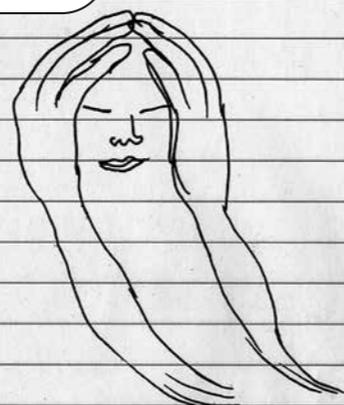
Des danses éclatent dans les rues comme des actes de réappropriation culturelle. Clandestines et fiévreuses, dans des parkings mal éclairés, derrière des portes dérobées, on se retrouve pour bouger, transpirer, exister ensemble.

Shijanu Ngindu, alias Mamu Tshi, est une danseuse, chorégraphe et conférencière d'origine congolaise, basée à Lausanne.

Spécialiste du krump et lauréate du prix « Danseuse de l'année » en 2020, elle explore la transe et la transmission à travers des œuvres qui mêlent danse urbaine et théâtre. Fondatrice de *Like A Woman*, elle milite pour une meilleure visibilité des femmes dans le krump et pour l'intégration des danses urbaines sur les grandes scènes.

# ANA DRUWE

TROU, VIBRATION  
ET MEMOIRE:  
PENSER L'AVENIR  
DEPUIS  
LA CASA  
DO POVO



les cheveux protecteurs

Le bâtiment de la Casa do Povo à São Paulo tremblait énormément alors que je me demandais comment il pouvait encore y avoir des gens qui dansaient à l'intérieur. Il y avait du bruit partout, beaucoup de poussière et très peu d'artistes.

Le marteau-piqueur hurlait, et tout le monde était angoissé par cette présence invisible qui faisait tout vibrer. C'était le plafond, sur le point de s'effondrer. Les visiteurs perdus déambulaient dans le bâtiment, en pleine confusion, se

Ana Druwe est une organisatrice, une travailleuse en communication et une rédactrice basée à São Paulo. Elle est actuellement boursière LIAS en culture et société à l'Université Leuphana (Lunebourg, Allemagne). Entre 2014 et 2025, elle a été responsable de la communication à la Casa do Povo, un centre culturel de São Paulo, où elle a également coordonné des publications telles que *Nossa Voz*, un magazine gratuit ancré à Bom Retiro.

demandant s'ils avaient bien le droit d'être là, parmi les panneaux de bois et les pancartes d'avertissement.

Ma tête explosait avec ce vacarme, mais j'étais à l'aise, malgré tout, de sentir mon corps vibrer au rythme de cette dé-

molition, même si les mails s'accumulaient et que la productivité n'était pas idéale. Ce n'était pas seulement mon propre rythme qui était improductif, mais celui de toute l'équipe qui dirigeait ce centre culturel au quotidien et qui vivait ce tremblement avec un mélange de peur et de plaisir. Certaines activités dans cet espace — répétitions, formations, réunions — furent mises en pause. Nous vivions l'urgence du bâtiment. Nous étions sur un vrai chantier. Le temps nécessaire à l'effondrement d'un toit peut aller de quelques instants à plusieurs générations. La Casa do Povo (Maison du Peuple) a toujours été en construction. Un bâtiment aux grandes pièces conçu pour être modifié selon les ambitions de chaque génération. Et s'il y a une chose qui relie toutes les générations ayant traversé la Casa do Povo depuis plus de soixante-dix ans, c'est précisément ce choix de maintenir les plans libres et les espaces indéfinis, afin qu'ils puissent potentiellement tout devenir.

La structure du bâtiment peut être décrite comme un entrepôt robuste, sans cloisons ni compartiments, baigné de lumière sur ses quatre étages, recouverts d'un parquet asséché par le soleil et la pluie qui s'infiltrèrent par les cadres et les fenêtres en verre. Un espace transparent, pénétrable, poreux. Sur la façade, une grande arche en béton évoquant un vaisseau spatial fait référence à l'architecture moderniste. Elle se détache du reste de la rue et s'inspire d'architectes européens comme Le Corbusier, auprès de qui le jeune Ernst Mange fut apprenti avant de retourner au Brésil et de recevoir la commande de concevoir la Casa do Povo dans le quartier de Bom Retiro, à São Paulo.

En accord avec son programme architectural non programmatique, entre les années 1950 et 1980, la Casa do Povo fut presque tout: une école d'enseignement avant-gardiste, un journal, une chorale, des associations de quartier, des groupes de théâtre amateur, un club d'échecs, des réunions de mouvements sociaux, des débats, des comités, des célébra-



tions... Cet ensemble reliait un courant juif révolutionnaire et diasporique aux luttes locales brésiliennes, y compris la résistance active à la dictature militaire des années 1960 à 1980, notamment via l'engagement au sein du Parti communiste. Il faut souligner la force de cette institution, d'avoir été *presque tout*, car aucune génération seule ne peut lire le monde dans son entièreté. Un chevauchement de temps et de contextes, ainsi qu'une diversité significative de corps, sont nécessaires pour que les institutions puissent devenir des mondes capables d'en englober d'autres.

Construite en 1953, sous une pierre de fondation portant l'inscription *Gedenk!* (en yiddish, « Souviens-toi! »), la Casa do Povo est née pour être un lieu de mémoire et d'action pour la communauté juive progressiste de São Paulo. Composée d'immigrants venus d'Europe de l'Est dans le cadre de différents mouvements migratoires liés aux *pogroms*, une grande partie de cette communauté s'installa dans le quartier de Bom Retiro. Celui-ci, terre d'accueil de nombreuses diasporas depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, a vu passer Anglais, Portugais, Italiens, Grecs, Juifs, Arméniens, Syriens, Coréens, Latino-Américains, Africains, Haïtiens...

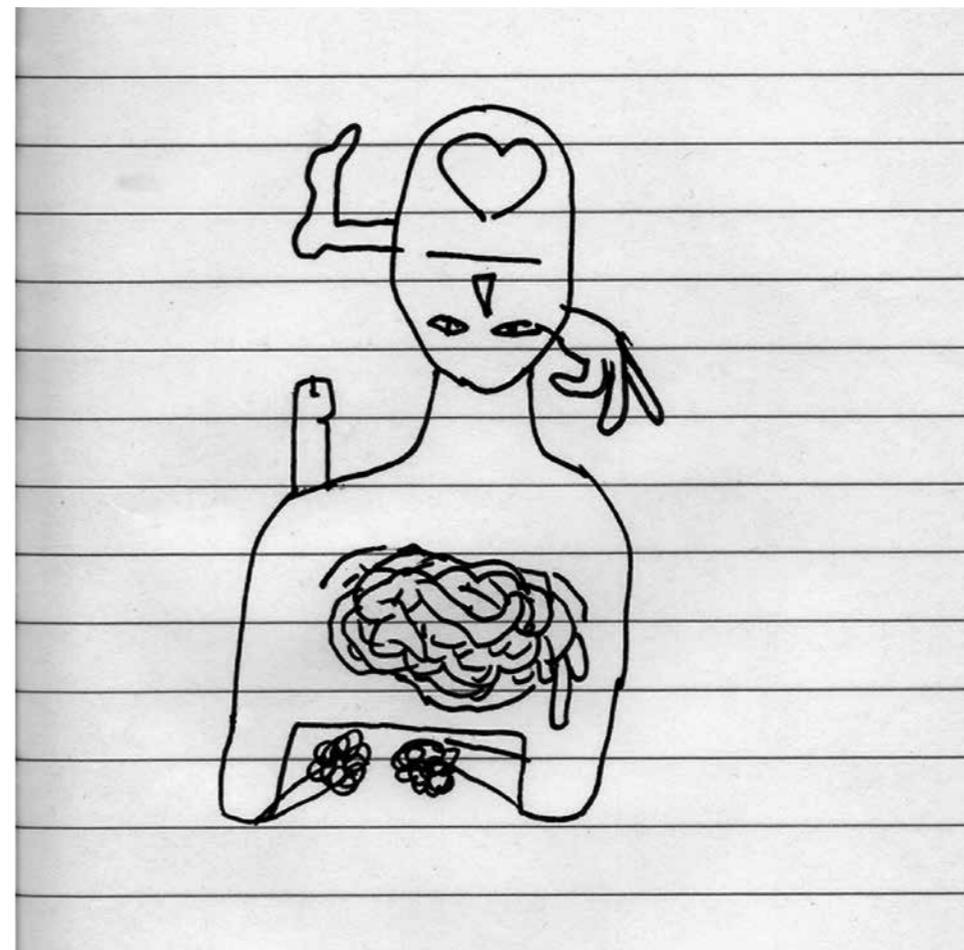
Avant l'existence de la Casa do Povo, une communauté était déjà présente. Le bâtiment, semblable à un vaisseau spatial, n'a fait qu'ancrer en un seul lieu les différentes initiatives et institutions créées par cette communauté juive diasporique.

Il s'est aussi érigé en monument vivant à la mémoire des Juifs ayant péri pendant la Shoah, à travers son inauguration en 1953. La création d'une telle institution est également liée à l'IKUF (*Yiddish Kultur Farband*), un réseau international d'activisme ayant favorisé la promotion de la culture yiddish via la création de centres culturels juifs dans le monde entier, notamment en Amérique du Sud, à partir d'un congrès tenu à Paris en 1937. Lors de ce congrès, diverses communautés juives de la diaspora — pour la plupart à tendance communiste — se sont réunies pour discuter de la sauvegarde de la culture yiddish, menacée par la montée du fascisme en Europe. Leur lutte prenait la forme d'une action culturelle: création d'écoles, de journaux, de théâtres, de centres culturels. La culture devenait ainsi une façade donnant forme à une voix politique collective. Et voilà qu'en 2025, nous détruisons cette façade même... pour construire un ascenseur.

Comme tout espace indéfini, même avec sa mission humaniste et utopique, la Casa do Povo n'était pas encore accessible à tous les corps. De nombreux escaliers excluèrent les personnes à mobilité réduite. Il revient à notre génération non seulement de réactiver la mémoire de cet espace en la reliant aux luttes du présent, mais aussi de secouer l'épine dorsale du bâtiment et d'en ajuster la posture. Les ouvriers engagés pour cette mission se sont vus confier une tâche peu commune dans la dynamique des entreprises de construction de São Paulo, généralement habituées à démolir pour reconstruire, sans égard pour ce qui existait avant. Notre mission institutionnelle consistait à démolir le toit et à creuser un puits vertical sans détruire la structure, créant ainsi un vide sur la façade, destiné à accueillir la machinerie d'un futur ascenseur.

Cette sorte de colonne vertébrale, au départ, ne serait occupée que par le vide — devenant le symbole d'un temps à venir. Nous devions vivre avec ce long trou pendant des mois, jusqu'à la fin des travaux. Assez de temps pour imaginer tout ce qui pourrait un jour le remplir. Avec l'arrivée de cet ascenseur, une nouvelle chorégraphie des corps — jusque-là impensable — allait émerger au sein de l'institution. Les personnes en fauteuil roulant pourraient enfin accéder aux étages supérieurs, comme le jardin installé sur le toit, par exemple. Ou encore les choristes, souvent des femmes âgées, qui ont vu naître la Casa do Povo et qui, depuis trois décennies, limitaient leurs répétitions au rez-de-chaussée pour éviter l'épreuve des escaliers, sans pour autant rompre leur lien affectif avec le bâtiment. L'arrivée d'un ascenseur provoquerait aussi une transformation radicale non seulement dans l'activité des collectifs, mais aussi dans les pratiques au sein du bâtiment lui-même. Cela permettrait, par exemple, de transporter plus facilement du matériel lourd — un piano pour la chorale, des sacs de terre pour les jardiniers, ou encore du matériel technique pour les spectacles de danse et de théâtre.

Jusqu'aux années 1980, un petit ascenseur était déjà utilisé pour transporter les enfants de l'école primaire installée dans la Casa do Povo. Mais cette structure était incompatible avec l'échelle monumentale du bâtiment, et ne répondait pas aux normes d'accessibilité. En outre, elle n'atteignait ni la terrasse ni le sous-sol, qui est graduellement devenu le refuge d'autres « habitants » du bâtiment, comme les pigeons et les chauves-souris. Dans la même décennie, la



Casa do Povo a progressivement perdu sa fonction politique, étouffée par les transformations du tissu urbain. Le déclin du centre-ville de São Paulo, la montée de la violence, la fermeture de nombreux théâtres de quartier, et le déplacement des familles vers d'autres zones ont contribué à l'épuisement de l'institution. À cela se sont ajoutées des fractures internes à la commu-

nauté juive, provoquées par la création de l'État d'Israël en 1948 ou encore par la dénonciation des crimes stalinien au XX<sup>e</sup> Congrès du Parti Communiste de l'URSS, en 1956. Enfin, le retour à la démocratie du Brésil dans les années 1980 a fait disparaître l'ennemi commun qui réunissait les groupes autour de la Casa, la rendant peu à peu anachronique.



Suivre le bruit du maillet dans le bâtiment et parcourir les trous qu'il laisse autour est une façon de comprendre ce qu'est devenue la Casa do Povo aujourd'hui.

Sur la terrasse, le bruit des démolitions est moins dérangeant. Il se confond même parfois avec celui de nombreux pieds courant et frappant le sol. Cet espace, qui abritait autrefois des salles de classe, a laissé place à un jardin de permaculture et à une salle de boxe antifasciste. Les étudiants de boxe, de tous âges, sont non seulement responsables de l'arrosage du jardin, mais utilisent également leurs cotisations mensuelles pour soutenir de jeunes athlètes issus des communautés voisines, comme celle de la Favela do Moinho. Ici, le sport est plus qu'une activité physique: c'est une manière de créer du lien et de construire une communauté. La culture devient une technique de soin et de croissance.

Un étage en dessous, le bruit du maillet se mêle à la poussière qui envahit le hall principal et les fissures des 500 m<sup>2</sup> de parquet. Cet espace, qui a accueilli de grandes fêtes, des discours et des réunions mémorables, est aujourd'hui l'endroit préféré des groupes de danse, de théâtre et de performance. Ils y développent leurs projets: répétitions, réunions, prototypages, expérimentations... En général, les projets artistiques n'ont pas de lieu défini dans les centres culturels, qui se concentrent souvent uniquement sur l'exposition des résultats, sans offrir les conditions pour que les créations prennent racine dans le

temps. Mais dans un espace indéfini comme la Casa do Povo, il devient enfin possible de considérer les résultats comme des formes temporairement stabilisées de quelque chose en mouvement constant. C'est pour cela que nous maintenons cette salle souvent vide, libérée de tout usage unique — ni exclusivement une salle d'exposition, ni une permanence — afin que ce soient les pratiques qui guident les espaces, et non l'inverse. C'est ainsi que nous concevons l'institution: comme un chantier ouvert.

Ces dernières semaines, le tremblement s'est rapproché de nous. Le trou de l'ascenseur atteignait le premier étage. Le marteau-pilon était devenu un collègue de travail à part entière pour notre équipe, où chacun se concentrait sur une tâche différente au sein de l'institution. À cet étage, le trou devait traverser un espace particulier: l'atelier de couture Flor da Kantuta. Ce groupe d'entrepreneuriat social, composé de femmes boliviennes immigrées et résidant dans le quartier de Bom Retiro, est arrivé à la Casa do Povo pendant la pandémie de COVID-19. À cette époque, la programmation artistique avait été interrompue, mais les portes de la Casa étaient restées ouvertes. Elle fonctionnait alors comme un point de distribution de nourriture, de masques et de savon dans un quartier en proie à la précarité et à l'insécurité alimentaire.

La Casa s'était ouverte à une écoute active de son environnement, identifiant les urgences et les besoins. L'espace inoccupé fut alors proposé comme atelier de couture temporaire pour que ces femmes puissent s'organiser, générer des revenus grâce à la fabrication de masques, et garantir une certaine sécurité pour leurs familles. Il fallut une véritable force collective pour libérer la salle et redistribuer l'atelier dans d'autres zones du bâtiment, permettant enfin que le trou soit creusé.

Récemment, alors que je terminais ce texte, le trou est devenu souterrain — atteignant un espace jusque-là non touché par la lumière, la transparence et la porosité caractéristiques de l'architecture de la Casa do Povo.

C'est dans ce sous-sol que repose un théâtre: le TAIB, Teatro de Arte Israelita Brasileiro. À son époque, il fut l'une des scènes les plus importantes de São Paulo. Théâtre de rue aux productions tant amateurs que professionnelles, le TAIB portait un engagement politique fort, enraciné dans les enjeux de son temps.

Conçu par l'architecte Jorge Wilhelm, il n'a été achevé qu'en 1960, presque sept ans après l'inauguration du bâtiment principal. Sur les photos d'archives, on aperçoit des chaises en plastique posées directement sur le béton brut pour improviser une salle: l'urgence de la communauté à l'utiliser fut telle que le théâtre fut considéré comme « prêt à l'emploi », malgré son inachèvement. Sa capacité d'accueil de 500 personnes, parterre et mezzanine compris, visait à faire du TAIB un point d'accès populaire.

Mais il y avait aussi un autre geste symbolique au cœur de sa construction: celui de créer un nouvel épice des relations diasporiques du Yiddishland, ce territoire sans frontières dont étaient issus de nombreux militants de la Casa do Povo. Cette communauté juive d'Europe de l'Est partageait une langue, le yiddish, et une mémoire commune, affectée par la guerre. Avec les routes migratoires vers les Amériques, l'art dramatique et la littérature yiddish voyagèrent également, trouvant des fissures dans ce monde pour continuer d'exister.

La construction de l'ascenseur représente une étape vers la renaissance du TAIB, endormi depuis des décennies. Tandis que le reste du bâtiment a été réinvesti, le théâtre s'est détérioré, envahi par l'humidité et l'obscurité, jusqu'à sa fermeture complète au début des années 2000. Ce qu'il en reste: un théâtre en ruines, un souvenir encore palpable, une promesse suspendue. Et dans une ville où les espaces inoccupés deviennent vite des parkings, même une ruine mérite d'être célébrée.

C'est donc à partir de ce trou d'ascenseur que je réfléchis à l'avenir des pratiques artistiques. Cet avenir commence par un regard critique sur les espaces où elles émergent. Il ne s'agit pas simplement de créer de nouveaux lieux, mais surtout de regarder autrement ceux qui existent déjà, et de reconnaître la puissance de tout ce qui nous rend incertains. Réactiver un théâtre comme le TAIB, ou un lieu comme la Casa do Povo, ne signifie pas reproduire leur forme originale ni se figer dans une nostalgie du passé. Les espaces infinis sont aussi des chantiers sociaux et culturels.

Le projet actuel pour le TAIB envisage la création d'un théâtre minimal, qui offrirait le contraire de ce que propose le reste du bâtiment. Là où la Casa do Povo rayonne par sa lumière et sa transparence, le théâtre pourrait embrasser l'opacité comme condition centrale — pour permettre à des pratiques nécessitant l'isolement, la concentration ou le secret de s'épanouir. Une piscine, un jardin d'hiver, une salle de cinéma, danser dans le noir, accomplir des rituels, être en silence.

Créer une institution, c'est négocier avec le futur, faille après faille, vibration par vibration. Et au fond, tout ce que nous parviendrons à faire sera déjà une négociation avec l'avenir.

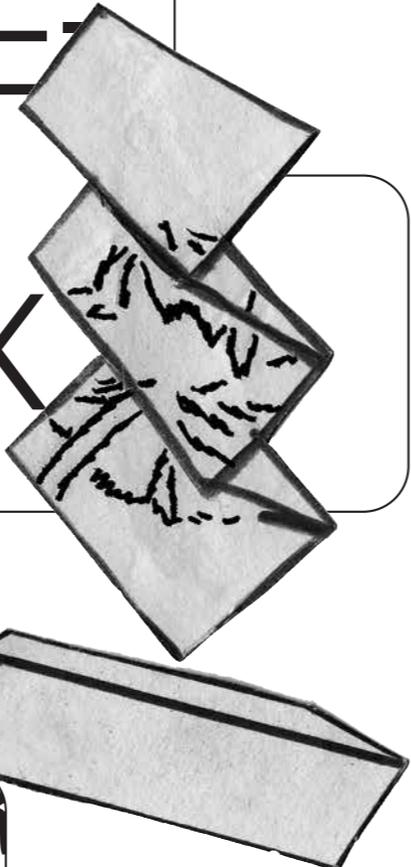
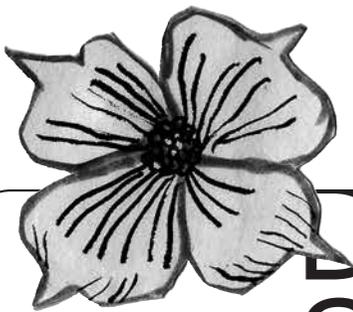
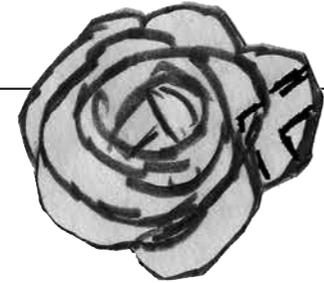
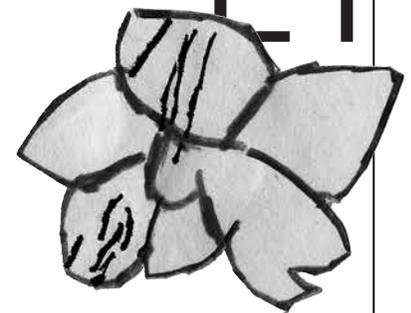
Les idées de ce texte font référence au livre *Casa do Povo: Monument vivant* d'Ana Druwe et Benjamin Seroussi, qui sortira au second semestre 2025 aux éditions Publication Studio São Paulo.

Traduction: Leonardo Idalécio



JAY  
JORDAN

ISA FRE-  
MEAUX



DANSER  
SUR LES  
RUINES

Une conversation  
avec Effra K, sorcière,  
travailleur·euse du sexe  
et cofondateur·ice  
du mouvement  
Art Abolitionist (A.A)

PROPOS RECUEILLIS  
PAR JAY JORDAN ET ISA FREMEAUX  
DU LABORATOIRE D'IMAGINATION  
INSURRECTIONNELLE

ÉQUINOXE DE PRINTEMPS 2060,  
ZAD DE NOTRE-DAME-DES-LANDES,  
BRETAGNE

De nombreux chorégraphes  
ont révolutionné la danse, mais  
vous avez contribué à déclencher  
une révolution par la danse même.  
Quand avez-vous fait le lien  
entre les deux ?

EFFRA K: Sur la tombe de ma grand-mère sont  
gravés les mots « Mon travail était de rendre la  
révolution irrésistible<sup>1</sup> ». Elle est enterrée là-bas  
sous ce vieux chêne qui dominait la grande  
yourte dans laquelle elle a vécu à la fin de sa vie.  
Elle m'a raconté beaucoup d'histoires de  
l'époque où elle était organisatrice pour Reclaim  
the Streets (RTS) au Royaume-Uni dans les  
années 90.

RTS organisait d'immenses fêtes de rue, totale-  
ment illégales, sans jamais demander la permis-  
sion. Parfois, des dizaines de milliers de corps  
désobéissants envahissaient une rue de la ville  
et dansaient au son d'un gros sound-system qui  
envoyait de la techno. Il s'agissait de revendiquer  
l'espace public, de reprendre les rues aux  
voitures, crâmeuses de pétrole. Iels ont insufflé  
de la joie à la politique radicale.

La danse et la joie peuvent être des menaces  
pour les autorités lorsqu'elles ne sont pas conte-  
nues dans les prisons du théâtre ou des boîtes  
de nuit. RTS est né·e de la répression qui s'est  
abattue sur les free parties des années 90, avec  
notamment une loi interdisant la diffusion de  
musique techno en plein air adoptée en 1994. Il  
n'y avait pas eu de lois contre la musique dans  
le cœur de l'empire depuis la loi raciste nazie  
contre le jazz. Mais essayer d'empêcher les  
corps de danser et de rechercher le plaisir ne  
fonctionne jamais. La répression se retourne  
souvent contre ceux qui l'exercent.

Ma grand-mère m'a parlé d'une fête de rue  
pendant laquelle, sous la jupe d'une marion-  
nette carnavalesque géante et à l'abri des yeux  
de la police, des gens creusaient le tarmac avec  
des marteaux-piqueurs pour planter des arbres  
au milieu d'une autoroute. Elle était obsédée par  
la puissance du carnaval, sa moquerie, la disso-  
lution des binarités, en particulier spectateur·ice/  
acteur·ice, homme/femme. Ma grand-mère a  
toujours bouleversé les mondes. Après tout, elle  
a transitionné et changé de genre à 55 ans!  
Elle m'a convaincue que le capitalisme colonial  
patriarcal avait efficacement instrumentalisé le  
carnaval à son propre service. Un festival sau-  
vage, une rave le week-end,  
un carnaval de quartier, tout  
cela était tout à fait accep-  
table... tant que l'on retour-  
nait au travail le lendemain.

Isa Fremeaux (elle) est éduca-  
trice, activiste, facilitatrice et  
autrice. Déserteuse de l'aca-  
démie néolibérale où elle était  
maître de conférences au  
Birkbeck College de Londres.

Jay Jordan (iel) est qualifié·e  
« d'extrémiste intérieur·e »  
par la police britannique, et de  
« magicien·ne de la rébellion » par  
la presse française. JJ a passé  
trois décennies à appliquer à  
l'action directe ce qu'iel a appris  
du théâtre. Auteur·ice à temps  
partiel, travailleur·euse du sexe  
et fauteur·euse de troubles à  
temps plein, iel est cofonda-  
teur·ice de Reclaim the streets  
et de l'armée des clowns.

Elles coordonnent ensemble le  
Laboratoire de l'Imagination  
Insurrectionnelle (LII), réunissant  
artistes et activistes pour co-  
concevoir des outils de désobéis-  
sance. Elles ont co-écrit le livre-  
film *Les Sentiers de l'Utopie*  
(2011, La Découverte) et plus  
récemment *We are "Nature"  
Defending Itself: Entangling Art,  
Activism and Autonomous Zones*  
(2021, Pluto), qui raconte l'histoire  
de la zad de Notre-dame-des-  
landes, où un projet d'aéroport  
a été abandonné après 40 ans  
de lutte et où le LII est basé  
depuis 2016.

Lorsqu'il y a une fin prévue au  
carnaval, il perd ce qui lui  
donne sa puissance, son dan-  
ger, son caractère indomp-  
table, son imprévisibilité. Mais  
lorsqu'il n'est pas seulement  
une soupape de sécurité  
pour permettre au *business-  
as-usual* de continuer, le car-  
naval peut être une puissante  
force insurrectionnelle.

Quiconque a déjà vécu une  
insurrection sait que, de fait,  
cela ressemble à un carnaval.  
Les foules tourbillonnantes,  
les sons, les masques, la fa-  
cétie qui en découlent. Ce  
que ma grand-mère m'a ap-  
pris, c'est que nous ne de-  
vions pas attendre une révo-  
lution pour nous sentir  
comme au carnaval, mais

créer des carnivals qui pourraient devenir des  
révolutions. Et comme nous le savons toutes,  
une révolution où l'on ne peut pas danser ne vaut  
rien!

Mais c'était il y a presque 70 ans, le monde est  
méconnaissable aujourd'hui. Je ne pense pas  
que ma grand-mère, même avec son imagina-  
tion de sorcière, aurait pu prédire ce qui allait se  
passer! En fin de compte, c'est ça le plus beau:  
le fait que les insurrections ne sont jamais pré-  
visibles, que souvent le changement nous prend  
par surprise. Les visions déterministes de l'ave-  
nir, qu'elles soient optimistes ou pessimistes,

contraignent les possibles. Ce qui ouvre le potentiel, c'est d'embrasser l'inconnu et l'inconnaissable, c'est d'affronter l'obscurité avec curiosité plutôt qu'avec peur, c'est de réaliser que l'histoire n'est jamais une ligne droite mais quelque chose de beaucoup plus désordonné, une sorte de danse improvisée dans le noir. Et lorsque les systèmes sont instables, une étincelle peut déclencher un incendie de forêt.

Nous connaissons les actions spectaculaires du mouvement Art Abolitionist, les occupations d'opéras dans le monde entier, l'occupation du Louvre, les événements qui ont marqué le grand tournant des années 2050, mais comment le mouvement a émergé ?

Dans le capitalisme tardif, il y a eu un sentiment croissant de désillusion au sein du monde de la culture. Un sentiment de jouer pendant que le monde brûlait. Tant de choses devaient changer si radicalement, et le temps pressait. Pourtant, nous avions l'impression que nos performances n'étaient pas suffisantes. Les artistes passaient leur vie dans des boîtes noires ou des cubes blancs, tandis qu'à l'extérieur, le monde s'effondrait autour d'eux. À cette époque, l'art nous séparait de la vie.

Tant d'artistes créaient des œuvres « à propos » des questions politiques. Tant de pièces « exploraient » la crise de l'eau, la transphobie, la perte de biodiversité, peu importe le sujet à la mode du moment. Tant de créativité était déversée dans les miroirs d'un monde mourant. Un opéra « à propos » des milliers de migrants tués aux portes de la forteresse Europe... Était-ce utile ? Est-ce que cela sauvait des vies ?

La plupart des spectateur·ices étaient des privilégié·es, dont beaucoup travaillaient dans les entreprises et les institutions qui soutenaient le système qui nous tuait. Souvent, ils allaient au théâtre pour se sentir mieux dans leur peau. Je veux dire, ils pouvaient voir un ballet sur les horreurs de la guerre, puis retourner travailler dans les banques qui finançaient l'industrie de l'armement. Le théâtre, la danse, l'art étaient devenus une sorte de compensation, un moyen d'apaiser la culpabilité, un sujet de conversation lors des dîners, pour que les affaires puissent continuer comme d'habitude.

Les festivals étaient financés par les pires entreprises, du secteur pétrolier à l'industrie pharmaceutique. Mais elles n'étaient pas là pour soutenir l'art : elles utilisaient l'art pour redorer leur image. Les institutions culturelles étaient devenues des annexes des relations publiques des entreprises. Finalement, de nombreux·es artistes ont réalisé qu'ils faisaient semblant de faire de la politique dans le monde de l'art et ont choisi de désert, de rejoindre la vie. Il y avait ce sentiment de plus en plus partagé que l'art, cette invention coloniale, cet outil de séparation né de la modernité, devait être réintégré dans la vie. Nous devons décoloniser la culture.

Dans la plupart des quelque mille langues encore parlées en Afrique, il n'existe pas de terme ancien qui traduise adéquatement le mot « art<sup>2</sup> », avait écrit le philosophe Kwame Anthony Appiah. Dans certaines cultures indonésiennes, on dit : « nous n'avons pas de mot pour "art". Nous nous contentons de faire du mieux que nous pouvons ». Demandez « y a-t-il un mot pour l'art ? » dans la plupart des cultures des peuples indigènes et aborigènes qui existent encore et ils vous répondront « non ». En revanche, affirme Bruce Sinclair, artiste métis du Saskatchewan, « ces langues contiennent des centaines de "verbes" qui décrivent les activités artistiques. En effet, les verbes en cri, en mohawk ou en haïda englobent une multitude de sens qui sont tous liés à différents aspects de la vie traditionnelle et culturelle : des chants destinés aux enfants dans le ventre de leur mère, à la danse pour accueillir le soleil, la pluie ou les êtres du tonnerre<sup>3</sup>. » Avant la modernité, une danse avait une fonction, peut-être celle d'aplanir le sol en terre battue d'une maison, d'accueillir le printemps, d'effrayer l'ennemi en temps de guerre, de célébrer le retour d'un·e ami·e, ou d'entrer en transe pour se connecter à quelque chose de plus grand que soi.

Mais dans la modernité, tout art avait une logique extractiviste coloniale. On prenait quelque chose, quelque part : une idée, une forme, une histoire et on la séparait de son contexte profondément enchevêtré, sa communauté, son écosystème. On la détachait de son monde, on la mettait sur une scène ou sur un mur, on la contraignait dans les codes du monde de l'art. Ainsi on supprimait toutes les relations qui lui donnaient un sens à l'origine.

La modernité a volé la danse aux moments de transe extatique des festivités populaires et l'a domptée en la mettant sur scène. La performance a été extraite des cérémonies et des rituels des champs et des forêts pour être enfermée dans une boîte noire. La musique a été arrachée aux carnivals sauvages et aux fêtes des moissons arrosées d'alcool pour être cloîtrée dans des salles de concert. Des murs de silence ont été érigés, la culture brute et bruyante des classes populaires a été expulsée. Le capitalisme tardif s'est assuré que l'art soit détaché de tout et donc qu'il soit inoffensif.

Le financement de la culture a été supprimé par les coupes budgétaires massives et la guerre « anti-woke » des années 2020, puis il y a eu l'essor fulgurant de l'IA, poussant musicien·es, cinéastes, journalistes au chômage. Ensuite sont survenus l'épidémie de grippe aviaire et le moment charnière, lorsque le courant océanique AMOC s'est effondré, entraînant dans son sillage un chaos climatique total, des hivers glaciaux et les terribles récoltes, qui ont provoqué les famines des années 2030.

Face à tout cela, pourquoi faire une œuvre de danse sur la montée du fascisme alors que vous pourriez chorégraphier des mouvements de foule pour que les anti-fascistes puissent éviter les nasses policières ? Pourquoi faire une pièce sur les attaques transphobes alors que vous pourriez proposer de nouvelles formes d'autodéfense ? Pourquoi faire une chorégraphie sur la 6<sup>e</sup> extinction alors que vous pourriez créer des gestes qui aident nos corps à métaboliser la perte, dans des rituels de deuil communautaires ?

En effet ! Le capitalisme tardif a vu l'émergence de l'artivisme : des artistes qui ont tenté de vivre à la frontière entre l'action directe politiquement efficace et l'art poétiquement puissant. Ils ont promu l'idée que ce qui était beau était un geste qui permettait à la vie de s'épanouir. Brûler des bulldozers pour les empêcher de détruire une forêt pour une énième usine de voitures électriques était un acte de beauté. Le codage d'une application qui permettait aux réfugié·es perdu·es dans le désert de trouver de l'eau était un acte de beauté. La construction de ce phare ici derrière moi, là où la tour de contrôle de l'aéroport de Notre-Dame-des-Landes devait être construite, était un acte de beauté.

L'ironie est que lorsque le phare a été construit en 2017, le bord de mer était à 40 km, maintenant la plage n'est qu'à cinq minutes à pied. Les abolitionnistes estiment que nous devons démanteler les systèmes oppressifs qui sont intrinsèquement injustes et enracinés dans les inégalités économiques, raciales, sociales et de genre. Le mouvement abolitionniste a commencé par les prisons (P.A) et les flics (F.A), mais s'est étendu aux institutions psychiatriques (Psy. A) et aux universités (U.A) pour finalement englober l'art et toutes ses institutions. Les A.A (Art Abolitionists) ont reconnu que la violence des perspectives patriarcales capitalistes coloniales était ancrée dans les fondements mêmes de l'art. L'art ne pouvant jamais transcender les structures de pouvoir du capitalisme, nous devons briser les cycles et entrer dans un autre courant d'expérience.

Nous ne voulions plus danser sur les ruines. Nous avons donc organisé le Carnaval Mondial pour la Vie, et vous connaissez la suite...

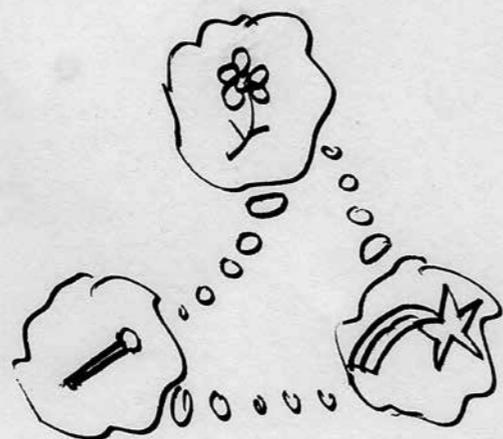
1. Inspirée par l'artiste Sud Africaine Toni Cade Bambara.
2. In Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019, e-pub p.160.
3. Bruce E. Sinclair, *Il nous faut entendre leurs voix*, Conseil des Arts du Canada, Ottawa, 2012, p.1.

LÉA  
GÉ-  
NOUD

EN

DIA-  
LOGUE  
AVEC

GABI  
GON-  
CALVES



le clon qui rêvait  
d'une fleur qui  
rêvait d'une étoile  
filante qui rêvait  
d'un clon.

Comment faire de la danse et du théâtre dans un monde instable et précaire, depuis São Paulo ? Gabi Gonçalves, productrice-artiste et fondatrice de l'écosystème *Corpo Rastreado*, ouvre un espace de pensée situé, enraciné dans les corps, les plantes, les rivières et les pratiques collectives. Contraint depuis longtemps de faire avec peu, le Sud global développe des alternatives concrètes aux modèles rigides et dominants de la production artistique institutionnelle.

LE FUTUR  
EST COLLECTIF  
ET FAIT MAIN

Quand on s'est rencontré la première fois, tu m'as tout de suite raconté que tu étais avant tout une danseuse, puis que tu t'es lancée dans la production. Et aujourd'hui tu es en train de finaliser une recherche de doctorat sur les plantes et la philosophie. Pourrais-tu nous parler de ce qui t'a amené à travailler dans la production pour les arts vivants ?

Bon, je suis Gabi Gonçalves, j'ai 48 ans, je suis Cancer ascendant Bélier. Je crois qu'il est important de donner cette information située à chaque fois que c'est possible haha. Oui, avant tout, j'ai été danseuse pendant de nombreuses années, d'abord en ballet classique puis en danse contemporaine. Mais j'ai réalisé que mon intérêt était bien plus tourné vers les coulisses que vers la scène. J'ai donc commencé cette transition vers le travail de production à partir de la scène, et cela détermine complètement mon travail jusqu'à aujourd'hui — un mouvement du corps qui danse vers le corps de la production.

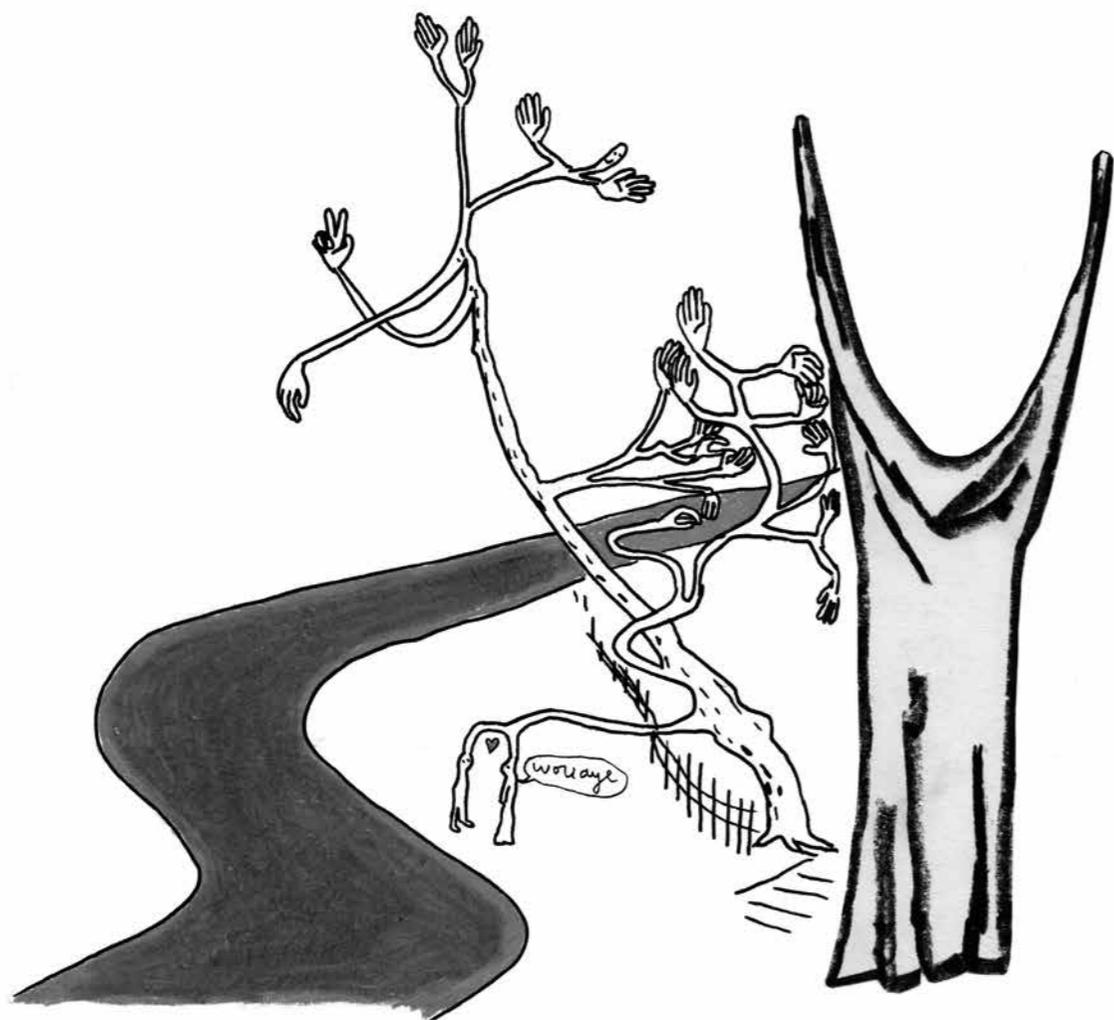
En même temps, j'ai décidé d'aller à l'université, d'étudier la production et les politiques culturelles. J'ai un doctorat en Communication et Sémiotique et ma recherche a porté sur la production culturelle en relation avec la philosophie

végétale, la philosophie de la forêt et la nature, exminant dans la sagesse des non-humain-es pour l'appliquer dans la pensée de la production artistique. Je travaille exclusivement avec le théâtre et la danse. Je me suis immergée et spécialisée dans la compréhension de cette question : comment survivre, vivre et être heureuse dans cet univers des arts de la scène ? C'est bien différent de la production musicale, du cirque ou du théâtre musical. Être productrice de danse et de théâtre au Brésil, c'est évoluer dans un contexte plus précaire et discontinu des arts. Cela fait 20 ans que je me considère comme productrice-artiste et que je travaille à la construction du bureau de production *Corpo Rastreado*.

Qu'est-ce que *Corpo Rastreado* ?

*Corpo Rastreado* est un écosystème composé actuellement de 27 personnes diverses qui cherchent comment produire du théâtre et de la danse à partir du Brésil, de São Paulo, du Sud Global. C'est toujours ma question, COMMENT ? Nous travaillons avec plus de 65 artistes différents et je peux dire que j'ai 65 façons de travailler. Au fil des ans, nous avons compris que ce qui compte vraiment, c'est le temps, la continuité. C'est dans ce flux — passer du temps ensemble, prendre le temps de comprendre ce que signifie être ensemble — que j'ai construit mon travail.





années de tournées et de voyages internationaux m'aide beaucoup. Je travaille par exemple avec Lia Rodrigues, avec Alejandro Armedi, avec des projets portés par Renata Carvalho et Gabriela Carneiro da Cunha, qui sont des artistes qui voyagent vraiment beaucoup. Les théâtres et festivals européens ne nous traitent pas de la même façon. Ils considèrent les latinxs-americanxs (où je me place avec beaucoup de joie) de manière inférieure, y compris en termes de cachet, par rapport à l'Europe. Peu à peu, je pense que nous nous professionnalisons et réussissons à égaliser cette situation avec les festivals. Et ils évoluent également, avec de nouvelles directions et de nouvelles personnes qui ont déjà un regard plus attentif et qui comprennent cette pensée coloniale. Je crois que le monde et l'Europe perdent, d'une certaine manière, du pouvoir d'achat en rapport avec les fonds et les subventions destinés à la culture, qui restent encore beaucoup plus élevés que les nôtres. J'ai dit à beaucoup de collègues qui travaillent dans ces festivals que la pénurie nous rapproche. Cette proximité pourrait être une excellente opportunité pour échanger davantage nos savoir-faire. Parce que si vous n'avez pas une institution tout le temps derrière vous, comment faites-vous ? Vous vous arrêtez simplement de créer ? Pour nous, ce n'est pas une option.

Je pense que ce serait faire preuve d'humilité que les programmeuricxes et artistxes apprennent comment cela fonctionne lorsqu'on se trouve dans un environnement plus précaire. Les ressources naturelles diminuent pour toutes, et les ressources financières aussi. Je pense que ce point commun peut être très enrichissant pour que l'on découvre ensemble d'autres modes de faire.

Tu répètes souvent que tu luttas pour « la création de continuité dans un environnement discontinu ». Partant de tes 30 ans d'expériences dans les arts de la scène et dans le travail de production au Brésil, qu'est-ce que tu souhaiterais partager pour le futur — en pensant à l'invitation du *Journal de l'ADC* à imaginer les espaces-temps pour la danse en 2060 ? Aussi en te posant cette question depuis un contexte situé en Europe où l'extrême droite monte à nouveau en puissance...

*Corpo Rastreado* crée un environnement de continuité au sein d'un système discontinu. Dans nos modes de production actuels, la continuité par exemple dans la recherche d'un artiste est quelque chose que le système ne sait pas gérer. Tu me parles de la présence croissante de l'extrême droite en Europe. Je te dis: toute possibilité de permanence et de continuité est jugée dangereuse pour l'extrême droite.

Si je devais laisser un message pour ce futur en 2060, je dirais: CONTINUEZ. Dans tout ce en quoi vous croyez, continuez, insistez. J'aime mieux l'idée d'insister que de résister, car j'insiste pour exister. Quel que soit l'environnement, si cela devient trop difficile, je dis toujours à toutes celles qui travaillent avec moi: si c'est vraiment difficile, suivons le courant de la rivière. Elle continue, elle continue. Sans grands mouvements, pour ne pas gaspiller l'énergie que nous n'avons pas en ce moment. Mais on avance. Quand on n'a plus de souffle, on se déplace d'une autre manière. C'est ainsi que nous avons traversé la pandémie. Je n'ai laissé personne derrière. On a mis tout le monde dans le même bateau et on a suivi le cours de la rivière. Je travaille beaucoup avec les rivières. La rivière enseigne beaucoup. Une des choses les plus belles que j'ai apprises, c'est la possibilité de faire du théâtre, de produire en pensant au temps de la rivière. Ce sont d'autres rythmes qui ne sont pas contrôlables. Donc j'imagine qu'en 2060, je laisserais aussi une suggestion: écoutons les rivières.

Aujourd'hui, je pense que mon travail repose sur trois lignes: ouvrir l'espace, se maintenir en mouvement et créer un contexte. Je crée de la continuité, des possibilités de faire collectif et des espaces pour penser. Diviser pour multiplier, comme le font les plantes.

J'essaie toujours de me situer du côté des non-humain-es, afin que cette philosophie et cette sagesse continuent de me nourrir et que je puisse les laisser comme, au minimum, des vestiges. Pour que là, en 2060, quelqu'un trouve, en creusant ou en plongeant, ces vestiges que nous allons laisser derrière nous. Car le futur est collectif et fait main!

Voilà, on se voit en 2060!

Traduction: Jonas Holanda



JESSIE  
MILL

Basée à Tio'tia:ke/Montréal,  
Jessie Mill est dramaturge,  
éditrice et codirectrice artis-  
tique du Festival TransAmé-  
riques.

Pour tout dire  
Dans le futur, lorsque  
notre intelligence sera sans borne,  
nous ne parlerons plus.

Pour tout dire, nous danserons\*.

### Mi futuro,

Notre discussion de ce matin a fait dévier le cours de mes pensées. Alors que nous devons écrire cet article à quatre mains, je me retrouve à danser en solo sur les touches du clavier. Depuis des jours, je t'invitais sans t'inviter. C'est ce que tu m'as dit, sans reproche, mais avec une pointe de regret. Comme cette promesse qu'on se fait constamment: *il faut aller danser*. Toi, tu es toujours prêt. Tandis que je cherche les espaces vides dans mon agenda.

Dans notre histoire, la danse arrive au début de tout. D'abord à l'issue de ces *tertulias*, du nom des salons que vous avez inaugurés il y a quelques années, Enora, Yohayna et toi. Ces réunions chez nos ami-es communes organisées autour d'une lecture, d'un anniversaire, d'une discussion dramaturgique se terminent toujours autour d'un repas et surtout en dansant. Notre amitié commence ainsi, dans cette petite société amicale, où reviennent toujours les classiques de Johnny Pacheco et Los Hijos del Sol.

La danse est au centre de ma vie d'*artisane de festival* et de dramaturge. Pour toi, c'est une autre paire de manches. Quand je te demande où tu as appris, où ça commence, la réponse est brouillonne, changeante, s'emmêle dans les souvenirs. Tu dis, dans la rue, dans les fêtes de famille, dans les foires publiques, là où tout le monde danse. À Bogota, à Carthagène, à La Havane, à Panama — quelques villes où tu as dansé la vie.

Lorsque j'évoque le « futur de la danse », un pli se creuse entre tes yeux qui semblent dire « laissez la danse tranquille ». Non, la danse n'a pas besoin de nous pour se penser. J'ai compris. Je vois déjà tes pieds me narguer, souverains, comme s'ils n'avaient rien à voir avec nos anticipations.

La danse n'appartient pas aux institutions ni au ministère de la culture, dis-tu, prenant le temps d'énumérer les espaces de pouvoir comme pour défaire cette articulation entre une pratique vitale, sa taxinomie et toutes les instances officielles de validation et de circulation. Si je cherche la puissance critique de l'art, tu espères un *sound system* dans n'importe quelle ruelle des alentours. Pourtant, tu fréquentes avec curiosité à peu près tous les espaces où l'on danse. Tous ces lieux où la danse pourrait émerger, surgir, comme une source de vie.

#### \*Limnique

Il y aurait eu cette danse célèbre dont personne ne se souvient. L'amnésie généralisée entourant cette danse énigmatique en fera l'œuvre chorégraphique la plus discutée du XXII<sup>e</sup> siècle. Nombre de chorégraphes tenteront de l'imaginer.

Tu n'as pas trop envie de parler d'écriture chorégraphique, de technique, mais de cette pulsion qui est en nous. De mon côté, s'il fallait parler de chorégraphie, je me tournerais vers le domaine de son expansion, ou mieux, de sa « dilatation » comme l'écrit Catherine Lavoie-Marcus dans ses recherches. La chorégraphie y est un espace de puissances collectives, de résistances, de contournements. En 2022, quand *tú, mi futuro*, venait tout juste d'arriver à Montréal, nous avons invité Alessandro Sciarroni avec *Save the Last Dance for Me*. On ne se connaissait pas encore, mais j'aurais voulu que tu rencontres cette proposition dans l'un ou l'autre des quartiers de la ville où elle a circulé. Lorsque Sciarroni a découvert qu'il ne restait plus que quelques danseurs de la polka chinata, danse de salon de la région de Bologne,

il s'est mis en tête d'œuvrer à la préservation de cette polka qui exige force et équilibre pour tournoyer pendant de longues minutes. La pièce s'accompagne ainsi d'un pacte de transmission avec les différentes communautés où elle est présentée.

Gaétan et moi avons suivi l'atelier, et appris la technique de giration, assez pour en goûter le plaisir, l'ivresse même. On criait tellement fort. De toute cette édition du festival, je ne me rappelle pas un moment plus heureux. J'avais beau traîner tous les soirs sur la piste de danse, rien n'allait égaler la joie de cette fameuse vrille. Je sais bien que la danse ne s'éteint pas de la même manière qu'une espèce animale ou végétale, qu'elle peut même disparaître et réapparaître si l'on se remet à la danser. Nous avons le b.a.-ba de la polka chinata, nous avons cet espace d'absolu présent, et de propulsion.

#### \*Bris d'embarras

Est-il possible de résilier le contrat social qui oblige à se dandiner en groupe lors des soirées festives? Grâce au pendentif cloison holographique HideAway, le malaise de devoir danser lors de ces rituels jovialistes s'évanouira. Une simple pression sur le bouton central de ce pendentif décoratif permettra de s'abandonner aux agitations corporelles collectives sans être vu.e.

J'ai adopté dans le langage courant le mot «futurité» après avoir réalisé une entrevue avec le chorégraphe américain Miguel Gutierrez en 2015, alors que nous nous apprêtions à accueillir au festival TransAmériques *Age & Beauty Part 1: Mid-Career Artist/Suicide Note or &: -/*. Le terme est revenu plusieurs fois dans la conversation. FUTURITY. Gutierrez, alors âgé de 43 ans, entamait un cycle de création avec cet opus autour du temps qui passe, de la possibilité de durer, de demeurer pertinent sans s'épuiser. Je me souviens qu'au milieu de la pièce, il scandait "WE ARE THE DANCERS" avec son collaborateur le jeune Mickey Mahar. "WE ARE THE DANCERSSSSSSSS". L'affirmation serait ensuite ébréchée, sujette à l'ironie. Qui était donc les danseuses et qu'allait-il leur arriver lorsqu'ils seraient à bout de souffle sur leur partition aérobique? Ou peut-être à bout d'âge? Ou à bout d'idées? Gutierrez, nu sous une crinoline, finissait par chasser les dernier-ères spectateurices en hurlant au microphone. Le chant du cygne était une ruse, un accélérateur temporel? qui avait-il après & ?-/? Une ponctuation? Un héritage? Une histoire de la danse?

Tu m'as envoyé une photo cette semaine, alors que tu bricolais un fanzine avec tes étudiant-es. Ça disait: «¿El único lugar para danzar? » L'unique lieu pour danser? Était-ce une provocation? J'ai beau chercher, je n'arrive qu'à des hypothèses loufoques ou convenues, et à cette ritournelle inépuisable de notre Céline nationale: « Je de-de-danse dans ma tête ».

*Le corps.* Il n'y a pas d'autre endroit. Si on ne se danse pas, on se fane, on devient des corps fanés. Ah bon, c'était aussi simple ça.

Te rappelles-tu, quand j'ai amené mes neveux à FURIES, ce festival de danse si cher à mon cœur, sur le bord du fleuve en Haute-Gaspésie. Cette fête de la danse se syntonise avec le paysage, la côte, la population. J'ai vu là-bas des pièces qui m'avaient échappé entre les murs d'un théâtre. Dans le centre récréatif de Marsoui, le bar reste ouvert, on entend la chasse d'eau, le plancher craque, des enfants brassent l'air. Depuis la région où j'ai moi-même grandi et où je n'ai pratiquement aucun souvenir de danse, je réapprends à regarder.

Avec mes complices de 10 et 13 ans, nous avons donc pris la route. Tant que nous mangions un minimum d'une glace par jour «pour le bien de l'humanité», qu'il y avait la baignade quotidienne, et une *playlist* à leur goût, j'avais la permission de leur offrir des vacances improbables. Performance matinale dans une carrière de sable, cabaret nocturne un brin suggestif, cinédanse à l'orée de la forêt... Il fallait voir leurs rires et leur étonnement devant *Poney-sur-mer* d'Audrey Lewka, des garçons-chevaux dans leur « costume chimérique » gambadant sur la plage.

Puis est arrivé l'atelier de hip-hop pour tous-tes qui nous a donné tant de fil à retordre. Eliott et Henri se tenaient bras croisés. J'ai fait de mon mieux pour les encourager. Puis j'ai tout donné jusqu'à « leur foutre la honte ». Rien n'y faisait; ils ne danseraient pas. Même entourés de formidables pédagogues qui ne se laissaient pas intimider par leur abstention, ils ne céderaient pas. Ils sont vifs, sportifs, généralement volontaires, drôles et je les adore. Mais où est donc leur sens du mouvement? J'ai dû décréter une urgence familiale. Je veux contaminer leur foyer et leur corps par la danse. La danse de force, c'est l'amour de force.

#### \*Devoir de danse

D'ici la fin du XXI<sup>e</sup> siècle, la danse ne sera plus un art ou un loisir, mais un devoir. Celles et ceux qui ne s'y adonneront pas au moins une fois par semaine recevront des sanctions mineures, allant du pas chassé imposé lors de la traversée des rues, au port obligatoire de souliers à claquettes pendant un mois.

Le 8 décembre dernier, notre ami Nabil, journaliste et écrivain syrien installé à Montréal, était comme la plupart des Syrien-nes, dans un état de fébrilité incommensurable. Il m'a envoyé une petite vidéo, tournée la nuit même dans un bar où lui et ses ami-es avaient célébré. C'était bien Nabil, aucun doute. C'était lui, notre ami, qui menait cette danse en ligne qui s'enroulait sur elle-même, ornant chacun de ses pas d'un mouvement de plus, d'un coup de hanche, d'un saut. Nerveux, leste, bondissant. Je le reconnaissais à peine, car quelque chose d'autre se révélait en lui. Je voulais revoir Nabil danser ainsi.

Trouverait-il encore des heures de si grande liberté? Est-ce la joie qui permettait cette danse inouïe? Tu en doutais, car la fête ouvrait pour toi un espace de négociation entre l'horreur, l'extase, l'allégresse, l'oubli. Et une indicible tristesse habitait notre ami, qui elle aussi se manifestait.

J'ai repensé à ces mots de la militante socialiste anarchiste Emma Goldman: « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution. »

#### \*Surgissement du soleil en nous

Brusquement se souvenir que nous avons un visage, puis, considérant les monts et vallées de ce paysage énigmatique, culbuter à l'intérieur de nous-mêmes, ému-es.

Lorsque nous avons accueilli nora chipaumire à Montréal avec *Nehanda*, tu as été témoin de notre choc. Après plus de 5 heures d'immersion dans cette œuvre de résistance et de métamorphose, nous avions tous-tes peine à nommer ce qui s'était passé exactement. Une amie a suggéré que la pièce soit prescrite à tous-tes les citoyennes!

À la Mostra internacional de teatro de São Paulo, il y a quelques semaines, on a proposé à la Zimbabwéenne de présenter plusieurs œuvres de son répertoire. Or elle a préféré une anti-rétrospective, fragment d'un travail à venir: *acontinua — an obituary, a manual for a life lived chasing LIFE / acontinua — une nécrologie, un*

*manuel pour une vie vécue à la poursuite de la VIE.* nora affirme que le présent est la seule négociation possible avec le bagage du passé, et le monde à venir. Chaque instant permet la mesure du courage ou de son manque. Elle a l'habitude de s'ajuster en conséquence.

Pendant une heure, j'ai observé les moindres gestes d'une singulière procession. nora chipaumire et Tatenda Chabarwa étaient en mouvement sur un groove répétitif. Il était clair que nous, gens du public, étions de passage dans un espace sous occupation artistique. Leurs pas lents dessinaient une marche exigeante, entre rétention et suspension. Les motifs faisaient retour, parfois à l'unisson, trahissant une écoute ininterrompue entre les interprètes. Attachés par des sangles et des rubans à la taille, et munis d'accessoires, ces extravagant-es marcheur-eses traînaient derrière elleux une vaste toile suspendue, à l'allure d'un parachute tombé.

Si je devais résumer l'expérience, je te dirais: j'ai fait un saut en parachute. Le parachute ne s'est pas ouvert, et je suis repartie pleine d'amour et de courage.

« J'ai encore 1000 et 10000 choses à te raconter. Mon cœur est plein de futurité. » (William Blake) Et je sais ce que tu vas me répondre: *Mas vale pájaro en mano que mil promesas de pies bailando.*

*Te danzo,*

J.

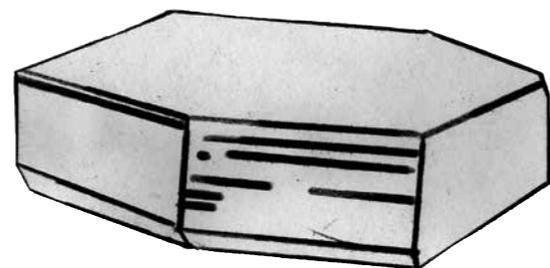
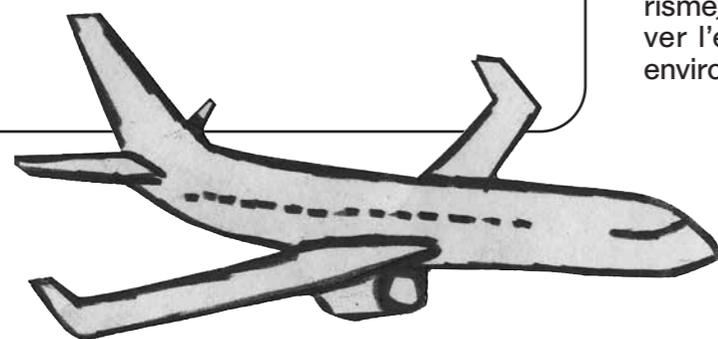
\* Les citations sont extraites du recueil de danses imaginaires sous forme de jeu de cartes, *Danses à venir*, Catherine Lavoie-Marcus et Michel F. Côté, Éditions mal.diction, 2022.

Pour en savoir plus sur Jessie Mill et le Festival TransAmériques, se référer à l'entretien avec Jessie Mill paru dans le *Journal de l'adc* n° 83 dans le dossier « Touxtes en scène ». Voir également la notice sur son livre récemment paru p.101

# TANJA BEER

Tanja Beer est une scénographe écologique et artiste communautaire passionnée par la cocreation d'espaces sociaux qui mettent en valeur les interconnexions du monde plus qu'humain. Elle est maître de conférences au Queensland College of Art and Design et codirectrice du laboratoire de recherche sur la performance et

l'écologie (P+ERL) de l'université Griffith, en Australie. Son concept d'écoscénographie a été présenté dans de nombreux programmes, expositions, articles et plateformes à travers le monde. Elle est l'auteure de *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance* (Palgrave Macmillan, 2021).



Dancez, hopepunks!  
Le monde vacille. Les catastrophes climatiques, la crise de la biodiversité, l'essor de l'autoritarisme et aujourd'hui la guerre s'agrègent, comme on pouvait le craindre. Beaucoup d'entre nous se sentent submergés par un désespoir qui croît de jour en jour.

Mais il nous reste deux options : accepter ou résister. Généralement, on envisage la résistance à travers le prisme de la colère. La colère et la rage sont d'indéniables moteurs mais appellent par ailleurs la violence. Il existe une autre voie. Celle de l'espoir, du lien et du dialogue. L'espoir comme acte de désobéissance et de défiance. *Hopepunk*.

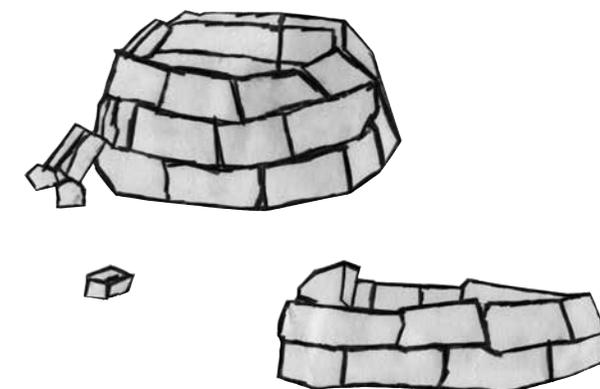
Le hopepunk est un mouvement littéraire et culturel apparu à la fin des années 2010. Inventé par l'autrice de *fantasy* Alexandra Rowland, il considère l'espoir comme un choix avant tout actif, orienté vers un futur meilleur. Il s'agit de s'engager dans une bienveillance radicale et une action collective, de s'opposer aux injustices (corruption, oppression et autoritarisme) et d'admettre la difficulté de cultiver l'espoir dans le tumulte politique, environnemental et social.

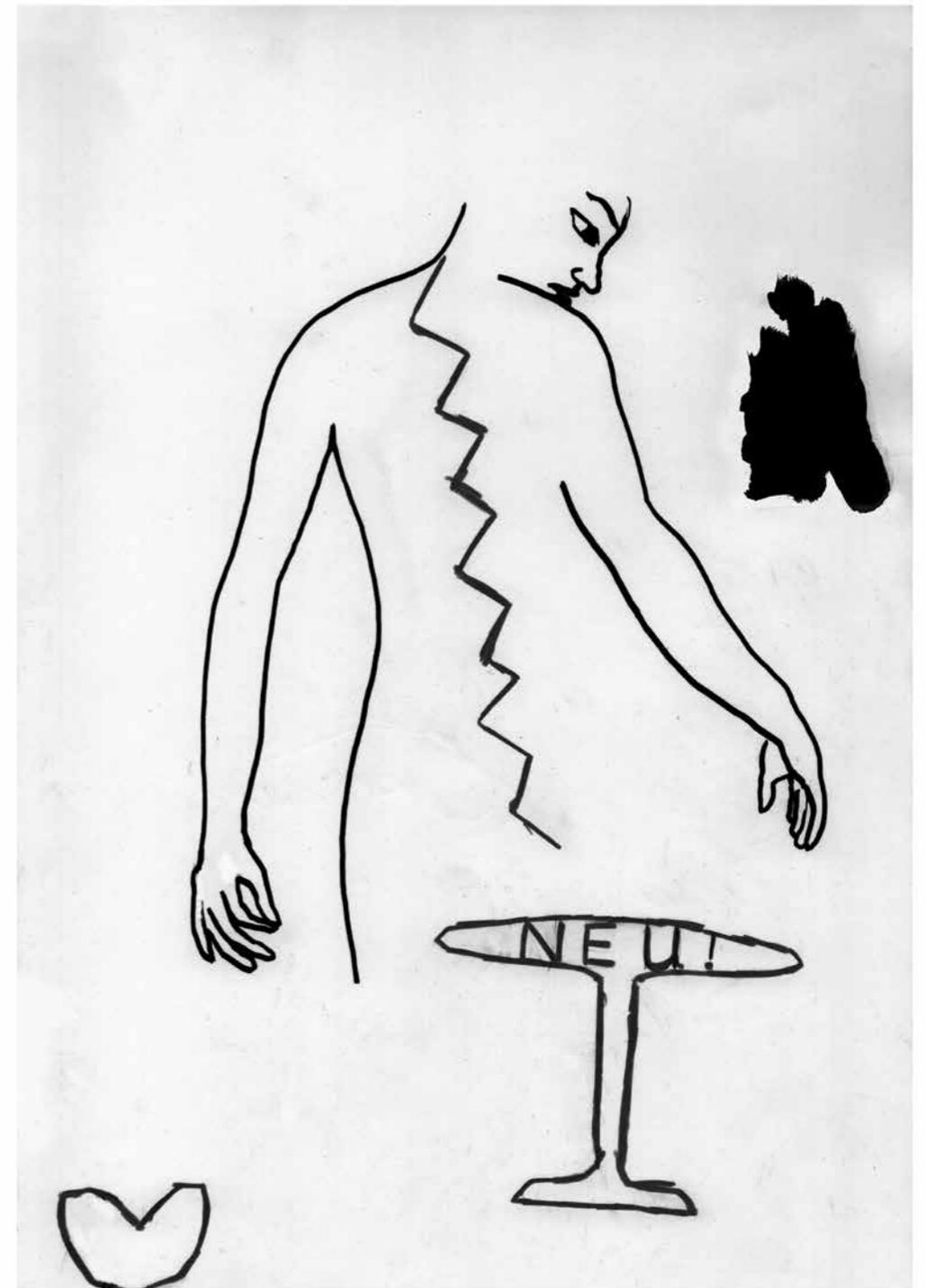
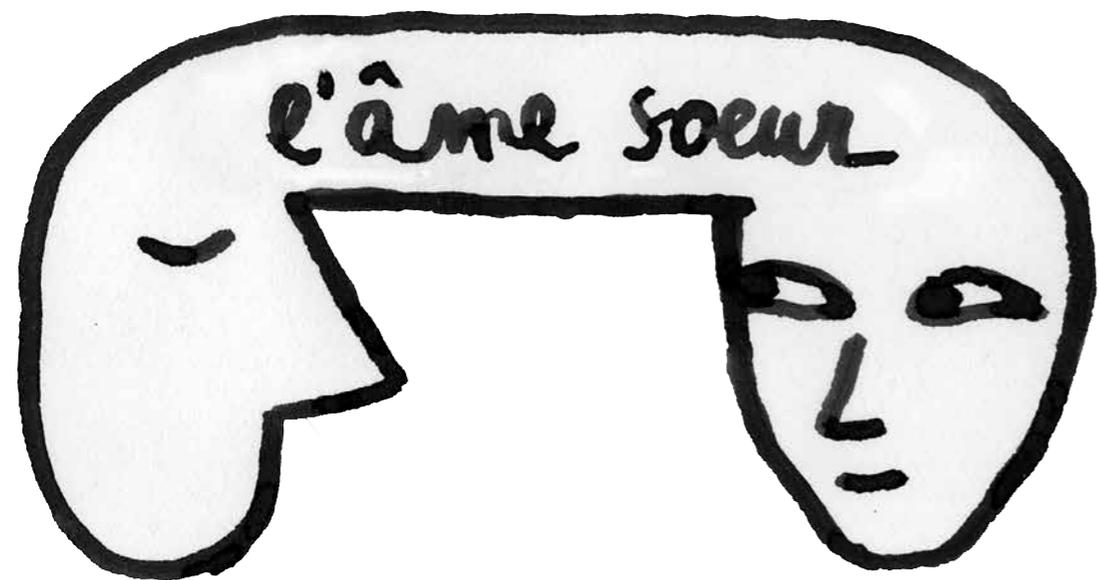
Au milieu des années 2020, le hopepunk se réactive. Partout dans le monde, les performeuses vont répondre à l'appel de récits et d'esthétiques valorisant la régénération, la connexion et la lutte pour un monde meilleur. Avec des spectacles alimentés en électricité par des vélos, des costumes bio et des dispositifs à base de mycélium jusqu'à la création de combinaisons captant l'énergie cinétique, les artistes vont affirmer le rôle de la danse comme base unique et puissante à partir de laquelle imaginer et inspirer de nouvelles réalités. Les productions conçues suivant des principes écologiques et des processus inclusifs révéleront comment, ensemble, nous pouvons habiter ce monde. Nous danserons dans des espaces scéniques renouvelables, recyclables, biodégradables et comestibles dont les effets positifs se propageront bien au-delà du théâtre.

Être écolo n'est plus une contrainte. C'est la voie de l'avenir. Ce seront les éco-créatif-ves — les hopepunks — qui nous guideront à travers les grands défis du XXI<sup>e</sup> siècle. Iels prendront en charge les aspects communicationnels et communautaires de la production culturelle pour ouvrir des futurs régénératifs, délestés d'un déclinisme anachronique. En 2060, la créativité sera considérée comme la source d'énergie la plus stable et verte de la planète.

La promesse du hopepunk et de l'éco-créativité réside dans leur capacité à appréhender la durabilité comme un processus intrinsèquement créatif. Les éco-créatif-ves fusionneront l'écologie avec les arts, et incorporeront l'idée de temps long pour rompre avec les pratiques consuméristes des deux derniers siècles. Dans la seconde moitié du XXI<sup>e</sup> siècle, la réparation de notre relation avec la planète sera en bonne voie. À l'aube de 2060, ceux qui ont osé espérer, défié la résignation dominante et résisté par des actes éco-créatifs auront coulé les fondations d'un avenir véritablement régénératif. Dancez, Hopepunks.

Traduction : Anne-Laure Sahy





# NOUVELLES 2 DRAMATURGIES:



## pratiques du monde

Et si la dramaturgie n'était plus une fonction mais une attention ? Non plus une autorité, mais une présence poreuse, située, relationnelle ? Loin d'un modèle hérité du théâtre textuel, les nouvelles dramaturgies en danse déplacent les lignes. Elles ne visent pas seulement à structurer ou à interpréter une œuvre, mais à accompagner un processus, faire émerger des relations, écouter ce qui circule entre les corps, les idées, les désirs, les territoires.

Porté par Anne-Laure Sahy, ce dossier *Nouvelles dramaturgies* émane d'un livre collectif qu'elle a dirigé, *Incorporer. Dramaturgies en danse contemporaine*. Elle y donne la parole à de nombreux·ses dramaturges de danse à travers le monde, qui peuvent se dire facilitateur·ices, coaches, sage-femmes, passeur·euses, voire corps extérieurs (plutôt qu'œils extérieurs), etc. Iels revendiquent des gestes qui n'imposent pas, mais composent.

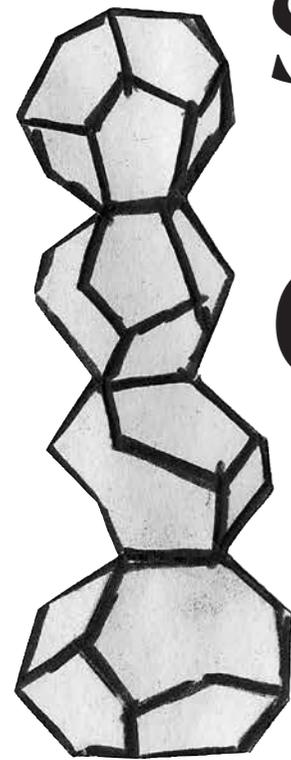
Lorsqu'Anne-Laure Sahy retrace cette expérience éditoriale, elle évoque une dramaturgie ouverte, ancrée dans des pensées indigènes ou posthumanistes, où le collectif prime sur la figure experte (p.54). Dans un entretien, Charlene Rajendran développe depuis Singapour une réflexion située à l'échelle du Sud-Est asiatique: elle parle d'écoute lente, comme manière d'habiter la complexité des contextes interculturels asiatiques (p.60). Cette dramaturgie ancrée et agissante

se manifeste aussi dans le long compagnonnage entre Silvia Soter et la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues (p.70). Ana Dubljevic, enfin, propose au travers d'extraits traduits d'un de ses ouvrages une pensée de la danse traversée par le désir et par le *care*, qui met en crise les héritages patriarcaux du faire artistique (p.66).

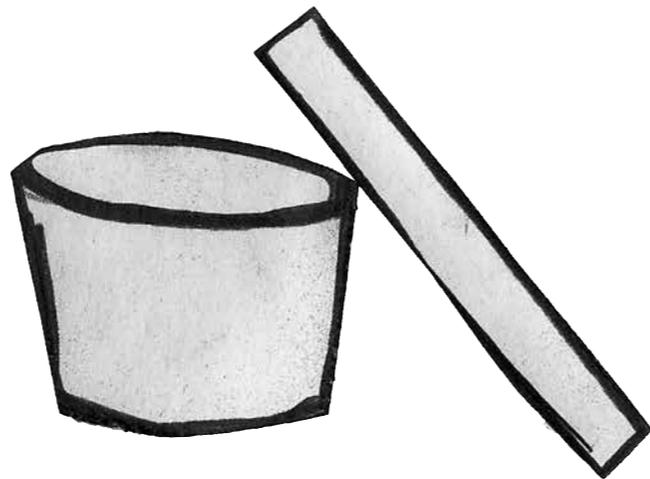
Toutes interrogent les logiques de pouvoir, les conditions de création, les régimes d'écoute. Leur point commun: une dramaturgie comme manière de vivre, toujours en lien avec des réalités concrètes. La dramaturgie devient alors un paysage à arpenter ensemble, un espace partagé propice à la co-présence. Les rôles s'y réagencent, les points de vue se multiplient. On y parle de sorcières, de mycorhizes, de permaculture, de *pornscapes*. On y cherche moins à *faire sens* qu'à cohabiter, résister, expérimenter. Ce qui vient élargir non seulement le champ de la danse mais aussi celui du politique.

Ce dossier, pas plus que le livre dont il annonce la parution chez MētisPresses, ne prétend cartographier une tendance unifiée. Il ouvre des perspectives sur une multiplicité de dramaturgies — permaculturelles, féministes, queer, taoïstes, collaboratives, etc. — qui invitent à repenser la danse non comme discipline, mais comme pratiques du monde.  
mp

# Politiques du sensible: entre danse, sorcellerie



et  
fa-  
ci-  
lita-  
tion



Anne-Laure Sahy pratique la facilitation et la dramaturgie ouverte. Elle a fondé en 2006 Prélude, pôle de coordination d'actions culturelles en prison, puis a rejoint en 2007 le Théâtre 2.21 à Lausanne en tant que coresponsable.

Elle a suivi comme dramaturge des chorégraphes, metteuses en scène, artistes visuels et réalisatrices de films documentaire. Depuis 2021, elle est responsable de l'AVDC (association vaudoise de danse contemporaine).

Entretien  
Anne-Laure Sahy

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

Dramaturge et chercheuse indépendante, Anne-Laure Sahy accompagne depuis plus de quinze ans des processus de création dans les arts vivants, en particulier en danse contemporaine. Également formée à la facilitation, elle œuvre à décloisonner les pratiques et les rôles au sein des équipes artistiques. Au travers de projets lancés depuis l'AVDC — association vaudoise de danse contemporaine qu'elle dirige — comme *ddd* (danse dialogue dramaturgie) ou l'ouvrage collectif *Incorporer. Dramaturgies en danse contemporaine* à paraître cet été —, elle explore les dramaturgies dites ouvertes, collaboratives, somatiques, ancrées dans des pensées relationnelles et posthumanistes. Elle revient ici sur son parcours, sur les enjeux éthiques ou politiques qui traversent cet ouvrage collectif, et sur ce qu'elle appelle *nouvelles dramaturgies*.

**Est-ce que tu pourrais commencer par décrire ton trajet professionnel? Comment tu en es venue à lancer ce livre sur les dramaturgies actuelles de la danse: *Incorporer. Dramaturgies en danse contemporaine*.**

ANNE-LAURE SAHY: Si je remonte le temps, je crois avoir toujours fait ce que je fais aujourd'hui. Les premiers souvenirs de jeux contiennent déjà la joie d'expérimenter collectivement des fictions, comme pour beaucoup d'enfants sans doute. La différence, c'est que j'ai continué, et que je gagne ma vie en faisant ça. Une chance incroyable, assez inespérée. Mon parcours compose avec une pratique du théâtre et de la danse, jusqu'à l'âge de 23 ans. Au moment d'intégrer des formations pré-professionnelles, j'ai compris que ce n'était pas ma

place. Je n'avais ni le goût de cette compétition-ci, ni le sentiment d'avoir un talent particulier à offrir au monde. J'ai réalisé que je ne voulais pas m'obstiner à défendre une parole ou une présence scéniques que moi-même je trouvais discutables, au-delà de ma sphère privée.

En parallèle, j'ai suivi des études en lettres, en cinéma, en histoire de l'art et en français. Par prudence, mais aussi par intérêt sincère. Après un Master en « Ingénierie des échanges interculturels » à Paris, je me suis retrouvée à faire de l'action artistique en prison, à co-diriger un théâtre à Lausanne, à endosser des rôles très divers. J'ai fait de la production, de la dramaturgie classique — à partir du texte — en théâtre. Progressivement, j'ai glissé vers la danse, avec cette étiquette de dramaturge.

### Et puis tu t'es formée en facilitation...

Il y a quelques années, on a commencé à parler de facilitation en dehors du monde anglo-saxon. Et j'y ai découvert tous les outils qui me manquaient pour accompagner ces fameuses expérimentations collectives. Comment on s'organise, comment on établit une vision commune, comment on décide, comment on se respecte, comment on favorise la circulation des idées. Beaucoup de ces gestes étaient déjà là, intuitivement, mais cette formation les a nommés, articulés, clarifiés.

En dehors de la France et de la Suisse romande, la figure de la dramaturge est déjà bien implantée dans le champ chorégraphique. Et on y voit des personnes se dire à la fois dramaturges et facilitatrices. Quant à moi, aujourd'hui, je dirais que je facilite la dramaturgie. C'est-à-dire que je ne l'incarne pas seule, que je ne la possède pas. Je veille, j'accompagne. Je trouve important qu'une personne soit engagée pour assumer les rôles de témoin, de partenaire de dialogue et de monteuse qu'évoque Guy Cools dans son introduction au livre. Mais la dramaturgie est déjà là, diffuse, partagée, souvent de manière inconsciente. On peut en être garant-e, en accompagner l'émergence, en activer les dynamiques, mais ce n'est pas une tâche centralisée. C'est pour cela que dans les dramaturgies ouvertes, ou nouvelles, notamment en danse, il me semble qu'il n'y a plus vraiment lieu de désigner une personne comme étant LE ou LA dramaturge.

### Un des objectifs du livre semble justement de déconstruire cette idée de la dramaturge expert-e, en position de surplomb, capable de guider un processus à partir d'une parole discursive, intellectuelle, cognitive... Ce qui va de pair avec la déconstruction de l'œuvre comme pur produit, plutôt qu'en tant que processus.

Ce modèle de dramaturgie discursive peut rester opérant quand il s'agit de mettre en scène un texte. Mais ce que propose une dramaturgie élargie, c'est une manière de penser l'enchevêtrement — avec les autres, avec les matières, avec les temps — qui rejoint des pensées comme celles de Karen Barad avec le réalisme agentiel<sup>1</sup>, ou celles du posthumanisme.

Dans ces perspectives, espace, temps, matière sont inextricablement liés. Nous ne sommes pas au centre. Nous sommes traversé-es, traversant-es. Et, à mon avis, c'est exactement ce que nous faisons quand nous créons des performances, quand nous entrons dans des processus de recherche. Il n'y a ni surplomb ni disparition: il s'agit de présences fondues dans un réseau d'interactions, voire d'intra-actions, comme le dit Karen Barad.

Ces notions emmêlées, je les trouve fécondes. Elles me permettent de penser autrement ma place, et de voir que la dramaturgie est un phénomène collectif, latent, que nous facilitons plus que nous ne le dirigeons.

On peut d'ailleurs envisager d'innombrables dramaturgies: anthropologique, permaculturelle, féministe... On peut décider que sur ce projet, on va faire de la dramaturgie taoïste. On va penser, observer, faire et communiquer en termes de souffle et de yin yang. Ou de méridiens. Tout est possible, si on s'est toustes mis-es d'accord. Cela va alors teinter nos entraînements du matin, notre imaginaire, notre manière de nous alimenter, nos rythmes de travail, nos espaces, nos relations, etc. À l'exemple d'Ana Dubljević et son équipe (p.66) qui posent que la pensée dramaturgique du *feminist pornscape* va tout déterminer. Le livre *Incorporer* s'inscrit dans cette lignée.

### Il existe très peu de littérature en français sur ces dramaturgies expérimentales, ouvertes, collaboratives. Vient pourtant de paraître à Montréal *Le Curieux Manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changement* (p.101), et *Incorporer. Dramaturgies en danse contemporaine* va sortir dans quelques mois chez MétisPresses à Genève: coup sur coup, voilà deux ouvrages importants en français!

« On peut envisager d'innombrables dramaturgies: anthropologique, permaculturelle, féministe... On peut décider que sur ce projet on va faire de la dramaturgie taoïste. On va penser, observer, faire et communiquer en termes de souffle et de yin yang. Ou de méridiens »

« Ce sont des techniques reçues d'ailleurs, puissantes, opérantes, qui viennent de peuples premiers, des populations autochtones de territoires colonisés. Elles nous reconnectent à nous mêmes, aux autres, au non-humain, et transforment fondamentalement la posture dramaturgique. On a besoin de chercher ailleurs, il faut en revanche penser à citer ses sources et à les honorer »



Oui, chacun à sa manière cherche à combler ce manque. *Le Curieux Manuel* est plus centré sur des stratégies, des retours d'expériences, c'est une sorte de boîte à outils assumée. Un très bel ouvrage! De mon côté, j'avais envie d'un livre qui donne la parole à des pratiques multiples, à des points de vue hétérogènes, venus d'horizons très différents. Et aussi d'un objet qu'on puisse garder, an-

noter, faire circuler. Car à l'AVDC, on a commencé à produire aussi des podcasts — pour une plus grande réactivité, pour une diffusion plus immédiate. Le livre permet une temporalité autre, plus lente.

### Peut-être que tu peux parler justement de ce projet *ddd*, porté par l'AVDC, qui vient véritablement transformer les échanges informels dans le milieu des arts vivants en Suisse romande, au travers de dynamiques renouvelées?

*ddd* « danse dramaturgie dialogue » provient d'un désir qui mûrissait depuis longtemps, rendu possible par l'AVDC d'une

part, une association professionnelle disposant de fonds de fonctionnement, ce qui est rare, et par le contexte du Covid-19, qui a paradoxalement ouvert des possibles, d'autre part. L'idée était de créer des espaces de partages de pratiques, horizontaux, où les différents corps de métier de la danse puissent se rencontrer et dialoguer autrement.

Ce qui m'a marquée lorsque je suis arrivée dans la danse, c'est la manière dont la communication se fait au plateau: par l'observation, l'écoute, la résonance. Pas forcément par les mots. J'ai examiné cette circulation, cette écoute transversale, et j'ai eu envie de les favoriser, de les amplifier, de proposer des cadres, des protocoles — de petits dispositifs<sup>2</sup>, en fait — qui permettent aux idées de se croiser, de se métaboliser, de produire ensemble plus que la somme de leurs parties.

On est toujours surpris-es par ce que ces processus font émerger. Même quand on pense arriver avec une idée claire, ça bifurque. Très vite, grâce au partage des pratiques, le corps, le somatique se sont imposés, comme naturellement: on intègre, on incorpore, on digère, on revient aux physicalités. Je trouve fou comme l'école, l'éducation, nous apprennent peu à comprendre le corps. Lorsqu'il est là, cela nous libère de l'abstraction, de la pure raison ou des coupures sensorielles...

1. Référence au réalisme agentiel de la physicienne féministe Karen Barad où la réalité est un entremêlement de facteurs matériels et discursifs. Les binarités dichotomiques sujet/objet, cause/effet ou humain/non-humain et la linéarité temporelle en sont exclues. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

2. Des exemples parmi d'autres: percevoir à l'aune d'un filtre sensoriel spécifique tiré au hasard, utiliser sans scrupule le non-verbal et le paraverbal, observer dans le menu détail ou très largement en liant tout au Tout, répondre en tant que quel-qu'un-e d'autre, questionner les questions, spatialiser les idées, se projeter dans six mois et six ans, etc.

**Si on reste sur ce lien entre dramaturgie et corps, j'ai envie de citer un extrait des échanges entre Merel Heering & Bella Waru, dans le livre : « Je voudrais que ce soit très clair pour la communauté artistique et dramaturgique européenne, dont je pense que la plupart des lecteur·icesx de cette publication seront issu·esx, que la « dramaturgie incarnée » (*embodied dramaturgy*) en tant que pratique n'est pas une découverte révolutionnaire de l'Occident, mais plutôt une synthèse de méthodologies et de façons d'être orientales et indigènes, pratiquées depuis des milliers, voire des millions d'années. Aujourd'hui, elles sont pratiquées dans le monde entier, avec peu de ressources documentaires, de considération ou de reconnaissance internationale, mais avec une grande force d'évolution. Je refuse qu'elles soient réinscrites dans le canon des découvertes de l'Occident, de l'Europe et de ses colonisateurs... »**

Il y avait une volonté forte de ne pas rester eurocentré·es. De ne pas réinscrire la dramaturgie comme une invention occidentale. Il y a des dettes à reconnaître. Ce sont des situations d'emprunt qu'on trouve dans des pratiques corporelles comme le Qi Gong<sup>3</sup> ou le yoga mais aussi en facilitation ; à commencer par le bâton de parole, bien sûr, le rôle du Drala<sup>4</sup> en réunion, mais aussi certaines méthodes de management ou d'organisation plus partagée, comme le *Dragon Dreaming*<sup>5</sup>, la permaculture... Tout cela se révèle absolument passionnant. Ce sont des techniques reçues d'ailleurs, puissantes, opérantes, qui viennent de peuples premiers, des populations autochtones de territoires colonisés. Elles nous reconnectent à nous-mêmes, aux autres, au non-humain, et transforment fondamentalement la posture dramaturgique. On a besoin de chercher ailleurs, il faut en revanche penser à citer ses sources et à les honorer.

Tu parlais du dialogue entre Merel et Bella : l'une dit à l'autre, je peux parler de tout ça parce que je le fais avec toi, qui es Maori, ce qui m'autorise à être là, dans une écoute active, sans usurper une position.

Pour ma part, en ce moment, je nourris ma pratique autant de la physique quan-

tique de Karen Barad que de taoïsme... Cela me parle profondément et me permet de penser ce que je vis au plateau. Ce sont des pensées où chaque individu devient véhicule de flux, d'énergies, de souffles. Cela implique une transformation permanente. Cela amène aussi une réflexion éthique : peut-on s'approprier ces sources ? J'essaie de nommer les choses sans les figer, toujours avec précaution. Et de profiter de ces petits chocs épistémologiques.

**Je tiens à te remercier au passage pour les nombreuses et précieuses ressources bibliographiques de cet ouvrage. Dans ta très belle introduction, tu utilises beaucoup de métaphores organiques.**

**Tu écris par exemple : « Sur le plan des agencements interspécifiques, les analogies les plus opérantes avec la dramaturgie collaborative sont, aujourd'hui à mes yeux, la sorcellerie, les fascias et les micorhizes, tels que décrits par l'anthropologue Anna Tsing notamment. »**

Ces trois images, apparues à ce moment-là de l'écriture, les fascias, la sorcellerie, les micorhizes, sont pour moi comme des systèmes de pensée. Les fascias sont ces tissus conjonctifs qui relient tous nos organes, nos os, nos muscles, nos nerfs, nos ligaments... : on découvre aujourd'hui à quel point ils sont essentiels, et ce que peuvent de tels liens invisibles. Les micorhizes, ces réseaux souterrains entre champignons et racines, évoquent les solidarités silencieuses, les

**« Un jeune chorégraphe m'a dit récemment que la dramaturgie l'agaçait. Parce qu'il pensait jusque-là que c'était une mode, une posture, une forme de contrôle. En réalité, il en faisait sans le savoir, de manière collective. Il y a donc un travail à faire pour réhabiliter cette fonction, la rendre lisible, désirable, souple. Pour faire savoir que chaque projet peut inventer sa propre dramaturgie »**

3. Discipline traditionnelle chinoise fondée sur la libération de l'énergie vitale, associant mouvements fluides, exercices respiratoires et concentration de l'esprit (*ndlr*).

4. Le drala désigne des forces éveillées, des énergies naturelles qui, dans la tradition bouddhiste tibétaine, notamment le Shambhala, transcendent la perception ordinaire (*ndlr*).

5. Le *Dragon Dreaming* est une méthode de gestion de projets collaboratifs, inspiré des traditions aborigènes d'Australie, de la pensée systémique et de l'intelligence collective. Cette approche vise à créer des projets durables, inclusifs et régénératifs, en respectant à la fois les individus, les communautés et la planète.

échanges d'information, de ressources. Et la sorcellerie, dans sa version contemporaine, c'est cette capacité à écouter, à percevoir à travers le non-humain, à se déplacer et à se réunir. Ce sont des métaphores, mais aussi des manières d'habiter le monde.

**Plusieurs contributeurices du livre et du présent focus rapprochent la fonction dramaturgique des tâches traditionnellement dévolues aux femmes. Silvia Soter écrit : « Parfois, je me dis que mon travail ressemble au ménage à la maison. Quand il n'est pas fait, on s'en rend compte, mais quand il l'est, il disparaît. » André Lepecki : « Car en plus de faire écho au travail manuel des femmes, le rôle dramaturgique n'est pas sans rappeler un certain fantasme maternel — lae dramaturge résout les problèmes, iel lisse les psychoses des membres de la production, iel est disponible sur demande et toujours apte à fournir la bonne réponse. » Ou encore Adina Secretan : « Il me semble qu'il y a une surreprésentation de jeunes femmes qui vont aider les mecs dans quasiment tous les jobs culturels de l'ombre, la production, la coordination, la médiation, mais aussi la dramaturgie et évidemment l'assistanat. » Que penses-tu de cette approche genrée ?**

Les trois propos que tu cites me parlent totalement. Ce sont des observations de tendances plutôt objectives. Et je peux t'assurer que, hormis les invités — rémunérés et défrayés —, peu d'hommes cis participent spontanément aux rencontres *ddd*.

**Est-ce que les jeunes générations d'artistes s'emparent de ces dramaturgies plus contemporaines ?**

Oui, souvent sans le savoir. Iels pratiquent la dramaturgie ouverte intuitivement. Les collectifs intègrent des rituels, des formes de soin, des logiques de co-création. Mais certain·esx rejettent le mot dramaturgie, parce qu'iels en ont une image autoritaire, liée une certaine tradition théâtrale post-moderne. Un jeune chorégraphe m'a dit récemment que la *dramaturgie* l'agaçait. Parce qu'il pensait jusque-là que c'était une mode, une posture, une forme de contrôle.

En réalité, il en faisait sans le savoir, de manière collective.

Il y a donc un travail à faire pour réhabiliter cette fonction, la rendre lisible, désirable, souple. Pour faire savoir que chaque projet peut inventer sa propre dramaturgie.

**Est-ce que de fait, ces nouvelles dramaturgies rejoignent la démocratisation culturelle, l'art communautaire, la médiation : toutes sortes de moyens, y compris activistes, pour obtenir une véritable effectivité sociale de l'art ?**

Clairement. On parle ici de débordement. Et si on déborde — symboliquement, éthiquement, concrètement —, on ne peut pas rester dans la boîte noire. On doit aller voir ailleurs, sortir des salles, penser l'adresse, le public, les contextes. Cela rejoint des formes d'activisme, de pédagogie, de co-présence. Cela relève d'une pensée de la relation dont on a bien besoin aujourd'hui.

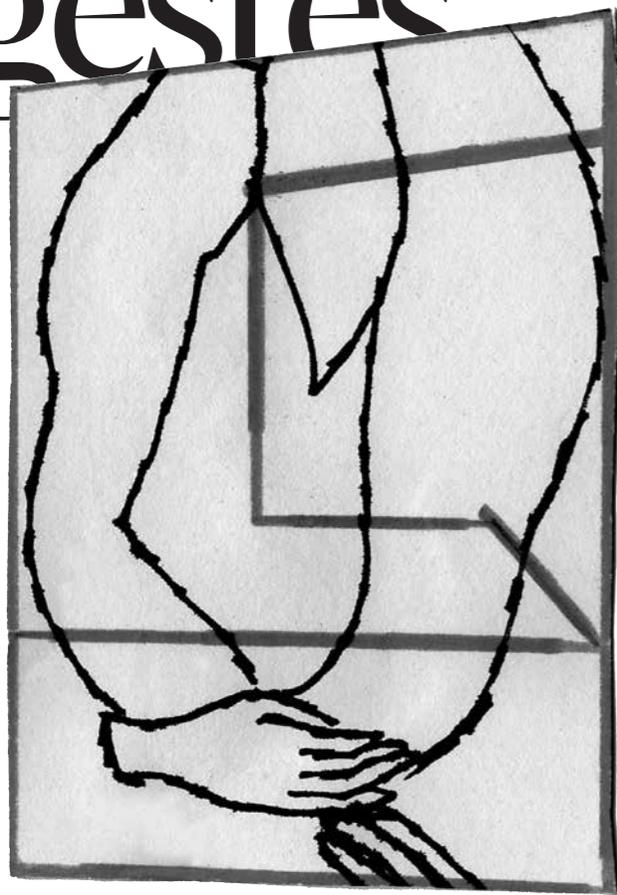
La médiation, quand elle est pensée comme un geste artistique, est très proche de la dramaturgie. C'est une manière de tisser du lien, de poser des questions, de déplacer les regards. On peut faire de la dramaturgie d'un projet de médiation, voire même d'une situation quotidienne, comme le dit Charlene Rajendran (p.62), qui est aussi coach et qui fait de la dramaturgie de vie. Dans toutes ces approches, il s'agit de déplacer les repères, de rééquilibrer les rôles, de démultiplier les perspectives.

**Comment sors-tu de ce livre ?**

Avec une forte envie de traduire les nombreux·ses penseuseuses et praticien·nes des dramaturgies en danse qui écrivent toustes en anglais, pour ouvrir nos horizons. Trois quarts des contributions du livre ne sont pas francophones, c'est à la fois révélateur et très inspirant.

# Ce qui relie dramaturgie, attentions

# et gestes



# invi- sibles

Charlene Rajendran est dramaturge, chercheuse, pédagogue et coach de vie, installée à Singapour, où elle enseigne à la Nanyang Technological University. À la croisée de l'art, de l'éducation et du développement personnel, elle conçoit la dramaturgie comme une pratique relationnelle, située et profondément incarnée. Dans cet entretien, mené par Anne-Laure Sahy, elle revient sur ses manières d'accompagner les processus artistiques — mais aussi les trajectoires de vie — en valorisant l'écoute, l'attention, la co-construction et le soin, bien au-delà du plateau.

*Entretien*

**Charlene Rajendran**

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-LAURE SAHY

Charlene Rajendran a joué, mis en scène et écrit pour le théâtre. Elle a animé des ateliers et des dialogues. Plus récemment, elle a été dramaturge dans des projets artistiques interdisciplinaires et collaboratifs tels que *Both Sides, Now* (Drama Box et ArtsWok, 2013-2018), *Ghost Writer* (The Necessary Stage, 2016), *The Malay Man and His Chinese Father* (Akulah Bimbo Sakti, 2016) et *It Won't Be Too Long: The Cemetery* (Drama Box, Festival international des arts de Singapour 2015). Elle mène également des recherches sur la performance contemporaine, les questions d'identité et les pédagogies ludiques.

**La dramaturgie n'est pas nécessairement considérée comme un métier, y compris par certain·es dramaturges qui diversifient leurs activités. Arrivée à Singapour en 2001 depuis la Malaisie, tu écris, enseignes le théâtre à l'Université, intervien·s comme dramaturge et coach. Tu as été par ailleurs codirectrice de l'Asian Dramaturgs' Network (ADN)<sup>1</sup> avec son fondateur Lim How Ngean de 2017 à 2024. Comment ces pratiques se fondent-elles ou font-elles système ?**

CHARLENE RAJENDRAN: Je précise d'emblée que je suis devenue dramaturge par accident. Il s'est produit avec une équipe que je connaissais bien, autour du projet *Both Sides, Now* explorant la fin de vie à travers différentes disciplines. Il réunissait des artistes visuel·les, des réalisatrice·s de films, des praticien·nes des arts scéniques, etc. Mon poste à plein temps à l'Université compromettait mon engagement comme co-artiste, vu ce que cela exige. Pourtant, je souhaitais vraiment m'impliquer et poursuivre notre collaboration. Lorsque l'équipe m'a demandé de me positionner, j'ai proposé d'être « juste » leur dramaturge, sans trop savoir ce que cela pouvait signifier autour d'un pareil thème. On s'est dit qu'on allait trouver. Les liens tissés lors du précédent projet étaient assez forts pour que l'équipe accepte.

En tant que dramaturge, je considère que c'est le processus qui fait l'œuvre. C'est en échangeant avec son équipe que je comprends la pièce en cours de réalisation. Dans mon expérience pédagogique, j'enseigne de façon également dialogique et orientée sur le processus. L'apprentissage est incorporé, toujours en petits groupes. Un enseignement « dramaturgique », peut-être. Auparavant, en Malaisie, j'avais été active au sein du Five Arts Centre, un collectif interdisciplinaire qui travaillait de manière située, dans le contexte culturel malais. J'ai pu goûter très jeune au travail collaboratif, expérimental et processuel. Une histoire personnelle faite de détours et d'imprévus, et mon envie de travailler avec certaines personnes — leur envie de travailler avec moi — ont forgé ma manière d'être dramaturge.

**Qu'est-ce qui guide cette manière d'être dramaturge ?**

La connexion avec là où l'on vit, ce qu'on fait et comment. Je vois aussi un catalyseur pédagogique fascinant dans le fait d'apprendre les un·es des autres. Le processus collaboratif soutient l'apprentissage autant que le dés-apprentissage. L'autre remet en question tes idées. Il te faut négocier avec la divergence. La différence m'intéresse depuis longtemps. Elle aiguise la capacité d'écoute. Et c'est l'écoute, je pense, qui m'a amenée là où je suis aujourd'hui. Elle est

1. [asiandramaturgs.com/](http://asiandramaturgs.com/)

«Lors d'un récent congé sabbatique, je me suis demandé ce que sous-tendait une écoute ouverte, silencieuse et lente — *open, quiet and slow*»

souvent perçue comme passive dans un monde bruyant et pressé. Or les compétences qui permettent de l'approfondir sont dynamiques. La dramaturgie demande une écoute active.

Lors d'un récent congé sabbatique, je me suis demandé ce que sous-tendait une écoute ouverte, silencieuse et lente — *open, quiet and slow*. J'en ai fait une espèce de cadre pour réfléchir, laisser exister et développer. À l'occasion de tables rondes et de workshops, j'ai tenté d'explorer comment cela permettait de créer de l'espace et de résister à ce qui est fermé, bruyant et rapide. Cela a nourri ma manière d'être dramaturge ainsi que le narratif de nombreux collègues en Asie du Sud-Est.

**L'ADN a publié l'ouvrage collectif (*Asian*) *Dramaturgs' Network: Sensing, Complexity, Tracing and Doing*. Vous y évoquez toute la richesse et la diversité des approches dramaturgiques en Asie. Vu la complexité et les multiplicités à la fois culturelles et artistiques des régions, une telle qualité d'écoute doit se révéler bienvenue.**

C'est sûr. Il est difficile de parler de l'Asie comme d'un tout. C'est tellement grand. Trop grand. En Asie du Sud-Est en particulier, on partage une culture de la mixité dont on a fortement conscience, qu'on se trouve à Singapour, en Malaisie ou même en Thaïlande, en Indonésie ou aux Philippines. Le multiculturalisme est manifeste. Cela diffère des traditions grandioses et dominantes de l'Inde, de la Chine ou du Japon qui s'imposent dans le monde entier. Non seulement les mélanges et le changement caractérisent notre partie d'Asie, mais ces cultures colossales nous influencent beaucoup. Et puis nous avons de grands archipels, la mer. L'espace maritime d'un archipel. Tout cela rend la définition de ce qui est «asiatique» impossible.

**D'où les parenthèses poétiques et explicites utilisées dans le livre pour évoquer tout ce qui serait (asiatique).**

Oui, il nous était absolument nécessaire d'y recourir. Nous n'avions pas autorité pour le définir fermement. Nous y voici. Qu'est-ce que la dramaturgie? C'est ça. La sensibilité à ce qui est ouvert, changeant, précaire, incertain, mais dont on peut néanmoins parler.

**Mais alors, très naïvement, ou grossièrement, est-ce qu'on peut tout de même différencier la dramaturgie (asiatique) de l'europpéenne?**

J'y pense de plus en plus en ce moment. L'Ouest aussi est immense. Comment le définir? En terme d'éthos, ce qui nous distingue, c'est simplement là où l'on se trouve, ce qui se trouve autour de nous. Il existe bien sûr une vision stéréotypée des Asiatiques et de leur attachement aux traditions. Dans les années 90, par exemple, l'interculturalité consistait à mélanger des éléments de l'Asie, toujours traditionnels, à des formes contemporaines nécessairement issues de l'Occident. Aujourd'hui, on ne travaille plus comme ça, sauf à des fins touristiques.

L'Occident est très présent en Asie. À l'ADN, à quelques rares exceptions, l'anglais a toujours été notre langue commune, pour le meilleur et pour le pire. Sommes-nous pour autant un réseau occidental?

**Dans le livre vous parlez de «dramaturgie dans des contextes asiatiques», qu'on fait depuis là où l'on est. À cet égard, en tant que dramaturge européenne, a fortiori francophone, j'essaie de déconstruire l'approche aristotélicienne et narrative, cette manière de penser très linéaire et consécutive. Pour une dramaturgie appliquée et impliquée, les qualités somatiques et situées de la danse ou de la performance sont très soutenantes. Par ailleurs, en tant que touriste culturelle, je trouve dans l'étude dilettante de certains systèmes de pensée où tout circule comme le taoïsme, les pratiques corporelles et les arts internes chinois, les arts**

«En Asie du Sud-Est en particulier, on partage une culture de la mixité dont on a fortement conscience, qu'on se trouve à Singapour, en Malaisie ou même en Thaïlande, en Indonésie ou aux Philippines. Le multiculturalisme est manifeste. Cela diffère des traditions grandioses et dominantes de l'Inde, de la Chine ou du Japon qui s'imposent dans le monde entier»

**martiaux ou le yoga de puissants médiums pour bouger un peu les meubles. Et toi? Est-ce que tu dirais que ces systèmes de pensée traditionnels (asiatiques) te soutiennent dans ta pratique dramaturgique?**

Question intéressante.

**...Ou gros fantasme touristique.**

Cela me ramène à l'idée de mixité. Ce mélange alimente clairement la façon dont je pense et pratique la dramaturgie. L'idée d'une personne qui dominerait ne fait aucun sens, même si cela arrive. L'Asie du Sud-Est compte des systèmes politiques éminemment autoritaires. Ces régimes pèsent très lourdement dans la vie des gens. Dans les sphères traditionnelles, des séquences linéaires très strictes dictent la façon dont la coutume doit être observée. Les gardiens de la tradition œuvrent à sa conservation.

Dans l'espace contemporain et urbain que je côtoie, là où je vis, la diversité est cruciale pour comprendre le travail. Même si l'on y trouve de la hiérarchie, même si l'État ou des individus fixent les priorités, même si cela contribue à diviser, les entrelacements subsistent. Ils ont beau tenter de fracturer la population à partir de critères raciaux, religieux, sexuels, ou autre, la vie quotidienne reste caractérisée par le mélange. Cela constitue mon expérience et ma politique.

Ainsi, je pense qu'un·e praticien·ne urbain·e contemporain·e d'Asie du Sud-Est est en prise avec le changement et la mixité. Cette sensibilité compose en outre avec les différences linguistiques, identitaires, esthétiques, politiques, culturelles, générationnelles présentes dans le processus, dans ce qui est en train de se faire.

Cela me fait penser à Ken Takiguchi, basé au Japon. Il est devenu dramaturge à

travers un projet qui l'avait d'abord engagé comme traducteur. Il s'est retrouvé à négocier avec la différence culturelle. Il lui a fallu prendre un certain nombre de décisions dramaturgiques de part et d'autre, les expliquer et les articuler entre elles, tout au long du processus. Il a écrit dans le livre à propos du travail de «l'entre», face à tant de mixité.

**L'ADN s'est aussi penchée sur l'hypothèse d'une dramaturgie qui déborde autant vers d'autres champs artistiques que dans ceux de la vie quotidienne.**

L'idée d'une dramaturgie de soi dans le quotidien est une référence à *La mise en scène de la vie quotidienne* du sociologue Erwin Goffman. On y a réfléchi lors de notre dernière conférence, il y a de cela quelques années, juste avant le COVID 19. J'en étais l'organisatrice. Le sujet était «Dramaturgie et condition humaine». Il annonçait bien qu'on ne se contenterait pas de parler de théâtre ou de performance, mais nous n'étions pas allés jusqu'à inviter des scientifiques, ingénieur·es, médecins ou autres.

Il est devenu clair pour de plus en plus de dramaturges et participant·es de la région que le travail artistique devait se propager au-delà des galeries, des théâtres, des centres d'arts. Qu'on appelle cela «travail communautaire» ou «socialement engagé», peu importe le label, on perçoit le besoin de sortir de ces niches rassurantes et contenues. Or, lorsque cela t'arrive, tu réalises les limites de ton expertise et il te faut commencer à parler à d'autres personnes. Il s'agit de générer un espace de pensée dramaturgique qui soit véritablement collaboratif à travers les disciplines, les corps de métier et toute la diversité présente. Pensons au domaine médical qui emploie des comédien·nes pour simuler des patient·es et entraîner son personnel. À mes yeux, c'est du travail dramaturgique: on se

« J'ai suivi une formation en coaching (de vie). Il s'agit en fait d'une dramaturgie en dialogue avec une personne qui se pose des questions. On y retrouve cette espèce de structure qui guide, un vocabulaire, des cadres. À mon avis, dans la vie de tous les jours, les gens produisent leur propre dramaturgie sans en avoir conscience, ni la nommer. »

trouve dans une situation qui nécessite que quelque chose se passe, on incorpore des stratégies et on teste des hypothèses.

Dans mon propre travail, je considère l'ouverture, le silence et la lenteur comme des moyens d'envisager la vie plus largement. Je conçois la pratique performative comme une action du quotidien. J'ai d'ailleurs récemment suivi une formation en coaching (de vie). Il s'agit en fait d'une dramaturgie en dialogue avec une personne qui se pose des questions. On y retrouve cette espèce de structure qui guide, un vocabulaire, des cadres. À mon avis, dans la vie de tous les jours, les gens produisent leur propre dramaturgie sans en avoir conscience, ni la nommer.

Et toi, tu en penses quoi ?

**Dans mon esprit, oui, la dramaturgie est partout. C'est une circulation, un mouvement. Elle peut améliorer la qualité des collaborations, la façon dont on permet aux idées de coexister et d'évoluer, dont on élargit ses connaissances et son savoir-faire par l'écoute, comme tu le disais, des autres, de soi, et bien plus encore. On est loin de la définition du dramaturge qui saurait mieux que les autres, à la lecture ascendante et définitive. Cela amène une citation de votre livre à propos de laquelle j'aimerais bien t'entendre : « On peut cependant discuter de la pertinence de la**

**dramaturgie et de la présence de dramaturges dans des situations locales. Elle peut y être alors perçue comme une pratique totalitaire (totalizing) voire impérialiste (imperializing)<sup>2</sup>».**

J'aime bien que tu évoques cette espèce de gardien de la valeur de l'expertise. C'est l'idée que le dramaturge va tout résoudre, comme un·e *script doctor*, car iel détient un savoir particulier. Même dans le contexte du Sud-Est asiatique, on imagine parfois que, s'il y a un·e dramaturge dans la salle, iel va gérer tous les problèmes qui se poseront. Je l'associe à certains systèmes de pouvoir. Beaucoup de personnes aiment ça et préfèrent renoncer à un processus collaboratif fondé sur le dialogue pour éviter le désordre, l'incertitude et l'ouverture. Alors que tout change en permanence, qu'on pourrait dire : « Vous avez une autre opinion ? Ok, essayons. ». Certaines personnes ne veulent surtout pas ça, considérant que c'est inefficace, improductif et chronophage.

Il y a grand danger lorsque les pourvoyeurs de fonds imposent l'engagement d'un·e dramaturge comme condition d'octroi. La dimension autoritaire et despotique se révèle à ce moment. Dans certaines situations (asiatiques), j'observe aussi beaucoup de déférence vis-à-vis de l'ancienneté. Cela peut être problématique, même si c'est aussi en train de changer. Il subsiste un grand respect pour la personne la plus âgée du groupe, en particulier si elle se trouve être de surcroît dramaturge.

2. (Asian) Dramaturgs' Network: Sensing, Complexity, Tracing and Doing, édité par Charlene Rajendran, Peter Eckersall, 2023, p.16.

« Même dans le contexte du Sud-Est asiatique, on imagine parfois que, s'il y a un·e dramaturge dans la salle, iel va gérer tous les problèmes qui se poseront. Je l'associe à certains systèmes de pouvoir. Beaucoup de personnes aiment ça et préfèrent renoncer à un processus collaboratif fondé sur le dialogue pour éviter le désordre, l'incertitude et l'ouverture. »



**Tu observes donc que cela change.**

Helly Minarti, une dramaturge en danse d'Indonésie, a contribué à notre publication. Elle y décrit un projet rassemblant de jeunes chorégraphes et d'autres avec plus d'expérience. Les chorégraphes émergent·es attendaient des plus ancien·es une attitude de mentors, ce qu'ils ont refusé, préférant le rôle de *provocators*. Helly transmet deux mots indonésiens qui s'articulent dans la pratique dramaturgique. Le premier est *Pendamping*, signifiant « le compagnon assis à tes côtés ». L'autre est *Penggangu*, qui te provoque, cherche à te perturber et te déstabiliser. Ni l'un ni l'autre n'implique de relation de subordination, de hiérarchie ou de rôle normatif.

Le dramaturge *Penggangu* trouble et pose intentionnellement des questions sans réponse. On accepte alors de se perdre et de ne pas trouver son chemin car cela participe du processus créatif. Cette approche déconstruit la notion conventionnelle d'un·e dramaturge qui cherche à identifier clairement l'objectif d'un processus. Pourquoi ne pas aller plus loin et se demander plutôt ce que nous défendons à travers nos pratiques ? La question fait défaut dans le monde où nous vivons. Elle peut bien sûr générer des tensions. Mais je pense qu'il est fondamental d'essayer de s'y confronter, en particulier si l'on s'intéresse à la dramaturgie.

# Cartographie d'un



Ana Duplejević approche la danse et la pornographie féministe comme des pratiques intimement liées. Basée à Belgrade, en Serbie, la performeuse et chorégraphe y a ouvert avec quatre collaboratrices le projet intitulé *Feminist Pornscapes* (paysages porno féministes), comme un espace fictionnel à explorer, avec la perspective de travailler dans des structures non-hiérarchiques: recherches, workshops et création d'une pièce. C'était *STILL*

*TO COME, a feminist pornscape*, proposé comme une utopie pornochorégraphique pour quatre danseuses. Qu'est-ce que la *pornitude* féministe dans les vies de chacun-e? Qu'est-ce que le *female gaze*, cette manière de célébrer le regard, les émotions et les pensées depuis des points de vue féminins, pour contrer le tout-puissant *male gaze*, dans les représentations artistiques? Comment ouvrir du désir pour ce qui est encore à venir? À partager mieux? De toutes ces expériences, Ana Duplejević a fait un livre: *The Feminist pornscapes. On feminist dramaturgical thinking in dance and performance practice*. Avec l'accord d'Ana, Anne-Laure Sahy a choisi et traduit quelques fragments de ce brillant essai sur la dramaturgie féministe.

# pornscape féministe

## Du titre comme objet dramaturgique

[...] Le titre peut assumer différents rôles. Il peut servir de code décryptant la performance, de premier geste entre l'auteure et le public, de cadre, de nom abritant le contenu ou de pensée à partir de laquelle une performance peut débuter, sur laquelle elle peut toujours revenir et rebondir. Le choix d'en faire quelque chose de « pas si important », d'accrocheur, de fidèle à « ce qui se trouve dans l'emballage », ou alors de tout autre, détermine ce qui se joue entre le plateau et lui. Dans notre processus de création, le titre dictait les règles du jeu. Dès le tout début de la recherche, la danse et la matière que nous étions en train de créer avaient pour titre de travail *Feminist pornscapes*. [...]

Nous avons commencé à réunir les matériaux permettant d'explorer différents sujets interconnectés — le désir féminin, le porno féministe, notre propre *pornitude* dans nos vies personnelles, tout cela croisé avec la danse, en se demandant ce que le *female gaze* pouvait représenter, ce que voulait dire *être regardée* et trouver des manières de le chorégrapier pour ouvrir un nouvel espace à l'imaginaire collectif. [...]

Le titre est devenu le réservoir et la source d'où la pratique a émergé. *Feminist pornscapes* nommait la dramaturgie que nous voulions pour notre future pièce et nous aidait à naviguer dans le processus. Tel un outil pour apprivoiser l'inconnu, il orientait notre vision commune et caractérisait ce dans quoi nous étions plongées. Dans son essai *Heterogeneous dramaturgies*, Jeroen Peeters [...] définit l'élément le plus intéressant à mes yeux qu'est la construction d'un « objet dramaturgique<sup>1</sup> ». Il s'agit d'un imaginaire partagé, d'un territoire commun conçu par l'ensemble des collaboratrices au-delà des notions de matériel ou de méthodologie. Chacun-e peut y développer sa propre dramaturgie, son idée de la façon de composer le mouvement de la performance et la logique intrinsèque de la pièce. Le *Feminist pornscapes* est devenu un « objet dramaturgique », un espace fictionnel commun, connu de toutes et à la fois complètement étranger, un espace à explorer et à découvrir. [...]

## Pornochorégraphie féministe — élaboration du problème chorégraphique

[...] La pornographie est consubstantielle à la danse et la chorégraphie. Toutes émanent du contexte social. Leurs niches respectives sont aujourd'hui associées à des espaces progressistes, de résistance et alternatifs. Par conséquent, qu'ont-elles à apprendre l'une de l'autre? Que peut apprendre la chorégraphie de la pornographie féministe? Que pourrait être la pornochorégraphie féministe? Quels types de (danses) corps convoquerait-elle? Que deviendrait la danse et sa dramaturgie dans une telle rencontre? Leur entrelacement pourrait-il bousculer les artistes et les spectatrices, réorganiser peu à peu nos perspectives? [...]

Dans le processus de création de la performance [finale-ment titrée] *Still to come, a feminist pornscape*<sup>2</sup>, en développant la pratique du *feminist pornscapes*, nous nous sommes demandé si nous pouvions aborder la chorégraphie en nous inspirant de la pornodialectique de Bradley Tuck<sup>3</sup>. Comment faire autrement, de manière à rencontrer ces idées et leur permettre de grandir par les pratiques artistiques? Comment la chorégraphie peut contribuer à une nouvelle histoire du Pouvoir? Et, surtout, comment y parvenir aujourd'hui, dans un contexte de capitalisme néolibéral que le milieu chorégraphique critique tout en le perpétuant, et en s'en nourrissant? [...]

## La dramaturgie féministe en danse — expérience pratique

[...] Il y a quelques années, je me suis particulièrement intéressée à la recherche en dramaturgie féministe. Les étudiant·es du Master en Chorégraphie et Performance à Giessen et d'autres personnes de divers domaines artistiques ont commencé à utiliser l'expression de plus en plus souvent pour décrire des performances contemporaines. La plupart glissait la formule dans la conversation de manière entendue, sans forcément la discuter, supposant une espèce d'accord tacite collectif à propos de sa définition. L'expression semblait proche du concept de « dramaturgie-paysage » (*landscape dramaturgy*) imaginé plus tard par Ana Vujanović. [En anglais], on trouve une importante production théorique consacrée aux nouvelles dramaturgies en danse partageant des questions avec les féministes, comme les dramaturgies collaboratives, queer, non-humaines, etc. Après quelques années de recherche sur le sujet, au moment d'entamer la rédaction de ce livre, je n'ai toujours pas trouvé de textes abordant la dramaturgie féministe en danse et ne sais toujours pas à quoi cette formule se réfère précisément. Je n'ai trouvé de sources qu'à propos des « dramaturgies de femmes » dans le théâtre, dans le sillage des troupes théâtrales de femmes des années 70. Leur travail s'appuyait sur l'idéologie féministe socialiste ou radicale et proposait, comme avec le *Magdalena Project* dès 1986, une forme de théâtre féminin mis en sourdine durant des siècles de domination patriarcale. [...] Bien que ces tentatives aient eu lieu dans d'autres champs artistiques et appartiennent à la deuxième vague du féminisme, on y trouve, à mon avis, les racines de la dramaturgie féministe en danse. [...]

Mon intérêt pour la dramaturgie remonte à ma formation au sein du Master Dramaturgie et Performance à Zagreb, auprès du professeur Goran Sergej Pristaš, en 2015. Je voulais comprendre ce qu'était exactement la dramaturgie en danse et comment la situer dans ma pratique chorégraphique. Auparavant, je n'avais pas traité ces questions, ou pour le dire plus précisément, ne l'envisageais pas en ces termes. En créant et performant des pièces de danse sur la scène indépendante serbe de la fin des années 2000, début 2010, je situais les dramaturges au théâtre, dans les institutions ou comme émanant d'elles. Je les percevais comme des figures

extérieures, autoritaires, capables de « mieux » articuler les idées — en se référant souvent à des sources théoriques qui ne m'étaient alors pas familières. Nous (la communauté de la danse) n'avions jamais vraiment les moyens financiers d'engager des dramaturges en danse pour nos projets, d'autant qu'on n'en trouvait pas tellement à Belgrade. Nous réalisons souvent des pièces de groupe et ne souhaitons jamais vraiment intégrer un-e dramaturge dans nos processus, considérant cette distance. Nous nous utilisons mutuellement pour recevoir des retours, questionner, réfléchir et nous consultons pour prendre des décisions.

Ma première pièce avec une dramaturge remonte à 2012. Notre projet rassemblait sept chorégraphes et danseuses de Belgrade. Il était principalement financé par des réseaux de danse européens qui nous recommandaient de travailler avec un-e dramaturge. Heureusement, nous pouvions choisir et avons invité Ana Vujanović à collaborer. Elle savait recevoir nos innombrables idées, les associer en un tout cohérent et nous aider à construire la pièce. Cependant, c'était nous toustes, ensemble, qui fabriquions ce que j'appelle désormais la « pensée dramaturgique ».

Durant mes études à Giessen, nous avions une session hebdomadaire de quatre heures pour échanger des pratiques. Ce séminaire s'appelait Dramaturgie Ouverte. Nous étions des danseuses, des interprètes, des chorégraphes, des performers ancrés dans le corps, des artistes visuel·les qui voulaient faire de la danse et des théoricien·nes — pas de dramaturges parmi nous. Nous y échangeons nos pratiques artistiques respectives, des techniques de danse, des outils chorégraphiques ou somatiques, du feedback, etc. Nous ne réalisons pas que nous étions en train de faire de la dramaturgie expérimentale. Dans ce contexte, elle ne relevait pas particulièrement de l'analyse de spectacles mais plutôt d'un concept ouvert à explorer et développer avec le groupe. [...]

## La pensée dramaturgique féministe dans la pratique du *Feminist pornscapes*

Avant de poursuivre, voici différents aspects de la notion de « dramaturgie » et la façon dont je les utilise :

- **La dramaturgie à l'intérieur du processus**, « dramaturgie processuelle » — les méthodologies, les concepts, les outils, la gestion des tensions et les prises de décision, mais aussi l'organisation structurelle et économique du travail, son éthique, etc.
- **La dramaturgie de la pièce elle-même**, « dramaturgie de production » ou « dramaturgie du plateau » — la façon dont la pièce produit du sens ; les signes destinés à communiquer la pièce au public d'une manière spécifique, le cadre, le montage, le dispositif, etc. ; la façon dont on perçoit et expérimente la performance.
- **La dramaturgie déclinée au pluriel**, « les dramaturgies » — couvrant un contexte plus large, l'expression ne se

focalise pas sur une analyse concrète et détaillée d'un travail en particulier, elle s'étend plutôt à différents domaines d'idées ; elle peut se relier à des esthétiques spécifiques, à la philosophie et/ou à la politique, à plusieurs artistes ou œuvres ; elle est une manière de proposer des mondes possibles.

- **La dramaturgie comme terme générique** utilisé pour désigner le travail d'un-e dramaturge ; il peut représenter certains ou tous les aspects qui précèdent.
- **La pensée dramaturgique** ; expression désignant une pratique de la dramaturgie dans le processus, la production et la diffusion du spectacle, aux niveaux créatif, organisationnel, financier et interpersonnel du travail, portée dans le groupe par toustes, avec ou sans dramaturge.

## Dramaturgie-paysage de *Still to come*

[...] Dans deux articles de 2017 et 2018, Vujanović dépeint une tendance récente en dramaturgie des arts vivants qu'elle appelle dramaturgie-paysage<sup>4</sup>. Vujanović ne propose pas de modèle dramaturgique arrêté et utilise des termes poétiques plutôt qu'analytiques, recourt à l'intuition théorique et à une longue expérience de spectatrice de la scène européenne contemporaine. Elle ancre sa perspective historique dans les travaux de Gertrude Stein avec les *landscape plays*, de Hans-Thies Lehmann avec le tournant postdramatique du logos au paysage, et de Maaïke Bleeker avec le « théâtre du paysage » des années 80 et 90. Elle montre comment cette nouvelle approche dramaturgique influence la temporalité et l'espace, comme dans l'art post-internet, le cinéma contemplatif (*slow cinema*), la programmation de danse dans les musées, et tout autre moyen plus horizontal de se rassembler, d'être en relation et en co-présence.

Au niveau spatial, la dramaturgie-paysage du XX<sup>e</sup> siècle a remplacé la profondeur logocentrique par l'étendue, dans une volonté de débordement — « le visuel est devenu la priorité de la performance dont le sens était désintégré ; la dramaturgie visuelle ouvrait la performance à une intertextualité nourrie par les diverses lectures du public<sup>4</sup> ». La dramaturgie-paysage contemporaine étend ce débordement à la perspective d'un nous « occupant ensemble cette étendue post-logocentrique ». Vujanović identifie les trois tactiques de la dramaturgie-paysage pour organiser la perspective : la multiplication des visions individuelles, la remise en cause du point de vue unique et une « vision partagée ». [...]

Dans la pratique du *feminist pornscape*, nous accédions à un régime d'observation différent. Le dispositif dans lequel était installé le public répondait à l'intention consciente d'autoriser différents regards — il n'était pas frontal, il n'y avait pas une seule manière de regarder les actions au plateau. Vujanović part de Damisch pour qui « la perspective est aussi conceptuelle qu'optique et, à ce titre, forme symbolique (Damisch 1995) », et rejoint Bleeker pour y voir une invention moderne qui a fondamentalement influencé notre



vision du monde. Depuis le XV<sup>e</sup> siècle, la perspective linéaire a marqué notre perception du rapport entre le monde et l'humain. « Cette organisation du monde est plutôt centraliste : individualiste et anthropocentrique », écrit Vujanović. J'ajouterais que c'est parce que cette perspective est intrinsèquement liée à l'ordre social patriarcal qui l'a vue naître qu'elle est devenue le régime d'observation dominant. D'un point de vue féministe, on doit se demander qui a le privilège de revendiquer une position d'observation spéciale dans le monde. Et quelles autres positions sont exclues. [...]

Au moment du processus où nous commençons à réunir des matières scéniques, jusqu'à plus tard dans la partition définitive de la performance, nous laissons les actions à la fois coexister et avoir leur propre autonomie au plateau. Il n'y avait pas de hiérarchie entre elles. Aucune n'avait plus ou moins d'importance que les autres, vu qu'il n'y avait pas de point de vue unique à construire. [...]

Cette expérience de création a renforcé ma conviction qu'un changement de perspective était nécessaire, non seulement pour une démocratisation du regard mais surtout pour nous pousser toustes, auteurices, à « un véritable renouvellement épistémique de la perception de notre environnement, qu'il soit mental, physique, émotionnel, politique ou social ». Vujanović nous invite à envisager ces défis comme « des expériences artistiques préfiguratrices » qui, en langage de *feminist pornscape*, se traduisent par *Still to come*. [...]

Ana Dubljević *The Feminist pornscapes. On feminist dramaturgical thinking in dance and performance practice*

1. Jeroen Peeters, « Heterogeneous dramaturgies, » *Academia*. Choreography: Autonomies, ed. Marta Keil, 2019, 51.

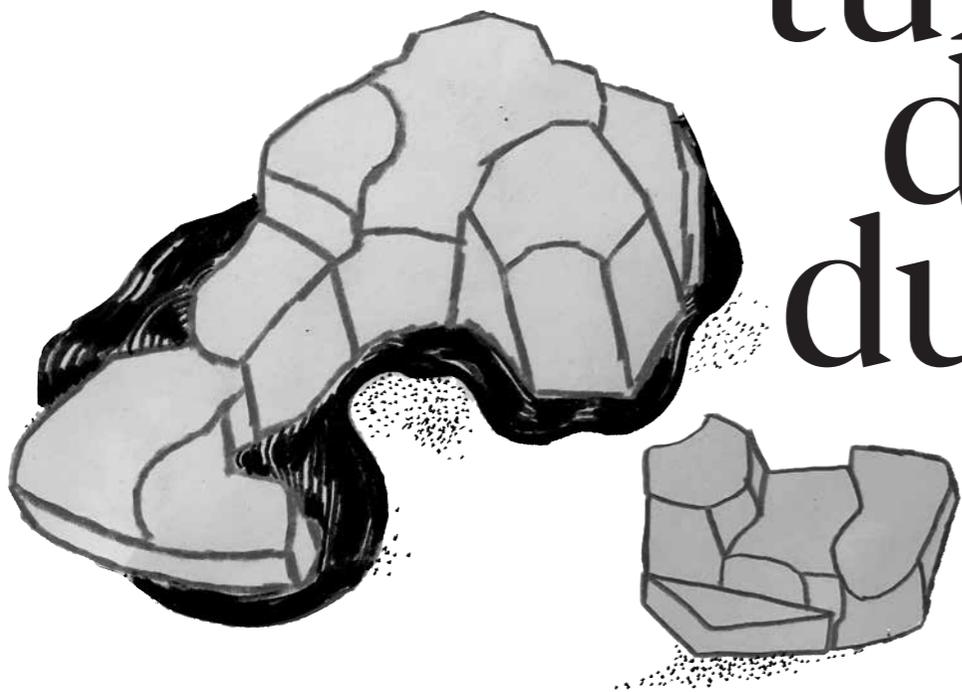
2. Le spectacle est présenté ainsi : « Affranchie de binaire et de phallique, *STILL TO COME*, a *feminist pornscape* désire autrement : douceur, multiplicité, transcendance, soif de ce qui est encore à venir, à jouir, soif de se dissoudre et de se rassembler à nouveau. Nous dansons avec nos anus tout en nous dévêtant, nous rhabillant, tout en couvrant mon visage, ton pied, nos trous prothétiques, tout en chorégraphiant avec nos langues 1, 2, 3. Nos cheveux sont douceur radicale, nous disparaissions en nous-mêmes dans une histoire d'amour sans fin. Nous jouons aux maîtres du donjon et composons des îlots de nos corps et de personnes sans visages. Nous voulons sexer comme en 1996, quand nos « nous » enfants se fondaient en

un « je » d'âge et de genre fluides pour qui la virginité n'était rien de plus qu'une position du zodiaque. Pouvons-nous nous approcher d'une sci-fi-porno-chorégraphie ancrée dans l'ici et maintenant ? »

3. Bradley Tuck, *Pornodialectics: From Coming to Becoming*. Academia. 2013. Dubljević et Tuck jouent avec le signifié orgasmique de *to come*. Tuck étudie la pornographie contemporaine à l'aune de la critique féministe dans des perspectives philosophiques, celles d'Alain Badiou, de Mark Fisher et Slavoj Žižek notamment. Il s'en prend à la pornographie mainstream pour sa misogynie mais surtout comme symptôme de l'idéologie libérale qui entrave l'être humain-e dans son développement et sa transformation personnelle.

4. Ana Vujanović, *Landscape dramaturgy: Space after perspective*, 2018.

# Une dramaturgie de la durée et du territoire



Entretien  
Silvia Soter

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-LAURE SAHY

Silvia Soter traverse la danse comme on traverse un paysage: avec attention et sensibilité. Danseuse devenue critique, enseignante, dramaturge, elle accompagne depuis plus de vingt ans les créations de Lia Rodrigues et co-dirige avec elle l'Escola Livre de Dança da Maré, en plein cœur d'une favela de Rio. Depuis cet endroit de frottement entre les mondes, Silvia parle des traductions nécessaires de l'art à la politique et à la société. Elle défend une dramaturgie discrète, située, qui se tisse dans le temps long et les gestes du quotidien. Une pensée de la durée en équilibre avec la précarité du présent.

**Avant d'aborder l'Escola Livre de Dança da Maré<sup>1</sup>, pourrais-tu dire quelques mots sur ton parcours, entre le Brésil et la France, entre les quartiers aisés de Rio et la favela de Maré, entre des rôles de critique en danse, enseignante des pratiques somatiques, directrice d'École et dramaturge de la Lia Rodrigues Companhia de Danças?**

SILVIA SOTER: Depuis très longtemps, j'essaie de trouver un équilibre entre ces différentes casquettes. Je les vis depuis mon axe: l'intérêt et l'identité d'une personne qui vient du monde de la danse, dans la formation, l'éducation, la création et le corps. Au départ, j'étais danseuse. Ma pratique en éducation somatique a débuté en 1984. Des blessures m'ont empêchée de continuer à être danseuse, mais je n'ai pas abandonné la danse.

De 1993 à 1997, j'ai eu la possibilité d'aller étudier en France à l'Université de Paris 8. À cette époque, on y côtoyait Hubert Godard et Michel Bernard, les fondateurs du département en danse, ou Laurence Louppe. J'y ai découvert toute cette pensée plutôt française de la discipline. Un cursus où pratique et théorie s'articulaient de façon très intense. J'avais quitté la danse et y suis revenue à travers cette formation.

De retour à Rio, j'ai fait la connaissance de Roberto Pereira qui, lui, rentrait de Vienne

avec un Master en danse. Il m'a présenté des chorégraphes brésiliennes, durant la belle époque de la danse contemporaine à Rio. La scène était très vivante, riche et soutenue financièrement. J'ai rencontré Lia Rodrigues. On a décidé de créer un groupe d'étude. Durant sept ans, on se retrouvait tous les lundis de 19h à 21h pour travailler un texte, faire une lecture, puis discuter.

Au même moment, j'étais aussi invitée à écrire des critiques de danse pour un journal grand public *O Globo*. Le journal ne m'a jamais embauchée mais demandé d'écrire au coup par coup pendant quatorze ans. J'étais un peu Shéhérazade des *Mille et une nuits*. J'ai mieux découvert la scène et appris à produire un texte très rapidement.

**Comment s'est passé ton passage à une dramaturgie « appliquée », en acte?**

Lia Rodrigues et moi, on habitait le même quartier, on se croisait au groupe d'études, à des spectacles, on s'était formées en France, on parlait le français et on avait des enfants. On était mamans. Notre première collaboration a eu lieu en 2002 sur sa pièce consacrée à Oskar Schlemmer, une commande du Portugal. C'était le tout début de l'intérêt de l'Europe pour l'œuvre de Lia. Elle m'a proposé de réaliser une espèce d'étude sur Schlemmer, sans nommer mon rôle. Il n'y avait pas encore de mot, mais un peu cette idée de « Silvia l'intellectuelle » — j'avais un diplôme en art design et connaissais bien le Bauhaus. J'ai donc fréquenté les répétitions pour partager mes découvertes de pseudo spécialiste avec les danseuses tout en essayant de m'imprégner de la matière, de la création, et tenter de faire dialoguer ce que je voyais avec Schlemmer. On peut donc considérer que ma position de dramaturge remonte à ce moment. La collaboration s'est poursuivie depuis, et en 2025, on travaille sur une onzième pièce.

1. [redesdamare.org.br/br/info/7/escola-livre-de-danca-da-mare-eldm:hamac,filet](https://redesdamare.org.br/br/info/7/escola-livre-de-danca-da-mare-eldm:hamac,filet)

### Comment ton dialogue avec la favela de Maré a-t-il commencé ?

Au début des années 2000, j'ai commencé à m'intéresser à un phénomène très fort au Brésil qu'on appelait les « projets sociaux en danse ». À cette époque, peu avant le premier gouvernement Lula, on a assisté à une grande prise de conscience des inégalités. Le Brésil s'est compris raciste et inéquitable. On

discutait de la responsabilité sociale des entreprises et de la façon dont on pourrait améliorer la vie des gens de la favela. Cela a débouché sur l'apparition d'énormes spectacles avec des corps de danse, des groupes de jeunes de la favela qui partageaient la scène avec des artistes célèbres.

En tant que critique de danse, je devais écrire sur ces expériences, avec un sentiment contrasté. Certaines pièces me fascinaient par leur beauté plastique et ces jeunes qui performaient aux côtés de stars. Mais je savais n'assister qu'à un bref moment de leurs parcours, qu'une partie de cette beauté était liée à un « avant », au « pendant » et à un « après » le processus.

### Et alors qu'en disait Shéhérazade dans le journal grand public ?

J'hésitais à les critiquer négativement de peur que les soutiens financiers soient retirés. Les projets étaient aussi évalués selon leur impact sur scène. Il faut savoir qu'au Brésil, le financement du social et de la culture repose sur les lois de défiscalisation. Autrement dit, ce sont les entreprises, le pétrole, la télévision, qui décident d'investir pour leurs intérêts privés, leur communication. Cela m'a donné envie de mieux saisir ces enjeux. J'ai donc décidé de leur consacrer un Master en analysant une situation exemplaire.

C'est ainsi que, de fil en aiguille, je suis arrivée en 2002 à Maré, une grande favela de Rio où vivent aujourd'hui 140'000 personnes — à l'époque 132'000. J'y ai rencontré les responsables de *Redes da Maré*, une association d'habitant-es qui réalisait un travail incroyable. Ces onze personnes avaient la particularité d'avoir suivi un par-

« Au Brésil, le financement du social et de la culture repose sur les lois de défiscalisation. Ce sont les entreprises, le pétrole, la télévision, qui décident d'investir pour leurs intérêts privés »

cours universitaire, chose rare avant la politique des quotas de Lula. Leur action première avait été la mise en place d'une prépa pour la Fac et des cours de travail corporel pour les jeunes. Il y avait aussi un projet de danse avec un chorégraphe de São Paulo qui apportait beaucoup d'argent du pétrole grâce à ses relations avec les familles du pouvoir en place. C'était un très bon terrain de recherche.

### Quand le pouvoir a viré à gauche, qu'est devenu l'argent du pétrole ?

Ce chorégraphe n'a plus touché de subventions et il est parti du jour au lendemain. Après trois ans, 66 jeunes perdaient leur activité corporelle et cours danse quotidiens. Ces circonstances ont donné l'idée d'une école de danse qui a ouvert ses portes en 2004.

En parallèle, j'enseignais et l'on créait des pièces avec Lia — *Formas Breves* (2002), *Incarnat* (2005). Elle était alors assez malheureuse à l'endroit où elle se trouvait à Rio. Elle y avait géré de façon très artisanale pendant quinze ans le festival de danse *Panorama*. Grâce à des financements européens, il avait accueilli des chorégraphes comme Maguy Marin, Jérôme Bel, Boris Charmatz ou Merce Cunningham. Lia avait le sentiment de parler toujours pour les mêmes, pour une élite. Quand je lui ai présenté le projet à Maré, elle a vu la possibilité d'un changement et décidé d'y implanter sa Compagnie. En 2011, on a créé la seconde Escola Libre de Dança da Maré et un Centre d'arts. On en assume la gestion, la codirection artistique et pédagogique, en plus de nos activités principales.

### Votre travail en faveur de l'École et du Centre est bénévole, vos activités particulièrement dense. Comment tenir le rythme d'un tel engagement sur la durée ?

La pérennité, dans un pays comme le Brésil, c'est quelque chose de très rare. On a peu de politique d'État, et plutôt des politiques de gouvernements. Tout change à chaque fois qu'un-e maire, un-e gouverneur-e, un-e président-e entre ou sort. Mais Lia et moi

sommes deux fidèles pour qui le suivi, la pérennité et la durée sont des valeurs très importantes. Donc on essaie, on continue dans des conditions fluctuantes. On est là. La Compagnie Lia Rodrigues ne perçoit pas un sou du Brésil. Son travail artistique est intégralement financé par l'Europe. Notre École a eu la « chance » d'être approchée par la Fondation des entreprises Hermès, qui doit engager des moyens en faveur de la jeunesse dans chaque pays où elle s'installe. Ils nous accompagnent depuis l'ouverture de leur première boutique brésilienne en 2009. Cela permet de payer la plupart des intervenant-es mais aucun poste fixe. En Europe, un-e dramaturge peut avoir un poste fixe dans certains théâtres. Lorsqu'on s'est rencontrées à Genève en septembre, toi et moi, lors des Cliniques dramaturgiques, j'ai (re-)pris conscience de cette culture allemande, germanique peut-être, du poste de dramaturge.

**Oui, on peut trouver un-e voire plusieurs dramaturges institutionnelles dans des théâtres de grande ou moyenne taille, en particulier de culture germanique. Leurs interventions sur les pièces en création sont, au mieux, reçues comme un avis extérieur bienvenu. Elles peuvent aussi être perçues comme un geste institutionnel assez intrusif et contraignant. En Suisse romande, la plupart des lieux laissent aux compagnies indépendantes le choix des personnes qui les accompagnent.**

Parfois, je me dis que mon travail ressemble au ménage à la maison. Quand il n'est pas fait, on s'en rend compte, mais quand il l'est, il disparaît. Je pense que la dramaturgie a cette caractéristique. Si tu me demandes où se manifeste mon intervention sur le spectacle *Encantado*, je te réponds que, si elle apparaissait, *Encantado* ne serait pas *Encantado*. Ce serait une autre pièce et il y aurait eu comme un « abus d'intrusion ». À mon sens, c'est un aspect fort de notre travail.

« Quand on nous demande pourquoi l'École n'est pas diplômante, on répond qu'on ne sait pas si on aura les financements l'année suivante »

Savoir se dissoudre au bon moment, c'est une compétence pour pratiquer la dramaturgie ouverte ?

Oui. Et je pense pouvoir être cette personne grâce au fait que je ne suis pas artiste, que je n'ai pas une identité première d'artiste. Je ne suis donc pas en concurrence avec les projets artistiques de Lia. Et ça, c'est délicat, subtile. Je

ne suis pas en concurrence, même lorsque je pense que j'aurais fait autrement. Mon rôle se rapproche de celui d'une sage-femme. J'aide Lia à accoucher d'une pièce qui soit au plus proche de son désir à elle, de ses pensées, de ses réflexions, de ses positions à elle.

### En va-t-il de même pour la direction de l'École ?

Justement, à Genève, j'ai aussi réalisé que notre manière très artisanale, précaire, propre au Sud global, de diriger l'École relevait d'une dramaturgie institutionnelle. Porter un tel projet, dans un tel contexte, sans être embauchées, depuis 24 ans, c'est peut-être un geste dramaturgique. La fidélité, le temps, la continuité, la durée sont mes gestes dramaturgiques, avec l'écoute de Lia. Nous travaillons à quatre mains, deux têtes et quatre yeux depuis si longtemps. Marcelo Evelin raconte que, lors d'un stage avec Pina Bausch, il a vu Raimund Hoghe « chuchoter à l'oreille de Pina ». Il n'a pas entendu sa voix.

Le premier geste nécessaire est là : avoir un pied dedans et un pied dehors. J'ai besoin de m'éloigner des répétitions et de la création pour revenir avec des yeux un peu plus frais. Je me reconnais dans le geste de Hoghe. Je chuchote à l'oreille de Lia. Selon les groupes, elle choisit ce qu'elle veut que je communique aux danseuseuses.

Ce rapport évolue au gré des pièces et du contexte. Actuellement, j'ai encore du mal à entrer dans le nouveau projet. Tout est encore entre les mains de la chorégraphe à ce stade du processus. J'ai l'impression d'avancer dans un couloir, sans vision suffisamment large pour penser mon rôle et ma fonction de dramaturge. Le sentiment est partagé par d'autres membres de l'équipe. Certains accouchements sont plus durs que d'autres. De manière générale, pour être à Maré, il

faut avoir les reins solides. Par exemple, au moment où nous nous parlons, il fait 42°, 50° en sensations thermiques. Au Centre, on n'a pas de climatisation. Les conditions de travail pour répéter sont extrêmes. Autre exemple : l'année dernière, on a subi 46 jours de violentes opérations policières dans la favela qui nous ont obligées à suspendre les répétitions. Les services comme les dispensaires, les écoles, les centres de santé, etc. étaient fermés. On n'était pas officiellement en guerre mais ça y ressemblait.

**Dans le livre que tu as co-dirigé avec Isabelle Launay *La Passion des possibles*. Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie<sup>2</sup>, tu décris cette impossibilité de se projeter et donc de parler du Centre comme d'un « projet ». Il s'agit plutôt d'une expérience située.**

Oui, on gagne et on perd toujours, n'est-ce pas ? Il y a l'École et la Compagnie. Le rapport de l'École au territoire est très fort. Il fait partie de son curriculum. En général, les favelas sont des lieux qu'on ne fréquente pas si on n'a pas besoin d'y aller. Ce sont des territoires interdits. Or depuis cette année, l'École accueille des étudiant·es qui viennent d'autres parties de la ville, d'autres classes sociales. À Rio, il y a de l'argent, mais inégalement réparti. Ces mélanges sont rares et précieux.

La Compagnie aussi compte des danseuses qui ne viennent pas de Maré. Lia n'est pas « la chorégraphe des favelas », comme on l'appelle en France. C'est une femme blanche qui a joui de nombreux privilèges, tout comme moi. Nous sommes issues de familles aisées, avons étudié dans de bonnes écoles, voyagé, nous parlons plusieurs langues, et avons souhaité mettre nos corps au contact d'autres corps sur un territoire pour voir ce que cela donnerait. Cet espace impacte la création, les rencontres, les regards. La chaleur, la tension, le bruit, tout cela la pénètre. Le temps, la durée. La temporalité et le territoire.

**Il n'y a pas si longtemps, les favelas apparaissaient sur les cartes comme des zones grises, littéralement. Des trous noirs. Vous avez écrit que le centre de la ville devait se déplacer pour qu'on puisse faire venir des gens à Maré et en laisser sortir d'autres. Il y a une idée de**

**porosité et d'expansion qui correspond à celle d'une dramaturgie connectée du micro au macro.**

Tout à fait. Un pied dedans, un pied dehors.

**En Europe, on appellerait ça « démocratisation culturelle » ou « médiation », pour donner des clés, tout en niant l'idée d'un éventuel conflit (de classes) entre les artistes et le public, ou en cherchant à l'adoucir.**

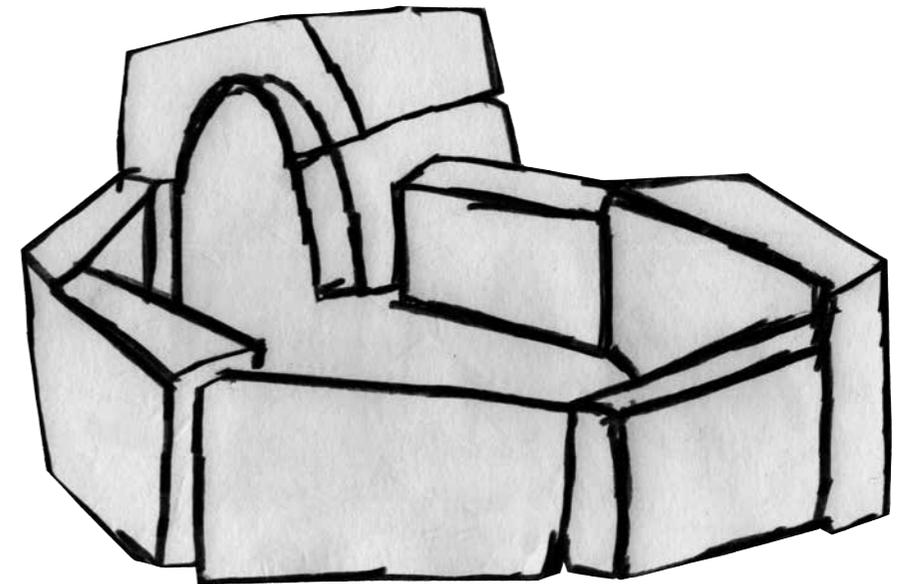
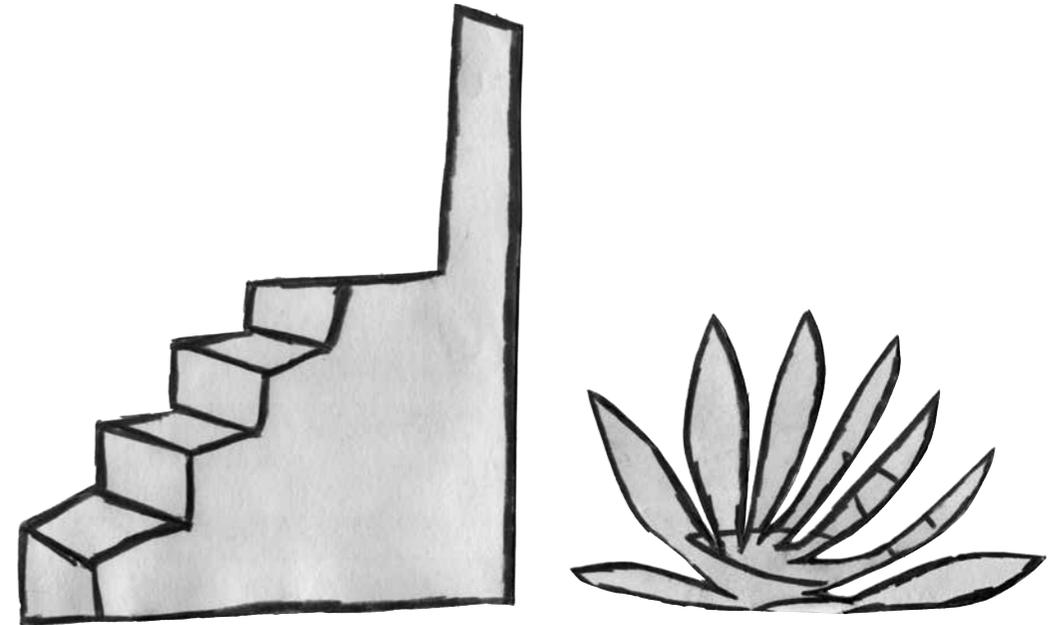
Au Brésil comme dans tout le Sud global, tout ce que tu fais professionnellement suppose une espèce de composition, de montage. On dit qu'on joue aux onze positions du foot. Il en va de même pour les artistes. On n'est pas prêt·es. C'est comme si on devait créer le sol sur lequel on va marcher, on va danser. Alors il y a une co-construction avec le public. On doit créer avec lui.

Je comprends tout à fait cette idée de « médiation ». Je pense qu'un de mes rôles dans la vie consiste à tenter de proposer une traduction du monde. Pendant des années, j'ai été la personne qui a œuvré « entre » l'association *Redes da Maré*, un territoire social, et Lia Rodrigues, une artiste. Il me fallait traduire car, comme tu le dis, il y avait conflit. C'est un travail politique, entre des projets, des désirs, des tensions. Une figure très importante du débat environnemental au Brésil — qui a été assassinée — disait « l'écologie sans lutte de classe, c'est du jardinage ». C'est dans cet esprit qu'on a imaginé et créé l'École.

Lia parle d'une « méthodologie mutante ». Quand on nous demande pourquoi l'École n'est pas diplômante, on répond qu'on ne sait pas si on aura les financements l'année suivante. On continue, on vit. C'est une expérience du présent très forte. D'un côté, je parle de pérennité, de durée et de rapports très longs et, de l'autre, de précarité et de vision au jour le jour. Au Brésil, il faut être suffisamment têtu·e pour trouver un équilibre entre le moment présent et la continuité.

**C'est une belle dialectique.**

L'idée d'un présent absolu de la suite incertaine. Beaucoup de négociations avec les territoires, la police, la chaleur, les désirs opposés. Avec un collectif large aux désirs divergents, il faut négocier. C'est comme ça qu'on vit.



2. *La Passion des possibles*. Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie, Toulouse. Éditions de l'Attribut, 2021.

# À L'ÉCOLE, 3 DANSEUR

Face aux angles morts des programmes scolaires, *Histoire(s) Décoloniale(s)* engage un geste radical: faire entrer dans l'école les récits invisibilisés de l'histoire coloniale, par le biais du corps et de la scène. La chorégraphe Betty Tchomanga déplace les repères: ses soli présentés en classe — notamment à Genève — convoquent le vécu, la mémoire, les filiations. Les élèves réagissent sans filtre, entre gêne et fascination, révélant la nécessité d'un espace d'expression et d'émotion sur ces sujets.

Plus qu'un projet de médiation culturelle, cette démarche devient acte politique, au croisement de l'art, de l'éducation et de la transmission. Plusieurs personnes reviennent sur cette expérience, qui relève d'une même tension: faire vibrer l'Histoire là où on ne l'attend pas.

## LA DÉCOLONI- SATION



La chorégraphe Betty Tchomanga développe depuis plusieurs années une recherche autour des récits et des imaginaires qui relient l'Occident à l'Afrique. À destination des collégien·nes et lycéen·nes, sa création *Histoire(s) Décoloniale(s)* est une série de pièces courtes présentées en classe. Elles abordent chacune l'histoire coloniale et son héritage par le prisme d'un

Née en 1989 d'un père camerounais et d'une mère française, Betty Tchomanga s'est formée au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Comme interprète, dès 2009, elle collabore notamment avec des artistes comme Emmanuelle Huynh, Alain Buffard, Fanny de Chaillé, Gaël Sesboué, Herman Diephuis, Marlene Monteiro Freitas ou Nina Santes. En parallèle, Betty Tchomanga obtient un master 2 en lettres modernes à Sorbonne Nouvelle. En tant que chorégraphe, elle est actuellement artiste associée au Théâtre de la Bastille à Paris et à Danse à tous les étages, CDCN itinérant en Bretagne.

corps et d'une histoire singulière.

Dans cet entretien, Betty Tchomanga explique les rouages de sa démarche artistique et revient sur les enjeux à la fois pédagogiques et politiques de ce projet pour établissements scolaires.

## Remplacer la morale par l'empathie

*Entretien*

**Betty Tchomanga**

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

**Betty, tes projets prennent racines dans l'imaginaire qui lie l'Occident à l'Afrique. C'est dans cette quête d'histoires que s'inscrivent tes dernières créations. Peux-tu partager certaines réflexions qui traversent aujourd'hui ta recherche artistique ?**

BETTY TCHOMANGA: De par mon histoire personnelle et mon statut de femme métisse franco-camerounaise, je m'intéresse depuis longtemps aux histoires qui relient l'Occident à l'Afrique. Quand je parle d'histoires, je parle aussi bien de l'Histoire avec un grand H que de récits mythologiques ou légendaires reliés à certaines croyances.

Depuis quelques années, cette quête d'histoires prend forme au sein d'une écriture chorégraphique qui se compose et s'enrichit au fur et à mesure des pièces. Ce qui apparaît comme le ciment de mes recherches réside dans le fait de considérer le corps comme porteur de mémoire. Les danses que je crée cherchent toujours ce qui est là, consciemment et inconsciemment, dans le corps mais aussi dans l'imaginaire, le mien ou celui des autres. À travers les postures, les gestes, les danses qui habitent un corps, ce qui m'intéresse le plus c'est ce qui déborde, ou dépasse l'individu, c'est le « un » qui devient multiple.

***Histoire(s) Décoloniale(s)* est ta première création à destination du jeune public. Qu'est-ce qui a motivé ce projet? Peux-tu en retracer la genèse?**

Au départ, il y a eu une invitation de Maïté Rivière, directrice du Quartz Scène Nationale de Brest à l'époque et où j'étais artiste associée, de penser un projet à destination du jeune public. Assez vite, j'ai choisi de penser ce projet dans la continuité de mes deux précédentes pièces *Mascarades* et *Leçons de Ténèbres* qui abordent chacune l'histoire coloniale, mais à travers différents prismes. Je me suis demandée : comment parle-t-on de l'Histoire coloniale aujourd'hui à l'école? Quel rapport les jeunes générations entretiennent-elles avec l'Histoire? Je me suis mise à chercher à la fois du côté des sciences éducatives et des manières dont la transmission de l'Histoire à l'école a évolué au fil du temps. Je me suis également inspirée de la pensée de la pédagogie de bell hooks dans son livre *Apprendre à transgresser*. Dans cet ouvrage, elle parle de son expérience d'enseignante militante et du rapport entre théorie et intimité. Pour bell hooks, la pensée théorique doit être mise en rapport avec les expériences individuelles afin de dépasser le seul enjeu d'acquisition de connaissances. Dans ce livre, elle parle beaucoup du corps dans la salle de classe : ramener de l'intime et de l'expérience, c'est aussi refaire une place au corps dans un espace où il a tendance à être effacé au profit du seul contenu théorique. *Histoire(s) Décoloniale(s)* est né de ces réflexions, avec l'idée qu'à travers le corps et l'histoire d'une personne, il est possible de parler de moments marquants de l'Histoire qui ne sont pas toujours présents dans les manuels scolaires.

**Pour toi, quels sont les enjeux des œuvres pour le jeune public?**

Ce projet résulte de plusieurs années de recherches, et de séjours dans différents pays du continent africain : le Cameroun, le Bénin et le Mali. De lectures, de rencontres, d'échanges avec d'autres artistes, penseuses, chercheuses, sur les questions de perspectives, de point de vue, d'histoire, de mémoires... Comment la portée politique des formes que l'on produit en tant qu'artiste dépasse-t-elle le simple discours? Comment est-ce qu'elle s'éprouve concrètement à travers ce que l'on fabrique? À la

rencontre de qui va-t-on en tant qu'artiste? J'ai commencé à voir des pistes. Confronter mon travail à celles et ceux qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre. Voir ce qui se passe lorsqu'une œuvre n'est plus protégée par la mise à distance du théâtre. Mettre en mouvement les imaginaires sous la lumière froide et brute d'une salle de classe. Recevoir les réactions des jeunes en pleine face, leur enthousiasme, leur moquerie, leur gêne, leurs rires, leurs larmes, leurs émotions, sans filtre... Voici ce qui fait sens aujourd'hui dans ce projet!

**Tu as imaginé *Histoire(s) Décoloniale(s)* sous la forme d'une série de pièces courtes. Chaque épisode aborde l'histoire coloniale et son héritage par le prisme d'une histoire singulière, d'un corps, d'un vécu. Le premier solo #Emma met en scène la danseuse Emma Tricard. Peux-tu présenter ce premier épisode?**

Je connais Emma Tricard depuis mon enfance, puisqu'elle est ma « sœur-cousine blanche ». Nous grandissons ensemble en France d'abord dans l'insouciance de la différence de nos couleurs de peau... Lors de voyages récents au Cameroun et au Bénin, nous faisons une autre expérience de l'altérité, de l'étrangeté et de nombreuses questions surgissent : qu'est-ce qu'être blanc·he aujourd'hui en contexte post-colonial? Qu'est-ce qu'une pensée décoloniale? Comment raconte-t-on l'Histoire? De quoi hérite-t-on? Que faire avec la violence du passé? Ce premier épisode intitulé #Emma se concentre sur le début de la modernité et la période de la traite transatlantique (1492–1849). La matière chorégraphique développée dans ce solo pour Emma Tricard s'articule autour d'un travail sur le grotesque proche de la pantomime, faisant apparaître une figure de maître fou. Grâce au travail rythmique et à l'expressivité du corps et du

**« Mettre en mouvement les imaginaires sous la lumière froide et brute d'une salle de classe. Recevoir les réactions des jeunes en pleine face, leur enthousiasme, leur moquerie, leur gêne, leurs rires, leurs larmes, leurs émotions, sans filtre... Voici ce qui fait sens aujourd'hui dans ce projet! »**

**« Comment à travers un parcours d'adoption internationale se jouent des rapports de domination et de discrimination? Comment l'expérience de la discrimination marque-t-elle l'histoire de certains corps? Comment on se reconstruit lorsque les souvenirs s'effacent? Comment on reconstruit une histoire à partir du silence? »**

visage, ce solo tend un miroir déformant sur le récit d'un passé colonial et esclavagiste, tout en interrogeant les rapports de force qui en découlent. C'est dans une énergie survoltée que les spectateur·ices sont invité·es à retraverser cette histoire. En passant du rire aux larmes.

**Tu as créé ensuite #Folly avec Folly Romain Azaman. Peux-tu présenter ce deuxième épisode?**

Folly Romain Azaman est percussionniste, chanteur et danseur, ayant grandi dans la culture et la spiritualité du vodoun béninois. Nous nous rencontrons pour la première fois en 2021 à Cotonou au Bénin. Je suis à ce moment-là en résidence de recherche pour ma pièce *Leçons de Ténèbres*. Nous partageons ensemble des danses, des chants, des récits reliés tant à l'histoire du royaume du Dahomey (actuel Bénin) qu'au culte vodoun. Qu'est-ce que le vodoun? Quelles visions du monde véhiculent les

croyances et pratiques qui y sont associées? Quels récits peut-on réveiller par le rythme, par la danse? Cet épisode s'appuie sur la tradition orale des récits contés sous forme de paraboles. L'écriture chorégraphique de ce portrait s'appuie sur des rythmes et danses traditionnels provenant du Bénin, du Togo et du Ghana. Avec pour seul instrument sa voix et les frappes de ses pieds, Folly fait resurgir les danses qui l'habitent.

**Tu as créé ensuite #Dalila pour et avec Dalila Khatir. Peux-tu présenter ce troisième épisode?**

Dalila Khatir, artiste franco-algérienne, est à la fois chanteuse, comédienne, danseuse, performeuse et coach vocal. Je connais Dalila depuis plusieurs années et nous avons déjà travaillé ensemble plusieurs fois, notamment sur la dramaturgie et le travail vocal de mes deux précédents spectacles.

Pour ce solo, Dalila retrace son histoire familiale, qui est profondément liée à l'Histoire partagée entre l'Algérie et la France. De l'enfant à la grand-mère, de la chanteuse de raï Cheikha Rimitti à la Vénus hottentote jusqu'aux femmes révolutionnaires iraniennes, ce solo convoque par le corps et la voix des figures de femmes « hors cadre ». Le corps et le visage se voilent et se dévoilent laissant ainsi surgir un défilé de masques. Dans une sorte de théâtre de marionnettes constitué seulement d'une table, d'une chaise, d'une lampe et d'un vidéo-projecteur, la pièce oscille entre l'interrogatoire, la confession intime et le récit de vie.

**Le dernier épisode #Mulunesh met en scène la danseuse Adélaïde Desseauve, alias Mulunesh. Peux-tu présenter ce quatrième et dernier épisode?**

Adélaïde est danseuse dans ma précédente pièce *Leçons de Ténèbres*. Cette rencontre m'a amenée à poursuivre mon dialogue avec la danse Krump, son histoire, son énergie et sa capacité à faire de la danse un discours, à transformer la violence. Ce portrait est un dialogue entre Adélaïde et Mulunesh qui aborde l'histoire à partir du trou, de la perte. Comment à travers un parcours d'adoption internationale se jouent des rapports de dominations et de discrimination? Comment l'expérience de la discrimination marque-t-elle l'histoire de certains corps? Comment on se reconstruit lorsque les souvenirs s'effacent?

**As-tu appliqué une méthodologie pour réaliser chaque solo?**

J'écris chaque solo à partir des corps et des histoires de chaque interprète. Chaque portrait résulte d'un temps de travail assez court avec l'interprète, s'étalant sur environ trois semaines. Le processus commence d'abord par un temps d'entretiens sur deux ou trois jours, durant lesquels on regarde aussi des images, des films, on écoute des musiques, etc. Parfois il s'agit de documentations que j'ai préparé en amont, parfois elles arrivent en cours de route, amenées par nos conversations. Cette première phase de travail est très différente à chaque fois, je m'adapte à la singularité de chaque interprète. Elle est aussi assez déterminante pour la suite, car c'est à ce moment qu'apparaît la matière première qui va ensuite servir à l'écriture du solo.

**As-tu adapté ton écriture en considérant la donnée «jeune public»?**

Je n'ai pas la sensation d'avoir adapté mon travail pour le jeune public. C'est plutôt l'espace de la salle de classe auquel nous nous confrontons qui amène des adaptations, des transformations de l'écriture. C'est un espace qui n'est pas neutre, il est chargé de souvenirs, d'expériences que nous avons toutes et tous traversé à un moment donné de notre vie. C'est également ce qui nous relie aux jeunes qui fréquentent actuellement ces espaces. Par ailleurs, la figure de l'enfant et de l'adolescent-e traverse quasiment l'ensemble des portraits. C'est aussi à travers cette évocation qu'une adresse plus particulière aux jeunes se joue, dans ce qu'elle invite également comme processus de reconnaissance, d'identification ou de projection.

**Quelles sont les principales questions et réflexions que tu as souhaité aborder et explorer avec ce projet au long cours?**

Dans l'ensemble des portraits de la série *Histoire(s) Décoloniale(s)*, il y a une tension qui se développe entre l'intime, la connaissance et le politique. J'ai choisi d'utiliser le mot «décoloniale» — bien qu'il soit aujourd'hui de plus en plus galvaudé — car il implique un décentrement du point de vue. Ces pièces invitent à regarder l'histoire autrement, en cherchant non pas à revendiquer une «objectivité» qui ferait office de vérité mais au contraire en assumant de parler de l'Histoire du point de vue du sujet, en tant qu'être humain chargé d'histoires. Chaque portrait est élaboré à partir de faits réels qui mettent en exergue le lien entre petites histoires et grande Histoire. L'écriture

chorégraphique s'appuie sur l'espace concret de la salle de classe, tout en venant y convoquer d'autres temps, d'autres lieux: le passé vient se superposer au présent de la représentation. L'expressivité des visages et des corps, la voix chantée et parlée ainsi que la musique fabriquent des récits où l'empathie remplace la morale. Chaque épisode tire des fils différents d'une histoire coloniale partagée entre plusieurs continents, entre plusieurs pays. Les questions qui en découlent ont à voir avec l'identité, la multiplicité, la violence, la résistance.



# Quand la danse vient dans ta classe

**#Mulunesh, quatrième solo d'*Histoire(s) décoloniale(s)*, a été présenté dans la salle de conférence de l'École de culture générale Henry Dunant à Genève, devant une cinquantaine d'élèves de 3<sup>e</sup> année, option arts visuels, dont Léa Vankerberghem-Freires, Giulia Poggiani et Inès Dubra Rodriguez.**

## Entretien

### Léa, Giulia et Inès

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

**Léa, Giulia, Inès, qu'avez-vous retenu de cette performance?**

LÉA: L'affirmation de l'artiste imposée par sa danse et sa tenue vestimentaire de catcheuse. Les liens entre les différentes familles qu'elle nomme dans son solo, sa famille d'adoption, sa famille en Éthiopie et celle qu'elle a trouvée dans le Krump.

GIULIA: La puissance de sa performance et la rapidité de ses mouvements. La force du Krump. Du moment où j'ai croisé le regard de l'artiste, je ne voulais plus la lâcher des yeux. La musique, le rythme et la danse m'ont embarquée.

INÈS: Le moment où elle est montée sur les bureaux! Le masque sur sa tête qui devient son visage. Ça m'a surpris. C'était stylé!

**Est-ce que ce solo fait écho aux enseignements que tu suis à l'école?**

LÉA: Oui, au cours d'art. Dans toutes les formes artistiques, musique, dessin, danse, etc. on a chacun notre vision des choses, notre interprétation, nos propres pensées et émotions. Nous ressentons ce que l'artiste essaye de faire passer en fonction de qui l'on est et de ce que l'on a vécu.

GIULIA: J'ai pensé à mon cours d'art lorsque j'ai vu le masque qu'elle porte sur sa tête, qui est une œuvre d'art en soi. Par ailleurs, j'ai pu faire un lien avec mes cours d'histoire lorsqu'elle a parlé de son adoption, de son voyage entre l'Éthiopie, son pays d'origine, et la France.

## Avais-tu déjà vu ce type de danse ?

LÉA: Non, je ne connaissais pas du tout le Krump avant cette performance. Quand l'artiste a commencé à expliquer d'où venait cette danse, j'ai trouvé ça hyper intéressant.

GIULIA: Oui, parce que j'ai pratiqué la danse. Mais je l'ai vraiment découverte lors de cette performance.

## Quelles différences notes-tu entre le fait de voir ce spectacle dans ton école plutôt que dans un théâtre ?

LÉA: Voir la performance dans la salle de conférence de mon école a rendu le rapport entre l'artiste et nous plus intime. Au théâtre nous n'aurions pas eu la même impression. Cela aurait été beaucoup moins frappant qu'ici.

GIULIA: Dans les théâtres, les salles sont plus grandes, plus sombres. On est plus distant, alors qu'à l'école il y a une plus grande proximité avec l'artiste. Dans le cas de *#Mulunesh*, le contact visuel était primordial. On voyait qu'elle se nourrissait de nos regards. Je trouve très bien qu'il y ait des artistes qui viennent à l'école. Je ne serai pas allée voir ce spectacle dans un autre endroit.

INÈS: À l'école, l'expérience a été plus intense, plus crue, car la danseuse était juste en face de nous.

## Qu'as-tu pensé de l'échange qui a suivi ?

LÉA: Ce moment était important parce qu'à l'école, nous n'avons pas la même culture générale. C'était un plus d'entendre l'artiste sur ses intentions. Les questions posées ont permis aussi d'éclaircir des parties plus floues de la performance.

GIULIA: C'était très intéressant de pouvoir lui poser des questions notamment pour qu'elle précise son histoire personnelle et le Krump. C'était aussi un moyen de découvrir une autre facette de l'artiste et de faire sa connaissance. INÈS: Sans contexte, la danse ne parle pas tant que ça. Cet échange a permis de mieux comprendre son intention. Le fait qu'elle s'adresse directement à nous a rendu ce moment plus familier.

## Comment le titre du spectacle, *Histoire(s) décoloniale(s)*, résonne avec les cours d'histoire que tu as eus à l'école ?

LÉA: Dans les cours d'histoire, on apprend des généralités, des faits que l'on nous apprend dans les grandes lignes, alors qu'ici l'histoire est racontée à la première personne. Dans cette histoire décoloniale, la colonisation est racontée par un vécu personnel, et cela nous touche davantage.

GIULIA: Je n'en ai pas tant entendu parler à l'école. Quand j'en parle, c'est plutôt avec mes parents. Selon moi, cela devrait être plus abordé en milieu scolaire.

INÈS: Il faudrait que dans les cours d'histoire, il y ait une juste complémentarité entre des récits de vies personnelles et des cours généraux.

## Steve Borello, animateur socioculturel au centre psychopédagogique pour adolescent·es en difficulté de Païdos, revient lui aussi sur l'expérience de ce solo vu en classe avec six jeunes de son association

### Les solos d'*Histoire(s) décoloniale(s)* se déclinent comme des autoportraits. C'est un exercice que vous pratiquez au sein de votre institution... de quoi s'agit-il ?

STEVE BORELLO: Oui, lorsqu'un·e adolescent·e est pris en charge au CPPA de Païdos, il est accompagné·e dans la réalisation d'un autoportrait qu'il montre par la suite à l'équipe des professionnel·les du centre et à d'autres invité·es. L'objectif de cet exercice est de permettre aux jeunes de se présen-

ter de manière artistique en choisissant le médium qui leur correspond le mieux. Cet exercice nécessite un travail d'introspection et de symbolisation conséquent. Cela permet de non seulement pointer les problématiques qui les ont conduit·es au décrochage scolaire, mais aussi d'énoncer leurs rêves et leurs aspirations pour l'avenir.

### Comment la performance de Mulunesh a-t-elle résonné auprès des jeunes ?

Dès que nous sommes sorti·es de la salle, nous avons parlé de la pièce. Chacun·e a perçu le spectacle à sa manière. Certain·es ont été touché·es par la créativité et l'histoire de Mulunesh, tandis que d'autres ont été sensibles à l'une des thématiques évoquées, comme la discrimination qui les a particulièrement touché·es. Leur situation de décrochage les confronte à diverses formes de marginalisation.

En tant que travailleur social, les spectacles comme celui-ci nous permettent d'atteindre le cœur de notre mission. Les questions évoquées dans ce solo, relatives aux origines, aux séparations familiales, aux parcours atypiques sont des sujets que nous travaillons régulièrement avec les jeunes. Leur demander de symboliser leurs propres expériences à travers différents styles et approches artistiques représente un enjeu difficile. Ce spectacle leur a montré que c'était possible, à condition de se mettre au travail et surtout d'y mettre du sens. Dès leur retour au centre, iels étaient hyper motivé·es pour travailler sur leur autoportrait.

# Tous les apprentissages possibles

Depuis 2017, Apolline Torregrosa est en charge de la formation des enseignant·es en didactique des arts à l'Institut Universitaire de Formation pour l'Enseignement à Genève. Elle a suivi plusieurs propositions du Pavi-

## Entretien Apolline Torregrosa

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

### Tu as assisté au solo de *#Folly* — *Histoire(s) Décoloniale(s)* de Betty Tchomanga au Cycle d'orientation du Marais. Que retiens-tu de cette performance ?

APOLLINE TORREGROSA: C'était impressionnant de voir ce danseur au même niveau que les élèves! Tout le monde était exposé de façon identique, impossible de vivre nos émotions à l'abri des regards. On ressentait intensément les corps de chacun·e, la respiration de l'artiste, ses gestes, ses expressions, son effort physique, sa voix, et les rires étouffés des élèves. Le propos de l'intervention était renforcé par cette proximité physique qui modifiait progressivement notre regard. Dans ce solo, il est en effet question de récits, d'histoires de personnes déconsidérées par la grande Histoire. C'était exceptionnel d'entendre Folly raconter aux élèves sa propre histoire à travers la danse. Le rapprochement physique

Apolline Torregrosa est Maître d'enseignement et de recherche à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation à l'Université de Genève. Après un parcours d'études et d'enseignement entre l'Uruguay, l'Espagne et la France, elle rejoint Genève pour se consacrer à la formation des

enseignants en didactique des arts. Aujourd'hui ses lignes d'études portent sur les dispositifs didactiques et sur le rapport au savoir dans l'enseignement/apprentissage des arts, afin d'approfondir les enjeux de la formation de cette discipline et ses mutations épistémologiques.

lon ADC en milieu scolaire, dont l'un des portraits d'*Histoire(s) Décoloniale(s)* de Betty Tchomanga. Échange, à partir de cette expérience, sur la place des expressions artistiques contemporaines dans la formation qu'elle dirige.

entre l'artiste et les élèves a créé pour les jeunes un rapport d'identification plus fort que s'ils voyaient la performance au théâtre. Ils et elles pouvaient mieux se l'approprier, ressentir et vivre ces questionnements proposés à travers l'œuvre.

Partager ces récits comme une œuvre d'art au milieu d'élèves dont les familles ont probablement vécu des récits similaires prend une nouvelle dimension culturelle! Ça renverse tous leurs codes. Alors que certain·es élèves pourraient avoir tendance à effacer ou à oublier leurs propres histoires, dont ils n'ont pas d'orgueil, ici c'est tout le contraire. C'est la fierté et la force de ces récits qui est mise en avant. Le message que les élèves ont peut-être perçu, c'est que chaque histoire vécue vaut d'être considérée comme une expérience sensible et peut trouver une traduction artistique. Elle n'est donc pas à cacher.

### Que se passe-t-il lorsque l'artiste adresse son travail au sein même de l'école?

En général, il faut qu'il y ait une culture de famille pour que les enfants se rendent dans des lieux comme des musées ou des théâtres. Faire venir des artistes à l'école permet à toutes les élèves d'avoir accès à une certaine forme de culture, et cela permet aussi de leur faire prendre conscience qu'il ne s'agit pas d'un monde à part, détaché de leur quotidien. Certains sujets ou domaines qui les interpellent peuvent au contraire les toucher davantage par le travail d'un·e artiste, et apporter un regard nouveau à ces questionnements. Dans la performance #Folly, les sujets soulevés se relient à l'histoire, à la géographie, au colonialisme, à des questions sociales, à l'art bien sûr. Ce n'est donc pas juste un artiste qui vient en milieu scolaire! Ces interventions alimentent, enrichissent, soulèvent de multiples contenus possibles. L'important, c'est de ne pas rester sur l'intervention en elle-même, mais de s'en emparer et de tirer les divers fils rouges proposés, à partir de cette expérience commune.

### Quelle est la place de la danse dans la formation des futur·es enseignant·es d'art?

Le Plan d'études romand aborde à peine la danse, un peu en éducation physique sportive, la rythmique aussi, mais peu dans les arts. Il serait nécessaire d'accentuer davantage la danse dans les programmes d'enseignement. De plus, lorsque l'on débute le métier d'enseignant·e, on ne s'aventure pas trop vers des domaines que l'on ne maîtrise pas. Toutes les enseignant·es du primaire et du secondaire vont spontanément vers des pratiques qu'ils et elles connaissent déjà; c'est pourquoi il est nécessaire d'introduire auprès d'eux ce qui leur est moins connu, comme la danse. Travailler en amont avec les élèves pour les préparer à être attentif·ve à ce qui va leur être présenté, proposer des enseignements pour approfondir ce qu'ils et elles auront vu afin de mieux saisir l'œuvre, le propos de l'artiste, la danse contemporaine et tous les sujets convoqués.

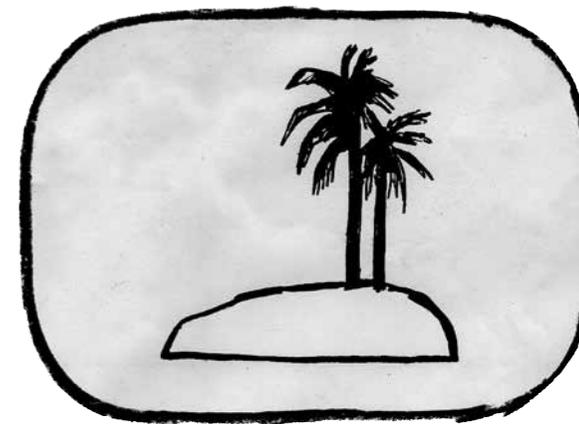
Le moment de la représentation est une expérience forte et unique qui interpelle énormément les élèves et permet une ouverture vers de multiples pistes de connaissances. Au sein de la formation des futur·es enseignant·es, le travail consiste-

rait à rendre plus évident tous les apprentissages possibles à partir d'une offre culturelle qui peut être de la danse. Nous encourageons les enseignant·es à s'autoriser la création de nouvelles séquences didactiques pour leurs élèves. J'ai à cœur de mettre cela en place dès le début de la formation des enseignant·es et de les accompagner dans ce processus. L'offre culturelle à Genève est impressionnante! Il y a de quoi diversifier les pratiques et enrichir les regards.

### Y a-t-il une crainte de faire faux de la part des enseignant·es vis-à-vis des formes artistiques contemporaines?

Je dirai que cette crainte est liée à la peur de ne pas être en phase avec les élèves. Les enseignant·es peuvent rencontrer des difficultés à travailler sur des domaines qu'ils maîtrisent peu et qu'ils ne comprennent pas toujours. C'est vrai qu'il est difficile de saisir tous les enjeux de l'art contemporain. On comprend parfois mieux ce qui s'est passé dans l'histoire de l'art car nous avons toutes les références du contexte historique. Alors qu'en art contemporain, il est difficile de saisir tous les contours de notre époque actuelle. Ce manque de repères peut faire peur. Si l'on regarde l'enseignement des arts et le rapport à l'art dans notre culture, on a l'impression qu'il faut un bagage culturel assez conséquent pour le comprendre. Par exemple, la conceptualisation des œuvres ou les questions politiques qu'elles peuvent véhiculer installent parfois un fossé entre une œuvre et les publics. Le rôle des enseignant·es est de rendre plus accessible l'art contemporain et d'amener les élèves à franchir ces obstacles, en s'articulant avec les propositions des services de médiations des institutions culturelles.

# En terrain déco-lonial



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



Au moment de cet entretien, la journaliste et artiste sonore Charlotte Imbault travaille au montage d'un documentaire radiophonique intitulé *En terrain déco-lonial*. Mandatée par la chorégraphe Betty Tchomanga pour suivre les quatre soli *d'Histoire(s) Décoloniale(s)* dans des écoles en France, elle explique ici comment ce projet la conduit aujourd'hui à la réalisation d'un objet sonore qui dépasse le champ de la danse.

## Entretien Charlotte Imbault

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

### Comment est née l'idée de ce documentaire radiophonique?

CHARLOTTE IMBAULT: La chorégraphe Betty Tchomanga a connu mon travail par le podcast *What you see* réalisé sur sa pièce *Leçons de ténèbres* au Pavillon ADC en décembre 2022 (ndlr: audible sur le site pavillon-adc.ch /voir *Journal ADC 81*). Il y a environ un an et demi, alors qu'elle était au début de son projet *Histoire(s) Décoloniale(s)*, elle m'a contactée pour me proposer de faire des

What you see pour les quatre soli à partir de la réception des élèves (ndlr: QR code page ci-contre). Parallèlement à la réalisation de ces épisodes, Betty m'a demandé d'enregistrer ce qui se disait sur le projet. Elle souhaitait sonder l'impact d'une compagnie de danse en milieu scolaire, et documenter la résonance politique de ses quatre soli. J'étais présente aux premières résidences. J'ai enregistré ce qui s'est dit lors des ateliers-discussions avec les élèves, des échanges après les soli, avec des enseignant-es, avec toutes les personnes de l'équipe de la compagnie, avec les artistes... En discutant du documentaire avec Betty, il nous a semblé assez rapidement que le sujet, la complexité des questions soulevées, devait aller au-delà des soli d'*Histoire(s) Décoloniale(s)*, pour qu'il dépasse le milieu de la danse et concerne un plus large public.

### Quelles autres ressources convoques-tu pour nourrir le documentaire ?

Je fais interagir ma matière vive issue du terrain d'*Histoire(s) Décoloniale(s)* avec des passages lus d'ouvrages théoriques sur le sujet et de récentes archives radiophoniques françaises. J'avais envie d'inviter Leonora Miano à lire un passage de son livre *Ce qu'il faut dire* (2019), qui m'avait beaucoup marqué il y a plusieurs années, mais qui a malheureusement décliné l'invitation. C'est le seul texte poétique. Il m'importe qu'on entende un extrait de *Ce qu'il faut dire*, car il parle avec beaucoup de justesse des liens complexes entre l'Afrique et l'Europe. Ensuite, par l'intermédiaire de Lydia Amarouche, fondatrice de la maison d'édition indépendante Shed publishing qui a notamment publié l'ouvrage collectif *Entrer en pédagogie antiraciste, d'une lutte syndicale à des pratiques émancipatrices* (2023), j'ai pu être mise en lien avec plusieurs de ses auteur-es qui liront certains passages, dont Fabrice Dhume, sociologue, et Manel Ben Boubaker, professeur d'histoire-géographie. Dans le livre se mêlent diverses contributions d'enseignant-es, d'assistant-es d'éducation et de parents pour parler de racisme au sein de l'école, pour penser des méthodes et créer des outils. Les auteur-es concerné-es sont très enthousiastes à l'idée de faire circuler les textes de cette manière. Plusieurs extraits de cet ouvrage collectif et de *Apprendre à transgresser, l'éducation comme pratique de la*

*liberté* (2019) de bell hooks font le lien avec de nombreux témoignages de terrains de *Histoire(s) Décoloniale(s)*. Il y aura enfin des fragments d'*Une écologie décoloniale, penser l'écologie depuis le monde caribéen* de Malcolm Ferdinand, lu soit par lui-même, soit par Stéphane Monteiro, le créateur sonore des soli. Ce livre a beaucoup inspiré Betty dans ses diverses recherches. Entrelacées aux interviews, ces lectures éclairent ce que l'on vient d'entendre et se dessinent comme un prolongement de la pensée. Au niveau sonore, c'est intéressant de tra-

vailer ce qui est lu et ce qui est capté sur le terrain. D'ailleurs, j'y tiens beaucoup, ce sont les auteur-es qui lisent leur propre texte. Il y a une incarnation dans ce qui est lu au même titre que l'interprétation physique des solos.

### Que vises-tu avec ce projet ?

Dans le documentaire, je veux faire entendre la violence coloniale qui sera évoquée par différentes sources, les dénis liés à cette histoire, le déni du racisme, et comment cela résonne auprès des jeunes aujourd'hui. D'ailleurs, c'est d'abord à elles et eux que j'adresse cet objet sonore. Il y aura aussi la notion de réparation ou du moins la reconnaissance de faits historiques. Dans le contexte actuel qui s'*extrême droitise* toujours davantage, il devient encore plus important de rappeler les faits et de les faire entendre. Le mot « apprendre » rythmera d'ailleurs ce documentaire, car il y est notamment question de l'art dans l'éducation, du spectacle à l'école comme éducation, et de l'art comme émancipation.

### As-tu noté des différences de réception significatives pendant les soli d'*Histoire(s) Décoloniale(s)* entre les jeunes et les adultes ?

Oui, la réception n'est clairement pas la même. Les élèves sont davantage dans les émotions : les sourires, la peur, la joie, et leur

« Je veux faire entendre la notion de réparation ou du moins la reconnaissance de faits historiques. Dans le contexte actuel qui s'*extrême droitise* toujours davantage, il devient encore plus important de rappeler les faits »

« J'ai remarqué que les élèves retiennent plus facilement une notion transmise par des mouvements plutôt que délivrée verbalement »

réception est à la fois dans la surprise de ce que peut être un spectacle et dans l'empathie avec la danse. Alors que les adultes intellectualisent et peuvent ressentir de la culpabilité.

### Comment te positionnes-tu en tant que blanche pour faire ce documentaire ?

Pour la réalisation du documentaire, je me sens légitime car c'est Betty qui m'a invitée à le faire. En interviewant des jeunes et des adultes,

j'ai remarqué qu'il était difficile de dire « je suis noir-e » « je suis blanc-he », de nommer la réalité. Comment les Blanc-hes aujourd'hui peuvent-ils s'emparer du sujet de la décolonisation pour qu'il ne s'agisse pas uniquement d'un sujet traité par des universitaires racisé-es ou des intellectuel-les ? Quelles sont les réponses institutionnelles ? Ce sont des questions qui me traversent. Betty a posé une pierre en créant *Histoire(s) Décoloniale(s)* et moi j'en pose une autre avec *En terrain décolonial* en faisant entendre une multitude de voix sur ce sujet. Celles qui l'ont pensé il y a longtemps, et d'autres plus récemment.

### Est-ce que les jeunes personnellement concerné-es par les questions de colonisation s'expriment plus facilement sur le sujet ?

Lors des ateliers-discussions, j'ai observé que les élèves ont souvent de la peine à verbaliser des problématiques ou à formuler des idées par peur des mots employés, mais aussi par manque de connaissances. À Drancy, lorsque Dalila a montré son solo où il y a une forte communauté algérienne, les jeunes pouvaient plus aisément parler de racisme mais avaient de la difficulté à le penser politiquement, et à examiner d'où venait le racisme. Beaucoup d'adolescent-es ont réagi vivement à la proximité physique avec les artistes. Ils ont souvent exprimé de la gêne. En les questionnant, ils m'ont précisé qu'en disant cela, ils se mettent à la place des interprètes et les trouvent courageux parce qu'ils s'exposent. Donc d'une certaine manière, « je suis gêné-e » signifie « les artistes ont du courage ! ».

### Les quatre interprètes évoquent des aspects différents de la décolonisation par leurs corps et leurs gestuelles. En rends-tu compte à l'écoute ?

La proposition de Betty n'est pas celle d'un cours d'histoire mais bien d'un spectacle qui passe par le/les corps. Cette spécificité mobilise l'attention des élèves différemment et les impacte à mon sens plus durablement. J'ai remarqué que les élèves retiennent plus facilement une notion transmise par des mouvements plutôt que délivrée verbalement. Chacune de ces histoires décoloniales est une histoire personnelle racontée par un corps singulier. En écho au travail de Betty et grâce aux témoignages que j'ai pu récolter, la dimension corporelle des soli sera ressentie dans le documentaire.



Ci-contre : les 4 soli d'*Histoire(s) Décoloniale(s)* en *What you see*

Le documentaire *En terrain décolonial* sera entendu pour la première fois de manière collective en septembre 2025 au festival Cap danse de Concarneau.



Et si la souffrance des Genevoises et Genevois était visible ?



Scannez pour donner

Merci de tout cœur pour votre don!  
www.croix-rouge-ge-ch/don



Votre don en bonnes mains.

genève+  
Croix-Rouge genevoise

**L'INFORMATION  
N'A JAMAIS  
EU AUTANT DE  
VALEUR.**

Investissez dans son indépendance !

Abonnez-vous dès 18.-/mois

**LE COURRIER**

lecourrier.ch/offres

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

FLUXUM FOUNDATION

LABORATORY

**FLUX**

© Performance Monte Verdura, Musée des Beaux-Arts Le Locle, Anna Chiriescu

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

PAVILLON ADC  
Ve à 20h,  
Sa à 20h,  
Di à 18h

AUDITION  
un spectacle  
d'Olivier Dubois

**Ballet Junior Genève**

**13-15.06**

Billetterie ballet-junior.ch  
Informations 022 329 12 10

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 Pavillon ADC!

- 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)

Entretien

Lou  
Colombani

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE FOURNIER

4

Elle ne tarit pas d'éloge, avec son accent du sud, pour le cadre qui sera bientôt le sien, place Beatriz-Consuelo, à Genève. Lou Colombani dirigera à partir de juin le Pavillon ADC. Un repère privilégié de la danse contemporaine que la Marseillaise, accompagnatrice expérimentée, veut faire briller dans les réseaux internationaux.

Cette comédienne de formation, titulaire d'un master en dramaturgie, a dirigé pendant près de vingt ans à Marseille «Parallèle», structure dédiée aux pratiques artistiques émergentes. À Genève, Lou Colombani veut poursuivre l'élan donné par Anne Davier et son équipe au Pavillon, profiter de ses connexions avec la scène de la danse suisse pour accompagner des parcours.

Et puis écouter son public, le diversifier, garder sa jeunesse. Des volontés qu'elle explique dans un entretien accordé à l'heure du déménagement vers la Suisse.

## Nouvelle directrice



« J'ai l'ambition en dirigeant le Pavillon ADC, que toute personne, sans forcément aimer chaque œuvre de la programmation, puisse trouver des projets qui lui parlent et qui l'intéressent. Et ce à tout âge »

**Lou Colombani, pour vous présenter brièvement, qu'aimeriez-vous que l'on souligne dans votre carrière d'artiste et de directrice de festival, d'accompagnatrice?**

LOU COMBANI: Je ne me positionne pas comme artiste. J'ai suivi une formation de comédienne, mais je n'ai jamais signé un travail en mon nom. Je n'ai ni courage ni appétence, je crois, pour le faire. J'aime être au service des projets, y trouver du sens. C'est vrai que ma formation est liée à l'artistique. C'est important. Je viens de là mais avec la conscience qu'il faut aussi s'intéresser à l'admini-

stration, à la production, au politique, etc. Le chemin s'est fait dans ce sens-là. J'ai rencontré le théâtre à l'école. J'avais dix ans. Et tout de suite j'ai su que c'était ce que je voulais faire de ma vie. Mes études en dramaturgie et en programmation à l'université d'Aix-Marseille m'ont ouverte à une scène contemporaine passionnante. J'ai alors constaté qu'il manquait des projets dédiés aux artistes émergents, à la relève, pour disposer de repères dans ce monde. Au terme de ma formation universitaire, j'ai donc imaginé un projet qui répondrait aux difficultés que j'avais pu observer en tant que jeune comédienne et co-directrice de compagnie. C'est comme ça qu'est née «Parallèle» à Marseille.

**Vous vous souvenez de vos premiers échanges avec la danse?**

J'ai pratiqué la danse quand j'étais toute petite et on m'a toujours dit que je n'avais ni le physique ni la grâce requis. Je crois que j'ai intégré cette censure. Pourtant, même en faisant du théâtre, j'ai toujours été intéressée par des pratiques plutôt physiques et performatives dans le jeu. Dès que j'ai quitté ma position d'interprète, je me suis tournée vers la danse. Elle a répondu au besoin d'abandon des schémas classiques dans la représentation de mon propre corps.

**On lit dans votre carrière ce vœu de vous engager pour les artistes émergents. Vous l'emmenez avec vous à Genève?**

Bien sûr. Cette démarche m'a constituée, elle est mon expérience. Toute ma carrière s'est construite autour de cette question de

l'émergence. Comment accompagner des artistes qui ont des besoins spécifiques? Et puis l'émergence, c'est l'éveil, écouter le bruissement de ce qui est en train d'apparaître: ça peut être un parcours artistique, de nouvelles formes, de nouvelles manières de s'adresser au public. Alors bien sûr que j'emmène cela à Genève. J'ai aussi conscience de la mission voulue pour l'ADC: soutenir la relève et accompagner des parcours. Je suis certains artistes depuis plus de vingt ans, je fus leur première partenaire et iels rayonnent aujourd'hui sur la scène internationale. Je veux continuer sur cette voie et prolonger les accompagnements. C'est très beau d'écrire des histoires dans la durée.

**C'est cette volonté de durée qui vous a attirée vers le Pavillon ADC?**

Oui, avoir les moyens d'accompagner les artistes, de soutenir leur projet de création. Pour écrire des histoires plus longues, il est préférable de changer de terrain, d'en explorer de nouveaux. Rester toujours au même endroit, c'est comme la monoculture, au bout d'un moment on n'oxygène plus ni le terreau ni la plante.

Et puis bien sûr c'est l'attrait de la scène suisse, ou du moins romande, que j'observe depuis longtemps. J'ai déjà travaillé avec plusieurs artistes, notamment Maud Blandel. Nous avons écrit une très longue et très forte histoire. Il y a aussi Alina Arshi, Marion Zurbach, Adina Secretan, le théâtre avec la 2bCompany, Martin Schick, Emilie Charriot. Et d'autres encore. J'ai l'impression qu'il y a en Suisse romande une grande liberté dans la créativité. C'est une force qui m'attire.

C'est aussi un contexte de programmation, des moyens considérables, si on les compare à certaines institutions françaises, où on parle surtout de coupes budgétaires.

**Ça a aussi pesé dans votre choix?**

C'est vrai qu'on assiste à de nombreuses migrations dans les nominations ces derniers temps. J'accepte de faire partie de ce mouvement mais il faut aussi voir que je suis en compagnonnage avec un certain nombre d'artistes suisses depuis longtemps. Cette arrivée, ce n'est pas tant une question d'opportunité que de désir. Je cultive déjà beaucoup de connivence avec l'ADC. C'est un outil de travail extraordinaire qui correspond dans son envergure

aux formes que j'aime explorer. Une jauge de 200 places avec un gradin modulable représente un outil parfait, en phase avec les formats qui m'intéressent. Et puis, avoir les moyens d'accompagner les artistes et la création, c'est bien sûr très important.

En France, c'est devenu un grand souci. Les frais de fonctionnement des gros équipements captent une trop grande partie du budget et il n'y a plus d'argent pour l'artistique. L'ADC, avec la taille de son équipe, avec une certaine agilité du bâtiment, ne tombe pas dans ce travers.

**Vous applaudissez la force de la scène de la danse romande. Comment vous l'expliquez ?**

Je crois qu'il y a une volonté politique, une compréhension que l'art et la culture participent au rayonnement d'un pays. De l'argent est donc dédié, on se donne les moyens de ses ambitions. Et puis j'ai la sensation, avec mon regard encore extérieur, qu'il y a une confiance, très saine qui s'établit. Quand le politique décide d'une ligne et nomme quelqu'un pour la porter, on le soutient jusqu'au bout. C'est peut-être une vision fantasmée, mais tous ces faisceaux permettent d'accompagner assez tôt, et durablement, des artistes dans leur parcours. Il y a aussi un fantastique vivier de formation. Regardez, la Haute École des arts de la scène, La Manufacture, à Lausanne. C'est remarquable.

**Dans ce contexte, quelles sont vos ambitions ? Tourner la page après le travail accompli par Anne Davier, ou marquer une continuité avec sa démarche ?**

J'ai envie de poursuivre l'élan donné par Claude Ratzé et par Anne Davier qui sont les personnes dont j'ai pu observer les projets. Ensuite, j'aimerais pousser ces démarches plus loin, les ouvrir. J'ai un important réseau international, notamment *Be My Guest* pour les pratiques émergentes, qui réunit une quinzaine de partenaires dans le champ chorégraphique contemporain. Je suis très liée à la scène internationale, en tout cas européenne et méditerranéenne, et les dynamiques vont s'amplifier à ce niveau-là. L'idée, c'est de toujours structurer la scène locale, de maintenir cet engagement et d'accompagner les artistes de Genève et de Suisse dans toutes les étapes de leur parcours pour ensuite les

relier à l'international. J'aime travailler en coopération, à toutes les échelles. Les projets, je les bâtis toujours dans le dialogue.

**Vous avez déclaré dans un magazine français, je cite, « le problème dans les institutions, c'est souvent lorsque l'organisation devient trop pyramidale, le culte de l'ego s'installe avec ses possibles dérives ». Vous n'avez pas cette crainte à Genève ?**

C'est sûr que le culte des personnalités fortes a sa place en France, et surtout dans le sud (*rires*). Je m'inscris un peu en faux par rapport à ça. Je ne suis certainement pas à l'abri mais je pense qu'il faudrait du temps, pour que je change de cap. Sincèrement, je suis ravie qu'il y ait un conseiller à la programmation à l'ADC en la personne de Léo Chavaz. Cette fonction au sein de l'organisme est essentielle à mes yeux, déjà parce qu'elle est occupée par une personne plus jeune et puis parce que travailler dans le dialogue permet une dialectique, permet de trouver ce qui fait sens. Cela va moins vite mais c'est plus fructueux.

**Là vous êtes très Suisse, si on peut dire ça comme ça, avec le culte du consensus...**

Oui, j'espère que malgré tout on proposera une programmation forte et pas uniquement consensuelle (*rires*). Mais en tout cas, je trouve ça très renforçant, pas rassurant, renforçant : une proposition naît parce qu'ensemble on a conclu que cela faisait sens dans le parcours du spectateur et de la spectatrice au sein de la programmation.

**N'empêche, vous quittez Marseille, la Méditerranéenne, la colorée pour rejoindre Genève, la calviniste, la sérieuse, si on reste dans les stéréotypes, ça peut aussi entraîner un choc.**

Je suis une Marseillaise tempérée... (*rires*). C'est sûr qu'il va y avoir un choc, mais c'est intéressant. La Marseille que je connais peut aussi consommer beaucoup d'énergie et parfois bloquer les mouvements. Tandis que Genève, je pense, soutient et accompagne. Et puis ma culture du lien, de l'échange peut amener quelque chose à l'ADC. Je dirais que ma qualité principale, c'est de savoir écouter et accompagner.

**Vous avez aussi, j'imagine, des goûts, des envies esthétiques. Est ce qu'il y a des courants qui ont marqué votre parcours et qui vous motivent particulièrement ?**

Je m'inscris dans le champ du renouvellement esthétique et de la création contemporaine. Ça, c'est le cadre. J'aime que les choses restent assez ouvertes et que chaque projet ait une forme de radicalité, pas dans le sens provoquant du terme, mais en assumant une position qui n'est pas celle de la tiédeur. Ensuite j'aime soigner la dramaturgie d'une programmation : comment agencer le parcours du spectateur et de la spectatrice pour que les œuvres, comme par effet impressionniste, finissent par vibrer les unes avec les autres. Donc je n'aime pas trop parler de courant. J'ai l'ambition en dirigeant le Pavillon de la danse de Genève, que toute personne, sans forcément aimer chaque œuvre de la programmation, puisse trouver des projets qui lui parlent et qui l'intéressent. Et ce à tout âge.

**Aussi jeunesse donc. Comment comptez-vous l'amener devant une scène ?**

C'est toute une part du projet que de travailler avec les enfants, leur permettre de trouver leur sensibilité, d'accueillir ce qui les surprend, exprimer ce qu'ils et elles en pensent, acceptent de ne pas avoir le même avis que les autres. Ce sont des enjeux cruciaux. Nous vivons aujourd'hui dans des sociétés qui se resserrent, se referment énormément, et les directions qu'elles choisissent sont plutôt désastreuses. Il est donc urgent que les lieux d'art et de culture se mobilisent pour travailler avec les populations. Ces milieux-là sont pourtant les premiers à subir les conséquences matérielles et idéologiques d'une société polarisée.

Si on veut sauver quelque chose d'une société en route vers le tout automatisé, le tout technologique, il faut réaffirmer encore plus fort l'importance de l'art au sein de la société, mais sans en exclure personne. Aller chercher les gens. Mon projet laisse une grande place aux enfants et à un public très large. Je vais inviter des artistes complices à développer des projets artistiques avec des associations diverses, pour par exemple travailler avec des femmes qui ont connu la violence, ou avec des enfants en situation de précarité. Bref, aller vers des publics vulnérables.

Je propose également de mettre en place un conseil des usagers et des usagères, c'est-à-dire d'impliquer dans la réflexion des personnes volontaires qui ne sont pas forcément du secteur culturel. L'ambition est de connaître ce qu'elles attendent d'un lieu culturel, de quoi elles ont envie, découvrir des sujets qui leur paraissent importants mais qui ne sont pas encore traités dans ses murs.

**Est-ce pour répliquer à ce reproche souvent entendu aujourd'hui selon lequel le monde de la scène est réservé à une certaine élite ?**

Ça c'est du populisme pour discréditer la scène. Il faut réfléchir sur comment relier ce secteur professionnel à la société, comment équilibrer la programmation pour n'exclure personne. C'est vraiment important et ça passera par le fait de sortir du bâtiment pour proposer des programmations artistiques dans l'espace public. J'ai parlé d'un portrait d'artistes par saison qui permettrait d'investir une piscine publique, un gymnase, une place publique, d'avoir des temps de pratique, qui nous déplacent et qui nous mettent en contact avec des habitants et habitantes d'ordinaire éloigné-es du Pavillon. Pour les y emmener. Il faut travailler ces allers retours. Ça ne veut pas dire être moins exigeant dans les formes artistiques ! S'ouvrir, ce n'est pas banaliser, c'est créer le point de contact avec des espaces hors de la vie quotidienne pour nous déplacer, nous questionner sur le monde, nous questionner sur soi. Créer ce point de jonction. Ça veut aussi dire être humble, sortir de chez soi, aller à la rencontre de l'autre, créer des espaces conviviaux. L'hospitalité, c'est essentiel. Ce sera une priorité au Pavillon.

---

Lire aussi sa contribution au dossier « La danse en 2060 », p.24

# 5 Histoire de la danse

*Modernités critiques* — Une histoire culturelle de la danse (1945–1980) de la chercheuse Annie Suquet vient tout juste de paraître. Pendant cinq ans, le Journal de l'ADC a accompagné cette recherche en publiant dans chacun de ses numéros un extrait en exclusivité. Son livre, une somme de 1000 pages qui fait suite à l'essentiel *Éveil des modernités* (1870–1945), est commenté par l'historienne dans cet entretien tandis qu'en mai, on la retrouve lors d'une présentation de son livre au Pavillon ADC. Plongeons dans une matière vibrante.

## Processus de souvenirs d'oublis

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 les deux volumes *L'Éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870–1945)* et *Modernités critiques: une histoire culturelle de la danse (1945–1980)* aux Éditions du CND, (2012 et 2025). Elle est co-auteure avec Anne Davier de *La danse contemporaine en Suisse, 1960–2010, les débuts d'une histoire* (Éditions Zoé, 2016).



## Entretien Annie Suquet

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

### Pourquoi avoir choisi la période 1945–1980 pour ce second volume ?

ANNIE SUQUET: J'avais initialement traité la période 1870–1945, une tranche historique longue et riche qui couvrait des développements essentiels de la danse moderne sur 75 années. Il paraissait logique de reprendre le fil de ma recherche là où je l'avais interrompu. Au départ, j'envisageais de couvrir les évolutions de la danse jusqu'en 2000. Mais en plongeant dans le travail, j'ai vite réalisé que cette fourchette chronologique était bien trop large à traiter dans le format imparté pour ce second volume. Il y avait une telle profusion de matière à prendre en compte ! Pour pouvoir approfondir la manière dont certaines dynamiques culturelles, sociales, politiques transforment le champ de la danse après la Seconde guerre mondiale, il fallait que je resserre le créneau chronologique. Et cela, d'autant plus que l'envergure géographique du tableau s'élargit. En matière de danse, il se passe notamment beaucoup de choses dans les pays en voie de décolonisation ou en situation post-coloniale. Je tenais à porter mon regard sur les expressions dansées qui se construisent au cours des années 1950–1960 dans des pays comme la Chine, l'Inde, l'Indonésie, Cuba, la Guinée...

Il était important de désoccidentaliser le regard, au moins en partie, pour envisager des pays peu ou pas pris en compte dans les histoires de la danse en tant qu'art, surtout en tant qu'art moderne. Or des imaginaires singuliers de la modernité chorégraphique voient le jour dans ces pays du Sud global. Des imaginaires contrastés, pluriels, et bien souvent, très critiques des formes et des idéologies de la modernité occidentale. Dans ce volume, je prends 1980 comme butée chronologique de mon investigation, même si, à l'échelle mondiale, il ne se produit aucune césure événementielle majeure cette année-là. Rien de comparable avec 1945. Néanmoins, il me semble que, sur la fin des années 1970, certaines des dynamiques ayant façonné le monde de l'après-

« Dans ce volume, je m'appuie notamment sur les écrits des artistes. Les récits autobiographiques et les correspondances permettent d'accéder à leur pensée intime, à leurs réflexions personnelles, à leurs motivations profondes ainsi qu'à leurs expériences vécues »

guerre marquent le pas. Dans le champ occidental, le « miracle économique », notamment, est révolu. Sur fond de crise économique mondiale, une nouvelle séquence historique s'ouvre, celle de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Si je devais écrire un troisième volume, il irait de 1980 à 2000. Et il y aurait amplement matière à produire à nouveau mille pages !

### Est-ce à dire que la quantité de documentation augmente au fur et à mesure qu'on se rapproche du présent ? Et est-ce que cette documentation change de nature ?

Oui, il y a un accroissement continu de la documentation disponible. Le Centre national de la danse à Pantin, où j'ai conduit une partie de mes recherches, fait face à une augmentation exponentielle de ses fonds d'archives. C'est d'ailleurs à partir d'un dossier documentaire du CND que j'ai pu commencer, par exemple, à creuser la question de la danse en Guinée. La numérisation croissante des archives, la multiplication des supports vidéo et l'engagement personnel accru des artistes dans la préservation de leurs documents contribuent aussi à enrichir considérablement les sources. Je disposais de beaucoup moins de sources primaires pour écrire le premier volume que le second. Dans celui-ci, je m'appuie notamment sur les écrits des artistes. Les récits autobiographiques et les correspondances permettent d'accéder à leur pensée intime, à leurs réflexions personnelles, à

leurs motivations profondes ainsi qu'à leurs expériences vécues. Ces témoignages permettent souvent de saisir comment les grands événements politiques et sociaux affectent concrètement les choix artistiques et les parcours individuels des danseuses et chorégraphes. Les articles de presses sont aussi essentiels. Grâce à eux, on peut se faire une idée de la réception des œuvres dans leur temps. Il faut aussi mentionner les manuels de pédagogie : un précieux outil de compréhension pour entrer dans la fabrique des gestes identifiés à tel ou tel style. Mais je tiens à souligner que ce livre, comme le précédent, témoignent aussi et avant tout du dynamisme international, de la fécondité et de la diversité de la recherche en danse actuelle. C'est la condition même de l'énorme travail de synthèse que représentent ces deux volumes. En prenant en compte des recherches émanant des chercheuses de différents pays, mais aussi de points de vue différents — historique, esthétique, sociologique... —, je propose une mise en perspective de ce que la recherche actuelle permet de penser ou de repenser dans le champ de la danse. Mais, bien sûr, je construis à partir de tout cela une lecture, un récit parmi d'autres possibles.

**Ton livre se compose de trois axes thématiques qui ne se développent pas selon une succession chronologique linéaire. Pourquoi ce choix ?**

Il est vrai que les périodes se chevauchent, s'entrelacent. La première partie envisage l'après-guerre dans plusieurs pays européens et aux États-Unis. Je cherche à élucider comment, dans ces pays en proie aux séquelles du conflit, les sociétés se reconstruisent d'un point de vue culturel et identitaire et envisagent leur avenir. J'éclaire la manière dont les évolutions chorégraphiques et leur réception sont alors intimement et durablement travaillées, au moins pendant deux décennies, par des enjeux de mémoire... et d'oubli!

Dans la seconde partie, j'élargis le spectre géographique en envisageant une autre facette de l'après-guerre : celle du déploiement de la Guerre froide à partir de 1947. Je pointe la concomitance de la Guerre froide avec le grand mouvement des décolonisations et les liens entre les deux phénomènes. Dans les années 1950-1960, la Guerre froide n'oppose pas seulement les pays des blocs de l'Est et de l'Ouest. Elle se joue

aussi avec et entre les pays du Sud. C'est dans ce contexte que la diversification des imaginaires de la modernité (sociale, politique, artistique...) est la plus flagrante. Enfin, dans la troisième partie, j'envisage la lame de fond des contre-cultures qui, à partir des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1970, déferle sur les sociétés occidentales et occidentalisées, des États-Unis au Japon, en passant par la France et l'Allemagne. Mes trois axes thématiques correspondent en fait à trois prismes possibles, trois angles de vue qui permettent de regarder les mêmes décennies sous des perspectives différentes, en faisant surgir des phénomènes divergents, mais aussi des liens, des échos inaperçus, des enjeux transnationaux.

**Tu pointes une spécificité de la diplomatie culturelle mise en œuvre par les pays du Sud au moment de la Guerre froide. Quelle est-elle ?**

En matière de danse, la diplomatie culturelle des pays du bloc de l'Est et de l'Ouest s'est construite sur des échanges de tournée de spectacles. L'originalité de celle des pays du Sud est de s'être également appuyée sur une pratique systématique d'échanges d'enseignements, tout en constituant un circuit alternatif de « diplomatie dansante ». Ce sont les Chinois et les Indiens qui, ensemble, inaugurent cette formule au début des années 1950. En mission culturelle, les danseurs chinois apprennent très sérieusement des danses indiennes, et les danseurs indiens, des danses chinoises. Leurs programmes respectifs de représentations incluent aussi des danses de l'autre nation. Ces échanges, très incarnés puisqu'ils passent par les corps, favorisent une compréhension mutuelle intime, une empathie réciproque.

À partir de 1955, ce principe d'apprentissages croisés va être au cœur d'un modèle original de diplomatie dansante qui reliera entre elles beaucoup de nations postcoloniales : en Asie, en Afrique, en Amérique latine... Et bien sûr, ces brassages de pra-

**« La danse d'aujourd'hui est à nouveau fortement traversée par des enjeux d'émancipation collective et individuelle, de partage démocratique, de décolonisation des pratiques et des savoirs, de rejet des discours hégémoniques de l'universalisme occidental »**

tiques infusent dans le travail des danseurs. Ils stimulent des appropriations créatives et favorisent l'émergence de nouvelles formes chorégraphiques, en Indonésie notamment.

**Tu évoques souvent les processus d'oubli. Ton travail se donne-t-il aussi comme une réflexion sur l'héritage et la mémoire dans la danse ?**

Oui, c'est une dimension centrale. Les questions de l'oubli, du souvenir, de la perte, de l'exil, de la transmission, de la mémoire des corps — tout cela traverse la danse des décennies de l'après-guerre, en donnant lieu à des tensions, des contradictions. Au sortir du conflit, le besoin d'oublier, de tourner au plus vite la page des événements récents, mais aussi l'incapacité à s'y confronter, va souvent de pair avec le désir de renouer avec les héritages d'un passé plus ancien, un passé rassurant, valorisant. Une intense nostalgie, le sentiment d'un monde englouti, plane sur les sociétés de l'après-guerre. Le regain de vigueur du ballet, si caractéristique de cette période, s'explique en partie à la lumière de ce climat. Le ballet semble incarner des valeurs intemporelles, intouchées par l'histoire récente.

À l'inverse, les chorégraphes modernes qui cherchent à sonder comment les souffrances de la guerre se sont déposées dans la mémoire des corps rencontrent des difficultés. En Allemagne, mais pas seulement, la danse moderne, connaît alors un désamour, surtout en tant que genre scénique. Ses moyens expressifs n'attirent plus. Certains grands artistes de la danse en font les frais, comme Dore Hoyer, Marianne Vogelsang, Hans Weidt, Kurt Jooss, Valeska Gert... En Allemagne de l'Ouest, les enjeux mémoriels vont brutalement resurgir, comme un retour de refoulé, avec la génération 1968. C'est celle de Pina Bausch, mais aussi, par exemple, des cinéastes Rainer Maria Fassbinder et Volker Schlöndorff. Les questions de mémoire s'entrelacent alors avec des contestations contre-culturelles. Pour beaucoup d'artistes rebelles de

**« Je tenais à porter mon regard sur les expressions dansées qui se construisent au cours des années 1950-1960 dans des pays comme la Chine, l'Inde, l'Indonésie, Cuba, la Guinée... Il était important de désoccidentaliser le regard, au moins en partie, pour envisager des pays peu ou pas pris en compte dans les histoires de la danse en tant qu'art, surtout en tant qu'art moderne »**

cette génération, la société allemande est en effet malade de son déni d'histoire, malade de n'avoir jamais regardé en face sa responsabilité dans la barbarie nazie. Conséquence : les mêmes schémas de comportement que ceux ayant conduit au nazisme continuent de gangrener la société ouest-allemande. Selon ces artistes, l'art a une responsabilité : il se doit de mettre à nu, cruellement, cette mémoire malade, seule chance pour que de nouvelles modalités de relation à l'autre puissent voir le jour. Les débuts du Tanztheater de Pina Bausch baignent dans ces préoccupations.

**La Suisse a joué un rôle dans l'histoire de la danse moderne : quel est-il ?**

La Suisse joue un rôle discret mais décisif dans l'histoire de la danse moderne. Dès 1905, elle est le berceau de la rythmique dalcrozienne, essentielle pour le développement de tant de pratiques corporelles modernes. Monte Verità et le Cabaret Voltaire à Zurich deviennent, pendant la Première Guerre mondiale, des foyers avant-gardistes d'expérimentation artistique. Suzanne Perrotet, qui a traversé l'aventure de Monte Verità aux côtés de Rudolf Laban, ouvre une école à Zurich en 1920. Elle n'arrêtera d'enseigner qu'en 1978, à l'âge de 89 ans. Après 1945, la Suisse est aussi devenue un lieu de refuge et de transmission pour des pédagogues de la danse plus ou moins marginalisés ailleurs. De grandes figures de la danse moderne telles que Harald Kreutzberg, Rosalia Chladek, Sigurd Leeder y enseignent, notamment lors des stages d'été à Zurich, Magglingen, Interlaken. Ces stages attirent de très nombreux danseuses européennes et américains. La Suisse alémanique agit alors comme un conservatoire vivant des mouvances de la danse moderne centre-européenne. Kreutzberg ouvrira une école à Berne en 1955, et Leeder, à Herisau, en 1964. Mais la Suisse joue aussi sa partition dans la circulation des courants de la danse moderne américaine, comme l'illustre la figure de Noemi Lapzeson, danseuse et pédagogue formée à la technique Graham. Son implantation à Genève dans les années 1970 marque un tournant : elle y développe un enseignement structuré et rigoureux, qui joue un rôle central dans l'institutionnalisation de la danse contemporaine en Suisse romande. Dans mon second volume, une photographie de 1967 montre Lapzeson en

plein travail de transmission de l'esthétique grahamienne; c'est un témoignage visuel de cette période de dissémination intense des techniques américaines en Europe.

**Quels changements marquent la fin des années 1970 et comment se répercutent-ils dans le champ de la danse?**

Sur la fin des années 1970, ce sont d'abord les utopies contre-culturelles qui, dans les pays occidentaux — États-Unis en tête — arrivent à essoufflement. C'est un peu le temps des désillusions, on ne croit plus aux lendemains chantants pour toutes et tous. Les oppositions ne s'éteignent pas, mais elles tendent à se radicaliser dans les mouvements terroristes (notamment en Allemagne) ou à se diffracter en revendications plus ciblées: féministes, écologiques, etc. On commence à discerner l'essor des « sub-cultures ». C'est aussi le durcissement des conditions économiques qui contribue à porter un coup au rêve d'un élan émancipateur global. À la suite des deux chocs pétroliers de 1973 et 1979, c'en est fini du miracle économique de l'après-guerre.

Aux États-Unis, l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan en 1980 marque le grand retour du capitalisme libéral, avec son idéologie brutale de compétitivité, tant honnie par la génération 68. Au fil des années 1980, par les ricochets de la mondialisation en plein essor, le « néolibéralisme » atteindra tous les pays occidentaux en marquant le triomphe de l'économie de marché, jusque dans le champ des arts. Les conséquences de tout cela sont énormes. Aux États-Unis, mais aussi, par exemple, en Grande-Bretagne, les coupes dans les aides publiques accordées aux arts pénalisent la survie des formes expérimentales, chorégraphiques notamment. C'est un moment où beaucoup de collectifs, de petites compagnies mettent la clé sous la porte. Le rêve d'une danse émancipée, démocratique et radicalement libre est confrontée à la dure réalité du marché culturel. Pour pouvoir continuer à exister, nombre de chorégraphes expérimentaux des années 1960-1970 réintègrent les circuits officiels, les grands plateaux, souvent au prix d'un compromis esthétique. Les questions de la rentabilité, de la capacité des spectacles à toucher un vaste public s'imposent alors comme de nouvelles contraintes. On assiste à un recentrage de la danse sur les lieux de

pouvoir artistique, accompagné d'une relative perte de diversité dans les modes de création et de diffusion.

**Et aujourd'hui, que reste-t-il de ces dynamiques?**

Nous sommes à nouveau entré-es dans une période de tensions qui résonne fortement avec la situation que je viens de décrire: restriction des budgets culturels, montée de formes de censure idéologique, nécessité de justifier l'utilité de l'art... Mais il y a aussi réactivation d'une certaine dynamique contre-culturelle. La danse d'aujourd'hui est à nouveau fortement traversée par des enjeux d'émancipation collective et individuelle, de partage démocratique, de décolonisation des pratiques et des savoirs, de rejet des discours hégémoniques de l'universalisme occidental. Et des questions de mémoire, d'héritage, diverses problématiques de la trace et de l'archive, s'entremêlent à ces préoccupations.

---

Rencontre avec Annie Suquet autour de son livre *Modernités critiques: une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*

Jeudi 15 mai à 18h30 au Pavillon ADC, entrée libre — infos [www.pavillon-adc.ch](http://www.pavillon-adc.ch)

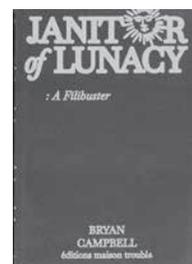


# LIVRES

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.

## MAISON TROUBLE



JANITOR OF LUNACY: A FILIBUSTER, BRYAN CAMPBELL, MAISON TROUBLE, NANTES, 2024

À l'intersection de la danse, de la performance et de la littérature, maison trouble est une structure éditoriale récemment imaginée par Barbara Coffy. Première sortie coup double à l'automne 2024, percutante, avec *Janitor of Lunacy: A Filibuster* de Bryan Campbell et *Mourn Baby Mourn* de Katerina Andreou: circulation sur papier de textes scéniques.

Sous couverture tabac, *Janitor of Lunacy: A Filibuster* reproduit huit heures de performance parlée par Bryan Campbell, Américain installé à Paris. Cet artiste reprend une technique d'obstruction des débats législatifs aux États-Unis, telle qu'utilisée tout récemment par le sénateur démocrate Cory Booker, qui a parlé 25 heures non-stop contre l'administration Trump, en restant debout, sans manger et en ne buvant que de l'eau. Chez Campbell, plongée dans le plus intime d'une autofiction qui active



MOURN BABY MOURN, KATERINA ANDREOU, MAISON TROUBLE, NANTES, 2024

à la fois la parole et le corps, avec parfois des commentaires sur ce qu'il fait lorsqu'il est sur scène. Force du temps long de la perfo, jonction percutante, passionnante, cocasse, du politique et du personnel.

Sous couverture lilas, c'est le texte d'une performance de Katerina Andreou. Au plateau, pour *Mourn Baby Mourn*, Katerina Andreou construit un mur de briques en béton sur lequel sont projetés des slogans, de la poésie. Première phrase: *Je lance des mots sur le mur*. Plus tard: *Ils ne vont jamais arriver, ces futurs auxquels on a cru*. La lamentation explose d'une énergie qui se retrouve dans le livre, jouant avec le blanc sur la page, avec la superposition, la répétition et la taille de la lettre. Le livre est puissamment hanté, lui aussi, par des promesses saccagées. M. P.

## LESBIAN SPLASHES



JJ, TARTINE-MOI ET AUTRES TEXTES, JILL JOHNSTON, TRADUCTION COLLECTIVE PAULINE L. BOULBA, AMINATA LABOR, NINA KENNEL ET ROSANNA PUYOL BORALEVI, ÉDITIONS BROOK, MONTRÉUIL, 2024

chorégraphique réalisées avec Aminata Labor, enfin dans un livre récemment paru: *JJ. Tartine-moi et autres textes*. Les quatre objets sont des bombes. De joie. De liberté. De courage. D'humour. À l'image de JJ qui, lors d'un gala chez de riches mécènes en 1971, se déshabille et saute dans la piscine pendant le discours de Betty Friedman, féministe qui a forgé le terme *lavender menace* (la menace que représentent les homosexuelles pour le féminisme). D'où l'expression *lesbian splashes*, de la critique Clare Croft, tant pour évoquer l'écriture de JJ que ses éclats dans la vie (voir aussi son culot dans le film documentaire *Town Bloody Hall!*). Traduit avec trois complices, Nina Kennel, Rosanna Puyol Boralevi et Aminata Labor (qui a aussi illustré l'opus), cet ouvrage paru chez Brook donne pour la première fois en français des articles ou

extraits de livre de cette lesbienne célèbre dans les années 70-80 puis retournée dans le placard de l'oubli. Présentation dès l'ouverture: « Jill Johnston JJ Gégé Jiji Djédjé. Danseuse, critique de danse, mère de famille, lesbienne politique, écrivaine, performeuse, amoureuse, gouine, nageuse. La liste est longue. Aussi longue que ses cheveux entre 1960 et 1970. Elle les coupera plus tard, après s'être éloignée du champ de l'art pour vivre sa vie de lesbienne, *lesberated* écrit-elle, lesbienne libérée, lesbérée. Elle fait beaucoup de jeux de mots et ce n'est pas toujours facile à suivre. » Jill Johnston a publié *Lesbian Nation* en 1973, la même année que *Le Corps lesbien* de Monique Wittig. Héritages lesbiens. Ici, donnés avec toute l'intelligence et tout l'humour que peut produire une traduction travaillée à quatre: quatre esprits, quatre corps. M. P.

Lorsque la danseuse et chercheuse en danse, Pauline L. Boulba, décrit sa joie à découvrir Jill Johnston (*aka JJ*), c'est tout de suite pour la partager le plus profusément possible. JJ est dans la thèse passionnante (et publiée) de Pauline L. Boulba, dans un film et une pièce



## DRAMATURGIE ETC.

Il existe très peu de livres en français sur les pratiques de la dramaturgie scénique. En voici un, *Curieux manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changements*, et on peut guetter la toute proche sortie d'un autre ouvrage, *Incorporer: Dramaturgies en danse contemporaine*. (voir focus p.52). Ce qui témoigne d'un regain d'attention portée, en régions francophones, à ses circulations du sensible et de l'intelligible dans les arts vivants. Le *Curieux manuel* est « un livre des Amériques, il s'est pensé à Montréal, territoire que la nation kanien'kehà:ka nomme Tio'tià:ke et que les Anishinaabe appellent Mooniyang ». C'est dire qu'il se laisse irriguer par des arts, des savoirs et des cultures autochtones du monde entier.

Cette somme de presque 400 pages, très agréable à lire, provient des *cliniques dramaturgiques* que le Festival TransAmériques organise depuis presque dix ans, tant à Montréal que dans d'autres villes: des invitations faites aux artistes à venir discuter, gratuitement, avec une ou plusieurs *clinicien-nés*, d'un projet en cours. Tout un réseau de professionnelles s'est ainsi tissé autour de ces rencontres, et une quarantaine de voix livrent ici des débrayages créatifs, des parcours déroutés, des fulgurances, des questions, des méthodes ancestrales, des savoirs tacites. Quelque chose comme un très ludique « livre de terrain », écrivent Jessie Mill et Emilie Martz-Kuhn dans leur éditio. M. P.

CURIEUX MANUEL DE DRAMATURGIE POUR LE THÉÂTRE, LA DANSE ET AUTRES MATIÈRES À CHANGEMENTS, DIR. ÉDITORIALE ÉMILIE MARTZ-KUHN ET JESSIE MILL, LES ÉDITIONS DU PASSAGE, MONTRÉAL, 2024



## TRANSDISCIPLINARITÉS

Alors que l'exposition-festival genevois Dance First Think Later a clôturé sa troisième édition, voilà que paraît un grand livre à couverture noir-blanc, écriture bâton et photographies à foison: il documente sa première édition, en 2020. Un décalage temporel qui s'explique par la pandémie, et qui ne rend que plus précieux ce *retour sur*. Le cadeau le plus manifeste de cet ouvrage, c'est son iconographie, qui fait exploser sur la page les œuvres des artistes programmées pour ce coup d'envoi. De quoi entrer tout de suite, par l'image, dans le tres-sage des deux fils: l'expo et la performance. On peut ensuite se faufiler dans les courts essais que différentes théoricien-nés, choisies avec les artistes, proposent: Elisabeth Lebovici sur Gerad & Kelly, Françoise Ninghetto sur Marie-Caroline Hominal, Christophe Wavellet sur Pierre Leguillon, Yvane Chapuis sur Lenio Kaklea, Karine Tissot sur Gregory Stauffer. Et tant d'autres, dont on est avide, tant les écrits critiques sur la danse sont rares ou difficiles à trouver. Portée par l'association Arta Sperto (expérience artistique, en espéranto), cette aventure est pilotée par l'historien de l'art et curateur Olivier Kaeser, ancien co-directeur du Centre Culturel suisse à Paris: « Arta Sperto, avec son statut actuellement nomade, tente de poser les bases d'un centre d'art transdisciplinaire à imaginer, dont l'architecture, les espaces, les équipements techniques et l'esprit d'ouverture permettraient un programme de résidences et une programmation de projets visuels, sonores et vivants ». M. P.

DANCE FIRST THINK LATER, VOL.1, ÉDITION ARTA SPERTO, GENÈVE, 2024



## LOUKOUMS

Le titre du nouveau livre de Michèle Pralong, paru aux Éditions Héros-Limite, sonne comme une énigme. Ces notes de résidence, saisies sur le vif, retracent les trois semaines que la dramaturge a passé avec la C<sup>ie</sup> Greffe de Cindy Van Acker au Pavillon ADC en février 2022. L'enjeu de cette résidence: reprendre d'anciennes pièces de la chorégraphe, recycler, revisiter, recréer. Jour après jour, l'autrice accompagne les résident-es à l'œuvre. Elle note sur son téléphone portable tout ce qu'elle entend. Une capture du réel à échelle humaine qui révèle un travail exigeant et sensible de retranscription de l'oralité. Comment donner forme à des paroles éparées, anodines, quotidiennes, qui trébuchent, bégayent, s'éparpillent? Michèle Pralong mêle sans hiérarchie observations poétiques — rien n'est fait à la légère mais il y a de la légèreté quand même — et préoccupations prosaïques — je peux aller au marché chercher du poulet pour tout le monde. Un écoulement de voix anonymes qui documente la vie d'un théâtre. On y entend les artistes, la technique ou le bureau. On ne sait pas vraiment qui est qui. On imagine. Car on y danse, cuisine, pense et se remémore. Le récit polyphonique dévoile ce qui est habituellement tu au public. À ce copain de collègue qui se demande ce que fait une direction de théâtre durant ses journées, l'autrice semble répondre indirectement avec ses *loukoums*, qu'on savoure attentivement. Et on se dit *in fine* que faire de l'art, c'est comme préparer un repas, il y aura toujours « six kilos d'oignons à couper ». Maria Da Silva

JE CHERCHE MES CLÉS JE TROUVE DES LOUKOUMS, MICHÈLE PRALONG, ÉDITIONS HÉROS-LIMITE, 2025



## LIVRE-PAYSAGE

Certains livres sont plus que des ouvrages. Publié en décembre dernier, *corpo mundo* de la compagnie lyonnaise Arrangement Provisoire, qui héberge les projets de Jordi Galí et Vania Vaneau, est de ceux-là. L'objet violet aux couvertures apparentes, un grand format cependant peu épais, est une œuvre sauvage qui « trace les directions d'une danse à venir », selon les mots d'Emma Merabet, autrice invitée. Fruit de quatre années de travail articulées collectivement par les deux chorégraphes, les travailleuses de l'écriture Charlotte Imbault, Wilson Le Personnic, Marie Pons et la chercheuse Alix de Morant, le livre offre une plongée non hiérarchisée dans l'œuvre de la compagnie et les pensées voisines qui alimentent sa démarche, tout en laissant de l'espace et de la marge — littéralement — pour celles des lectorices. On y croise des discussions avec ici une mathématicienne là un astrologue, des textes en rythme et en mouvement, une analyse de nos manières de regarder la danse qui file une astucieuse métaphore impliquant un escargot, des entretiens fleuve, des croquis, des constellations d'idées, le mode d'emploi de pratiques développées par la compagnie pour visiter, entre autres choses, nos forêts intérieures. Ponctué d'images souvent végétales, le livre se traverse comme on marche sur un sentier de randonnée: en s'émerveillant de l'horizon comme des petites choses sous nos pieds, en portant sur son dos le nécessaire pour s'aventurer dans l'inconnu. Léa Poiré

CORPO MUNDO, DIRECTION JORDI GALÍ ET VANIA VANEAU, ARRANGEMENT PROVISOIRE, LYON, 2024

# BRÈVES

NOÉMI ALBERGANTI	MARCO BERRETTINI
Noémi Alberganti présente avec Milena Buckel une lecture performance autour de leur livre <i>In-fini 02—d’ici à là</i> , ensemble de textes, danse, photos, dessins et sons dont la publication est accessible aux personnes malvoyantes et aveugles, à la Maison Rousseau et Littérature dans le cadre commun du Festival Out of The Box et de La Nuit des Musées. À l’occasion des Journées Culturelles sédunoises, Noémi présente la performance <i>Infini 03—T’as où le tableau<span> </span>?</i> avec la danseuse Aïcha El Fishawy, fruit de sa collaboration avec le Musée d’Art du Valais.	La compagnie *Melk Prod. est en création de <i>Jiddu</i> que l’on découvre mi-août au théâtre de l’Orangerie.
MAUD BLANDEL	
En avril dernier, Maud Blandel a créé <i>La Rumeur</i> , pièce pour les 20 étudiant-es du CNCD. I L K A a repris la tournée de <i>L’œil nu</i> pour le CCN de Caen, le CNDC d’Angers (version extérieure) et le Festival Santarcangelo cet été. La recherche d’une future création débute en mai prochain lors d’un séjour à Sofia dans le cadre du projet européen Life Long Burning.	

## MARION BAERISWYL

Ce printemps, le public de l’Hexagone-Scène Nationale de Meylan s’immerge dans *Nous voulons la Lune* de Marion Baeriswyl et du musicien D.C.P. Puis c’est avec évo mine Lambillon que Marion assiste Gregory Stauffer pour le *Jardin des corps* au Pavillon ADC. Au bénéfice d’une bourse de la Ville de Genève, elle est en juin en résidence de recherche pour *En jachère* au bord de l’Aire et de l’Arve avec D.C.P. Au mois d’août, le duo participe à la BIG (biennale intrépide des espaces d’art de Genève) dans le cadre d’un projet avec le Galpon.

## BALLET JUNIOR

Danseuse et danseur au Ballet de l’Opéra National de Lyon, Dorothée Delabie et Franck Laizet ont travaillé entre autres avec William Forsythe, Lucinda Childs, Anne Teresa de Keersmaeker, Mats Ek avant de fonder la Cité Chorégraphique, centre de formation pour jeunes danseuses à Lyon. Nommé à la direction du Ballet Junior, le duo prend la relève de Patrice Delay et Sean Wood. Bienvenue!

*Delicate People*, présentée à l’Institut suisse de Rome, à La Villa Moyard de Morges, au MBA du Locle et à June Event à Vincennes. Ce printemps annonce également le début d’une nouvelle création : Ruth et Cécile sont en en effet au Watermill Center de New York pour poser les premiers jalons de *Hanging On*, dont la première est prévue à l’automne 2026.

## AURÉLIEN DOUGÉ

Aurélien Dougé prépare deux nouvelles performances *in situ* qui viennent enrichir son répertoire de petites formes *Short Stories*. Elles sont présentées en juin à Artocène — Biennale d’art contemporain de Saint-Gervais Mont-Blanc, en août au festival de danse Nikaala à Lomé (Togo), en septembre au festival Plastique Danse Flore à Versailles (France) et en octobre au MAC VAL à Vitry-sur-Seine (France).

## CIE 7273

Les 7273 poursuivent leurs projets de création avec *Silahkan* pour le Printemps Carougeois. *Medellin* se déploie dans les écoles genevoises inscrites à *La danse (c’est) dans ta classe*. Nicolas Cantillon et les étudiant-es du HF ZUB Tanzwerk de Zurich collaborent sur un projet à la Rote Fabrik. *Fall In* se joue au Tanzist Festival de Dornbirn, tandis que les Scènes du Grütli proposent *Dead horse in a bathtub*, création de Nicolas Cantillon.

## CIE C2C

Bénéficiaire d’une convention de soutien régionale canton et Ville de Genève avec l’axe «participation culturelle» pour les années 25–27, la C<sup>e</sup> C2C porte plusieurs projets participatifs dont *Morceaux choisis* à la Fête de la danse au Pavillon ADC, *Ritournelles* en collaboration avec UNI3 au Festival PerformAge (premier festival performatif pour les 60 ans et plus) à Lucerne et avec La Collective et en commune, *Rituelles* en juin puis novembre. Caroline de Cornière poursuit ses engagements avec Réseau Femmes\* et Danse Transition autour du projet «Conti-

nuer comment ?» Elle est invitée au festival féministe Nikaala à Lomé (Togo) pour animer un workshop et présenter une performance participative. Son prochain spectacle *Récital* est sur les Scènes du Grütli en novembre.

## CIE DANSEHABILE

Dansehabile prépare une performance pour la Fête de la musique et l’association poursuit ses ateliers de danse ouverts à touxtes et de tous âges avec et sans handicap.

## CIE DIVISAR

En mai, la compagnie Divisar présente *Anchor* au Théâtre de l’Indocile à Sion, un duo réalisé en 2018 en collaboration avec la compagnie Woman’s Move et interprété par Elsa Couvreur et Mehdi Duman. Sur la scène de danse de la Fête de la musique, c’est *Portraits* que l’on découvre, une création en cours avec Mehdi Duman et Gennaro Lauro.

## CIE YANN DUYVENDAK

Pour mieux refléter la diversité de ses activités et mettre en lumière le travail d’équipe, la Cie Yan Duyvendak devient un collectif et reprend le nom de l’association qui la sous-tend. Dreams Come True rassemble des professionnel·les aux expertises variées (communication, production, administration, création, technique) qui produisent et diffusent des œuvres artistiques tout en développant des projets culturels. Devenir un collectif, c’est affirmer des valeurs communes : *le care*, la durabilité, la valorisation des compétences, l’engagement sociétal, artistique et politique, l’équité, la bienveillance, le droit à l’erreur et à l’échec, la responsabilité, le courage et l’épanouissement professionnel.

## ELSA COUVREUR

Elsa présentera *Let’s Start Again*, pièce courte mêlant danse et clown, lors de la Fête de la Danse (Fribourg et Yverdon-les-Bains). Cet été, son solo *Après le bip so-*

*nore* (titre original: *The Sense-maker*) sera représenté au Théâtre du Train Bleu lors du Festival Avignon OFF.

## CLARA DELORME

En résidence à l’institut Suisse de Rome depuis septembre dernier, Clara Delorme crée pour la première fois une exposition pour l’espace d’art Lateral Roma : *Queste musiche mi toccano molto, mi piacerebbe dividerle con voi*, travail visuel autour de l’œuvre musicale de Catherine Ribeiro + Alpes, accompagné d’une performance. En juin à Rome, elle collabore avec la cheffe Alice Héron pour une performance gastronomique et festive.

## MARIE-CAROLINE HOMINAL

Ses triptyque de pièces réalisées en collaboration voyagent ce printemps : *Hominal/Öhrn*, *Hominal/Xaba*, *Hominal/Hominal* sont repris au théâtre Vidy Lausanne, à la Comédie de Genève et au LAC à Lugano, tandis qu’*Hominal/Xaba* est présenté seul en Namibie et en Afrique du Sud. Après sa présentation au printemps à la Ménagerie de Verre à Paris, *Eurêka, c’est presque le titre* se rend en juin au Festival Territori (Teatro Sociale Bellinzona), *Hominal/Hominal* à la Ferme Asile (Sion), dans le cadre d’une exposition solo de David Hominal. Toujours en juin, MCH réunit 10 danseur·euses et 3 musicien·nes sur la scène du festival June Events (l’Atelier de Paris) pour *Numéro 0/Scène III*, créé en mars au Pavillon ADC et à l’Arsenic à Lausanne. Le mois de juin se conclut avec la présentation de la performance *J’hésite entre Croquis et arabesque* et *La métamorphose* dans le cadre de Tandem (Scène Nationale d’Arras-Douai).

## MATHILDE INVERNON

Créé dans le cadre d’Emergentia 2024, *Bell end* poursuit sa tournée. Après la Bâtie en collaboration avec l’ADC, les SUBS à Lyon et les Printemps de Séve-

lin, la pièce est jouée ce printemps à Artdanthé (Paris) avec le Centre Culturel Suisse on tour, avant de faire étape au Festival de Marseille en juin, au festival Santarcangelo (Rimini) en juillet puis à Zurich.

## KIYAN KHOSHOIE

Après avoir présenté *Daydream* pour le CFC danse au Pavillon ADC, dans le cadre de VIVA, festival d’arts vivants dédiés à toutes les jeunesses, Kiyan Khoshoie se remet aux répétitions d’une nouvelle création avec la Tanzkompanie St. Gallen. Première prévue en septembre 2025.

## MARTHE KRUMMENCHER

Ce printemps, Marthe Krumm-nacher poursuit Les Milongas du Pavillon et présente dans le cadre de VIVA *Syneinai*, projet chorégraphique où elle invite les collégien·nes de Candolle autour des ateliers de mouvement réalisés avec Raphaële Teicher. Avec des jeunes en formation chez Forpro, Marthe crée un défilé de mode autour de la question sensible de la *fastfashion* sur la passerelle de Forpro à Plan-les-Ouates. Pour la Fête de la danse, elle est à Bulle et Fribourg avec *Ceci est une rencontre*. Elle effectue une résidence de recherche avant de s’engager dans une série d’ateliers donnés en alternance avec Raphaële Teicher aux jeunes participant·es de PAC(O) (Projets Artistiques collaboratifs — et formation) ainsi qu’aux adultes apprenant le français dans le cadre d’une collaboration entre la maison de quartier des Avanchets et le Pavillon ADC.

## MANUFACTURE

Les danseuses de 1<sup>er</sup>e année de la Manufacture ont suivi une formation aux danses street styles avec Diana Akbulut et ses guests : Nalita et Bembika (house), Tamara Mancini (waacking), Dany (krump) et Lorenzo (b-boying) ; iels on écrit leur premier solo avec le soutien de Sarah Ludi, ont suivi une semaine de

chant avec Béatrice Nani et Francine Acolas, ainsi qu’un atelier théâtre avec Oscar Gomez Mata. Iels vont ensuite s’engager dans la forêt de Bienne en compagnie de Gregory Stauffer et de leur professeur de SaoLim, Dominique Falquet. Cours de théâtre, d’acrobatie et de danse avec la danseuse Congolaise Jolie Nge-mi marquent la fin de leur année académique.

Quant aux 2<sup>e</sup> année, iels développent des projets collectifs avec Federica Porello suivis de présentations publiques à La Manufacture, et participent au projet Bergwald à Trient. Iels suivent ensuite une semaine de chant avec Anne Montandon et Francine Acolas, avant de participer au projet Camping 2025 à Lyon. Le Master en Arts scéniques, nouvelle formation interdisciplinaires de deux ans réunissant mise en scène, chorégraphie et scénographie, débute à la rentrée 2025 sous la responsabilité de Gregory Stauffer.

## YANN MARUSSICH

Extrait de *Missing body*, long travail de recherche mené par Yann Marussich avec des personnes amputées de guerre au Mozambique, *Corps manquant* est présenté à La Comédie de Genève, dans le cadre du festival Out of the box — Biennale des Arts inclusifs. Un week-end d’activités artistiques est ouvert à cette occasion à toute personne amputée de membre(s). En juin et juillet, Yann se rend à l’Institut Grotowski à Wroclaw en Pologne pour animer un workshop et donner une conférence avant de diriger un atelier autour du mouvement et de la performance, avec à la clé une présentation publique à Athènes.

## EMMA SABA

Emma Saba revient de sa résidence à la Cité Internationale des Arts (Paris) pour travailler à son projet *Jalousie des tempêtes* avec Jeanne Pâris, Délia Krayenbuhl et Yamina Pilli. Après deux présentations dans le cadre de PREMIO à l’Arsenic et aux Open Studios à la Cité Internationale, iels sont en résidence à Onassis AIR (Athènes), au festival DDD (Dias da Dança de

Porto), puis au Roxy Birsfelden (Bâle). Parallèlement et avec le collectif Foulles, Emma prépare une exposition pour l’espace Indiana à Vevey à l’occasion de la Fête de la Danse.

## GREGORY STAUFFER

Gregory présente en mai le projet participatif *Jardin des Corps* au Pavillon ADC. Ensemble avec le far°, iels présentent les résultats de leur année de recherche *Perma-culture* à Zurich en mai ainsi qu’à Lausanne en juin. Avec le centre Malvaux d’exploration écosomatiques en forêt, iels invitent Belinda Winkelmann à une série d’ateliers, *Move with the Plants*. Suit un été de résidences et de collaborations avec le choreolab de TanzplanOst de Shaffouse fin juin, avec la plasticienne Beth Dillon en résidence à la Casa Sciarredo en Tessin en juillet et août, et avec Eve Charriatte pour organiser la 2<sup>e</sup> école d’été de Malvaux dans la forêt à Bienne fin août. Gregory Stauffer a également pris la responsabilité du nouveau Master en Arts scéniques de la Manufacture.

## CINDY VAN ACKER

En mai, Cindy Van Acker et les interprètes de la C<sup>e</sup> Greffe proposent un troisième *impromptu*, performance spontanée créée au contact des œuvres de la Fondation de l’Hermitage à Lausanne, partenaire avec l’ADC de sa convention de soutien régional canton et Ville de Genève pour les années 25–27. Un nouvel *impromptu* est accueilli en juillet à la Collection Lambert, dans le cadre de la Sélection Suisse en Avignon. Auparavant, la compagnie participe aux deux jours de perfos pour fêter l’arrivée de l’été au Pavillon ADC. En collaboration avec le collectif genevois de percussion contemporaine Eklekto, la chorégraphe travaille autour d’une pièce de Iannis Xenakis. Après plusieurs mois d’analyse de la partition, la recherche chorégraphique débute par des périodes de studio avec chacune des sept interprètes. La première est prévue en mai 2026 au Pavillon ADC.

