

PAVILLON ADC OCT. 2026 — ASSOCIATION
POUR LA DANSE CONTEMPORAINE — PLACE
■ BEATRIZ CONSUELO — — — 1206 GENÈVE

Journal de danse Se



1. Réveillez-vous Blancs
au bois-dormant
2. Dans un monde fini
3. Le 'Zine de l'adc

02	①	— «RÉVEILLEZ-VOUS BLANC-HES AU BOIS-DORMANT»
04		— AUTOTHÉRAPIE, SOIN DE SOI ET DES AUTRES <i>Entretien avec Mackenzy Bergile – Propos recueillis par Wilson Le Personnic</i>
08		— CAROLINE GUIELA NGUYEN – OUVRIR LE THÉÂTRE À 360° <i>Propos recueillis par Prisca Ratovonasy</i>
12		— JE N’AI JAMAIS ÉTÉ DISCRIMINÉE – <i>Par Ana Pi</i>
16		— LES ARTISTES HIP-HOP ET KRUMP FACE AU REGARD INSTITUTIONNEL – <i>Entretiens avec Mamu Tshi, Julien «Wrestler» Adjovi, Leïla Miretti, Julie Rilos, Olivia Pierre – Propos recueillis par Anne-Laure Sahy</i>
26		— 내 몸은 이미 알고 있었어 (MON CORPS LE SAVAIT AVANT MOI) <i>Par Maîté Maeum Jeannolin</i>
30		— EST-CE QUE J’AI LA PLACE D’ÊTRE JUSTE MOI ? <i>Jerson Diasonama en conversation avec Kassy Bondoko</i>
38		— MARVIN M’TOUMO, LA BEAUTÉ D’UN CARNAVAL QUI DISPUTE <i>Propos recueillis par Prisca Ratovonasy</i>
42		— FRAGMENTS DE VÉNUS – <i>Par Jeanne Tara</i>
47		— TOP 10 – BIBLIOGRAPHIE POUR PENSER L’ANTI-RACISME DANS LES MILIEUX CULTURELS – <i>Par Ramaya Tegegne</i>
		— LE ‘ZINE DE L’ADC N°0 <i>Un espace d’expression pour les spectateur·ices du Pavillon ADC</i>
52	②	— DANS UN MONDE FINI
58		— FAIRE ÉVOLUER L’INSTITUTION – <i>Entretien avec Jérémy Gaillard – Propos recueillis par Cécile Simonet</i>
62		— L’ÉCOSCÉNOGRAPHIE ? AMAZING! AMAZING! – <i>Dialogue croisé avec Fleur Bernet, Fanny Courvoisier, Lucie Gautrain, Sylvie Kleiber, Michèle Pralong</i>
68		— LE MUSÉE D’ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, UN MUSÉE AU CŒUR DU VIVANT – <i>Entretien avec Carine Ayélé Durand, Cendrine Hostettler Propos recueillis par Michèle Pralong</i>
70		— ARTS VIVANTS: SIX PISTES DE DURABILITÉ POUR GENÈVE <i>Entretien avec Yves Corminboeuf – Propos recueillis par Michèle Pralong</i>
78		— LE SPECTACLE VIVANT À L’ÉPREUVE DE LA DURABILITÉ <i>Anne-Lise le Gac, Nina Santes, Vania Vaneau, Gaëlle Bourges Propos recueillis par Wilson Le Personnic</i>
84		— PAS DE SPECTACLE VIVANT SUR UNE PLANÈTE MORTE! <i>Entretien avec Solweig Barbier – Propos recueillis par Wilson Le Personnic</i>
88		— LES LEVIERS DE L’ÉCOSCÉNOGRAPHIE
92		LIVRES
94		BRÈVES

Illustrations:
Ce numéro 87 est illustré par **Yann Stéphane Bisso**, dont certains dessins ont été réalisés spécialement pour cette édition. La peinture est au cœur de la pratique de Yann Stéphane Bisso. À travers ce médium classique, et notamment la tradition picturale du paysage, il explore des questions d’enjeux sociétaux, inscrites dans ses recherches sur la culture diasporique. Puisant dans sa propre double origine, l’artiste, qui vit et travaille à Genève fait se croiser les lieux, les époques et les traditions dans un univers onirique qui emprunte tant à la mémoire qu’à l’imagination et où apparaissent parfois des personnages. Complexe sous une apparente simplicité et volontiers symbolique, sa démarche interroge la construction de l’individu dans son interaction avec la communauté et la société, entre hybridation et effacement. Au bénéfice d’un Master en arts visuel de la HEAD – Genève (2022), Yann Stéphane Bisso est né au Cameroun en 1998. Lauréat du Prix d’art Helvetia (2023) et du Prix spécial Kiefer Hablitzel (2024), il fut l’un des plus jeunes représentants de l’art lémanique dans l’exposition Lemania au Centre d’art contemporain (2021). Son travail est régulièrement montré en Suisse et à l’étranger, lors de présentations collectives et de soloshow.

Réveillons-nous! Décentrons-nous!

« Tu considères que les institutions ont le pouvoir de visibiliser ce qui leur plaît et invisibiliser ce qui leur déplaît, à leur avantage? »

Jerson Diasonama
(voir p. 30)

Quelle chance j’ai, en arrivant à la direction du Pavillon ADC, de pouvoir poursuivre cette aventure si singulière du *Journal de l’ADC*! Éditer cet espace de réflexion sur la danse contemporaine est un merveilleux moyen de la positionner clairement dans le monde et de la mêler à ses enjeux brûlants.

Allant vers l’ouverture que nous souhaitons renforcer au Pavillon, le Journal devient encore plus collectif.

Il est augmenté d’un carnet central, le *Zine de l’ADC*, qui donne voix aux spectateur·ices du Pavillon de façon libre, à partir d’une expérience vécue dans nos murs. Nulle expertise chorégraphique ou talent spécifique ne sont attendus ici pour s’exprimer sur ce que la danse nous fait.

Il est dorénavant piloté par un comité élargi à six personnes, aux côtés des deux rédactrices en chef historiques. Ensemble, nous déterminons les sujets, partageons des ressources et lançons les invitations. Ensemble nous avons thématisé les deux dossiers de cet opus :

- nous regarder nous-même, institutions culturelles, et débusquer comment nous reproduisons, de manière consciente ou inconsciente, des discriminations raciales dans nos fonctionnements et organisations. Loin de nous positionner en juge moral, nous nous incluons dans ce travail de lucidité et d’auto-critique nécessaire à tout changement en profondeur;
- parler des responsabilités sociales, sociétales et environnementales des institutions culturelles, desquelles nous ne pouvons plus nous dédouaner au nom d’une supposée nécessité créatrice.

Ces deux sujets sont intrinsèquement liés et demandent que l’on y accorde toute notre attention. Vous les trouverez déployés dans les pages qui suivent. Merci aux contributeur·ices de ce numéro, dont les voix sont si précieuses et si aidantes.

Bonne lecture!

LOU COLOMBANI

Journal de danse de l’ADC N° 87
Directrice de publication:
Lou Colombani
Rédactrices en chef: Anne Davier,
Michèle Pralong
Comité de rédaction:
Lou Colombani, Anne Davier,
Michèle Pralong, Prisca Ratovonasy,
Anne-Laure Sahy, Cécile Simonet
Coordinatrice administrative
et diffusion: Lydia Pilatrino
Textes:
Anne Davier, Jerson Diasonama,
Maîté Maeum Jeannolin, Wilson
Le Personnic, Hélène Mariéthoz,
Michèle Pralong, Ana Pi, Prisca
Ratovonasy, Anne-Laure Sahy,
Davide-Christelle Sanvee,
Cécile Simonet, Jeanne Tara,
Ramaya Tegegne
Graphiste: Silvia Francia, @sblivr
Illustrations: Yann Stéphane Bisso
Relecture: Isabel Divorne
Tirage: 3500 exemplaires
Parution: deux fois par an
Prochaine parution: mai 2027

Le ‘Zine de l’ADC N°0
Coordnatrice: Viola Poli
Maquette: la collective Hécatombe
Tirage: 4 000 exemplaires,
dont 3 500 encartés dans le
Journal de danse N° 87 de l’ADC
Impression: Atar Roto Presse SA
Responsable de publication:
Pavillon ADC, Association
pour la danse contemporaine
Place Beatriz-Consuelo
1206 Genève
Tél. + 41 22 329 44 00
L’ADC bénéficie du soutien
de la Ville de Genève et
de la République et canton
de Genève

1 DOSSIER «Réveillez-vous Blanc-hes au bois- dormant»

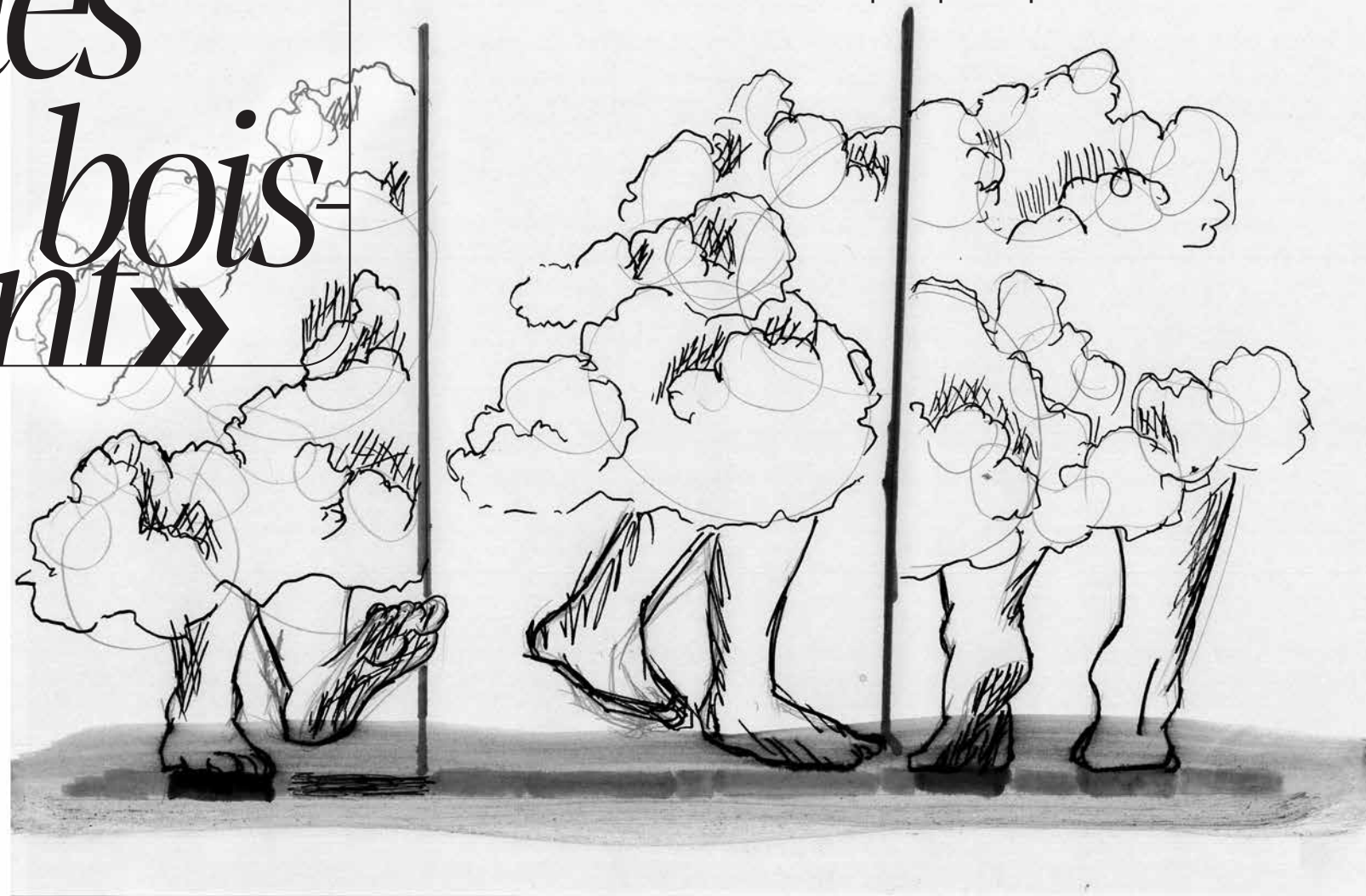
Ce dossier aurait pu s'appeler *Discriminations raciales dans les arts de la scène*. On a préféré *Réveillez-vous Blanc-hes au bois-dormant*, emprunté au titre donné par Davide-Christelle Sanvee à sa présentation du livre d'Amandine Gay (p.92): *Vivre, libre. Exister au cœur de la suprématie blanche*.

Voilà qui renverse la perspective depuis les minorités — sommées de faire sans cesse la démonstration des oppressions — vers les majorités, appelées à la lucidité. Face aux violences raciales, secouons celles et ceux que le système favorise. À commencer par soi. Se réveiller, c'est comprendre comment fonctionne le privilège: ne pas avoir à penser sa couleur; ne pas se demander si son corps sera lu avant son travail; ne pas remarquer que les places autour de

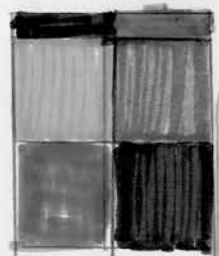
soi sont toujours occupées par les mêmes; ne pas avoir à maîtriser certains codes pour paraître légitime; ne pas entendre que son art est trop militant, trop communautaire, ou au contraire qu'il devrait l'être davantage. Car les injonctions et les biais se nichent partout: dans les habitudes, les esthétiques, les recrutements, les réseaux, les prescriptions, les critiques; dans cette illusion tenace que certaines présences sont universelles et d'autres exotiques ou subalternes. Se réveiller, c'est ne plus se bercer de prétendues neutralités qui nous arrangent.

Une dizaine d'entrées dans ce dossier, qui se poursuivra dans le prochain numéro du Journal. On trouve plusieurs entretiens avec des artistes: la directrice du Théâtre National de Strasbourg Caroline Guiela Nguyen, le performeur Mackenzy Bergile, les créateurices de danses hip-hop et krump Mamu Tshi, Julien «Wrestler» Adjovi, Leïla Miretti, Julie Rilos et Olivia Pierre, l'artiste pluridisciplinaire Marvin M'Toumo. Et trois textes personnels signés par la créatrice transdisciplinaire Ana Pi, la chorégraphe et réalisatrice Maïté Maeum Jeannolin et la plasticienne Jeanne Tara. Jerson Dasonama et Kassy Bondoko, danseuses, dialoguent librement ensemble. Enfin l'artiste et libraire Ramaya Tegegne nous propose de continuer à lire. Pour penser l'anti-racisme, la blanchité institutionnelle et la décolonisation dans les arts.

(LA RÉD.)



Autothérapie, soin de soi et des autres



Artiste interdisciplinaire, Mackenzy Bergile puise dans son histoire familiale, les cultures haïtiennes et les mémoires de la diaspora pour construire une œuvre traversée par des questions d'identité, de transmission et de réparation. Dans cet entretien, il revient sur son parcours, sur l'influence du spiralisme et sur la genèse d'*Autothérapie*, *Unbolting Colonial Statues from Our Consiousness*: un solo qui s'origine dans le déplacement forcé de 12 millions d'Africain-es lors du Middle Passage, notamment dans la traite de personnes esclavagisées particulièrement brutale en Haïti, et en examine les effets jusqu'à l'Europe contemporaine. À découvrir en novembre au Pavillon ADC dans le cadre du festival Emergentia.

Entretien Mackenzy Bergile

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Mackenzy Bergile est un artiste interdisciplinaire franco-haïtien, chorégraphe, pianiste, poète et chercheur. Formé à la danse traditionnelle haïtienne, aux danses afro-américaines et contemporaines, à la musique classique et aux arts visuels, il développe une pratique à la croisée de la performance, de la recherche théorique et de la critique postcoloniale. Son travail interroge les enjeux de mémoire, de domination et de transmission à travers le corps et le geste. Il explore notamment les corps diasporiques comme lieux d'inscription politique.

Mackenzy, peux-tu parler de ta trajectoire de formation ?

MACKENZY BERGILE : Je suis franco-haïtien, né à Paris de parents arrivés en France dans les années 1980. Mon enfance a été profondément imprégnée par la culture haïtienne : la langue, les traditions, les valeurs familiales. En grandissant en France, je me suis aussi approprié les codes sociaux et culturels français, sans mesurer, à cet âge-là, la complexité de cette double appartenance. La musique et la danse ont très tôt pris une place importante dans ma vie. J'ai d'abord découvert ces pratiques à travers la culture haïtienne, avant de m'ouvrir à d'autres disciplines telles que le jazz, les claquettes ou la culture hip-hop. Ces danses faisaient écho à ce que je connaissais déjà, tant dans l'approche du rythme et du geste que dans les valeurs qu'elles véhiculent. À l'adolescence, je me suis aussi intéressé à la musique classique de manière autodidacte. N'ayant pas les moyens d'intégrer un conservatoire, je passais beaucoup de temps en médiathèque à découvrir et écouter des œuvres tout en affinant mon oreille. C'est dans ce contexte que j'ai découvert le piano, puis, par la suite, la théorie musicale, afin de pouvoir dialoguer avec d'autres musicien-nés. En parallèle, j'ai suivi des études de mode, qui m'ont permis de travailler le textile, la couture et de me fami-

liariser avec l'histoire de l'art par une approche visuelle. En 2013, j'ai fait le choix de mettre ces études de côté pour m'engager pleinement dans une carrière d'interprète en danse. J'ai toujours abordé ce chemin avec exigence, en privilégiant des collaborations capables de nourrir réellement ma recherche artistique. Cette pratique d'interprète m'a permis d'affiner mes outils et d'ouvrir un questionnement plus profond sur ce que je souhaite engager aujourd'hui à travers la création.

Comment cet héritage haïtien se traduit-il dans ta recherche artistique ?

Cet héritage est indissociable des histoires française, africaine et américaine, tant ces récits sont liés. La culture haïtienne est le résultat d'un mélange complexe, né de la colonisation, des déplacements forcés et des résistances. Elle intègre des traditions africaines, des strates amérindiennes et des héritages européens, notamment à travers le christianisme. Ces différentes influences font partie de mon histoire personnelle et se retrouvent naturellement dans ma recherche artistique.

La musique classique, par exemple, occupe une place importante dans mon travail. Elle est liée à l'histoire religieuse et culturelle européenne, mais elle résonne

aussi avec certaines pratiques musicales présentes en Haïti. En mettant en dialogue ces univers, je cherche à montrer comment des histoires issues de temporalités et de géographies différentes se sont construites en parallèle. Le rapport au symbole est également central : inspiré notamment par la philosophie du vodou haïtien, il m’amène à considérer que chaque geste, chaque son, chaque objet a une valeur symbolique. Enfin, l’héritage haïtien se manifeste dans mon travail par une approche fragmentaire de l’histoire. Je ne la considère pas comme un récit continu et linéaire, mais comme un ensemble de fragments, de ruptures et de transmissions. Cette manière de faire me permet d’interroger à la fois mon histoire personnelle et des récits collectifs.

Cette pensée fragmentée du temps fait écho au spiralisme haïtien de Frankétienne, une notion qui t’accompagne depuis longtemps...

Né en Haïti dans les années 1960, notamment à travers l’œuvre de Frankétienne, le spiralisme est une réponse à un contexte historique et politique marqué par l’instabilité, la violence et la dictature. Il propose une écriture et une pensée qui acceptent la discontinuité, la répétition et la cassure comme des éléments constitutifs de la réalité. Le spiralisme admet que les choses ne suivent pas un ordre continu, qu’elles reviennent, se transforment et évoluent. Découvrir le spiralisme haïtien m’a permis de reconnaître et d’assumer une manière de penser et de créer qui existait déjà en moi, notamment mon approche des questions d’identités, de mémoire et de transmission.

Dans mon travail de danse et de musique, le spiralisme agit comme un cadre de pensée. Je compose mes pièces à partir de fragments, de ruptures et de retours que je ne cherche pas à relier de manière explicative, mais à faire coexister. Cette approche m’autorise à accueillir la complexité, la contradiction et l’incertitude, sans chercher à les résoudre.

Quelles questions traversent ta recherche artistique aujourd’hui ?

Les questions d’identité et de guérison transgénérationnelle structurent aujourd’hui ma recherche. Il s’agit de reconnaître ce qui nous a été transmis — y compris les blessures, les silences et les

récits interrompus — afin de comprendre comment ces héritages continuent d’agir sur les générations suivantes.

Ton solo *Autothérapie* s’inscrit dans une recherche au long cours sur la mémoire, la réparation et l’introspection. Peux-tu retracer la genèse de cette création ?

Autothérapie est née d’un moment charnière de mon parcours, à la fois personnel et artistique. En 2021, lors d’un voyage au Bénin avec ma famille, je me suis rendu à Ouidah, à la porte du non-retour, lieu d’où de nombreuses personnes ont été déportées vers les Caraïbes. En marchant jusqu’à la mer, j’ai été traversé par une émotion très forte, accompagnée d’images et de sensations difficiles à formuler. Cette expérience a été renforcée par la présence de ma fille, encore toute jeune à ce moment-là. J’ai pris conscience qu’une nouvelle génération arrivait et que certaines questions liées à l’histoire et à l’identité n’avaient pas été réglées ou acceptées par les générations précédentes. *Autothérapie* est née de ce besoin de faire face à des héritages non résolus, non pas pour les effacer, mais pour les accepter et les transformer. Au départ, ce travail n’avait pas vocation à devenir une création artistique ; il s’agissait avant tout d’un processus intime, sans intention de partage. Peu à peu, j’ai compris que cette démarche ne pouvait pas rester uniquement intérieure. La forme artistique s’est imposée comme un moyen de lui donner corps et d’en conserver une trace, notamment pour mes enfants.

Peux-tu donner un aperçu de ton processus de recherche et des matériaux que tu as apportés en studio ?

En studio, j’ai volontairement écarté toute construction chorégraphique classique pour me concentrer sur l’origine du geste et ses moteurs. Cette exploration m’a conduit à travailler à partir de zones précises du corps, notamment la colonne vertébrale et le bassin. Ces choix sont nourris à la fois par



« Parler de la culture haïtienne ne peut pas se faire de manière isolée. Cet héritage est indissociable des histoires française, africaine et américaine »

« La création devient ainsi un espace de transformation plutôt qu’un espace de solution. Elle peut raviver des blessures, faire surgir des tensions ou des inconforts, et cette dimension fait pleinement partie du processus »

certaines danses traditionnelles liées au vodou haïtien et par des outils issus de disciplines académiques et contemporaines. L’enjeu consistait à identifier un point de départ du mouvement et à laisser le geste se déployer librement. Autour de la danse, le processus de recherche s’est construit à partir de matériaux variés : textes, sons, gestes, images et références historiques. Le travail s’est développé par allers-retours constants entre l’écriture, le corps et la musique. Certaines œuvres de musique classique ont servi de repères, tant pour leur dimension sonore que pour leur contexte historique. Elles ont souvent été à l’origine de fragments écrits, d’images mentales ou de recherches gestuelles. Le travail s’est également nourri de références littéraires et cinématographiques. Le poème *Choucouné* d’Oswald Durand a été un repère important, notamment pour les questions qu’il

soulève autour de l’amour, de la condition sociale et de la transmission. Le film *Passing* de Rebecca Hall, situé à New York dans les années 1920, a également accompagné le processus, en interrogeant les enjeux liés à l’identité et à la ségrégation. À ces références se sont ajoutés des fragments d’archives et de récits historiques liés à la colonisation et à la ségrégation, que je fais traverser par mon corps et ma voix. Ces matériaux ne sont pas hiérarchisés : ils sont mis en relation dans l’espace et le temps, sans imposer au public une lecture unique.

Le titre *Autothérapie* suggère un processus de guérison...

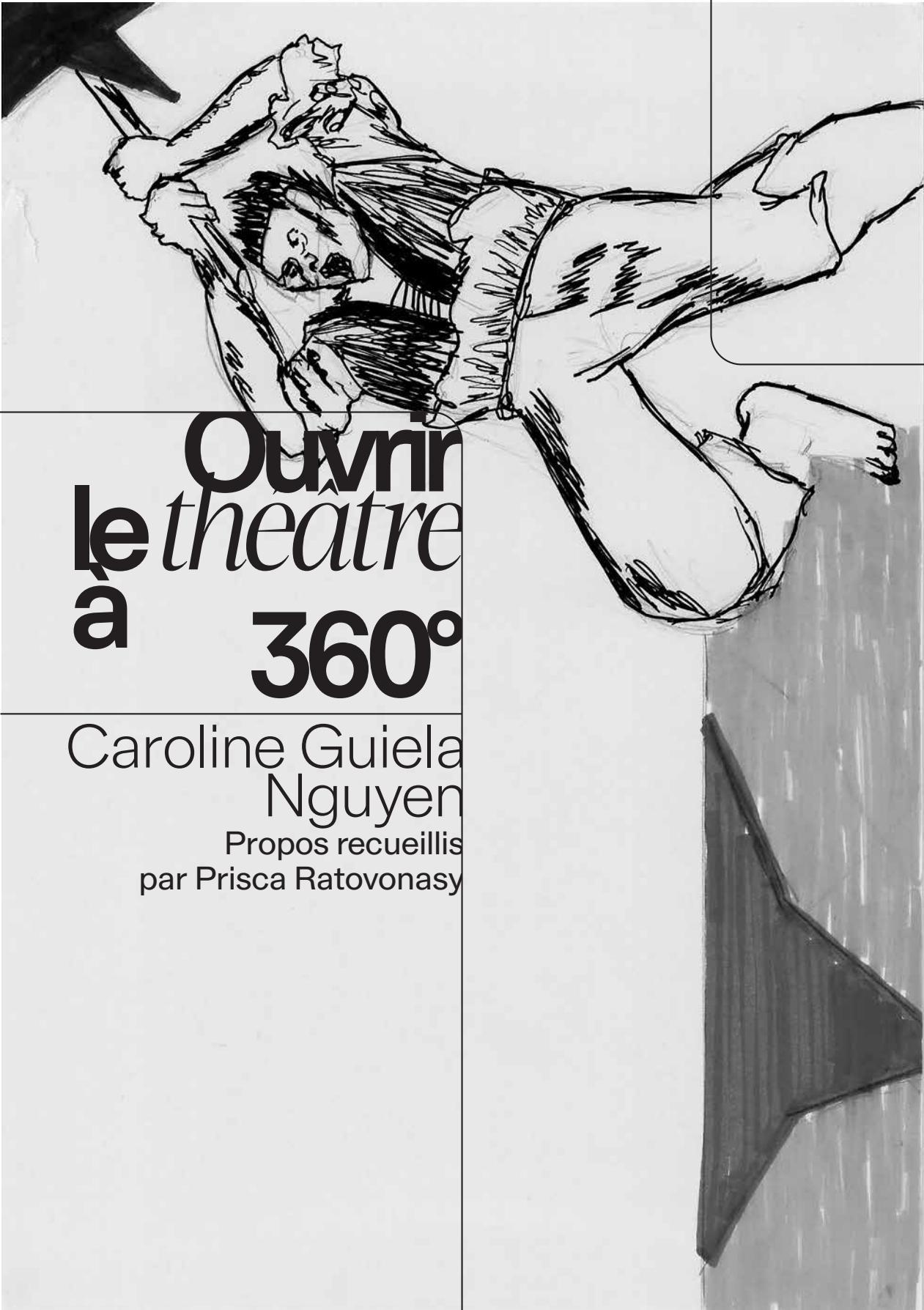
Autothérapie est née de la décision de prendre le temps d’explorer certaines questions personnelles et historiques, sans les éviter ni les simplifier. Dans ce projet, la guérison ne passe pas par la réparation des blessures,

mais par leur reconnaissance. Accepter de ne pas tout comprendre, de ne pas tout résoudre, permet déjà un déplacement intérieur. La création devient ainsi un espace de transformation plutôt qu’un espace de solution. Elle peut raviver des blessures, faire surgir des tensions ou des inconforts, et cette dimension fait pleinement partie du processus. Issu de cultures où la guérison est pensée comme un acte collectif, j’envisage aussi la présentation de ce travail comme une expérience partagée avec le public.

Ton travail convoque des histoires liées à la colonisation, à la ségrégation et aux déplacements forcés, dans des lieux où ces récits restent parfois peu représentés. En quoi leur présence sur scène constitue-t-elle pour toi un geste politique ?

Je ne considère pas ces questions comme appartenant uniquement au passé : elles continuent d’agir dans les corps, les mémoires et les espaces culturels d’aujourd’hui. Les porter sur scène, notamment dans des institutions où elles sont encore peu visibles, constitue déjà pour moi un geste politique.

Il ne s’agit pas pour autant de désigner des coupables ou de provoquer un sentiment de culpabilité. La création me permet plutôt de rendre perceptibles des histoires et des tensions longtemps marginalisées, sans les simplifier ni les réduire à un message univoque. Le geste politique réside ainsi autant dans les récits convoqués que dans la place et la visibilité qui leur sont accordées.



Ouvrir le théâtre à 360°

Caroline Guiela
Nguyen

Propos recueillis
par Prisca Ratovonasy

Autrice, metteuse en scène et directrice du Théâtre national de Strasbourg, Caroline Guiela Nguyen raconte son parcours, son rapport à l'écriture et sa manière d'aborder la diversité au sein d'une grande institution publique. Elle présente une démarche d'ouverture qui concerne la programmation, les publics, l'école et les recrutements, tout en soulignant que ce travail reste progressif et soumis à de nombreux freins.

Programmer autrement, une vigilance, pas un quota

Au TNS, cette trajectoire nourrit une attention particulière aux mécanismes de représentation. Caroline Guiela Nguyen dit ne pas savoir si elle aurait pu diriger un établissement public il y a 15 ans. Non seulement parce qu'elle était plus jeune, précise-t-elle, mais parce que le paysage théâtral offrait alors moins de place visible aux artistes racisé-es. Ces artistes existaient déjà, rappelle-t-elle, mais étaient « beaucoup moins présent-es sur la scène culturelle pour des raisons de discrimination très concrètes ».

Aujourd'hui, elle explique prendre davantage de temps dans la programmation, car « les artistes racisé-es sont plus empêché-es dans leurs parcours ». Ce temps supplémentaire sert, selon elle, à repérer, accompagner et rendre visibles des artistes qui n'ont pas toujours bénéficié des mêmes réseaux ni de la même reconnaissance. La démarche repose donc moins sur une volonté d'affichage que sur une attention aux conditions d'accès à la scène.

Elle insiste toutefois sur le critère artistique : « Ces artistes sont là parce qu'ils sont puissant-es. » La vigilance qu'elle revendique n'est pas présentée comme une logique de quotas, mais comme une manière de « réguler un mécanisme » institutionnel. Elle reconnaît néanmoins que le soupçon de légitimité peut encore « apparaître en fantôme ».

Cette attention portée aux artistes conduit à une autre question, celle des publics auxquels les spectacles s'adressent. Pour Caroline Guiela Nguyen, le travail sur les plateaux et celui sur les publics doivent être envisagés ensemble.

Faire venir autrement : « concret, concret »

Diversifier la scène ne suffit pas, il faut également travailler le lien au public. Avec son spectacle *Saïgon* (2018), Caroline Guiela Nguyen dit avoir vu venir de nombreuses personnes spectatrices

Les héritages

À la question de savoir comment elle se présente, Caroline Guiela Nguyen répond : « Je me définis surtout en tant qu'autrice, c'est vraiment la chose la plus importante pour moi ». Elle ajoute ensuite directrice, metteuse en scène et mère. Avant l'institution, il y a donc l'écriture. Son parcours s'inscrit dans une histoire familiale marquée par plusieurs héritages, un père juif pied-noir d'Alger, une mère métisse, indienne et vietnamienne et une enfance dans le Var. Elle se souvient s'être vécue comme « une petite fille varoise avec un accent du Sud à couper au couteau ». Elle ajoute toutefois que cette assimilation n'a pas effacé l'expérience du regard social : « Je n'ai jamais oublié la couleur de ma peau », dit-elle, en évoquant le racisme du village où elle a grandi.

La sociologie lui a d'abord fourni un cadre d'observation : « Il fallait que je me mette à l'extérieur d'un groupe pour le regarder ». L'écriture, de son côté, occupe une place centrale dans son équilibre personnel. Elle la décrit venue « comme une ambulance » dans sa vie. « Quand je n'écris pas, je sais que je pars avec une jambe en moins », confie-t-elle.

Cette position, entre observation sociale, mémoire familiale et nécessité d'écrire, éclaire sa manière de diriger aujourd'hui le Théâtre national de Strasbourg (TNS). Son parcours personnel apparaît comme un point de départ pour interroger les cadres de légitimité du théâtre public.

asiodescendantes, mais aussi des publics algériens et marocains qui reconnaissent dans la pièce une part de leur histoire. Selon elle, le théâtre change lorsqu'une personne qui n'y est jamais entrée peut se dire que « quelque chose de ma vie existe ici ».

Son mot d'ordre au TNS est pragmatique : « concret, concret ». Le dispositif *Un spectacle dans ta langue* propose des représentations accessibles dans les langues parlées par des personnes allophones du territoire. Il ne s'agit pas seulement de surtitrer, le théâtre s'appuie aussi sur des personnes traductrices, des associations, des lieux de culte, des écoles ou des relais de quartier. « Nos canaux de communication, de rencontres, ils se déplacent vraiment n'importe où », explique-t-elle.

Cette méthode conduit également à repenser les relations publiques par territoire plutôt que par catégories fixes telles que publics habitués, scolaires ou « publics empêchés ». *Le Centre des récits*¹, *Les Galas*² avec des personnes non professionnelles ou le projet d'écrivain public³ près de la préfecture prolongent cette logique. Le théâtre est alors envisagé comme un lieu qui cherche à créer des situations de rencontre.

Cette ouverture des salles ne règle toutefois pas, à elle seule, la question de la représentation. Pour s'inscrire dans la durée, elle doit aussi concerner les lieux où se forment les artistes et où se construisent les parcours professionnels.

L'école, un enjeu central

Le TNS étant aussi une école, Caroline Guiela Nguyen voit dans la formation un enjeu central. La présence d'élèves racisés-es en section jeu a progressé, notamment grâce à des dispositifs antérieurs comme *Premier Acte*⁴ et au travail de collectifs tels que *Décolonisons les arts*. Mais elle souhaite que cette attention concerne aussi la mise en scène, la dramaturgie, la scénographie, les costumes ou la régie. Il ne s'agit pas seulement d'être visible sur scène, mais de pouvoir écrire, concevoir, transmettre et décider.

Dans cette continuité, elle rappelle que les élèves et artistes recruté-es le sont d'abord pour leur qualité : Ils sont puissantes et puissants. Le projet d'écrivain public imaginé par Linda Soukria, élève dramaturge, illustre, selon elle, comment des parcours différents peuvent apporter à l'art et à l'institution une relation directe au réel, aux démarches administratives, aux récits migratoires ou aux formes d'écriture qui ne passent pas toujours par les circuits habituels du théâtre.

L'ouverture ne concerne pas seulement ce qui est visible sur scène, mais aussi les espaces où se prennent les décisions et où se transmettent les savoirs. C'est à ce niveau que les résultats peuvent être plus difficiles à mesurer.

Des effets à inscrire dans la durée

« Moi je suis là pour que l'art se porte bien. » Cette phrase résume l'enjeu que Caroline Guiela Nguyen associe à l'ouverture : diversifier les récits, les publics et les parcours afin de nourrir la création artistique. Sa démarche articule programmation, publics, école et recrutements. Elle parle d'un travail « à 360° » et affirme que « ça ne sera jamais moins ». Cette position donne un cadre, mais elle ne suffit pas, à elle seule, à garantir des effets durables.

Certaines fragilités affluent toutefois : l'ouverture portée par Caroline Guiela Nguyen repose sur des moyens, des relais et des choix politiques qui dépassent le seul cadre du TNS. Son refus de donner des leçons aux autres lieux, ainsi que son rappel de la situation précaire des théâtres, inscrivent cette démarche dans un paysage institutionnel contraint. À mesure que les budgets se resserrent et que certains établissements se trouvent menacés, les artistes les plus exposé-es, parmi lesquel-les certain-es artistes racisé-es, risquent d'être les premier-ères fragilisé-es.

La portée du projet dépendra donc de sa capacité à s'inscrire dans la durée. Les outils évoqués (spectacles en plusieurs langues, travail territorial, école, recrutements, écrivain-e public) peuvent contribuer à élargir les publics et les parcours artistiques. Leurs impacts restent toutefois difficiles à évaluer sans indicateurs suivis dans le temps : évolution des candidatures à l'école, diversité des sections au-delà du jeu, composition des équipes, conditions d'accompagnement des artistes ou fidélisation des nouveaux publics. Plusieurs pistes d'amélioration se dégagent, comme documenter les résultats, partager les méthodes avec d'autres lieux, consolider les moyens dédiés aux relations publiques et à la formation, et intégrer ces pratiques au fonctionnement ordinaire de l'institution. L'enjeu n'est donc pas de considérer l'ouverture comme acquise, mais de la rendre durable, vérifiable et transmissible.

1 *Le Centre des récits* accompagne les artistes dès le début de leur création en recueillant les paroles et les expériences d'« expert-es du réel », notamment celles des habitant-es. Ces récits intimes nourrissent une « dramaturgie du vivant », documentent les œuvres et contribuent à construire une mémoire collective plus ouverte.

2 *Les Galas* sont dix jours de fête et de création collective durant lesquels habitant-es et artistes partagent concrètement l'acte de créer. Ils expérimentent un théâtre conçu comme un bien commun, fondé sur un droit à la création accessible à toutes et tous.

3. Le dispositif *Action 1 : toutes nos histoires comptent*, propose un service d'écrivain public destiné à accompagner les habitant-es dans leurs démarches administratives et dans la mise en mots de leurs histoires.

Il permet aussi d'enregistrer et de préserver ces récits, afin qu'ils puissent trouver une place durable au sein du théâtre.

4 *Premier Acte* est un programme de formation itinérante destiné à de jeunes interprètes ayant fait l'expérience de discriminations liées notamment à leur origine sociale ou à leur couleur de peau. Il vise à préparer ces jeunes artistes aux concours des écoles supérieures de théâtre et à favoriser une plus grande diversité sur les plateaux. Le dispositif cherche ainsi à lutter contre les mécanismes d'exclusion qui limitent encore l'accès aux formations et aux carrières théâtrales.



Je n'ai jamais été discriminée

Par Ana Pi



Ce texte commence avec un sourire au coin de la bouche et une intention certaine de mobiliser en vous, dès le tout début, de multiples questions. Des questions qui, parce qu'elles sont tellement les nôtres, finissent par être aussi les miennes à la toute fin. Oui, ce sont des questions qui sont à nous, ensemble, vous n'avez pas mal lu.

Peut-être la première
question d'entre elles
est: en quelle année
sommes-nous ?

Depuis l'époque de notre première rencontre, ou peut-être aujourd'hui alors qu'à travers ce texte nous venons à nous connaître, ou même à nous reconnaître, il est fondamental d'entrer en conversation avec le temps. Le temps, cette dimension parmi les plus précieuses du mouvement.

Nous pouvons charger le temps avec des dynamiques de retard, d'urgence, ou encore, de précision. Toutes les méthodes de notation en danse nous rappellent la présence de la durée, de la simultanéité, de la séquence, du rythme et de la vitesse.

À nous d'élire
la cadence qui nous convient.

Quand j'ai compris qu'il m'appartenait avant tout d'élire ma propre cadence, tout a commencé à avoir davantage de groove, sans aucun doute. Et c'est en reconnaissant cette autonomie que j'ai commencé à dialoguer honnêtement avec mon propre temps.

À qui appartient
la perception que vous avez
du temps ?

Il semble que, quelle que soit l'époque, le temps aime être vécu avec un esprit critique lucide et courageux. Lorsque notre attitude est à l'opposé, il vient et nous retourne à l'envers à un moment donné. Un sourire qui se dessinait avant au coin des lèvres se transforme soit en éclat de rire, soit en rire nerveux.

Ana Pi est chorégraphe, artiste de l'image, danseuse extemporaine, pédagogue, chercheuse et écrivaine. Née et éduquée au Brésil, elle travaille depuis la France à partir des imaginaires de la Diaspora Africaine Transatlantique. Depuis 2010, elle développe et transmet la pratique «CORPO FIRME»; danses périphériques — geste sacré». Ses spectacles, installations, films, actions pédagogiques et recherches, produits par NA MATA LAB, sont présentés dans des institutions, festivals et biennales à travers le monde. Sa conférence performative sur les danses de rue a été donnée plus de 400 fois en Europe, Afrique et Amérique du Sud. Elle prépare actuellement le diptyque *James* et *Malodorous*.
@ana.pi.ana — <https://namatalab.com>

Oui, le titre
de ce texte a bel et bien
à voir avec le sens
de l'humour.

Quand j'ai décidé d'obéir à mon propre temps, j'ai aussi compris que, bien au-delà du libre arbitre, cette décision parlait de la nécessité de me positionner au cœur d'un rapport de force. Et c'est dans cette dispute que sauvegarder ma bonne humeur est devenu, pour moi, l'ancrage de tout mouvement. Il semble qu'il s'agisse toujours, au fond, de savoir qui pourra gagner et qui perdra du temps dans le jeu. Et enfin, peut-être, qui décidera que son temps ne sera pas arbitré de l'extérieur.

Que nous soyons artistes, publics, membres des institutions, critiques ou personnes en formation, le temps sera toujours prêt à nous mettre sens dessus dessous. La rigueur propre au temps demeure inattractable.

Tant mieux pour moi,
je n'aime pas être en retard.
Et pour vous ?

C'est une question de lucidité autant que de dignité. Cela nous reconduit aux méthodes de notation de notre danse, ici, pour nous amener à constater les endroits où nous avons traîné des pieds, alors même qu'il était question d'urgence. Les endroits où nous avons laissé le pied devant pour que le prochain passant se casse la figure, ou peut-être le même pied devant pour que la porte ne se referme pas derrière et permettre à d'autres d'y arriver rapidement. Ou encore les endroits où nous ne faisons que courir, sans prendre le temps d'imaginer aussi radicalement d'autres chemins en devenir.

Oui, ce texte se veut ouvert.

En l'année où nous sommes, que chacune et chacun d'entre nous puisse assumer sa propre responsabilité dans le fil de la pensée et de ses actions. Où que nous soyons, nous savons désormais, ici, que tout est devenu *hypervisible*. C'est comme si nous pouvions voir jusqu'aux armatures les plus profondes de toute structure, ce qui, à une autre époque, aurait presque relevé du secret partagé uniquement entre l'équipe de la conception et celle de la mise en œuvre.

C’est pour cette raison que, dans ce texte, vous comme moi, nous sommes en mesure de nous positionner dans l’espace même que produit cette *hypervisibilité*. Nous considérerons ici, bien franchement, la nature intrinsèque et inévitable de l’hypervisibilité. Or, la manière dont je me situe et me positionne, outre l’écriture de ce texte que vous êtes en train de lire, passe tout autant par la création d’œuvres qui agissent, elles aussi, dans ce même espace inévitablement *hypervisible*. Ces œuvres d’art du maintenant, principalement chorégraphiques, ont des yeux immenses, peut-être plus grands encore que les miens.

Vous êtes-vous déjà rendu compte que les œuvres, elles aussi, nous regardent ?

Lorsque nous quittons totalement l’espace, les œuvres parlent entre elles, de la même façon que nous sommes en train de le faire ici. Les œuvres se posent des questions, s’annoncent des nouvelles les unes aux autres, se complimentent, s’indignent, se taisent. Savantes qu’elles sont, les œuvres évoquent d’anciens proverbes, elles éclatent de rire en pensant à nous. Elles éclatent de rire vraiment, en se souvenant de notre arrogance, de notre innocence et de notre ouverture au mystère qu’elles seules savent ouvrir dans nos esprits.

Une question à laquelle je ne saurais absolument pas répondre est de savoir si les œuvres sont capables de garder rancune. Lorsqu’elles s’aperçoivent que nous nous éloignons de l’Art pour nous distraire avec une mondanité quelconque. Je ne sais pas, et je crois même savoir pourquoi je ne sais pas.

Vous le savez, vous ?

Chaque fois que je commence à réaliser un travail, je lui demande ce qu’il attend de moi. Le plus souvent, il me rappelle que notre Monde est ancien et que ce corpus de mémoire est toujours plus actif que nous ne le pensons. Je lui fais toujours confiance lorsque je comprends que même dans les phases de rupture, nous sommes encore en train de coudre avec des fils séculaires, voire millénaires, pour ma part ancestraux.

Les œuvres auxquelles nous apportons notre soutien, par des ressources telles que l’attention et l’argent, semblent connaître bien mieux que nous ces anciennes dynamiques du monde de l’art. Quel que soit le principe qui guide notre soutien, les œuvres savent pourquoi nous remettons les clés

d’un lieu à une œuvre et non à une autre, pourquoi nous confions une enveloppe d’argent à une œuvre, tandis qu’une autre n’attire que votre regard voyeur sur les réseaux. Les œuvres ont toujours su infiniment plus que nous. Les œuvres savent de quels yeux vous les regardez. Nous pouvons être dans l’arrogance, nous pouvons être dans l’innocence. Les œuvres, elles, ne le sont jamais. Elles savent, elles connaissent chaque contour de l’armature des structures qui nous relient.

Les œuvres savent même qu’elles sont elles-mêmes bien plus anciennes que toute armature.

**Applaudissements !
Applaudissements !
Applaudissements !**

Une foule prise au dépourvu est saisie par le mystère.

**Applaudissements !
Applaudissements !
Applaudissements !**

Nous avions presque oublié que notre cœur était aussi, et encore, là.

**Applaudissements !
Applaudissements !
Applaudissements !**

Nous étions parcouru-es de frissons, sans pouvoir dire un mot. C’est ici que l’amitié entre l’*hypervisibilité* et le mystère a ri aux éclats

Qui aurait pu l’imaginer ?

Je pourrais être ici, dans cette écriture, dans cette conversation, tout au long de ces lignes, à épuiser mes propres mots pour raconter mon parcours exceptionnel. À vous raconter ce que j’ai réalisé à travers le Monde, la manière dont mon travail s’épanouit, ce que l’on m’a fait à moi, les empêchements qui ont été contournés, mes secrets et tout le reste.

Les œuvres m’ont conseillé de guider cette conversation d’une autre manière, en tenant compte du fait que nous regardons le Monde de maintenant avec les yeux que l’*hypervisibilité* nous a offerts. Et que, dans cette perspective, peu importe que le sujet soit moi ou vous.

Ce que je peux dire de mes œuvres, ce que mes œuvres m’accordent de dire à voix haute, c’est qu’elles ont toujours refusé la peur et l’avarice. Elles se sont intéressées dès le départ, elles s’intéressent

et elles s’intéresseront encore davantage à m’offrir le temps bienvenu pour mettre en mouvement des gestes qui nous rappellent la nécessité de restituer à la rencontre son propre fondement. Voyages transfrontaliers, bleu outremer, rêve ancestral, verticalité permanente, amour non négociable, transmutation de la matière par le contact, écoute des architectures voraces, respiration digne, beauté à méditer, divinité technologique, vitalité ultrasonique, joie désobéissante et, prochainement, nous sentirons aussi le parfum de la tendresse et écouterons le rythme élastique du langage.

Mes œuvres ont voulu que j’obéisse à mon propre temps et que cela soit leur fonction prioritaire. Par moments, elles m’ont demandé de m’éloigner radicalement de l’immédiateté toxique du présent afin de pouvoir converser et apprendre avec le commencement de l’histoire, avant même toute trace d’armature.

À d’autres moments, elles m’ont demandé d’inventer une temporalité inédite, avec bravoure. « Pourquoi pas ? », leur ai-je dit, voyons voir. En veillant constamment, ces œuvres me rappellent que je n’ai jamais été la première.

À l’aube, en ouvrant un espace à ces quelques mots ici, je comprends combien il a été et continuera d’être fondamental pour moi de me situer et me positionner le plus loin possible de la vanité du Monde de l’Art. La vanité se déguise parfois en bienveillance. La vanité parfois nous dit d’attendre, ou bien de nous éteindre.

Qu’est-ce qui, en vous, demeure incandescent ?

C’est à travers cette chaleur que nos matières communes s’activent. Vous n’aviez pas mal lu, ce texte parle encore de nous. Lorsque je retournerai me reposer, je serai peut-être bercée par un autre désir agité d’une œuvre qui, au milieu de cette aube, sans attente, viendra me mettre davantage en mouvement. Mais peut-être aussi qu’en retournant dormir, je resterai à penser à chacune de vos réponses, ici, me demandant si ces réponses seraient les mêmes si vous n’aviez pas peur.

Nous rigolons, oui, les œuvres et moi-même.

Notre sourire ne cherche à se moquer de personne. Avec le temps, en revanche, nous demeurons profondément curieuses d’observer, sans parvenir à

comprendre, comment la peur est capable d’activer un certain sens de l’urgence dans l’ensemble de l’audience. On rigole toujours, d’ailleurs. On dirait qu’il faudrait presque célébrer la peur, pour que nous puissions avoir aussi le doublon des clés. Arrêtons-nous, ça devient délirant, c’est au-delà de l’aberrant.

C’est bien sérieux d’ailleurs.

Lorsque nous oublions la puissance de la fonction de l’art, nous nous égarons dans la vanité des formes et des chiffres. Il n’est alors plus question de notre rencontre, encore moins de notre multiplicité inouïe. Nous finissons par croire que nous maîtrisons l’origine de l’histoire, allant même jusqu’à risquer d’affirmer, avec une certaine irresponsabilité, que nous en sommes la seule entrée.

Pendant mes balades sans être vue, avec les immenses yeux offerts par toutes les œuvres du Monde, depuis le commencement de l’histoire, qui n’ont jamais ignoré leur fonction première, main dans la main avec le mystère, au sein du régime d’*hypervisibilité* qui nous réunit, chaque fois que vous avez eu le courage d’élargir tous nos temps-espaces communs, sans vous laisser séduire par des vanités bon marché, ni par des vanités coûteuses et vides, lorsque vous avez redistribué les ressources d’attention et d’argent selon une logique d’équilibre poético-épistémique, lorsque tous ces mouvements sont venus du cœur :

j’ai applaudi.

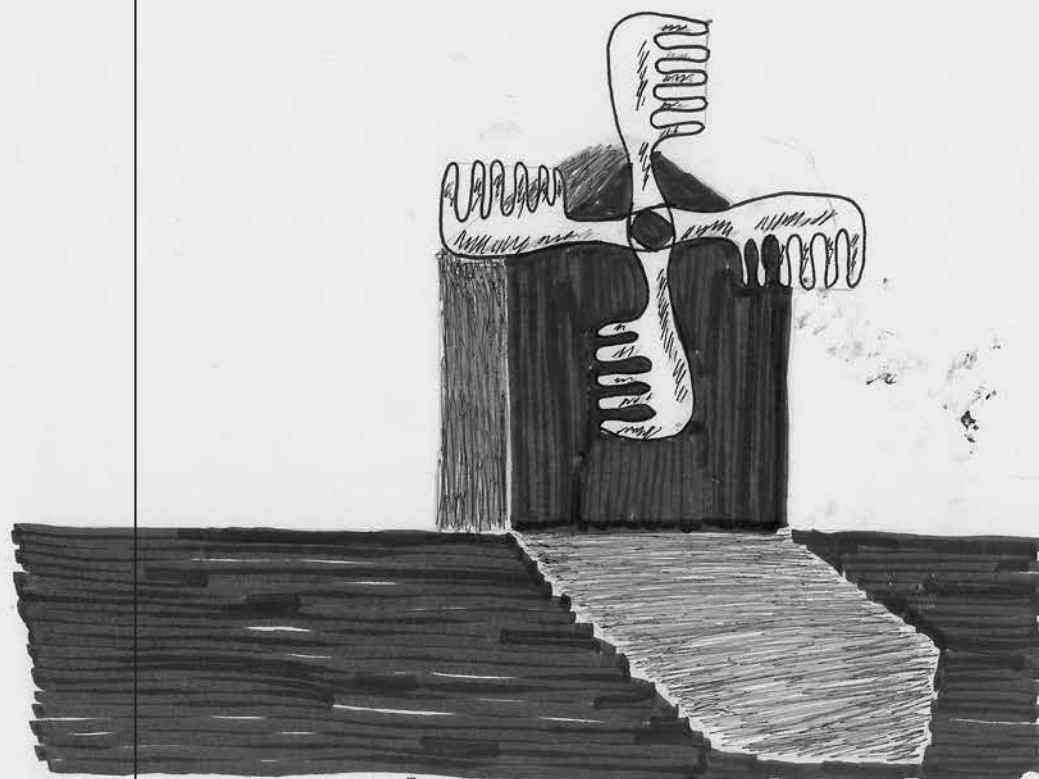
Si vous relâchez votre rigueur une fois l’urgence passée, nous continuerons de rire aux éclats devant le Monde, qui demeure si vaste. Souvenez-vous de vérifier si vous n’êtes pas en train de faire semblant de performer le doute ou les certitudes, par pure vanité.

Qu’allez-vous faire ?

Les œuvres, du moins les miennes, continueront de vibrer dans la mémoire, ce superpouvoir qui donne encore davantage d’énergie au groove qu’au mystère, n’est-ce pas... Moi, obéissante au temps que je suis, je continuerai à applaudir mon chemin, la transpiration de mes actes, l’étendue de mes mots, la résonance d’un travail digne qui a commencé bien avant moi et qui continuera bien après mon départ... Mon cœur, malgré un quelconque seum.

Les artistes hip-hop et krump *face au regard institutionnel*

Dans quatre entretiens successifs avec cinq artistes chorégraphes et danseuses, Mamu Tshi, Julien «Wrestler» Adjovi, Leïla Miretti, Julie Rilos et Olivia Pierre¹, nous abordons l'accès des danses hip-hop et underground aux scènes subventionnées.



Si les danses hip-hop et krump sont issues de la culture noire, elles ont su accueillir au sein de leurs communautés la «diversité» appelée de leurs vœux par nos politiques culturelles. Mais quelle place les institutions qui souhaitent élargir leurs publics sont-elles prêtes à aménager, jusqu'où sont-elles prêtes à lâcher pour se transformer? Et quelle place ces pratiques artistiques souhaitent-elles prendre, à quelles conditions? Considérées tantôt comme du sport, tantôt comme espace d'action culturelle et de médiation, leur professionnalisation et leur reconnaissance artistique se heurtent à des freins systémiques persistants.

On a entre autres parlé des canaux de facilitation d'un tel accès, de responsabilité, de confiance, de stéréotypes et des codes esthétiques dominants qui régissent les programmations. Que faut-il traduire de soi pour être reconnu-ex par elles, et jusqu'où peut-on le faire sans perdre quelque chose de sa culture? Chaque entretien s'ouvre sur une question-pivot avec le précédent. Ainsi, les conversations se déroulent et se font échos.

Entretiens
Mamu Tshi
Julien «Wrestler» Adjovi
Leïla Miretti
Julie Rilos
Olivia Pierre

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-LAURE SAHY

Pourrais-tu retracer ton parcours en danses hip-hop puis krump, et ta rencontre avec les institutions culturelles?

Mamu Tshi:

Mon parcours artistique commence avec les compétitions de danses hip-hop commercial en groupe, avec ou sans coach. En Suisse et dans d'autres pays, il existe des espèces de franchises qui organisent les

concours². Si on gagne, on participe aux championnats d'Europe puis aux mondiaux aux États-Unis. Tout ceci fonctionne grâce à des fédérations dont les membres paient leurs cotisations pour créer des événements, une économie qui s'apparente davantage au sport qu'aux arts scéniques. J'ai ensuite découvert le krump, une culture encore plus en marge qui ne disposait même pas d'une telle économie parallèle. On a essayé de trouver des salles et de montrer

des spectacles. Les seules institutions auxquelles nous avions accès étaient la Fête de la Danse ou la Fête de la Musique, qui ont lieu dans la rue, dans les quartiers, pour proposer une routine de 5 à 10 minutes.

Ces manifestations rassemblent à la fois des professionnel·lexs et des amateur·ice·xs. Ce flou peut favoriser l'absence de rémunération.

MT: Et on a tendance à s'en contenter... Mais, en 2019, par le hasard des algorithmes, j'ai vu passer l'annonce des Quarts d'Heure de Sévelin³. Ça paraissait accessible, il y avait peu d'éléments à adresser, peu de texte, 15 minutes de performance à présenter. L'appel n'était pas intimidant. J'ai envoyé mon dossier sans avoir conscience de ce qui s'ouvrirait à moi: résidences, demandes de fonds, festivals. Tout un monde artistique totalement inconnu. J'habite Lausanne depuis ma prime enfance, passais devant Sévelin 36 et l'Arsenic sans savoir ce que ces bâtiments abritaient. L'inscription *arts scéniques* ne signifiait pas grand-chose pour moi.

Depuis, tu as créé ou co-créé *Womb: Entrailles, L'Héritière, Mamu Tshi. Portrait pour Amandine*, et tu travailles sur trois pièces à l'heure où l'on se parle. Avec le recul, as-tu l'impression que les spectacles avec danses issues des milieux urbains et underground reçoivent un traitement particulier de la part des institutions?

MT: Oui. On présume que ces danses vont parler à d'autres publics, attirer la jeunesse, assurer un travail de médiation et de sensibilisation. On va donc considérer la pratique avant le propos de l'artiste. Dans les programmes, on va décrire le krump et son origine, alors que le spectacle ne traite pas de ça, mais d'autres sujets bien précis. En les relisant, j'ai l'impression d'avoir réalisé des spectacles qui se ressemblaient beaucoup, alors qu'ils ne parlaient pas du tout des mêmes choses. Le krump est immanquablement mis en évidence. C'est discriminant et décrédibilisant pour l'artiste et son propos. Un spectacle avec du butō, du flamenco ou de l'escrime n'est pas traité pareillement. Une ligne de texte peut pourtant suffire à évoquer l'univers d'une personne et à la situer.

Tout comme son fonctionnement comparable à celui du sport et la zone grise entre professionnalisation et pratique amateur, j'imagine que l'inscription du krump dans la médiation culturelle impacte aussi les conditions financières.

MT: Le financement est catastrophique. C'est assez triste. Lorsqu'on suit une formation au sein d'une Haute École, on a accès à des studios, on monte des projets, on rencontre des professionnel·lexs qui viennent partager leur savoir. Dans ma formation au krump, un mentor mettait son garage à disposition pour qu'on vienne s'entraîner. Il a investi du temps, jamais rémunéré. Quand une manifestation accueille un spectacle de krump, on touche en moyenne 500 francs pour dix personnes. On a pourtant ici d'excellent·exs danseur·euse·x·s qu'on va interviewer pour présenter une Suisse «à la pointe du hip-hop». Ces personnes ne reçoivent aucun soutien étatique. Et ce n'est pas faute d'avoir demandé.

Tes spectacles à toi sont en revanche aujourd'hui coproduits par des institutions et soutenus par des fonds publics. Qu'est-ce que ça permet vis-à-vis de ta communauté?

MT: Mon statut d'artiste issue du krump programmée par les institutions ne fait pas de moi la représentante ou la porte-drapeau du mouvement. Il y a des artistes de la communauté qui n'ont pas envie de se produire dans les théâtres et ne veulent pas vivre de leur art. D'autres, si. J'essaie de leur faciliter l'accès, dans la mesure du possible, en transmettant des contacts et en provoquant des rencontres. Les artistes des cultures *street* ont tendance à ne pas se sentir légitimes face aux institutions. On ne connaît pas leur fonctionnement ni même leur existence. Et on se sent tellement en décalage par rapport aux pratiques contemporaines ou classiques qu'on ne s'imagine pas pouvoir partager les mêmes espaces. Ce sont des mondes parallèles.

« On considère la pratique avant le propos de l'artiste. Dans les programmes, on décrit le krump et son origine, alors que le spectacle traite de tout autre chose »

Mamu Tshi



« On va toujours me demander si j'ai vécu des choses dures pour en arriver au krump. Je ne comprends pas pourquoi un artiste racisé devrait souffrir d'office pour produire son art »

Julien « Wrestler » Adjovi

espaces institutionnels. La plateforme veut développer des open trainings, du conseil, des résidences, des mini-festivals lors desquels on pourra inviter des pros. J'ai conscience qu'il y a beaucoup à faire. J'aimerais que CAaUSE soit un lieu-ressource pour ces cultures, et non pas un lieu *dédié à ces cultures*, comme si l'on conservait la rue et qu'on l'entourait de murs pour lui donner un espace au chaud, mais toujours à part.

Un lieu-ressource collabore avec les réseaux existants, se met en dialogue et à l'écoute. Par exemple, dans mon prochain spectacle *Love under Pressure*, je veux parler des masculinités noires, des arts afro-diasporiques comme espaces de refuge et de révolte, mais aussi de soins et de vulnérabilité. Je suis une femme afro-descendante qui veut parler des expériences des hommes. Comment éviter de m'appropriier ce qui n'est pas à moi? Il me faut m'asseoir avec des hommes afro et en parler, pour comprendre leur expérience, la place des émotions et leur demander si ma démarche tient.

À côté des conseils en production, CAaUSE veut pouvoir faciliter ce type de partages. De manière générale, si l'on veut se professionnaliser, il faut savoir porter son projet, acquérir les codes des institutions et trouver le moyen de gagner leur confiance.

Nos pratiques sont très communautaires. Mes premières créations étaient des solos, avec de toutes petites équipes. J'ai pu ensuite m'entourer de plus de monde sur des processus plus longs. L'équipe comprenait mes expériences et mes pratiques. Tout émergeait davantage du corps ou des interactions que de la tête et du jugement. Travailler en communauté, entourée, m'a mise en confiance et s'est révélé nettement plus riche, curieux et fun.

Concrètement, tu as un projet d'accompagnement des arts alternatifs et urbains: CAaUSE⁴. MT: CAaUSE veut contribuer à aménager une place pour ces pratiques dans les

... Ou alors accepter les cases sport, médiation ou jeunesse?

Julien « Wrestler » Adjovi:

Je connais bien l'enjeu des statuts amateur vs pro pour avoir été médiateur culturel pendant trois ans. Les danses urbaines ou les cultures comme le krump subissent beaucoup de clichés. Lors de la préparation des JO et des Olympiades culturelles à Paris, on a bien senti le lien sport-danse, avec l'entrée du break comme nouvelle catégorie olympique et toute l'effervescence qui l'a accompagnée. Si considérer les danses urbaines comme une discipline sportive peut nous permettre de trouver des financements, pourquoi pas? Mais je ne suis pas certain que cela respecte notre culture, tout comme l'amalgame entre nos danses et la jeunesse. La plupart du temps, on nous envoie dans les établissements scolaires pour mener des actions culturelles. La colo n'est pas forcément notre endroit.

Selon toi, comment modifier ce tracé pour éviter la colo?

JWA: Je dirais qu'il faut d'abord avoir un projet, une idée, un plan. Il faut ensuite pouvoir identifier les nombreux outils et organismes de soutien existants. Sans accompagnement, on est livré·e·x à soi-même, comme dans un jeu vidéo en monde ouvert où on ne te dit pas ce qu'il faut faire⁵. On comprend vite qu'on est tenu par les agendas politiques et le réseau: il faut être au bon endroit au bon moment, échanger, faire du copinage.

De leur côté, les institutions peinent à saisir que les artistes issu·exs des milieux urbains ou underground ne devraient pas devoir passer par leur circuit pour professionnaliser leurs pratiques *non orthodoxes* ou réaliser des projets ambitieux. On ne peut pas dissocier la communauté de sa culture pour la faire entrer dans un moule. Dans ce qu'elle peut avoir d'archaïque, l'institution peine à s'adapter aux changements et à comprendre comment notre communauté fonctionne. Elle va programmer un battle pour renouveler son public, sans s'intéresser à ce qu'il y a derrière. Avec le hip-hop, le break, le popping, puis l'arrivée du krump et de l'électro dans les années 2000, on a eu le temps de développer nos écritures et nos savoirs. C'est un peu infan-

tilisant de sentir parfois qu'on nous sollicite pour nous *sauver de la rue*, pour nous donner l'opportunité d'en sortir.

Est-ce que l'espace public, c'est la base de cette qualité *non orthodoxe* aux yeux des institutions ?

JWA: Ce n'est pas qu'un fantasme, c'est effectivement notre ancrage. Pour les krumpers, danser dehors n'a rien de précaire ou hors-norme, ça fait partie de notre culture et impacte notre danse. S'il pleut des cordes, je suis ravi d'avoir accès à un studio de Conservatoire chauffé avec des miroirs. Là, il fait 30° à Paris, je ne vais pas m'enfermer dans une salle, et ma communauté non plus. On va sortir prendre l'espace et faire du bruit, sans restriction, n'en déplaise à certaines personnes.

Le krump n'est pas juste une danse, c'est une culture, un style de vie, des rendez-vous réguliers, un mindset. Son énergie ne se comprend pas de manière académique mais instinctive. Il ne s'étudie pas, il s'expérimente. Quand on arrive dans les théâtres, il ne suffit pas de bien danser, il faut être capable de porter cette culture et défendre son projet. Les théâtres qui veulent diversifier leur programmation et leurs publics doivent accepter que toutes les pratiques ne fonctionnent pas de la même manière. On ne peut pas demander aux rares chorégraphes de krump de polir ou enjoliver leurs spectacles, ni appliquer à leur travail la grille de lecture du contemporain ou du classique. C'est une responsabilité partagée, de part et d'autre, que de réfléchir aux formats capables de transmettre notre culture de façon digeste pour tout le monde.

Que dire des Théâtres qui veulent *diversifier* ou *décoloniser* leurs programmations avec des artistes de krump, par exemple ?

JWA: Le krump a été créé par des afro-américains et fait partie de la culture noire. Mais ce n'est pas une danse qui revendique le genre et la race H24. On est systématiquement questionné-ex sur ces aspects-là. Dans la communication, le traitement et l'accueil qui nous sont réservés, la question d'être racisé-ex ou pas revient toujours. On aimerait bien qu'on se concentre sur notre art. Le krump vient des ghettos de Los Angeles. Moi, je suis né en banlieue parisienne, j'ai eu une enfance très équilibrée, je n'ai pas

eu de problème. On va pourtant toujours me demander si je suis en colère, si j'ai vécu des choses dures pour en arriver au krump.

Comme beaucoup d'autres pratiques artistiques, le krump est une danse née de la mélancolie et de la colère mais qui peut aussi célébrer la joie et la solidarité. Notre spectacle *Hype is Murda* parle des violences racistes et d'État, et de la façon dont la hype en krump permet de rester ensemble et d'atteindre un climax. Ce spectacle-ci parle de violence, il y en a partout, ça ne date pas d'hier. Mais lorsqu'un spectacle soulève autre chose ou évoque la solidarité, je ne comprends pas pourquoi l'idée persiste qu'un-ex artiste racisé-ex doit souffrir d'office pour sortir son art.

... Souffrir d'office... ?

Duo Dosswé: Julie Rilos Leïla Miretti

JR: On a grandi sur nos îles respectives, la Martinique et la Réunion, où tout ce qui relève de l'accès à la danse et à la culture n'est pas évident. À partir du moment où on est arrivées sur Paris, on n'avait pas conscience de ce qui nous attendait. L'accompagnement de IADU⁶ a été un soulagement. Il nous a donné un pied-à-terre, un point de départ. Avec notre profil, nos danses et ce qu'on défend, on savait que ce ne serait pas facile. En formation déjà, notre directeur a dit un jour aux noir-exs de la classe: « Pour vous, ce sera plus dur, vous devrez être plus fort-exs, les meilleur-exs ». Il est toujours question de se surpasser si on veut qu'on nous remarque, quelles que soient la fatigue et l'envie, parfois.



« On nous a dit que, pour nous, ce serait plus dur, qu'il faudrait être plus fortes, les meilleures. Il est toujours question de se surpasser si l'on veut être remarquées »

Leïla Miretti et Julie Rilos

« Je ne voulais pas me trahir en faisant une pièce très institutionnelle pour me faire passer pour plus intellectuelle. En vrai, mon art suffit »

Olivia Pierre

En guise de point de départ, quels ont été les premiers apprentissages apportés par IADU ?

LM: Bénéficier du soutien de IADU permet d'abord de mieux cerner la manière dont fonctionnent les administrations et les institutions de la danse, pour *jouer leur jeu*. Savoir se présenter et, surtout, parler leur langage. Si elles nous reçoivent en rendez-vous, mais que nous ne parlons pas leur langage, elles vont valoriser le fait d'avoir ouvert la porte, tout en sachant qu'elles nous refuseraient. Désormais, on se sent plus confiante, on sait parler.

JR: Le fait que IADU ait rassemblé des gens qui nous ressemblent et qui sont dans le même processus nous a aussi renforcées. Dans notre promotion, on a des pratiques très variées, avec du dance hall, du locking, des danses traditionnelles, de l'électro... On partage la conscience que ce dispositif est un cocon. Quand il faudra en sortir et se passer de cet accompagnement, ce sera une autre histoire. Et chaque fois qu'on fera une de-

mande, on devra toujours être au top et se démarquer par nos différences. Dans nos photos déjà, nos visuels, notre communication, on essaie toujours de se surpasser pour pouvoir se dire qu'on aura tout fait pour y arriver.

Dans ces efforts pour se surpasser et *jouer leur jeu*, est-ce qu'il existe un risque de compromission, de perdre quelque chose dans votre manière de faire bien à vous ?

LM: En France, le langage administratif est lourd, spécifique et incontournable. On doit s'y plier. Quant au langage artistique, on va garder notre manière de dire et de faire. Dans la stratégie de communication, on va tout de même utiliser leur langage pour donner confiance, tout en préservant notre vision artistique.

JR: On s'est complètement trouvées avec Leïla. On a foi en notre vision telle qu'on l'a construite. Pourquoi on se dénaturerait ?

Pour aller vers quoi ou répondre à quoi ?

LM: Dans les danses hip-hop et voisines, les biographies ont une grande importance. Les institutions nous donnent l'impression qu'elles veulent des danseuseuses hip-hop+++ , avec un palmarès du type champion-nex du monde ou qui ont fait de la télé ou dansé dans une compagnie contemporaine. Elles aiment bien les chorégraphes de danse contemporaine qui embauchent des danseuseuxs hip-hop, même s'iels ne connaissent pas vraiment ces cultures.

JR: Il y a peu de compagnies qui font du full hip-hop, et beaucoup d'autres qui cherchent des danseuseuxs hip-hop avec des bases académiques. L'inverse est nettement plus rare... On se retrouve souvent interprètes dans ces contextes pour ne finalement pas danser de hip-hop dans la pièce. On comprend alors que c'était un quota à remplir pour amener *une diversité*. C'est assez usant.

LM: C'est aussi suite à ce genre d'expérience qu'on a créé notre duo Dosswé. C'est notre endroit, notre esthétique et nos langages.

JR: Je me souviens d'une plateforme-concours lors de laquelle notre pièce avait gagné. Un danseur contemporain, en tous cas académique, est venu nous dire sa surprise, qu'il trouvait notre écriture « très contemporaine », les déplacements, les mises en place, « très classiques ». Comme si on avait écrit un opéra et que l'Académie avait inventé le principe d'organisation.

Vous aimeriez dire quelque chose de votre écriture et de votre vision partagée ?

LM: Actuellement, dans notre création *SSODADE*, on reste dans un langage plutôt hip-hop mais restreint, pour aller vers la tradition. On délie la danse pour qu'elle aille vers plus de mouvements et de déplacements issus de nos traditions respectives, dans la musique, dans la danse, dans un rapport à la musique très précis.

JR: Dans notre travail avec notre compagnie Dosswé, on veut faire rayonner nos cultures à travers nos danses hip-hop, la house dance, et ne pas se limiter. En arrivant dans une grande ville où tout est



내 몸은 이미 알고 있었어

Par Maïté Maeum
Jeannolin

Artiste franco-coréenne basée à Bruxelles, **Maïté Maeum Jeannolin** développe une pratique à la croisée de la danse, du cinéma, de la photographie, de l'écriture et de la curation. Elle collabore avec des chorégraphes et des artistes visuel-lexs sur des performances, films et installations. Elle réalise actuellement son premier long métrage documentaire sur les impacts transgénérationnels de l'adoption internationale coréenne et s'engage au sein de la communauté adoptée à travers la création de collectifs et l'organisation d'événements.

Comment hérite-t-on d'un
déracinement que l'on n'a pas
soi-même vécu ? Artiste
pluridisciplinaire basée à
Bruxelles, fille d'une femme
adoptée de Corée du Sud
en France dans les années
1970, ni assimilée à une
diaspora ni étrangère aux
mécanismes de racialisation,
Maïté Maeum Jeannolin
raconte comment une
enquête intime peut devenir
partagée, politique.

Et tout a commencé par une crise
d'angoisse.

À l'époque, je ne savais pas comment
ça s'appelait.
Je ne savais pas ce qui m'arrivait.
Une étreinte, une sueur froide
qui coule le long de la moelle épinière.
Le son monte, trop proche,
insupportablement intense.
Mon esprit quitte mon corps,
et me regarde de loin.
Urgence de fuir.
Se replier dans mon lit.
À l'abri.
De quoi ?

Ça a eu lieu des dizaines de fois,
à mon retour de Corée, après
mon premier voyage en 2018.
Des symptômes pour lesquels
je n'ai pas de mot.
Qui ont leurs racines dans
un problème qui n'a pas de nom.

*It murmurs inside.
It murmurs.
Inside is the pain of speech
the pain to say.
Larger still.
Greater than is the pain not to say.
To not say.
Says nothing against the pain to
speak.
It festers inside.
The winds, liquid, dust.
Must break.
Must void.*

Theresa Hak Kyung Cha, *Dictee*

Ma mère est adoptée en France
depuis la Corée du Sud en 1976.
Depuis aussi longtemps que je me
souviens, son adoption et son passé
ne sont pas un sujet. Pas vraiment
un tabou, juste pas un sujet.

Les questions se défont sous
la langue avant d'être prononcées.
A quoi bon parler de quelque chose
que personne n'a envie d'entendre ?
A quoi bon demander si personne
n'a de réponses ?



Le silence devient une absence.
Et sur l'absence se construit l'oubli.

Je sais, ça ressemble vaguement
à d'autres récits d'immigration,
sauf que voilà, ma mère n'a jamais
été considérée comme immigrée.

Elle est française,
adoptée,
sans passé,
sans famille,
sans culture,
sans souvenirs,
sans fondation.

Une terre vierge à réinventer.
Pourtant.
Nous avons une histoire

qui nous précède
mais nous n'y avons pas accès.
Pourtant.
Nous avons une famille d'origine
— qui nous cherche peut-être —
mais nous n'y avons pas accès.
Pourtant.
Nous avons des informations
concernant notre passé
mais nous n'y avons pas accès.

Me voici donc, héritière de cette fiction,
tirillée par les contradictions qu'elle
induit.

Anecdote.
Un jour, à l'entrée d'une performance
qui sépare le public en deux,
on me demande de choisir entre le

groupe des personnes racisées et celui des personnes blanches. Je suis bloquée, honteuse par deux fois : étrangère à l'une et l'autre de ces catégories. Pas assez subalterne pour les racisé-es. Pas assez innocente pour les autres. Illégitime, qui n'a pas sa place. Je scrute leurs réactions, leurs regards, à quelle place m'assignent-iels ?

La première chose qui me vient à l'esprit est de calculer.

50% française,
50 % coréenne,
50% assimilée,
50% aliénée.

Je me vois, ironiquement, appliquer les mêmes paramètres qui ont servi au racisme scientifique.

Pourtant.
Il n'y a pas de pourcentage pour se sentir appartenir.

*

Je ne me suis jamais vraiment identifiée à ces grandes catégories : racisé-es, immigré-es, marginalisé-es, invisibilisé-es, exotisé-es, discriminé-es.

Peut être parce qu'aucune d'elles n'a jamais réussi à traduire réellement ma propre expérience.

Mon histoire est diasporique, certes. Mon expérience, moins.

Barre de recherche :

//: Adoption diaspora
« Les personnes déplacées par l'adoption internationale héritent d'une histoire migratoire et d'une origine nationale ou culturelle dont elles ont souvent été séparées, tout en étant privées — partiellement ou totalement — des liens familiaux, linguistiques, culturels ou communautaires qui permettent habituellement à une diaspora de se construire, de se transmettre et de se reconnaître. »

//: Enfants d'adopté-es

...
...
...
...

Que se passe-t-il quand personne ne peut vous renvoyer une image de vous-même ?



*The therapist says:
Picture a bird in your mind.
What kind of bird is it? ...
It's lonely when it flies
and anxious when it walks.*

Kim Hyesoon, *Phantom Pain Wings*

*

Revenons à mes crises d'angoisse.

Elles n'ont été que le commencement d'une série de somatisations. Mon corps me parle, avant que je puisse comprendre sa langue : des insomnies, de l'acné, un côlon irritable irrité, des migraines chroniques. Tout est intériorisé, ravalé.

Je cherche quelque chose que je n'arrive pas à formuler.

Dans les œuvres.
Dans les archives.
Dans les récits des autres.
Mais rien.
Ou si.
Tout me parle d'adoption internationale. Rien ne parle de ce qui vient après. Je cherche. Des gens qui me ressemblent. Pas physiquement, ce serait trop simple.

Je cherche.
Des personnes qui partagent mes questions.

Comment expliquer cette douleur très ancienne que nous portons, quand bien même nous avons oublié d'où elle vient ?

Comment décrire ces traits que nous avons en commun avec des personnes dont nous ne connaissons jamais le nom ?

Où cela a-t-il commencé ?
Et où cela se termine-t-il ?

*

Quand on ne peut pas renouer avec le passé. Il nous faut inventer des manières de nous y lier. Et de nous lier.

*

Fast forward, huit ans plus tard.

Assise dans un jardin ensoleillé. Je termine mon premier long métrage documentaire. Un film ou une performance. C'est un mot trop étroit.

Un prétexte.
Un contenant.
Un discours dans une manifestation. Une Commission Vérité et Réconciliation.
Des zoom meetings au milieu de la nuit. Des karaoké.
Des bubble tea sur un toit. Des joies.
Des deuils.
Mes soeurs qui débarquent à Séoul. Une famille choisie.
Des voix qui, pour la première fois, se répondent.

*

*Em:
My body was trained on silence.
My father's too
Pauline:
In a way, I adopted my mother's story
as a part of mine
Jacque:
Half of my identity felt like
a gaping void
Juliette:
I, too participated in the silence.
Bryson:
I am more than a fraction
DoKADstories*

Avec d'autres, nous avons créé le terme DoKAD : *Descendant(s) of Korean Adoptees*. Un nom comme une coordonnée géopolitique : nous avons désormais un point de rendez vous.

Aujourd'hui. Je reçois des DM de personnes que je ne connais pas encore. Ils commencent souvent de la même façon. « Moi aussi. »

*

Parfois, on ne crée pas seulement pour rendre visible ce qui existait déjà. On crée pour permettre à une expérience de devenir reconnaissable.

*

Je repense souvent à ces crises d'angoisse.

À l'époque, je croyais que quelque chose en moi dysfonctionnait. Aujourd'hui, je sais que c'était le contraire.

내 몸은 이미 알고 있었어 *

* Mon corps le savait avant moi

Est-ce que j'ai la place d'être juste moi?

Jerson Diasonama est l'un des trois artistes complices du Pavillon ADC pour la période 2026-2029, aux côtés de Maud Blandel et Anna-Marija Adomaityte. Originaire d'An-nemasse, il débute par les danses hip-hop avant de développer un travail de performeur et chorégraphe. En 2018, il fonde Essens-corp, laboratoire consacré à l'es-sence du mouvement et aux mécanismes du corps. Lauréat de Danse élargie en 2022, il co-écrit *Jogo de Dentro* avec Kaê Brown Carvalho en 2023. Il mène égale-ment une pratique photographique autour de l'identité, des cultures underground et de la jeunesse.

Kassy Bondoko est une artiste congo-angolaise née à Verviers et active à Bruxelles. Formée auprès de BalooTheCage dès 2020, elle rejoint en 2024 *Bounce*, une pièce choré-graphiée par LumiSow. Son parcours croise danse, prise de parole et acti-visme culturel, autour de questions liées au genre, aux différences cultu-relles et au racisme systémique, no-tamment depuis son expérience de femme noire. Elle intervient égale-ment comme host lors de battles, de tables rondes et de podcasts.

Cette discussion avec mon amie Kassy Bondoko est née presque sans intention de devenir un texte. Au fil des messages, elle s'est transformée en un espace où nous avons tenté de penser ensemble, à partir de nos expériences, de nos doutes et de nos convictions. Kassy est danseuse et activiste belge. Le ton de sa voix résonne en moi. Je crois profondément que certaines pensées ne se construisent jamais seules.

Jerson Diasonama en conversation avec Kassy Bondoko

Type: Historique iMessage

Taille : 13 245 813 octets (13,2 Mo sur disque)

Création : juillet 2026

Dimanche à 23:12

JD — Je sais pas comment amener ça...
par où commencer.

KB — Pourquoi ?

JD — Je pourrais parler des danses hip hop,
mais je peux pas parler que de ça...
Ma pensée n'ira pas uniquement là-bas.

KB — Pourquoi ?

JD — Parce que y a plein d'autres facteurs
avant de parler de hip hop, ça c'est plus
une fin. En plus on n'est même pas en-
core full dans l'institution.

KB — Mmmh, mais c'est qui l'institution ?

JD — C'est les autres. Ceux qu'on doit essayer
de rejoindre ou de convaincre.

KB — Convaincre ?

JD — Oui... parce que je pense qu'on arrive
avec des backgrounds différents.

Y a un rapport de verticalité dans le mot
convaincre comme s'il y avait un
jugement de valeur parce qu'on n'est
pas en position de force.

C'est comme si tu veux entrer dans un
endroit où on te refuse l'accès, pour
t'immiscer, tu vas devoir trouver les bons

mots et les bons codes, être assez
pertinent pour entrer.

Parfois même forcer. Du coup je sais pas trop

KB — T'as parlé des autres tantôt ?

JD — Des autres ?

KB — Oui ! Va relire vite fait

JD — Ahh oui et quoi ?

KB — Ben, c'est qui les *autres* ?

JD — Je sais pas comment l'expliquer...

Les autres, pour moi, c'est les institutions,
mais pas que.

L'autre c'est une personne que tu connais pas
mais qui est là.

Disons que quand tu connais une personne,
tu l'appelles par son nom. Tu lui donnes
un nom parce que tu reconnais le dyna-
misme de la relation qui vous lie.

Ici c'est pas le cas... C'est un peu le rapport à
l'inconnu qu'on connaît mais qui reste à
sa place. Je dis aussi *les autres* parce
que le mot *institution* est assez austère.

KB — Mmmh, alors selon toi, l'enfer c'est les
autres ?

KB — *Huis Clos* (1947) | Jean Paul Sartre

Document PDF • 21,8 Mo

JD — L'enfer c'est les autres si on les considère comme plus ou moins importants que nous. C'est peut-être là que tout se joue au fond... Si je te considère comme important-e, ou pas, j'aurai un ascendant sur toi, ou pas.
Mais du coup comment rétablir une relation saine et horizontale sans reproduire nos bêtises ?
Est-ce que la généralité donnée au mot *institution* ne créerait pas un effacement de l'humanité ? Parce qu'au final, derrière ce concept-là, on parle de personnes non ?

KB — Très intéressant...
JD — Ça me fait penser à l'image du cheval de Troie tu sais, mais pas du tout pour l'arnaque derrière.
L'idée que quand une personne entre, elle n'entre jamais toute seule.
Saïdo¹ par exemple m'inspire beaucoup dans cette manière de faire. Ça a toujours été lui avec les siennes. Il y a chez lui un rapport à la famille et au crew très ancré dans sa pratique. Il parle souvent de besoins et de nécessités collectives. Pour moi c'est l'une de ses plus grandes forces.

KB — En vrai, Saïdo avait déjà des responsabilités. Dans le sens où pour moi c'est important dans un groupe de *nous* d'avoir des gens qui ont des responsabilités. Ces responsabilités permettent de garder un cap, de faire briller là où il y avait de l'ombre, de faire comprendre des contre-récits et faire voir autre chose. C'est aussi ramener des corps et mindsets différents dans le but de bousculer. Ce qui permet d'ouvrir des champs et de la visibilité sur des choses que les gens ne connaissaient pas.
C'est ça la responsabilité dans la culture qu'on consomme, et ça, Saïdo l'a fait et continue de le faire.

JD — Complètement. Ça met l'accent sur l'importance de l'individualité dans un groupe.
Ça renvoie aussi à la prise de conscience de sa position et de ses responsabilités.
Je crois qu'on ne peut pas servir un groupe sans d'abord assumer sa propre responsabilité. C'est cette exigence qui révèle un caractère capable de se mettre au service du collectif. En vrai, on cherche en nous-mêmes mais c'est aussi une

identité qu'on forge avec les autres, parce qu'on n'est jamais à 100% nous-mêmes sans l'autre.
Tout comme le fer aiguisé le fer, l'homme s'aiguisé au contact de son prochain.
Proverbes 27:17 • Bible S21
Ces deux rapports qui viennent toujours te rappeler : mais qui es-tu vraiment ?
Hahaha

JD — ?
Tu me laisses comme ça ?
KB — PARDONNNNNN AHHHHH
DÉSOLÉEEEE !
La convo m'a donné faim de ouf
Jerson a réagi à votre message

JD — Ahahahah t'inquiète, mon cœur retient cet abandon.
J'ai une pensée qui a pop du coup en attendant... avec tous les trucs dont on parle en général, je me demandais, en vrai, tu vis ça comment toi ?

KB — Moi ?
JD — Oui toi. Kassy, 27 ans, danseuse noire
Tu le vis comment ?

KB — En fait, je pense que c'est là qu'intervient l'intersectionnalité.
JD — Intersectionnalité ?

KB — Ouais, tu te rappelles ? On en parlait la dernière fois. Kimberlé Crenshaw là.
Genre, ta personne elle n'a pas qu'une seule identité. Elle est *polyindividuelle* haha.
Y a toi, Jerson, un homme, noir, de 28 ans. Et chaque trait est renforcé par les autres.
JD — Yess, je m'en rappelle. C'était quand t'étais à Lille ?

KB — Yes bosss !!!
Du coup, je t'avais dit que moi je suis du sud de la Belgique en Wallonie et là-bas j'ai toujours été dans des écoles blanches.
Et du coup, j'ai su vivre avec eux en usant justement des différentes parties qui font de moi qui je suis.
Je sais quelle carte jouer quand je suis à différents endroits car chaque endroit demande une Kassy différente parce que en vrai, sont-ils prêts à accueillir l'entièreté de ma personne non édulcorée ?
Mais au bout d'un moment cette dissociation elle te rend k.o. parce que tu peux jamais être toi entièrement, mais uniquement des parties.

Le fait d'avoir vécu dans un milieu très blanc m'a permis de savoir quelle carte jouer en tout temps. Jusqu'à ce que j'arrive dans la danse et que mes semblables me demandent d'être entièrement moi-même.
Mais au final, c'est qui cette personne ?
Je suis pas du tout seule je pense dans cette réflexion. Où au final quand on te demande d'être toute ta personne ça devient hardcore à porter seule.
Si je parle à une institution, je sais que la carte trop activiste et très noire n'est pas forcément celle que je pourrais mettre en avant car elle sera trop complexe à accepter.
La femme indépendante et franche passera pour l'éternel cliché de la femme noire mais surtout en colère.
À la fin de la journée, c'est jamais un winwin mais plutôt un constant malaise.
Entre une institution et une femme. Noire.

JD — Tu considères que les institutions ont le pouvoir de visibiliser ce qui leur plaît et invisibiliser ce qui leur déplaît, à leur avantage ?
KB — Total, total. Je trouve que la danseuse occidentale dans l'institution est humanisée là où la danseuse noire est considérée comme un produit.
Nombreux sont les castings qui n'ont pas à préciser qu'ils recherchent une femme blanche. Qui sera d'ailleurs dans des rôles très doux et *élégants* là où il y aura un besoin de corps féminins noirs sur scène pour incorporer un peu plus de dureté.

KB — Et tu sais quoi ? Des fois il faudrait se déconstruire sur l'idée qu'on se fait d'un noir sur scène. Et si c'était juste un noir sur scène ? Pourquoi il deviendrait un combat ? Au final on est consommés comme des produits jusqu'à ce qu'un chorégraphe noir ayant été dans la même situation te rencontre et enfin t'humanise.
Quand t'as droit à ça pour moi, c'est la fin des clichés et surtout la possibilité de naviguer dans son soi. En nous. On peut finalement parler de nous sans tout ramener à la seule grille de lecture possible pour l'autre.
Là c'est plus seulement la souffrance mais plutôt : la versatilité d'un *nous*.

Pcq on est plus que ça.
Jerson a réagi à votre message
Mais t'sais carrément ça me fait penser à ta pièce!²
No shade hin — mais t'as capté ahah deux corps noirs, torse nu, en short, pieds nus ? comment tu vois ça ?

JD — Ahahahahahah
JD — Kassy purée
JD — Déjà, merci pour ce partage.
JD — Pour moi, chacun regarde cette pièce avec ses propres lunettes.
La première chose qui me vient, c'est mon rapport personnel.
Même si c'est une histoire qu'on raconte à deux avec Kaê, on raconte le tissage de récits inspirés de nos cultures, des héritages qu'on portait et qu'on a redécouverts durant le processus de création. Au début, je ne me questionnais pas tant que ça sur nos corps. Puis il y a eu notre avant-première à la Biennale de Lyon. Je me rappelle qu'on avait invité Sons of Wind³ à figurer pour l'occasion, imagine déjà le nombre de corps différents qu'il y avait dans l'espace.
C'est là où j'ai réellement pris conscience des regards posés sur nous.

KB — Comment ça ?
JD — En fait cette pièce est très intime.
Parce que même sans rien faire, nos corps parlent. Je pense que le corps de l'homme noir a rarement été représenté comme un corps sensible. Il est souvent associé à la force ou très objectifié. Il est aussi considéré comme un corps accessible sur lequel on peut projeter toutes sortes d'imaginaires ou de fantasmes...
On porte des choses qui nous appartiennent, nos histoires respectives et communes, mais dans cette exposition-là, on ressent aussi ce que les gens peuvent renvoyer sur nous de par leur positionnement.
Ça nous arrive parfois de nous retrouver dans des états de vulnérabilité en sortant du plateau. En plus de ça, la pièce est bourrée de références culturelles qui font que si tu t'y intéresses pas vraiment, tu peux rester en surface. Finalement comment se rendre disponible afin de comprendre un récit issu d'une autre expérience que la nôtre ?
Le corps est un temple qui doit être habité.

KB — Mais encore ?

JD — Comment observer au-delà de ce que les stéréotypes nous ont appris à regarder ? Parce que personne ne regarde une œuvre depuis une position totalement neutre. Notre regard est toujours façonné par quelque chose, soit nos éducations, nos environnements, notre culture ou nos constructions...

Moi, je suis noir, et une partie de ma culture est déjà décontextualisée par le simple fait que je suis d'origine angolaise et portugaise mais que j'ai grandi entre la France et la Suisse.

Du coup, il y aura forcément des interférences dans la manière dont l'œuvre va être perçue. C'est pour ça que je trouve important que des pièces comme celle-ci existent pour bousculer comme tu disais et pour que les gens se demandent un peu : « depuis quel endroit est-ce que je lis les choses ? »

Nos récits doivent continuer d'exister parce que personne ne racontera ces corps et ces histoires mieux que nous. J'ai pas de réf ni d'articles mais tu te rappelles de ce *compliment* après la perf sur nos *corps animal* ? Ça m'est grave resté en tête, être comparé à un animal.

Pour moi, le corps noir a un passif qui fait que certains mots réveillent des blessures, en tant que danseur, en tant qu'homme mais surtout en tant qu'humain.

KB — *Dites-leur que je suis un homme* (1999)
Joseph Sargent | Vidéo QuickTime • 8,33 Go

JD — ...

KB — Ça va ?

JD — Ça va, merci <3

KB — :) *Jerson a réagi à votre message*

JD — Tu sais que j'ai longtemps hésité, je voulais presque me retirer

KB — De quoi ?

JD — J'ai longtemps hésité parce que je me sentais pas prêt ou pas assez au vu de ce que j'imaginais qu'on aurait pu me demander. Et je sais même pas quoi au final pcq on me demande d'être rien d'autre que moi.

Mais est-ce que j'ai réellement la place d'être juste moi ?

Est-ce que c'est pas trop d'être soi ?

C'est une question que je me pose souvent. J'essaie avec assurance d'y répondre chaque jour par mes choix, parce que je me répète que l'action précède la révélation. Comme la répétition d'ailleurs.

Alors je m'exerce à considérer chaque jour comme une opportunité afin de m'affermir dans ce que je dois être, plus que dans ce que je dois faire. Les deux sont indissociables, mais je crois que l'un donne l'intention à l'autre.

Cette invitation elle me concerne, mais pas que. J'y vois tellement plus que moi.

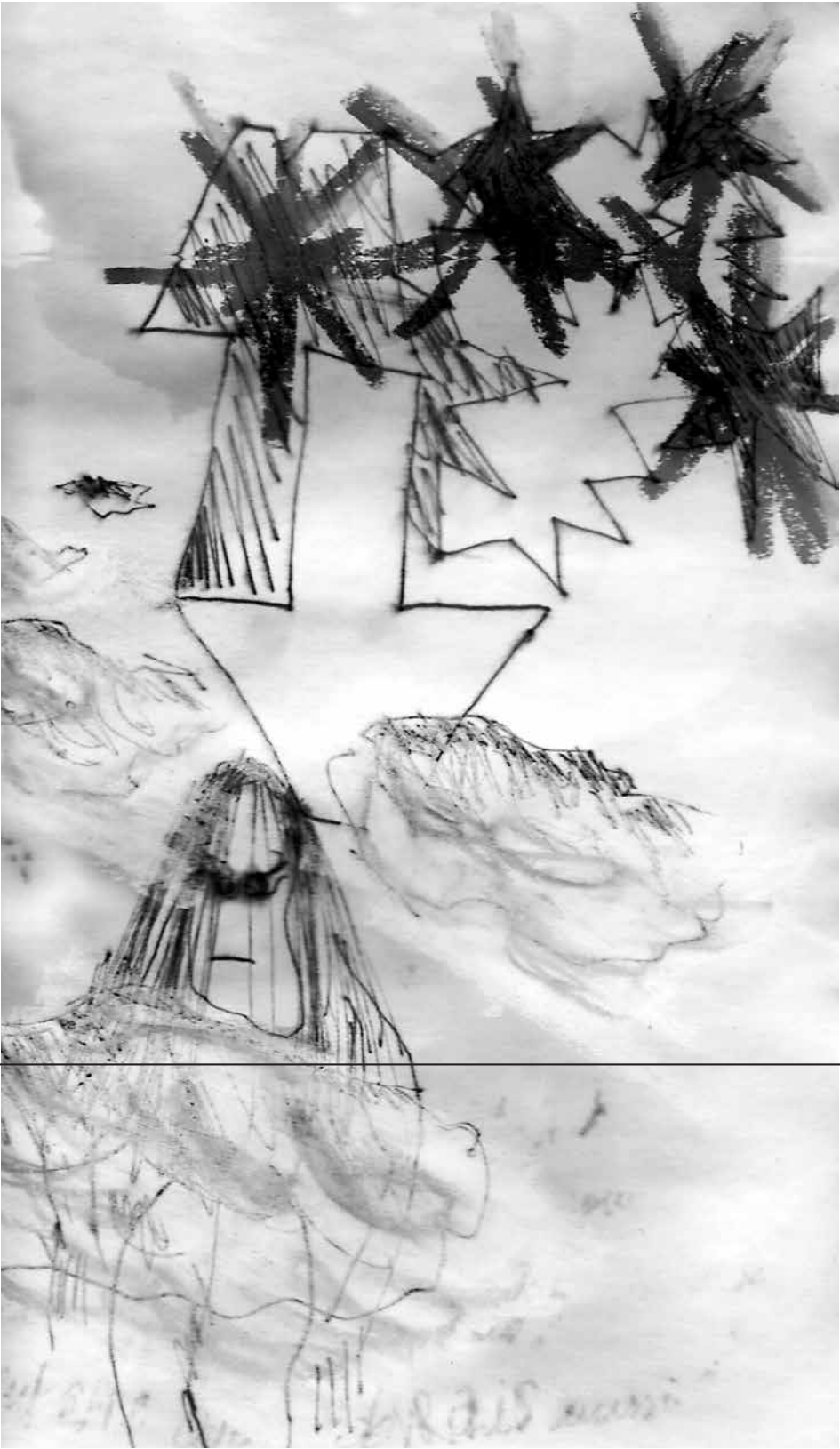
J'y vois d'autres personnes, ma voix est en partie une voix qui désire faire écho à celles qui ne sont pas là mais qui m'ont porté et me portent jusqu'à ce jour.

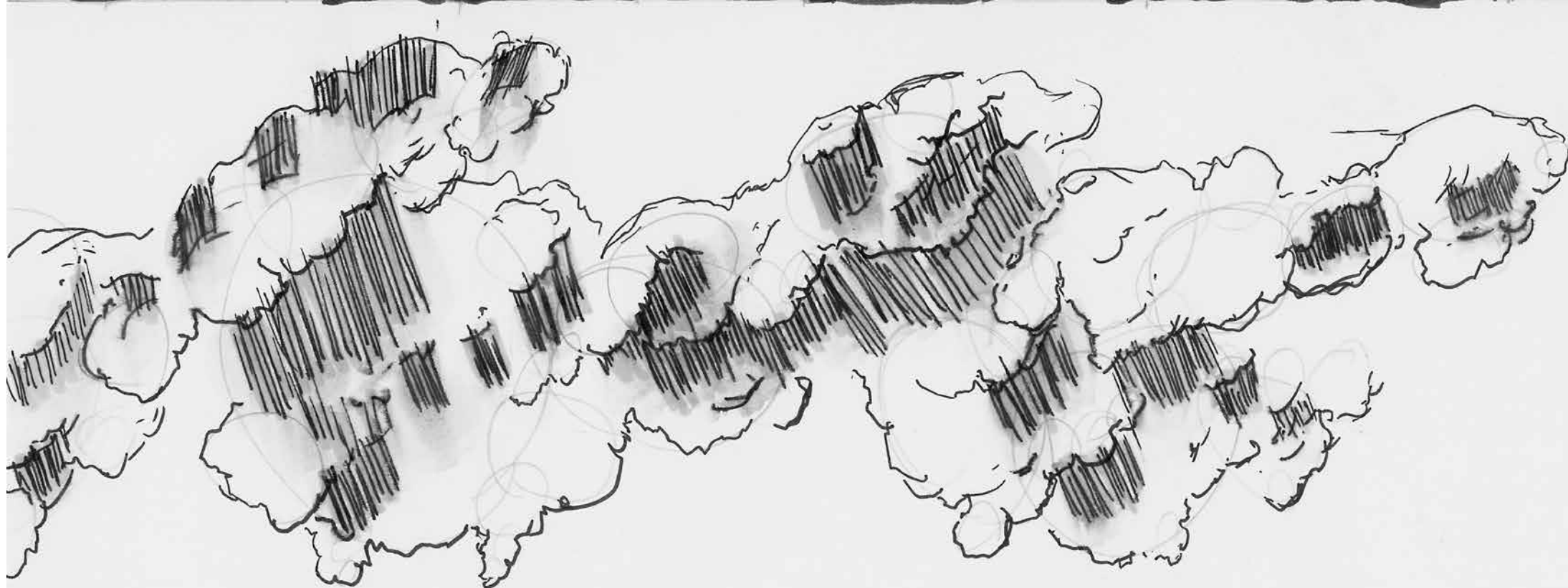
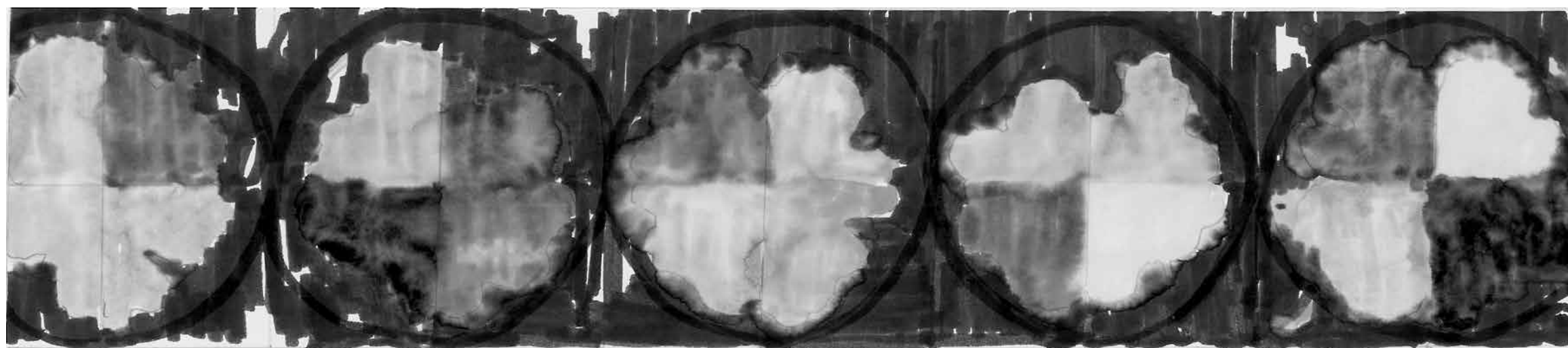
Je veux créer des espaces pour les petit-es, pour qu'ils se sentent important-es, vu-es et entendu-es. Ça n'a jamais été uniquement à propos de moi, et j'aime dire que le don ne nous bénéficie jamais directement.

Je suis au service d'un message qui me dépasse parfois... Alors je ferai à la hauteur de ce que je suis appelé à être et non à faire.

Lu à 01:04

1. Saïdo Lehlouh est un danseur et chorégraphe issu du breaking et membre du Bad Trip Crew, qui développe une écriture fondée sur l'improvisation, la rencontre des styles et la singularité des interprètes. Il codirige le Centre national chorégraphique de Rennes et de Bretagne depuis 2019, au sein du collectif FAIR-E.
2. *Jogo de Dentro*, duo avec Kaê Brown Carvalho.
3. Sons of Wind/SOW (Les Fils du Vent) est un groupe de danseuses hip-hop freestyle français fondé en 2013. À travers le mouvement et la musique, ils célèbrent et transmettent un héritage culturel commun du hip-hop, en créant un lien entre ses fondations et son évolution.





Marvin M'Toumo, la beauté d'un carnaval qui dispute

PROPOS RECUEILLIS PAR PRISCA RATOVNASY

Marvin M'Toumo est un artiste guadeloupéen dont la pratique décroisée croise arts visuels, théâtre, mode et littérature. Formé à la Villa Arson de Nice puis à la HEAD — Genève, il développe une poétique critique autour des identités, des stéréotypes et des archétypes, mêlant symboles, humour et dramaturgie. Lauréat du prix Chloé au Festival de Hyères en 2020, il collabore ensuite avec Jean-Paul Gaultier. Il développe aujourd'hui sa maison de couture et dirige la compagnie Hibiscus Culturiste, avec laquelle il crée *Concours de larmes* (2022), *Rectum Crocodile* (2023) et *Zizi Zozio* (2024).

« Je me considère d'abord comme une personne afro-descendante. Je dis le plus souvent afro-caribéenne pour nommer plus clairement mon ancestralité et ma culture »

Marvin parle comme iel travaille, par déplacements, retours, surgissements. Iel évoque la mode, puis la tristesse. Le carnaval, puis la colonialité. Les robes, les talons, les oiseaux, les tigresses, les chiens, le soin et la colère. Rien, chez iel, ne reste sagement à sa place. Et c'est précisé-

ment là que son œuvre commence. Dans le refus des cases, des frontières disciplinaires et des regards qui voudraient décider à l'avance ce qu'un-e artiste noire, queer et afro-caribéen-ne peut produire et comment son corps aurait le droit d'apparaître.

« Je suis artiste pluridisciplinaire », dit-iel simplement. Puis iel précise, « poète, designer de mode, performer ». Mais Marvin tient aussi à situer l'endroit d'où iel parle. « Je me considère d'abord comme une personne afro-descendante », explique-t-iel, ajoutant qu'iel dit le plus souvent « afro-caribéenne » pour nommer plus clairement son ancestralité et sa culture. Iel ne veut pas se définir seulement « depuis le point de vue de la blancheur ». Cette précision est une clé de lecture de son travail.

Car ce qui se joue dans ses pièces n'est pas seulement une affaire de style. C'est une affaire de regard. Qui regarde ? Depuis quelle place ? Avec quelles images héritées ? Marvin ne cherche pas à produire une identité noire « lisible » pour les institutions culturelles. Iel interroge plutôt les cadres qui ont appris à regarder les corps noirs comme des surfaces d'exotisme, de fantasme, de menace ou de preuve. Cette question du regard se pose aussi dès qu'iel entre dans une institution. « Partout où je vais, dès que j'arrive dans un lieu, j'analyse et j'essaie de comprendre qui peut-être me ressemble ». Dans un théâtre, face à une photo de groupe de

l'équipe technique, le constat tombe : « Il n'y a que des Blanc-hes. » Iel observe longuement l'image, puis le dit : « Pour moi, c'est important de savoir qui sont les personnes qui travaillent là. » Les seules personnes noires qu'iel croise alors sont du côté de la sécurité. La scène est brève, mais elle résume une réalité plus vaste : dans les arts vivants, la diversité peut parfois être visible sur les plateaux tout en restant absente des équipes, des ateliers, des régions et des lieux de décision.

« Je crois que je crée parce que je suis triste »

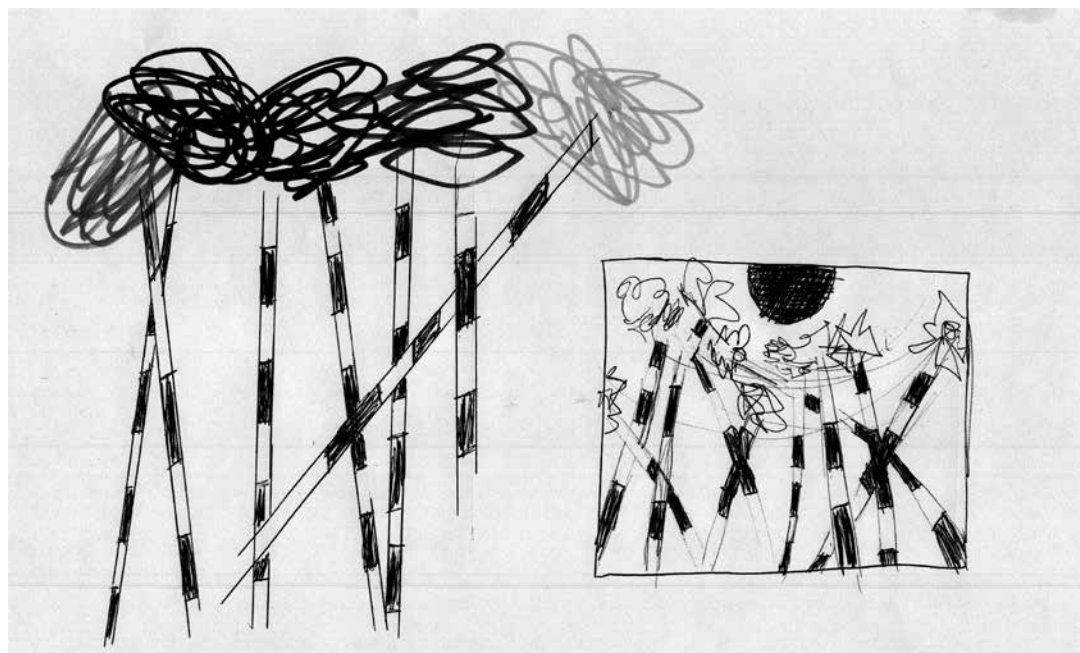
Quand on lui demande d'où vient le désir de créer, Marvin ne choisit pas la légende dorée de la vocation. Iel répond par une phrase presque désarmée : « Je crois que je crée parce que je suis triste. » Iel corrige même le mot mélancolie, trop littéraire peut-être. Non, « triste », la tristesse de l'enfance, de la solitude, des choses non dites, des transmissions cabossées.

Dans ce récit, il y a une sœur qui écrit des slams et donne envie d'écrire à son tour. Il y a un père peintre, l'odeur de l'huile, des toiles, des bouquets, des figures de « dames africaines » qui laissent à la fois une fascination et une blessure. Il y a une famille populaire, entre Guadeloupe et banlieue parisienne, faite de métiers de soin, de ménage, de sécurité, de manutention. Et il y a l'art, non comme échappatoire romantique, mais comme manière de reprendre langue avec ce qui a manqué.

Iel parle volontiers d'une démarche thérapeutique, mais sans en faire un absolu. « Je ne veux pas surestimer mon geste artistique », dit-iel. L'art est « complémentaire avec d'autres gestes », d'autres œuvres, d'autres combats, d'autres façons de prendre soin. Il ne sauve pas tout, mais il peut déplacer quelque chose, un regard, une honte, un corps, une image trop longtemps imposée.

Le vêtement pense

Très tôt, Marvin s'est heurté-e à des soupçons de légitimité. Aux Beaux-Arts, raconte-t-iel, « on me disait que je n'étais pas un-e vrai-e artiste, parce que je faisais des vêtements ». Plus tard, en école de mode, on le décrit comme « un-e artiste fasciné-e par la mode », formule qu'iel juge « assez infantilissante ». Dans une classe où les autres sont reconnu-es comme designers, iel est ramené-e à la fascination, pas à la pratique. Puis, en arrivant dans les arts vivants, « ça a recommencé ». On lui reproche « de ne pas savoir faire de dramaturgie », d'être « trop dans



l’image », de mettre « trop de robes », « trop de talons ». Ces remarques, insiste-t-iel, ne viennent pas seulement d’adversaires déclaré-es. Elles viennent aussi de personnes qui l’emploient, lae programment, disent apprécier son travail. « Elles ont vraiment colonisé mon esprit », confie-t-iel. Ce qu’on lui demande alors, c’est de modifier son geste, de le rendre plus acceptable : « le travestir », le « blanchir en quelque sorte », ou au moins le « pacifier » pour l’adapter à l’espace des arts vivants. Derrière le vocabulaire professionnel se dessine une opération plus profonde : rendre son travail moins noir, moins queer, moins excessif, moins carnavalesque.

Or, chez Marvin, la surface pense. « Pour moi, les images sont des outils politiques, autant que la scène ». Une robe n’est jamais seulement une robe. Un corset peut marquer une taille, donner plus de hanches, augmenter une poitrine, accompagner une personne dans son rapport au genre. Parce que son outil est la mode, iel explique qu’il lui est apparu « indispensable que le vêtement puisse devenir un outil de réassignation de genre ». Le costume ne décore pas le corps. Il le soutient, le déplace, l’autorise à apparaître autrement.

Iel sait pourtant ce que la mode a produit comme violences. Normes corporelles, hiérarchies raciales, fétichisation, contrôle des silhouettes. Rien de tout cela ne lui échappe. Mais c’est précisément parce qu’elle a blessé qu’elle peut aussi devenir un outil de réparation. Marvin parle iel-même d’une idée « oxymorphe », « réparer par la mode ». Et iel la mesure à des moments très concrets : « L’une de mes plus grandes victoires, c’est quand je vois une actrice noire, une actrice trans, une actrice grosse, qui se sent belle et qui est émue de se sentir aussi belle dans une tenue que je crée. »

Animaux, fleurs et paysages : reprendre les signes

Dans *Concours de larmes*, Zizi Zozio ou *Rectum Crocodile*, les animaux ne relèvent jamais du simple motif. Ils ouvrent un champ de bataille symbolique. Marvin part d’une question brûlante. Que faire des images qui ont servi à animaliser les corps noirs ? Faut-il les abandonner à l’histoire raciste et coloniale, ou les reprendre, les tordre, les faire fleurir autrement ?

Sa réponse tient dans une formule qu’iel pose comme un paradoxe. Pourquoi faudrait-il renoncer « aux animaux, à la nature, aux peaux ou aux imprimés » parce que ces signes ont été utilisés pour animaliser les corps noirs ? Peaux, fourrures, imprimés, figures hybri-des. Tout ce vocabulaire que

la mode occidentale a souvent chargé de fantasmes coloniaux revient chez iel depuis un autre point de vue. Il ne s’agit pas de nier la violence des signes, mais de les arracher à celles et ceux qui les ont confisqués.

La force politique de cette reprise tient à son refus de la respectabilité. Marvin ne cherche pas à purifier les corps noirs des images qui les ont salis, ni à prouver leur humanité selon les critères de celles et ceux qui l’ont contestée. Iel revient dans les images, les surcharge, les rend insta-bles. Là où l’histoire coloniale a fabriqué des corps regardés, iel fabrique des corps qui regardent en retour.

Faire carnaval dans les arts vivants

Pour comprendre Marvin, il faut prendre le carnaval au sérieux. « Ma culture artistique, ça a été, dans mon enfance, le carnaval ». Et iel précise : « Le carnaval, chez nous, c’est un espace de revendication, c’est un espace politique, c’est un espace de subversion. » C’est aussi un lieu où l’on « renverse les assignations sur nos corps, sur nos identités ». Rien à voir, donc, avec un folklore disponible pour le regard exotisant. Le carnaval guadeloupéen est un contre-pouvoir.

On y porte les colères collectives : la vie chère, le chlordécone, les violences sexuelles, les blessures politiques, les héritages coloniaux. Cette culture irrigue toute sa pratique. Là où certain-es professionnel-les voient une identité morcelée, « un peu dans la mode, un peu dans les arts vivants », Marvin propose une autre lecture, « ma seule façon de faire mon carnaval, c’est d’être dans ces différents espaces et d’avoir ces différentes pratiques ». La dispersion apparente devient alors une méthode.

Cette méthode vient aussi d’une culture où les savoir-faire se transmettent autrement. Le carnaval, rappelle-t-iel, n’est pas forcément porté par des personnes passées par les écoles d’art. On parle par-

« L’une de mes plus grandes victoires, c’est quand je vois une actrice noire, une actrice trans, une actrice grosse, qui se sent belle et qui est émue de se sentir aussi belle dans une tenue que je crée »

« Dans les arts vivants, la diversité peut parfois être visible sur les plateaux tout en restant absente des équipes, des ateliers, des régies et des lieux de décision »

Une écriture de la dispute

Marvin ne vise pas l’unanimité. « Je ne cherche pas à avoir l’approbation d’un certain public », dit-iel. Iel ne veut pas considérer le public comme « une espèce de masse

abstraite ». Iel parle depuis plusieurs intersections « queer, afro-caribéenne, noire, liées au genre et au corps » et sait que ce qu’iel écrit « ne va pas mettre d’accord tout le monde ». Lorsqu’iel évoque *Rectum Crocodile*, texte qu’iel décrit comme « très frontal envers les personnes blanches et leurs ancêtres », iel sait que cela dérange, y compris parfois au-delà du public blanc.

C’est là qu’intervient sa formule : « une écriture de la dispute ». La dispute, chez iel, n’est pas une provocation gratuite. Elle part d’une blessure, d’une relation qui ne fonctionne pas, d’un besoin de « réajuster les choses » et de « dire ce que j’ai à dire ». Marvin refuse l’injonction faite aux artistes racisé-es de faire de la pédagogie, d’exprimer leur colère « avec bon sens, avec douceur, avec intelligence ». « Je ne cherche pas à rassurer le public ». La phrase pourrait servir de manifeste.

Cette dispute déborde le plateau et rejoint les structures mêmes du théâtre. Marvin raconte les manques dans certains lieux : « il n’y a jamais assez de temps, il n’y a jamais assez d’argent, il n’y a pas de communication », dit-iel à propos du travail avec des compagnies extérieures. Dans un théâtre public, ces dysfonctionnements ne sont pas neutres. Ils posent une question simple, à qui sert réellement l’outil ? Aux artistes invité-es, aux équipes permanentes, à quelques réseaux déjà installés ? Lorsque les

mêmes cercles occupent les lieux de pouvoir, la diversité ne peut pas se limiter aux affiches ou aux saisons. Elle concerne les postes, les moyens, les ateliers, les directions et les alliances invisibles.

Son travail tient dans cette tension, réparer sans adoucir, embellir sans pacifier, porter la mémoire sans la figer. La scène devient un lieu de comparution et de métamorphose. On y arrive avec des héritages lourds, des images piégées, des corps surveillés, racialisés, fétichisés. On en ressort avec d’autres apparitions possibles, une silhouette qui occupe plus d’espace qu’attendu, une peau qui n’est plus seulement regardée mais mise en puissance, une voix qui ne se justifie plus.

C’est peut-être là que Marvin est le plus politique, lorsqu’iel oblige les institutions à regarder ce qu’elles préfèrent ne pas voir. « Toujours être en minorité dans des équipes, c’est super compliqué », rappelle-t-iel. Et lorsqu’iel arrive dans un théâtre où les personnes noires semblent cantonnées aux marges du bâtiment, ce n’est pas un détail, c’est un symptôme. Les arts vivants ne sont pas seulement traversés par des discriminations dans les récits qu’ils produisent, ils le sont dans leurs équipes, leurs réseaux, leurs hiérarchies et leurs critères de légitimité. Les robes, les images, les textes et le carnaval de Marvin ne décorent donc pas la scène. Ils mettent en crise le regard, exposent les structures et refusent d’être blanchis. Sa beauté n’apaise pas pour être acceptée. Elle dispute, elle répare, elle accuse et rend visibles celles et ceux que l’institution regarde trop peu.

Fragements de Vénus

Par Jeanne Tara

Jeanne Tara est un-e artiste pluridisciplinaire d'origine franco-indienne travaillant la sculpture, la vidéo et l'installation. Iel se forme à la danse classique et contemporaine avant de se tourner vers les arts visuels. Iel étudie à la Haute école d'art et de design de Genève puis à l'École de recherche graphique de Bruxelles. Avec d'autres personnes asio-descendantes, iel cofonde le collectif FAAB G (Féministes Anti-Racistes Asiatiques Basé-exs à Genève) en 2022. En résidence au Swiss Institute de New York durant l'été 2026, iel y poursuit une recherche sur les liens entre les communautés et diasporas asio et afro-descendantes aux Etats-Unis, notamment à travers l'histoire des coolies et de divers mouvements militants et sociaux.



Lorsque la fréquentation des œuvres volées dans les musées met à genoux et fait ployer d'accablement. Lorsque les statues brisées, les nuques décapitées et les corps démembrés des départements d'art antique asiatique et oriental racontent le pillage colonial. Lorsque la rencontre avec le livre de *L'Odyssée de la Vénus Noire* de la poète Robin Coste Lewis bouleverse. La plasticienne Jeanne Tara raconte son voyage, entre perte d'innocence et réparation. Son désir de recomposer ces corps qu'elle regarde et qui la regardent.

Un bout
de moi se sent
comme eux :
une tête sans
corps en
France, un
corps sans
tête en Inde

L'Odyssée de la Vénus Noire est un texte de l'autrice afro-américaine Robin Coste Lewis publié en 2015 et tout récemment paru en français¹. Il est composé de deux parties : un long poème et un épilogue. Comme l'autrice le décrit dans le prologue, le poème est « uniquement composé de titres, d'entrées de cata-

logues ou de cartels d'œuvres d'art occidentales allant de 38000 avant J.-C. à aujourd'hui et qui mentionnent la présence d'une figure féminine noire² ».

Ma première rencontre avec ce texte s'est faite pendant le festival de la Bâtie en 2024 : une lecture par Kayije Kagame de l'épilogue du *Voyage of the Sable Venus and Other Poems*, mise en espace par Alice Diop. J'ai revu cette proposition une deuxième fois, en 2026, à la Comédie de Genève, dans une version plus longue, une mise en scène toujours aussi épurée, Kayije Kagame seule à une table, sa voix si précise et une attention accrue à chaque phrase prononcée, une manière magistrale de porter cet épilogue à nos oreilles et à notre temps. À deux reprises je ressors bouleversé-e par ces mots, leurs sonorités, leur sens, leur profondeur.

Entre ces deux lectures, je pars six mois en résidence à la Cité Internationale des Arts de Paris, où je mène une recherche sur les liens coloniaux entre la France et l'Inde (mes deux pays d'origine). Celle-ci m'amène à arpenter diverses institutions, mais aussi à croiser mes récits familiaux personnels avec les Archives nationales d'outre-mer et avec la grande histoire de la colonisation. Je ne sais pas à l'avance où ce projet me mènera, et je me retrouve à sillonner les musées et collections présentant de l'art extra-occidental en Europe, en l'occurrence à Paris. Derrière ces innombrables vitrines, l'histoire du pillage colonial du continent africain et du continent asiatique se côtoient, s'entremêlent³.

Quels corps fragmentés

Je ne sais pas pourquoi — je ne le prémédite pas — mais je commence à être obsédé-e par les statues de pierre, de bronze ou d'argile que je rencontre à chacune de mes visites et qui peuplent les départements d'art antique asiatique et oriental. Ce qui agrippe mon regard est surtout que ce sont toujours des bouts de corps fragmentés. Presque aucun

d'entre eux n'est entier ; les raisons de ce démembrement sont multiples, mais ils pointent tout de même la violence, impossible à cacher, de leur raison d'être ici en France : le vol, l'appropriation, l'acheminement dans des conditions douteuses, le non-respect des œuvres ou objets, l'arrachement à leur environnement et écosystème d'appartenance ; et par la même, la mort de leur signification, rôle, fonction.

Je ne peux m'empêcher de tenter le puzzle impossible visant à remettre, par la pensée, toutes ces têtes coupées que je rencontre ici, sur les nuques décapitées observées dans des temples lors de mes voyages en Inde ; remettre ce pied au bout de cette jambe ; replacer ce torse sur ce bassin. Pourquoi ces statues démembrées me parlent-elles autant ? Mon urgence politique se porte sur les corps faits de chair, les corps de ceux qui se font décimer aujourd'hui en Palestine, au Congo, au Soudan, au Tibet... ou encore ici, par la police ou en prison. Pourtant je reviens à ces morceaux de pierre inanimés. Que disent-ils de nous ? De notre histoire ? Pourquoi vouloir recomposer des statues que l'on n'a jamais connues entières ?

Certes un bout de moi se sent comme eux, une tête sans corps en France, et un corps sans tête en Inde, tirailé-e, incomplète, mais ce n'est pas la seule raison qui me retient vers eux, je le sais.

Dans l'épilogue de *L'Odyssée de la Vénus Noire* Robin Coste Lewis écrit : « Un écrivain ne veut pas vous faire la leçon sur le passé — nous voulons plutôt vous y emmener. Ce qui veut dire que nous voulons votre compagnie. Les poètes les plus sincères veulent vous tenir par la main car, comme vous, nous aussi avons peur de ce que nous allons trouver — quelque horreur humaine trop abominable pour la supporter tout seul. Et le contraire est vrai aussi : nous sommes terrifié-es de trouver enfin cette Beauté qui est extraordinairement simple car — au milieu de tous ces Enfers — elle existe vraiment. »

Nous regardons le passé depuis notre présent mais l'inverse est vrai aussi, le passé nous regarde. La relation est mutuelle. Je pense à *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Georges Didi-Huberman et je me dis que toutes ces femmes brisées à qui Robin Coste Lewis rend visite l'observent et nous observent en retour, elles nous scrutent, nous interpellent, leur regard nous transforme. Un troisième temps intervient alors dans la relation que nous créons avec elles : le futur. Tout comme le passé, il est un maillage de fiction et de réalité dont nous ne pouvons démêler les fils.

Au fur et à mesure des semaines, je me suis senti assommé-e par la quantité d'œuvres et d'objets pillés que je rencontrais, abasourdi-e face à l'entreprise colossale de leur acquisition, s'étendant

sur plusieurs siècles, jusqu’à il y a très peu de temps. Je tombe sur un drap de mariage, exposé dans un cadre en verre, datant de la deuxième moitié du XX^e siècle — soit après 1950. Cela aurait pu être les draps de noces de mes grands-parents. A part une vague région, rien de plus n’est dit sur sa provenance. A qui a-t-on arraché cet objet ? Dans quelles conditions ? Et pourquoi ? Pour la seule volonté perverse de l’exhiber ici, sous nos yeux voyeurs ?

Du passé au présent

L’idée de la réparation vient souvent me chercher. Face à l’incommensurabilité des dégâts, une question me hante : que faire maintenant de tous ces musées ? *On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître*⁴, me murmure Audre Lorde. En d’autres termes rien ne sert d’essayer de dresser de nouveaux monuments, ni de substituer une statue à une autre.

Pour reprendre les mots de Robin Coste Lewis : « On remplace sans cesse les statues mais on continue à jouer aux mêmes jeux aveuglants. (...) Mais si la vraie névrose provenait de notre désir de monuments de toutes sortes ? Peut-être qu’au lieu de lever les yeux vers une icône, on devrait baisser les yeux et chérir et adorer, et même vénérer, les gens qui travaillent tranquillement à nos côtés, ou de manière encore plus subtile — par la mémoire — précisément en nous-mêmes. »

Devant l’autorité verticale, qui disperse donc, Lewis nous suggère de nous tourner vers ce qui, à l’horizontale nous rassemble, et de chercher en nous-mêmes. Pour moi, cet acte passe par créer des réseaux, recomposer des familles choisies, des héritages immatériels, des mémoires et des histoires (les nôtres), repeupler nos imaginaires. Retrouver des ancêtres (en dehors d’un seul lignage de sang), remonter dans le temps pour les rejoindre. Les figures du passé ont la force de nous ramener vers le présent.

Dans son épilogue, Robin Coste Lewis nous raconte embarquer un jour sur un navire dont l’équipage, grandissant à mesure du voyage, est composé de toutes ces figures et représentations de femmes noires brisées que l’histoire de l’art occidental contient et qu’elle découvre à mesure de son enquête. À mon tour, j’ai eu l’impression d’embarquer pour un voyage, sur un bateau qui a fini par me ramener sur le rivage, mais dont je suis revenu définitivement changé-e. Quand Lewis décrit ce voyage sur un navire, avec une sensibilité inégalable, elle cherche à nous dire en partie que tout chemin de déconstruction radicale emprunté nous amène au plus proche de nous, mais nous force aussi à abandon-

ner certaines choses. Pour moi, ça a été une partie de mon confort et de ma tranquillité d’esprit, certains mots que je ne prononcerais plus, certaines pensées, et je crois aussi une certaine forme d’assurance. Car ces chemins nécessaires, essentiels, et surtout inévitables sur lesquels on s’embarque sans trop s’en apercevoir, ces chemins de réparation et de deuil nous rendent vulnérables et nous font perdre une partie de notre innocence.

Mettre en doute le neutre

Grandir en Occident quand on est une personne racisée est une expérience dissociative en soi, on nous apprend à percevoir nos semblables comme étrangers et on comprend ensuite que c’est de nous qu’il s’agissait depuis le début. On a intériorisé l’alterité. Une fois qu’on se rend compte de l’arnaque, on s’attèle à déconstruire. On remet en doute le neutre, on politise ce qui nous semblait banal. J’ai visité en grandissant encore et encore les musées d’art asiatique à Genève et en Europe, avec la sensation que ces institutions étaient là pour m’offrir avec une exactitude scientifique un accès à ma culture et ses traditions. Puis, petit à petit je me suis moi aussi mis-e à regarder les titres plutôt que les œuvres, je revenais de mes visites sans aucune photo mais mon carnet plein de notes de cartels recopiés : c’est là que se trouvait la vraie violence, dans la manière de raconter, de décrire, et de cacher (quelles missions, quelles familles, quel-les archéologues). Lewis baisse le regard sur les cartels, scrute les titres et entrées de catalogues, et ce faisant interroge toute la série de décisions et de prises de positions qui ont mené les institutions à nous présenter aujourd’hui encore les choses de cette manière-là. Elle rend la violence évidente, limpide.

Un mouvement se crée dans les pages, une iridescence qui ne reflète jamais la même couleur à la relecture, et dont les facettes se dévoilent par passages répétés. Quand elle aurait pu se détourner de l’horreur par la poésie, elle choisit précisément de créer un effet de loupe sur ses rouages.

L’Odyssée est un acte de réparation qui passe non pas par la restitution de biens matériels, mais par la restitution subjective et humaine d’une forme de dignité. En les nommant toutes, Lewis redonne à ces figures anonymes une agentivité et

Pourquoi vouloir recomposer les statues que l’on n’a jamais connues entières ?

une histoire. Elle démantèle les pièces d’un système de domination. À partir d’un avion de chasse ou d’un char d’assaut, elle recompose un temple, un refuge, et y abrite un chœur entier. Elle renverse le rapport binaire entre regard-euse et regardé-e, et fait monter à bord toutes celles qu’elle observe, les invitant à poursuivre le voyage ensemble.

Elle dresse ainsi une ode à la *Beauté* (pas seulement esthétique), mais à la beauté qui se trouve à la fois dans l’expérience de la solitude, et dans celle d’une collectivité qui traverse le temps.

Comme Lewis, qui commence son épilogue par dire qu’elle se laisse tomber au sol, à genoux, je me suis senti-e arpenter tous ces musées le corps plié, sortir du Musée du Quai Branly en rampant, suivi-e par des fantômes. Parce que ces images sont dures à supporter, qu’elles nous font ployer, mais aussi parce qu’on se rend compte que l’Histoire nous domine. Je me sens au sol face au grand *H* de l’Histoire, insignifiant-e comme devant l’*Empire State Building* à New York, apercevant à peine la limite entre le monument et le ciel. Je me vois là, au sol et infime, mais entouré-e et habité-e par toute la multitude de petits *h* minuscules, de toutes les histoires alternatives, subversives, celles qu’on a cachées, celles qu’on découvre hors de l’Université, les récits oraux qui finissent par nous trouver par on ne sait quel hasard miraculeux. Je suis rentré-e de Paris les valises et les poches pleines de ces petits *h* innombrables, polysémiques et polyphoniques mais ne se contredisant jamais.

Je pense qu’avec ce travail, Robin Coste Lewis crée une résonance entre son propre corps et celui des femmes qu’elle convoque, et qui forment son équipage. Nommer la cassure matérielle contenue dans les tableaux et artefacts parle aux parties brisées qui nous composent. « Peut-être que le vrai musée, l’archive la plus honnête — l’exposition éternelle — se produisent et se reproduisent à l’intérieur de nos propres corps. Peut-être que la galerie n’est pas matérielle mais mémorielle. »

Et c’est à partir de ces failles que l’on peut se permettre de célébrer, que l’on trouve l’accès à la joie. « Presque chacune des figures à bord était brisée d’une façon ou d’une autre. Tout le monde était mort, mais le navire est devenu une fête. Que nous fûmes brisées, fragmentées, c’était une évidence, c’était peut-être même notre force la plus durable, sinon notre hymne. Que pouvait vraiment savoir

Elle démantèle les pièces d'un système de domination. À partir d'un avion de chasse ou d'un char d'assaut, elle recomp ose un temple, un refuge, et y a abrite un chœur entier

quelqu’un d’entier et vivant sur ce que c’est de vivre ? »
À la fin on s’aperçoit alors que nous ne nous trouvons finalement pas à genoux face à l’autorité, mais plutôt devant toutes celles qui nous ont précédé et dont les voix et gestes nous sont parvenus : être à genoux est aussi une forme d’hommage et de reconnaissance.
Une des choses qui m’a donné le plus de courage chez Lewis, c’est qu’au lieu de feindre l’assurance absolue du haut de son intelligence, elle termine son texte en nous accordant sa confiance, en nous avouant avoir peur. Elle nous implore de rester à ses côtés, de lire pour elle. Confier ses peurs est l’une des plus sincères preuves d’amour et je crois l’un des plus beaux gestes artistiques que l’on puisse faire. Je pense qu’on avance avec nos peurs, qu’elles nous guident, nous corrigent, nous poussent vers l’avant. En suivant la pensée de Lewis, qui émet l’hypothèse que si on n’a jamais vu ensemble les termes *Noire* et *Beauté*, c’est parce qu’ils sont les mêmes, je me demande si *peur* et *puissance* sont si difficiles à (ré) concilier parce ces mots sont eux aussi, les deux faces de la même médaille ?

1. *Odyssée de la Vénus Noire et autres poèmes*, Robin Coste Lewis, traduction par Céline Leroy, épilogue traduit par Nicolas Elliott, avec le concours de Jean-Philippe Tessé, Gallimard, 2025.
2. En dix parties, on assiste donc à une succession d’images qui forment un récit, composé des titres et cartels réarrangés et dont la ponctuation a été modifiée, mais sans être changés ni tronqués. Parmi la multitude de descriptions, les entrées de catalogues mentionnent par exemple « Les Esclaves fuyant par les marais, L’esclave observant ses poursuivants (...) » ; « Esclave Africain le Visage En serré dans un Masque de Fer » ; « Foule Jetant des Pierres sur une Jeune Fille Nègre » ou encore « cuiller à onguent en forme de jeune fille noire qui nage » ; « tête d’une Nègresse qui a peut-être orné une épingle ».
3. J’éviterai précautionneusement de faire des comparatifs entre la violence coloniale que ces deux continents, parmi d’autres, ont connu et continuent de connaître ; cependant leur histoire est liée par le même dessein impérialiste : la conquête du monde, la domination et l’éradication de certains peuples, le regard orientalisant et exotisant, la définition d’un ailleurs et d’un autre à partir d’un soi supposé neutre qui n’est jamais situé.
4. « The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House » dans *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, 1979.



TOP 10 Bibliographie pour penser l'anti-racisme dans les milieux culturels

Par Ramaya
Tegegne
artiste
et co-directrice
de la librairie
La Dispersion
à Genève

Vivre, libre :
Exister au cœur de la
suprématie blanche,
d'Amandine Gay,
éd. La découverte, 2026

La réalisatrice et autrice se demande comment vivre et s'émanciper dans un monde façonné par l'oppression raciale, en identifiant les manifestations quotidiennes de la suprématie blanche et les mécanismes de sa perpétuation (voir p.100).

infra/seum,
de Douce Dibondo,
éd. Blast, 2024

Par un travail de la langue comme provocation, de la torsion du vocabulaire et de l'espace, l'autrice explore poétiquement les continents du seum (*ndlr*: colère, frustration, dégoût) et ce qu'il fait à nos corps et à nos êtres. Elle navigue entre la complexité des rapports sociaux et la façon dont ils s'imprègnent des dominations.

«**Consentez-vous à ce que nous prenions soin de vous ? : Des charges raciales aux rêves féministes noirs**»,
de Noémi Michel, dans
Tout ce qu'on tait on sait,
éd. L'Amazone, 2023

Chercheure-enseignante, activiste et travailleuse culturelle basée à Genève, Noémi Michel questionne ce qui se passerait si nous pouvions mieux comprendre comment la charge raciale et le tokenisme (*ndlr*: effort superficiel et symbolique d'inclusion des minorités) pèsent sur le travail des personnes racisées ?

Racisme, discrimination,
où en sont les écoles d'art ?,
collectif, Hors-série
de la Revue *Afrikadaa*, 2023

Ce recueil de témoignages et d'écrits autant d'étudiant·x·es que de professeur·x·es se veut comme une graine dont émergeront des actions, réflexions et débats pour un avenir meilleur des écoles d'art.

Un/doing Race :
Racialisation en Suisse,
collectif, Seismo, 2022

L'ouvrage jette les bases d'une réflexion scientifique critique en Suisse sur le racisme et l'utilisation des concepts analytiques liés à la race. Car la Suisse a bien un héritage colonial et le racisme structurel/quotidien y est également présent.

Survivre au taf, Stratégies
d'autodéfense pour
personnes minorisées,
de Marie Dasylva,
éd. Daronnes, 2022

Ce manuel d'autodéfense propose des solutions pour répondre aux micro-agressions et au déni de compétences adressés aux personnes minorisées. Pour que chaque personne trouve une place digne daWns le monde du travail.

Lettre ouverte aux
institutions suisses d'art,
collectif, juin 2020
blackartistsinswitzerland.noblogs.org/

« Nous demandons aux organisations artistiques de prendre leurs responsabilités, de passer à l'action, et ceci au-delà de la vitrine des réseaux sociaux, de mettre en pratique des changements concrets et significatifs, ainsi que de s'engager d'une manière exemplaire dans la lutte contre le racisme dans les milieux artistiques et culturels en Suisse. »

Décolonisons les arts !,
collectif, éd. L'Arche, 2018

Quinze artistes élaborent des voies pour une décolonisation des formations, des institutions et des contenus, un appel à se rassembler pour transformer le champ culturel et artistique.

On Being Included :
Racism and Diversity
in Institutional Life,
de Sara Ahmed,
Duke University Press, 2012

L'ouvrage dresse un état des lieux de la « blancheur institutionnelle ». Il montre comment le racisme peut être masqué par l'institutionnalisation de la diversité, et comment les actrices de la diversité produisent une connaissance des institutions en tentant de les transformer.

Le racisme est
un problème de Blancs
[Why I'm no longer
talking to white people
about race],
de Reni Eddo-Lodge,
éd. Autrement, 2021/2017

Un livre culte qui met en lumière le fossé émotionnel et le manque d'empathie flagrant dont font preuve les personnes blanches, lorsqu'une personne racisée exprime ses expériences de racisme structurel.

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

Pavillon ADC
Du 17 au 19 décembre 2026

Concorde espace culture
Du 13 au 15 mai 2027

Suivez-nous
d'une rive à l'autre !

Répétitions publiques, cartes blanches aux interprètes, festival Antigél, performances
interdisciplinaires : de nombreux temps forts à découvrir prochainement
sur notre site et nos réseaux sociaux.

www.ballet-junior.ch

Festival international
des danses contemporaines

Les Printemps de Sévelin

4-21 mars 2027 Sévelin 36
x ARSENIC
Adél Juhász • Anna Anderegg • Baptiste Cazaux •
Bryana Fritz & Thibault Lac • Claire Dessimoz •
Declan Whitaker • Esther Bachs Viñuela •
Jenny Lacher • Julien Carlier • Mackenzy Bergile •
Ligia Lewis & Liz Rosenfeld •

Loraine Dambermont • Oscar M. Damianaki •
Pauline Boudry & Renate Lorenz • Samir Kennedy •
Teresa Vittucci & Sophía Rodríguez •
Pierre Piton • Ruth Childs & Cécile Bouffard •
Tiran Willemse • Tumbleweed •

Sévelin 36 ARSENIC
theatresevelin36.ch arsenic.ch

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



FLUXUM FOUNDATION
LABORATORY
FLUX

© PHOTO ZOE SMETNER

COMÉDIE DE GENÈVE

DANSE 26 – 27

Katerina ANDREOU & CARTE BLANCHE
Christos PAPADOPOULOS
Catol TEIXEIRA
Saša ASENTIC
(LA)HORDE / Ballet National De Marseille
Thomas HAUERT & PLATFORM K
Ruth CHILDS
Edouard HUE
Anne NGUYEN
Alain PLATEL, Fabrizio CASSOL
& Rodriguez VANGAMA
Éric MINH CUONG CASTAING
Tiran WILLEMSE



La Comédie de Genève est supervisée
par la Fondation d'art dramatique.
Expérience Alice-Bathilly, DDT Genève

COMEDIE.CH

AVEC LE SOUTIEN
DE LA
VILLE DE GENÈVE

Photo: Zoi Aubry - Design: Base Design

La Saison - Festival of Peeping Tom



Saison Danse 26-27

Benjamin Millepied • Peeping Tom • Edouard Hue • Leïla Ka
Yoann Bourgeois • Sasha Waltz • Ballets Jazz Montréal
Jasmine Morand • Philippe Saire • Freak Fusion
Animal Religion • CocoonDance

equilibre-nuithonie.ch / Fribourg

Concours 2027

Bachelor en Contemporary Dance 2027-2030
Bachelor Théâtre 2027-2030
Master en Arts scéniques 2027-2029

Modalités et inscriptions sur
manufacture.ch



Haute école des arts de la scène
– Lausanne, Suisse

manufacture.ch **Hes·so**



VIDY THÉÂTRE LAUSANNE

AUTOMNE-HIVER 26/27



Du 2 au 4 octobre
Danse/Flamenco
contemporain



CATOL TEIXEIRA
Baby Teeth

Les 18 et 19 septembre
Danse



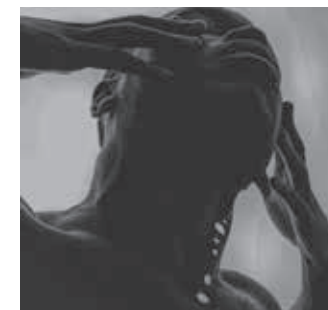
**CINDY VAN ACKER/
EKLEKTO/
IANNIS XENAKIS**
*Pléiades,
in absentia*

Du 9 au 12 décembre
Danse/Musique



ROCÍO MOLINA
Calentamiento

Les 10 et 11 octobre
Danse/Flamenco
contemporain



MAMU TSHI
Love Under

Du 25 novembre
au 4 décembre
Danse/Musique



**MATHILDE MONNIER/
LUCIE ANTUNES**
Silence

Du 2 au 4 février
Musique/Danse



DANCE

DANZA

DANSE

Dans un monde fini

FOCUS

2

Par Michèle Pralong

Les théâtres et les maisons de la danse doivent se penser aujourd'hui comme des agents sociaux et environnementaux de premier plan. Comme des têtes de pont de la durabilité. Non seulement à cause du devoir d'exemplarité d'institutions fonctionnant avec de l'argent public, mais aussi du fait des ressources de créativité qui sont le moteur même du faire artistique. Les sensibilités vont dans ce sens. Émerveiller le public quelques heures au prix d'un impact carbone délirant, c'est un paradoxe qui heurte de plus en plus. Les spectacles commencent à être regardés avec d'autres filtres: est-ce qu'ils détériorent notre planète, la santé des technicien-nes, celle des artistes ?



Nous vivons un moment-pivot où tout est questionné: pratiques créatives, modes de production, rythmes de programmation, santé, esthétique, numérique, gouvernance, participation, accessibilité, rapports de pouvoir, liens au non-humain, au non-vivant... Résumé en trois lettres, on parle là de RSO¹: responsabilité sociétale des organisations. Soit la manière dont une entité — théâtre, compagnie de danse, fondation, office public — intègre les enjeux sociaux, environnementaux, éthiques et économiques dans son fonctionnement. Et on le voit sur notre territoire: le biotope scénique romand en est utilement secoué. Y compris du côté des publics. Mais qu'est-ce qu'une pensée écocritique et durable fait aux arts vivants ?

54 En 2019, paraît dans *Libération* un article signé par l’auteure et metteuse en scène Barbara Metais Chastagnier. Il est titré, au moment de l’ouverture du Festival d’Avignon : *La culture comme pétrole*². C’est une petite bombe. Le début de la fin de la complaisance environnementale dans les arts. Ce que l’association Arviva (Arts vivants, arts durables), dont le travail est présenté ici, résume en un slogan radical : *Pas de spectacle vivant sur une planète morte !* (voir p.84)

Mais les arts scéniques sont globalement à la traîne des développements RSO ! Pourquoi ? Au nom de l’extravagance, de la nouveauté et du jetable, à l’aune du génie transgressif, à force de spectacles *de gauche* produits sur de nombreux impensés, on a beaucoup pardonné à la création artistique : on parle là d’écologie, de sexisme, de racisme, de validisme, de santé au travail, toutes questions auxquelles le milieu est en train de se réveiller. Le très inspirant livre blanc de Galatea Conseil et Florès³ impute ce retard RSO du secteur à son manque de parité. On peut certainement y ajouter son manque de diversité.

Depuis 5-6 ans toutefois, on parle de plus en plus de RSO : on ose évoquer le *burn out* des équipes, les chartes anti-harcèlement se précisent, on s’échange des calculateurs d’empreinte carbone, on polémique sur la légitimité des tournées, on décrie l’accélération des programmations, on se préoccupe d’ancrage territorial, des conditions d’autorisation de la parole...

Ce dossier *Dans un monde fini* est prioritairement calé sur la RSO dans sa globalité, avec deux entretiens menés d’une part avec Jeremy Gaillard à l’Association pour la danse contemporaine (ADC) (voir p.58), d’autre part avec Carin Ayélé Durand et Cendrine Hosttetter au Musée d’ethnographie de Genève (MEG) (voir p.68). Très engagé depuis plusieurs années autour de ces sujets, le MEG fait figure de *role model* en Suisse et même au-delà, avec, fait rare, une chargée de mission RSO à 100%. Côté ADC, on est plutôt au début d’une implémentation de cette pensée transversale, avec un poste à 20%. On verra dans la mini-enquête de terrain menée en France par Wilson Le Personnic (voir p.78), que les compagnies de danse, elles aussi, s’efforcent de circuler au mieux dans les bonnes pratiques RSO.

Sur le versant écologique

Une autre partie du dossier *Dans un monde fini* penche côté durabilité écologique. De ce point de vue-là, l’écosystème genevois est en train de s’organiser pour favoriser l’écoscénographie⁴, et donc le

réemploi, la mutualisation, la requalification des matériaux ainsi que l’innovation écosourcée. La scène cherche à sortir du linéaire capitaliste pour entrer dans des économies durables, holistiques, solidaires, circulaires, anti-consuméristes, régénératrices. Les têtes de pont de ces avancées sont Reflector et Vert Le Futur en Suisse, Les Augures, Arviva, le Collectif 17h25 et Ressac en France, Ecoscéno au Canada. Quelques constats basiques : ce qui coûte le plus en empreinte carbone dans les arts vivants, c’est le déplacement des publics ; contrairement à une idée reçue, récupérer/réemployer/recycler coûte aujourd’hui environ 30% plus cher que d’acheter neuf⁵ ; 80% à 90% des impacts carbone d’un décor se décident lors de sa conception. Ainsi l’écoscénographie tend-elle à faire basculer son budget d’achat sur son budget de conception. Avec un grand accent de la recherche sur des techniques d’assemblage des décors qui soient flexibles et réversibles.

Petit survol : jusqu’aux années 80, on est dans une culture de construction / économie de métier : un escalier ou un praticable peuvent être réutilisés, repeints, transformés. La nouveauté réside dans la mise en scène. De 1980 à aujourd’hui, on est dans une culture du prototype / économie de projet : chaque spectacle doit inventer ses propres objets, le décor devient une signature et la production un événement. Nous entrons depuis peu dans une culture d’écoconception / économie circulaire, où le réemploi est autant un choix esthétique qu’écologique. D’une période à l’autre, ce sont les petits théâtres et les petites compagnies qui ont, par nécessité, conservé cet art du recyclage, du glanage, de la frugalité. Et qui sont aujourd’hui exemplaires.

Le terrain à Genève

Les initiatives écovertueuses peuvent venir de trois niveaux décisionnels : du terrain, des directions des théâtres et des pouvoirs publics. De fait, c’est le plus souvent la base qui pense et active les bonnes pratiques.

Si on parle du terrain genevois, en parallèle à la *Charte des artistes, acteurs et actrices culturel-les pour le climat*, document pionnier lancé en 2019 par Pierre-Louis Chantre, Camille Rebetez et Tom Tirabosco, outre l’apparition de délégué-es RSO dans certains théâtres (souvent accompagnés dans leurs démarches par l’agence Avrial), des plateformes de circularité se sont développées : la ressource Materium, Phénix et Pamos, pour la mutualisation de matériel scénique. Sans compter différents programmes pensés pour les costumes. Le but de ces ressourceries : augmenter la circula-

tion, et donc la valeur ajoutée des matières en diminuant leur quantité. Deux problèmes : ces structures peinent à trouver un équilibre financier sans recours à la subvention ; la mutualisation est gourmande en surfaces de stockage, dans un canton où le foncier est rare.

Du côté des constructeurices et des technicien-nes aussi, beaucoup d’expérimentation et d’invention. Le plus souvent de leur propre initiative, souvent malgré leurs hiérarchies. Le chef des ateliers du Grand Théâtre, Michel Chapatte, a par exemple fait circuler auprès d’autres institutions certaines trouvailles personnelles, comme du molleton à 70% recyclé. Pour ce militant de la matière, il faut clairement inverser les méthodes de création : « Aujourd’hui, la ou le scénographe explique ses idées aux ateliers, et on regarde ce qu’on a déjà. Il faut faire le contraire : le théâtre donne l’inventaire de ce qu’il possède, et la scénographie est pensée à partir de l’existant. Pour beaucoup, cela semble une entrave à la liberté de création, mais quand il n’y aura plus d’eau, quelle sera la liberté⁶ ? »

Ces manières de faire à partir du déjà-là ou de matériaux écosourcés inédits appellent de nouvelles compétences, de nouveaux métiers : notamment valoriste. La valoriste travaille comme intermédiaire entre les théâtres/compagnies et les stocks : iel repère les gisements, réalise des collectes, démonte, trie, stocke et redistribue des éléments de décors. Un technicien de la Comédie de Genève évalue la charge de valorisation à un ou deux *équivalents plein temps* pour ce seul théâtre. Des solutions de mutualisation de valoristes pour les plus petits théâtres et les compagnies seraient ainsi à étudier.

Les chorégraphes aussi développent de manière plus ou moins consciente, plus ou moins revendiquée, des pratiques qui relèvent de l’écoconception. Comme par exemple Marie-Caroline Hominal, qui récupère l’essentiel des éléments nécessaires à sa pièce *Numero 0/scène III* ; Gilles Jobin, dont les spectacles voyagent sans décors puisque tout est numérique ; Aurélien Dougé, qui prend de longs temps de préparation à des spectacles qui jouent avec l’air, la fumée, la lumière, le vide, le son, l’infime, le phénoménologique ; Cindy Van Acker et Victor Roy, qui produisent pour *Quiet Light* un théâtre d’ombres avec, côté scéno et lumière, un ratio étonnant : minimum de construction et d’énergie / maximum d’effet. Toutes productions qui marchent au pas d’imaginaires renouvelés et non sous l’emprise de l’interdiction ou de la frustration. Plutôt que d’éco-efficience, qui vise à réduire les impacts négatifs, on peut parler d’écobénéficience⁷, manière de générer un cercle vertueux d’abondance par la créativité. Recours au mineur, au déchet, à

l’élément brut, au végétal, à une pensée radicale de l’espace. Démonstration surtout que l’écologie n’est pas adverse à la qualité esthétique. Par ailleurs, des associations agiles et innovantes comme *Utopiana*, lieu de recherche et de création pour de nouvelles sensibilités envers les écosystèmes, et le plus récent *Least*, laboratoire écologie et art pour une société en transition, alimentent la recherche-action sur ces sujets.

Les pouvoirs publics

Mais comment transformer les initiatives du terrain en axes politiques ? La puissance publique doit-elle avoir un rôle accélérateur ? Faut-il écoconditionner les financements comme le font par exemple les pays scandinaves, et même certains secteurs en Suisse allemande ? La Ville de Genève, qui vient de recevoir une feuille de route sur la durabilité dans les arts vivants établie par Yves Corminboeuf (voir p.74), est peu favorable à la coercition. Considérant que de nombreuses exigences pèsent déjà sur les artistes (excellence de production, équilibre de gestion, santé au travail, inclusivité, médiation), le Service culturel (SEC) préfère ne pas peser sur les subventionné-es avec des injonctions de transition écologique. L’esprit est plutôt à l’incitation : notamment en faisant évoluer l’article 15 (sur le développement durable) des conventions de soutien, à ce jour très peu contraignant. Sarah Margot, responsable durabilité très engagée du SEC, et nouvellement nommée responsable des politiques transversales, entend également initier un travail de fonds avec les grandes institutions. Tout en tirant le meilleur des six préconisations de cette toute fraîche feuille de route, notamment en faisant des ateliers municipaux de construction du Lignon un pôle d’innovation en écoconception. Affaire à suivre.

Les théâtres

Les directions d’institutions à Genève varient grandement quant à leurs engagements durabilité. Chaque lieu choisit ses objectifs et ses engagements thématiques : mobilité, alimentation, numérique et technique, écoscénographie, etc. Mais clairement, le point d’application d’une pensée écologique qui incombe à la direction d’une institution, c’est la programmation : là où il est possible d’agir sur les rythmes de plus en plus emballés de création et d’exploitation des spectacles.

56 *Le Projet Vert Pilote* du Poche /GVE, auquel j’ai eu la chance de participer, occupe dans ce dossier une place de choix. Ambitieux et visionnaire, ce laboratoire d’écoscénographie lancé en 2023 par le directeur du théâtre Mathieu Bertholet est ici évoqué par cinq de ses conceptrices (voir p.62). Sont également reproduites deux listes tirées d’une cartographie visible en ligne (voir p.66) : les leviers de l’écoscénographie (voir p.88) et une cavalcade de questions sur l’écoconception que vous pouvez voir filer au bas des pages de ce dossier.

Idéalement pour avancer, il faut partir des expertises-métier du terrain, puis les croiser avec les volontés des directions de théâtre et avec les directives des pouvoirs publics. Toute une machine à mettre en mouvement.

Un remailage du territoire

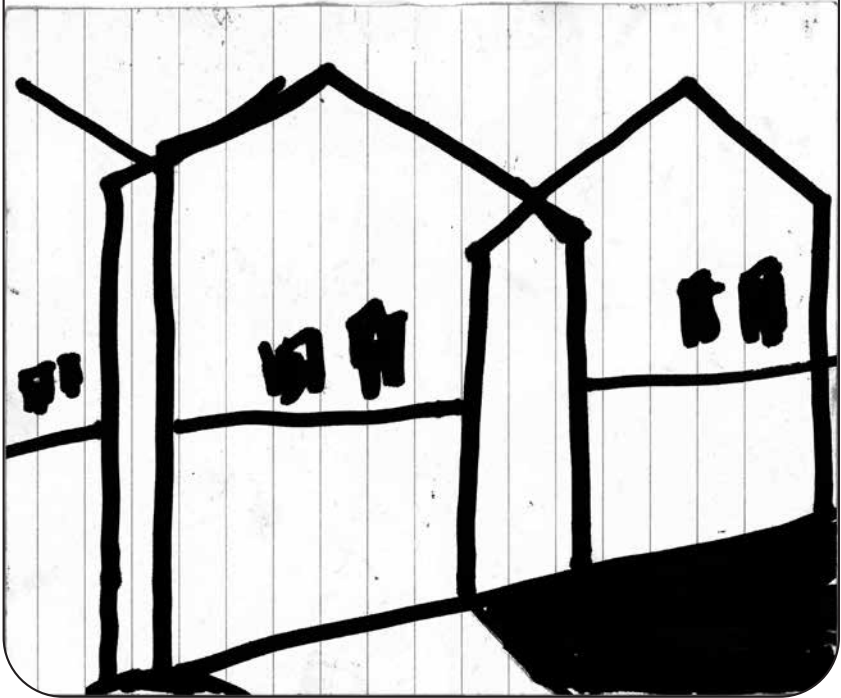
Mais vers quoi va-t-on ? Presque tous les textes de ce focus *Dans un monde fini* crient d’une même voix : IL FAUT PLUS DE TEMPS ! Alors même que les équipes sont à bout de souffle, que les ressources matérielles s’épuisent et que, dans certaines zones géographiques, l’offre des spectacles est hypertrophiée. Ce qui peut affoler aussi des publics devenus consommateurs. Dans cette course, quel soin apporte-t-on à l’accès au monde professionnel, à l’évolution des carrières, à la participation citoyenne, à la santé physique et émotionnelle, à la qualité des relations, à l’environnement... ? Le spectacle est pris dans un système expansionniste, presque frénétique, sans modèle d’atterrissage, pour reprendre une expression de Bruno Latour.

Lorsqu’on écoute ce que la RSO chuchote à l’oreille des arts vivants, on s’aperçoit que l’esprit et donc les lexiques du spectacle évoluent. Si on inscrit l’institution dans ses responsabilités sociétales d’ouverture et d’hospitalité, on parle moins de spectateurices que d’habitant-es. Les lieux culturels deviennent lieux de vie culturelle. Les théâtres quittent leur exceptionnalité temporelle pour inventer une quotidienneté urbaine, pour penser communauté, participation, immersion, contribution, célébration, inclusion, régénération. Apparaît la notion de tiers-lieu, où se réalise une hybridation des populations qui se rencontrent dans les murs de l’institution et dans ses parages. On oublie la démocratisation culturelle (toujours à la peine) au profit des droits culturels⁸ : le droit de chacun-e à être acteurice de la vie culturelle. Ce qui conduit, au-delà des seules questions d’offre artistique, à se demander : qui participe, qui est exclu, qui peut

créer, qui décide de ce qui est montré, quels savoirs sont considérés comme légitimes... ?

Quand on dit durabilité, donc écoconception, mobilité douce, santé psychique des technicien-nés et des artistes, intelligence collective, gisements locaux, nouveaux matériaux, participation des habitant-es, épistémologies posthumanistes, on voit que tout ralentit. Que tout se réorganise. Et on peut imaginer un remailage progressif du territoire, fait de petites structures de cocréation, plus nombreuses, plus ancrées, proches à la fois des communautés et des gisements de matière alentours. Ce que le dossier *Quels espaces-temps pour la danse en 2060* de notre précédent Journal annonçait en pointillé (juin 2025)⁹.

Reste la question difficile, que seule l’étude Rota de la Corodis en 2022¹⁰ a osé aborder de front quant à la Suisse romande : ralentir, oui mais comment ? Peut-être faut-il partir de là, sans tabou, et réfléchir toustes ensemble aux manières de transformer ces surchauffes en expériences scéniques renouvelées avant que les ressources matérielles et psychiques soient épuisées.



1. On parle de RSE (responsabilité sociétale des entreprises) ou de RSO (responsabilité sociétale des organisations) pour englober à la fois le privé et le public.
2. liberation.fr/debats/2019/07/la-culture-comme-petrole_1738583/
3. *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale*, 2021 (voir sous artcena.fr).
4. Citons la définition des Augures Lab Culturrrre Circulaire : « L’écoscénographie est une pratique écoresponsable de la scénographie, intégrant une approche cycle de vie. Elle suppose une démarche écosystémique informée, structurée et outillée d’un point de vue artistique, technique, administratif et logistique. Sa mise en œuvre est assurée par l’intelligence collective à une échelle interprofessionnelle. Dans un cadre soutenable, voire régénératif, elle tend à réduire les impacts socio-environnementaux et participe à l’équilibre du vivant. »
5. Pour exemple : la récupération dans les stocks du théâtre de trois caissons lumineux pour une scéno modulaire au Poche / GVE en 2023 a demandé 3 jours de montage et 10 jours de travail sur l’électricité, pour rendre ces éléments anciens compatibles entre eux et avec les tables de mixage contemporaines.

6. Plusieurs maisons d’opéra imposent des règlements de plus en plus strictes sur les matériaux et les pratiques, avec des contrats de scénographes explicites. Le Nationale Opera & Ballet d’Amsterdam a par exemple depuis 2021 une coordinatrice de durabilité dont le champ d’action ne se limite pas au bâtiment et au fonctionnement général. Elle intervient dans la programmation et dans la production, avec des outils très concrets développés pour accompagner aussi l’artistique. L’Opéra de Lyon a développé EDEOS, un ingénieux outil d’éco-conception qui vise à évaluer la production de décors à travers son impact sur le climat, la santé humaine, les écosystèmes et les ressources non renouvelables. L’accent est mis sur la prise de décision tout au long du cycle de vie d’une scénographie, y compris la conception et la post-production.
7. Notion liée à l’approche *Cradle to Cradle* (du berceau au berceau), qui vise le zéro déchet et la réutilisation totale des matières.
8. Les droits culturels apparaissent dans la Déclaration universelle des droits de l’homme de 1948 (art. 27) : deux pans spécifiques, le droit à jouir des arts et le droit d’y participer. La Constitution genevoise (art. 28-29) garantit elle aussi ces droits. Depuis 2024 en France, les droits culturels sont spécifiquement revalorisés comme principes d’action, sur le versant participatif, notamment en lien avec les tiers-lieux culturels et d’autres modèles innovants de création.
9. Le journal n°66 est en ligne sur le site pavillon-adc.
10. « Le système des arts de la scène en Suisse romande — Une contribution à l’espace culturel romand », rapport commandé par la Conférence des délégué-es cantonales et cantonaux aux affaires culturelles (DCAC) et la Corodis.

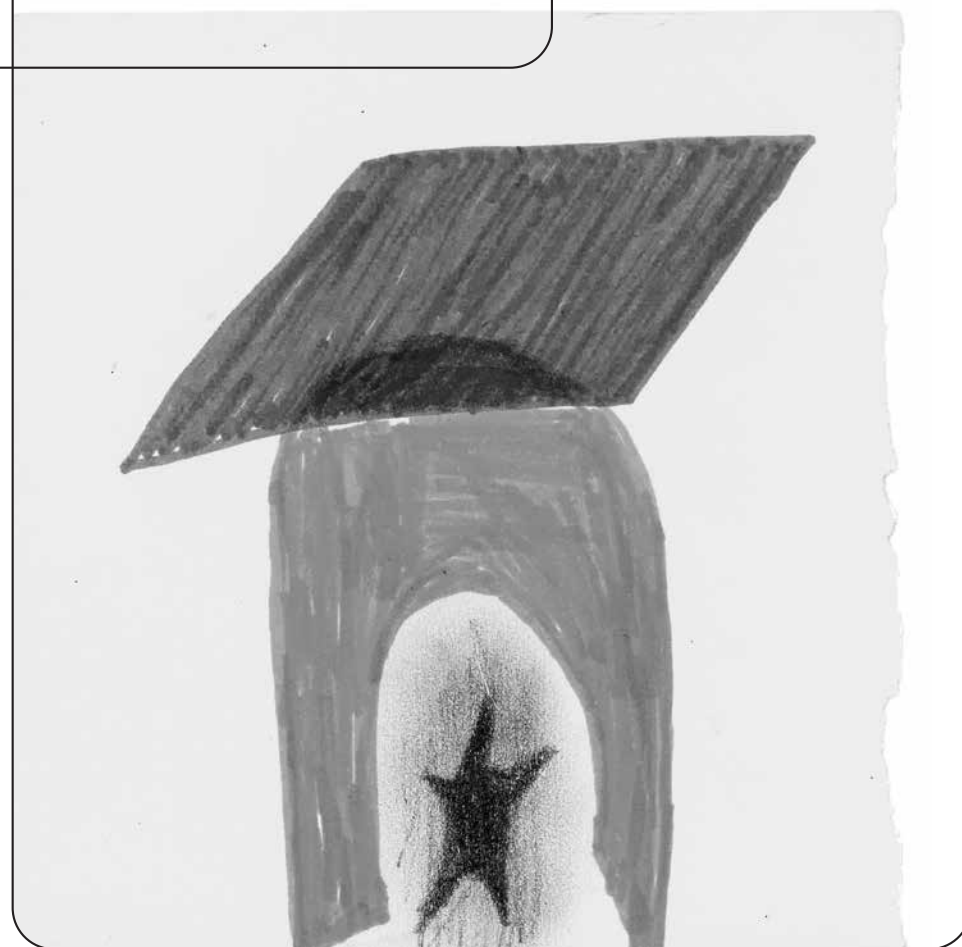
Faire évoluer l'institution

Entretien Jérémy Gaillard

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Jérémy Gaillard a suivi des études en design de mode à la HEAD-Genève. Il a ensuite travaillé dans la mode à Paris puis à Ho Chi Minh Ville. De retour à Genève, il est engagé depuis 2024 en tant que coordinateur RSO pour l'ADC et pour la Maison Saint-Gervais. Il enseigne au CFPArts de Genève.

« J'étais censé rester deux mois au Vietnam; j'y suis resté sept ans. Quand on vit dans un pays où se produit une grande partie de l'industrie textile mondiale, on ne peut plus regarder les conditions de fabrication de manière abstraite »



De la mode au spectacle vivant, Jérémy Gaillard interroge les conditions dans lesquelles, les œuvres les objets sont produits. Coordinateur RSO (Responsabilité sociétale des organisations) à l'ADC depuis trois ans, ainsi qu'au Théâtre St-Gervais depuis un an, il raconte comment écologie, travail, inclusion et création se confrontent dans les choix quotidiens d'un lieu de production scénique.

Ton parcours commence dans la mode, un milieu dur où tu as développé, par réaction, un fort attrait pour les enjeux de Responsabilité sociétal des organisations...

JÉRÉMY GAILLARD: J'ai étudié le design de mode à la HEAD à Genève, puis j'ai travaillé dans différentes maisons et studios, notamment à Paris. Très vite, je me suis rendu compte que le fonctionnement de cette industrie me posait problèmes. Il y avait une violence dans les rythmes de travail et les rapports humains, dans cette logique de production et de consommation permanente. Durant les études, on nous parlait d'artisanat, de savoir-faire, de création, mais la réalité était toute autre.

Ces expériences m'ont poussé à prendre de la distance. En 2016, j'ai voulu développer un projet de recherche autour des traditions textiles qui m'a conduit au Vietnam. J'étais censé y rester deux mois; j'y suis resté sept ans. Là-bas, j'ai enseigné le design de mode à Ho Chi Minh Ville et travaillé pour plusieurs marques locales. J'ai aussi accompagné le développement d'une marque de *slow fashion* qui réfléchissait autant aux matières qu'aux conditions de production, au transport ou à la diffusion.

Comment cette expérience a-t-elle changé ton regard?

Elle m'a permis de comprendre concrètement les enjeux liés à la fabrication des vêtements. Quand on vit dans un pays comme le Vietnam où se produit une grande partie de l'industrie textile mondiale, on ne peut plus regarder les choses de manière abstraite. Avec le développement de cette marque *slow fashion*, l'idée était de ralentir, de produire moins, d'utiliser des matières durables. Penser des vêtements qui vieillissent bien et qui accompagnent les corps dans le temps. Nous réfléchissions aussi aux espaces de vente, aux matériaux utilisés pour les boutiques, aux distances de transport, à la proximité entre les ateliers et les lieux de vente. Nous souhaitons rendre visibles les personnes qui fabriquent les vêtements, les sortir de la logique opaque de la mode globale. Ensuite, avec une amie

vietnamienne, nous avons poursuivi et développé ces réflexions en créant notre propre marque, fabriquée en petites séries, en portant une attention particulière aux usages, au confort, aux matières et aux conditions de travail.

Tu parles davantage de vêtements que de mode!

Oui, parce que ce qui m'intéresse, ce sont les corps, les gestes, les manières d'habiter les objets. Le vêtement peut devenir un espace de liberté, une manière de construire son identité plutôt que de répondre à des codes. Je crois aussi que fabriquer soi-même transforme le rapport aux choses. Quand je porte un vêtement que j'ai conçu et cousu, j'en prends soin autrement. Cela change complètement la manière de consommer. Et cette logique s'est progressivement étendue à d'autres aspects de ma vie: le mobilier, les objets du quotidien, certains accessoires... Du moment où l'on connaît les matériaux, les gestes de fabrication et le temps nécessaire pour produire quelque chose, le rapport à l'objet change profondément. On devient plus attentif à sa durée de vie, à sa réparation, à son entretien.

Comment es-tu arrivé ensuite à l'ADC?

À mon retour à Genève début 2024, j'ai recommencé à enseigner au CFP Arts et repris contact avec le milieu culturel. La proposition de travailler sur la RSO à l'ADC est arrivée à ce moment-là. Dans un premier temps, je ne savais pas si j'avais les compétences requises, puis j'ai compris que mon parcours m'avait déjà familiarisé avec le travail transversal, les questions de production, la gestion de projets, les usages et les conditions de travail.

Comment définirais-tu la RSO?

La RSO invite une institution à repenser ses pratiques dans toutes leurs dimensions: gouvernance, conditions de travail, accessibilité, inclusion, ressources, énergie, déchets ou relations avec les publics et les partenaires. Mon travail consiste notamment à produire des outils d'observation pour rendre

60 visibles des mécanismes que l’on ne regarde pas toujours dans le fonctionnement quotidien d’un théâtre : analyse du cycle de vie de certaines productions, cartographies des relations entre les différent-es acteur-ices impliqué-es dans un projet, matériaux, déplacements, ressources mobilisées ou encore rythmes de travail.

Concrètement, comment cela se traduit-il à l’ADC ?

Je suis engagé depuis 2024 comme coordinateur RSO à l’ADC, à 20%. Quand je suis arrivé, un important travail de diagnostic avait déjà été réalisé par Delphine Avrial qui accompagne plusieurs structures culturelles dans ces démarches. Cela a constitué une base essentielle. Ensuite, nous avons travaillé avec l’équipe sur plusieurs axes : redéfinir les valeurs et la mission de l’institution, identifier les différentes parties prenantes, puis établir une matrice de matérialité — un outil qui permet de hiérarchiser les enjeux qui ont le plus d’impact pour l’ADC et sur lesquels l’équipe peut réellement agir. Ce travail permet surtout de ne pas traiter tous les sujets de la même manière ni au même moment. Il oblige à distinguer ce qui relève d’une transformation immédiate, ce qui demande davantage de temps, et ce qui dépend de partenaires extérieurs ou du propriétaire du bâtiment. Il permet aussi de sortir d’une approche uniquement intuitive : on identifie les domaines dans lesquels l’ADC a une réelle capacité d’action, mais aussi ceux où ses marges de manœuvre sont plus limitées.

Quelles priorités ce travail d’analyse a-t-il révélées à l’ADC ?

La définition de valeurs et de missions communes a fait émerger au sein de l’équipe plusieurs priorités sociales et sociétales : les conditions d’accueil et de travail, l’accessibilité, l’inclusion, la diversité des récits portés sur scène, les conditions salariales et la pérennité de l’association. Un lieu comme l’ADC reste avant tout un espace dédié à l’humain et au collectif. Les questions de gouvernance, de collaboration, de représentation et de transmission y sont donc centrales, tout comme les problèmes de précarité dans certaines pratiques artistiques et les difficultés d’accès à la culture.

Ces priorités ne sont pas définies de manière abstraite ou uniquement par la direction. Elles émergent de discussions avec l’équipe, à partir de situations rencontrées dans le travail quotidien. La démarche RSO devient alors un espace où l’on peut nommer certaines tensions, questionner des habitudes et mettre en commun des expériences qui, autrement, resteraient parfois isolées. Mon rôle consiste aussi à faire circuler ces observations entre les différents métiers de l’institution.

Et du côté écologique ?

L’ADC dispose de peu de marge sur les aspects structurels du bâtiment, construit selon les normes Minergie et propriété de la Ville de Genève. En revanche, de nombreux usages quotidiens peuvent être interrogés : tournées, scénographies, matériaux, produits d’entretien, restauration ou mobilités. Le choix des fournisseurs, les circuits d’approvisionnement permettent ainsi de penser le lieu dans l’ensemble de ses usages et de ses relations.

Les gestes concrets d’une démarche RSO peuvent sembler basiques, voire minimes...

La RSO fonctionne souvent par accumulation de transformations. Isoler une seule action et la présenter comme exemplaire peut masquer la complexité du reste : trier les déchets a peu de sens si les modes de production demeurent très consommateurs de ressources. C’est aussi pour cela que la communication est délicate : dès qu’on met en avant une seule action, on risque de masquer la complexité du reste. Entre le risque de *greenwashing* et celui de ne jamais rien dire, il faut trouver une juste voie, et communiquer sans transformer chaque geste en argument marketing. Ce qui compte, c’est la cohérence entre les différentes démarches.

Cette cohérence suppose par exemple de mettre en relation les choix techniques, les conditions de travail, les moyens économiques et les usages du lieu. Une décision peut être positive du point de vue environnemental tout en créant une surcharge pour une équipe ou des difficultés supplémentaires pour les artistes. La RSO oblige précisément à regarder ces effets croisés et à éviter qu’une amélioration dans un domaine ne produise un problème dans un autre.

« Quand je porte un vêtement que j’ai conçu et cousu, j’en prends soin autrement. Du moment où l’on connaît les matériaux, les gestes de fabrication et le temps nécessaire pour produire quelque chose, le rapport à l’objet change profondément »

« Une décision peut être positive du point de vue environnemental tout en créant une surcharge pour une équipe ou des difficultés supplémentaires pour les artistes »

Les critères écologiques risquent-ils de devenir de nouvelles obligations administratives ?

Dès que ces critères entrent dans les demandes de subvention, il faut se demander comment éviter qu’ils deviennent de simples cases à cocher, déconnectées du terrain. La RSO ne peut pas être réduite à des indicateurs quantitatifs : elle suppose une transformation des pratiques, des récits et des habitudes. Elle ne devrait pas devenir une injonction morale ni une forme de contrôle administratif supplémentaire.

Quels sont les prochains chantiers à l’ADC autour de ces questions techniques ?

Concevoir en amont une version technique complète et une version légère pour chaque spectacle, afin de pouvoir s’adapter aux équipements des différents théâtres. Lorsqu’une pièce est créée pour un parc technique précis, les lieux d’accueil doivent parfois louer du maté-

riel ou renoncer à la programmer. Anticiper des alternatives permet de faciliter la tournée sans simplifier artistiquement la pièce.

La question de la lumière revient souvent dans les discussions autour des bilans énergétiques des institutions...

La transition vers les LED montre bien les tensions entre écologie et exigence esthétique. Longtemps, les créateurices lumière ont estimé que les LED ne permettaient pas de retrouver certaines chaleurs, textures ou sensibilités colorimétriques. Les outils évoluent, mais il faut désormais penser ces questions dès le début des créations, intégrer plus tôt les équipes techniques, chercher de nouveaux équilibres visuels plutôt que reproduire les anciens dispositifs. La transformation des habitudes de création demande du temps — pour essayer, négocier, changer de méthode... Les questions pratiques deviennent alors pleinement artistiques.

Cela implique-t-il de modifier la place des équipes techniques dans les processus de création ?

Oui. Si ces questions sont posées uniquement à la fin, lorsque le spectacle est déjà construit, les possibilités d’adaptation sont très limitées. Les intégrer plus tôt permet au contraire d’en faire une matière de recherche partagée avec les artistes. Il ne s’agit plus seulement de résoudre un problème technique, mais d’inventer ensemble d’autres manières de produire une image, une lumière ou une scénographie.

Qu’est-ce qui t’intéresse aujourd’hui le plus dans ce travail de coordinateur RSO au sein de l’ADC, mais aussi du Théâtre Saint-Gervais, puisque tu y intervies à 20% également depuis une année ?

La RSO oblige à faire dialoguer des domaines qui restent souvent séparés : l’écologie, le social, l’économie, les pratiques artistiques et les usages quotidiens. J’aime beaucoup ce travail qui passe aussi par l’écoute et la discussion : il ne s’agit pas d’imposer des solutions toutes faites, mais de construire collectivement des manières de faire évoluer une institution.

L'écoscénographie? A-ma-zing! A-ma-zing!

Sylvie Kleiber est architecte et scénographe. Elle a notamment travaillé pour Maya Bösch, Guillaume Béguin, Mathieu Bertholet, Gilles Jobin, Natacha Koutchoumov, Manon Krüttli et Yan Duyvendak. Ainsi que pour *Vous êtes ici. Une série au théâtre* et le *Projet Vert Pilote* du Poche. Elle est de plus en plus engagée dans l'éco-conception. Depuis 2019, elle est responsable de la filière scénographie à La Manufacture de Lausanne.

Fanny Courvoisier crée des scénographies pour des compagnies de théâtre et pour des musées depuis 2013. Assistante technique au Petit Théâtre de Lausanne entre 2013 et 2023, elle a ensuite suivi

la formation en dramaturgie de l'Université de Lausanne. Elle s'investit pour la profession au sein du tout récent Bureau des Scénos.

Michèle Pralong est auteure et praticienne de la scène. Elle aime les dispositifs de création singuliers, prototypiques, collectifs. Des expérimentations notamment menées au GRÜ/transthéâtre Genève, codirigé avec Maya Bösch de 2006 à 2012, et dans *Vous êtes ici*. Une série au théâtre, porté avec Julie Gilbert et Dominique Perruchoud de 2018 à 2022.

Fleur Bernet s'est formée à l'ECAL en Arts Visuels et à la Manufacture en scénographie. Entre 2023 et 2025, engagée par le théâtre Poche, elle expérimente avec d'autres des projets basés sur l'écoconception. Elle est également intervenante dans le master arts de la scène à la Manufacture.

Lucie Gautrain cultive une double pratique de scénographie pour la scène et pour les expositions. Consciente de l'impact des espaces sur les imaginaires, elle travaille librement le matériau scénographique sans se limiter aux conventions des boîtes noires ou blanches. Elle enrichit en continu ses savoir-faire en matière d'éco-conception.

Durant deux saisons au Théâtre Poche / GVE, un collectif de cinq scénographes et une dramaturge a travaillé de manière écoscénographique. C'était le *Projet Vert Pilote* (PVP / 2023 à 2025), placé sous la direction de Sylvie Kleiber, architecte et scénographe. Avec elle : Mélissa Rouvinet, Lucie Gautrain, Fleur Bernet, Fanny Courvoisier et Michèle Pralong. Mission donnée par le directeur du théâtre Mathieu Bertholet : tout trouver dans des stocks de théâtres ou dans des gisements écosourcés, et repérer les freins à une production plus écoverteuse, en dialogue avec les spectateurices. Au fil des deux ans, ce programme a produit dix spectacles écoscénographiés, plusieurs conférences, deux colloques ainsi qu'une cartographie exploratoire de l'écoscénographie¹. Voici un retour sur expérience.

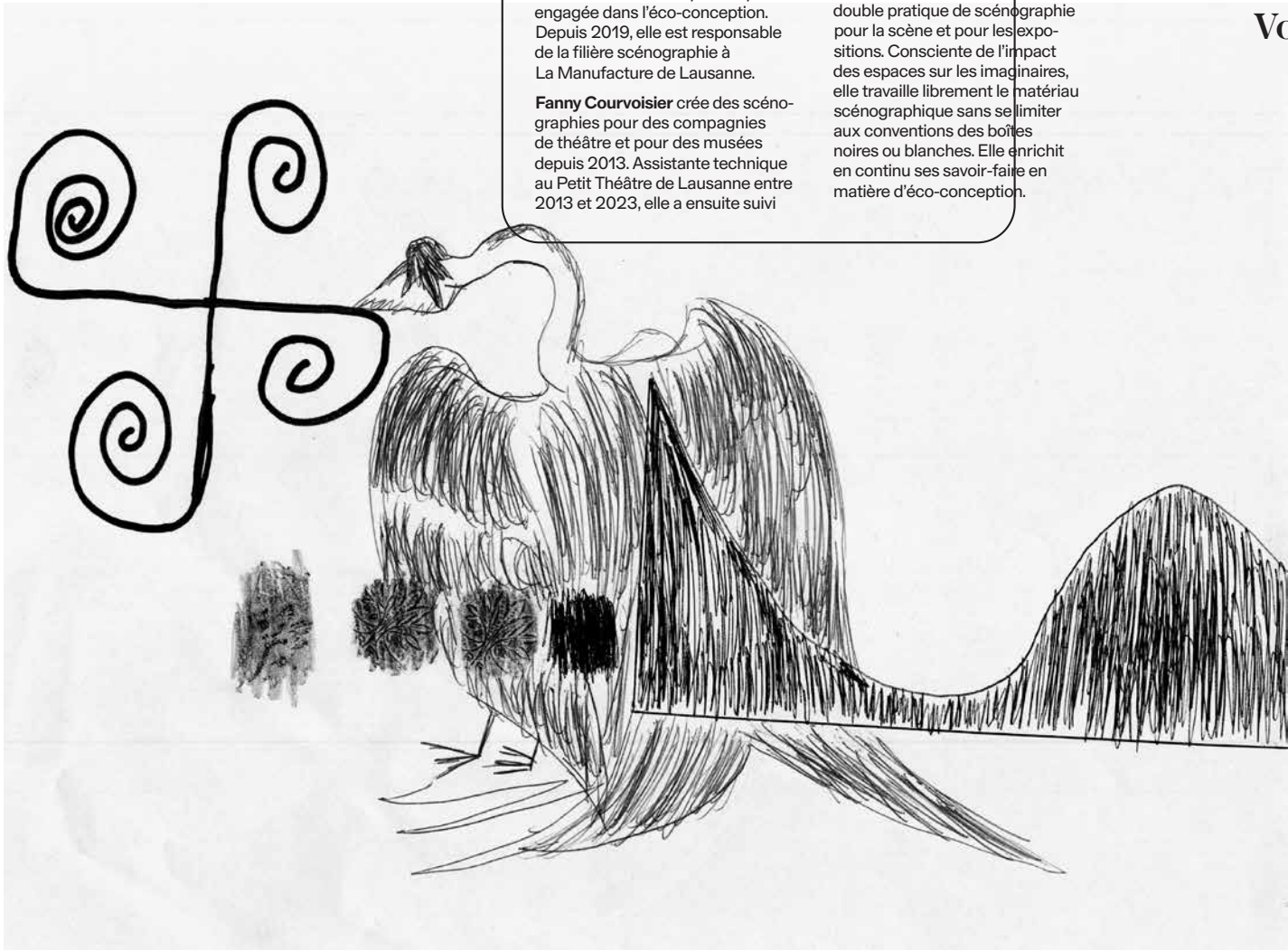
Dialogue croisé
Fleur Bernet
Fanny Courvoisier
Lucie Gautrain
Sylvie Kleiber
Michèle Pralong

On pourrait commencer par raconter une circonstance concrète, durant ces deux années écoscénographiques, qui a été pour chacune d'entre nous un grand plaisir, une surprise, un déclencheur de changement...?

FLEUR BERNET : En sortant de ma formation en scénographie à la Manufacture, j'ai réalisé mes premiers projets avec très peu de moyens, très peu de temps, et je me suis orientée spontanément vers des matériaux cheap et archi polluants : le sagex, le plastique, les colles toxiques... Chaque fois qu'il fallait mettre les mains dans le cambouis, c'était un mauvais moment à passer. Des matériaux qui sentent mauvais, des masques à charbon qui lacèrent le visage, les mains collées et noircies par je-ne-sais quel solvant. Et puis il y a eu l'expérience du Poche. Autre manière de concevoir et fabriquer.

Le *Projet Vert Pilote* m'a permis de vivre deux choses essentielles, d'une part le travail en collectif, qui produit joie et force de travail, et d'autre part une conception de l'espace à l'écoute des matériaux. Je pense notamment à la recherche faite avec Sylvie autour de la laine suisse² ou à la trouvaille d'un stock dormant d'anciennes guindes en chanvre, qui ont été le cœur d'une scénographie réalisée avec Mélissa Rouvinet. Les questions posées alors : comment valoriser ces matériaux, simples et pas très séduisants de prime abord ? Quelles sont leurs qualités intrinsèques ? Comment jouer avec leurs caractéristiques, leurs vitalités propres ?

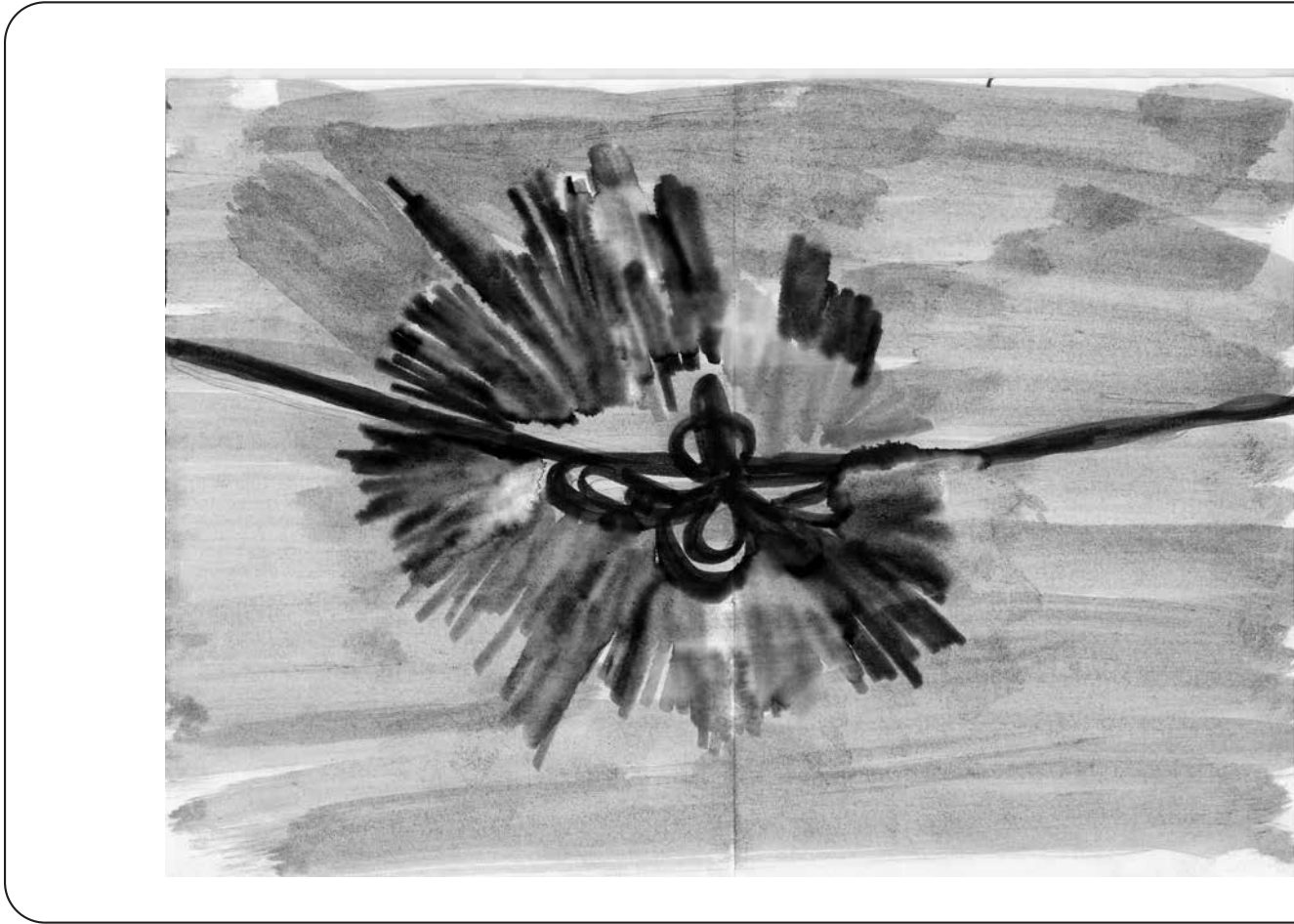
Travailler avec des matières respectueuses du vivant, cela change tout. En arrêtant de nuire tant à notre santé qu'à l'environnement, on commence à entrevoir des projets créatifs qui redonnent du sens à nos pratiques.



64 FANNY COURVOISIER: En tandem avec Sylvie, nous avons choisi de réemployer un plancher existant dans le stock du Poche. Nous avons décidé de lui donner une pente et un biais, pour le faire *flotter* dans l'espace. Une fois, le projet dessiné nous l'avons fait transformer par les Ateliers du Lignon, ce qui n'a pas été simple parce qu'il n'avait pas été conçu pour être réemployé. Dans un projet à l'*ancienne*, on décide de chaque aspect, chaque couleur, chaque détail. Ici par exemple, pour la couleur de ce sol, après ponçage du noir existant, c'est la matière qui a décidé ce qui était possible ou non. Nous avons dû lâcher prise quant au résultat final et nous laisser charmer par les aléas de la matière, ne pas la forcer. Ce bois réemployé a pris, d'une certaine manière, une partie de notre charge, ce qui inverse pour moi l'ancien schéma de pensée de *lae sacro-sainte créateurice* qui décide de tout.

MICHÈLE PRALONG: J'ai été aussi frappée par ce renversement. Lorsque nous avons passé plusieurs jours à trier les stocks du Poche, nous avons retrouvé une ancienne toile peinte: des vagues. Enquête faite, on a su qu'elle avait été réalisée par Jean-Claude Maret 20 ou 30 ans plus tôt, et Fleur, tu l'as utilisée dans *Post Partum* de Margot Van Hove. Ça m'a tourné la tête, de réaliser à quel point cette relation à l'existant de proximité remettait tout en mouvement dans nos habitudes de création. Le texte n'est plus premier. Lae metteureuse en scène n'est plus premier-ère. La page blanche scénographique n'est plus première. Ce qu'on trouve dans les gisements (de matériaux récupérés ou de matériaux écosourcés) conditionne d'entrée de jeu l'élaboration des spectacles. Et je trouve ça extrêmement excitant, parce que cela suppose de revoir les hiérarchies d'invention et de pouvoir. J'ai vraiment perçu à ce moment-là toute la force de ce que disait Quentin Rioual venu faire une conférence quelques mois plus tôt: «Toute démarche écologique suppose une *agentivité du déjà-là*.»

SYLVIE KLEIBER: Ce qui m'a frappée, c'est le pouvoir du temps long. Deux ans pour penser à plusieurs la durabilité des processus écoscénographiques, cela signifie pouvoir sortir du fonctionnement capitaliste, résister à la pression de l'efficacité et défendre nos métiers avec inventivité.



Ne pas être dans l'affolement de la production des spectacles, dans l'affolement des commandes en ligne, mais plutôt dans l'expérience d'appropriation des lieux et des matières, d'aménager des cohabitations. Parce que réellement, dans l'écoconception, les temps de recherches sont plus longs, et les temps de fabrication plus confidentiels, plus organiques que dans les canaux de grande distribution de matériaux, avec leurs logiques consuméristes. Nous avons ainsi pu revenir au temps lent, au souffle commun, aux couches et aux valeurs partagées. Tout cela est très précieux. Et c'est une de nos revendications auprès des lieux et des pouvoirs politiques, au sortir de ce laboratoire: repenser le temps des projets. Et donc sortir de la surproduction de spectacles.

J'ai aussi aimé la force intergénérationnelle de l'aventure. Avant, on parlait de son imagination pour donner forme à une scénographie, depuis zéro, et pratiquement tous les matériaux étaient commandés sur mesure. Les jeunes générations ont un autre rapport à la matière, à la récupération. Au sein de ce collectif d'âges divers, nous avons pu croiser nos visions, gagner en lucidité, en audace, profiter de complémentarités entre expérience et innovation, explorer à plusieurs les conditions de l'exigence dans le bricolage. Ce partage de compétences, pour répondre tant à la complexité des projets scéniques qu'à notre mission écoscénographique, s'est propagé dans les relations aux matières et dans les inventions liées à tout l'écosystème de notre projet. D'où l'importance des liens entre la formation en scénographie à la Manufacture, dont je suis responsable, et le monde professionnel.

LUCIE GAUTRAIN: Jusqu'à présent, j'ai eu la sensation d'avancer dans mon coin et à mon échelle sur ces questions écologiques. Ces deux saisons d'échanges et de projets croisés auront surtout été l'occasion de nous relier les un-es aux autres — au sein de notre petit groupe, mais aussi avec l'équipe du Poche, les interlocuteurices des projets, les spectateurices, les consœurs et confrères... Et ce tant sur des problématiques pragmatiques et logistiques, comme de récupérer un sol non-conçu pour une deuxième vie, que sur des questions plus théoriques ou sensibles, comme les nouvelles esthétiques. Cette quête d'une pratique scénographique plus vertueuse se situe à un point de jonction de l'intime et du politique; ce qui nous met en mouvement et en création vient à la rencontre de ce qui nous révolte ou nous questionne. Et si nous sommes habitués à partager nos imaginaires avec nos partenaires de projets, nous sommes peu amenés à partager des convictions profondes, des doutes ou des sensations floues. Cela a été une grande joie de constater que ce partage était non seulement possible mais constructif, et qu'il pouvait être le socle d'une action collective. Nos lectures, nos échanges ou par exemple la conférence d'Emma Merabet (voir livres p.92) et Clémentine Cluzeaud³, autour des Nouveaux Matérialismes, ont mis des mots sur un certain rapport à la matérialité qui n'était jusqu'alors jamais sortis de ma tête, de mon corps.

SK: Je te rejoins sur la force de cette conférence. Ces nouveaux rapports aux matériaux m'intéressent beaucoup: quelle sont les traces de fiction théâtrale déposées dans le vécu d'éléments scéniques, de morceaux de décor, dans les murs mêmes des théâtres? Qu'ont-ils vu des écritures dramatiques? Prenons le chariot de la Mère Courage, le rideau d'Hamlet, la fenêtre sur l'extérieur de Tchekhov, le sillon dans la terre de Heiner Müller, le canapé que nous avons conçu pour *Villa Dolorosa* de Kricheldorf, la baie dans le mur du lointain du Théâtre St-Gervais à Genève, les ventilations-cornes de la salle du Grütli à Genève. Ce ne sont pas uniquement des matériaux inertes, déconnectés du monde: tous ces éléments sont empreints de couches passées et de potentiels futurs. Il existe pour moi une dramaturgie des matériaux.

Il faut donc prendre le temps de penser autrement. C'est *Le soin des choses* (un magnifique livre de Jérôme Denis et David Pontille dont nous a parlé Quentin Rioual), mais aussi le soin des fictions, des histoires du théâtre (de la salle où on joue, du bâtiment, du quartier...), le soin des traces d'artistes qui, avant nous, ont fait, fabriqué, conçu des spectacles. Et de spectateurices qui, avant nous, les ont reçus. Il faut revenir à cette force-là, essentielle et inspirante.

On peut citer différentes personnes ou entités inspirantes durant ces deux ans *Vert Pilote*: le livre de la scénographe australienne Tanja Beer, *Ecoscenography* (qu'elle a écrit en 2020 lorsque son pays était littéralement en feu), les ateliers LUMA à Arles, qui travaillent en design avec des ressources naturelles et locales, ou encore Les Augures Lab Culturrrre Circulaire, réseau professionnel français dédié à la transition écologique des métiers de la scénographie. Laquelle de ces expériences aimerions-nous partager?

FC: Le projet des Augures Lab Culturrrre Circulaire reste pour moi très inspirant. Tant sur le plan pratique, si on pense à leur précieuse écothèque qui recense des matériaux nouveaux et recyclés, que sur le plan humain où plusieurs professionnel-les ont décidé de collecter des fonds, de mettre en place un site internet, de lancer des pôles d'études satellites: sur l'ignifugation, l'impact

66 carbone, les nouveaux matériaux, les nouveaux métiers, le transport, les droits d’auteurices face au réemploi, les logiciels libres, la diffusion des connaissances...

Et c’est encourageant pour nous, en Suisse romande, qui avons lancé un *Bureau des scénos* afin de développer un cahier des charges détaillé du métier: cela nous donnera des outils pour mieux dialoguer avec les théâtres et avec les metteur-euses en scène/chorégraphes, qui n’ont pas toujours connaissance de toutes les étapes d’un processus de création ni du temps indispensable à sa réalisation. On vit aujourd’hui une précarisation alarmante de notre profession: on nous demande de plus en plus souvent de penser/réaliser une scéno en deux semaine!

Nous misons sur une possibilité de revaloriser nos pratiques à l’aune justement d’une évolution dans la durabilité, tant environnementale que sociétale. Tous les métiers du spectacle doivent bouger pour penser dorénavant cycle de vie, sobriété, santé au travail. Il faut s’y atteler.

MP: Comme toi, Fanny, je suis très impressionnée par la vitesse et l’intelligence avec lesquelles Les Augures, fondé il y a à peine six ans, avance sur tellement de chantiers. Dernière plateforme ouverte: le Numérique Responsable dans la Culture. Si on me demandait comment faire avancer les choses aujourd’hui en Suisse romande, histoire de ne pas réinventer la roue, je proposerais un partenariat de formation avec Les Augures, pour les théâtres, les musées, les festivals. Cela moyennant de nécessaires adaptations législatives: les règlements suisses diffèrent des français, par exemple pour l’ignifugation, les droits d’auteurices ou encore le don de matières.

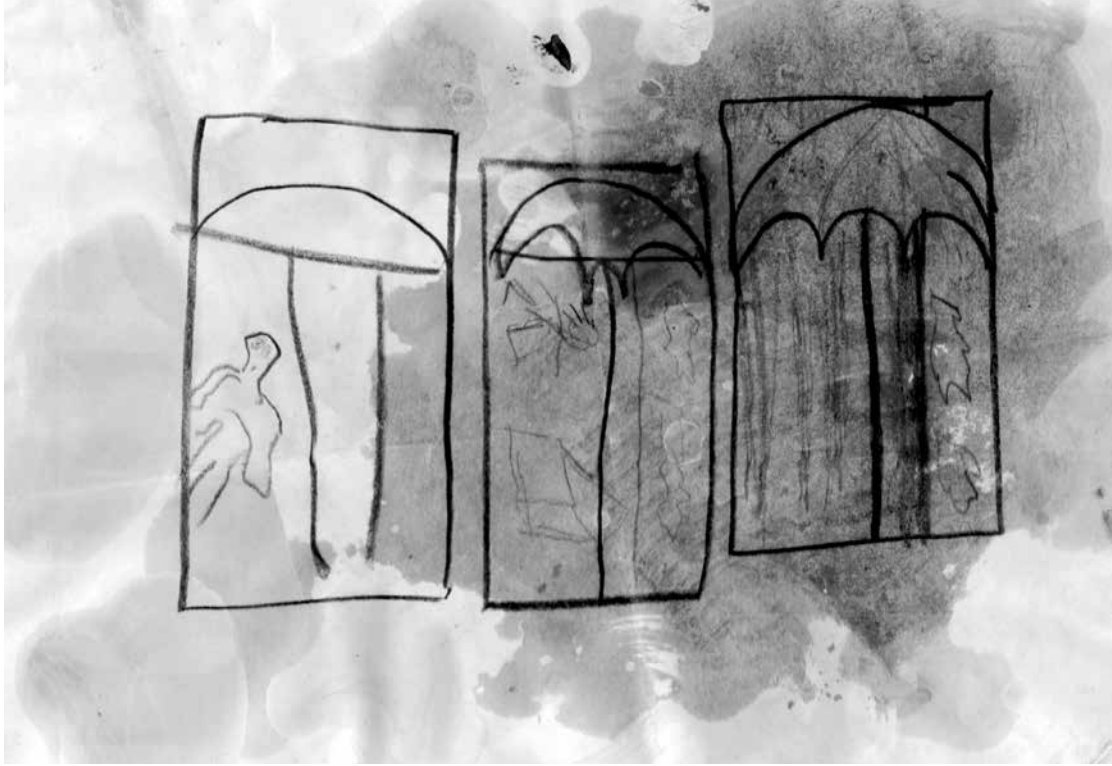
FB: Les ateliers Luma continuent à beaucoup m’inspirer. Dans ce programme de recherche, les designers enquêtent sur le terrain pour découvrir des gisements locaux (sel, tournesol, laine...), parfois des co-produits ou des sous-produits négligés de l’industrie, puis étudient, valorisent et cherchent des modes d’application de ces ressources naturelles. Ils ont du temps, des moyens, c’est concret. Je recommande vivement le livre qu’ils ont édité autour de leurs recherches *Pratiques biorégionales de design*. Ce serait génial d’avoir un programme si-

milaire en Suisse: il existe une diversité de ressources naturelles et de savoir-faire! On l’a vu avec nos recherches sur la laine. Et il y a des ponts passionnants à faire entre nos pratiques de scénographes et celles d’artisan-es, d’éleveureuses, d’agriculteurices, de pêcheureuses...

SK: Tu touches là, Fleur, à cette notion très importante des gisements, dont nous avons longuement parlé avec un fournisseur de produits biosourcés, l’*Uni-Vert Matériaux*. Nous avons compris lors de nos recherches pour choisir un matériau biosourcé et local, qu’on découvre des mines précieuses de ressources autour de soi, cultivées par des personnes motivées, exigeantes, sensibles aux matières. Mais ce sont souvent des filières modestes, de multiples petits gisements. Ce qui laisse penser que l’écoscénographie va nous mener vers plus de patchwork, plus d’hétérogénéité dans nos créations, car une grande quantité d’une même matière peut rarement être récupérée en une fois: il y aura donc des effets de composition avec des plus petites ressources combinées, avec des matières hétéroclites. Je trouve ça riche, comme perspective.

MP: Il ne faudrait pas oublier de citer Tanja Beer, cette scénographe australienne qui nous a beaucoup guidées, avec son attention aux environnements humains et non-humains, avec son idée de produire des espaces performatifs qui régénèrent les écosystèmes et les communautés au-delà du temps des spectacles. Elle pense local, collaboratif, évolutif; elle conçoit décolonial, permaculturel, écoféministe. Je n’oublierai jamais son enthousiasme en visioconférence lorsqu’on lui a demandé comment convaincre les politiques de soutenir l’écoscénographie. «By making the sustainability transition irresistible. By making the climate transition irresistible. Who can do that? Performance makers, theater designers can make that: feel and look irresistible. That’s our unique potential. Make it feel amazing! Make it feel great! That everyone goes: “WOW! This is A-MA-ZING! A-MA-ZING!” Yes⁴.»

Au sortir de ces deux années de laboratoire au Poche /GVE, comment se passe votre retour dans le tout venant de projets scéniques? Quelles sont les bonnes pratiques



écoscénos que vous parvenez à faire circuler?

FB: Pour moi, l’idée de travailler à plusieurs. Quand cela est possible financièrement, je propose un binôme de scénographes, et j’essaie aussi d’entrer tôt dans le processus avec des spécialistes en construction, peinture, couture... C’est très intéressant de réfléchir dès le départ à plusieurs et de créer au fil des ans un écosystème de compétences diverses dans lequel on pourra expérimenter. Maintenant, je pose aussi systématiquement la question aux constructeur-ices: comment faire le plus écolo possible? Ensuite, pour des questions de coût, de poids, d’esthétique... on fait parfois des compromis, mais on n’évince pas le sujet.

Cela dit, c’est aussi la douche froide. Au Poche, l’institution soutenait notre recherche: tout le monde était partie prenante. La réalité, c’est que, dans les compagnies indépendantes, les porteuses de projet sont souvent à deux doigts du *burn out* et qu’ajouter ces questions, c’est trop. Mais qu’on le veuille ou non, aujourd’hui il fait 36 degrés à Lausanne! Il faut agir.

FC: Au sortir du *Projet Vert Pilote*, j’ai refait une création au Poche. Je connaissais donc les ressources existantes, les caractéristiques du lieu ainsi que l’équipe en place, et nous avons démarré le projet suffisamment en amont avec la metteuse en scène. Tout cela nous a permis de travailler avec

assez peu de matière et avec du réemploi. Plus tard dans la saison, j’ai réalisé une scénographie pour une compagnie indépendante dans un lieu de création dépourvu de stock et dont l’équipe technique a peu de ressources humaines pour appuyer le travail. Par ailleurs, nous avons été pris-es par le temps: j’ai donc commandé plus de matière que j’aurais voulu, en espérant pouvoir, à l’issue du projet, trouver une deuxième vie à ces éléments. Ces deux exemples montrent que le temps à disposition ainsi que les ressources du lieu de création sont des éléments-clés pour mettre en place un projet écoscénographique.

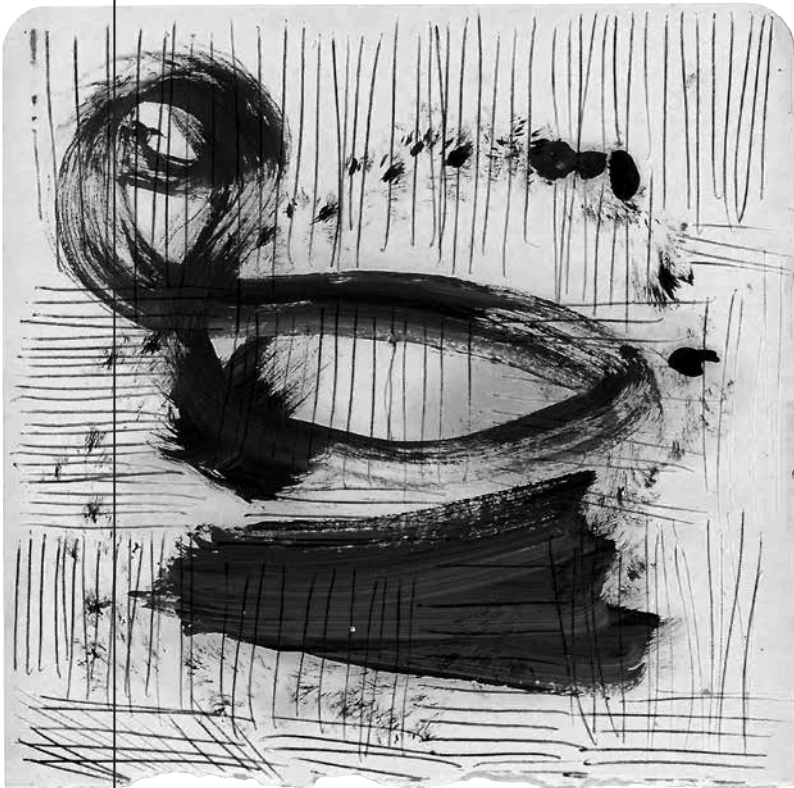
LG: S’il me semble de plus en plus difficile d’accepter des concessions, j’ai l’impression de pouvoir mieux expliquer certains choix, d’avoir acquis une sorte de légitimité à mettre le sujet sur la table. Cela ne signifie pas que tous les projets de scénographie sur lesquels je travaille sont 100% satisfaisants à tous points de vue — j’ai l’impression d’être à 10 000 lieux de la régénération proposée par Tanja Beer — mais plutôt qu’il y a de moins en moins de zones impensées, de choix inconscients.

SK: Pour ma part, je vois que sortir d’une logique d’abondance et d’extraction productiviste permet une approche minimaliste. Mine de rien, une autre esthétique se dessine et on voit ces nouvelles matérialités s’inscrire dans un mouvement de décroissance *essentialiste*. Par opposition à l’accumulation survolée d’objets et de signes posés les uns à côté des autres lors de processus trop rapides ou trop voraces. Dans les cycles qui constituent l’histoire des arts, il me semble que nous avons besoin de revenir à l’épure des choses, à l’infra-mince, aux mouvements autant artistiques que politiques comme l’Arte Povera, qui rassemblent des œuvres et des attitudes de travail qui prennent du temps. Dans la folle agitation actuelle des arts vivants, oser concevoir des espaces résistants, des espaces non pas vides mais libres, pour penser, pour se rencontrer, pour revenir à l’essentiel. S’offrir des espace-temps qui vont donner du sens, de la joie, de l’espoir aux spectateurices et aux conceptrices des projets.



Carte du *Projet Vert Pilote*, écoscénographie, avec, depuis, autrement

1. Carte du *Projet Vert Pilote*, voir QR-code ci-contre. Conception carte: Fleur Bernet, Fanny Courvoisier, Lucie Gautrin, Sylvie Kleiber, Michèle Pralong Design: Pablo Lavalley/oficio.ch
2. Après avoir envisagé différents matériaux écosourcés pour scénographier le spectacle *Villa Dolorosa*, Fleur et Sylvie ont exploré différents gisements de laine et en ont choisi une issue d’une filière suisse pour l’isolation des ruches. En suite de l’exploitation scénique, la laine a été donnée à une structure de upcycling: *Histoires sans chutes*.
3. Conférence croisée du 7 mai 2025 au POCHE /GVE: «Attention à la matière. Ce que le non-vivant fait aux arts-vivants».
4. «En rendant la transition vers la durabilité irrésistible. En rendant la transition climatique irrésistible. Qui peut le faire? Les créateurices de spectacles, les scénographes peuvent le faire: que cette transition soit perçue comme irrésistible. C’est là notre grande force. Faire en sorte que l’expérience soit incroyable! Qu’elle soit formidable! Pour que tout le monde s’exclame: “Waouh! C’est incroyable! Incroyable!” Oui.»



« J'adore cette humilité-là, se dire qu'en fait, c'est la matière qui décide si le musée aura un tambour dans ses collections »

Carine Ayélé Durand

Le MEG, un musée au cœur du vivant

Cendrine Hostettler est chargée de mission et référente RSO au MEG. Elle accompagne depuis 2020 l'engagement de l'institution dans la réduction de son impact socio-environnemental en ancrant les critères de durabilité dans l'ensemble de ses activités.

Carine Ayélé Durand, anthropologue sociale, est docteure de l'Université de Cambridge (2010). Elle commence sa carrière muséale en 2001 au Muséum d'histoire naturelle de Lyon (devenu Musée des Confluences). Spécialiste des collaborations entre musées européens et peuples autochtones, elle a exercé comme conservatrice, chercheuse et consultante en France, au Royaume-Uni, en Suède et en Espagne. Conservatrice en chef du MEG de 2015 à 2022, elle en est la directrice depuis juillet 2022.

Le Musée d'ethnographie de Genève est une des institutions muséales d'Europe les plus en pointe sur les questions de RSE/O (responsabilité sociétale des entreprises/organisations). Cela grâce à une pleine intégration de la durabilité dans ses missions, ses actions, sa gouvernance. Carine Ayélé Durand, directrice du MEG, et Cendrine Hostettler, responsable RSO, présentent l'énorme aventure dans laquelle elles ont engagé leur institution. Une occasion de questionner notamment la binarité *vivant/non-vivant*.

Entretien Carine Ayélé Durand Cendrine Hostettler

PROPOS RECUEILLIS
PAR MICHÈLE PRALONG

Votre document *Stratégie 2030*, « Réenchanter la Terre, pour le mieux-être des sociétés humaines et non-humaines » est vraiment très inspirant. Je conseille à toute personne intéressée par

la durabilité dans la culture de le lire. On pense trouver des chiffres, des contraintes, des labels, et la première valeur sur laquelle vous fondez cette charte, c'est la créativité.

CARINE A. DURAND : Je pense que les dimensions de créativité et de recherche sont essentielles. En durabilité, on est toujours dans de la recherche-action. Tu imagines ce qu'il faut changer, tu inventes, tu essaies, tu ajustes. Ce sont des tâtonnements, et cela demande du temps. Si on prend les matériaux, par exemple, pour rejoindre votre expérience sur l'écoscénographie au Poche (voir p.62) : nous faisons beaucoup de tests, il y en a peut-être sept qui vont rater et un huitième qui va marcher. Ce qui joue là, c'est la curiosité intellectuelle, le désir d'inventer.

CENDRINE HOSTETTLER : L'enjeu, c'est de travailler sur du long terme avec les équipes. Que chacune chacun s'engage, participe à la construction des plans d'action puis à leur mise en œuvre. Les résultats ne sont donc

pas immédiats. Une direction qui s'engage à fond mais sans prendre le temps d'embarquer ses collaboratrices, ça ne va pas marcher. Bien sûr, la dynamique doit venir d'en haut, mais il faut avoir le relais des responsables d'équipe, des personnes qui ont des *connaissances métier* et qui sont sur le terrain. Le plan d'action gagne ainsi en légitimité.

CAD : Si on reste sur l'écoscénographie, on se rend vite compte qu'elle ne concerne pas uniquement le montage matériel d'une exposition. C'est tout un travail à faire en amont avec les conservatrices et les médiatrices. Cette approche influe sur le choix des expositions et des collections. Si tu sélectionnes beaucoup d'objets, il va falloir construire beaucoup de vitrines. Idem si tu élargis tes thématiques. La solution souvent, c'est de renoncer. Ça, c'est très important. Il s'agit en fait d'écoconception, d'écocréativité, plutôt que seulement d'écoscénographie. Depuis la première intuition sur une exposition, jusqu'au dernier petit boulon de mobilier à recycler. Tout se tient.

En disant ça, je pense à ce collectif que j'adore au Portugal : A escola do reparar. Ils ont lancé un programme qui s'appelait Reparar (n)o irreparável. En portugais, c'est un jeu de mots que je trouve génial. Ça veut dire réparer et en même temps, comme parar veut dire arrêter, reparar veut dire arrêter encore. Ou mieux : « re-arrêter ce qui ne s'arrête pas ».

70 **Le MEG est multiprimé, multi-certifié en matière de durabilité. Pourquoi est-ce important ces labellisations, qui reposent souvent sur du quantitatif?**

CH: Cela ne concerne pas seulement du quantitatif, on parle ici de la structure même du musée en y incluant des critères de durabilité dans les quatre piliers de la RSO: gouvernance, social, sociétal et environnement. Et c’est ça qui nous intéresse, cette transversalité dans l’ensemble de nos activités. Le MEG a été le premier musée européen à obtenir le label THQSE (Très Haute Qualité Sociale, Sociétale et Environnementale) avant que ce label ne se recentre sur la France. Avec l’accompagnement de notre consultante en RSO, Delphine Avrial, nous nous sommes alors orienté-es vers la certification suisse EcoEntreprise basée sur la norme internationale ISO 26000, et l’obtention en mars 2026 du niveau Excellence. Ces deux labellisations nous ont permis d’obtenir le label international Responsibility Europe et d’adhérer au programme de l’Office suisse du tourisme Swisstainable au niveau III. C’est encourageant pour les équipes, car cela valorise leur engagement. Tous les trois ans, nous sommes auditionné-es par un organisme tiers et indépendant, ce qui nous permet de maintenir l’attention sur nos objectifs et de vérifier la cohérence de nos actions.

CAD: Quand l’auditeuse vient, c’est une personne externe qui dit aux collaboratrices: « Ce que vous faites est très important ». Et c’est comme une célébration. On oublie trop souvent de célébrer.

CH: Dès le début, j’ai demandé à un maximum de personnes de toutes les équipes de participer à ces entretiens, même si beaucoup pensaient n’avoir rien à proposer. Et systématiquement, après les rencontres, tout le monde dit: « J’aurais encore voulu raconter ceci, dire pourquoi cela ». C’est très motivant, ce temps de l’audit.

Le MEG est une des rares institutions à Genève impliquant une personne pleinement dédiée à la RSO. C’est toi, Cendrine. Comment t’es-tu formée?

CH: Je travaille au MEG depuis plus de 30 ans. J’ai été d’abord assistante de direction, ce qui m’a permis d’avoir une vision d’ensemble, et je suis référente RSO depuis six ans. On a commencé modestement, avec des écogestes comme le tri des déchets, le

recyclage, l’optimisation des éclairages, les bonnes pratiques numériques, etc. À noter que plusieurs collaboratrices avaient déjà mis en place des actions pour réduire l’empreinte carbone de leurs activités (écoconception des expositions, gestion des collections, conservation-restauration, etc.). À un moment, je me suis rendue compte que le MEG faisait de la RSO sans l’avoir conscientisé. Je me suis donc formée notamment en RSO, dans le management de l’environnement et le numérique responsable, en Suisse et en France essentiellement. Avec l’arrivée de Carine à la direction, on a vraiment inscrit cette démarche au cœur du fonctionnement du musée. Depuis une année, on déploie notre *Stratégie* 2030, qui définit la vision du MEG pour les années à venir. Vient de paraître par ailleurs la *Politique RSO* qui décrit la manière dont on va s’y prendre. La RSO, c’est aussi bien un concept qu’une méthodologie qu’il est nécessaire d’appliquer dans toutes les activités du Musée: c’est ce qui me plaît. Ça signifie qu’il y a sans cesse des compromis à faire. Des pesées d’intérêt.

Peux-tu donner un exemple de compromis?

CH: Récemment, on pensait accueillir un objet vraiment très emblématique pour une exposition en montage. Il venait d’un grand musée parisien qui exigeait d’avoir une caisse réfrigérée pour son transport, ce qui posait de véritables questions écologiques. Nous avons opté pour l’écologie et renoncé à cet objet, malgré son importante valeur symbolique pour notre exposition.

CAD: À contrario, je peux parler de notre expo sur les injustices environnementales, réalisée en collaboration avec des représentant-es de divers peuples autochtones. C’était extrêmement important que la plupart des artistes ou des personnes qui avaient participé à sa conception soient

« On va te dire: “Ça me dérange beaucoup la manière dont vous exposez ça, parce que vous pensez que c’est un objet, mais en fait, je vous explique un peu mieux, c’est mon ancêtre.” Et ça met du trouble dans la conception de ce qui est vivant ou non-vivant »

Carine Ayélé Durand

présentes. Mais ça voulait dire faire venir une artiste du nord de la Norvège, trois autres d’Alaska, une autre encore de Guyane, et ce sont des voyages que la RSO questionne du point de vue écologique. Comme pour moi, ce n’était pas acceptable de mettre l’œuvre d’un-e artiste dans une vitrine sans l’entendre, on a accepté de perdre sur des bénéfices CO2 pour accroître un bénéfice de représentativité et de parole. C’était typiquement un arbitrage RSO.

Et toi, Carine, côté formation en matière RSO?

CAD: Ma formation vient essentiellement de mes interactions professionnelles avec différent-es représentant-es de peuples autochtones. J’y ai appris

cette idée que tout est lié, que tout est interdépendant, qu’on ne peut pas mettre d’un côté les matériaux et de l’autre les gens, pas plus qu’on ne peut dissocier le spirituel et la santé des personnes. J’ai passé plusieurs années à suivre les débats sur la Déclaration des droits des peuples autochtones à l’ONU, ici à Genève. Je me rappelle une conférence sur la santé psychique des peuples autochtones. Trois communications sur quatre disaient que pour rétablir la santé mentale, il fallait pouvoir retrouver la connexion avec les collections patrimoniales. Une conception tellement englobante! Pour le coup complètement RSO!

J’ai travaillé comme conservatrice de collections dans plusieurs

musées, en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne, en Suède, et à chaque fois, les collaborations avec des peuples autochtones m’ont montré qu’il n’y a pas de séparation entre la matière et le vivant.

On va te dire: « Ça me dérange beaucoup la manière dont vous exposez ça, parce que vous pensez que c’est un objet,

« À noter que plusieurs collaboratrices avaient déjà mis en place des actions pour réduire l’empreinte carbone de leurs activités. À un moment, je me suis rendue compte que le MEG faisait de la RSO sans l’avoir conscientisé »

Cendrine Hostettler

71 mais en fait, je vous explique un peu mieux, c’est mon ancêtre. » Et ça met du trouble dans la conception de ce qui est vivant ou non-vivant. Quand tu te rends compte, qu’une montagne peut être une grand-mère, qu’un fleuve peut être le sang d’une mère, ça change tout. Des éléments de l’environnement sont des êtres humains, des êtres vivants, familiers et familiaux. Je dois dire que cela correspond aussi à mon propre bagage culturel.

Tu as un héritage autochtone?

CAD: Non, je suis à l’opposé de l’autochtone. Je suis migrante, à tous les niveaux. Toute ma famille a toujours migré. Elle vient d’Afrique de l’Ouest, et j’ai plein d’histoires à raconter sur les migrations internes en Afrique. Avec aussi un grand-père libanais. Je suis née et j’ai grandi en Europe, mais j’ai sans cesse évolué avec tout ça, avec des ancêtres qui sont toujours là, des coïncidences qui ne sont pas des coïncidences. Qu’on y croie ou pas, ça permet d’avoir une perception augmentée de la réalité. Donc quand un-e autochtone me dit qu’un oiseau est un esprit, j’y crois. Je me suis construite avec ça. Ce qui me permet aussi, je pense, de bien comprendre la relation aux objets.

Dans notre carte écoscénographique, établie par un groupe intergénérationnel de cinq femmes blanches européennes (voir QRcode p.66), nous avons posé la catégorie vivant/non-vivant. Lorsque je t’ai montré cette carte, tu as tiqué sur cette binarité. Qu’est-ce que tu aurais mis, toi?

CAD: J’aurais peut-être mis *humain/non-humain*. Et encore. C’est intéressant parce que quand je parle avec des géologues ou des biologistes, il y a le vivant d’un côté et la matière de l’autre. La mousse qui est sur le rocher est vivante, le rocher ne l’est pas. Mais quand tu travailles avec des artistes, comme par exemple des sculptrices inuit, iels t’expliquent que la forme est déjà dans la matière, qu’iels ne font que la révéler. Qu’il y a des matières qui résistent. Des matières qui décident. J’ai passé du temps avec un artiste sami de Suède qui avait été commissionné par le Musée de Cambridge pour fabriquer un tambour. J’étais étudiante là-bas, et j’ai passé neuf mois avec lui

72 pendant qu’il faisait ce tambour que je devais ramener. Il avait fait venir à Stockholm deux énormes planches de bois depuis sa région natale dans le Nord. Il devait plier la planche pour faire le cercle du tambour. Il commence avec la première et dit: « Ah! le bois n’a pas envie. » Il essaie, la planche craque. Moi je me dis: « Pas sûre que je ramène un tambour à Cambridge! » Et on a passé du temps à comprendre si le bois voulait, ne voulait pas, du temps à entrer dans ces processus. Et tu peux faire des prières à la déesse primordiale Máttaráhkká pour voir si elle accepte d’accompagner la fabrication. J’adore cette humilité-là, se dire qu’en fait, c’est la matière qui décide si le musée aura un tambour dans ses collections. Mais si ça ne veut pas, ça ne veut pas. C’est quelque chose qui rejoint ma culture familiale. Si les choses doivent se faire, elles se font. Si elles ne doivent pas se faire, elles ne se font pas.

Tu as ramené un tambour finalement?
CAD: Oui, fait avec la deuxième planche.

Ça commence à arriver dans le théâtre, ces manières de considérer la matière comme n’étant pas simplement passive, et les objets plutôt comme des partenaires de jeu que de simples accessoires. L’idée que la matière vibre, vit, scénarise, met en scène, chorégraphie. Ces nouvelles approches viennent de la pensée néomatérialiste.
CAD: Tu connais peut-être l’anthropologue Tim Ingold, qui a beaucoup écrit là-dessus. Bruno Latour a aussi contribué à faire bouger les perceptions. C’est intéressant parce que leur pensée traduit bien ce que j’entends de la part des peuples autochtones depuis toujours, mais Ingold ou Latour le font depuis un point de vue européen, pour défaire la modernité. C’est peut-être bizarre ce que je vais dire, mais ça permet à certaines personnes de prendre au sérieux ces approches. En écoutant Ailton Krenak¹, militant écologiste extrêmement engagé au Brésil, qui a édité plusieurs livres, notamment *Futur ancestral* et *Idée pour retarder la fin du monde*, on va se dire, c’est un truc d’Amazonien. Même s’il ne vient pas du tout d’Amazonie. On va penser que ses concepts sont un peu *woke*. Et quand c’est des scientifiques recon-

nus qui théorisent, alors ces mêmes concepts sont entendus.
Sur quoi est-ce que vous travaillez en particulier, en ce moment?
CH: On entame une réflexion sur la redirection écologique. C’est-à-dire questionner ce qu’on fait depuis longtemps, évaluer si nos méthodes correspondent encore aux enjeux actuels. Parce que le monde bouge très vite. Cela demande de déterminer quels sont nos attachements, et peut-être d’avoir le courage d’y renoncer.
On travaille également sur l’anticipation des risques climatiques pour les musées afin de garantir la continuité des activités dans le futur. Que risquent les collections, les publics, les employé-es, les bâtiments? Et puis on se questionne aussi sur l’économie régénérative, dont vous parlez aussi beaucoup dans votre carte écoscéno-graphique. Cette carte est vraiment un très bel outil. Très inspirant, lui aussi. En fait, nous souhaiterions que vous veniez la présenter à nos équipes pour que vos expériences au Théâtre du POCHE puissent enrichir les nôtres.

1. Le 24 avril 2027, Bruno Freire propose au Pavillon ADC un spectacle sur les mots du philosophe Ailton Krenak: *La vie n’est pas utile (ou c’est comme ça)*.



Arts vivants: Six pistes de durabilité pour Genève

Designer industriel spécialisé en durabilité, Yves Corminboeuf est actif dans plusieurs domaines. Il enseigne la méthodologie de la créativité et la durabilité, et occupe le poste de délégué durabilité à la HEAD — Genève. Chercheur ponctuel, il a également cofondé le cours inter-HES Créagir, l'Association Matériuum, la faitière Cirkla et la MACO, le tout en parallèle à son bureau de design et de conseils situé entre Genève et Bienne.



Yves Corminboeuf est très engagé depuis de nombreuses années dans les combats pour la durabilité, tant depuis sa profession de designer industriel qu'en ses capacités de chercheur/enseignant. C'est notamment lui qui a mis en place la charte durabilité de la Haute École d'Art et de Design de Genève (HEAD). Sollicité par la Ville de Genève, il vient de rendre une feuille de route durabilité pour les arts de la scène: six préconisations que le Service culturel de la Ville de Genève va examiner et potentiellement mettre en œuvre.

La Ville de Genève t'a mandaté, par l'intermédiaire de l'association Matériuum¹, pour réaliser une feuille de route sur l'écoconception et le réemploi dans les arts de la scène. Quels sont vos premiers constats sur la situation à Genève et plus largement en Suisse romande?

YVES CORMINBOEUF: D'abord il faut mettre en avant que par leurs aptitudes aux questionnements, certaines personnes des arts de la scène ont pris ces problématiques à bras le corps depuis de plusieurs années. Nombre de proposition sont de qualité et mériteraient de se stabiliser, de se diffuser. Mais ces initiatives restent des niches. Le Service culturel de la Ville de Genève (SEC) voulait savoir quels étaient les freins et comprendre comment, depuis son propre périmètre d'action et de légitimité, inciter à pérenniser les bonnes pratiques. Ceci en lien avec *Les 10 champs d'actions durables en Ville de Genève*, et plus particulièrement *La stratégie climat et La politique énergétique*².

En dehors des dispositifs de subventionnement, la Ville a-t-elle une voie d'entrée directe sur le terrain?

YC: La Ville de Genève possède un outil unique avec les Ateliers décors de théâtre au Lignon (ADT), qui permettent aux petites et moyennes

troupes de commander des constructions de décors, à prix modéré, en payant uniquement les prestations de l'équipe salariée et les matières utilisées. Les ateliers fournissent les machines et l'infrastructure. C'est une forme d'économie du partage avant l'heure: cela évite que chaque compagnie ait son propre atelier et ses propres machines.

Afin de renforcer cet outil, le SEC a, dans un premier temps, mandaté l'association Matériuum pour proposer une formation sur le réemploi des matériaux dans le secteur des arts de la scène, et nous avons donné plusieurs sessions aux Ateliers du Lignon, ouvertes aux professionnels des arts vivants. Le SEC a ensuite demandé un état des lieux, débouchant sur la feuille de route que je viens de lui remettre.

Si on reste sur les dispositifs de subventionnement, que penses-tu des systèmes d'éco-conditionnement des soutiens étatiques que certains pays mettent place? Est-ce une piste proposée à la Ville de Genève ou restez-vous dans l'incitatif?

YC: Nous en avons bien sûr discuté avec le SEC. Mais les subventions culturelles ne vont malheureusement pas ces prochaines années vers des augmentations. Il y a un risque, en ajoutant des conditions de durabilité,

Entretien
Yves
Corminboeuf

PROPOS RECUEILLIS
PAR MICHÈLE PRALONG

que les petites et moyennes structures n'aient ni les compétences ni les moyens pour y répondre.

Quels sont les spécificités de la Suisse quand on se préoccupe de durabilité?

YC: Je précise que je ne suis sollicité par les arts de la scène que depuis 2024: ma connaissance est encore limitée. Cependant je vois trois particularités. La première, notre situation géographique et internationale, qui augmente les contraintes. La Suisse est trop petite pour avoir ses propres règles et elle est souvent en difficulté pour choisir un système de normes extérieur à cause de ses trois cultures d'influences naturelles.

La deuxième particularité est le régionalisme cantonal: c'est une force, car il stimule l'inspiration, mais il crée

76 de l’entre-soi. Un projet que je rêverais de voir aboutir serait une ressourcerie-atelier-dépôt au niveau romand pour les arts de la scène et le cinéma, à l’exemple d’ArtStock³ en Haute-Garonne. Cela permettrait une économie d’échelle qu’individuellement les cantons ne peuvent avoir.

Enfin, la troisième particularité de la Suisse est le manque de prise en compte des enjeux écologiques. Un récent sondage Ipsos montre que la conscience écologique, en déclin partout, baisse plus vite en Suisse que dans le reste de l’Europe: 50% seulement des Suisses pensent important d’agir, contre 61% dans le reste de l’Europe⁴.

Quels critères avez-vous retenus pour proposer ces recommandations à la Ville de Genève?

YC: Pour cette feuille de route, nous nous sommes appuyés sur quatre critères de pertinence: les mesures qui ont le plus d’impacts positifs; celles qui permettent de motiver les personnes à agir; celles qui sont réalistes (structurellement et financièrement); et enfin celles ayant une bonne temporalité de mise en œuvre.

Au stade de maturité actuelle des pratiques de durabilité dans les arts de la scène à Genève, la seconde mesure a été prépondérante: l’aspect motivationnel.

Peux-tu décrire les six mesures proposées à la Ville?

YC: La première préconisation est une **plateforme d’échange**, qui serait portée par les Ateliers décors de théâtre au Lignon. Il s’agit d’un lieu de transmission de bonnes pratiques, permettant aux actrices de partager ses actions et ses interrogations au sujet de la durabilité. Cette plateforme ne sera pas virtuelle: on imagine quelques réunions thématiques par années. Dans un second temps et si les personnes participantes le souhaitent, une plateforme numérique ou papier pourrait être envisagée.

La deuxième préconisation porte sur les **normes de modularité**. Il existe actuellement un mouvement de normalisation des décors de

théâtre en Europe. Deux systèmes émergent à ce jour: la norme MOD 200 récemment adopté par la France et le 50x50 cm, en cours de réflexion en Allemagne. Cela vise à standardiser des éléments de décor qui sont utilisés de manière récurrente (par exemple tous les escaliers feront 20 cm de hauteur et pourront plus facilement servir pour plusieurs productions). La difficulté de Genève est sa position géographique et linguistique: pour le moment, elle est en porte-à-faux, soit par rapport à la France, soit par rapport à la Suisse alémanique.

Il faut noter que cet effort pour poser des normes communes et établir du mobilier répertoire, comme des escaliers ou des châssis, concerne surtout l’opéra, assez peu le théâtre et la danse.

YC: Oui et non, certes les pratiques de théâtres et de danses ont d’autres contraintes, mais une normalisation peut percoler peu à peu sur l’ensemble des actions, et s’il y a une possibilité de faire des économies, nul doute qu’elles seront faites afin d’utiliser les montants gagnés pour d’autres usages créatifs.

Dans ce sens, on peut citer la troisième préconisation: la création d’une **plateforme matière**. Il y a actuellement plusieurs plateformes qui proposent des matériaux ou objets pour les arts de la scène à Genève et en Suisse romande. L’association Matériuum, active depuis fin 2014, constate toutefois que le modèle économique de ces plateformes n’est pas viable actuellement pour le secteur de la culture. Notre idée dès lors est de mutualiser les stocks de diverses institutions genevoises. Il s’agit de dédier une surface (variable) pour des matériaux facilement manipulables, stockable et démontables, dans chaque entité culturelle ayant déjà des surfaces de stockage incluses dans ses bâtiments. Chaque institution peut alors ajouter à une base de données numérique les matériaux qu’elle désire céder ou prêter. La gestion de cette base de données sera effectuée par une entité à définir.

«Un récent sondage Ipsos montre que la conscience écologique, en déclin partout, baisse plus vite en Suisse que dans le reste de l’Europe: 50% seulement des Suisses pensent important d’agir, contre 61% dans le reste de l’Europe»

«La liberté de création est une fable qui permet à certaines personnes de faire n’importe quoi»

Est-ce que cette plateforme matière que vous imaginez ne suppose pas des compétences de valorisation et de requalification des décors que les institutions n’ont pas?

YC: Oui, comme pour la plateforme ArtStock que j’ai évoquée tout à l’heure, cette troisième préconisation liée à une **plateforme matière** demande des compétences spécifiques. Mais je pense qu’avec les savoirs développés par diverses entités en Suisse romande (Matériuum, La MACO, La Manivelle, Phoenix, Pamos, etc.), nous avons aujourd’hui les ressources nécessaires.

Pour compléter cette question de compétences, nous proposons comme quatrième préconisation une **formation continue** pour les professionnelles des arts de la scène. Elle s’inscrit dans le sillage des ateliers organisés par le SEC aux Ateliers du Lignon. Cette mesure est en lien direct avec la **plateforme d’échange** (mesure 1) et pourrait s’organiser de manière conjointe en fonction des divers thèmes.

Il y a ensuite une cinquième préconisation qui concerne la mutualisation. Toujours en lien avec la **plateforme d’échanges**, il est envisagé la mise en place d’**outils de mutualisation** pour divers secteurs stratégiques. Le groupement informel des directions de théâtres de création, Kayak, qui échange et coordonne déjà une partie de la programmation de spectacles sur la scène genevoise, en est un très bon exemple. On pourrait imaginer d’étendre ce type de mutualisation aux transports de marchandises (décors, éclairages, structures, praticables, etc.) et à d’autres secteurs (technique de scène, achats collectifs, etc.). Les opportunités de mutualisation permettraient d’obtenir des économies à la fois énergétiques et financières, tout en réduisant les impacts sur l’environnement.

Enfin, la feuille de route prévoit une sixième préconisation nommée: **aide technique**. Il s’agit de développer des outils permettant la transmission de pratiques plus durable, sous forme de guides pratiques (production et programmation responsables, éco-construction, transport, déchets, ré-emploi, etc.). Ces fiches-conseils seront

77 rédigées par des spécialistes ou par la communauté des arts de la scène. Le site Kit Manif du Canton de Vaud en est un bon exemple s’appliquant aux manifestations publiques.

Tu parles de programmation responsable: en quoi, selon toi, la durabilité vient-elle transformer la programmation des théâtres?

YC: Suite à un mandat effectué pour La Comédie de Genève, il ressort trois niveaux **responsables** dans les projets arts de la scène.

Premièrement la programmation, qui a forcément une forte influence sur les impacts environnementaux en termes de déplacement et de coût. Une troupe en tournée à Helsinki, puis à Madrid, puis à Stockholm, c’est complètement irrationnel, mais c’est pourtant la pratique

Deuxièmement la création, et là je ne vais pas me faire des amis: la liberté de création est une fable qui permet à certaines personnes de faire n’importe quoi. La création induit toujours des conséquences pour l’environnement ou pour autrui, le but d’une création responsable est de minimiser les conséquences négatives et idéalement d’en produire des positives.

Et enfin la production, qui demande aux artistes de ne pas penser uniquement à ce que raconte le spectacle, mais aussi aux impacts de toutes les dimensions d’un spectacle (nombre de personne, lieux de production, types de décors, costumes, transport, etc.).

En conclusion, je dirai que la vision artistique devrait dès maintenant être couplée avec une vision holistique, prenant en compte l’intégralité des éléments.

1. materium.ch
2. geneve.ch/themes/durabilite et geneve.ch/themes/amenagement-construction-energie/energie
3. *ndlr*: Pionnier de l’économie circulaire dans les arts vivants, ArtStock est fondé en 2009. Principe: considérer les décors et les matériaux collectés comme des ressources plutôt que comme des déchets de fin de production. En 15 ans, plus de 8000 tonnes de matériaux ont été récupérées, avec un taux de valorisation proche de 99%. Au-delà du rôle de ressourcerie, ArtStock est un acteur structurant de la décarbonation dans le domaine culturel. artstockasso.fr/
4. ipsos.com/en/ipsos-people-and-climate-change-report-2026
5. La Manivelle est une bibliothèque d’objets genevoise; PAMOS, une plateforme de mutualisation de matériel scénique; Phoenix, un projet de mutualisation et de stockage de décors et d’accessoires scéniques porté par l’association faitière TIGRE et par La Manivelle.

Avez-vous pu définir, suite aux expériences genevoises croisées de La Manivelle, de Phoenix et de Pamos⁵, quel logiciel d’inventaire utiliser?

YC: En ce qui concerne le logiciel, nous sommes actuellement dans une période où plusieurs entités développent des solutions, il faudrait une norme commune, mais il n’y a, à ma connaissance, pas de projet en cours.

Pourquoi une ressourcerie comme Matériuum est-elle viable dans le secteur de la construction mais pas de la culture?

YC: D’une part, les normes sont bien plus contraignantes dans la construction, et à raison, ce qui augmente le prix des matières, et par conséquent les marges bénéficiaires. D’autre part, le secteur de la construction permet de vendre plus de matière avec le même personnel, et donc de dégager une rentabilité de fonctionnement.

Le spectacle vivant à l'épreuve de la durabilité

Propos recueillis par Wilson Le Personnic

Anne Lise Le Gac développe un travail à la croisée de la danse, de la performance, des arts visuels et de la radio. Engagée dans une réflexion autour des communs, de la coopération et des transitions écologiques et sociales, la compagnie OKAY CONFIANCE soutient aujourd'hui les projets de Stella Cani, Saghar Hosseinpour, Aminata Labor, Anne Lise Le Gac, Loto Retina, et Fanny Spano.

Nina Santes est chorégraphe, interprète et directrice artistique de LA FIEVRE, structure fondée en 2026 après treize années de co-direction de La Fronde avec Eve Magot. Son travail transdisciplinaire mêle danse, voix, musique et performance dans des formes hybrides et immersives. Depuis 2025, elle mène un cycle artistique autour de l'eau comme moteur de transformation et d'imaginaires collectifs.

Arrangement Provisoire est une structure basée à Lyon qui porte les projets des chorégraphes **Vânia Vaneau** et **Jordi Galí**. Leurs créations explorent le dialogue entre corps, matière et environnement à travers des formes situées à la croisée de la danse, de l'architecture et des arts visuels. Leurs projets prennent forme aussi bien dans des lieux non dédiés qu'au plateau.

Gaëlle Bourges, élabore des formes à la frontière de la danse, de la performance et de la conférence, à partir d'une exploration de l'art et des représentations. A travers ses créations, elle porte un regard nouveau sur des œuvres, mythes et récits patrimoniaux pour en révéler les enjeux politiques, sociaux et symboliques, souvent invisibles ou oubliés. Elle est aujourd'hui artiste associée au TPM – Centre dramatique national de Montreuil.

Face à l'urgence écologique, le spectacle vivant ne peut plus se contenter d'ajuster ses outils: il doit revoir drastiquement ses manières de produire, de travailler et de circuler. Quatre compagnies racontent ce qu'elles transforment déjà, et ce qui résiste encore. Une mini-enquête menée en France, où la transition se heurte à une fragilité économique grandissante des arts vivants et à l'épuisement humain qui en découle.

Anne-Lise Le Gac
Sortir de la logique de croissance par la mutualisation

Pour beaucoup d'artistes, accéder à davantage de moyens de production constitue une forme d'aboutissement. Des budgets plus importants permettent d'imaginer des projets plus ambitieux, de mobiliser davantage de personnes, de matériel, de ressources. Mais pour Anne Lise Le Gac, cette montée en puissance a son envers: « J'ai été sidérée en découvrant la consommation du parc lumière en discutant avec un technicien. Je n'avais jamais vraiment réfléchi à ce que représentait, en termes d'énergie, un dispositif technique de cette ampleur. Je n'avais pas encore conscience que l'augmentation des moyens financiers s'accompagnait presque mécaniquement d'une augmentation des ressources consommées. Plus il y a d'argent, plus il y a de matériel, plus il y a de puissance technique. J'ai alors commencé à ressentir une forme d'inconfort face à cette équation entre ambition artistique et intensité des moyens mobilisés. »

La pandémie ouvre ensuite un temps de réflexion sur ses modes de production et sur les systèmes dans lesquels s'inscrit son activité. « De toute évidence, la question environnementale ne pouvait pas être séparée des questions sociales. Ce qui nous intéressait n'était plus seulement de savoir combien de watts consommait un spectacle, mais de comprendre comment nous produisions les œuvres, avec quelles ressources, pour quels usages et dans quelles conditions. C'est devenu pour nous une recherche de cohérence. On ne pouvait plus faire abstraction de la manière dont les projets étaient fabri-

qués. » La compagnie engage alors une série de transformations concrètes. Réemploi des matériaux, recours aux ressources déjà présentes dans les lieux d'accueil, dispositifs techniques plus légers: autant de choix qui modifient progressivement les processus de création.

Cette démarche s'étend également aux outils numériques utilisés par la compagnie. « L'idée n'était pas simplement de changer d'outils, mais de réfléchir aux dépendances que ces plateformes créent et à la manière dont nos outils traduisaient, ou non, nos pratiques et les valeurs que nous avons envie de défendre. Nous avons progressivement migré vers un serveur mutualisé, partagé avec d'autres structures artistiques et administré dans un cadre associatif. » Cette logique de mutualisation constitue aujourd'hui l'un des piliers du fonctionnement d'OK CONFIANCE. D'abord dédiée à l'accompagnement et au développement des projets d'Anne Lise Le Gac, en compagnonnage avec Parallèle à Marseille entre 2017 et 2024, la structure s'est progressivement transformée en plateforme accueillant plusieurs créatrices. « Pourquoi reproduisons-nous systématiquement le même modèle ? Pourquoi chaque artiste devrait-il porter seul une structure, une administration et l'ensemble des tâches qui l'accompagnent ? Aujourd'hui, nous partageons certains outils administratifs, des ressources, des connaissances et parfois même des opportunités de travail. L'objectif n'est pas de produire des œuvres collectivement mais de créer un écosystème solidaire dans lequel chacun-e peut s'appuyer sur les autres. Dans un contexte où les artistes sont souvent isolé-exs et confronté-exs à des formes de précarité, cette mise en commun des ressources et des savoirs constitue pour nous une véritable force. » Ces artistes, lié-exs par l'amitié et des affinités tant politiques qu'artistiques, cimentent aujourd'hui le fonctionnement de la com-

pagnie. Ils apparaissent dans de multiples champs de la création: musique, danse, arts visuels, édition, pédagogie, art culinaire, radio libre.

« Je pense aussi que beaucoup de modèles de production restent construits autour d'une logique de croissance: produire davantage, diffuser davantage, circuler davantage... Il ne s'agit pas seulement de réduire nos impacts, mais de remettre en question certains imaginaires de réussite qui structurent encore largement le secteur culturel. Que valorisons-nous ? Quelles pratiques soutenons-nous ? Quels modèles choisissons-nous de financer ?

C'est pourquoi je crois que les enjeux écologiques ne peuvent pas être pensés séparément des questions de justice sociale, des enjeux démocratiques, économiques ou encore de la manière dont les ressources sont réparties. Toutes ces questions sont profondément liées. »

Nina Santes
Intégrer le soin
et conscientiser
les rapports
de pouvoir
dans
les processus

Lors de la crise sanitaire, Nina Santes découvre les démarches liées à la responsabilité sociale des organisations (RSO). « J'ai ressenti la nécessité de transformer certaines pratiques. J'avais besoin de ralentir et de re-questionner nos façons de travailler, de produire et de concevoir les projets artistiques. J'ai eu l'impression de trouver un cadre qui venait mettre des mots sur des pratiques et des réflexions que nous avions déjà depuis longtemps au sein de ma compagnie La Fronde. Il y avait déjà une attention portée aux conditions de travail, au soin dans les relations professionnelles, à la mutualisation des ressources et des compétences, ou encore au recyclage des matériaux. »

Lors de la création de *Wet Songs* (2025), une comédie musicale pour cinq performeuses, les réflexions autour du réemploi, de l'*upcycling* ou de la réduction des transports s'intègrent directement au projet. « Les premières réunions ont rassemblé non seulement les artistes, mais aussi des personnes de la production, de la technique ou encore les équipes des lieux partenaires. L'idée était de sortir d'un fonctionnement où la direction artistique arrive avec un projet déjà défini pour ouvrir ensemble un espace de réflexion autour des besoins, des questionnements et des intentions. J'ai aujourd'hui envie de penser les créations de manière plus transversale, en équilibrant davantage les réflexions artistiques, les relations au sein des équipes et les conditions de travail. Notre prise de conscience des rapports de pouvoir

au sein des processus de création s'est aiguisée. »

« Aujourd'hui, il est difficile de penser ces démarches sans prendre en compte la violence du contexte économique en France: les importantes coupes budgétaires de ces dernières années ont profondément fragilisé les compagnies et ont un impact direct sur leurs façons de produire, de collaborer. Les petites équipes administratives et de production doivent absorber toujours plus de tâches, jusqu'à la saturation. Or, intégrer les enjeux RSO demande du temps, des compétences et parfois un poste dédié, autant de ressources dont les petites compagnies disposent rarement. Tout cela entre en contradiction avec les valeurs mêmes que ces démarches RSO cherchent à défendre, notamment autour du soin, du ralentissement ou de la qualité des relations de travail. »

Les réflexions engagées durant la pandémie continuent pourtant d'irriguer le travail de Nina Santes. « Il est important pour moi de redonner de la valeur à d'autres dimensions du travail artistique, comme les résidences, les rencontres avec les territoires, les pratiques collectives ou les temps de transmission. Les spectacles restent le cœur battant de notre activité, mais ils s'inscrivent dans une démarche plus globale. Je ne cherche pas pour autant à présenter notre structure comme un modèle. Nous avons des angles morts, des biais, et nous reproduisons parfois des fonctionnements que nous cherchons justement à remettre en question. Mais il ne s'agit certainement pas de devenir les gardien-nes de la vertu les un-es des autres, d'atteindre un idéal de perfection ou de distribuer les bons et les mauvais points. Il s'agit d'accepter que le changement comporte des avancées, des contradictions et des limites. »

Arrangement provisoire
Vânia Vaneau
et Marine Rehm
Repenser
la sobriété,
la circulation
et la
responsabilité
des
institutions

Vânia Vaneau et Jordi Galí interrogeaient déjà, à travers leurs créations, leur rapport au vivant, à la nature ou encore à l'Anthropocène. Mais c'est avec l'arrivée en 2019 de Marine Rehm, chargée de production, de communication et de développement durable, que ces réflexions ont commencé à se structurer dans le fonctionnement quotidien de la compagnie. « Nous avons commencé par discuter et réfléchir collectivement aux transformations et pratiques possibles. Ces échanges ont permis de rédiger une première charte interne et d'identifier plusieurs axes de travail concrets: les déplacements, l'alimentation pendant les tournées, le réemploi des matériaux ou encore les relations avec les lieux partenaires. La compagnie s'est également appuyée sur plusieurs réseaux et dispositifs d'accompagnement afin de partager ses expériences avec d'autres professionnel-les du secteur¹. »

Pour Vânia Vaneau, cette réflexion dépasse aujourd'hui les seuls enjeux écologiques: « Je travaille avec moins de matériel et je reviens à une forme de sobriété dans la création. Les réalités économiques croisent aujourd'hui ces préoccupations écologiques. Avec des budgets plus contraints, l'enjeu devient aussi de préserver ce qui est le

plus important pour nous: les personnes, les conditions de travail, le temps de recherche et les relations humaines qui sont au cœur des créations. »

Lorsque la question se pose à l'échelle du fonctionnement global du spectacle vivant, Vânia Vaneau souligne toutefois que les compagnies dépendent d'un système plein de contradictions: « Une compagnie peut agir sur les transports, les matériaux ou la manière de produire. Mais un système qui multiplie les coproducteurices et les lieux de résidence implique des déplacements, des temps de travail fragmentés et une logistique importante. » La transition écologique ne peut pas uniquement reposer sur des ajustements techniques. Elle demande de repenser plus largement les logiques économiques et les conditions de production du spectacle vivant. Marine Rehm met en garde: « Certaines institutions demandent de plus en plus aux structures culturelles de rendre compte de leurs engagements écologiques, parfois à travers des indicateurs ou des dispositifs d'éco-conditionnalité. Si ces dispositifs accompagnent des transformations déjà engagées, c'est positif. Ils deviennent problématiques lorsqu'ils imposent de nouvelles obligations sans prévoir les moyens humains et financiers nécessaires à leur mise en œuvre. »

« Quand on se confronte aux constats portés par les rapports du GIEC, il est facile de se sentir découragé-es ou impuissant-es face à l'ampleur des enjeux. Pour moi, le rôle de la culture ne se limite pas à dénoncer ou à sensibiliser. Elle peut aussi contribuer à faire émerger d'autres imaginaires, à nourrir le rêve, l'espoir et le désir d'agir. L'action collective au sein des équipes comme des réseaux professionnels permet de sortir de l'isolement, de nous rappeler que nous ne sommes pas seules à tenter de surmonter ces défis. »

1. La compagnie a mené le travail avec ARVIVA (voire l'entretien avec Solweig Barbier page 84) et a participé à la Promotion Culture et Climat, un programme d'accompagnement sur neuf mois, proposé par les services culturels et de transition écologique de la Ville et de la Métropole de Lyon, pour aider les actrices du milieu à réaliser leur bilan carbone et à concevoir un plan d'action.
2. La Direction générale de la création artistique au sein du Ministère français de la Culture, la compagnie Lieux-Dits de David Geselson, plusieurs compagnies du spectacle vivant dont l'association Os, accompagnées par le Bureau des Acclimatations: basé en Nouvelle Aquitaine, ce bureau ambitionne de tirer les habitudes de production vers des modes de faire plus soutenables.

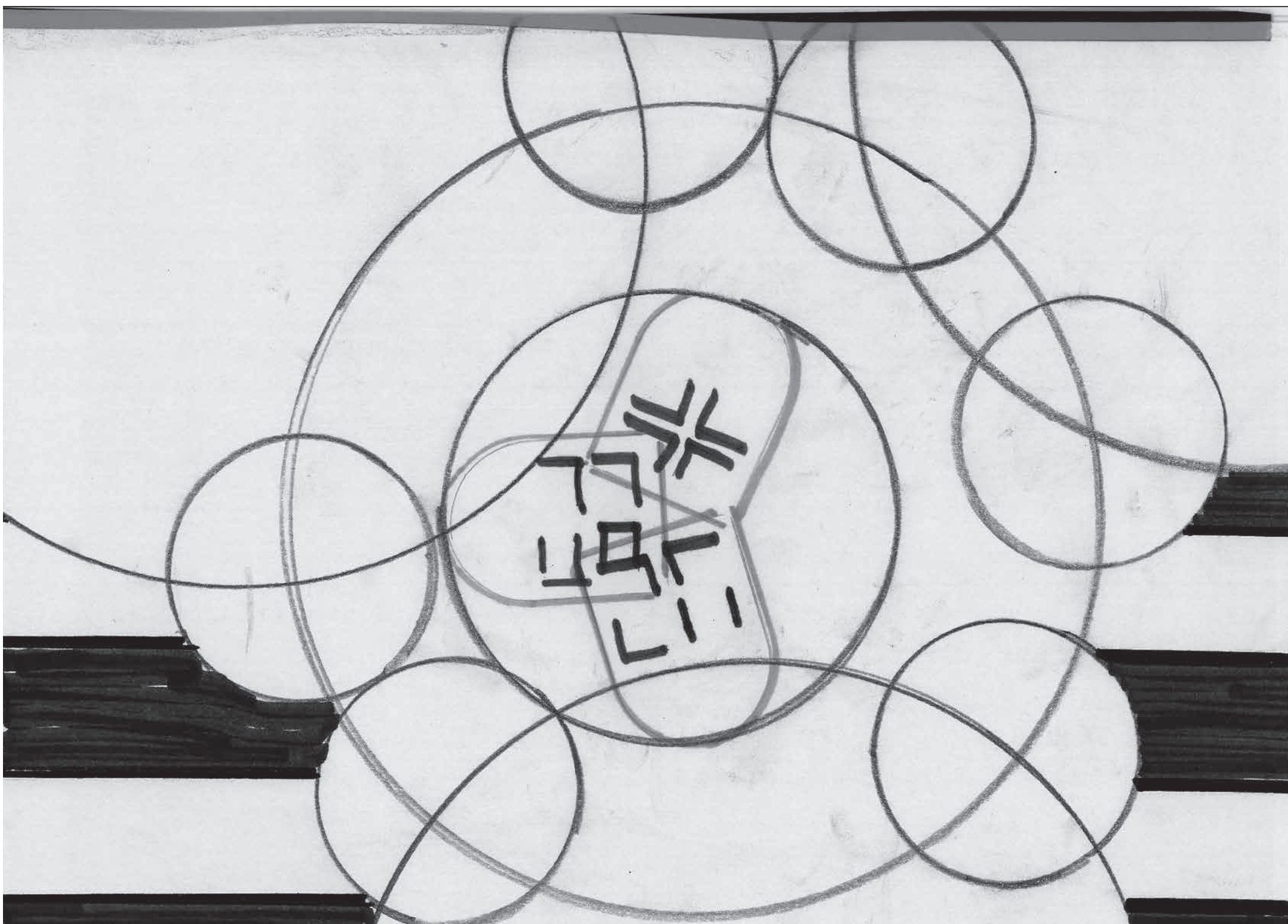
Association Os
Gaëlle Bourges
Préserver
le temps
de travail
et limiter le coût
humain
des mobilités

Au sein de l'association Os de Gaëlle Bourges, la réflexion écologique naît progressivement en 2010, avec l'intensification de ses activités. Il est d'abord question d'une interrogation sur ce que les équipes peuvent soutenir dans la durée: combien de représentations enchaîner, combien de jours passer loin de chez soi, comment continuer à diffuser sans épuiser les personnes? Marie Collombelle, administratrice de la compagnie, explique: « La fatigue et la charge de travail des équipes nous ont conduits à repenser certains modes d'organisation. Il s'agissait avant tout d'essayer de rendre notre manière de produire plus cohérente avec nos convictions et avec les valeurs que nous souhaitons porter collectivement. »

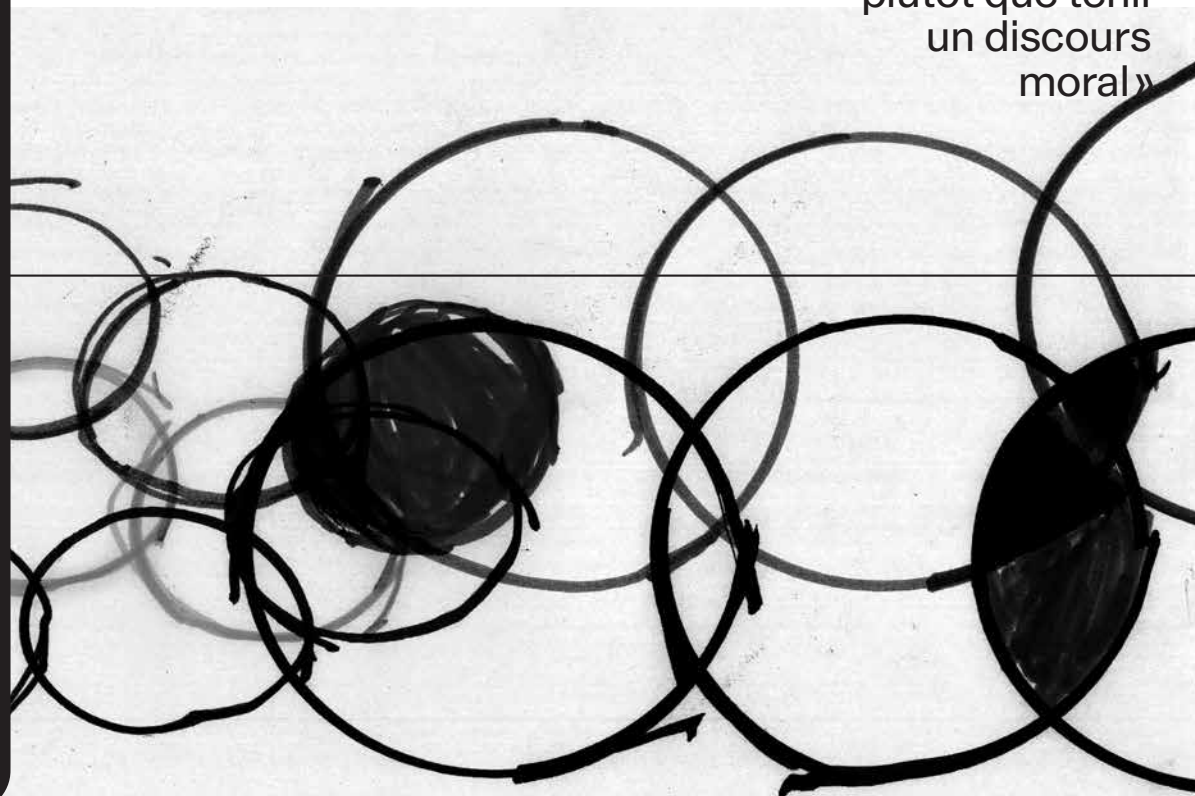
Cette réflexion franchit une nouvelle étape avec un bilan carbone réalisé en 2024 et 2025 dans le cadre d'une démarche collective réunissant plusieurs compagnies et partenaires publics². Pour Marie Collombelle, l'objectif est alors de disposer d'une vision plus précise de l'ensemble des activités de la structure. Déplacements des artistes et des technicien-nes, hébergements, achats liés aux créations, matériel informatique, actions culturelles ou encore télétravail: le fonctionnement de l'association

a été passé au crible fin. 81 « Ce bilan a surtout permis de découvrir que l'impact carbone principal ne venait pas de là où nous l'imaginions... Intuitivement, nous pensions que les tournées ou les transports des décors constituaient le cœur du problème. Or, le bilan montrait surtout le poids considérable du déplacement des publics vers les lieux de diffusion. Cela a changé notre regard et rappelé que ces enjeux dépassent largement la seule responsabilité des compagnies: ils concernent aussi l'organisation territoriale des lieux culturels. » Habitée à travailler avec des formes relativement légères, Gaëlle Bourges explique qu'elle n'a jamais été confrontée à la nécessité de repenser de grands dispositifs scénographiques. Mais la question des matériaux et du réemploi est aujourd'hui étroitement liée aux conditions de fabrication des spectacles de la compagnie. « Fabriquer un décor autrement ou adapter une création à différents types de matériel peut nécessiter des temps de travail supplémentaires que les compagnies n'ont pas toujours les moyens d'assumer. Les pratiques les plus cohérentes avec des ambitions durables sont souvent celles qui demandent le plus de temps humain. Aller vite reste presque toujours plus simple et moins coûteux. Alors que chercher des alternatives demande un investissement important de la part des équipes. »

Pour Gaëlle Bourges, cette contradiction résume à elle seule les défis actuels du spectacle vivant. « Beaucoup de compagnies sont aujourd'hui préoccupées avant tout par leur simple survie. Dans ce contexte, l'écologie peut sembler secondaire. Pourtant, pratiques soutenables et conditions de travail sont indissociables. »



Solweig Barbier est une professionnelle du spectacle vivant, spécialisée dans l'administration, la production et le développement de projets culturels. Elle a notamment été administratrice de l'ensemble de musique ancienne Correspondances, puis secrétaire générale de la Grange au Lac à Évian-les-Bains. Cofondatrice et déléguée générale d'ARVIVA, elle travaille aujourd'hui à l'accompagnement des transformations écologiques du secteur culturel.



« Le secteur culturel peut montrer qu'il est possible de faire autrement : faire vivre une expérience plutôt que tenir un discours moral »

Après une petite dizaine d'années de mobilisation, la transition écologique du spectacle vivant se heurte désormais à la fragilité économique du secteur. Solweig Barbier est cofondatrice et déléguée générale d'ARVIVA — Arts vivants, Arts durable, dont le motto est : « Pas de spectacle vivant sur une planète morte ! ». Elle dresse un inventaire des pratiques, des outils disponibles et des transformations encore à engager.

« Pas de spectacle vivant sur une planète morte ! »

Propos recueillis
par Wilson
Le Personnic

Comment depuis ARVIVA (voir p.87) as-tu vu évoluer la prise en compte des questions écologiques dans le spectacle vivant ?

SOLWEIG BARBIER : Entre 2020 et 2023, on a assisté à la prise de conscience de ces enjeux. Si tous les acteurices n'étaient pas au même niveau de réflexion, la question écologique est devenue un sujet incontournable. Cette période est marquée par la mise en place de dispositifs de soutien de projets liés à la transition, par le développement de formations et par une multiplication d'événements consacrés à ces enjeux. Cette dynamique a progressivement conduit certaines structures à intégrer les questions écologiques dans leurs pratiques quotidiennes. Depuis fin 2024, la dégradation économique du secteur a déplacé les priorités vers la survie des structures. Les équipes disposent de moins de temps, de moyens et d'énergie pour développer de nouvelles initiatives. Cette situation est d'autant plus préoccupante que les conséquences du changement climatique continuent de s'intensifier.

Quels sont aujourd'hui les principaux besoins des structures qui rejoignent ARVIVA ?

Les attentes sont très diverses. Certaines structures arrivent avec des préoccupations concrètes, comme trouver des solutions techniques ou des prestataires adaptés à

leurs besoins. D'autres souhaitent interroger en profondeur leur modèle de fonctionnement, leurs modes de production ou encore leur place dans les transformations écologiques et sociales en cours. Entre les deux, il y a une multitude de situations diverses, qui s'explique par l'hétérogénéité du secteur culturel lui-même. Une compagnie dont le travail s'ancre essentiellement à l'échelle locale ne rencontre pas les mêmes problématiques qu'une structure habituée aux tournées internationales. Notre rôle consiste à aider chaque structure à construire une démarche adaptée à son contexte.

Peux-tu donner un aperçu des outils et ressources que vous mettez à disposition ?

L'un des outils de mesure les plus connus que nous avons développés est le simulateur d'empreinte environnementale du spectacle (SEED). Il permet d'évaluer les impacts environnementaux des activités, pour une tournée, un festival, une production, ou pour l'analyse du fonctionnement annuel d'une compagnie, d'un lieu. À partir des données recueillies, il informe entre autres à propos de l'empreinte carbone ou de la circularité des ressources. Il propose également des pistes d'action adaptées : par exemple, si une structure modifie son offre de restauration ou réduit certains déplacements, l'outil peut l'aider à mesurer les effets possibles.

As-tu des exemples de démarches particulièrement marquantes ?

Je suis toujours prudente lorsqu’il s’agit de désigner des structures comme exemplaires, tant les contextes de chacune sont différents. Pendant plusieurs années, ARVIVA a soutenu des projets à travers les tremplins pour des initiatives durables. Certaines compagnies comme Slowfest à Bègles ou Mange-Nuage à Frontignan ont expérimenté des tournées à vélo ou à la voile, d’autres comme Crocosmos à Toulouse ont développé des démarches de réemploi ou d’innovation autour de matériel technique ou de scénographies. Le collectif 17h25 a réuni quant à lui plusieurs opéras, dont ceux de Paris et de Lyon, autour du réemploi et de la circulation des décors, en s’appuyant sur la standardisation de certains éléments scénographiques: tout en limitant la production, une logique de mutualisation des ressources s’est mise en place.

Quelles sont les difficultés les plus fréquemment rencontrées lors d’une démarche de transition écologique ?

Le manque de temps et de ressources pour mener un véritable travail de transformation sur le long terme. Les démarches de transition écologique soutenues ces dernières années reposent surtout sur une logique de projet, soit expérimenter une action ou développer une initiative particulière, sans pour autant permettre d’intégrer ces changements dans un fonctionnement pérenne. Mais la transition écologique ne se résume pas à la mise en place de quelques actions visibles! Elle demande de réfléchir collectivement, d’analyser les pratiques, de tester de nouvelles solutions, de revoir en profondeur certaines habitudes de travail. Or, la situation économique du secteur culturel est très fragile, les équipes font face à des contraintes budgétaires croissantes, beaucoup de structures fonctionnent déjà à flux tendu et peinent à absorber de nouvelles missions, même lorsqu’elles reconnaissent l’importance des enjeux écologiques.

Plus largement, que choisit-on de financer dans le secteur culturel ? Aujourd’hui, les choix sont essentiellement guidés par la production et la diffusion des spectacles, par le nombre de représentations ou par la fréquentation des publics. Le

temps nécessaire pour faire évoluer les pratiques est moins reconnu. Tant que les conditions de travail nécessaires à la transition écologique ne sont pas soutenues, il reste difficile pour de nombreuses structures de s’améliorer en durabilité, malgré une volonté réelle d’agir.

Quels conseils donnes-tu à une petite compagnie de danse qui souhaite agir sur ces questions ?

Beaucoup de petites structures disposent déjà de pratiques relativement sobres, souvent parce qu’elles fonctionnent avec des moyens limités. Elles réutilisent des matériaux, limitent leurs dépenses, adaptent leurs productions aux ressources disponibles et entretiennent généralement un lien fort avec leurs publics. Ces choix sont souvent perçus comme des contraintes économiques, alors qu’ils constituent aussi, dans bien des cas, des démarches cohérentes avec les enjeux de transition écologique. La transition écologique peut ainsi passer par le fait de renforcer les pratiques déjà présentes, de les assumer comme de véritables engagements.

Les questions liées au corps, au soin, à l’attention portée aux personnes, aux espaces ou aux territoires sont particulièrement présentes dans le champ chorégraphique. Beaucoup d’artistes explorent aujourd’hui les liens entre création, environnement et rapport au vivant, sans pour autant produire des œuvres explicitement consacrées à l’écologie. Ces approches montrent que la transition peut aussi être pensée à travers des manières de travailler, de transmettre ou d’habiter un territoire.

Pendant des années, le succès a souvent été associé à la croissance, aux tournées internationales ou à la multiplication des projets. Ces modèles sont aujourd’hui remis en question, pour des raisons économiques et écologiques. Les petites compagnies ont peut-être l’opportunité d’inventer d’autres trajectoires, fondées sur la proximité, l’ancrage territorial, la qualité des relations ou encore la durabilité des pratiques.

« Beaucoup de petites structures ont déjà des pratiques sobres, souvent parce qu’elles fonctionnent avec peu de moyens. La transition peut commencer par reconnaître cette sobriété comme un engagement »

« Pendant des années, le succès a été associé à la croissance, aux tournées internationales et à la multiplication des projets. Ces modèles sont aujourd’hui remis en question »

Quel rôle le secteur culturel peut-il jouer aujourd’hui face aux enjeux de transition écologique ?

Les structures culturelles sont en relation avec une grande diversité d’acteurs: publics, artistes, collectivités, associations, entreprises, habitant-es d’un territoire... Un festival, un théâtre ou une compagnie organisent des déplacements, accueillent des publics, travaillent avec des restauratrices, des technicien-nes, des hébergeur-euses ou des acteur-ices du territoire. Par exemple, lorsqu’un festival propose une offre de restauration végétarienne de qualité, ou encourage les mobilités douces, il ne cherche pas à convaincre les personnes par un *discours moral*, il permet de vivre une expérience différente, qui favorise les évolutions de comportement. Ce positionnement à l’*interface* de permet d’expérimenter d’autres manières de faire et de montrer, par l’expérience plutôt que par le discours, qu’un changement est possible.

Le secteur culturel peut aussi jouer un rôle de médiateur entre différent-es acteurices d’un territoire: les projets artistiques ont souvent la capacité de faire dialoguer des personnes ou des groupes qui ne se rencontreraient pas spontanément; ces coopérations peuvent contribuer à accompagner un renouvellement de pratiques.

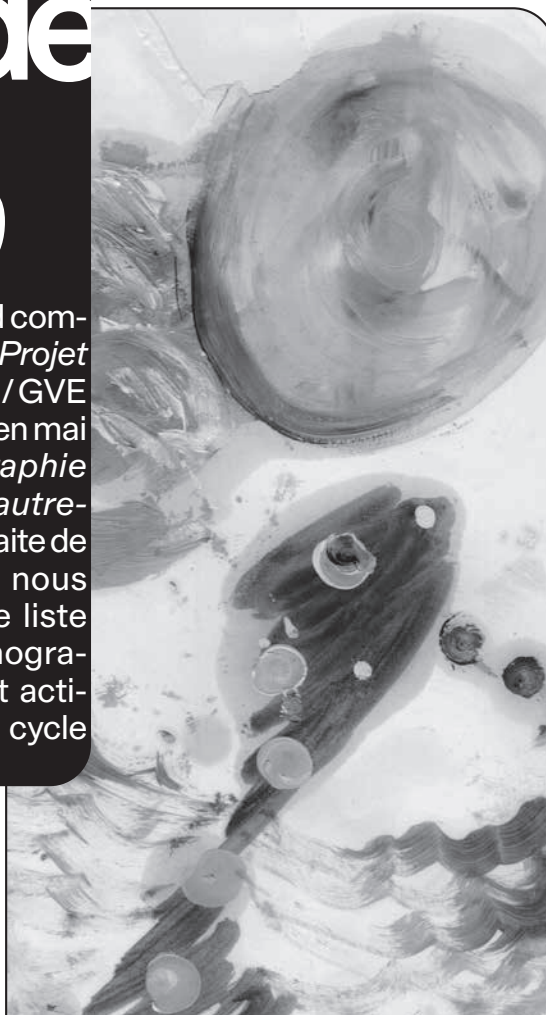
Le rôle des artistes et des structures culturelles ne se limite toutefois pas à cette dimension de sensibilisation! Le secteur culturel est très concerné par les enjeux écologiques — le changement climatique, les tensions sur les ressources, les évolutions des mobilités affectent déjà les activités culturelles. La culture doit contribuer à la transition écologique, tout comme elle doit aussi s’adapter et renforcer sa propre résilience face aux bouleversements actuels et à venir.

ARVIVA est une association créée en 2020 par neuf professionnel-les du secteur culturel autour de la durabilité, dans un contexte de crise écologique. Mission: réfléchir collectivement à l’avenir de leurs métiers, considérant que les tournées internationales, les déplacements fréquents des équipes, la construction de décors ou encore l’organisation d’événements culturels reposent souvent sur des modèles à grand impact environnemental. Aujourd’hui, ARVIVA rassemble près de 300 adhérent-es issu-es de l’ensemble de l’écosystème du spectacle vivant: compagnies, festivals, lieux culturels, collectivités territoriales, syndicats professionnels ou encore consultant-es spécialisé-es dans la transition écologique. Son ancrage, principalement français, s’étend à plusieurs territoires francophones: Belgique, Suisse, Canada et certains pays d’Afrique du Nord.

Son action repose sur trois axes. Le premier consiste à animer un réseau d’acteurices engagé-es à travers des groupes de travail, des rencontres professionnelles, des temps d’échange entre pairs et des espaces de mutualisation. Le deuxième vise à mettre à disposition des ressources concrètes pour accompagner les structures: formations, guides pratiques, outils de mesure d’impact environnementaux, recommandations, modèles de clauses contractuelles intégrant des enjeux environnementaux, etc. Enfin, ARVIVA développe des partenariats avec le monde de la recherche, afin de nourrir une réflexion plus globale. Au fil des années, l’association est passée d’une réflexion centrée sur la réduction des impacts environnementaux à une approche plus holistique de la transition écologique: modèles d’organisation, conditions de travail et, plus largement, manières de concevoir et de produire la culture.

Les leviers de l'éco-scéno

Le document qui rend compte des deux ans du *Projet Vert Pilote* au Poche / GVE est une carte publiée en mai 2025 : *écoscénographie faire avec, depuis, autrement* (voir QRcode p.66). Extraite de cette cartographie, nous reproduisons ici une liste des leviers écoscénographiques qu'il faudrait activer tout au long d'un cycle de création.



1 Dans les théâtres

- Prendre part à l'économie sociale et solidaire;
- Encourager l'inclusivité, les échanges intergénérationnels et la coopération;
- Établir un plan d'action de durabilité progressif;
- Sensibiliser les coproducteurices;
- Sensibiliser chaque personne dans le théâtre et dans les équipes de création;
- Optimiser l'utilisation des énergies et des fluides;
- Viser le zéro déchet, ne pas contribuer à la pollution de l'air et de l'eau;
- Adapter les calendriers
- Ajuster les budgets
- Veiller à la santé et aux conditions de travail des équipes en interne et chez les fournisseur-euses;
- Ne pas penser en termes d'exclusivité artistique;
- Partager les expertises, les compétences et les moyens techniques
- Réduire les transports;
- Soigner les stocks (inventaires à jour, éléments entretenus et réparés, espace de rangement structuré, pratique et accessible, logiciel d'inventaire adapté, stimulant, transmissible et mutualisable...);
- Savoir manier des calculateurs d'impact pré et post-production;
- Partager les expériences, communiquer, inclure les publics;
- Réduire la surproduction des spectacles, faire moins, faire mieux
- Inventer des tournées en mobilité douce
- ...

2 Au moment du choix des matériaux

- Repenser l'approvisionnement en sensibilisant et impliquant les fournisseur-euses;
- S'informer précisément sur les caractéristiques des matériaux et sur leur cycle de vie complet;
- Partir en quête de nouveaux matériaux (filères bio-sourcées et/ou locales, issus du recyclage);
- Accepter de refuser certaines matières;
- Chercher des alternatives aux matériaux toxiques (liège expansé au lieu du polystyrène, produits de finition sans émission, ignifuges respectueux de l'environnement...);
- Glâner des matériaux de seconde main (réemployables, déclassés...);
- Détourner des matériaux de filières de production non-scéniques, les emprunter et les réintégrer au circuit
- ...

3 Dans la conception et la réalisation

- Promouvoir la sobriété / le minimalisme / une attitude décroissante;
- Anticiper la fin de vie de chaque élément du décor;
- Valoriser les savoir-faire bio-régionaux et artisanaux (construction bois, couture, teinture végétale...);
- Adapter les savoir-faire constructifs en vue de la réutilisation (assemblages réversibles, assemblages mono-matériau, augmentation des compétences upcycling en atelier, construction modulaire, formation continue des constructeurices et équipes techniques...);
- Optimiser la conception et la découpe pour économiser la matière première et minimiser les chutes (en tirant notamment avantage des outils numériques);
- Fabriquer de manière additive, combinatoire;
- Ignifuger avec des produits non-toxiques, maintenir la biodégradabilité/recyclabilité des matériaux;
- Établir des tutoriels de fabrication, formuler des retours d'expérience en open source, faire circuler les informations pour maximiser les chances de revalorisation;
- Accepter l'imperfection;
- Promouvoir une esthétique du déjà-vu, de l'inframince;
- Délaisser le spectaculaire, l'unique, le spécifique, le jetable;
- Co-crée avec les publics;
- Faire de la scénographie un espace de rencontres et de liens
- ...

4 En fin d'utilisation

- Éviter la production de DIB (déchet industriel banal/tout venant);
- Renforcer toute la chaîne logistique de fin d'utilisation (compétences et savoir-faire, temps de travail, espaces dédiés, inventaires dynamiques...);
- Valoriser les valoristes;
- Réparer, rénover;
- Démonter;
- Reconditionner en limitant les emballages jetables;
- Donner, revendre, rendre;
- Inventorier les éléments à stocker;
- Documenter la fin d'utilisation (livret technique sur la scéno, passeport des matériaux/éléments de décor);
- Inventer des moyens de réactiver les scénographies in situ;
- Transmettre les savoirs aux jeunes scénographes;
- Questionner les droits d'auteurices
- ...

L'Abri, le Pavillon ADC et le TU présentent

EMERGENTIA

Temps fort consacré à la relève chorégraphique

SAMI LEA SAMIRA BERNATH

OSCAR M. DAMIANAKI

JOHANNA ROBYN

JOCE

EFTHIMIOS MOSCHOPOULOS

ISAM ABAD MONTALVO

MIA LA-BROSSARD & ULYSSE BERDAT

28.10 → 07.11

MARIUS BARTHAUX

SHEREYA

SORAYA LEILA EMERY

JONAS VAN

MACKENZY BERGILE

UMA

ESTEFANÍA ÁLVAREZ RAMÍREZ & LUISA FERNANDA ALFONSO

emergentia.ch

Genève

L'ABRI

Pavillon ADC

TU

Pavillon ADC

Saison

Abonnez-vous! 26 → 27



Concorde

Une nouvelle scène en Suisse romande

Danse
Théâtre
Performance
Cirque
Magie
Musique

Programation complète à découvrir sur concorde.ch

2026 2027

LIBRAIRIE

LA DISPERSION

ART & PENSÉE CRITIQUE

Mar—Ven | Tue—Fri,
12:30—18:30

Sam | Sat,
11:00—17:00

Pl. des Grottes 1, 1201 Genève
laibrairie@ladispersion.ch

CENTRE DE DOC
PAVILLON ADC
OUVERT 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.

RÉVEILLEZ-VOUS BLANCS AU BOIS DORMANT OU JUSQU'À QUAND RESTEREZ-VOUS DANS LE DÉNI ?

VIVRE, LIBRE. EXISTER AU CŒUR DE LA SUPRÉMATIE BLANCHE, AMANDINE GAY, LA DÉCOUVERTE, COLL. «NOUVEAUX CAHIERS LIBRES», 2025

Comment vivre libre lorsqu’on grandit minoritaire dans une société où la blanchité dicte les normes, distribue les privilèges et se pense pourtant universelle ? C’est un exercice, un défi, presque une discipline quotidienne. Dans *Vivre Libre*, Amandine Gay nous ouvre les portes de son monde de femme noire queer et

adoptée. Elle raconte ce que signifie subir la domination adulte, les injonctions à se taire et les discriminations raciales qui rythment le quotidien de tant de personnes noires. Certain-es lecteurices se sentiront peut-être attaqué-es. D’autres se réfugieront derrière le confort de la neutralité ou l’étiquette apaisante d’allié-e. Mais l’autrice a déjà anticipé ces réactions. Depuis des années, elle observe, archive et analyse les gestes, les mots et les silences qui participent au racisme ordinaire, y compris chez celles et ceux qui sont vu comme les *gentils-lles*. Car la bonne volonté ne suffit pas à nous extraire d’un système de domination. Comme le patriarcat, la blanchité produit des rapports de pouvoir qui nous traversent, que nous le voulions ou non. «J’étais profondément déçue de constater que l’absence d’empathie à mon égard de personnes qui m’aimaient

pourtant sincèrement était telle qu’il leur avait fallu plusieurs mois avant de se décentrer et de pouvoir entendre réellement ce que j’avais à dire. » Cette phrase résume la force du livre : déplacer le regard. Accepter, enfin, de ne plus être le centre du récit. *Vivre Libre* n’est pas un manuel du parfait antiraciste. C’est un miroir tendu à une société qui préfère encore se croire aveugle à la couleur. C’est aussi un travail de mémoire, solidement référencé, qui relie les violences contemporaines à leur histoire coloniale. Ce livre ne demande ni compassion ni absolution. Il exige de la lucidité. « Vous êtes ici chez moi », écrit Amandine Gay. La moindre des choses est d’avoir l’élégance d’écouter avant de chercher à répondre. Davide-Christelle Sanvee

DÉSANTHROPOCENTRER



Ce livre trouve notamment son origine dans les spectacles de Mette Ingvarsten *Evaporated Landscapes* en 2015 : des mousses, des bulles, des fumées, qui se substituent à l’humain sur scène. Le champ d’investigation est ainsi posé : si la matière repousse l’humain hors de la centralité occupée jusque-là sur scène,

que devient le système théâtral ? Si des robots, des insectes, des brumes, des pierres, des tissus, des étoiles deviennent des actant-es, aux côtés ou à la place des interprètes humain-es, comment décrire ces nouvelles dramaturgies ? On est là du côté des philosophies néomatérialistes, qui considèrent que la matière n’est pas un simple support passif de l’action humaine. On est là du côté de l’écopoétique, « qui articule les œuvres et leur fabrique au souci du terrestre ». Chercheuse et dramaturge française, Emma Merabet ancre son enquête dans deux fondamentaux du théâtre : la présence et l’action. Présence. La minoration de l’acteurice ouvre à toute une série de nouveaux états de présence humaine, finement décrits ici et toujours rapportés à des théoricien-nes tant des arts scéniques que des arts plastiques. La présence peut

se faire vigilante, distraite, absorbée, étonnée, impersonnelle etc. Action. Pour agencer corps et matières, l’action du théâtre *désanthropocentré* devient volontiers un faire installatif ou un enchaînement de métamorphoses. Exit toute une série de notions classiques comme les relations interpersonnelles, le dénouement, ou plus largement le symbolique. C’est par le travail d’une poignée d’artistes qu’Emma Merabet peut mettre à jour des agentivités, des temporalités, des spatialités non-humaines (Phia Ménard, Philippe Quesne, Pierre Meunier et Marguerite Bordat, Jordi Galí, Vânia Vaneau, Joris Mathieu, Heiner Goebbels et Tim Spooner). Un livre d’une grande puissance de pensée, pour tenter d’analyser des scènes contemporaines où pèsent quantité de forces plus-qu’humaines. Michèle Pralong



VÉNUS

Raïsa Inocêncio présente des performances influencées par les *Banhos*, rituels de soin et de guérison issus de traditions autochtones. Depuis ces pratiques et sa thèse intitulée *Dites-moi, Vénus, pourquoi chassent-ils les femmes ?*, l’artiste, activiste et chercheuse a tiré le livre *Guérir Vénus. Décoloniser l’amour*. Elle y retrace une histoire de la haine des femmes. En multipliant les formes d’adresses, elle s’en prend à la culture du viol, de la violence coloniale et patriarcale. Elle convoque la figure de Vénus, de toutes les Vénus, de tous les temps, érotique, amoureuse, noire, trans. Sources à l’appui, elle montre comment la chasse aux sorcières initiée en Europe puis distillée dans les régions colonisées a « préparé le terrain » du capitalisme.

En quête d’une interdisciplinarité du savoir, l’autrice cherche à ouvrir sa recherche, à mettre en présence les espaces universitaires, publics et privés. L’écriture alterne oralité et langage académique dans un style hybride qui pose le ton d’un propos politique et combatif : « C’est de ce fait une confrontation, un appel aux *fight*s, à la lutte... ». De *La Naissance de Vénus* de Botticelli au destin significativement tragique de l’artiste Sarah Baartman (baptisée la Vénus hottentote), l’art a abreuvé et validé un imaginaire de domination masculine et raciste du corps féminin. « Ce récit est raconté nécessairement, pour une réparation historique, que ce soit pour la figure de Vénus ou pour nous-mêmes. » Anne-Laure Sahy *GUÉRIR VÉNUS. DÉCOLONISER L’AMOUR*, RAÏSA INOCÊNCIO, WILDPROJECT, COLL. « LE MONDE QUI VIENT », 2025.

FILIATIONS

Dans son essai *Empreintes de résistance, filiations et récits de femmes autochtones, noires et racisées*, Alexandra Pierre réunit les témoignages de neuf femmes engagées, à leur manière, dans des luttes féministes et anti-racistes. Chacune y donne le récit d’une militance située, sensible et opérante, dans son travail comme au sein de sa communauté. On y parle d’héritage, d’esclavage, de sororité, d’accouchement, de maternité, d’écologie, de migration, de revitalisation des cultures autochtones, de corps physiques et sociaux... Si le contexte est celui du cosmopolite Montréal/Tioh-tià:ke et du Québec, les propos touchent à une échelle globale et dévoilent nombre d’angles morts du féminisme mainstream blanc.

Diplômée en anthropologie et en organisation communautaire, Alexandra Pierre a choisi de consacrer un chapitre par histoire. L’autrice les rapporte en passant d’un discours indirect sans projections ni interprétations à des citations des protagonistes. Bien que traitées individuellement, ces voix finissent par interagir et s’assembler en réflexion collective. La lecture est d’une redoutable fluidité, malgré la complexité des sujets abordées. Les concepts de « racisme environnemental », de « justice reproductive », de « féminisme expérientiel », de « carnophallogocentrisme » ou de « fémonationalisme » défilent sans nous perdre ou se poser en autorité. On y entend surtout parler de parcours de vie puissants et de combats parfois menés en souterrain, sans grand bruit, essentiels. Anne-Laure Sahy

PENSÉES TRANS

Des poules transgenres, des hyènes qui changent de sexe, des sorcières et des hackers... sont les protagonistes d’*Écotransféminismes* d’Emma Bigé et Clovis Maillet. Clé de voûte de l’ouvrage, les vies trans sont présentées ici comme une qualité d’être au monde, un mode d’existence mouvant — reflet d’une adaptation constante à tous les milieux, d’une pensée de l’impur revendiquée. Dès le prologue sont énoncés les points de rencontre entre écologie d’un côté, vie trans et féminismes de l’autre. Les luttes contre le capitalisme, le patriarcat, l’hétéronormativité etc. convergent vers d’autres *mondes habitables non seulement pour les trans, mais pour toustes*. Essai sensible et politique, *Écotransféminismes* est une réponse au contexte actuel des (éco)fascismes qui défendent une image puritaine de la Nature et qui déclare monstrueuses toutes les personnes jugées pas à leur place (trans, queers, racisées, handies...). Les deux auteures mettent en commun leurs luttes comme leurs connaissances respectives, issues de la philosophie, du champ des arts, des études queers, des inhumanités environnementales mais aussi de l’histoire médiévale. Les quatre chapitres structurent les pensées écoféministes pour raconter des histoires cruciales sur les imbrications entre les vies trans et les luttes environnementales. Références et exemples foisonnent, témoignant de réflexions à découvrir sur ces courants de pensée. Cécile Simonet

RESPIRER ENCORE

La Docteure Alexis Pauline Gumbs, une poétesse queer afro-étasunienne, écrivait des chroniques qu’elle publiait au compte-goutte en tant qu’apprentie mammifère marine. Ces lettres d’amour à ces êtres magiques sont rassemblées ici en manuel de non-noyade. Elle nous fait découvrir les fonds marins et ses habitantes comme on ne les a jamais vues, accompagnées des mystérieux dessins de Maya Mihindou. On patauge dans ces eaux profondes en apprenant de nos parentes comment plonger, se mouvoir, défendre les nôtres, refuser de faire plus de mal, chorégraphier nos mouvements en collectif, se reposer et prendre soin. On se prépare, caressées par les courants et propulsées par les fantômes des espèces disparues, pour affronter le monde capitaliste qui nous attend quand nous remonterons à la surface. On sera armées, autonomes, rechargées d’énergie mais surtout de stratégies nouvelles et empoivrantes. De retour sur la terre ferme, la leçon que je garde avec moi, comme une perle cachée dans un coquillage, est de rester sélective et furtive comme la baleine à bec. Cultiver son propre droit à l’obscurité, pour se prévenir des équipes scientifiques et auparavant du colon conquistador, ne pas être constamment disponible et visible. Des fois, juste choisir de rester Noire et respirer. Ramaya Tegegne

NON-NOYÉES. LEÇONS FÉMINISTES NOIRES APPRISSES AUPRÈS DES MAMMIFÈRES MARINES, ALEXIS PAULINE GUMBS, LES LIENS QUI LIBÈRENT / BURN-AOÛT, 2024.

BRÈVES

MANUFACTURE

La première année du Bachelor en danse contemporaine est dédiée à la construction de bases techniques, artistiques, historiques et collectives. Pour 26-27, les étudiant-exs travaillent avec Susanna Recchia et Julia Wehren pour *Embodied Dance History*, puis explorent le thème de l'inclusion avec Fabi Barba, Aminata Cairo et Gabriel Schenker. Jerson Diasonoma introduit les Street et Club Styles, tandis que Thomas Hauert développe des outils pour l'improvisation et Sarah Ludi les pratiques restauratives. Dès janvier, Paola Madrid et Simon Wehrli abordent les techniques de David Zambrano, *Flying Low* et *Passing Through*, et de nouvelles collaborations voient le jour avec Agnès Benoît (*Moving the Reading*), Jeanine Durning et Yan Duyvendak. La troisième année s'ouvre avec Fabi Barba autour des questions de décolonialité, suivie d'Idio Chichava, d'ateliers avec Eugénie Rebetez, Nicole Seiler et Géraldine Cholet, et d'un travail sur l'improvisation et la collectivité mené par Michael Loehr. Accompagné-exs par Gregory Stauffer et Claire de Ribaupierre, les étudiant-exs réalisent leur projet de Bachelor qui sera présenté à La Manufacture.

BALLET JUNIOR DE GENÈVE

Ouverture de saison avec deux tournées à Rolle et Padoue pour le Ballet Junior de Genève qui renouvelle son répertoire avec les chorégraphes Johan Inger et Sofia Nappi, en y ajoutant une nouvelle pièce de Maud Le Pladec au Pavillon ADC en décembre. Entre tournées et spectacles, et en attendant de se présenter pour la première fois sur la nouvelle scène de Concorde-Espace Culture en mai, la compagnie invite le public en studio pour découvrir le travail de répétitions.

CFP DANSE

Installé depuis la rentrée 2026 à Vernier dans les nouveaux locaux de Concorde-Espace Cultur, le CFC Danse contemporaine accueille dix-huit nouvelles-aux élèves dans un environnement entièrement dédié à la création, à la formation et aux résidences artistiques. L'inauguration du lieu en septembre a marqué une nouvelle étape pour la filière danse, désormais intégrée à un important pôle culturel genevois. À cette occasion a également été présentée la publication *15 ans de danse – Là où naît le geste*, réalisée par les élèves de 4^e année Graphisme du CFP Arts.

MARION BAERISWYL

Marion Baeriswyl et le musicien D.C.P sont en dialogue avec une géologue et une géobiochimiste dans le cadre d'une résidence arts-sciences à La Grange UNIL, avant de poursuivre leur recherche au Projet H107. Iels travaillent à *Champ*, pièce pour six danseuses, présentée au Galpon en janvier, puis à La Grange où sera présenté *Piscine*, en marge des représentations. Cette vidéo est réalisée à partir d'images de cyanobactéries et de tapis microbien de stromatolites prises au microscope.

MARCO BERRETTINI

Afin de lancer la création 2027, *Melk Prod. part en croisade... euh... en croisière*, dont la première est prévue en mai à l'Arsenic, la compagnie embarque en octobre pour une croisière en Méditerranée. Parallèlement, de novembre à janvier, Marco Berrettini est en résidence à Shanghai en collaboration avec Pro Helvetia pour un séjour consacré à un travail de recherche et de création autour des danses folkloriques, en dialogue avec des artistes chinois. À son retour, la compagnie reprend les répétitions de la création 2027.

MARLÈNE CHARPENTIÉ

Marlène Charpentié fait partie des sept artistes nommé-es au Prix Suisse de la Performance qui se déroule en novembre. Elle y présente une nouvelle performance au Kunstraum Baden / Merker-Areal dans le cadre de la finale nationale. Quant à sa *Poussière de Crotte dans le Cœur d'une Diva*, pièce co-produite par le Théâtre de l'Usine et l'Arsenic, elle est cet automne en tournée au Schlachthaus Theater à Berne. Marlène Charpentié est l'une des trois artistes du programme de soutien à la relève chorégraphique (ac)compagnons 26-28 porté par l'ADC

CAROLINE DE CORNIÈRE

La C^{ie} C2C poursuit ses projets de création et de participation chorégraphiques ces prochains mois avec la reprise de *Mon hybride quotidien* au festival Tout feu tout femme d'Annecy (aux Carrés), la performance participative *Corps Ô plurielles* co-créeée avec Germaine Sikota au festival Les Créatives, puis la performance féministe *Rituelles* au Pavillon ADC. En février, elle présente *SEX & CHAIR* au Pavillon ADC, suivi d'une nouvelle édition de *Rituelles* pour l'inauguration de La Collective et la reprise de *Seule.s en scène* au Théâtre du Galpon. En parallèle la compagnie assure les ateliers corporels avec Espace santé femmes* IMPRO-PRATIK et les ateliers corporels au Pavillon ADC, ainsi que les projets *Témoign-âges // en communes* et *Témoign-âges // La Collective*.

MEHDI DUMAN

La C^{ie} Divisar collabore avec la C^{ie} Meta à la création de *Portraits*, duo entre danse et performance interprété par Mehdi Duman et Gennaro Lauro. Les deux artistes sont accueillis en résidence à Lo Scompiglio près de Lucques en Italie puis travaillent au H107 au printemps. La première de *Portraits* est prévue au Théâtre de l'Étincelle à Genève puis au Théâtre Indocile dans le cadre du Festival Panache à Sion.

CINDY VAN ACKER

Cindy Van Acker et les danseuses de la C^{ie} Greffe présentent une nouvelle série d'*Impromptus* à l'invitation de la Biennale Dance First Think Later au MAH, en dialogue avec l'exposition Carte Blanche *Observatoires* de John M Armleder. Cindy Van Acker intervient en novembre au Teatro Comandini (Cesena) dans le cadre du programme de formation de Claudia Castellucci. *Pléiades, in absentia* création 2026 pour 5 danseuses et 6 percussionnistes du collectif Eklekto, est présentée au Théâtre Vidy à Lausanne et au LAC à Lugano en décembre, puis au Lieu Unique de Nantes en janvier. En mars, *Quiet Light*, création 2024 avec Stéphanie Bayle et Daniela Zaghini, est présentée au Teatro Stabile dell'Umbria à Perugia.

COLLECTIF DREAMS COME TRUE

Fin octobre le Collectif Dreams Come True présente au Théâtre Vidy la création *Dear Luigi, I Hate You* mise en scène par Yan Duyvendak et écrite par l'autrice Adèle Yon. Inspiré d'un fait divers américain (l'assassinat du dirigeant d'assurance santé Brian Thompson par Luigi Mangione), le spectacle imagine un dialogue en justice restaurative entre le meurtrier et la veuve de la victime. La tournée se poursuit au Théâtre du Jura, aux Halles de Sierre, à La Rose des Vents en novembre et à la Comédie de Genève en février.

C^{IE} 7273

Laurence Yadi et Nicolas Cantillon poursuivent leurs activités entre création et transmission. Les créations *Today* et *Fall In* sont présentées en octobre aux Rencontres chorégraphiques de Casablanca tandis que *Silahkan*, solo à destination du jeune public, est repris au Théâtre Forum de Meyrin puis en janvier à l'Avant-Scène de Cognac. Dans une dynamique de soutien à la relève, la compagnie développe

le projet PARCOURS, pensé comme un espace de transition entre formation et pratique professionnelle. Après une première édition en 2025, deux nouvelles sessions sont prévues à l'automne de cette année.

AURÉLIEN DOUGÉ

Sélectionné en juin pour la 9^e édition du concours international Danse Élargie, Aurélien Dougé y a présenté une maquette de sa prochaine création sur la scène du Théâtre de la Ville à Paris, *Sans titre (barre d'acier)*. Sa performance, actuellement en tournée, est présentée pour la première fois à Genève en novembre dans le cadre de Dance First Think Later. À l'automne 2026 débute également la recherche pour un solo imaginé pour la danseuse Julie Guibert. Dès janvier et pour six mois, Aurélien Dougé est artiste compagnon du Musée d'arts de Nantes, où il présente plusieurs de ses performances.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

In Visible Form (performance et installation sonore) est créée au Musée des Beaux-Arts du Locle dans le cadre de l'exposition *For One Solid Time: la piscine dans l'imaginaire*, où elle est présentée en octobre et en février. Dès décembre commencent les répétitions de la création *Messe en Si, c'est pas un bon titre ?* dont la première est prévue en 2027 à la Comédie de Genève. À partir de janvier, Marie-Caroline travaille avec la Civica Filarmonica à Bellinzona pour une nouvelle pièce commandée par le Teatro Sociale, partenaire de la convention de soutien conjoint dont bénéficie la compagnie. Première prévue en avril. Suivent les tournées d'*Hominal / Xaba*, pièce co-créeée avec Nelisiwe Xaba et proposée au festival Fido au Burkina Fasso, d'*Eurêka, c'est presque le titre*, au Centre Dürrenmatt de Neuchâtel dans le cadre d'une exposition consacrée à la mythologie chez Dürrenmatt.

MATHILDE INVERNON

Bell end, recréé en 2025 au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie, voyage en Espagne à La Mutant (Valencia) en mai, dans les Pyrénées au festival Danse-nèu, au Togo dans le cadre du Festival Nikaala, ainsi qu'en Italie. En parallèle, Mathilde Invernon poursuit sa recherche autour du cœur et de la mémoire émotionnelle dans le cadre de résidences à La Ménagerie de Verre et à Actoral, grâce au soutien de Migros Idéation et d'une bourse de la Ville de Genève.

GILLES JOBIN

La rentrée de la C^{ie} Gilles Jobin est axée sur la recherche chorégraphique avec le développement de *FILM NOIR – Catherine*, une pièce en réalité augmentée immersive inspirée des codes esthétiques du cinéma noir. Attendue au printemps, cette création repose sur une idée originale de la danseuse et chorégraphe Susana Panadés Diaz et est réalisée par Gilles Jobin. Côté diffusion, le projet en réalité virtuelle *SUNSET MOTEL*, créé avec l'illustrateur Thomas Ott, est dévoilé au public à la rentrée. Enfin, après une série de représentations de *RESET! Beasts and Demons* au Dance Fest Skopje en avril dernier, la pièce tourne à nouveau en Europe à l'automne 2026.

YANN MARUSSICH

À l'automne, Yann Marussich poursuit le développement du projet *MISSING BODY* avec un voyage de recherche en Colombie, dans la continuité du travail mené au Mozambique auprès de victimes de mines antipersonnelles. Cette phase préparatoire vise à développer de nouvelles collaborations artistiques et humaines en vue de futures résidences. En janvier, il participe au Festival Typologie à Bourges avec une performance et un temps de résidence. Parallèlement, Yann Marussich poursuit ses recherches autour du cycle du souffle, amorcé en 2024, et travaille à la création

de *Souffle 4*, nouvelle étape de cette série de performances centrées sur le souffle comme matière vitale, politique et performative.

EMMA SABA

Emma et ses collaborateur-ices Jeanne Pâris, Délia Krayhenbühl, Yamina Pilli, Selim Dir Melaizi et Tiki sont en tournée jusqu'en novembre avec *Jalousie des tempêtes*: OperaEstate Festival de Bassano del Grappa en Italie, Happy Days Festival au POLESUD CDCN de Strasbourg, Roxy Birsfelden à Bâle et Fuorimargine de Cagliari en Sardaigne en sont les étapes. En parallèle, Emma collabore en tant qu'assistante à la chorégraphie avec Sami Bernath pour sa pièce *& entre les montagnes*, présentée en novembre au Pavillon ADC dans le cadre du Festival Emergentia. Elle est également l'interprète des artistes Annamaria Ajmone et Nina Negri.

TAMARA ALEGRE

Tamara Alegre mène les recherches pour une pièce chorégraphique consacrée au dancehall féminin qui réunit un groupe de danseuses jamaïcain-es. Elle travaille également comme interprète à la prochaine création de la chorégraphe lisboète Marga Alfeirão.

BABY VOLCANO

Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro de Baby Volcano poursuit sa tournée avec une halte au Kino Šiška – Centre for Urban Culture de Ljubljana, dans le cadre du festival City of Women en octobre, puis à la Maison des Métallos à Paris en janvier.

MAUD BLANDEL

Dernière création de Maud Blandel inspirée par *Trois Guinées* de Virginia Woolf, le trio *Same Old Songs* tourne au Théâtre Public de Montreuil dans le cadre de la Swiss Dance Week du Festival d'Automne à Paris en partenariat avec le Centre Culturel Suisse,

au CNDC – Angers, au Théâtre de l'Aire Libre/Festival Water-proof, à la Scène Nationale Bonlieu Annecy et, en mars, au Pavillon ADC. C'est là que Maud Blandel présente également *La Vraie version* (création radiophonique 2025) en octobre, tandis que le CCN de Nantes accueille *La Rumeur* (création 2025 pour les étudiant-es du CNDC – Angers) en janvier. Dès la rentrée, Maud Blandel est l'une des trois artistes complices 26–28 du Pavillon ADC.

MÉLISSA CASCARINO

Fuoco réunit Méliissa Cascarino et Martin Rueff à la Maison Rousseau et Littérature en octobre, à l'occasion du centenaire de Michel Foucault. En novembre, la danseuse performe *Prière*, proposée au festival Makaronic sur le thème in/vulnérable, avant de présenter sa création pour Dansehabile *Dance me to the end of love*, à la Salle communale de Plainpalais avec une collaboration musicale de Pascal Gravat et Joe Baamil. En janvier, l'artiste signe *Waltz*, création chorégraphique conçue avec Viva Sanchez Reinoso et Marthe Krummenacher à l'Étincelle, parallèlement à son installation archivale *Dance me forever... encore...* aux HUG en collaboration avec ArtHug. Son parcours se poursuit par l'édition d'un recueil de poèmes accompagné d'un vinyle à Vevey, le développement d'un axe de collaboration artistique entre Genève et Naples, ainsi qu'une reprise de ses performances au *Circolo dei Canottieri* à Naples.

RUTH CHILDS

Après *delicate people*, la chorégraphe Ruth Childs et l'artiste Cécile Bouffard poursuivent leur complicité avec le trio *Such a Devoted Bunch*, présenté en septembre au Pavillon ADC dans le cadre de La Bâtie-Festival Genève, avant l'Atelier de Paris dans le cadre de la Swiss Dance Week au Festival d'Automne, suivie d'une reprise à l'Arsenic. La tournée de *delicate people* se poursuit aux États-Unis tandis que *Blast* est présenté au Museu de Serralves (Porto).

CLARA DELORME

On voit Clara Delorme danser dans *Facettes incantatoires* de Paul Courlet en octobre au Temple Allemand de La Chaux-de-Fonds avant qu'elle ne rejoigne la Fondation MMAG à Amman (Jordanie), pour travailler à l'écriture de *Unxe sur dix*, que lui a inspiré *Le Berceau des dominations*, une anthropologie de l'inceste de Dorothée Dussy.

YASMINE HUGONNET

Arts Mouvementés/Yasmine Hugonnet est en tournée avec deux spectacles: pendant que le trio *Our Times* circule hors des lieux dédiés, la pièce *Sacs à Muremures / Die Flüstertüten* foule les scènes de Suisse, de France et de Belgique dans ses versions française, allemande et bientôt italienne. Cinquante dates à ce jour! Cela n'empêche pas la préparation de *Parentèle*, création présentée en février au Théâtre Vidy-Lausanne, puis à la Triennale de Milan. Ce spectacle est le fruit d'une collaboration entre Yasmine Hugonnet et Silvia Costa. Il réunit sur scène des artistes chorégraphiques et leurs enfants et imagine une situation où la présence de ces derniers n'est plus un frein mais une composante naturelle et intégrée de la pratique professionnelle.

ADÉL JUHÁSZ

Créé à l'ADC en décembre, présenté à la Sélection Suisse en Avignon en juillet, le solo *I Need Help Immediately* d'Adél Juhász poursuit son chemin au Trafó (Budapest) en novembre, puis aux Printemps de Sévelin (Arsenic). La danseuse et chorégraphe hongroise travaille en parallèle à une création de groupe.

GÉRALDINE CHOLLET

L'hiver est occupé par la reprise de *La Tendresse du ventre de la baleine* pour la compagnie de Géraldine Chollet. Elle est en novembre au Carreau du Temple à Paris dans le cadre de la Swiss

Dance Week, en collaboration avec le Centre culturel suisse, au LAC de Lugano en janvier, puis à La Concorde – Espace Culture à Genève en mai. S'ensuit une période de germination pour une prochaine création rythmée par les ateliers MO: mouvements pour touxtes à l'Annexe 36 à Lausanne.

JÓZSEF TREFELI

Fruit d'une collaboration entre le metteur en scène et réalisateur Bartek Sozański et le chorégraphe József Trefeli, *Sept* met en jeu corps, langages et âges au Théâtre du Grütli en octobre et novembre. En novembre également, *Father Father*, dernier film du chorégraphe, fera sa treizième escale internationale au festival MOOVY de Cologne. József Trefeli travaille ensuite sur *Le Fonctionnement des choses*, une création de la Cie Oxyde prévue au Théâtre du Galpon en décembre.

CATOL TEIXEIRA

Catol Teixeira s'investit dans *BABY TEETH*, pièce chorégraphique créée avec dix-huit artistes qui vivent et développent leurs recherches entre le Brésil et l'Europe. La première a lieu cet automne à la Comédie de Genève, avant une tournée prévue l'été suivant. Catol poursuit parallèlement sa recherche autour de l'improvisation et de ce qu'il nomme « danser en transition », en questionnant notamment les cadres habituels de production. Aux côtés de l'artiste sonore Chaos Clay, iel présente une improvisation au CCS à Paris et au BRUT à Vienne. Son solo *ODE* poursuit également sa tournée et est présenté au Pavillon ADC en décembre.

ANNA-MARIJA ADOMAITYTE

En mai, Anna-Marija Adomaityte présente *I Think You Should Be Here* à la Semaine de la critique du Festival de Cannes. Coréalisé avec Elie Grappe, ce court métrage documentaire est créé avec sept jeunes femmes, interprètes de *TikTok-Ready Choreo-*

graphies, dernière création de la Cie A M A. Le film est présenté pour la première fois en Suisse au Pavillon ADC en octobre. Cet automne, la compagnie part également en tournée en Bolivie avec *workpiece*, présenté dans trois villes. En parallèle, Anna-Marija Adomaityte entame la recherche d'une nouvelle création dont la première est prévue à l'automne 2027 au Pavillon ADC.

Bienvenue Concorde!

Une nouvelle institution voit le jour cet automne à Genève: *Concorde – Espace Culture* ouvre ses portes à Vernier, dans le quartier de Châtelaine

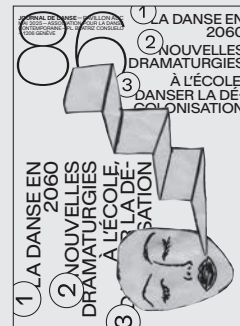
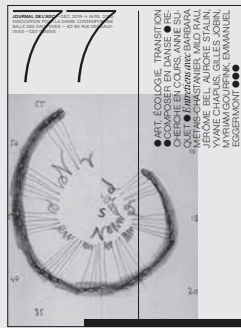
Codirigé par le tandem Eve-Anouck Jebejian et Frédéric Steinbrüchel, Concorde réunit deux salles de spectacle — dont une grande salle modulable de 500 places assises ou 1'000 debout —, six studios de danse, douze salles de musique pour répétitions, résidences et travail de création, un studio d'enregistrement, un restaurant, un hôtel et des logements étudiants. Concorde accueille également la formation CFC Danse contemporaine du CFP Arts avec quatre studios dédiés, ainsi que deux autres entités culturelles résidentes: l'Orchestre de Chambre de Genève et la Bibliothèque municipale de Châtelaine.

Soutenir la création, accompagner les artistes, accueillir des publics variés, travailler avec les acteur-ices culturel-les et des associations, développer des liens avec le quartier et ses habitantes et habitants, voici l'ambition affirmée par la codirection. Pour la porter haut, les trois premières saisons invitent quatre *Artistes complices*: Alliance Créative et son théâtre d'improvisation, le Collectif du Feu de dieu entre danse et clown, Kiyan Khoshoie pour la danse, et Pekodjinn à la composition musicale. C'est entre autres le Collectif OUINCH OUINCH qui a célébré l'ouverture de Concorde fin septembre, avec un bal chorégraphié et participatif.

La danse prend d'emblée une belle place cet automne: Bintou Dembélé et Leonardo García-Alarcón revisitent avec les cultures urbaines *Les Indes galantes* de Rameau, un immense succès; Germaine Acogny convoque la figure de Joséphine Baker dans *Joséphine*, présenté lors d'une même soirée avec *Bantu* de Gregory Maqoma; la compagnie La BaZooKa invite petits et grands dans l'univers de *Pillowgraphics*. Au printemps, le Ballet Junior de Genève foulera pour la première fois cette nouvelle scène.

Un nouveau point d'ancrage en rive droite pour la danse à Genève, qui fait dialoguer musique, théâtre, cirque et cultures urbaines. Un nouvel espace atypique que le *Journal de l'ADC* se réjouit d'accueillir dans le paysage culturel genevois!





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

PAVILLON ADC
PLACE BEATRIZ-CONSUELO
1206 GENÈVE

