

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE



Lou Golaz, Pérégrination d'Hélène, La Manufacture, mars 2022. © Gregory Batardon

Sommaire

Focus

Danser avec le climat, <i>Louise Bentkowski</i>	3
L'écologie et les arts vivants : le travail des affects, <i>Entretien avec Julie Sermon</i>	6
Ce sont les gestes qui nous font, <i>Entretien avec Carole Baudin, Mathieu Bouvier, Myriam Gourfink, Loïc Touzé</i>	10

Dossier Identités et représentations

Pièges de la représentation et tactiques antiracistes décoloniales, <i>Françoise Vergès</i>	14
Les nouvelles configurations du personnage de « l'autre » dans le théâtre occidental, <i>Hurcyle Gnonhoué</i>	17
Des outils émancipateurs : connaître l'Histoire pour mieux la réparer, <i>Fabiana Ex-Souza</i>	20
Une histoire des couleurs, <i>Juliette Uzor</i>	22

La Recherche des étudiant·es

(Sans) voix, <i>Lou Golaz</i>	26
Faire silence, <i>Giulia Rumasuglia</i>	29

Conférence Performer la recherche

Ballad, <i>Lenio Kaklea</i>	31
-----------------------------------	----

Nous sommes deux à signer cet édito, c'est nouveau, c'est lié à la façon dont ce numéro du Journal de la Recherche a été fabriqué. Travailler à plusieurs est le fondement des disciplines que nous étudions, nous en avons à nouveau mesuré la valeur : les idées sont conjuguées et quand les un-es faiblissent les autres prennent le relais. Mais la vraie nouveauté de ce N° 4 est la présence d'un dossier thématique lié à la journée d'études qui a inauguré l'année académique pour l'ensemble des étudiant·es de La Manufacture. Consacré aux identités et à leurs représentations, il traverse un ensemble de questions que soulèvent les pratiques de la scène aujourd'hui.

Dans les discussions que nous avons eues pour rédiger cette page, s'est posée la question de la légitimité de propos qui viendraient rappeler l'état du monde. Non seulement parce que rien ne nous permet de l'oublier tant il est grave, mais aussi et surtout parce que l'analyse des pratiques artistiques et la recherche création qui font le contenu des pages qui suivent seraient supposées ne pas être en mesure de contribuer aux tentatives de sa réparation, à la différence d'autres activités humaines. Pourtant l'art, quels que soient les chemins qu'il emprunte et quand bien même il se verrait cantonné au champ de la représentation comme c'est encore majoritairement le cas dans nos sociétés occidentales, est actif. Il a prise sur nos conceptions, nos compréhensions, nos imaginaires. Il a d'une part le pouvoir de rappeler ce qu'il y a de fictionnel, de pré-pensé ou d'imposé dans notre réel, et d'autre part de proposer des alternatives – qui, une fois esquissées, ont davantage de chance d'être réalisées. Ainsi l'on découvrira, par exemple, dans ce numéro qu'un travail entre danseur·euses et ingénieur·es peut conduire à repenser la limitation des gestes induite par les objets et machines du quotidien ; ou encore que notre rapport avec le climat peut être celui d'une collaboration, plutôt qu'une tentative de neutralisation dans la logique de maîtrise et de domestication qui nous caractérise si souvent de ce côté-ci du globe. Ce que l'art interroge, et bien souvent modifie, ce sont les relations que nous établissons avec ce qui nous entoure, ce que l'on perçoit, ce que nous savons et ce que nous pensons savoir. Or, ce faisant, il ne se borne pas à une appréhension du monde qui serait mentale ou savante, mais il a la capacité de provoquer des affects, des émotions. Le /la lecteur·rice découvrira ainsi que la manière dont ceux-ci « jouent un rôle proprement moteur pour nos mobilisations, nos passages à l'action ou notre maintien dans l'inaction », à partir d'exemples dans les arts de la scène, peut être un objet de recherche à part entière.

Yvane Chapuis et Meriel Kenley

Yvane Chapuis est responsable du département de la Recherche, Meriel Kenley est adjointe scientifique.

DANSER AVEC LE CLIMAT

Louise Bentkowski



Ci-dessus et page suivante : photogrammes des vidéos de la recherche. Délia Krayenbühl, 16 et 17 juin 2022, La Chézine (Nantes).

Juin 2022, toute l'équipe du projet *Danser avec le climat* était enfin réunie au complet à l'occasion de la dernière session de travail à Nantes. La danseuse Délia Krayenbühl arrivait de Lausanne tandis que le programmeur informatique Nicolas Chesnais et moi-même revenions de l'espace de recherches d'agricultures en art, Kerminy, dans le Finistère. Avec, dans notre valise, le prototype d'un outil qui devait permettre à Délia de danser d'après des données météorologiques ressenties mais aussi mesurées *in situ* grâce à une station météo *homemade*. L'objectif de notre recherche était de nous appuyer sur la variabilité de la météorologie comme moteur de création permanente. Il s'agissait de donner à voir les infinies variations de la pression, de la température ou de l'humidité à travers la mise en mouvement d'un corps.

Nous étions alors au tout début d'un épisode caniculaire prévu pour toute la semaine (les températures de ces jours ont été les deuxièmes plus chaudes enregistrées en France depuis 1949). Le compte à rebours avait commencé, l'apogée était prévue pour la journée de samedi, 40 degrés à l'ombre étaient annoncés. Pour nous qui nous posions la question de la possibilité d'un travail artistique réalisé en collaboration avec les conditions climatiques en tant que réels partenaires de création et qui souhaitions leur déléguer une grande part d'auctorialité dans la recherche, ces conditions météorologiques extrêmes venaient rendre encore plus concrète notre discussion avec le climatologue Yves Balkanski lors de la réalisation de notre enquête préliminaire. Il nous avait alors largement partagé son inquiétude pour l'avenir proche et cet épisode de canicule se présentait, selon lui, comme un avant-goût des transformations qui nous attendaient, et des effets en chaîne que cela entraînerait. Rappelons que la synthèse du rapport du GIEC, publiée le 28 février 2022, prévoit à court terme (d'ici 2040) un réchauffement planétaire de 1,5 degrés Celsius, sachant que « [l]es écosystèmes feront face à des risques d'extinction croissants à mesure que le réchauffement s'aggrave¹. » À moyen et long termes (de 2040 à 2100) sont identifiés 127 risques clés parmi lesquels : perte de la biodiversité,

mortalité des arbres, augmentation des feux de forêts, impacts importants sur les écosystèmes océaniques... Rien ni personne ne serait à l'abri de risques élevés. À la joie de retrouver l'équipe au complet à Nantes venaient donc s'ajouter la peur et la colère.

Alors, que pouvait vouloir dire pour nous, à ce moment-là, de travailler avec la chaleur – lorsque dans le studio de danse, sous les toits, en plein après-midi, le mercure dépassait les 40 degrés Celsius ? Ça voulait dire SORTIR, chercher du VERT, de l'OMBRE, de l'EAU. Ce qui tombait bien, car nous n'avions plus l'intention de travailler à partir de données archivées comme lors de notre précédente phase de recherche en studio à La Manufacture, à Lausanne. Là, en effet, Nicolas Chesnais avait développé un outil d'animation et de traduction graphique et sonore de données météorologiques prises par des stations de Météo France, datant de 2018². Le dispositif nous avait alors permis de nous familiariser avec le vocabulaire météorologique. Désormais, notre objectif à Nantes était d'aller plus loin en nous rapprochant des pratiques des experts de la collaboration avec le climat que nous avions pu rencontrer lors d'entretiens en début de recherche. Les pratiques sur lesquelles nous avons enquêté, comme la navigation, le vol en parapente et la production de sel, ont en commun d'être des activités humaines de plein air entièrement dépendantes des conditions météorologiques locales. Nous avons découvert que ces pratiques entrelacent en permanence dans leur rapport à la météo différentes sources de lecture, en mêlant rapport sensible avec le vent, l'humidité de l'air, la température et lecture scientifique appuyés par des outils de mesures. C'est de ces pratiques hybrides que nous avons décidé de nous inspirer dans notre travail de recherche en mêlant le rapport technique et sensible au sein d'une même écriture chorégraphique. En cela, nous cherchions une voie différente de la dichotomie contemporaine qui place d'un côté les formes de création technicistes mettant l'approche scientifique en avant et de l'autre les formes d'écoutes somatiques reposant uniquement sur un rapport sensible à soi et au monde.

Inspirées par les pratiques de nos experts, nous avons donc décidé de ne pas aller contre la météo. La journée, aux heures les plus chaudes, nous restions en intérieur. Nous ne sortions que le soir au coucher du soleil ou bien le matin à son lever, aux moments les plus respirables de la journée mais aussi aux moments durant lesquels les variations météo sont les plus importantes. Nous nous rendions dans les parcs de la ville les plus ouverts et les plus denses possibles en végétation. À dix jours du solstice d'été à Nantes, le soleil se couchait vers 22h, la plupart des parcs fermaient à partir de 20h ce qui a considérablement orienté nos choix vers le parc du Crapa, situé sur l'île de Nantes, et les bords de la Chézine au nord de la ville.

Nos sorties demandaient tout un équipement, il y avait bien sûr de quoi manger, boire, s'asseoir mais surtout le matériel technique. L'ordinateur qui devait rester constamment branché à la station météo afin de l'alimenter, d'enregistrer ses relevés et de monitorer le bon fonctionnement du dispositif. La station météo capable de relever les niveaux de pression et d'humidité de l'air. Le boîtier relais porté par la danseuse dans un sac à dos. Ce boîtier relais interrogeait la station régulièrement pour connaître les valeurs des variables météo. Il traduisait par la suite ces informations en vibration dont la durée dépendait de l'importance des variations par rapport au dernier relevé. Les câbles branchés au boîtier relais conduisaient à quatre mini moteurs vibrants (deux moteurs pour chaque variable). Ces mini moteurs étaient fixés sur le corps de Délia grâce à des *straps* (à la cheville et à l'annulaire droit, et à l'épaule et au poignet gauche). Durant nos expérimentations, Délia ne connaissait pas de manière absolue la valeur de l'humidité mais était informée des augmentations et diminutions d'environ 1 % par rapport à la dernière mesure. Une fois sur place, tout un rituel se créait pour reconnaître le lieu. Quelle est la nature du sol ? Où se trouvent les obstacles ? Sur quel arbre pourra-t-elle lire la direction du vent ? De quelle essence est cet arbre ? Où se trouve le Nord ? Nous réalisions au fur et à mesure que non seulement chaque terrain engage un rapport différent mais chaque heure, chaque jour, viennent aussi le modifier. Il y eut, par exemple, les interactions animales à l'heure de la promenade des chiens, curieux ou effrayés par la danse, qui cherchaient à éloigner Délia en aboyant, ou le chant des oiseaux qui s'intensifiait avec le crépuscule. Mais aussi les sons humains et les préparatifs de la fête de la musique qui résonnaient partout en cette veille de solstice.

Et puis à un moment, il fallait se lancer, le coucher de soleil approchait, nous ne pouvions plus attendre.

Bonjour, je m'appelle Délia.

Il est 20h05 à + 2 heures du temps universel et je vais commencer à danser avec la météo.

Nous sommes le 20 juin 2022

1 jour avant le solstice d'été.

La pression est de 1011 hectopascals et le taux d'humidité est de 51 %.

Il fait 27 degrés Celsius.

Nous sommes sur l'île de Nantes dans les Pays de la Loire, au parc du Crapa.

Nos coordonnées sont 47,21 de latitude et -1,51 de longitude.

Le Nord se situe dans cette direction

le Sud par là

le levant par là

et

le couchant par ici.

Notre altitude est de 10 mètres au-dessus

du niveau de la mer

et sous nos pieds vivent des vers de terre.

(...)

Dans mon dos je porte un sac dans lequel

se trouve un microcontrôleur relié par un

réseau wifi local³ à la station météo qui se trouve juste derrière moi, au bas de l'arbre. Cet arbre est un charme.

La station effectue des relevés de pression et d'humidité environ toutes les 10 secondes.

Ces informations me sont transmises via des moteurs vibrants qui se trouvent au bout de ces fils.

Lorsque mon annulaire droit vibre, je sais alors que la pression augmente.

Lorsque ma cheville droite vibre, c'est la pression qui diminue.

Lorsque l'humidité augmente, c'est mon épaule gauche qui vibre.

Lorsque l'humidité diminue, c'est mon poignet gauche qui vibre.

Les bras de Délia commencent à bouger très lentement au rythme des variations de pression et d'humidité de l'air. Ce mouvement du haut du corps l'entraîne vers la marche. Dans le feuillage des arbres, elle tente de lire la direction du vent en fonction de laquelle elle orientera son buste. Elle tourne maintenant autour de l'arbre et de la station à une distance de 5 à 7 mètres. Bientôt, elle intègre la sensation vécue de la température et sa marche se fait plus ample avec la chaleur. Vient la luminosité qui modifie la hauteur de son corps. Le son d'un train passe au loin, elle s'immobilise quelques instants. Dans le silence et l'immobilité de sa danse, notre oreille devient ultra-sensible, comme si le chant des oiseaux avait été amplifié. Petit à petit son corps se fait sonde, elle entre en contact avec son environnement d'une façon intense et énigmatique. C'est cette énigme qui crée l'attention et qui aiguise nos sens d'observatrices, de spectatrices. On tente alors nous aussi de sentir, de retraduire le moindre de ses gestes. Au bout d'un long moment, elle sort de son orbite. Sa marche s'ouvre plus loin devant nous, le paysage s'agrandit. D'autres arbres apparaissent, la courbure du terrain, le ciel, le passage d'un oiseau, des *joggeurs* au loin, tout nous apparaît. On sent notre corps se détendre, libéré de l'attention. Désormais, elle est loin, infime. Elle est un point dans le paysage qui dirige notre regard. Mais, parfois nous doutons : *est-ce bien elle ? A-t-elle disparu ? Que faut-il voir ?* Et là, c'est tout le monde autour qui apparaît dans des couleurs plus vives. Elle termine son grand tour – pour la suivre, nous avons dû nous déplacer sur nous-mêmes à 360°. Elle retrouve sa première orbite. Le soleil s'est couché derrière les arbres, la luminosité s'amenuise, la température a quelque peu baissé, on sent l'humidité qui tombe. Cela fait plus d'une heure qu'elle a commencé. Lorsqu'elle revient, son corps a été modifié par l'expérience, ses bras retombent, des mouvements inconnus apparaissent, elle ralentit. Elle s'arrête.

Il est 22 h.

Le soleil est maintenant couché.

La température est de 25 degrés Celsius.

L'humidité est de 66 %.

La pression est de 1013 hPa.

Samedi, à la fin de la journée la plus chaude, il a fini par pleuvoir. Nous avons passé la journée à plusieurs kilomètres de Nantes tout près de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, dans la forêt de Land Rohan⁴. En nous mettant au travail en plein air, dans des espaces types champs, forêts, parcs, s'est engagée une réflexion sur notre rapport au vivant et à notre capacité à le voir. À Land Rohan, nous avons eu droit à des visites guidées de la forêt, l'une sur les plantes, l'autre sur les arbres et la dernière sur les oiseaux. Je remarquais qu'à chacune de ces visites correspondait un cadrage nouveau, on observe les plantes en gros plan, les arbres en plan moyen et pour voir les oiseaux, il faut la vue dégagée du plan paysage. Mais ce que je reconnaissais de commun à notre projet



était ce jeu entre différentes échelles afin de voir différemment et de prendre conscience du fait que « voir est ainsi toujours un acte de sélection et d'attribution de valeur : nous ne voyons pas tout distinctement. Nous remarquons, nous valorisons certaines choses et nous en laissons d'autres de côté ; et nous connotons dans le même temps ce que nous percevons⁵. » Lors de ces visites collectives, je me rendais compte que les autres personnes du groupe semblaient détenir plus de connaissances que moi sur le vivant, sachant nommer et reconnaître des essences d'arbres, de plantes, ce dont j'étais incapable. Leurs connaissances venaient pour la plupart du fait que ces gens possédaient un jardin ou bien vivaient aux abords d'une forêt qu'ils visitaient quotidiennement. Je comprenais alors que toutes les connaissances que j'allais acquérir durant la balade – si elles n'étaient pas utilisées régulièrement – allaient vite se perdre. J'allais les perdre de vue, car « ce que notre œil perçoit (ce qu'il sélectionne et ce à quoi il attribue de la valeur) dépend essentiellement de nos pratiques quotidiennes⁶. » Apprendre à voir et à sentir est donc un cheminement qui ne connaît pas de fin, pas de limite, c'est en ce sens un moteur de création permanente qui demande un engagement dans le temps. C'est pourquoi nous cherchons à établir ce projet dans une perspective à long terme. La définition même d'un climat découle d'une moyenne des mesures météorologiques effectuées durant une période minimum de trente ans dans une zone géographique délimitée. Après avoir créé ce premier prototype, il est temps pour nous d'envisager comment cette expérience pourrait être prolongée dans un temps plus long et pourquoi pas pour les trente prochaines années. Une telle période permettrait d'engager notre recherche dans un processus de mémoire vivante du climat et serait une façon de se prémunir du phénomène de l'amnésie écologique. L'« amnésie écologique » ou « amnésie générationnelle » est un concept développé en biologie de la conservation qui stipule que chaque génération considère comme le point de référence initial d'un écosystème celui qu'il a connu depuis sa naissance engendrant un syndrome de la référence changeante⁷. Ce phénomène conduit généralement à une anthropisation, une modification d'un milieu dit naturel par les activités humaines, et une perte de biodiversité de plus en plus importante, la nouvelle génération prenant appui sur l'état « dégradé » qu'elle a toujours connu. Faire entrer dans notre pratique quotidienne la météorologie et la climatologie nous aura permis d'ouvrir un nouveau regard sur ces phénomènes. Mais c'est aussi le fait de situer cette pratique dans des *espaces vivants*⁸ qui aura en retour modifié nos rapports à ces espaces, les transformant en *invites* à l'expérimentation. Selon la conception

écologique de la perception proposée dès les années 1970 par James J. Gibson, « Une invite fait agir différemment à l'égard de l'objet perçu, et les invites ne sont pas présentes de manière stable, finie et identique : elles varient et se manifestent en fonction de la relation que l'on entretient avec cet objet⁹. » Ainsi au fur et à mesure des expérimentations en plein air, notre rapport avec les espaces vivants s'est transformé pour devenir relationnel. Désormais, n'étant plus simples spectatrices d'un paysage, devant certains espaces nous nous demandions spontanément *et si nous faisons une Danse avec le climat ici, autour de cet arbre ? Qu'est-ce que cela changerait ? Quelles sont les espèces qui vivent ici et qui viendront participer ? Comment est le vent dans cette partie du bois ?* Un autre rapport aux phénomènes d'interdépendance commençait à naître de notre pratique.

¹ Synthèse du rapport AR6 du GIEC publié le 28/02/2022, The Shifters, Mars 2022, p. 6 : theshiftproject.org/wp-content/uploads/2022/03/Synthese-vulgarisee-Rapport-WGII-AR6-The-Shifters.pdf Consulté le 8 août 2022.

² Cet outil est disponible à l'usage à l'adresse suivante : autre.space/dac/sim

³ Un réseau wifi local est un réseau non connecté à Internet. Dans notre cas, le seul « site » disponible sur notre réseau est celui de la station et se résume à une ligne de texte agrégeant les valeurs relevées par celle-ci à un instant t.

⁴ Événement organisé par le domaine de Land Rohan et Slow danse (espace de création et de pratique en territoire rural participant à la transition écologique du secteur du spectacle vivant).

⁵ Estelle Zhuong Mengual, *Apprendre à voir*, Actes Sud, Coll. Mondes Sauvages, Paris, 2021, pp. 10-11.

⁶ *Idem*.

⁷ Voir notamment : Audrey Garric, « Nous détruisons la nature, mais nous ne prenons jamais pleinement conscience de l'ampleur des dégâts », *Le Monde*, 5 avril 2022, lemonde.fr/planete/article/2022/04/05/nous-detruisons-la-nature-mais-nous-ne-prenons-jamais-pleinement-conscience-de-l-ampleur-des-degats_6120683_3244.html. Consulté le 22 septembre 2022.

⁸ J'utilise ici « espaces vivants », car les mots « paysage » et « nature » entretiennent des rapports d'extériorité et de séparation entre l'être humain et le reste du vivant que j'aimerais éviter ici. Le terme choisi pose aussi question car il s'opposerait à des « espaces morts », des espaces sur-urbanisés, mais où peut-on réellement parler d'espaces morts sachant qu'il y a partout ne serait-ce que des bactéries qui vivent ?

⁹ James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), Dehors, Paris, 2014.

L'ÉCOLOGIE ET LES ARTS VIVANTS

Le travail des affects

Entretien avec Julie Sermon réalisé par Lucie Eidenbenz

En septembre 2022, Julie Sermon et une équipe d'artistes chercheur-euses de différentes disciplines¹ ont débuté une étude qui examine les effets d'influence et de transformation réciproques entre le contexte de crises écologiques, les affects qu'elles peuvent faire naître et le champ du spectacle vivant.

Quelle est la genèse de cette recherche et de votre démarche ?

Le désir de travailler sur les relations entre les arts vivants et l'écologie remonte à 2016, alors que je venais de terminer un programme de recherche consacré aux usages de la partition dans les arts de la scène² à La Manufacture.

Les enjeux écologiques m'importent depuis longtemps à titre personnel, mais je n'en avais jamais fait un objet de recherche ou d'enseignement. Au vu du contexte, il m'a paru important de ne plus dissocier les choses et de me saisir aussi de ces questions dans le cadre de mon travail universitaire, à l'endroit de mon domaine de spécialité qui est celui des études théâtrales.

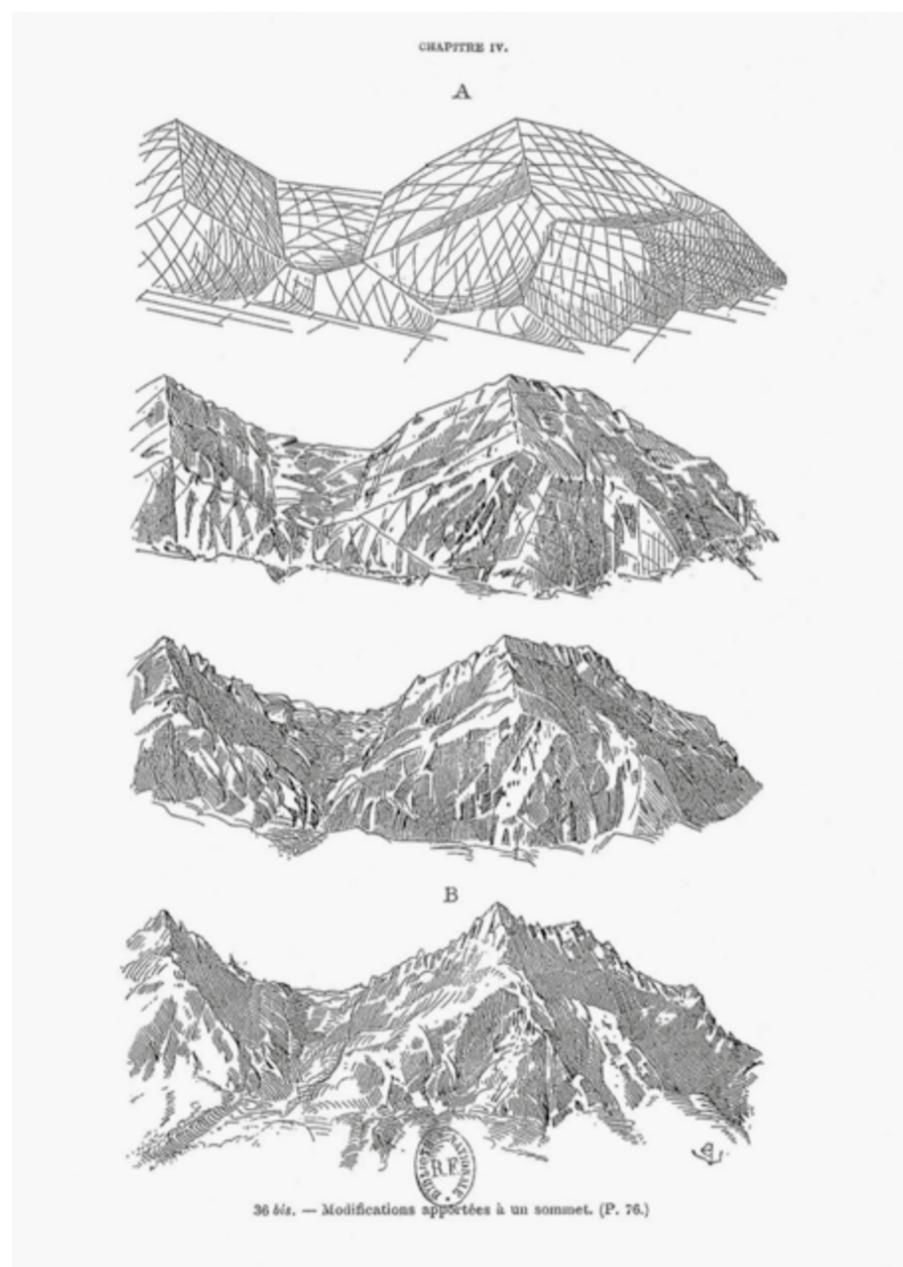
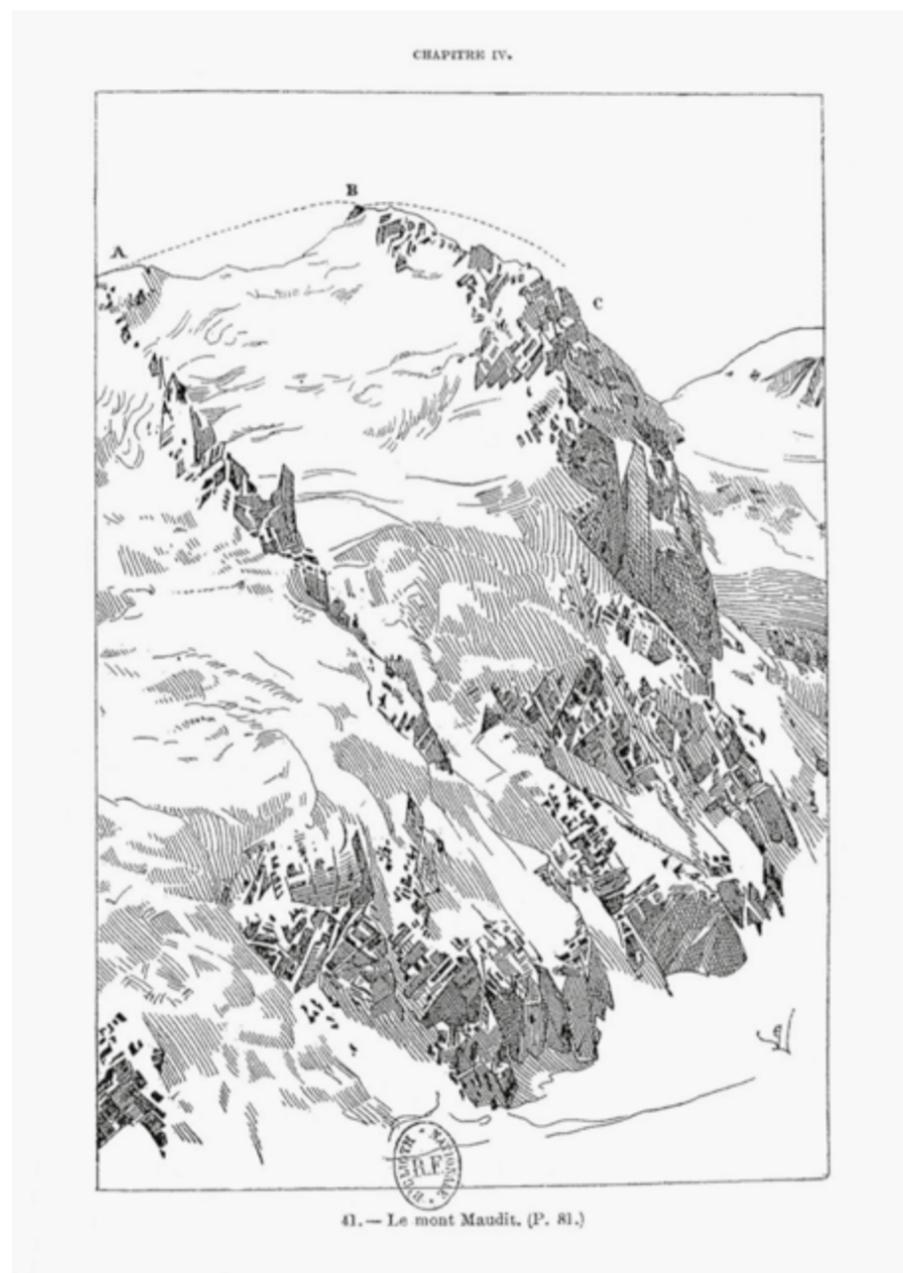
La maturation du projet a pris trois ans, durant lesquels je me suis intéressée à ce qui avait été fait dans le champ de l'écocritique. En découvrant ce qui avait été produit dans ce champ, je me suis rendue compte que beaucoup de choses avaient déjà été dites, et qu'il y avait principalement trois grandes manières d'articuler la question³. D'un point de vue thématique : on se concentre sur le propos des œuvres, les sujets qu'elles abordent, les histoires qu'elles racontent, les entités et les milieux qu'elles mettent en jeu. D'un point de vue esthétique : on interroge les procédés formels, poétiques, sensibles auxquels recourent les artistes. D'un point de vue pragmatique : on s'intéresse à la façon dont les processus de création et les modes de production des œuvres témoignent d'un souci de l'environnement. Les différentes analyses de cas pouvaient être passionnantes mais j'avais quand même le sentiment qu'on en revenait toujours au même type de conclusions, qu'il y avait une sorte de parfaite symétrie entre, d'un côté, ce qu'on pourrait appeler le changement de paradigme écologique (sortir du dualisme nature/culture, matière/esprit, sujet/objet, humain/non-humain), et de l'autre, ce qui était dit au sujet des œuvres.

C'est en cherchant une entrée en matière qui soit plus dynamique, moins circulaire, que j'ai été amenée à introduire la question des émotions et des affects, laquelle me permettait de créer une triangulation avec les arts et l'écologie : environnementale, sociale et mentale⁴.

Qu'est-ce qui différencie les émotions des affects ?

Personne n'est vraiment d'accord sur cette question, les usages que l'on fait de l'un ou l'autre terme varient selon les champs disciplinaires, et parfois au sein même d'une discipline. En me documentant aussi bien du côté des sciences cognitives, de la psychologie que de la philosophie, de l'histoire et des études culturelles (*cultural studies*), j'ai pu constater que l'on navigue souvent entre ces deux termes. Dans le champ des sciences humaines et sociales, une ligne de partage tend néanmoins à se dessiner entre, d'un côté, les affects définis comme des ressentis d'ordre intensif, énergétique, pas toujours verbalisables ou conscients, et de l'autre, les émotions qui, quant à elles, renvoient à des ressentis que l'on est à même d'identifier et de nommer. Mais ce n'est pas une distinction que l'on retrouve forcément dans le domaine neuroscientifique. Par exemple, si Silvan Tomkins fait bien une distinction entre affect et émotion (pour lui, l'affect est le versant biologique et l'émotion le versant biographique des élans qui nous traversent), Antonio Damasio, pour sa part, n'emploie pas le terme d'affect et englobe sous le terme d'émotion l'ensemble des processus neurobiologiques et cognitifs composant un épisode émotionnel. Et, pour compliquer encore les choses, il est des psychologues tels Nico Frijda et Klaus Scherer qui choisissent, quant à eux, de faire de l'affect un signifiant générique englobant tout à la fois les émotions, les humeurs, les attitudes et les dispositions affectives.

Tout au long du projet, l'équipe recourra à ces deux notions – l'important, en fin de compte, n'étant pas de choisir tel ou tel vocable mais de savoir quelle est l'extension qu'on lui donne, dans quelle filiation (théorique, méthodologique) on s'inscrit, et pour quelles raisons on y recourt. Si, dans le titre (*Arts vivants / écologie : le travail des affects*) j'ai privilégié le terme *affect*, c'est parce qu'il renvoie au verbe d'action *affecter* (produire un effet) et à l'idée d'être affecté (dans le sens où quelque chose a un effet sur nous). L'usage courant du terme *émotion* connote davantage la sensiblerie, il n'évoque pas spontanément cette dimension agissante. Pourtant, l'étymologie même du mot (*e-movere*) renvoie bien à l'idée de quelque chose qui déplace, remue, ébranle, met en mouvement. Il est donc tout aussi signifiant.



En 1876, l'architecte français Viollet-le-Duc publie *Le Massif du Mont-Blanc* où il détaille son nouveau et ultime projet, *La Restauration du Mont-Blanc* dont sont issus ces deux dessins conservés à la Bibliothèque nationale de France. L'équipe d'*Arts vivants / écologie : le travail des affects* en proposera une réactivation pour l'atelier pluridisciplinaire qu'elle dirigera avec les étudiant-es des trois filières de La Manufacture.

Comment opère la triangulation entre les arts, l'écologie et les affects, et comment la concevez-vous dans le cadre de l'étude que vous engagez ?

La circulation entre ces trois termes m'a paru s'imposer pour trois raisons. La première est que l'état actuel de la planète et la question de ses devenir suscitent des réactions affectives très puissantes, couvrant tout le spectre émotionnel : peur, tristesse, honte, colère, dégoût, mais aussi potentiellement désirs de lutte et d'engagement, surprises, joie...

Rapporté au champ des arts du spectacle, ce constat initial invite à se poser les questions suivantes : dans quelle mesure ces émotions – à la fois intimes et collectives – circulent-elles dans les œuvres ? Comment les artistes s'en emparent, les mettent en jeu, les explorent ? Et avec quelle visée – mimétique, didactique, cathartique, performative ? Bien entendu, ces différentes perspectives ne sont pas exclusives les unes des autres.

La deuxième raison est que les affects et les émotions jouent un rôle proprement moteur pour nos mobilisations, nos passages à l'action ou notre maintien dans l'inaction. Et qu'en plus d'être une composante fondamentale de nos comportements, nos émotions entretiennent des relations très étroites, à double sens, avec les questions de la valeur (qu'est-ce qui nous importe ? à quoi sommes-nous attachés ?) et de l'attention (qu'est-ce qui retient notre intérêt ? qu'est-ce qu'on fait entrer dans notre champ de conscience, qu'est-ce qu'on refoule, qu'est-ce qu'on néglige ?).

Pour toutes ces raisons, les émotions constituent un lieu de questionnement absolument déterminant. En effet, si l'on admet que le contexte de ravages écologiques exige tout à la fois que nous passions des vœux pieux à l'action ; que nous réinterrogeons fortement nos modes de vie ; et que nous réévaluons notre place dans le monde – alors il est capital de réfléchir aux émotions qui nous animent ou pourraient nous animer. De ce point de vue, le dispositif attentionnel et affectif qui caractérise le spectacle vivant présente des atouts tout à fait intéressants : il peut tout aussi bien se faire terrain d'observation qu'espace de réinvention de nos attachements.

Enfin, la dernière raison invitait à poser la question des affects et de l'écologie depuis le champ des arts vivants tient au fait que ces derniers sont un endroit d'exploration et de circulation privilégié des émotions, aussi bien sur scène que dans la salle. Quand on assiste à un spectacle, on est à la fois interpellé à titre individuel par ce qui se joue sur scène, et pris dans le flux des énergies, des tensions, des émotions qui circulent parmi le public. Le fait que la séance théâtrale soit un moment de rassemblement, de concentration et de partage collectif – ce qui ne suppose pas, loin s'en faut, une réception homogène – est évidemment un atout pour aborder les questions sociales, éthiques et politiques que les problématiques écologiques font émerger. Mais la puissance d'action des arts n'est pas soluble dans la pédagogie ou le militantisme. Partant de là, il me semble que si les gestes et les formes artistiques peuvent être dotés d'une puissance d'action spécifique vis-à-vis de l'écologie, si les artistes peuvent produire quelque chose qu'elles et eux seuls sont en mesure de produire, il faut précisément chercher cela dans l'expérience sensible, sensorielle et émotive qu'ils et elles nous permettent de faire.

Une œuvre peut convoquer et provoquer une très large gamme d'émotions, un nuancier d'affects aussi subtils qu'hétérogènes. Et cela peut justement être l'un des grands enjeux et intérêts du spectacle vivant que de sortir des réactions monolithiques que l'écologie tend à susciter, d'aménager un espace où s'expriment nos paradoxes, nos contradictions, nos incertitudes.

Vous vous êtes intéressée à ce que les neuroscientifiques appellent le « biais de cognition proximale ». Ce terme technique désigne le sentiment d'irréalité que l'on peut éprouver envers les catastrophes naturelles. Quel rôle joueraient les arts vivants par rapport à ce sentiment ?

Des expériences menées dans le champ des sciences cognitives ont en effet prouvé que plus les choses nous touchent de près – que ce soit dans le temps, dans l'espace ou dans l'intimité – plus notre capacité à nous sentir véritablement affectés et concernés augmente. On l'a bien vu cet été en France, avec les épisodes de canicules et les méga-feux qui ont profondément ému la population – alors que lorsque les gens meurent littéralement de chaud en Inde, on ne se sent pas particulièrement impliqués. Il y a donc ce biais malheureux propre au cerveau humain, qui fait que l'on a besoin de se sentir à proximité des choses pour qu'elles nous touchent.

Les arts vivants peuvent jouer un rôle de contournement de ce biais en nous mettant concrètement face à des situations susceptibles d'activer nos réseaux neuronaux et affectifs, et d'intégrer dans le champ de nos expériences des choses qui, sans cela, demeureraient lointaines. Les recherches neuroscientifiques ont en effet permis d'attester que les expériences que l'on mène sur le mode de la simulation – que ce soit en lisant un livre, en visionnant un film ou en assistant à une représentation théâtrale – activent le même type de circuits neuronaux que ceux qu'activent les expériences que l'on fait dans la vie courante⁵. Ces études scientifiques consolident, ainsi, ce que toute personne aimant ou pratiquant les arts sait depuis toujours, à savoir que nos expériences artistiques viennent nourrir et influencer très concrètement notre rapport au monde.

Le temps d'un spectacle, on peut être amené à adopter le point de vue de quelqu'un qui nous paraît *a priori* éloigné, à vivre une situation selon des angles et des ressentis différents. La représentation permet de faire varier les focales, les échelles et c'est essentiel car on ne peut pas se contenter de considérer les problématiques écologiques à travers le prisme de la petite lorgnette, confortable, qui est la nôtre.

Comment la recherche se déroule-elle concrètement ? De quelle manière allez-vous repérer et analyser les émotions et les affects ? Dans quelles œuvres ? Dans quels processus artistiques, auprès de qui et selon quelles modalités ?

Pour commencer, nous avons choisi de circonscrire la recherche à un terrain d'observation bien limité : les spectacles programmés en Suisse romande entre 2019 et 2025. Le bornage temporel a une dimension symbolique : 2019 est l'année où le Secrétaire général des Nations Unies a incité les dirigeants du monde à déclarer l'état d'urgence climatique, tandis que 2025 marquera les trente ans du Protocole de Kyoto⁶ et les dix ans de l'Accord de Paris sur le climat. Le choix du territoire de recherche est, quant à lui, lié au fait que le projet est mené à La Manufacture.

Les formes artistiques auxquelles nous nous intéressons sont celles qui abordent les questions liées à notre rapport à la nature, aux mondes non-humains, aux catastrophes écologiques, au décentrement de nos perspectives... – autrement dit : dans lesquelles la question écologique opère en tant que réalité scientifique mais également en tant qu'horizon philosophique ou politique. Ces thématiques doivent être formulées de manière explicite, c'est-à-dire assumées sur le plan discursif – que cela soit le fait des artistes eux-mêmes ou bien des structures qui les programment.

Dans ce cadre spatio-temporel, esthétique et thématique, nous avons imaginé aborder la question des émotions à travers trois niveaux d'observation. Le premier niveau se situe en amont de l'œuvre et concerne les émotions qui impulsent le travail des artistes. C'est en priorité par le biais d'entretiens qualitatifs que nous recueillerons ces informations. Mais nous avons également prévu d'assister à des temps de répétitions, de façon à observer dans quelle mesure les émotions que provoquent les thématiques écologiques structurent le travail, orientent les discours, circulent au sein de l'équipe de création.

Le deuxième endroit d'observation concerne les œuvres elles-mêmes que nous analyserons à travers le prisme des émotions qu'elles mettent en jeu. On se demandera notamment quelles émotions circulent en lien avec les problématiques écologiques (de quelle nature sont-elles, à quels moments interviennent-elles, selon quelle intensité ?) ; quelle est la source de ces émotions (s'agit-il du propos donné à entendre, de l'histoire racontée, de la situation mise en jeu, de tel(s) corps humain(s) ou non-humain(s) en particulier ?) ; quelles sont les techniques (discursives, somatiques, scéniques...) mises en œuvre pour produire tel ou tel phénomène émotionnel ; quelles sont les dynamiques attentionnelles et affectives que ces émotions tissent, tant sur le plan fictionnel (entre les personnages) que sur le plan performatif (entre les interprètes).

Enfin, le troisième endroit d'observation des émotions a lieu en aval de l'œuvre, du côté de la réception par les spectateur·rices. Nous conduirons des entretiens individuels, des entretiens de groupe, et soumettrons par ailleurs des questionnaires en ligne, plus généraux. Les étudiant·es de La Manufacture seront elles et eux aussi sollicités. À cela s'ajoutent les témoignages des membres de l'équipe de recherche elle-même, qui s'appliqueront à la fois à nommer ce qu'ils et elles ont pu traverser ou observer comme émotion en tant que spectateur·rices, et à confronter leurs vécus d'expérience respectifs sous la forme d'une auto-observation.

La visée de ce travail d'enquête est qualitative et non pas statistique. Par ailleurs, nous nous baserons exclusivement sur les récits et témoignages recueillis,

l'idée n'étant pas de savoir si les gens ont réellement vécu ce qu'ils relatent mais de nous attacher à ce qu'ils disent de leurs ressentis. Quel est le lexique qu'ils et elles emploient pour décrire leur expérience ? Quels sont les moments qui les ont marqués ? De quelle manière ont-ils été affectés ?

Pour résumer, je dirais que chacune de ces échelles d'observation est une manière de traiter la question qui est au cœur de la recherche. En amont du geste artistique, l'objectif est de voir en quoi les affects que les crises écologiques peuvent faire naître viennent *travailler* – c'est-à-dire *préoccupent, modifient, exercent une influence sur* – les artistes et leurs processus de création. Dans le cadre même de l'expérience artistique, il s'agit de se demander de quelle manière et à quelle(s) fin(s) les affects de l'écologie sont *travaillés, c'est-à-dire fabriqués, mis en forme, transformés* par les artistes du spectacle vivant. En aval de cette expérience, l'objectif est de voir en quoi les affects tels que mis en jeu et en partage par les œuvres et les artistes viennent *travailler* – c'est-à-dire *opérer sur* – la sensibilité des spectateurs et spectatrices ; l'enjeu étant *in fine* de questionner les implications (psychiques, sociales, éthiques, politiques) que ces modalités, ces registres, ces stratégies émotionnelles peuvent avoir.

¹ L'équipe est constituée de Julie Sermon, Éliane Beaufile (chercheuses en études théâtrales), Eve Chariatte (danseuse et chorégraphe), Joanne Clavel (chercheuse en Interdisciplinarité des Humanités Environnementales), Damien Delorme (chercheur en philosophie et éthique de l'environnement), Darius Ghavami, (performeur), Pierre-Louis Patoine (chercheur en littérature américaine) et François-Xavier Rouyer (metteur en scène).

² Voir Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

³ Voir Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, 2021.

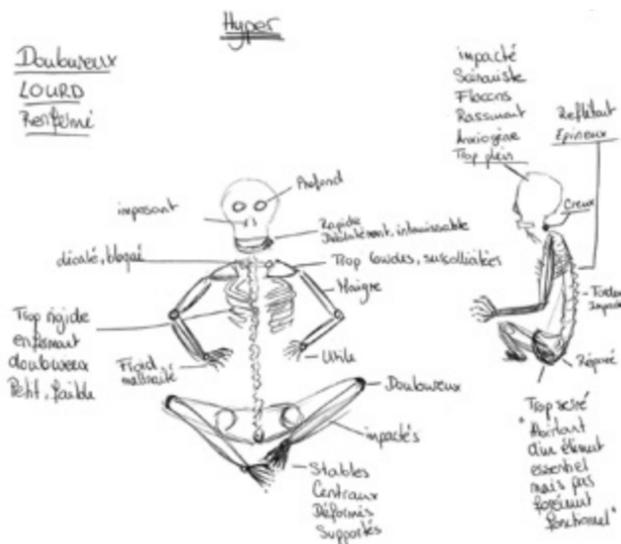
⁴ Voir Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

⁵ Voir notamment : Giovanna Colombetti, *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge, MA: MIT Press, 2013 ; et Pierre-Louis Patoine, « Representation and Immersion. The Embodied Meaning of Literature », *Gestalt Theory*, vol. 41, issue 2, p. 201-216, 2019. <https://content.sciendo.com/view/journals/gth/41/2/article-p201.xml?rskey=ucUD9a&result=9>

⁶ Le Protocole de Kyoto, signé en décembre 1997 et entré en vigueur en 2005, vise à réduire les émissions de gaz à effet de serre (nde).

CE SONT LES GESTES QUI NOUS FONT

Entretien avec Carole Baudin, Myriam Gourfink, Loïc Touzé et Mathieu Bouvier
réalisé par Meriel Kenley et Lucie Eidenbenz



Entre septembre et novembre 2021, à l'initiative de Carole Baudin, ethnologue et ergonomiste, alors responsable de la formation Conception Ergonomique et Design à l'école d'ingénieurs de Neuchâtel (Haute École Arc), Myriam Gourfink, Loïc Touzé (chorégraphes) et Mathieu Bouvier (docteur en philosophie de l'art) se sont associés à un projet d'innovation pédagogique⁴ et ont mené un atelier avec des étudiant-es de Bachelor en Ingénierie de la filière Industrial Design Engineering.

Comment est née l'idée du projet ?

Carole Baudin À l'origine, il y a une préoccupation d'enseignante-chercheuse en sciences humaines et sociales. J'avais en face de moi des étudiant-es ingénieur-es qui élaboreront les produits que nous utilisons au quotidien et qui me semblaient avoir de moins en moins conscience de concevoir pour des personnes « de chair et d'os ». C'est-à-dire que le concept d'utilisateur si souvent convoqué en ingénierie devenait de plus en plus abstrait et désincarné. En parallèle à ce constat, j'avais commencé à m'intéresser à la pensée de la danse pour ce qu'elle saisit et transmet du corps percevant et agissant, et qui m'a paru extrêmement puissante. Il m'est alors venu à l'idée de faire se rencontrer le monde de la danse et celui des ingénieur-es.

Loïc Touzé et Myriam Gourfink, vous qui enseignez régulièrement dans des contextes artistiques, est-ce qu'il vous a fallu inventer de nouveaux outils ? Ce projet a-t-il été l'occasion d'un déplacement de vos pratiques d'enseignement respectives ?

Myriam Gourfink Je préfère le terme de « transmission » à celui d'enseignement. C'est-à-dire qu'il s'agit d'abord de former un collectif, sans entrer *a priori* dans des postures d'enseignant-e et d'« enseigné-e », mais plutôt dans l'idée d'apprendre ensemble, et donc d'abord d'apprendre de l'autre. Il s'agit d'essayer d'être toujours attentif au cheminement de chacun-e dans le processus, à savoir : ce qu'il/elle perçoit, ce dont il/elle a besoin, comment il/elle est prêt à s'engager dans la situation.

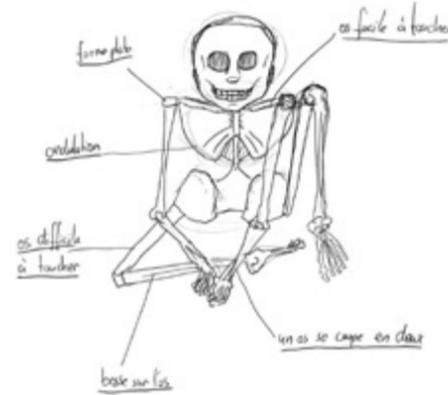
Loïc Touzé Nous avons pu vérifier que des outils que l'on a développés durant des années dans nos pratiques de danseur-euses sont opérants dans un contexte comme celui-là. C'est un effort pédagogique d'arriver à ce que le

vocabulaire propre à notre domaine (la danse) puisse être partagé avec des personnes spécialisées dans un autre domaine. Il s'agit de transmettre le sens que nous donnons aux notions de sensations, de corps, de rythme, d'espace – tout en étant à l'écoute de la manière dont les étudiant-es investissent ce vocabulaire. Il y a donc forcément des déplacements de part et d'autre. Ces jeunes ingénieur-es utilisent beaucoup leur tête, avec un certain oubli du corps. Notre travail est d'arriver à leur redonner foi dans le fait que le corps entier est pensant, en les conduisant à glisser d'un rapport mental à leur pratique à un rapport incarné, physique et sensible, où le geste en activité est un geste qui pense. C'est là que s'ouvre un paysage plus large, fait de fantaisie, d'un goût pour l'aventure de l'imaginaire, pour l'accident, le ratage.

Comment cette notion de corps pensant a-t-elle été reçue et intégrée par les étudiant-es ?

Mathieu Bouvier Cela s'est fait progressivement. J'ai été frappé par la transformation qui s'est opérée au cours des rencontres. Le premier jour, les étudiant-es étaient très volontaires et très curieux, mais aussi un peu intimidés. Et pour certain-es, il était difficile de s'exposer dans le mouvement et l'activité devant les autres, mais aussi d'intégrer un autre paradigme que celui de l'action. Communément, on se retrouve bien plus souvent à faire des actions qu'à faire des gestes. Mais lorsque l'on est ingénieur-e, on est expressément formé à programmer des actions fonctionnelles. Il s'agissait donc de quitter le champ de l'action instrumentale, signifiante, pour passer dans le champ du geste expressif qui serait plutôt une expérience de la sensation dans le mouvement – et du mouvement dans la sensation. Petit à petit, les résistances ont cédé, ils et elles ont trouvé un goût à *performer*, à agir plus qu'à

faire – c'est-à-dire à pouvoir s'engager intégralement dans une activité sans en connaître la finalité ou le but. Il s'agissait d'introduire des activités expressives et ludiques qui dénaturaient le rapport à l'objet, en réouvrant le spectre d'approches, de relations, d'usages, d'inventivité par rapport à celui-ci.



Le travail était articulé autour de la présence d'un objet choisi par chacun-e des étudiant-es, un objet de leur quotidien avec lequel ils ont des comportements d'usage déjà bien éprouvés. Il y avait par exemple un couteau suisse, un casque de moto, un petit aspirateur. Au fur et à mesure du travail, les comportements ont été élargis au-delà de l'action purement fonctionnelle pour entrer dans le registre du geste expressif. Ensuite nous avons proposé de transformer cet objet pour qu'il ne soit pas entièrement dévolu à une fonction. Même en conservant parfois une apparence fonctionnelle, ces objets devenaient délirants – ils étaient conçus pour créer des gestes et non plus pour imposer un geste.

Tout l'intérêt de cette rencontre, c'est que ces étudiant-es ingénieur-es seront amenés dans leur travail à *fabriquer des gestes*. Ils et elles vont concevoir des objets, des dispositifs, des interfaces technologiques qui vont nous faire faire des gestes à nous autres usagers. Et cette gamme d'usages a tendance à se réduire de plus en plus en un moindre effort, et dans un désengagement de la corporalité – comme on le voit avec le geste très commun de *swiper*, ou cliquer, appuyer, etc.

Cette logique du moindre effort était très intégrée chez de nombreux étudiant-es. Ils et elles avaient été formés pour proposer des interfaces au moindre effort. Nous venions proposer de réinvestir l'expérience de l'effort, de la sensation, l'expérience du rythme, de l'espace, de l'approche, de l'éloignement – toutes sortes de valeurs qui étaient absentes d'un simple geste de « clic ».

Comment avez-vous travaillé et organisé les cours ensemble, à quatre ?

Carole Baudin Les journées étaient structurées autour d'un rythme assez régulier. Myriam proposait chaque matin une pratique permettant de se reconnecter au corps, que ce soit à travers la méditation, le yoga ou le dessin. Puis, il y avait un prolongement de cette mise en corps à travers différents exercices et pratiques proposés par les un-es et les autres. Enfin, il y avait des temps consacrés à la discussion, guidée notamment par Mathieu. Il racontait des histoires à travers lesquelles il amenait à une prise de conscience de ce *savoir-sentir*, savoir empirique du corps sensible qu'on peut nommer, conceptualiser, partager. Les enseignements étaient structurés par ces trois temps.

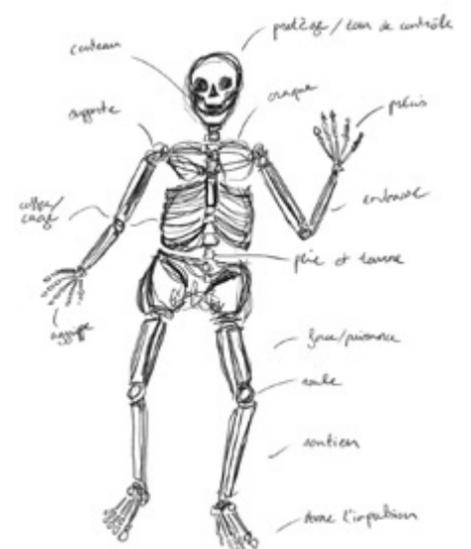
Mathieu Bouvier Ces trois temps sont constitués de strates complexes à l'intérieur. Par exemple, on ne peut pas faire de yoga sans ce qu'on appelle dans ce domaine le *corps de la connaissance*, auquel Myriam nous a introduit. La première étape a donc consisté à déposer le corps sur le sol, à lui faire sentir les murs,

le bâtiment – à le projeter dans un espace externe pour voir quelle incidence il a dans l'espace intracorporel. Et puis aussi faire comprendre l'espace péricorporel, qui est entre les deux espaces, intérieur et extérieur. Chaque atelier se composait d'une pluralité et complexité d'approches.

Myriam Gourfink Toute notre pratique commune a consisté à instaurer un dialogue qui allait du corps vers l'objet, de l'objet vers le corps. Et le retour d'expérience de l'objet vers moi, dans ce que j'ai ressenti à son contact, c'est une façon d'aller vers un allègement corporel. C'est-à-dire que si je travaille mon corps en intériorité – c'est ce qu'ont fait beaucoup de pionniers de la danse contemporaine – on va parler de poids du corps, et on va essayer de laisser couler son poids du corps dans la masse du sol, etc. Si je commence à intégrer l'espace, l'objet ou l'autre comme en haptonomie², pour qu'il y ait un retour de sensations, alors j'aborde un autre phénomène. Le corps est dès lors soutenu par d'autres rapports, ceux d'une masse s'engageant dans l'espace, et non pas ceux d'un corps ayant un poids. C'est là qu'apparaît la légèreté. Et tout l'enjeu de la danse contemporaine au 21^e siècle consiste, pour moi, à convertir le vocabulaire employé jusqu'ici en passant de la notion de poids à la notion de masse.

Quelles sont les autres notions qui sont issues de cette expérience ?

Carole Baudin J'ai été chamboulée par la rencontre avec l'erreur et l'aléa, comme quelque chose à accueillir plutôt qu'à fuir.



Et il me semble que c'est aussi une des leçons majeures apprise par les étudiant-es dans cette expérience, parce qu'on a l'habitude de leur enseigner à tout anticiper, à tout planifier dans un projet, y compris dans l'enseignement où tout est fait pour que l'erreur soit sanctionnée. C'est un élément majeur dans toute l'expérience que l'on a menée. En fond, en filigrane, il y avait la possibilité d'appréhender l'erreur comme un événement sur lequel on peut rebondir, composer, créer.

Myriam Gourfink En effet, l'erreur est une notion importante dans la pratique de la danse contemporaine, elle est le vecteur d'une ouverture à tous les possibles. Elle fait aussi partie du moment présent, et nous rend disponible.

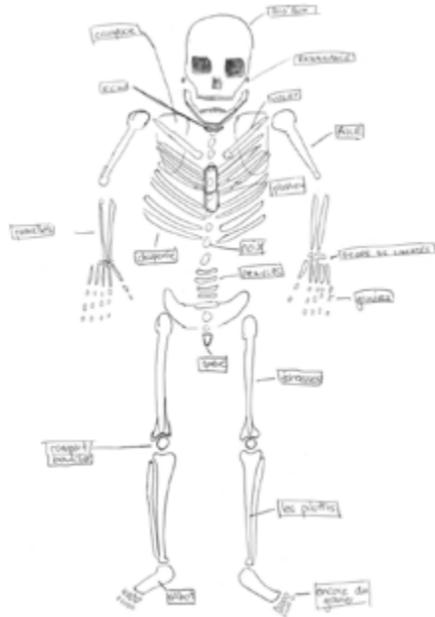
Mathieu Bouvier Plutôt que d'erreur, on pourrait parler de l'accident, de l'incident...

Myriam Gourfink Le ratage.

Mathieu Bouvier L'imprévisible.

Loïc Touzé L'occasion.

Mathieu Bouvier Par exemple, concrètement, nous avons pratiqué le *pillow training*, un exercice qu'a développé Loïc, qui consiste en une gamme de jeux autour d'un lancer de coussin entre deux partenaires. Ce coussin est à la fois un poids mais aussi un toucher, un accueil. Quand on se lance le coussin, c'est toute une logique de pré-geste, d'appui, d'organisation de l'action motrice, de projection, de réception, d'anticipation qui est en jeu. C'est un ensemble de paramètres qui sont travaillés à un niveau neurophysiologique mais qui créent aussi de la relation musicale entre les personnes qui se lancent des coussins. L'exercice vient travailler la distribution de l'effort, le sien et celui de l'autre, dans sa propre perception empathique. Cette distribution de l'effort se retrouvait dans les ateliers avec les objets, surtout lorsque ceux-ci ont été métamorphosés en objets délirants.



Et dans le processus de métamorphose de l'objet, quel était le focus? L'attention était-elle portée sur le résultat ou aussi sur tous les gestes préalables?

Mathieu Bouvier C'est une dimension importante de ce projet danse-ingénierie. On ne s'est pas donné pour but d'étudier les kinesthésies de l'utilisateur en procédant à l'élaboration immédiate d'objets technologiques très complexes qui viendraient travailler des potentialités de mouvement, à la manière des exosquelettes par exemple. Au contraire, on s'est mis au travail dans une perspective heuristique du geste créatif, de débrayage des habitudes, dans le sentir et dans l'agir. Les objets sont donc restés à l'état de maquettes très facilement modifiables - fabriquées avec du fil de fer, du plâtre, du carton, des choses qui n'ont pas de fini industriel. En effet, l'enjeu était de pouvoir garder une plasticité dans la relation aux potentialités de gestes et d'imaginaires suscités par l'objet, et non pas de créer une collection de prototypes innovants.

Carole Baudin La matérialité des objets était une sorte d'alibi pour réfléchir au geste, au corps, voire même à une forme d'éthique de l'ingénieur. Ce qui nous a rassemblés, c'était le constat de vivre dans des sociétés de plus en plus désincarnées, où les gestes sont réduits à leur fonctionnalité. Ce sont ces étudiant-es en ingénierie qui vont construire les sociétés de demain, il nous semble donc essentiel d'amener une réflexion sur la dimension éthique de leur activité.

Loïc Touzé Dans le travail que l'on mène avec Mathieu, et plus récemment avec Myriam, nous avons confiance dans le fait que les outils que l'on développe peuvent servir à beaucoup d'autres choses qu'à la danse - et pourquoi pas à l'ingénierie. Notre question aujourd'hui consiste à savoir comment trouver des terrains pour

faire circuler cette pensée et ces outils hors du champ artistique dont ils proviennent. La danse n'est pas faite uniquement pour produire des œuvres à représenter dans un théâtre. Notre travail consiste aussi à reconfigurer l'idée que l'on se fait de la danse, à en élargir le territoire d'action.

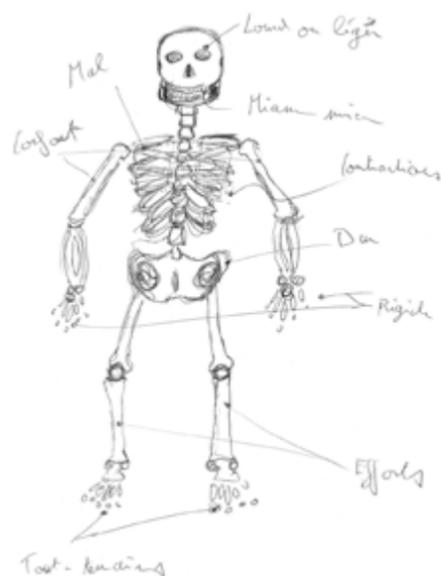
Mathieu Bouvier Ce qui m'a intéressé dès le départ, c'est le rapport qu'on établit avec un dispositif, plus qu'avec un objet technique à proprement parler. La plupart des objets technologiques qui nous entourent sont des dispositifs, au sens où ils nous font faire des choses. Ils nous programment à agir selon les fonctions prévues par l'objet.

Les questions qu'on a abordées se cristallisent autour d'un renversement du sens commun selon lequel c'est le corps, conçu comme le lieu de l'intention, de l'existence, qui fait les gestes et va vers les objets du monde. Si l'on renverse la proposition, en réalité, nous ne sommes pas des producteurs de gestes mais sommes plutôt traversés de gestes que l'on apprend, que l'on prodigue. Nous ne faisons pas des gestes, ce sont les gestes qui nous font. Alors on n'est plus dans un rapport instrumental au monde mais dans un rapport où nous sommes faits par le monde, et donc par un certain nombre de gestes - en entendant le mot *geste* plus largement que dans un sens strictement musculo-squelettique, et qui inclut la signification morale et psychologique de « faire un geste ».

En parlant de gestes, quelle était la pratique de dessin que vous leur avez proposée?

Loïc Touzé On s'est rendu compte que quel point notre société et notre éducation nous ont appris à observer ce qui était extérieur à notre corps pour en devenir des spécialistes. En revanche, nous ne connaissons pas grand-chose de tous les mécanismes qui organisent la possibilité de penser et d'agir; notre inconscient, notre biologie, notre système nerveux, notre squelette, etc.

C'est pourquoi j'ai commencé par demander aux étudiant-es de dessiner ce qu'ils et elles savaient de leur squelette. Je les invitais ensuite à légender leur dessin - non pas selon la nomenclature des os - mais en inscrivant ce qu'ils et elles sentaient, ce que cela leur évoquait. Certain-es ont décrit la colonne vertébrale comme une boîte de Pringles, d'autres ont décrit des sensations: « ici, ça fait mal, ici c'est absent ». Cela a donné lieu à des dessins poétiques sur l'image du corps.



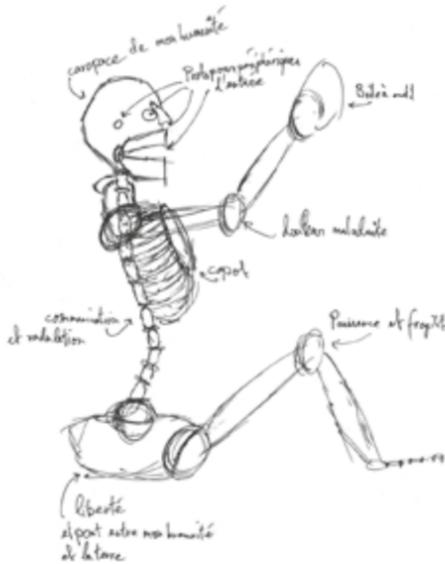
Dans un deuxième temps, je leur proposais de dessiner dans un léger sommeil rêvant, les yeux fermés, allongés au sol, et de dresser un autoportrait depuis cet état-là. L'assemblage de ces deux dessins - ce que l'on sait et ce que l'on sent - formait le début d'une représentation de soi à partir de laquelle on pouvait commencer à travailler.

Il semble que vous portiez une attention particulière à l'activité de nommer ce qui est en train de se faire, de verbaliser des ressentis, des expériences.

Myriam Gourfink: Oui, car le vocabulaire est important pour entrer dans des sensations fines.

Carole Baudin: Je pense au deuxième atelier où les étudiant-es performaient avec les objets maquetés, prototypés. Puis il leur a été demandé de donner des mots, des titres. Et là il y a eu un engouement soudain de leur part, avec une forme de libération de la parole. Alors qu'en cours d'ergonomie je leur demande d'observer en toute objectivité, ici on faisait l'exercice inverse, celui d'observer en y mettant toute leur subjectivité et tous leurs ressentis.

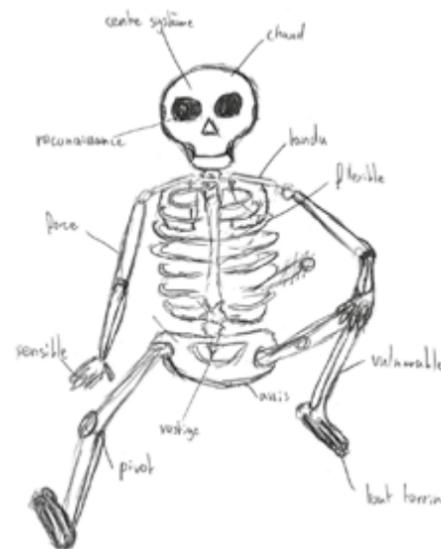
Loïc Touzé: J'ai l'impression que ce qui est aussi au cœur de notre travail, c'est la question de l'autorisation. Être auteur de quelque chose, c'est s'autoriser à pouvoir renommer quelque chose, l'expérimenter. On part du principe que les mots qui rendraient compte de ce que je sens dans telle situation ou telle autre ne sont pas encore construits, on ne les connaît pas. C'est difficile de décrire sa sensation.



Mathieu Bouvier: Et pour cela, il y a des outils très précis. Loïc et Myriam ont déjà développé un lexique très fin pour aller attraper les sensations, mais aussi des outils pour s'entraîner à les nommer.

Je pense en l'occurrence à une méthode qui est celle de l'observation progressive par plusieurs cercles. Par exemple, si je vois une performance, il y a ce que je vois (il va là, elle fait ceci),

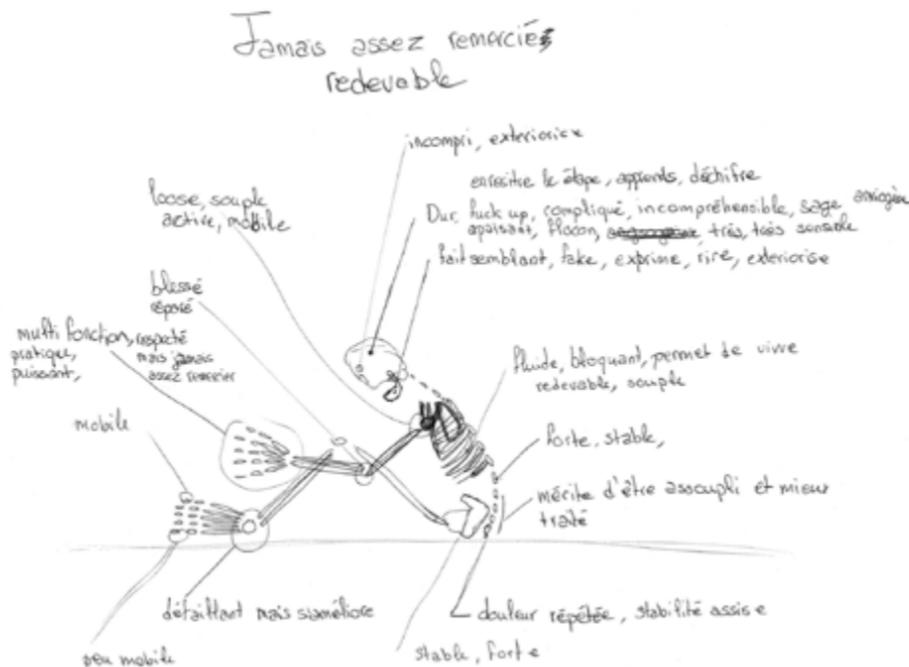
ce que j'en pense, l'opinion (il a l'air beau, il a l'air sympa), ce que ça me fait, ce que je sens (c'est froid, c'est agressif), et ce à quoi ça me fait penser (un imaginaire). Nous proposons de remonter ce circuit, dans un sens et dans l'autre, en tissant les différents niveaux qui sont toujours entrelacés. Ce qui m'importe lorsqu'on parle de sensation, c'est de préciser qu'elle se travaille de manière outillée, équipée - et non pas uniquement à un niveau empirique et spontané. Le fait de pouvoir développer un langage pour nommer les sensations devient alors essentiel.



Loïc Touzé: Il s'agit de pouvoir mettre des mots sans pour autant qu'ils arrêtent le mouvement de la sensation. Les mots doivent rester dynamiques, mobiles, pour permettre de percevoir de manière plus intense, plus subtile.

- 1 *Mise en corps technique* (2020-2021). Voir : <https://www.manufacture.ch/fr/5077/Partenariats>
- 2 L'haptonomie consiste en une approche concrète fondée par Frans Veldman, qui vise à développer les facultés du toucher, grâce auxquelles l'être humain peut atteindre l'épanouissement et la santé. Elle concerne la courbe entière de la vie, depuis la conception (accompagnement périnatal) jusqu'à la mort (accompagnement des mourants) (nde).

Les autoportraits squelettiques ont été dessinés par Xavier Baudraz, Victor Blanc, Audrey Corbaz, Chloé Crevoiserat, César Dan, Alice Delaloye, Jorick Ndam, Doinel Poyrault et Amandine Vorpe, étudiant-es de la filière Industrial Engineering Design de la Haute École Arc de Neuchâtel en Suisse.



IDENTITÉS ET REPRÉSENTATIONS

Le 26 septembre 2022, une journée d'étude intitulée *Identités et représentations* a été organisée à La Manufacture par les filières Danse, Théâtre et le département de la Recherche. Cette journée se proposait de réfléchir à un ensemble de questions qui traversent notre époque et (par extension) nos activités. Nous les avons listées – il y en a sans doute d'autres – et les avons adressées à Françoise Vergès (politologue et militante féministe décoloniale), Hurcyle Gnonhoué (dramaturge, metteur en scène, nouvelliste et doctorant en études théâtrales) et Fabiana Ex-Souza (artiste performeuse et doctorante en arts visuels et photographie) pour les inviter à venir partager leurs réflexions et analyses. Nos questions étaient les suivantes :

Quels sont les rapports de pouvoir qui rendent nécessaire l'émergence des questions qui lient identités et représentations ?

Quand, comment et pourquoi ces questions émergent-elles ?

Est-il encore possible de représenter un personnage, c'est-à-dire quelqu'un d'autre que moi (qui ne partage pas forcément mes idées, dont le corps n'est pas le mien, dont l'origine sociale ou ethnique n'est pas la mienne, dont le genre n'est pas le mien, etc.) ?

Puis-je interpréter une minorité ?

Interpréter un personnage raciste et/ou sexiste est-ce reproduire ou participer à un système de violence ?

Représenter est-ce cautionner ?

Est-ce plus simple de jouer un personnage sexiste et/ou raciste écrit par un auteur qu'écrit par moi ?

Qui suis-je quand je dis « je » sur une scène de théâtre ?

Que faire du répertoire (en danse et en théâtre) raciste, sexiste, capacitiste ?

Que faire de scènes, de gestes et de mots du répertoire qui sont discriminants ?

– si l'on admet que leur annulation n'est pas satisfaisante parce qu'elle tait les problèmes plutôt qu'elle ne s'en saisit ;

– la distanciation est-elle une réponse ? Est-ce qu'il en existe d'autres ?

Comment laisser la place à d'autres récits, d'autres corps ?

Peut-on s'en remettre au spectateur-riche ?

Pièges de la représentation et tactiques antiracistes décoloniales

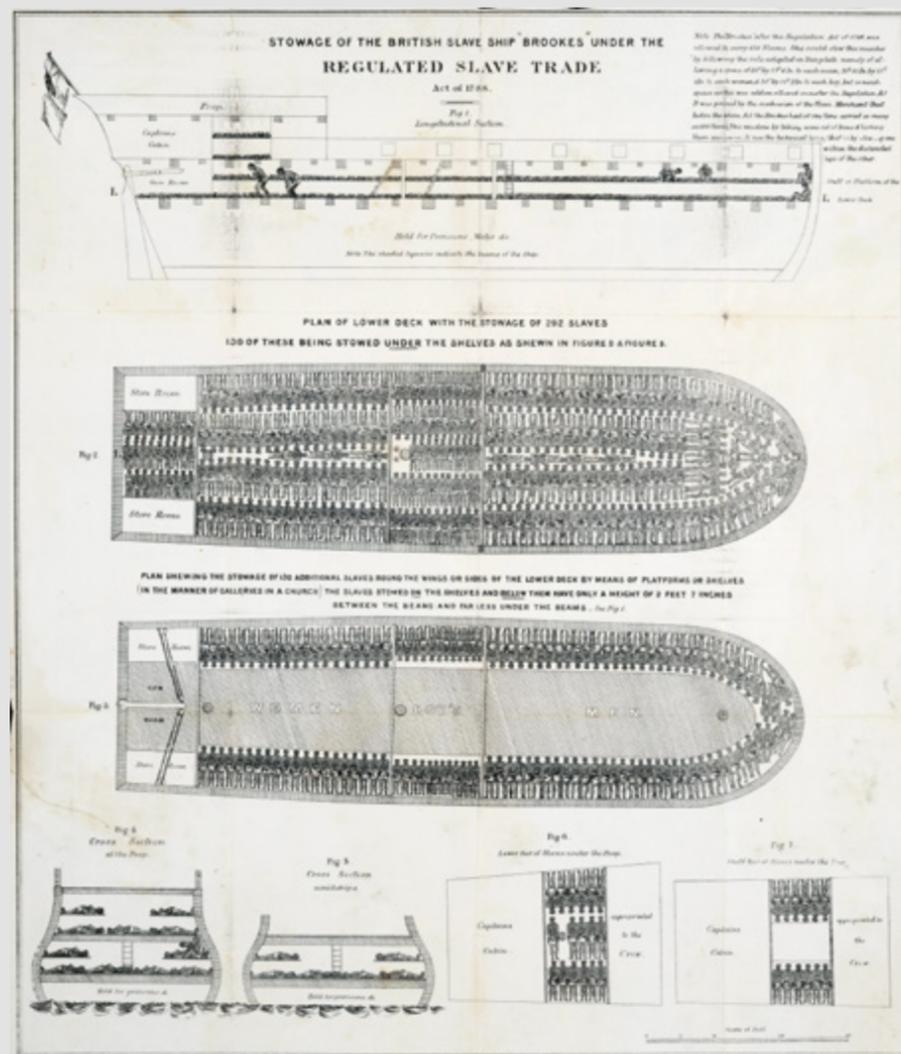
Intervention de Françoise Vergès

Pour commencer, j'aimerais rappeler que la question de la représentation est très ancienne et fondamentale, puisque depuis des siècles ce sont les classes dirigeantes, dominantes et possédantes qui en ont le monopole. La question de la représentation s'inscrit dans un contexte à la fois social et culturel, et elle est à l'origine de revendications de justice sociale, culturelle, épistémologique de la part des Noirs, des personnes racisées, des femmes, des opprimés, de toute personne qui ne se sent pas représentée par le cadre racial, sexiste et hétéronormé. Ce n'est donc pas une question d'ordre personnel ou propre au monde du théâtre. On est aujourd'hui dans un monde en état de guerre permanente, une guerre menée par le capitalisme, le racisme, le sexisme, avec la destruction du monde humain et non-humain à laquelle nous assistons chaque jour. Donc cette question de la représentation se pose aussi dans un contexte différent d'il y a 20 ou 30 ans. Quand je veux représenter quelque chose, quelqu'un ou un groupe de personnes,

je m'inscris dans un monde qui a déjà des *a priori* sur ces questions. La deuxième remarque que je voudrais faire en introduction, c'est que l'Europe construit sa propre représentation dans une visée coloniale et raciale de supériorité blanche. C'est avec la colonisation et l'esclavage que l'Europe s'est construite comme continent à part, comme une entité universelle représentante de toute l'humanité, constituant son identité à partir d'une position ethno-centrée qui considère les autres peuples comme exotiques, au sens d'entièrement autres.

Quels sont les rapports de pouvoir qui rendent nécessaire l'émergence des questions qui lient identités et représentations ? Quand, comment et pourquoi ces questions émergent-elles ?

En 2012, lors de la Triennale de Paris, j'ai proposé des visites guidées au musée du Louvre, autour de l'esclavage. Le Louvre, c'est le musée universel par excellence. Sa collection commence en 1793



Stowage of the British slave ship "Brookes" under the Regulated Slave Trade Act of 1788. Gravure, 48x40 cm. Library of Congress Rare Book and Special Collections Division Washington, USA.

et se termine en 1848. 1793 est une date intéressante, c'est la date de la première abolition de l'esclavage dans une colonie française, à Saint-Domingue, à la suite de la révolution haïtienne qui a éclaté en août 1791. 1848 correspond à l'abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises (Napoléon avait rétabli l'esclavage en 1802).

Je me suis intéressée aux représentations de l'esclavage au 18^e siècle : au moment de la Révolution française, où se dessine en Europe ce que l'on appellera la démocratie libérale, la traite d'esclaves atteint un pic qu'elle n'avait jamais encore atteint. Jusqu'au 17^e siècle, 30 à 40 000 Africain-es étaient déportés par an. Au 18^e siècle, – c'est-à-dire au moment des Révolutions française, anglaise, et américaine – la traite déporte 70 à 90 000 Africain-es par an. L'affirmation des droits de l'homme (sic), de l'égalité, correspond au pic de la traite. Ce qui signifie enrichissement des villes portuaires, des banques, des assurances, et d'industries qui tirent profit de la traite d'esclaves.

Le but de ces visites guidées était d'observer comment l'esclavage s'est introduit dans les représentations de manière biaisée. Car s'il y avait des représentations de Noirs-es dans la peinture depuis le 15^e siècle, la traite et l'esclavage vont changer leur représentation – cette dernière devant signaler leur statut, et faire de la couleur de leur peau un contraste de la blancheur. Je ne recherchais pas la représentation de l'esclavage comme système (fers, chaînes, torture), mais la manière dont les produits de l'esclavage étaient entrés dans les mœurs, avaient changé les manières sociales en Europe, s'étaient immiscés dans les représentations de soi et du monde. C'est-à-dire à quel moment des théières, des cafetières, des sucriers, des tabatières ont commencé à être représentés. Autrement dit, que la plantation existait au cœur du pays colonisateur : par ses produits elle pénétrait dans l'intimité. Quels furent les premiers tableaux qui représentaient un homme fumant une pipe – et dès lors parler de plantations, de traite, d'esclavage mais aussi du tabac comme signe de masculinité

– puisque, en Europe, fumer sera associé à la masculinité.

Frans Jansz Post, un peintre hollandais du 17^e siècle, est allé dans le Nord-Est du Brésil (alors colonie hollandaise) et y a exécuté toute une série de tableaux. Le prince d'Orange les a ensuite offerts à Louis XIV et ces tableaux sont aujourd'hui en grande partie exposés au Louvre. Ce sont de très beaux tableaux de paysages, c'est-à-dire où l'esclavage est devenu un décor. On voit une plantation avec des femmes et hommes noirs, actifs ou immobiles. Je peux regarder ce tableau sans me dire que je vois une plantation, en me disant que je vois un paysage exotique et rien d'autre, les Noirs-es sont devenus des éléments du décor et c'est cela qui m'intéressait, cette naturalisation de l'esclavage dans la peinture européenne.

Ce sont les abolitionnistes anglais qui introduisent une iconographie dénonçant l'esclavage avec des scènes de tortures et de violence. La gravure du bateau négrier, le *Brookes*, publiée par la Société pour l'abolition de la traite des esclaves (Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade), en 1789, – et reprise par Bob Marley sur la pochette de l'album *Survival* – s'inscrit dans cette lignée. Les abolitionnistes comprennent quelle forme de représentation il faut adopter pour que l'esclavage devienne moralement un scandale – en insistant sur la torture, l'enfermement, la barbarie et la cruauté. Je parle bien sûr de l'esthétique européenne ici, pas des représentations qu'esclaves et esclavagisés-es vont élaborer.

Est-il encore possible de représenter un personnage, c'est-à-dire quelqu'un d'autre que moi (qui ne partage pas forcément mes idées, dont le corps n'est pas le mien, dont l'origine sociale ou ethnique n'est pas la mienne, dont le genre n'est pas le mien, etc.) ?

Je dirais oui et non. Je dirais qu'on ne peut pas y répondre de manière uniforme. Cela doit être travaillé avec les personnes concernées. Donc justement, qu'est-ce que ça veut dire de représenter des idées ? Qu'est-ce que cela veut dire de représenter



Frans Jansz Post, *Le Char à bœuf. Paysage brésilien*, 1638.
© 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

un corps, une origine sociale ou ethnique qui n'est pas la mienne et dont le genre n'est pas le mien ?

S'il est question d'une représentation théâtrale où des personnes représentent un genre qui n'est pas le leur, une origine sociale ou ethnique qui n'est pas la leur, un corps qui n'est pas le leur, des idées qui ne sont pas les leurs, de quoi est-il question ? Est-ce une représentation pour questionner ? On sait que le *blackface* est totalement répréhensible et condamnable. Une personne blanche ne peut pas entrer dans le corps d'une Noire ou d'un Noir, puisqu'être noir, ce n'est pas une couleur. Être Noir-e, c'est la construction hors humanité d'un être humain. On ne doit pas banaliser ces expériences, banaliser ces vies. Aujourd'hui, nous vivons en Europe, une vie encore confortable malgré de fortes inégalités par rapport aux pays du Sud global. J'ouvre un robinet et coule de l'eau potable, je touche un interrupteur et la lumière arrive. En fait c'est exceptionnel, ça ne concerne qu'un tout petit nombre d'êtres humains dans le monde qui vivent au Nord. Donc la question est aussi : dans quel espace est-ce que je représente ? L'espace dans lequel j'entre n'est pas neutre, et donc il ne suffit pas d'entrer et de faire de la représentation. J'entre dans un espace qui est déjà genré, qui est déjà socialement, culturellement hiérarchisé et racisé. Donc je n'entre pas dans un espace neutre. Aucun espace n'est neutre. Le monde social qui nous entoure, c'est un monde qui a été construit par des forces sociales. On m'a dit que La Manufacture a été une manufacture de pierres précieuses ; j'entre dans cette histoire. J'entre dans ce lieu. C'est quoi ce lieu ? Quelle est l'histoire de ce lieu ? D'où venaient les pierres précieuses, qui les taillaient ? Pourquoi ?

L'an dernier, j'ai organisé un workshop en relation avec l'exposition de l'artiste Kader Attia à Utrecht, qui s'intitulait *Fragments of Repair*¹. Notre groupe s'est retrouvé à Bagnolet dans une salle de concert qui avait été une ancienne usine. Je me suis intéressée à ce qui se faisait dans cette usine : des ouvrières reprisaient des sacs de jute. Or, le jute est cultivé depuis des siècles en Inde, où il sert de tissu pour des vêtements. L'Empire britannique a ensuite converti cette industrie pour faire des sacs pour transporter du café et du sucre en Europe. C'était un circuit intéressant : dépossession, exploitation, extraction, colonie, Europe, travail genré, atelier décolonial. Il y a eu un rituel et nous avons demandé à toutes les mémoires qui vivaient dans ce lieu l'autorisation d'entrer. La représentation, c'est aussi se poser la question : dans quel endroit est-ce que j'entre ? Quelle est l'histoire de ce lieu ?

Puis-je interpréter une minorité ? Interpréter un personnage raciste et/ou sexiste, est-ce reproduire ou participer à un système de violence ? Représenter, est-ce cautionner ?

Je suppose que la question implique que je n'en suis pas. On pourrait dire que les Blancs sont une minorité après tout. Puis-je interpréter un Blanc ou une Blanche – puisque les Blancs sont une minorité dans le monde ? Sauf qu'ils/elles ont le pouvoir. D'abord, qu'est-ce que c'est qu'être Blanc/Blanche ? À quel moment cette identité se crée, se construit et se consolide ? Nous pourrions nous demander pourquoi des femmes et des hommes deviennent Blancs ? À quel moment ? Qu'est-ce que c'est de tenir à cette identité ? Pourquoi cette identité est-elle considérée comme invisible alors que justement toutes les autres minorités seraient visibles ? Donc déjà, on peut se poser la question de ce qu'on entend par *minorité*. Et s'interroger sur cette identité qui est projetée sur la minorité, et que les minorités ont elles-mêmes adoptées pour demander des droits. S'identifier comme minorité est aussi une position dans le champ politique pour demander des droits, pour lutter contre des discriminations, pour lutter contre des injustices et des inégalités. Il faut chaque fois s'attarder sur ce que la notion recouvre au moment où j'en parle. Qui sont les minorités en Suisse aujourd'hui ? Quand vous dites : puis-je interpréter une minorité, qui est-ce que cela désigne, concrètement ? Sinon, ce sont seulement des mots qui flottent, et on s'en tire avec des espèces de principes abstraits.

Qu'est-ce que ça serait de faire entendre les voix de domestiques noires ou asiatiques dont on prend le passeport et qui travaillent dans l'invisibilité totale, mais qui font que les familles bourgeoises vivent bien ? Est-ce que représenter c'est aussi travailler sur la question de la visibilité et de l'invisibilité ? Qu'est-ce qui est visible, qu'est-ce qui est rendu visible ? Qu'est-ce qui est fabriqué comme invisible et qu'est-ce que ce serait de rendre visible cet invisible ? Est-ce que c'est toujours juste à tout moment de faire entendre des voix ? Comment travailler cette stratégie de *faire entendre* ?

Il y a aussi des moments où il ne faut pas parler, où il ne faut pas se faire entendre, où il faut garder le silence. Où il faut se cacher, se replier, se mettre en clandestin, s'effacer – s'enfuir de la plantation, pour citer le titre du livre d'Olivier Marboeuf². Comment on s'enfuit, comment on se cache, comment on se replie ? Quelles sont les stratégies de fugitivité qui font qu'on ne veut pas, à un moment donné, être représenté ? Car la représentation va encore peut-être entrer dans l'économie d'extraction. Je me pose beaucoup cette question de la visibilité puisqu'il y a une

injonction à devenir visible, à faire entendre sa voix, à faire entendre sa parole. Or on voit bien les stratégies d'absorption et de pacification de ce qui a été radical à un moment donné et de ce qui veut demeurer radical. Comment travailler aussi face à cette économie d'absorption, de pacification où ce qui était radical hier devient un slogan qu'on vend sur des tee-shirts fabriqués par des femmes au Bangladesh et qui vont devenir un *statement* ? Les questions de représentation s'inscrivent toujours dans un moment donné. Il y a des moments où il faut être représenté. Il y a des moments où il faut même se montrer, se donner une visibilité spectaculaire, dans la manifestation, dans un spectacle ou dans une occupation de musée, d'une collection, d'un théâtre. Et puis il y a des moments où il faut penser le repli et on ne veut plus participer au spectacle.

Mais cette question-là doit être constamment discutée collectivement pour élaborer des stratégies et des tactiques. Il n'y a pas un manuel à suivre. On peut faire référence à des tas de choses qui nous aident à penser. Et puis on peut de toute façon se tromper. On a tout à fait le droit de se tromper et de repenser l'erreur, la défaite. Cela arrive d'avoir pensé que rendre ceci visible allait faire avancer les choses et de constater qu'au contraire, c'est complètement réabsorbé et que c'est une défaite. Le multiculturalisme, c'est une pacification, c'est une manière de dire aux minorités : « oui, on vous reconnaît », mais dans un cadre qui maintient les rapports de domination. Alors on va vous accepter, on va même vous faire entrer au musée, dans les galeries, etc., mais vous resterez dans le cadre de domination. Glen Sean Coulthard, qui est un chercheur et militant amérindien au Canada, parle justement dans son livre *Peau rouge, Masques blancs*³ – en reprenant le titre de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952) – de la manière dont, finalement, en accordant aux Amérindiens quelque chose, le gouvernement canadien a complètement étouffé les formes les plus radicales de contestation : le droit à la terre, la question de la réparation. En France, on peut parler d'un antiracisme néolibéral qui est aussi une forme de pacification. Il y a tous les détournements de slogans, d'appels à la rébellion qui sont transformés en publicité, qui sont repris par les grandes

corporations. Par exemple, la notion de liberté, qui est au cœur de beaucoup d'insurrections et de révoltes, est devenue le terme de la liberté individuelle au sens libertarien du terme. Être libre, ce n'est plus lutter pour la liberté de toutes et de tous, mais lutter pour « sa » liberté. J'ai le droit et je peux me refaire comme je veux. Et ce droit qui n'est accordé qu'à quelques-un-es, fait partie de ces politiques de pacification.

Donc ça veut dire que si on est accepté, si on est invité, il faut se poser la question : dois-je entrer ? Dois-je répondre positivement à l'invitation de l'institution ? Ou dois-je dire non ? Est-ce que je peux faire cheval de Troie ? Très souvent le cheval de Troie se retrouve absolument écrasé. La question c'est entrer où, entrer avec qui ? Vous entrez dans une structure qui a une longue histoire, qui a sa propre dynamique. Vous entrez dans un théâtre, dans un musée, qui a une histoire. Donc c'est quoi cette structure ? Qui y travaille ? Qui nettoie ? Qui garde ? Quelle est la hiérarchie dans le travail ? La question ce n'est pas simplement quelles sont mes relations avec la metteuse ou le metteur en scène ou avec les autres personnes avec qui je vais travailler. Mais quel est cet endroit, cette structure sociale dans laquelle j'entre ? Quels sont les rapports de domination raciale et sexiste ? Construire des espaces autonomes, hors du regard du maître, échapper à l'hégémonie, créer des lieux où imaginer, créer, produire collectivement.

Alors vous me direz oui mais alors si je joue justement un rôle d'esclavagiste ? Qu'est-ce que cela veut dire une scène dans une plantation où l'on ne verrait pas l'esclavagiste, le maître ? Il faudrait travailler pour qu'il ne disparaisse pas en faisant croire que finalement la vie se menait tranquillement en dehors de lui.

¹ Une exposition présentée à BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, du 17 avril au 26 septembre 2021 (nde).

² Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales, S'enfuir de la plantation*, Rennes, Éditions du commun, septembre 2022 (nde).

³ Glen Sean Coulthard, *Peau rouge, Masques blancs. Contre la politique coloniale de la reconnaissance*, traduit de l'anglais par Arianne Des Rochers et Alex Gauthier, Montréal, Lux Éditeurs, 2018 (nde).

Les nouvelles configurations du personnage de « l'autre » dans le théâtre occidental

Intervention d'Hurcyle Gnonhoué

Si la question de l'invisibilité des cultures minorées se pose, c'est que lesdites minorités ont été et continuent d'être marginalisées dans les expressions symboliques qui forgent nos imaginaires. Nombreuses sont aujourd'hui les fictions télévisuelles qui tentent de saisir ces cultures reléguées à la marge pour les porter à notre attention. Des séries comme *Pose*, *Dear white people*, *Hollywood*, *Sense8* sont caractéristiques

de la volonté de la pop culture de pallier un manque de représentation des personnes non-blanches et non-binaires ; volonté qui n'a pas toujours eu d'équivalents dans les arts de la scène si ce n'est dans les milieux militants.

Le théâtre est censé être l'endroit d'expérimentation de plusieurs facettes du réel, de plusieurs possibilités de jeu. Or les questions identitaires dans les arts

vivants relèvent d'une double assignation. Les artistes identifiés comme appartenant à des groupes sous-représentés de la société sont confinés dans des rôles stéréotypés. À ce titre, nous pouvons citer les articles « Quand serons-nous banales ? » d'Eye Haïdara, « Sans entendre aucun bruit » de Rachel Khan ou encore « Ces limites que les autres ont tracées pour moi » de Sara Martins dans l'ouvrage commun *Noire n'est pas mon métier*¹. Les comédiennes soulignent dans ces textes les assignations et les attendus du théâtre et du cinéma français vis-à-vis de corps hypersexualisés, chosifiés et rapportés à des clichés. À cette assignation à des rôles stéréotypés se combine un déni de narratifs qui empêche pour les dites « minorités » toute représentation de soi, toute projection de soi dans l'espace public.

Ces dernières années, plusieurs actions, créations et réflexions tendent à nommer, depuis la perspective des groupes dits minoritaires, les rapports de pouvoir en présence dans le théâtre. Ces actions tendent surtout à proposer de possibles solutions, des voies nouvelles, face aux impasses qui enferment les imaginaires. Se retrouvant pris dans ces rapports de force, le théâtre devient un objet socialement important – susceptible de générer des représentations sociales – pour les différents groupes concernés.

« Une représentation sociale se présente comme un ensemble de connaissances, croyances, schèmes d'appréhension et d'action à propos d'un objet socialement important. Elle constitue une forme particulière de connaissance de « sens commun » qui définit la réalité pour l'ensemble social qui l'a élaborée dans une visée d'action et de communication »².

Cette définition de la notion de représentation sociale du philosophe Bernard Gaffié est éclairante pour la présente analyse. Par un procédé d'objectivation, un groupe social prescripteur sélectionne, isole des éléments caractéristiques d'un objet, puis les schématise afin de les rendre concrets, imagés. Donnant ainsi du sens aux éléments, le groupe prescripteur les naturalise et ils deviennent des valeurs, des évidences, des éléments objectifs décrivant l'objet social appréhendé. Au théâtre, ces catégories s'articulent à travers le personnage, dépositaire de la parole et donc le discours. En France, à travers les siècles, le théâtre a pu composer un répertoire de personnages dont les différentes mutations concouraient à justifier les idéologies esclavagistes puis colonialistes de l'Occident conquérant. À ce propos, il faut se rapporter à l'important ouvrage de Sylvie Chalaye intitulé *Du Noir au Nègre. L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*³. L'autrice y propose une lecture diachronique de la figure du Noir en tant que personnage dans les textes de théâtre du 16^e siècle jusqu'à la pièce *Les Nègres* de Jean Genet (1958). Construits pour justifier l'entreprise esclavagiste et coloniale, tantôt ces personnages n'étaient pas capables de parole ou celle-ci était désarticulée ; tantôt, ils devaient singer des folklores ou servir de faire-valoir. Autrement dit, ils ont ainsi contribué à forger des croyances, entendues comme des structures subjectives d'objectivation du réel. Ces personnages et ces structures ont pendant des siècles réduit l'autre, l'inconnu, à un rôle sinon réifiant, du moins dégradant – et c'est en cela que réside la visée d'action et de communication du théâtre si on reprend les termes de Bernard Gaffié. Le personnage du Noir esquissé tel que le rapporte Sylvie Chalaye a été bestialisé ; il apparaît comme enfantin, hilare, goguenard, empoté, incivilisé, lubrique. Cette nature de personnage est loin

de susciter une adhésion des passions et des transferts de la part du public. Or, aux côtés de ce personnage du Noir – condensé de fantasmes, d'idées reçues – se tient le personnage du Blanc, institué comme personnage universellement admis et pouvant être porteur de toutes les passions, de toutes les crises identitaires, de vengeance, d'amour, de quête, de dignité... Et lorsque l'on pratique le théâtre, pléthore de ces personnages « universels » nous habitent, des personnages que l'on désire interpréter ou mettre en scène, précisément parce qu'ils sont traversés par des passions fortes.

Dans l'ouvrage *Noire n'est pas mon métier*, on retrouve ces personnages « universels » dans les rêves, les imaginaires de toutes les comédiennes qui offrent leurs témoignages. Seulement, au fil des années d'école, de collège, de lycée, de conservatoire, ces personnages se sont éloignés petit à petit de ces citoyennes afro-descendantes françaises et européennes. Des metteur-es en scène ou des directeur-rices de casting leur ont opposé des barrières chromatiques, clamant l'impossibilité pour les Noires de porter à l'écran ou sur le plateau des rôles comme Médée ou Andromaque. Si à une certaine époque ces considérations pouvaient avoir cours sans de vives réactions contestataires, il est aujourd'hui difficile de perpétuer de pareilles visions du monde sans susciter indignations et rejets⁴. On peut s'aventurer et dire que ces réactions sont le signe du désir d'un théâtre polychrome, polyphonique, polyidentitaire.

Les représentations sociales en partage dans un groupe permettent la circulation de connaissances afin d'élaborer des codes de pensées et de conduites communs. Aujourd'hui, les groupes dits minoritaires se mettent résolument en capacité de formulation de connaissances permettant une réappropriation de leurs récits, et, surtout, une redéfinition des modalités de représentation de leurs expériences dans la durée. Un renversement des rapports de force semble s'opérer et on peut l'espérer fécond. Que ce soit dans les médias ou dans des espaces dédiés, les instances se démultiplient. On peut retenir, dans le paysage francophone, l'association Décoloniser les arts en France, Les Ateliers de la pensée à Dakar et à Saint-Louis au Sénégal. Au cœur de ces différents espaces, on note une effervescence, une stimulation contaminante de la pensée qui redéfinissent les groupes dominés et convient à un décentrement du regard. Les travaux et réflexions qui s'activent et émergent de ces espaces permettent la formulation de contenus spécifiques définissant les expériences des membres de ces groupes dits minoritaires. De ces assemblées émergent un certain nombre de notions comme la décolonialité⁵, l'afropéanité⁶ ou encore la *Laetitia Africana* déployée par la philosophe Nadia Yala Kisukidi – autant de pistes ouvertes à la création artistique théâtrale pour explorer les possibilités d'un en-commun viable.

En référence aux développements de Françoise Vergès de ce matin [26 septembre 2022 à La Manufacture], il y a des phénomènes de pacification et d'absorption qui s'attaquent à ces tentatives de reformulation et de reconstruction de la réalité. Des stratégies institutionnelles se mettent en place, tentant d'assimiler des personnes réfléchissant à ces questions, leur offrant de l'espace de visibilité. À charge de ces actrices de veiller à ne pas se faire happer, et, partant, invisibiliser les processus en cours. La performeuse, metteuse en scène et comédienne Rébecca Chaillon n'a de cesse de nommer ces enjeux d'absorption auxquels elle veille, notamment au sujet de son spectacle *Carte Noire nommée Désir*⁷. Les mêmes stratégies ont pu exister vis-à-vis des artistes noir-es africain-es

francophones en France au travers des questions de production et de diffusion de la pensée et des imaginaires noirs africains au lendemain des Indépendances. Le concours théâtral interafricain – désormais Prix RFI théâtre – en est un des signes. Sa dénomination originelle indique que le concours était, au départ, adressé aux territoires africains. Par la suite, au regard du répertoire spécifiquement subsahélien constitué, des voix se sont insurgées, fustigeant le fait que des ressources publiques françaises concourent à promouvoir des artistes provenant de pays africains annoncés comme indépendants. D'un point de vue artistique et structurel, les esthétiques dramaturgiques de ces artistes ont été reçues dans le paysage théâtral français dans des espaces spécifiques dédiés à la francophonie. Conséquence : qu'il s'agisse de Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Werewere Liking, les artistes de cette période ont pu exister en France, et existent encore, sans pour autant appartenir intuitivement au répertoire contemporain médiatisé et interprété par les lieux de formation, Centres Dramatiques Nationaux et autres espaces subventionnés. Même si leurs œuvres ont été produites, diffusées, promues par des financements publics français, ces créateur-rices ont été précisément diffusés dans les « couloirs » spécifiques de la francophonie française et européenne. *In fine*, ce sont généralement les habitué-es de ces couloirs qui en ont connaissance, qui peuvent parler de leurs œuvres, de leurs apports en termes d'esthétique et de renouvellement des contenus. Rappelons que les aventures intellectuelles et esthétiques de la Négritude n'ont pas permis le dépassement des cloisons mémorielles du fait de la non-adhésion du groupe dominant à la vision du monde alors esquissée.

Il importe de réconcilier les adeptes d'un universalisme occidental et d'une revanche sur le « passé non résolu » par des propositions artistiques immédiatement fidèles aux contours des sociétés actuelles. Autrement, nos pratiques théâtrales seront encore pour longtemps dans des temporalités du manque et dans une « économie de rattrapage⁸ », pour reprendre la formule de Françoise Vergès. Cela étant, de véritables pistes se sont ouvertes au cours de la dernière décennie. Nombreuses sont les pièces de théâtre qui essaient de saisir diversement les réalités sociales de l'Occident actuel. Nous pouvons citer parmi tant d'autres : *Points de non-retour [Thiaroye]* (2018) d'Alexandra Badea ; *Écrits pour la parole* (2014) et *Ce qu'il faut dire* (2019) de Léonora Miano ; *Chasser les fantômes* (2021) d'Hakim Bah mis en scène par Antoine Oppenheim ; *La Grande ourse* (2019) de Penda Diouf ; *Le Décapsuleur* (2016) et *Love is in the hair* (2020) de Laetitia Ajanohun mis en scène par Jean-François Auguste ; B.A.B.A.R. (*Le transparent noir*) (2017) de Guillaume Cayet ; *Le lench* (2020) d'Eva Doumbia.

Dans la majorité des cas, les distributions des mises en scène de ces textes font correspondre les artistes aux personnages du point de vue des groupes sociaux. Pour le moment, les débats en sont encore à ce type de choix, comme pour rattraper l'« économie du manque » évoquée plus haut. Toutefois, il faut espérer un futur proche où devront disparaître ces logiques du manque au profit du dépassement du réel, ou selon la formule d'Enzo Cormann, « injecte[r] du mouvement et des possibles dans [l]es représentations figées »⁹. Pour ne pas baisser le rideau sur la notion d'altérité, tout aussi constitutive du théâtre, il est urgent d'accéder le plus rapidement possible à des pratiques privilégiant la présence de tous les corps possibles sur les plateaux sans pour autant subsumer les problématiques propres à chaque groupe dans un grand ensemble uniforme.

La mise au goût du jour de certains textes oubliés pourrait contribuer à la mise en crise des représentations figées des pratiques théâtrales occidentales. Il pourrait être question d'engager un travail de contextualisation, de réévaluation et de proposition de bifurcations ; en un mot, de répétition-variation autour d'une pièce comme *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage* d'Olympe de Gouges. Écrite en 1784, et n'ayant connue que trois représentations en 1789¹⁰, elle a été censurée et amendée par la Comédie française parce que les personnages noirs de la pièce n'y sont pas caricaturaux, possédant un parcours complexe d'êtres de fiction, chose assez rare pour l'époque. Alors que ce texte était empêché, d'autres pièces à l'idéologie esclavagiste étaient à l'affiche, à l'image de *La Nègresse ou le pouvoir de la reconnaissance* (1787) de Jean-Baptiste Radet et Pierre-Yves Barré. Ce serait intéressant, par exemple, d'envisager une optation mettant en scène des représentations de *Zamore et Mirza* dès 1785 et de réfléchir aux apports de la pièce au débat de la Révolution française en veillant à mettre en parallèle les idées esclavagistes de l'époque et la Révolution des esclaves à Saint-Domingue dans les mêmes années.

¹ Aïssa Maïga (dir.), *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018, pp. 39-42, 43-55, 65-69.

² Bernard Gaffié, « Confrontations des représentations sociales et construction de la réalité », *Journal international sur les représentations sociales*, Toulouse, 2004, Vol. 2, n° 1, p. 7.

³ Sylvie Chalaye, *Du Noir au Nègre. L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1988.

⁴ Les exemples d'indignation et de protestation sont légion ces dernières décennies au sujet des représentations jugées dégradantes de l'image des groupes dits minoritaires. Il peut s'agir de *Exhibit B – zoos humains* – de Brett Bailey au TGP et au 104 à Paris ; *Kanata – les peuples premiers, les autochtones au Canada* – de Robert Lepage ; *Les Suppliants* d'Eschyle – mépris de classe quant à la problématique du *blackface* – dans la mise en scène de Philippe Brunet.

⁵ La notion de décolonialité s'oppose à celle de colonialité associée à une idée productiviste du monde, et ayant pour valeurs le progrès et le développement – valeurs qui impliquent l'épuisement des ressources, la mise en déshumanisation d'autres populations, etc. La notion s'est notamment construite à la fin des années 1990 et au début des années 2000 autour du groupe sud-américain Modernité / Colonialité avec des théoricien-nes tels que Walter Dignolo, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Arturo Escobar, etc.

⁶ L'afropéanité, ce serait de manière ramassée une catégorie de pensée qui permette de définir et de désigner les personnes européennes qui ont une ascendance africaine, mais dont l'expérience de vie reste une expérience européenne.

⁷ *Carte noire nommée désir* a mobilisé une vingtaine de structures de production. Situation qui permet à l'artiste de se penser comme un cheval de Troie au sein de l'institution.

Cf. <https://youtu.be/S2j5Gn6JRLw?t=445>. Consulté le 20 novembre 2022.

⁸ Françoise Vergès, « Utopies émancipatrices », in Achille Mbembé, Felwine Sarr, *Écrire l'Afrique-Monde*, Paris, Philippe Rey / Jimsaan, 2017, p. 259.

⁹ Enzo Cormann, « Qu'écrire ? De la représentation à la contamination », Contribution au colloque franco-tunisien « Écrire avec son temps », avril 2014, ENSATT – Lyon et ISAD – Tunis, p. 6.

Voir : <https://www.cormann.net/telecharger/articles-inedits>. Consulté le 20 novembre 2022.

¹⁰ Voir à ce propos : https://data.bnf.fr/fr/17852462/olympede_gouges_zamore_et_mirza_ou_lheureux_naufrage/. Consulté le 20 novembre 2022.

Des outils émancipateurs : connaître l'Histoire pour mieux la réparer

Intervention de Fabiana Ex-Souza

Ce que j'aimerais ajouter à cette journée de travail et de réflexion, ce serait un cadre de pensée issu de l'Amérique latine. Je suis Afro-Brésilienne, j'habite en France maintenant depuis 12 ans, je suis artiste et chercheuse. En tant qu'artiste visuelle et performeuse, mon parcours va à l'encontre des lieux d'exposition comme les musées, les galeries, etc. Et le fait d'être en doctorat – ma thèse porte sur l'esthétique décoloniale latino-américaine¹ – me permet d'être de plus en plus invitée dans des espaces comme le vôtre, que ce soit dans le monde du théâtre ou de la danse. Ces invitations répondent à une nécessité pour certaines institutions de se mettre en relation avec des penseur-euses racisés qui ont un mot critique à dire sur l'Histoire.

Or pour moi, c'est très important de revendiquer notre corps comme lieu politique – notre corporalité en termes de pensée. Quel dialogue commun pouvons-nous construire aujourd'hui autour de la décolonialité? Pourquoi sommes-nous en train de réfléchir à des notions de représentation aujourd'hui, alors que la représentation passe par une histoire de la subjectivité et des corps?

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

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

Les Nègres d'Afrique n'ont jamais rien fait de grand. Ils n'ont reçu de la nature aucun sentiment qui s'élève au-dessus de la niaiserie. Monsieur Hume invite tout le monde à citer un exemple par lequel un Nègre aurait prouvé des talents. Il affirme ceci : Parmi les centaines de milliers de Noirs qui ont été chassés de leur pays vers d'autres régions, bien que beaucoup d'entre eux ont été mis en liberté, on ne pourrait pas trouver un seul qui soit en art ou en sciences, soit dans une autre discipline célèbre, ait produit quelque chose de grand. Parmi les Blancs, au contraire, il est constant que certains s'élèvent

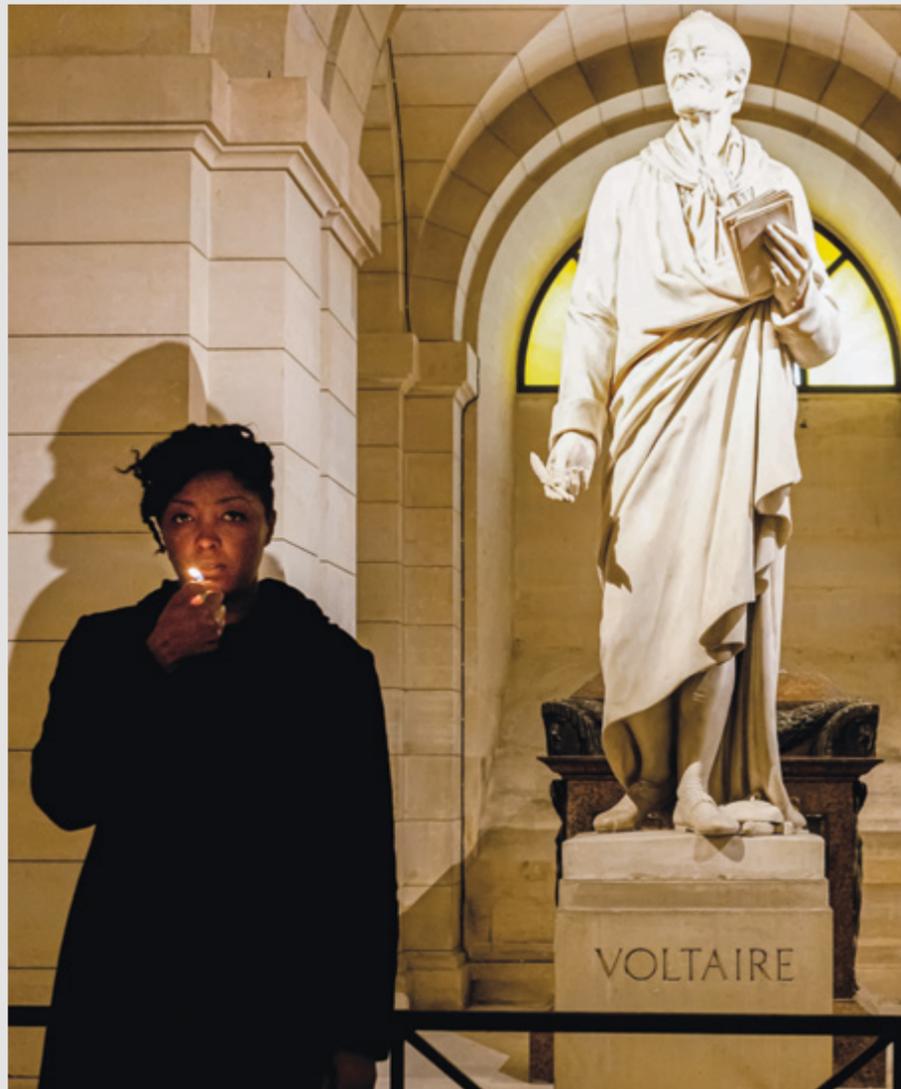
de la plus basse populace et acquièrent une certaine considération dans le monde grâce à l'excellence de leurs dons supérieurs. Si essentielle est la différence entre ces deux races humaines, et elle semble aussi grande quant aux facultés de l'esprit que selon la couleur de leur peau⁴.

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

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

La notion de colonialité a été créée pour révéler ce qu'on appelle l'envers obscur de la modernité. La modernité occidentale a été disséminée et nous a été inculquée – moi aussi, dans mon école au Brésil, puisque nous avons été colonisés, nous avons appris à penser comme des Occidentaux. Les histoires des personnes racisées, locales, sont souvent invisibilisées. Ainsi, dans les processus d'instauration d'un système de pensée et de savoirs, il y a cette notion de colonialité qui s'impose sous les aspects de la modernité, du progrès, du fait qu'en Europe au 19^e siècle, il y a des flâneurs qui commencent à divaguer, entraînant des notions de subjectivation et des jugements de goût, des jugements de valeur... Ou encore dans le fait de s'ériger en termes de citoyen, de *gentleman*, de pensée civilisationnelle – autant de traces sur le spectre de la création d'un modèle de représentation occidentale qui est historiquement construite.

Et c'est là que cela devient très intéressant. Le philosophe argentin de la libération Enrique Dussel (Mexique), propose la notion de « l'ego *conquiro* », l'ego du colonisateur⁵. Il explique que l'Europe en soi (les personnes blanches, européennes, etc.) ne se pensait pas comme centre du monde avant 1492, avant



Fabiana Ex-Souza, *Prendre Corps, Auto-portrait au Tombeau de Voltaire, Panthéon – Paris.*

l'invasion des Amériques et avant l'arrivée dans le Nouveau Monde. L'Europe ne se pensait pas en termes eurocentriques ou ethnocentriques, tous ces termes n'existaient pas à l'époque. La pensée de l'Europe se consolide effectivement à partir de 1492, avec la rencontre de l'Amérique. Et quand Christophe Colomb « découvre » les Indiens, il impose un prisme de la représentation, de la subjectivation. Le regard européen se projette sur l'autre en regard de référents qui sont les siens. Donc Christophe Colomb projette sur les Indiens des Asiatiques qu'ils n'étaient pas. On arrive au Brésil et jusqu'à aujourd'hui, ma grand-mère est considérée *amérindienne*, alors qu'elle n'a rien d'Indien ! On n'a jamais été en Inde. Donc cette appellation vient d'une projection d'un regard blanc sur le monde. À partir de ces processus de subjectivation, ce conquérant, celui qui consolide la violence de la colonisation, s'impose et s'érige petit à petit vis-à-vis de l'Histoire. Il y a une généalogie de cette subjectivation, il y a une histoire. On peut raconter cette histoire et il faut, si on veut faire un travail sérieux, aller voir comment elle s'est érigée et comment elle a été instrumentalisée. Il y a des processus politiques qui l'ont mise en œuvre. Il y a eu la controverse de Valladolid au milieu du 16^e siècle – ce débat en Espagne qui a duré presque deux mois pour décider si les Indiens avaient des âmes, et ce que les Européens feraient d'eux⁶.

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

J'ai collaboré par exemple avec Anne Collod, une chorégraphe qui revisite et étudie la danse de Ruth Saint Denis et de Ted Shawn. Ces deux danseurs

nord-américains sont considérés comme des inventeurs de la danse moderne, en particulier en ce qui concerne la danse indienne – d'Inde, justement. Ruth Saint Denis et Ted Shawn ont pu aller en Asie et en Inde s'approprier des danses, faire des tournées en Europe et aux États-Unis, ouvrir une école de danse, transmettre leurs connaissances, faire en sorte que ces danses soient connues, etc. Et on parle d'eux jusqu'à aujourd'hui. Quand je parle des conditions de possibilité, il s'agit de comprendre comment deux personnes ont pu voyager, par exemple. Lorsqu'on parle de rapports de pouvoir dans ce cadre-là, est-ce qu'une personne asiatique ou venant d'Inde à la même époque aurait pu venir aux États-Unis apprendre une danse *country* par exemple puis revenir dans son pays et ouvrir une école de danse *country*? Pourquoi on n'a pas d'exemples dans ce sens-là? Voyager, c'est déjà un rapport de force, un rapport de pouvoir. Pouvoir voyager, pouvoir se déplacer – qui peut voyager, qui peut ouvrir des instances? Comment la connaissance circule-t-elle, qui accède à tels ou tels lieux?

Ce sont des questions qui se posent aussi dans une école de théâtre : quelles sont les conditions de possibilité d'entrée dans l'école ou d'accès à ce genre d'études et de formations? Quand on pense aux rapports de pouvoir, c'est très important de les relier à l'Histoire, de comprendre que d'autres épistémologies sont possibles. Aujourd'hui on a la chance d'avoir toute une grammaire décoloniale existante, donc il faut s'intéresser à qui en sont les auteurs, à ce qu'ils ont écrit, etc. – puisqu'un savoir blanc européen a été construit, et a été très bien construit pendant des générations. Donc nous ne pouvons pas à mon avis aujourd'hui prétendre tout simplement bousculer ce savoir en un claquement de doigts, nous ne pouvons pas nous dire qu'il suffit d'un peu d'entraînement et qu'à partir de demain on va faire différemment. Ce serait faux ; il y a un long chemin à aborder ensemble, il y a un travail à faire ensemble de confrontation des tensions, même conflictuelles. Je pense que ce n'est pas un cadre facile, mais c'est un travail qu'on doit faire. Nous sommes héritiers

de processus de violence, c’est à nous maintenant de développer des outils pour avancer. Pour cela il ne suffit pas d’être contre le racisme, il faut devenir antiraciste. Moi, quand je vous vois, par exemple, dans le cadre d’une formation et d’un débat que nous sommes en train d’avoir aujourd’hui, je vois la construction d’une nouvelle formation d’artistes, penseur-euses antiracistes – et conscients qu’aujourd’hui nous ne pouvons plus continuer à vouloir une sorte de (fausse) neutralité raciale dans le Monde. Il faut détruire le plafond de verre.

- 1 Thèse de doctorat en préparation à l’Université Paris 8, sous la direction de Roberto Barbanti et Claire Fagnart, intitulée : *Vers une esthétique de la « réinvention » de soi ? L’art brésilien à l’ère du décolonial*.
- 2 Les études décoloniales sont une école de pensée avec des origines latino-américaines, en réponse à l’impérialisme européen et à la modernité imposée dans le monde non-européen.

- La perspective décoloniale, loin de vouloir s’enfermer dans une critique anti-européenne essentialiste et fondamentaliste, appelle à la « diversalité » épistémique. C’est une perspective qui s’inscrit dans l’héritage d’un processus de décolonisation du monde moderne / colonial, tendant vers ce qu’Enrique Dussel appelle la transmodernité (Dussel 1992).
- 3 Évelyne Toussaint (dir.), *Postcolonial / Décolonial. La preuve par l’art*, Toulouse, Les Presses universitaires du Midi, collection Arts – Tempus Artis, 2021.
 - 4 Emmanuel Kant, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Garnier-Flammarion, Poche, 1990, p. 166.
 - 5 Pour Dussel, en se définissant comme « l’ego *conquiro*», l’ego du découvreur, l’Europe instaure ainsi l’altérité comme constitutive de la modernité. Voir Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad*, La Paz, UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores, 1992, p. 47.
 - 6 Voir notamment le roman historique de Jean-Claude Carrière, *La Controverse de Valladolid*, Paris, Le Pré aux clercs, 1992.

Une histoire des couleurs

Juliette Uzor

Nous avons gardé en souvenir le mémoire d’une ancienne étudiante du Bachelor en danse contemporaine, diplômée en 2019. Dans le prolongement de la journée d’études *Identités et représentations*, nous lui avons demandé d’écrire quelques pages pour notre journal.

[EN]

Since last year I’m dealing with a knee injury.
I’m a dancer but I’m injured.
I’m injured but I am a dancer.
I work as a dancer usually but right now I’m injured.
My knee. It’s injured.
It’s a knee injury.
I’m dealing with a knee injury since almost a year.
It’s a functional problem, that’s why my knee is injured.
You almost don’t see it from outside but my knee is injured.
I cannot dance at the moment because my knee is injured.
Knee injuries are one of the most common injuries for dancers.
I’m a dancer. I have a knee injury.
The knee of my dancer is injured.
Dancing knee, dancing injury.
I am not an injury.
The injury is everywhere but in my knee.
The injury is most likely in my knee.
The injury, it’s in my knee.
I don’t know anymore what my knee is.
I never knew my knee.
My body has one or two knees.
One of my knees is fine
One of my knees is injured.
I wanted to write about something else than my injury.
But I’m injured.
The injury can be an opportunity to perceive the body from different angles.
My knee has many angles.
I don’t know what is a knee.
I don’t know what is an injury.
Before I was identifying as a dancer, a contemporary dancer, a female dancer, a Black dancer, a Swiss dancer, and now I identify as an injured dancer.
Luckily the injury has no gender or color, it is universal, especially for dancers.
Knee injuries are one of the most common injuries for dancers from all different kinds of backgrounds, colors and cultures.
The knee represents nothing but the knee.
An injury represents weakness.
An injury causes pity.
An injury can be an opportunity to perceive the body from different angles.
An injury can be invisible.
My knee injury is mostly invisible.
Many things are invisible. Many things are invisible to others. Many things are invisible to me.
My knee is visible.
Do you want to see my knee?
I know many dancers with knee injuries.
I know a dog with a knee injury.
Knees of some animals point in another direction.
Knees point somewhere, even if they are injured.
Le genou de Juliette.
Knee in French is *genou* and in German *Knie*. In Swiss German we say *Chnü*.
Knee in German means never. My knee has never been injured.
I’m maniac about my knee.

[FR]

Depuis l’année dernière je vis avec une blessure au genou.
Je suis une danseuse mais je suis blessée.
Je suis blessée, mais je suis une danseuse.
D’habitude je travaille comme danseuse mais en ce moment je suis blessée.
Mon genou. Il est blessé.
C’est une blessure au genou.
Je suis confrontée à cette blessure au genou depuis près d’un an.
C’est un problème fonctionnel, c’est pourquoi mon genou est blessé.
Cela ne se voit presque pas de l’extérieur mais mon genou est blessé.
Je ne peux pas danser comme d’habitude, parce que mon genou est blessé.
Les blessures au genou sont parmi les blessures les plus courantes chez les danseur-euse-x-s.
Je suis une danseuse. J’ai une blessure au genou.
Le genou de ma danseuse est blessé.
Genou dansant, blessure dansante.
Je ne suis pas une blessure.
La blessure est partout sauf dans mon genou.
La blessure est très probablement dans mon genou.
La blessure, elle est dans mon genou
Je ne sais plus ce qu’est mon genou.
Je n’ai jamais connu mon genou.
Mon corps a un ou deux genoux.
Un de mes genoux va bien
Un de mes genoux est blessé.
Je veux écrire sur quelque chose d’autre que sur ma blessure.
Mais je suis blessée.
La blessure peut être une opportunité de percevoir le corps à partir d’angles différents.
Mon genou a beaucoup d’angles.
Je ne sais pas ce que c’est qu’un genou.
Je ne sais pas ce que c’est qu’une blessure.
Avant je m’identifiais comme une danseuse, une danseuse contemporaine, une danseuse femme, une danseuse noire, une danseuse suisse, et maintenant je m’identifie comme une danseuse blessée.
Heureusement la blessure n’a ni genre ni couleur, elle est universelle, en particulier pour les danseur-euse-x-s.
Les blessures au genou sont parmi les blessures les plus courantes chez les danseur-euse-x-s de tous les milieux sociaux et de toutes les origines, de toutes les couleurs, de toutes les cultures.
Le genou ne représente rien d’autre qu’un genou.
Une blessure représente la faiblesse.
Une blessure provoque de la pitié.
Une blessure peut être l’opportunité de percevoir le corps sous différents angles.
Une blessure peut être invisible.
Ma blessure au genou est assez invisible.
Beaucoup de choses sont invisibles. Beaucoup de choses sont invisibles pour les autres.
Beaucoup de choses sont invisibles pour moi.
Mon genou est visible.
Voulez-vous voir mon genou ?
Je connais beaucoup de danseur-euse-x-s qui ont des blessures au genou.
Je connais un chien qui a une blessure au genou.
Les genoux de certains animaux pointent dans une autre direction.
Les genoux pointent vers quelque part même quand ils sont blessés.
Juliette’s knee.
Knee en Français se dit genou et en Allemand *Knie*. En Suisse allemand on dit *Chnü*. « Nie » en Allemand cela veut dire « jamais ».
Mon genou n’a jamais été blessé.
Je suis obsédée par mon genou.

*

Un souvenir : la rencontre avec un homme sur les escaliers du Théâtre de La Commune, à Aubervilliers, à la périphérie de Paris. Nous faisons partie du public de *Nana ou est-ce que tu connais le bara ?* du collectif La Fleur, fondé par Monika Gintersdorfer et Franck Yao alias Gadoukou la Star. Le public était beaucoup plus divers que ce que je connaissais dans d’autres théâtres. J’avais découvert une affiche de la pièce la veille. Spontanément j’ai pris le métro pour Aubervilliers.

Chez la philosophe Sara Ahmed, je lis :

« Le verbe coïncider suggère comment plusieurs choses adviennent au même moment, une advenue qui amène certaines choses proches d’autres choses. » [“*To co-incide suggests how different things happen at the same moment, a happening that brings things near to other things*¹.”]

Je ne connaissais pas encore ce théâtre à Aubervilliers. Il ne s’agit pas seulement d’un théâtre mais aussi d’un centre de quartier entouré par un parc et une multitude de magasins Halal.

Sur les escaliers, après la fin du spectacle, cet homme et moi nous avons commencé à parler, peut-être parce qu’on était les deux sans accompagnateur-rice et peut-être parce que j’avais besoin

d’échanger sur ce que je venais de vivre. L’homme disait que la pièce lui avait été recommandée par un ami, qu’il n’allait pas trop au théâtre habituellement, qu’il habitait dans le quartier.

La pièce, basée sur le roman *Nana* d’Émile Zola (1880), crée des ponts entre les continents et les époques, rapprochant l’extravagance ostentatoire des fêtes du 19^e siècle à Paris et l’attitude similaire que l’on trouve en Côte d’Ivoire, notamment chez les adeptes du *coupé-décalé*, apparu en Afrique à la fin de l’année 2002 en pleine crise politico-militaire ivoirienne.

Au rythme de la musique, la main droite mime le geste de « couper » et les jambes s’élancent en arrière pour « décaler ».

Parmi les jeunes des centres urbains d’Afrique francophone, désormais, le simple fait d’esquisser ces deux gestes signifie « je sors danser ». Lancé par des disc-jockeys ivoiriens de Londres et de la région parisienne, le coupé-décalé célèbre un certain mode de vie circulant entre les grandes villes d’Afrique et d’Europe.

La pièce du collectif La Fleur prend des distances avec certains aspects du roman et en refuse le fatalisme : la fin sordide du personnage de Zola, qui meurt défiguré par la petite vérole à l’âge de dix-huit ans, est évacuée du spectacle. La figure de Nana est réhabilitée. Elle est célébrée en tant que femme forte qui sait tourner le système

à son avantage pour s'en sortir. Pauvre, elle ne possède rien et ne peut compter sur personne, elle utilise donc son corps pour parvenir à ses fins. La danse semble le moyen parfait pour exprimer cette quête d'émancipation.

Sara Ahmed écrit :

« Au moins deux entités doivent être présentes pour réussir à créer une rencontre, une mise en avant dans le sens d'une occupation. » [“At least two entities have to arrive to create an encounter, a bringing forth in the sense of an occupation”².]

Les choses doivent d'abord être proches de nous pour qu'on puisse être touché par ces choses ou qu'on ait le besoin de les toucher. Sara Ahmed considère en ce sens que le philosophe de la phénoménologie de la perception Edmund Husserl devait d'abord rencontrer la table (*co-incide*) avant de pouvoir faire sa philosophie sur et autour de cette table qui devenait l'objet de sa philosophie. Mais cette rencontre avec la table n'est pas un hasard, car « les advenues sont déterminées » [“arrivals are determined”³]. L'advenue des objets comme leur rencontre est déterminée, car il y a une détermination des objets qui se trouvent proches de nous (prêts à être perçus) et des objets qui restent à l'ombre de notre perception.

Quand une rencontre se fait entre deux individus, les deux apportent leurs propres histoires. L'homme que j'avais rencontré venait d'un autre endroit que moi, il avait une autre histoire, un autre *background* et une autre façon de voir les choses. Il a dit que le spectacle l'avait « touché » – parce que les gens étaient très différents, parce qu'il n'y avait pas d'hommes derrière des bureaux mais des hommes en talons, du coupé-décalé, du Bara. En nouchi – argot né en Côte d'Ivoire dans le début des années 1980 – *bara* signifie travail, contrat.

L'homme m'a dit qu'il venait d'Algérie, « Et vous, vous venez d'où ? ».

Depuis quelques temps, on ne me demande plus quelles sont mes « origines ». C'est presque devenu un tabou, surtout dans la scène culturelle et surtout entre les personnes noires.

J'aime cette tension que je ressens, de ne pas savoir, d'être d'accord de ne pas être réduite aux « origines », de ressentir un fort lien, non pas parce qu'on est Noir-e, mais parce qu'on est d'accord de ne pas en parler.

« Une phénoménologie *queer*, je me dis, pourrait être une phénoménologie [...] qui hésite à la vue du dos du philosophe. » [“A queer phenomenology, I wonder, might be one [...] which hesitates at the sight of the philosopher's back”⁴]

Le concept de *background* auquel je me réfère s'articule autour de la description que Sara Ahmed fait d'Edmund Husserl. En lisant *Queer Phenomenology*, l'image du philosophe allemand assis à son bureau dos au public (ou à la lectrice) s'imprime dans ma mémoire. J'imagine la scène comme un décor de théâtre. La pièce fictive commence. Dans le public, j'attends sur mon fauteuil que l'homme se retourne. L'acteur Husserl ne connaît pas son public, non parce que « le public » n'existe pas, mais parce que chaque spectateur-riche porte avec elle un contexte différent. L'image de Husserl décrite par Ahmed n'a pas la même signification pour moi que pour le metteur en scène ou ma voisine de siège dans cette pièce imaginée.

Le *background* a plusieurs dimensions. D'une part, une dimension spatiale : il se réfère à des objets qui se trouvent à l'arrière, c'est-à-dire dans le dos d'un sujet – si je suis assise dans le public sur

le fauteuil et que je fixe le dos d'Husserl, je me trouve dans son arrière-plan. Dans l'arrière-plan du bâtiment du théâtre dans lequel nous assistons à une représentation, il y a des endroits où l'on voit et entend d'autres choses que sur scène. Il se passe toujours des choses simultanément au spectacle – des choses que l'on ne voit pas au moment où notre regard est tourné vers la scène.

Mais le *background* peut aussi se référer à des objets qui se trouvent à une certaine distance « devant » moi, dans mon champ de vision. Ils constituent l'arrière-plan d'un objet qui se détache de cet arrière-plan et se trouve au premier plan, dans mon champ de vision. Si je suis assise dans le public, je vois au premier plan l'homme assis à son bureau et à l'arrière-plan le décor, la table, la salle de bureau et d'autres accessoires, peut-être un rideau ou des projecteurs de scène.

D'autre part, le *background* a une dimension temporelle : le *background* de la personne assise dos au public est son passé. Mon *background*, c'est mon propre passé et mon histoire. On parle souvent d'« arrière-plan familial », ce qui ne se réfère pas forcément à des histoires individuelles mais à certains récits sociaux familiaux.

Quand je lis Sara Ahmed, l'image du dos d'Husserl ne cesse de se mettre en avant, au premier plan. J'attends que cette figure se retourne et me voit dans le public. Peut-être que cette figure qui joue Husserl dans ce spectacle imaginaire est Noire, et est une femme ?

Bleu, vert, rouge, brun, rose – ce sont les couleurs que je vois quand je regarde ma peau de près.

Il y a beaucoup de nuances.

Est-il possible de parler de notre peau et d'être d'accord avec le fait de ne pas vouloir faire un spectacle sur ce sujet ? Il est étrange de décider de faire un projet qui ne devrait pas parler des couleurs de peau, en sachant que le spectacle parlera de ce sujet, qu'on le veuille ou non. L'histoire des couleurs est visible et présente.

Je me souviens de l'expression de l'historien et géographe David Lowenthal, « le passé est un pays étranger »⁵. Il décrit le phénomène suivant : des pays qui sont à grande distance, ou « très loin » – loin de quoi ? – sont souvent perçus comme des pays restés dans le passé.

Je me souviens avoir parlé de ce phénomène avec Fabián Barba, un danseur contemporain et anthropologue qui a grandi en Équateur. Lors d'une intervention auprès de notre promotion d'étudiant-es en danse à La Manufacture, il a évoqué la grande désorientation qui s'étendait dans son corps quand il s'est rendu compte que ses mouvements n'étaient pas « contemporains ». La contemporanéité d'une danse, c'est quoi ? Si Sarah Ahmed parle d'« objets », est-ce que les mouvements sont comme des objets qu'on porte avec nous, qu'on nous donne, qu'on peut laisser quelque part, qu'on peut revendre ou oublier à un endroit ?

« Les objets nous viennent d'autres mondes, écrit Sara Ahmed, dans le sens où les mondes sont « autres » en tant que nous ne les habitons pas au présent. Cette « altérité-monde » des objets a de l'importance ; et elle donne aux objets plus qu'une face, plus qu'un angle à partir duquel les voir, même s'ils ne nous y transportent pas. » [“Objects arrive from other worlds, as worlds that are “other” insofar as we do not inhabit them in the present. This “other worldliness” of objects does matter; and it gives objects more than one face, more than one angle from which they can be viewed, even if they don't take us there”⁶.]



Fra Angelico, *La guérison de Justinien par Saint Cosme et Saint Damien*, 1440. Huile sur panneau de peuplier. Dimensions : 21,5 × 24 cm. Kunsthau Zürich, The Betty and David Koetser Foundation, 1986.

Mes mouvements de danse ont un lien avec le passé car c'est aussi le passé qui a impressionné mon corps.

Je me souviens de l'été à Freetown, Sierra Leone. Pendant une visite guidée à travers le seul musée de la ville qui a ouvert ses portes en 1957, sous l'Empire de la Reine Elizabeth II, le guide nous a expliqué : « Nous avons été découverts en 1458 ». Apparemment et peut-être heureusement, les personnes qui vivent en Sierra Leone ne visitent presque jamais ce musée.

Dans mon imagination, je sors de mon corps et je traverse l'espace de mes *backgrounds*. Je me dissous et je prends la forme des choses qui m'entourent. Scénographie, objets, coulisses. Ma perception ne connaît plus de limites, car ma subjectivité n'existe plus. J'ai divisé mon corps et j'étire plein de bras et de jambes. Mon dos est le plancher de la scène sur laquelle des pieds sont posés énergétiquement, mes bras sont le rideau qui est tiré par les côtés, mes oreilles sont le temps qui passe dans les coulisses, ma voix les mots d'une figure qui parle, mes cheveux sont les particules de poussière qui flottent tranquillement dans la lumière des projecteurs, mes mains sont les chaises sur lesquelles le public est assis et mes yeux sont chaque spectateur-riche – car ils font partie de cette histoire.

J'ai rencontré les figures de Saint Cosme et Saint Damien à travers une peinture à la Kunsthau de Zurich, où il était expliqué : « Fra Angelico, *La guérison de Justinien par Saint Cosme et Saint Damien*, 1440 (aussi connu sous le titre : *Miracle de Saint Cosme et Saint Damien : Cosme et Damien guérissant le diacre Justinien*). Les saints patrons des médecins et des pharmaciens, Cosme et Damien, étaient des frères jumeaux et, selon la légende, des guérisseurs qui soignaient gratuitement les malades. Des représentations typiques des deux hommes les montrent en train de réussir une transplantation d'une personne à la peau foncée sur une personne à la peau claire. Pendant la nuit, Cosme et Damien remplacent la jambe malade du diacre Justinien pendant son sommeil par la jambe d'une personne originaire d'Éthiopie qui venait de mourir. Le petit panneau fait partie d'un ensemble de huit autres qui formaient la prédelle de l'Autel dit Annalena. Il vient du monastère dominicain de San Vincenzo d'Annalena à Florence, qui a été construit en 1453⁷. »

¹ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2006, p. 39. Les traductions en français sont de Juliette Uzor, en collaboration avec l'équipe éditoriale du *Journal*.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge University Press, 2015.

⁶ Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 150.

⁷ Kunsthau Zürich. *Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Zürcher Kunstgesellschaft (ed.), édité par Christian Klemm, Franziska Lentzsch, Gian Casper Bott et al., Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007.

(SANS) VOIX

Lou Golaz

Extraits de mémoire de Bachelor Théâtre, soutenu en mars 2022.

[p. 5]

Quand j'étais enfant, je fredonnais beaucoup, c'était une façon de me connecter à mon monde et de couper avec l'extérieur. Je créais des harmonies entre ma voix et le son des moteurs, du mixeur ou de la tondeuse à gazon. Dans le bain ou dans l'ascenseur, je trouvais la note qui vibrait le plus fort dans l'acoustique du lieu. J'essayais de chanter sous l'eau, en courant, sous les ponts ou soutenue par le bruit d'une rivière. Je créais des sons qui me plaisaient avec ma voix et le piano, et je répétais ces harmonies en boucle. Plusieurs voix ont marqué mes oreilles d'enfant : Wim Mertens avec son piano dans son disque *Stratégie de la rupture*, Vaska Jankowska dans la chanson *Ederlezi* de Goran Bregović, Lhasa de Sela, Andreas Scholl et Barbara Bonnet dans le *Stabat Mater* de Pergolesi, les artistes de Starmania, deux chanteuses reprenant des chansons tziganes inconnues de Shazam et Spotify, Billie Holliday, Nina Simone, Alain Souchon, Georges Brassens, et d'autres voix encore. Plus tard, j'ai commencé à emprunter des disques à la médiathèque et à les enregistrer sur mon ordinateur. Je créais une collection de sons, un peu à la manière des expériences et des anecdotes que je consignais dans mes journaux intimes.

C'est ma professeure de piano qui, la première, m'a fait chanter car je ne respirais pas bien. Elle avait remarqué que j'étais souvent en apnée quand je jouais. Curieuse, j'ai eu de plus en plus envie de chanter au lieu de jouer dans son cours. Finalement, je me suis renseignée pour commencer le chant lyrique et j'ai eu la chance de rencontrer Claude Darbellay. Les sept ans que j'ai passés avec mon professeur de chant m'ont montré à quel point le travail vocal est complet. J'y ai trouvé une manière de relier le corps, le cœur et la tête.

[p. 6]

Chanter me met davantage à nu que jouer. Chanter fait vibrer mes cellules et témoigne en ligne directe de ce qui est sensible en moi. La réflexion vient ensuite. Le théâtre me fait passer par un chemin plus intellectuel, souvent malgré moi. Quand je joue, il y a toujours une forme de contrôle qui prévaut, certes nécessaire, mais qui me fige aussi. Cette force anticpatrice contrôlante m'empêche bien souvent d'être au présent au plateau. (...)

J'étais contente le jour où j'ai accepté que la contrôlante en moi n'était pas mon ennemie et que je n'allais pas chercher à la détruire au profit d'un « abandon » total de moi-même. Aussi, que c'était une partie importante, dynamique, positive de ma façon de travailler. À partir de là, comment laisser la place à d'autres forces ? La surprise, le déséquilibre, l'inattendu ? Comment commencer à leur/me faire confiance ?

[p. 7]

Les cours techniques de La Manufacture m'ont apporté des espaces pour explorer ces questions. Le cours de Tai-chi de Dominique [Falquet] a renforcé l'importance de la maîtrise tout en appelant à une fluidité et une attention renouvelée du moment. Le cours de Gaga de Géraldine [Chollet] m'a encouragé à faire confiance à mon corps d'abord,

à mes sensations et à mon plaisir de bouger. Petit à petit, mon cerveau et ma peur du jugement lâchaient du lest et faisaient place à mon ressenti physique. Mais c'est le travail des Bouffons⁴ qui m'a le plus aidée à déstabiliser la contrôlante en moi : il y a urgence, il n'y a pas le temps, c'est la survie ! Dans ce cadre-là, je peux petit à petit prendre confiance dans mon intuition, mon sens du rythme, ma capacité d'écoute et de réaction. On me propose clairement d'arrêter d'avoir peur de ce qui va sortir de moi et de ne pas passer par le filtre de mon propre jugement. Et il se produit la même chose quand je chante : la musique ne me laisse pas le choix d'être en émotion, en résonance. La distance entre Lou qui s'observe et Lou qui agit est amoindrie. C'est un état sensible que je souhaite étendre au jeu. Je me demande s'il est souhaitable au moment du jeu que l'observatrice et l'agissante ne soient qu'une ? Et sinon, quelle est la bonne distance à observer de soi à soi sur scène ?

Je n'attends plus de « déclic » ou de « moment de grâce » quant à ces questions de lâcher-prise. Je travaille lentement à me faire confiance et à me surprendre et je sens que cela me transforme d'année en année. L'intuition que j'ai pour ce travail de solo², c'est que si j'utilise ma voix sans compromis, je vais me mettre en danger d'une bonne manière et donner à voir – et à entendre – une partie honnête de qui je suis.

[p. 12]

Ce sentiment de manque de temps me colle à la peau. J'en faisais une obsession personnelle jusqu'à ce que je découvre le philosophe allemand contemporain Hartmut Rosa. Dans son livre *Rendre le monde indisponible*³, il affirme qu'il y a un sentiment dominant de manque de temps dans nos sociétés modernes. Il dénonce une logique de croissance illimitée qui nous force à l'accélération pour ne pas chuter. On cherche toujours à augmenter notre productivité dans nos vies personnelles en reflet à ce système, et c'est ce qui rend le *burnout* si fréquent. Pour lui, cette « maladie du siècle » n'est autre qu'une réponse physique et psychique à l'aliénation induite par nos modes de vies et qui nous fait perdre le sens de notre présence sur terre. Selon lui, le programme de la modernité depuis les Lumières se base sur la « mise à disposition » du monde qui consiste à maîtriser toujours plus notre environnement. Or, il explique que le monde nous est par essence indisponible (*unverfügbar*) et que les moments réussis de nos vies tiennent à notre capacité à nous mettre en résonance (*Resonanz*) avec celui-ci. Être en résonance, c'est accepter d'être affectée et transformée par les relations et les situations. J'ai été très touchée par ce concept qui fait référence au son. Pour Hartmut Rosa, la résonance, c'est se mettre en écoute profonde et pouvoir répondre avec une transformation. Il souligne qu'une culture est vivante quand elle est capable de se transformer et de se nourrir de la résonance qui se crée entre les individus entre eux et avec leur environnement. C'est cesser de s'attacher furieusement à ce que l'on sait et à la



Lou Golaz, *Pérégrination d'Hélène*, solo de 3^e année de Bachelor Théâtre, La Manufacture, mars 2022. © Gregory Batardon

maîtrise de nos vies qui sont par essence incontrôlables. C'est ne pas considérer la nature et les humains qui constituent notre réseau comme des ressources à disposition et manipulables. Il précise que c'est l'indisponibilité du monde qui suscite notre désir profond. Il prend l'exemple de la neige comme phénomène non maîtrisable qui nous apporte un sentiment de surprise et de joie à chaque première chute au début de l'hiver, précisément car nous ne la contrôlons pas.

Pour en revenir à mon thème, je cite encore Rosa qui écrit que « la main produit (prioritairement) des relations au monde instrumentales (et) la voix des relations de résonance⁴ ». Le philosophe la décrit comme « le premier organe grâce auquel nous incitons le monde à nous répondre⁵ ». Je réalise que la voix peut être mon outil de résonance au monde au sens de Rosa, pour me mettre en relation profonde et évoluer/me transformer.

[p. 13]

La voix n'est rien sans le rythme. La musique est construite autour du rythme. Un texte de théâtre ou une poésie également. Il y a du rythme en nous et dans nos fonctions les plus vitales : le battement de nos cœurs, notre souffle. Peter Brook dit qu'« en profondeur, à l'intérieur de nous-mêmes, existe un niveau où tous les rythmes sont instantanément reconnus⁶ ». Je pense qu'il a raison. Quand je vois des spectacles, c'est toujours le rythme qui l'emporte sur l'histoire qu'on me raconte. Intuitivement, je trouve du plaisir dans la composition rythmique des mots ou des corps. C'est pour cette raison que je suis fascinée par le RAP et le slam. RAP, c'est l'acronyme de *Rhythm and Poetry* : c'est la suite logique de nos poèmes fondateurs (*Illiade* et *l'Odyssée*,

écrits en hexamètres dactyliques), de nos alexandrins et autres formes versifiées.

[p. 14]

Passionnée de rythme, je n'ai pourtant pas réalisé que le mien s'emballait et que j'allais perdre son sens.

06.07.21 Je n'arrive pas à dormir, je veux éteindre tous les éclairages publics. J'ai une sorte de nausée qui colle au fond de moi. Les étoiles me semblent basses, il y a trop de lumière. Je prends ma température pour me rassurer. J'ai peur. Je sens que quelque chose ne va pas. Je sens que d'autres pleurent à l'intérieur de moi. Il y a des voix d'ailleurs.

[pp. 16-17]

Tout annuler n'était pas un choix. C'était une nécessité. La grande rupture que j'attendais depuis des années – et je ne savais pas sous quelle forme – était là. Mon corps et ma tête ne suivaient plus mon rythme. Tout mon système semblait obsolète. J'ai eu peur quand j'ai réalisé que je n'arrivais plus à lire. Heureusement, c'est revenu plus tard. Je vivais ce grand désert en me sentant seule au monde, bien qu'entourée et suivie. Comme je n'avais pas le choix, j'ai plongé tête la première dans ce gouffre.

Je prenais soudain conscience plus intimement de choses que j'intellectualisais avant : par exemple le fait que le Capitalisme, ça n'est plus possible. Ça n'est pas viable. J'ai réalisé que c'est tout un système qui s'est infiltré en moi jusqu'à me rendre malade de productivité, de performance, de réalisation. J'ai reconnu l'épuisement de mes propres ressources, la nécessité de poser mes limites. J'ai dû apprendre à recevoir. À ne pas réussir toute

FAIRE SILENCE

Trois sentiers vers la scène

Giulia Rumasuglia

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation Mise en scène, soutenu en juin 2022.

premier sentier

[p. 13]
Qu’est-ce qui rend un silence vivant, et non mort ? Est-ce qu’on peut habiter le silence ? Et de la même manière, le silence peut-il se retrouver déserté ?

[p. 15]

Chut.

Chut. C’est un mot étrange. Chut. C’est un mot qui fait. Un mot performatif, un mot qui est là pour transformer le monde. Chut. Un mot qui produit un trou. Chut. (...) Chut. C’est une des premières choses qu’on se dit quand on commence à naviguer¹. Parce qu’on ne sait pas où on va, où on est, alors il faut écouter.

[p. 18]

Le but, c’est que les mots soient charnels, qu’ils prennent leur temps, qu’on soit attentif à ce qui se passe entre eux, dans les interstices.

[p. 25]

Plongeurs. Plongeurs, plongeuses, là où c’est trop sombre, trop profond, trop plein d’algues qui s’agrippent à nos mains enlacées. S’immerger dans les eaux du silence, cela veut aussi dire s’enfoncer dans ce qu’il a de répugnant, de sale, de mauvais. Il faut le dire, le silence peut empester.

[p. 27]

Les silences sont multiples, c’est ce qu’on apprend en plongeant, les courants d’eau ont des températures différentes, certaines vagues nous noient, des tourbillons pourraient nous emmener tout au fond.

[p. 28]

Le théâtre est le lieu que j’ai choisi pour poser mes micros et écouter de tout près ce qui, au lointain, rugit.

deuxième sentier

[p. 41]

Il semblerait qu’on puisse se mettre en route. Le premier panneau indicateur annonce : naissance de la langue.

[pp. 44-45]

[A]u centre de l’articulation entre sémiotique et symbolique, entre pré-logos et logos, entre geste/cri/silence et discours se trouve le corps : celui qui sent, celui qui exprime, celui qui apprend. C’est sur un mode corporel et non pas mental qu’on apprend une langue maternelle. Maurice Merleau-Ponty, dans le chapitre « Le corps comme expression et la parole » de sa *Phénoménologie de la perception*, publiée au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, définit le langage humain comme un phénomène profondément charnel. Il est ici (...) question de genèse, (...) celle du langage, qui serait toute gestuelle : la spontanéité des sentiments du corps s’exprime par des gestes en réponse aux changements de l’environnement affectif.

Dans ce rapport sensuel à la langue, il y a quelque chose d’éminemment théâtral : on se met les mots en bouche, on les goûte,

[pp. 30-31]

De ces réflexions est né un désir d’équilibre entre ces deux forces dans le travail du solo. Comme constaté dans l’exercice concret d’émetteur/récepteur, il y a possibilité de se détendre dans ce flux d’énergie si on laisse un peu la volonté de côté au profit d’une attention et d’une écoute sensible. Je me suis demandée comment éviter d’être seulement émettrice sur scène. Comment se mettre à l’écoute du public pour équilibrer les forces ? Le mettre à l’écoute de lui-même ? Se mettre à l’écoute de soi, ensemble ?

[pp. 32-33]

J’ai réfléchi à ce qui serait un défi pour moi sur scène, une façon de me livrer aux gens et ainsi de créer un climat propice au partage. J’ai pensé à cette pratique personnelle, *a priori* banale et peu spectaculaire de se chauffer la voix. En découvrant le court-métrage dans lequel Mathieu Amalric filme la soprano Barbara Hannigan dans sa pratique vocale quotidienne⁸, j’ai été captivée par la beauté et l’étrangeté de cet entraînement. Chaque jour, il faut retrouver la voix, se reconnecter avec elle, constater comment notre état du moment influence notre instrument, se re-familiariser.

- ↑ Technique de jeu que nous avons explorée avec Oscar Gómez Mata, Esperanza López, Bastien Semenzato en 2^e et 3^e années dans le cadre du cours de Présence du Bachelor Théâtre de La Manufacture.
- ↑ Le travail de diplôme du Bachelor Théâtre est composé en deux parties ; un solo d’une vingtaine de minutes et un mémoire, dont nous publions quelques extraits ici (nde).
- ↑ Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, Éditions de la Découverte, 2020.
- ↑ Hartmut Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions de la Découverte, 2018, p. 74.
- ↑ *Ibid.*, p. 73.
- ↑ Peter Brook, *À l’écoute : Réflexions sur le son et la musique*, Paris, Odile Jacob, 2020, p. 54.
- ↑ Selon Mylène Farmer, c’est un problème générationnel.
- ↑ Consultable à l’adresse : https://www.youtube.com/watch?v=K__C__RG5XTQI Consulté le 28 octobre 2022.

LA RECHERCHE DES ÉTUDIANT-ES

seule. À ne rien faire. J’ai dû apprendre à ne pas culpabiliser de ne pas pouvoir donner. Ne pas être frustrée de ne pas être capable. Je me sentais extrêmement seule et paradoxalement, j’ai redécouvert l’importance d’être en lien. Quand j’écris ces quelques mots dans mon journal, ils prennent subitement tout leur sens :

- ↑ 17.08.21 On s’alterne. On se soutient. On est solidaires.

[pp. 21-22]

Douceur envers soi. Douceur envers le monde. Je me faisais souvent la réflexion que ce que je voyais autour de moi était « désenchanté⁷». J’ai découvert ensuite que la notion de désenchantement, « *Entzauberung* », avait été théorisée par le sociologue allemand Max Weber en 1917. Il y a plus de 100 ans, ce sentiment de mécanisation, de rationalisation et de désacralisation était déjà présent dans une société en accélération. Les paysages, les gens, les rues perdaient de leur magie, de leurs promesses. Une forêt enchantée, la flûte enchantée, je suis enchantée de faire votre connaissance. Enchanté : ça chante en dedans. Désenchanté : ça ne chante plus. Je ne chante plus et je choisis la douceur comme réponse première au désenchantement, comme bouclier à la violence du réel.

[p. 23]

19.10.21 C’était bien rassurant jusqu’à maintenant d’avoir des cadres et des exigences ; il suffisait de faire comme on nous demande, on en obtient reconnaissance et approbation. Le vertige arrive lorsqu’on se rend compte que l’on fait ça pour soi. Qu’on a le choix. Que personne n’a pensé le chemin pour moi spécifiquement. ... Je suis là.

[p. 30]

Dans la première partie de ce travail, je parle du dedans et du dehors, de la voix et de l’ouïe. Cela fait écho à l’exercice d’Oscar Gómez Mata « émetteur/récepteur ». C’est un exercice qui explore le flux du mouvement avec plusieurs personnes en présence, dont certaines sont émettrices et d’autres réceptrices. On change de rôle en fonction du flux et de la dynamique générale pour permettre au mouvement de continuer à se développer. En pratiquant cet exercice, j’ai réalisé que j’ai beaucoup fonctionné en émettrice jusqu’ici. Du côté de l’émission, je place par exemple les actions suivantes : anticiper, prendre des décisions, planifier, relancer les gens, faire des listes, porter des projets, prévenir. Ces actions activent le système nerveux sympathique avec ses réponses de fuite et de combat. Et puis il y a de ce côté-ci aussi le plaisir de donner. Dans mes relations sociales, amoureuses et professionnelles, j’ai toujours eu le sentiment de beaucoup « donner ». D’ailleurs, la scène est l’endroit d’émission par excellence. Le fait de chanter aussi est une pratique du don. Je considère que le *burnout* naît d’un déséquilibre d’avoir justement trop donné, d’avoir été trop en émission et pas assez en réception. Mon vertige m’a obligée à mieux écouter, vivre le moment, sentir, me laisser entraîner, contacter, laisser de la place au vide. Ici, c’est le système nerveux parasympathique qui est activé avec ses réponses de repos et de digestion. (...) Au niveau du souffle et du travail vocal, je placerais l’inspiration du côté de l’émission et l’expiration du côté de la réception. Inspirer, c’est prendre, expirer, c’est lâcher.

de promesses ou de menaces), mais aussi comme temps, ou c'est sa nature qui se retrouve décrite. Il apparaît aussi comme un saut à la ligne, ou comme des morceaux de page blanche. Il est blancs, trous, dépressions de langage, empêchements de parler. Il impose un rythme à la lecture, comme il dessine celui de la scène. Toutes ces notations ne sont pas égales : la pause suppose une discontinuité, une rupture, tandis que le temps s'intègre dans une rythmique générale, il s'agit presque d'une mesure dans un mouvement.

Le silence se module, et dans ses modulations, ses ondulations, ce sont les mots qui doivent se nouer à lui, trouver leur place, se la faire aussi. (...)

Si, comme le dit Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus* (1921), « les frontières de ma langue sont les frontières de mon monde », alors il est urgent de creuser des trous dans ces frontières. (...) Les architectures de nos langues sont quelque chose dont on peut s'emparer, dont on doit peut-être s'emparer. Afin de sortir des catégories des choses nommées et de celles des personnes qui ont le droit de nommer. Il faut faire des brèches. Il faut fissurer les murs, faire circuler l'air, et dégager de nouvelles façons d'être au monde. (...) Les failles nous permettent de sortir pour un temps des distinctions entre futur, passé et présent, de les vivre de manière épaisse, reliée.

[p. 58]

Il ne faut pas tout dire. « Les sentiments tus sont inoubliables », dit le film *Nostalgia* d'Andreï Tarkovsky (1983). Les silences transforment la vie. « Il a éclipsé les autres amours de ma vie, sans doute parce qu'il a été sans énoncé, sans déclaration. Il y a quelque chose d'inépuisable là », dit Marguerite Duras³ au sujet de l'amant de son adolescence. Il faut permettre à ces non-énoncés d'exister sur scène, non pas en les faisant entendre avec des moyens ordinaires, mais en réglant la fréquence d'écoute plus bas, pour trouver, peut-être, un langage théâtral dans lequel ils puissent habiter.

Nous arrivons au bout du sentier. Nous entendons le lac des indicibles. Il y a des choses qui ne se disent pas. Nous avons peut-être réussi, en chemin, à ouvrir nos oreilles.

retour au premier sentier

[pp. 62-63]

(...) Delia Derbyshire est l'une des pionnières de la musique électronique. Elle a travaillé pour le BBC Radiophonic Workshop, comme Daphne Oram, une autre pionnière, qui travaille avec des magnétophones à bande recyclés de la guerre. Les créations radiophoniques de l'après-guerre étaient différentes dramaturgiquement de celles d'avant, et pour cela requéraient un son différent.

Daphne, Delia, ont inventé ce son nouveau.

C'est la même chose avec Eliane Radigue, en France (...).

(...) [P]eut-être bien que ces musiciennes donnent une direction aux flots dans lesquels nous entrons, ce sont des courants : Eliane Radigue, c'étaient les avions qu'elle entendait, et leur bruit qui l'intéressait. Elle développe une musique qui évolue très lentement et qui modifie l'auditeur-riche ; une musique qui transforme, par travail sur le système de feed-back, une musique qui fait un très long « chut », une musique qui courbe les ondes.

[p. 64]

Le commencement, je crois que c'est là où on se dirige, là où résonne le continuum du souffle, des pulsations, des battements, des bruissements, la matière dont sont

faits les silences. Ces musiciennes ont tenté de saisir cette matière, de la moduler pour la retrouver, pour la rendre : leur son n'est pas un déchirement dans le voile du silence, il est au contraire le silence même, celui de la pousse, du passage des nuages, de la gravité, il ouvre des spectres nouveaux, des fréquences jamais entendues jusque-là.

[p. 73]

(...) [E]n 1963 (...), Ingeborg Bachmann écrivait pour Ingmar Bergman⁴, ces lignes :

J'ai vu / Le mur et crié / Dans mon lit blanc /
Blanc, que personne / N'approchait /
J'étais couchée /
Dans un lit blanc, blanc / Et ai crié⁵

[pp. 73-74]

Elle dit qu'elle n'a plus de mots, elle évoque les avortons de sa bouche, le serpent autour de son cou, elle a vu, dit-elle, la vérité, et est devenue folle. Ce poème a été dédié à IB⁶ en 1963, l'as-tu déjà dit, trente ans, non, trois ans avant la sortie du film *Persona*, où Alma, une infirmière, prend soin d'Elizabeth, une comédienne qui, en jouant Électre, la fille qui tue sa mère qui tue son mari qui a tué sa fille, soudain, se tait. Elle se retrouve dans un lit blanc, dans un hôpital, elle n'a plus de mots. La médecin en charge de son cas lui fait savoir qu'elle comprend, elle, elle comprend son mutisme :

Chaque ton de voix est un mensonge. Chaque geste est faux. Chaque sourire une grimace. Se suicider ? C'est impensable. On ne fait pas ce genre de choses. Mais on peut refuser de bouger et rester silencieux. Alors, au moins, on ne ment pas. On peut se refermer sur soi-même, fermer le monde. Alors on ne doit pas jouer de rôle, montrer des visages, faire de faux gestes. Le silence serait le lieu de la vérité, le seul endroit de la sincérité : si parler c'est mentir, si la langue ne colle pas au monde, mieux vaut sceller sa bouche. La médecin propose à Elizabeth de passer quelque temps dans sa maison au bord de la mer (...): sur l'ensemble du film, Liv Ullmann dit un seul mot : « rien ».

¹ L'autrice utilise la métaphore filée de l'eau, du lac, des larmes et de la navigation en lien avec la création artistique tout au long de son mémoire, et ce en référence notamment à l'ouvrage de Klaus Michael Grüber : *...Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...*, Paris, Les Éditions du Regard, 1992 (nde).

² Samuel Beckett, *La dernière bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

³ Marguerite Duras en entretien avec Bernard Pivot, Émission Apostrophes, France 2, 28/09/1984, <https://www.youtube.com/watch?v=s--2miauRQ4e-themeRefresh-1>
Consulté le 27 octobre 2022.

⁴ Giulia Rumasuglia joue tout au long de son mémoire sur l'échange de voyelles entre différents noms qui se ressemblent, c'est donc le cas ici puisqu'il s'agit d'Ingeborg Bachmann et d'Ingmar Bergman (nde).

⁵ Ingeborg Bachmann, *Toute personne qui tombe a des ailes*, Paris, Gallimard Poésie, 2015, p. 461.

⁶ Abréviation utilisée ici par l'autrice pour désigner Ingmar Bergman (nde).

PERFORMER LA RECHERCHE

Le département de la Recherche de La Manufacture propose chaque année un cycle de conférences composé d'interventions d'artistes qui viennent danser, jouer ou performer une analyse de leur pratique. Il s'agit là de montrer aux étudiant-es et à toutes celles et ceux qui les écoutent que la recherche et le discours auquel elle donne lieu peuvent être jubilatoires. Le 28 février 2022, Lenio Kaklea a adapté pour ce contexte sa pièce *Ballad*¹, construite comme un récit dansé autobiographique et sociologique, retraçant son parcours de danseuse et sa pratique de chorégraphe. Nous en reproduisons ici le texte, co-écrit avec l'historien de l'art et commissaire d'exposition Lou Forster.

Ballad

Lenio Kaklea

Je suis entrée à K.Σ.O.T, l'École nationale de danse contemporaine, à l'âge de 10 ans. Le bâtiment moderniste où nous avions cours était situé à Kolonáki, le quartier bourgeois du centre d'Athènes. Dans la cage d'escalier qui menait au grand studio du premier étage, il y avait la photo à échelle humaine de celle que nous appelions tante Koula, « θεία Κούλα », la fondatrice de l'école. Elle avait étudié à l'Institut d'Eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze en Autriche, et fondé en 1930 sa propre école de danse, de gymnastique et de rythmique. On nous la présentait comme une femme stricte et déterminée. Elle avait interprété la prêtresse Héra lors de la première cérémonie de la torche olympique en 1936. Elle avait chorégraphié le déroulement à Olympie avec ses élèves. Onze femmes qui représentaient les vestales récupéraient le feu sacré allumé par les rayons du soleil.

Durant dix ans, j'enfilais mes collants et mon justaucorps et entrais dans le studio. L'air y était imprégné de la transpiration des étudiantes et la lumière froide des néons descendait du plafond. L'enseignante saluait la pianiste, notait les absentes et commençait le cours. En face du grand miroir, je me concentrais sur mes mouvements et, invariablement, le même jeu s'instaurait entre les participantes : se regarder, regarder les autres, vérifier qui me regarde, mesurer l'écart entre ce que je fais et ce qu'elles font, entre ce que je fais et ce que je pense faire, appliquer les corrections nécessaires, reprendre, rectifier à nouveau, jusqu'à ce que nous fassions toutes la même chose.

À cette époque, je vivais à Ampelokipi, un quartier populaire habité par des Grecques et des immigrantes pakistanaises, philippines, albanaises et polonaises. Le quartier possédait six églises orthodoxes, cinq hôpitaux, quatre places, deux marchés en plein air, un terrain de jeux, aucun espace vert et de nombreux magasins et ateliers. À l'âge de 8 ans, je circulais déjà seule dans les rues étroites, et discutais avec Kirios Kostas, l'épicier et Kirios Panaiotis à qui j'achetais des cigarettes pour ma mère.



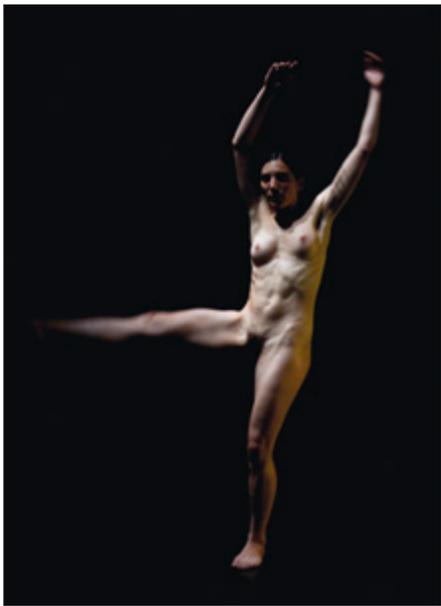
Ballad de Lenio Kaklea. © Gianluca Di Ioià

À la fin des années 1960, la dictature des colonels avait déréglementé la hauteur des bâtiments menant à la construction des premiers gratte-ciels en verre. Le boom économique des années 1990 a reconfiguré à son tour le quartier où sont apparus supermarchés et *fast-foods*. Mon adolescence est associée à ces larges surfaces uniformes qui reflétaient les activités de la rue. Avec ses solistes et ses groupes, elles m'apparaissaient comme de la danse. Pas une danse dans laquelle tout le monde bouge à l'unisson, mais une sorte de ballet qui donne lieu chaque fois à de nouvelles improvisations.

À K.Σ.O.T, l'apprentissage de la danse passait rarement par le fait de danser. À travers des exercices quotidiens, nous devions d'abord acquérir le vocabulaire qui nous permettraient ensuite de nous exprimer. Les techniques de danse qui m'étaient transmises avaient été développées en Europe et aux États-Unis dans la première moitié du 20^e siècle. Les chorégraphes modernes pensaient que, grâce à elles, la danse participerait aux transformations sociales rendues indispensables par le développement du capitalisme.

Au début du siècle, Isadora Duncan avait cherché une voie vers la spontanéité dans ce qu'elle appelait la « danse libre ». Une de ses disciples, Eli Knipper, explorait des mouvements naturels tels que couper du bois, sauter à la corde ou jouer à saute-mouton. L'eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze servait une utopie sociale où les individus devaient progresser moralement à travers un apprentissage du rythme. Doris Humphrey, quant à elle, pensait que toutes les activités humaines pouvaient être fondées sur un nombre restreint de gestes fondamentaux.

Un siècle après que les danseuses modernes avaient dansé pieds nus sur les ruines hellénistiques, dans le même quartier, nos corps se soumettaient aux



© Ida Jakobs

idéaux de rigueur et de discipline. Tous les trimestres, nous prenions une leçon face à un jury qui évaluait notre progression. La secrétaire de l'école, Kiki, nous mesurait et nous pesait pour suivre notre croissance. Les justaucorps blancs et roses, assignés aux élèves de dix à treize ans, étaient quasi-transparents. Ils dévoilaient la croissance, vécue comme honteuse, de nos seins et de notre pilosité.

L'entraînement ne correspondait pas à l'émancipation à laquelle j'aurais pu aspirer. K.S.O.T imposait un parcours balisé qui devait permettre aux danseuses de s'adapter aux valeurs de la société grecque. Les relations traditionnelles entre les femmes et les hommes étaient reproduites sous prétexte d'apprendre le répertoire, les danseuses n'étaient pas encouragées à développer une carrière chorégraphique, les effets que les exercices avaient sur nos corps n'étaient pas un sujet de discussion, nos émotions étaient considérées comme des obstacles à notre réussite. Alors que dans les années 1910, les expérimentations modernistes étaient ancrées dans une perspective féministe radicale, dans l'académie, la danse était devenue un processus d'assujettissement.

Les travailleuses culturelles ne se contentent pas de danser, elles produisent du désir. En 2005, après avoir survécu aux divers examens et à la sélection qui va avec, j'étais devenue une danseuse virtuose. Mon parcours avait fait de moi une professionnelle ambitieuse et exigeante, prête à sacrifier sa vie pour la danse. À l'étranger, j'étais vue comme une jeune femme exotique et indépendante qui profite du moment présent.

J'ai signé mon premier contrat d'interprète avec une compagnie française qui réalisait une performance autour de *Promenade*, une sculpture monumentale de Richard Serra. Les répétitions commençaient à 7 heures du matin, le seul moment où le Grand Palais était vide. Nous avons rapidement fait quelques improvisations, puis, le soir du vernissage, nous dansions au milieu des imposantes plaques de métal et parmi le flot des visiteuses qui défilait sous la nef. La verticalité, le poids et l'échelle de la sculpture accentuaient mes micromouvements qui étaient fragiles et instables.

Mon rêve se réalisait. Je travaillais pour une compagnie de danse contemporaine dirigée par des chorégraphes dont le discours était à la fois conceptuel, politique, original, accessible et neuf. Venant d'une famille de classe moyenne d'un pays aux marges de l'Europe, j'étais plus que satisfaite de pouvoir vivre de ma passion. Durant une décennie, la plupart des projets auxquels j'ai participé étaient produits par des compagnies dites « indépendantes ». Pendant la création, le but était d'incorporer rapidement des gestes. Du fait de la variété des thématiques que je traversais – répertoires historiques,

danses urbaines ou *queer* – j'étais amenée à rapidement passer de résidences de création en festivals, avec l'intermittence comme seul filet de sécurité.

Un aspect inattendu de ce nouveau mode de vie nomade, c'est que j'ai perdu en régularité dans mon entraînement. Cette routine quotidienne est un aspect essentiel du travail des danseuses qui leur permet de rester en forme entre des périodes intenses de travail. Habitant à Paris, la manière la plus facile et la moins chère pour rester en forme était de m'inscrire à une « gym ». Le *fitness* traite le corps comme un organisme biologique qui produit de l'adrénaline et de l'endorphine. C'est un exercice solitaire, centré sur des buts individuels qu'on pratique avec des écouteurs dans un environnement aseptisé, dominé par des écrans et des machines.

En parallèle, j'ai pu suivre les effets dévastateurs que la crise financière avait sur l'écologie du spectacle vivant. En Grèce, les mesures d'austérité ont conduit à des coupes drastiques dans le budget de la culture. Le paysage artistique athénien s'en est trouvé profondément reconfiguré. Son fonctionnement est aujourd'hui plus proche du système nord-américain que du modèle européen de l'État providence. Mes camarades en Grèce ont abandonné leur profession ou émigré dans le Nord de l'Europe où leurs compétences étaient appréciées.

En France, les effets de la crise ont pénétré le milieu de la danse à un rythme différent. Chorégrapheur, c'est concevoir, composer, transmettre, répéter, danser et, finalement, performer. À la différence d'autres pratiques artistiques, le coût principal d'une pièce est donc celui des salaires. Au fil du temps, les compagnies ont été obligées de réduire le temps de répétition de vingt semaines à douze, puis six, et jusqu'à quatre semaines aujourd'hui. Dans ce contexte, le critère essentiel pour évaluer le succès d'une pièce est devenu l'efficacité.



© Gianluca Di Iorio

J'ai, alors, commencé à percevoir la dichotomie entre deux mondes, d'un côté celui des techniques qui nécessitent des années d'apprentissage, de l'autre, un marché à la recherche de nouveauté et d'authenticité. Ce nouvel ordre social qui s'est développé dans la plupart des secteurs de l'économie milite contre l'idéal du *craft*, le fait de ne très bien faire qu'une seule chose. À la place, la culture du nouveau capitalisme célèbre les aptitudes potentielles, le fait de passer rapidement d'un sujet, d'une tâche ou d'un style à l'autre. Je me trouvais alors contrainte de danser des pièces qui n'étaient pas prêtes ou à ne pas les interpréter aussi bien que je pensais pouvoir le faire. La difficulté à laquelle j'étais confrontée était donc de devenir moins précise et moins exigeante pour que le travail soit fait. Je me sentais comme une consommatrice avide

de nouveaux produits, qui ne se donne jamais assez de temps pour en jouir.

Les techniques de la danse moderne servent aussi à incorporer « d'autres mouvements », généralement issus de minorités sexuelles ou raciales. Dans les années 1920, Martha Graham s'appropriait les danses des Indiens Pueblos du Nouveau Mexique en prétendant que ces formes dites primitives étaient en voie d'extinction. La rhétorique des projets dans lesquels je travaillais était différente, mais il arrivait que les chorégraphes veuillent que nous dansions du *krump*, du *voguing* ou du *northern soul*. La transmission se faisait avec des vidéos YouTube sans que nous apprenions ces techniques en profondeur.

Loin de procéder à une décolonisation des pratiques chorégraphiques, la danse contemporaine conduisait, alors, à déposer les communautés des techniques qu'elles avaient développées. Les danseuses professionnelles étaient le véhicule de cette dépossession, et la culture du nouveau capitalisme avait rendu la danse vulnérable aux politiques hégémoniques.



© Gianluca Di Iorio

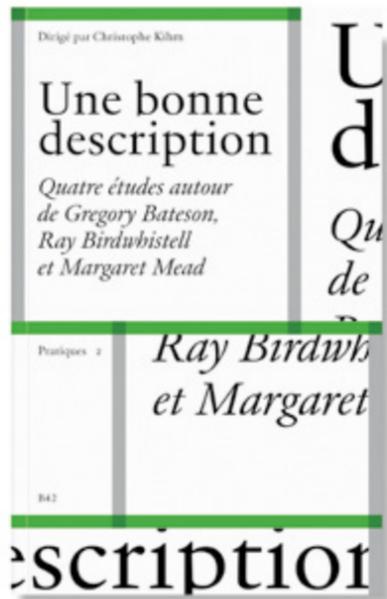
J'ai – non sans peine – abandonné l'idée que cette manière de produire et de consommer la danse puisse apporter du changement. Déçue des demandes implicites que les institutions culturelles faisaient peser sur les chorégraphes, j'ai voulu enquêter sur la manière dont notre relation intime au mouvement est affectée par ces nouvelles conditions de travail et ce au-delà même du champ de la danse.

Je suis, donc, sortie du studio. Pendant trois ans, j'ai parcouru les rues de six villes, villages et banlieues européennes pour comprendre les habitudes et les rituels de ses habitantes. Ces pratiques, ses formes de vie, décrivent la manière dont chacune a de se construire comme sujet dans l'action. Traverser ces pratiques m'a permis de renouer avec l'un des enjeux historiques de la danse moderne à savoir que le corps en mouvement est le premier champ de bataille du capitalisme. J'y intervins en dansant.

Aujourd'hui, le projet, que j'appelle *Encyclopédie pratique*, rassemble près de 600 récits et a pris la forme de pièces chorégraphiques et de livres. Il m'a permis de renouer les liens entre ma pratique de la danse et la société. Mais, je dois reconnaître que l'impact de ces danses sur la vie de toutes celles qui y ont contribué reste probablement nul.

1 *Ballad* a reçu le Prix de la Danse de la Fondation Hermès Italia et de La Triennale de Milan en octobre 2019. La pièce a été soutenue et présentée par : Pôle Sud – CDCN Strasbourg (FR), La Grange/UNIL (CH), Théâtre Garonne (FR), ICA/Londres (GB), La Manufacture – Haute école des arts de la scène (CH), Le Dancing – CDCN Dijon (FR), CCN Montpellier (FR), Les Brigittines (BE), Santarcangelo Festival (IT), CND Pantin (FR), Fondation Hermès Italia et Triennale de Milan (IT), ImPulsTanz International Festival (AT), Festival MOVE/Centre Pompidou (FR). Une version plus longue du texte a été publiée en introduction du livre de Lenio Kaklea, *Encyclopédie pratique. Détours*, Dijon, Presses du réel, novembre 2019.

NOS PUBLICATIONS



Éditions B42 – collection *Pratiques* : deux nouveaux livres à paraître

Penser l'action, un système d'entraînement de l'acteur-ric

Yvane Chapuis et Oscar Gómez Mata
Sortie janvier 2023.

Cet ouvrage se propose de documenter et d'archiver le contenu du système d'entraînement de l'acteur-ric qu'Oscar Gómez Mata a élaboré au fil des années, dans le cadre d'un cours régulier auprès des étudiant-es de La Manufacture, et ailleurs dans d'autres contextes pédagogiques. Cet entraînement concerne ce que l'on nomme au théâtre la *présence*, qui recouvre la situation de l'acteur-ric lorsqu'il/elle est en jeu devant des spectateur-rices. Le soin mis dans l'observation et la description des exercices en fait un guide pratique aussi bien qu'un ouvrage de réflexion théorique qui s'inscrit dans le champ des études théâtrales et de l'analyse des pratiques artistiques.

Une bonne description

Direction scientifique Christophe Kihm – contributions de Rémy Campos, Yvane Chapuis, Laura Spozio
Sortie printemps 2023.

Comment décrire l'action ? Quels outils, quels moyens et quelles techniques mobiliser pour comprendre, par l'exercice de l'observation et de la description, les logiques et les formes de l'agir ordinaire ? Ces deux questions sont inscrites au cœur de cet ouvrage, qui les déploie à partir d'un ensemble d'écrits historiques produits dans le contexte de recherches et d'analyses consacrées au comportement humain « communicationnel », par un ensemble de chercheur-euses et de théoricien-nes de la communication américains et anglais, anthropologues, psychiatres, linguistes, et les étend au domaine artistique du théâtre.

Articles récents

« Réactiver Sarah Bernhardt. Conférence démonstration », Tomas Gonzalez, Anne Pellois, *thâtre* [en ligne], *Chantier* #7 : *Document-matériau*, mis en ligne le 8 novembre 2022.

« La méthode Feldenkrais et le travail théâtral de Yoshi Oida », Yoshi Oida, Julie-Kazuko Rahir (entretien), *Percées* : *L'Extension recherche & création*, octobre 2022.

« Les corps manquants de nos danses contemporaines », Isabelle Ginot, Meriel Kenley (entretien), *Actualités Sociales Hebdomadaires*, n° 3269-3270, 22 juillet 2022, pp. 28-31.

« L'interprétation en jeu : faire spectacle d'un laboratoire », Nicolas Zlatoff, Lise Michel, Danielle Chaperon, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, mai 2022.

« Répétition vs Entraînement, Considérations contradictoires sur la préparation de l'acteur à la représentation », Laurent Berger, *L'Ethnographie*, septembre 2021.

« El idioma del actor y la traducción infinita », Laurent Berger, *Telondefondo*, *Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n° 33, mai 2021.

« *Spectator ludens*, La mise en jeu des spectateurs sur les scènes contemporaines », Delphine Abrecht, Dossier « Jouer », *Théâtre/Public*, n° 238, janvier-mars 2021.

« L'espace du jeu », Anne Pellois, Dossier « Jouer », *Théâtre/Public*, n° 238, janvier-mars 2021.

« Apprendre en copiant : l'acteur/actrice et ses modèles dans les pratiques de copie, d'imitation et de réactivation », Anne Pellois, Tomas Gonzalez, *Methodos* 21, 2021.

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO



Carole Baudin est ethnologue et ergonome. Elle enseigne l'anthropo-technologie aux étudiant-es en ingénierie et design. Son approche entre ethnologie, danse et ingénierie est

présentée dans l'ouvrage *Danser les invisibles : Regard sensible sur le façonnage technique des nouveaux univers corporel* (2023).



Louise Bentkowski est diplômée du Master Théâtre de La Manufacture (2020) et chercheuse associée à La Manufacture, HES-SO.



Mathieu Bouvier est chercheur en art et docteur en Esthétique de l'Université Paris 8. Ses travaux de recherche portent sur une approche figurale du geste dansé et,

plus largement, de l'expérience esthétique. Il est chercheur associé à La Manufacture, HES-SO, où il a co-dirigé avec Loïc Touzé le projet de recherche *Figure*.

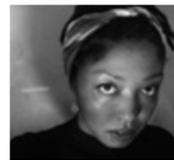


Yvane Chapuis est historienne de l'art de formation et responsable du département de la Recherche de La Manufacture. Elle consacre depuis quelques années ses travaux à l'analyse

des pratiques des arts scéniques. Elle est co-auteure avec Julie Sermon de *Partition(s)* (2016), avec Myriam Gourfink et Julie Perrin de *Composer en danse* (2019), et avec Oscar Gómez Mata de *Penser l'action* (2022).



Lucie Eidenbenz est danseuse, performeuse et chorégraphe. En 2022, elle est assistante de recherche et d'enseignement à La Manufacture.



Fabiana Ex-Souza est une artiste performeuse. Elle investit notamment la notion de « corps politique » pour mener une réflexion sur la réactualisation des archives, les réparations, la

transmission et les processus de « transmutation » de ce que l'artiste appelle « des objets fantômes ». Elle termine actuellement un doctorat en Arts Visuels et Photographie à l'Université Paris 8 dont le sujet porte sur l'esthétique décoloniale latino-américaine.



Hurcyle Gnonhoué est écrivain, dramaturge et metteur en scène. Docteur en études théâtrales à l'Université Lumière Lyon 2, son travail porte sur les territoires

de renouvellement des dramaturgies d'imaginaires noirs africains en France depuis les années 2000. Il a écrit *Faites vos poches, donnez-moi vos vis!* (2020), *Faustine d'Agla*, *Effet Doppler* (2022).



Lou Golaz est comédienne, diplômée du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2022).



Myriam Gourfink est danseuse et chorégraphe, engagée dans une recherche sur l'écriture du mouvement. Invitée sur de nombreuses scènes internationales, elle a dirigé le programme

de recherche et composition chorégraphiques de la Fondation Royaumont de 2008 à 2013.



Lenio Kaklea est danseuse et chorégraphe. Son travail explore et révèle les espaces intimes dans lesquels nous construisons notre identité. Il est soutenu et montré par de nombreux

festivals, fondations et institutions européennes.



Meriel Kenley est doctorante en études théâtrales et cinématographiques aux Universités de Rennes 2 et Lyon 2. Elle est adjointe scientifique au département de la Recherche

de La Manufacture et intervient en Méthodologie auprès des étudiant-es du Bachelor Théâtre.



Giulia Rumasuglia est metteuse en scène, diplômée du Master Théâtre de La Manufacture (2022).



Julie Sermon est professeure en études théâtrales, dramaturge et chercheuse associée à La Manufacture, HES-SO. Autrice de plusieurs

ouvrages consacrés aux écritures textuelles, scéniques et marionnettiques contemporaines, elle travaille depuis 2017 dans une perspective écocritique (voir *Morts ou vivs. Pour une écologie des arts vivants*).



Loïc Touzé est danseur, chorégraphe et pédagogue. Il enseigne régulièrement auprès de professionnels et d'amateurs en France et à l'étranger. Il dirige

depuis 2011 Honolulu, lieu de création dédié à la danse et à la performance à Nantes. Il est intervenant et chercheur associé à La Manufacture, HES-SO.



Juliette Uzor est danseuse. Après des études en histoire de l'art et art éducation, elle obtient en 2019 un Bachelor en danse contemporaine à La Manufacture.

Elle travaille actuellement sur une nouvelle pièce de danse et musique à la Gessnerallee à Zurich. Elle est lauréate du Prix Manor 2023.



Françoise Vergès est autrice, militante féministe décoloniale et curatrice indépendante. Elle est l'autrice entre autres de *L'Homme prédateur, ce que nous enseign*

l'esclavage sur notre temps (2011) ; *Le Ventre des femmes : capitalisme, racialisation, féminisme* (2017), *Une théorie féministe de la violence – Pour une politique antiraciste de la protection* (2020) ; avec Semboy Vrainom, *De la violence coloniale dans l'espace public* (2021).

PARTENAIRES DES PROJETS

Le projet *Arts vivants / écologie – Le travail des affects*, dirigé par Julie Sermon, en partenariat avec le Théâtre du Jura (Délémont), l'unité mixte de recherche *LADYSS* (Le laboratoire Dynamiques sociales et recomposition des espaces) au CNRS, l'unité de recherche « Prismes – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone » à l'Université Sorbonne Nouvelle et l'unité de recherche « Scènes du monde, création, savoirs critiques » à l'Université Paris 8.

Le projet *Danser avec le Climat*, dirigé par Louise Bentkowski, en partenariat avec l'association *ORO* (Honolulu, Nantes, FR) et le Château de Kerniny (Rospordon, FR).

Le projet *Mise en corps technique*, dirigé par Carole Baudin, Myriam Gourfink, Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, en partenariat avec la Haute École Arc Ingénierie.

SÉRIE PODCAST

Savoirs Sensibles – La fabrique de la recherche en arts

Mêlant interviews des équipes et prises de sons de leur travail, Savoirs Sensibles documente la recherche en arts de la scène contemporains sous toutes ses facettes. Chaque épisode, c'est 28 minutes au plus près des pratiques artistiques.



Tomason © Ivo Fovanna

Épisode 1 : Chatbot



Épisode 2 : Tomason



Un partenariat

LE COURRIER

LA RECHERCHE À LA MANUFACTURE

La recherche menée par les différentes équipes, composées de praticien-nes et de théoricien-nes, est fondée sur les pratiques artistiques et développe des savoirs singuliers au croisement de diverses disciplines. Ses problématiques et ses objectifs se forgent dans l'expérience des arts performatifs ou à partir d'une connaissance fine et approfondie de cette expérience. Elle se définit par sa complémentarité avec la recherche qui s'exerce dans les universités d'une part, et celle que les artistes poursuivent dans leurs processus de création d'autre part.

Cette recherche invente et/ou développe des formats de mise en partage des résultats adaptés à ses spécificités. Ils ne se limitent pas ainsi à la publication de livres ou d'articles, et peuvent se concrétiser dans des conférences dansées ou jouées, des plateformes internet, des objets audio-visuels ou d'autres artefacts, sans pour autant exclure des formes habituelles de publication scientifique. La pluralité de ces modes de valorisation des résultats donne à la recherche en danse et en théâtre une visibilité et une reconnaissance à l'échelle des communautés artistiques et scientifiques locales et internationales, autant que la possibilité de s'adresser à un public plus large.

IMPRESSUM

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis
Marion Grossiord
Meriel Kenley
en collaboration avec
Lucie Eidenbenz

Conception graphique

deValence

Impression

Gremper AG

Une publication de

La Manufacture
– Haute école des arts
de la scène
Rue du Grand-Pré 5, CP 160
CH – 1000 Lausanne 16

ISSN 2673-8066

Hes·so