

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE



Une nuit blanche, Elina Kulikova, La Manufacture, septembre 2025 © Gregory Batardon

Sommaire

Focus

| | |
|--|---|
| Dire la terre, Entretien avec Claire de Ribaupierre et Martin Reinartz | |
| réalisé par Meriel Kenley | 3 |

| | |
|--|---|
| La voix comme soutien sensoriel au développement du mouvement dansé, Laura Gaillard | 7 |
|--|---|

| | |
|---|----|
| Palo Alto: un training de l'acteur·rice en interaction, Nicolas Doutey et Jean-Daniel Piguet | 11 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Techniques fabuleuses : sentir, agir et penser autrement, ensemble, Mathieu Bouvier | 15 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Dancing with (extrait) : la danse contemporaine controversée, collectif | 20 |
|---|----|

La Recherche des étudiant·es

| | |
|---------------------|----|
| Mémoire, Enora Cini | 25 |
|---------------------|----|

| | |
|---|----|
| Gentil glossaire de petites choses, Sasha van der Pol | 26 |
|---|----|

| | |
|--------------|----|
| 42 questions | 29 |
|--------------|----|

Conférence

| | |
|--|----|
| Flamenco Queer, Fernando López Rodríguez | 33 |
|--|----|

Il y a sept ans nous lancions ce journal. Le premier lectorat visé était la communauté étudiante de l'école. Il s'agissait de l'informer de l'activité du département et de participer au développement de sa culture de la recherche.

Devenu très vite accessible en ligne et déposé dans les théâtres alentours, l'audience s'est élargie alors que nous ouvrions la rubrique *Questions des étudiant·es* dans le numéro 3. Composée d'un relevé annuel dans l'ensemble des mémoires de Bachelor et de Master, celle-ci fait régulièrement apparaître combien ce qui meut la réflexion des jeunes générations – et trouve une résolution dans les petites formes artistiques qui constituent la partie pratique de leur travail de diplôme – est intime et personnel, politique aussi. On pourra ainsi se demander avec elles·eux en 2026 : « Comment se prépare-t-on à la mort ? », « La perfection n'est-elle pas une porte d'entrée vers la servitude ? », « Est-ce que l'imaginaire a sauvé qui que ce soit ? » ou encore « Que fait-on quand Dieu est au centre de nos préoccupations, mais qu'il est hors de question de faire un art prosélyte ou même religieux au sens large du terme ? »...

Si les questions de leurs aîné·es, praticien·nes et théoricien·nes des arts de la scène qui mènent des projets au sein du département paraissent en regard plus distanciées, et *a fortiori* peut-être moins engagées, la conviction que la danse et le théâtre sont des outils pour penser le monde les rassemble. Dans l'entretien qui ouvre ce numéro par exemple, Claire de Ribaupierre et Martin Reinartz décrivent leur méthode de recherche-création menée dans la région du Lot et les alpages de la Gruyère. On y comprend comment la pratique d'un·e acteur·rice peut permettre d'approcher au plus près certains savoirs paysans qui concernent la terre, l'attention qu'on peut lui porter, les gestes qu'elle requiert, l'inventivité qu'elle appelle face au dérèglement climatique. De même, ce que rapporte Mathieu Bouvier de ses observations de pratiques de danse dans plusieurs contextes d'ateliers montre comment s'inventent également, dans les studios, des techniques qui rendent possible des expériences transformatrices de nos manières de sentir, d'agir et de se figurer notre rapport au vivant. Dans le travail qu'ont mené Jean-Daniel Piguet et Nicolas Doutey avec une équipe de trois acteur·rices, à partir des études du comportement humain de l'école de Palo Alto, et dont ils font état ici dans leur contribution, c'est toute l'efficacité avec laquelle le jeu au théâtre peut éclairer les mécaniques interactionnelles qui apparaît.

À côté de la recherche-création et de l'analyse des pratiques artistiques dont relèvent la plupart des projets du département de la recherche de La Manufacture, certaines équipes se consacrent à questionner les pédagogies et les formations. C'est le cas de l'enquête menée à l'initiative de Gabriel Schenker sur la place de la diversité dans l'enseignement supérieur européen de la danse et des problématiques qu'elle contient. Nous en publions un petit extrait dans les pages suivantes qui met sous tension la notion même de *danse contemporaine* et guide vers la pluriversalité de son éducation.

Ce numéro 7, dont je ne brosse ici qu'une partie du sommaire, vient clore une période. Avec sa sortie, je quitte les fonctions que j'occupe à La Manufacture depuis 2013, laissant aussi le podcast *Savoirs sensibles*, pensé comme le pendant audio du journal. Mis en œuvre par Elodie Brunner et réalisé par Alice Boccaro, le dernier épisode documente sur le vif le programme de recherche *Arts vivants et écologie, le travail des affects* que dirige Julie Sermon. Je laisse aussi une vaste archive en ligne, constituée au fil des années, conservant et donnant accès librement aux travaux de plus de 50 équipes. Je dépose cela dans les mains d'une nouvelle équipe, pleine de jeunesse, Salomé Okoekpen et Josefa Terribilini, à qui je souhaite le meilleur. Je me dis que je leur passe le relais d'un moteur, qui a activé une politique de démocratisation de l'accès à la pratique de la recherche, autorisant les artistes comme les universitaires, les acteur·rices comme les metteur·es en scène, les danseur·euses comme les chorégraphes, les débutant·es comme les expert·es à se projeter dans cette activité qui fait creuser, parfois laborieusement, mais avancer, toujours joyeusement.

Yvane Chapuis

DIRE LA TERRE

Entretien avec Claire de Ribaupierre et Martin Reinartz
réalisé par Meriel Kenley



© Marguerite Bourgoin

Au travers d'immersions prolongées dans des exploitations agricoles en France et en Suisse, des artistes-chercheur·es enquêtent sur les rapports à la terre du monde rural et s'engagent dans une co-construction de savoirs entre pratiques artistiques et pratiques paysannes.

Dire la terre est un projet de recherche-création dans le cadre duquel Martin Reinartz et Coline Bardin, comédien·nes, ont travaillé en immersion chez des paysan·nes avec pour objectif ce que vous nommez une co-construction d'un savoir. Qu'est-ce qu'une co-construction de savoir ?

Martin Reinartz L'hypothèse de départ et l'horizon scientifique ou de recherche dans lesquels nous nous situons sont nourris par les pensées de Donna Haraway et de Vinciane Despret. Nous avons besoin de construire des savoirs qui viennent du terrain plutôt que d'imposer des savoirs à un terrain. La co-construction pour moi, en tant qu'artiste, procède par un dépaysement, c'est-à-dire que je change de place, je vais sur un terrain et pratique parmi des personnes qui m'accueillent. Je change de régime d'attention. Je regarde les choses autour de moi autrement. Je mets la main à la pâte, pour le dire de manière triviale et simple. Le savoir vient de l'implication, mon implication physique, notamment sensorielle. La personne qui m'accueille, Clément Aillet, est principalement éleveur de brebis. Mes échanges avec lui sont constamment nourris d'une proximité de gestes. Nous partageons des gestes, je fais comme lui. Le savoir, si on considère que c'est l'aboutissement de la recherche et donc ce qui va être extrait de cette expérience, se construit avec cette personne parce que je suis constamment en train d'interroger ma propre attention et comment cette attention évolue. Mon savoir de la terre et de ce que c'est être paysan aujourd'hui, évolue aussi constamment parce que je suis là et que lui m'aiguille. C'est difficile à résumer, mais en tout cas, c'est un savoir qui se veut à l'écoute des personnes qui pratiquent quotidiennement la terre, via leur métier. La pensée critique, la pensée artistique et la pratique de la terre se trouvent réunies dans un même endroit.

Claire de Ribaupierre Il y a toujours des savoirs situés, qu'on ne peut pas découvrir à travers des études ou des ouvrages. Nous nous sommes demandé : qu'est-ce que c'est que le geste paysan ? Qu'est-ce que c'est que cette économie particulière ? Ce métier ? Son rapport à l'environnement, au vivant ? La bibliographie de notre projet est aussi fournie. Nous sommes face à une immense base de données, constituée de toutes sortes de savoirs, philosophiques, écologiques, biologiques... Il s'agit de confronter cette base de données à un savoir situé qui est le savoir de la pratique – celle des agriculteurs, des paysans, des éleveurs. Pour apprêter ce savoir, c'est important d'être immergé dans les lieux, les pratiques, le quotidien de celles et ceux qui le vivent. C'est ce que font Martin Reinartz et Coline Bardin, qui sont des acteur·rices. Qu'est-ce que ça fait que de se plonger dans un monde autre, dans un geste autre que celui de la scène, pour s'en nourrir, réfléchir et revenir avec des témoignages, des paroles, des histoires, des anecdotes, avec un regard construit. Et comment ensuite, plus tard, ce regard construit, enrichi, va participer à une forme artistique ? Ces différentes étapes, et les questions de savoir, de coopération et de collaboration sont au cœur du projet.

Le fait d'être comédien·ne donne-t-il des outils spécifiques à la fois pour l'attention et peut-être pour l'incorporation de gestes ou dans le lien aux personnes qui vous accueillent ?

M.R. Si on considère qu'être comédien consiste par exemple à prendre un texte comme point de départ, l'apprendre, le mémoriser, le mettre en mouvement sur scène, etc., ce n'est sans doute pas ce type de savoir-faire qui est ici mobilisé pour moi. Cependant, il y a quelque chose de commun dans le mouvement – ou l'utopie – de vouloir s'approcher d'un personnage. Dans ce projet, j'essaie de me rapprocher de la personne avec qui je travaille. J'essaie de comprendre

comment il pense son environnement, son milieu, comment il interagit avec, quelles sont les relations qui font sa vie. Lorsqu'on discute de la complexité d'un personnage dans un texte de théâtre, c'est difficile de savoir exactement de quoi on parle. Là, si je devais faire un portrait de Clément Aillet qui m'accueille, le portrait devrait prendre en compte l'ensemble du milieu dans lequel il évolue, avec toutes ses relations. C'est ce que j'essaie de comprendre. Il y a ce mythe de Robert De Niro qui, pour préparer le rôle de Travis Bickle pour *Taxi Driver* (1976), aurait conduit un taxi pendant des mois, la nuit, à New York. C'est un luxe de pouvoir aller sur un terrain et de pratiquer un métier. Il y a une altération de ma manière de penser. Par exemple, le matin en ce moment quand je me réveille, la première des choses à laquelle je pense, c'est aux agneaux. Ce type de petites variations me rapproche du travail de compréhension d'un rôle, d'une personne et de ce qui fait sa vie.

C.d.R. Non seulement c'est un savoir d'acteur qui peut être mobilisé, mais en même temps, un savoir de chercheur. Cette immersion, cette observation, ce travail avec enrichit le regard théorique et fait apparaître un certain nombre de questions : Quel est l'imaginaire de la terre ? Que sont ces gestes du travail ? Qu'est-ce que c'est que de prendre soin d'un environnement ? Quelle est cette tâche et quelle est l'attitude de celles et ceux qui travaillent la terre ? Comment est-ce qu'ils s'y prennent et quel type de lien ont-ils avec cet environnement, avec leur métier, avec l'histoire de ce métier, etc. ? C'est une manière d'enrichir le savoir *général* (qui est celui de la pensée) et en même temps, de créer un savoir d'acteur·rice.

La méthode que vous adoptez est celle de l'observation participante couramment employée en anthropologie et en sociologie. Vous mentionnez aussi comme outils de recherche le journal de bord et les entretiens. Le temps d'immersion est-il l'occasion d'un grand entretien, ou bien avez-vous eu une conversation de nature différente avant l'immersion ?

M.R. Concernant mon expérience dans le Lot, dans un premier temps, avec Claire de Ribaupierre et Massimo Furlan, nous avons rencontré des agriculteur·rices et des personnes qui pouvaient nous mettre en lien avec ce territoire, notamment Martine Bergues, une ethnologue spécialiste du monde rural lotois. Cela nous a permis de nous familiariser avec certaines problématiques propres à ce paysage-ci et aux métiers de la terre ici. Le Lot se distingue par une forte proportion d'exploitants âgés : c'est le deuxième département le plus « vieux » de France, avec plus de 33 % des chef-fes d'exploitation ayant plus de 60 ans. Cela met la transmission en tension : 4 fermes sur 10 devront être reprises dans les prochaines années, mais le volume de travail, la pénibilité et la taille des exploitations rendent cette relève difficile. Le mécanisme d'agrandissement des fermes (la surface moyenne est passée à 56 hectares) favorise les reprises par des voisins plutôt que par de nouveaux agriculteur·rices, ce qui rend l'installation très compliquée pour les non-héritiers et accroît la dépendance à la gestion collective et à l'accès foncier. Le paysage du Lot est marqué par le pastoralisme (brebis des Causses, bocage du Ségala) et une biodiversité qui dépend du maintien des petites fermes et élevages. Mais l'érosion des sols (remembrement, labours intensifs), la disparition rapide des haies (23 500 km par an en France), la sous-exploitation des forêts, et les sécheresses/gel/canicules récurrentes affectent fortement la viabilité des systèmes agricoles



Martin Reinartz © Marguerite Bourgoin

et la qualité des paysages. Et finalement, le Lot reste un département agricole (élevage, vignes, noix sur 41 % du territoire) mais subissant un recul des actifs agricoles (seulement 7 % des actifs sont agriculteurs aujourd'hui). Les ruraux installés mettent en avant l'importance du maintien des paysages pour le tourisme de pleine nature qui explose. Les circuits courts et la diversification progressent : 26 % des fermes pratiquent la vente directe (plus du double en dix ans) ; le bio (près de 17 %) et des labels de qualité comme l'Agneau Fermier du Quercy structurent les filières. Le Lot conserve donc une agriculture à taille humaine, une certaine polyculture-élevage, et une forte capacité d'innovation collective locale.

Ensuite, avec les agriculteur·rices, la phase d'approche était intéressante aussi. L'approche, cela a quelque chose de presque animal, au sens où on sent de manière physique si on est bienvenu ou pas. La personne chez qui je suis aujourd'hui (Clément Aillet), j'ai senti au premier coup de fil que j'étais le bienvenu. Notre premier entretien était plutôt une rencontre : on a discuté, on s'est présenté. J'ai fait certains entretiens de manière très décidée, c'est-à-dire avec un micro sur la table, par exemple avec ses parents. J'en ai fait un sur la route de l'abattoir où je l'ai interrogé sur son rapport à la mort des animaux. Les entretiens sont diffus, permanents.

C.d.R. La durée la plus longue de l'enquête a lieu dans le Lot ; les autres immersions et entretiens sont conçus comme des manières de pondérer ou d'éclairer cette expérience particulière de Martin chez Clément Aillet, qui a donné lieu à un entretien approfondi et à un journal de bord. Il fallait acquérir d'autres connaissances. Nous avons rencontré un ingénieur agronome, des paysans travaillant sur des petites ou des grosses exploitations, avec des vaches ou des moutons, le maire d'un village qui avait été céréalier... Nous avons essayé de cartographier, de scanner un peu la région.

D'après ce que je comprends, vous avez au moins trois manières différentes de collecter des données. Vous dites que les gestes, les perceptions, les émotions sont déjà des données. Il y a par ailleurs les entretiens ou en tout cas des enregistrements. Et le journal de bord. Cela fera beaucoup de données ! Comment allez-vous les traiter et les mettre en forme ?

C.d.R. Le journal de bord a d'abord été pensé comme un lien entre Martin et nous [Claire de Ribaupierre et Massimo Furlan], qui ne sommes pas sur place, comme la possibilité de communiquer simplement entre nous. C'est aussi la possibilité, en tant que chercheur et acteur, d'archiver et de revenir sur les émotions, les événements, les rencontres, sur ce qui surgit : collecter l'expérience. Le journal de bord est une archive gardant la trace d'une évolution. Toutes ces données seront la matière principale d'au moins un article que nous rédigerons. Il est aussi question d'une création théâtrale, dans une perspective plus lointaine. Mais toi, Martin, à quoi te sert le journal de bord en ce moment et comment l'envisages-tu ?

M.R. Je suis assez étonné par le vrai aller-retour entre l'expérience et la prise de notes. Le journal de bord est un endroit d'archivage, de documentation, mais aussi de tentative. Je m'autorise parfois des expérimentations poétiques, créatives. Nina Ferrer-Gleize a mené une superbe recherche publiée sous le titre : *L'agriculture comme écriture*. Elle a passé quatre ans dans une exploitation familiale, des lieux de mémoire et d'intimité assez forts pour elle. Elle dit écrire au ras du sol, faire venir le savoir du sol. Elle essaie de penser sa position d'artiste, qui génère une certaine représentation de la paysannerie, et de voir à quels endroits il y a des manquements. Pour moi, le journal de bord est une sorte de matière vivante, et déjà un lieu de mise en forme, de création où je crée des liens, entre des photos, des textes, parfois des réflexions courtes ou plus longues. C'est un échange constant avec l'expérience. Celle de la mort notamment, constamment présente. Je suis venu pour la période des agnelages, période des naissances, et j'ai vu plus de morts que de naissances. La mort,

ici, tu la vois. Tu la vois, tu la vis, tu la ressens. Une agnelle est morte dans mes bras. Je peux comprendre la mort en l'expérimentant, je peux en parler. Le journal de bord m'aide à prendre la mesure de la manière dont je comprends les choses et les événements. Je me rends compte que je comprends avec mes sens, par l'expérience, avec des petites histoires aussi. Le journal de bord est l'endroit où consigner et repenser à un événement, lui donner du sens et l'articuler à d'autres événements, à une compréhension plus globale, à ma propre évolution aussi.

C.d.R. La question c'est effectivement comment peut-on consigner l'expérience de la recherche et comment cette expérience est transformatrice. Le travail de la terre n'est pas un métier déconnecté du geste. Le geste implique le corps, il implique la vie, la mort, le contact avec un environnement qui est vaste, entre les animaux, les éléments, les végétaux, les machines. Il y a tellement d'acteurs présents qu'on ne peut pas en parler si on n'est pas à l'intérieur. C'est flagrant dans le catalogue de l'exposition *Paysans designers, l'agriculture en mouvement*¹. La curatrice de l'exposition, Constance Rubini du Musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux (madd) a collaboré avec deux designers Erwan Bouroullec et Adrien Rovero pour monter cette exposition autour de l'agriculture en mouvement. Ils ont observé, rencontré, interviewé de nombreux penseur·euses, chercheur·es, scientifiques, ingénieur·es agronomes, paysan·nes, berger·ères, éleveur·euses et maraîcher·ères autour de la question de l'élevage, des cultures, des sols et ont posé un regard particulier sur la manière dont ces travailleur·euses aménagent le paysage et cultivent la terre, grâce à des outils, des machines et des gestes particuliers. Ce qu'il en ressort, et ce qui est extrêmement original, c'est qu'ils mettent en lumière l'inventivité dans le geste, la créativité dans la manière d'envisager le travail et de trouver des solutions face au dérèglement climatique. Avec la coopérative *L'Atelier paysan*, les agriculteur·rices adaptent ou créent de nouvelles machines, ils·elles collaborent et cherchent des solutions ensemble. Ils·elles se comportent comme des

designers, d'où le titre de l'exposition « Paysans designers ».

M.R. Il y a un très beau mot de patois qui nous a beaucoup intéressés : le biaï. Le biaï se réfère à un savoir-faire et à un savoir-être avec l'environnement. Dans le livre *Poun Naou*, l'auteur ayant étudié l'histoire et l'anthropologie, Bruno Almosnino, relate une « conversation avec Martine Bergues, ethnologue au département du Lot, à l'écomusée de Cuzals, en mars 2023 » :

Elle souligne avec ce mot l'ingéniosité paysanne, la capacité à imaginer les formes et les usages, à prévoir les réparations. En l'entendant, j'ai spontanément pensé que le mot biaïle renvoyait à la vision (visto/bisto) [...]. Dans le *Robert historique de Rey*, « biaïs » désigne aussi « l'aspect sous lequel une chose ou une personne se présente ». C'est bien le mot que nous cherchons. Que déploie avec largesse le *Dictionnaire languedocien-français* de Pierre-Augustin Boissier de Sauvages (dans l'édition de 1785, consultée sur internet) : « Biaï : Esprit, adresse. A dë biaï ; il est adroit². »

On dit, par exemple, il a le biaï ou il n'a pas le biaï. Tu peux avoir le biaï pour quelque chose, par exemple ici, nous avons construit une cheminée. Tu peux avoir le biaï pour tailler les pierres ou tu peux ne pas l'avoir. Je me suis posé la question du biaï : l'ai-je dans mon propre domaine ? Qu'est-ce que cela voudrait dire en art ?

C.d.R. Le biaï est une forme d'adresse. On peut avoir de l'adresse avec les mains, avec la tête, le corps... Ce qui est assez beau, c'est justement de capter ces adresses qu'on ignore posséder tant qu'on n'a pas fait des gestes, essayé des choses ou été confronté à une expérience. C'est une découverte, qui va de pair avec une certaine humilité aussi à découvrir les qualités, les compétences des personnes qu'on côtoie et de découvrir que le chercheur a peut-être un certain nombre de savoirs ou de compétences liées à son métier, mais qu'il est obligé de se questionner sur sa position de savoir. Il nous importe de remettre en question notre pensée de façon permanente par l'expérience, par la réalité, par la rencontre – cela nécessite une humilité de ne pas déjà savoir.

Vous souhaitez laisser de côté vos *a priori*, mais aucun de vous n'est une page blanche. La constitution de votre équipe de recherche a aussi été motivée par des liens mémoriels à la terre, en ce qui concerne Martin Reinartz et Coline Bardin, notamment. Essayez-vous de mettre en sourdine ces liens préexistants – en tant qu'ils seraient un savoir préconstitué – ou au contraire, nourrissent-ils le projet ?

C.d.R. Effectivement, on n'est jamais vierge de rien, et Martin et Coline ont des familiarités avec le monde paysan. Ils ont un certain savoir du terrain de notre enquête, mais il est toujours à repenser en fonction des milieux, des régions – ce qui rejoint la question de la situation du savoir. L'agriculture dans le Lot n'est pas du tout la même que celle des alpages en Gruyère, parce que la terre n'est pas la même, le climat n'est pas le même, les possibilités d'élevage ne sont pas les mêmes, les fromages, le lait, la richesse, etc. Tout est différent. Et pourtant,

il y a une base commune, un métier en lien avec la terre. Tout est toujours à questionner, à nuancer. Le savoir est à chaque fois un peu bousculé, interrogé selon les contextes, les rencontres.

M.R. Le savoir paysan dont je dispose est lointain. J'ai suivi mon père, qui était vétérinaire rural, quand j'étais petit... J'ai arrêté de l'accompagner quand j'avais 16 ou 17 ans. L'atout dont je dispose peut-être concerne l'approche que j'évoquais précédemment. Comment rencontrer, aller dans un monde dont tu n'es pas vraiment familier, et créer du lien. Car tu es forcément vu comme un citadin, tu viens de la ville, tu y vis, tu y fais des études, etc. Il est vrai que j'ai déjà vu du sang, très souvent, j'ai déjà vu des plaies, j'ai aidé mon père lors d'opérations, etc. Donc, quand Clément doit faire des choses un peu techniques de ce type, cela ne m'effraie pas. Je suis habitué à certains gestes, je les ai en moi. Mais j'essaie aussi d'observer comme si c'était la première fois. Enfant, j'ai vu à plusieurs reprises des veaux morts. Je reviens sur la mort, parce que c'est un point de réflexion dernièrement. Un veau ou un agneau mort, couché sur une dalle de béton, c'est une image que je connais, mais j'essaie d'y prêter attention, de ne pas laisser la familiarité la désactiver. Comment faire pour revoir à nouveau, avec des yeux neufs ?

Cette recherche s'inscrit dans le prolongement du travail de création artistique que tu mènes, Claire, avec Massimo Furlan. Qu'est-ce qui est nouveau ici, dans la démarche ? Comment le cadre de la recherche vous déplace ?

C.d.R. Dans plusieurs de nos projets de création, nous avons une démarche anthropologique, ethnographique de nos sujets, c'est-à-dire qui se construit toujours autour de la question des rencontres et des liens. Comment entre-t-on en contact avec des personnes, des milieux, des métiers, des savoirs qui ne sont pas les nôtres, qui ne sont pas ceux du milieu théâtral ? Comment se construit cette approche et comment est-ce qu'elle génère un type de théâtre et de savoirs particuliers ? Ce projet s'inscrit dans cette lignée-là en effet. La question de la terre qui nous occupe aujourd'hui est d'une complexité immense, elle demande beaucoup de temps et de délicatesse. Le cadre de recherche offre la possibilité d'aller voir dans le détail, d'accumuler des expériences et des récits. Il s'agit aussi pour nous de clarifier une méthode et de la transmettre à des acteur·rices, Martin et Coline, de leur confier la rencontre d'un milieu et la récolte des témoignages. Évidemment, ensuite, il y aura une autre expérience qui fera se côtoyer sur le plateau des paysan·nes et des acteur·rices. Il s'agira de tisser d'autres savoirs : des manières de dire, des types de présences, et de faire cohabiter une polyphonie de récits de rapports sensibles à la terre.

¹ Exposition au Musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux, 14.07.2021 – 07.05.2022. Voir : <https://madd-bordeaux.fr/expositions/paysans-designers-un-art-du-vivant>.

² Alexandra Pouzet, Bruno Almosnino, *Poun Naou*, Beauregard, Arts pauvres, 2024.

L'équipe de recherche

Claire de Ribaupierre, dramaturge et intervenante à La Manufacture & Martin Reinartz, comédien diplômé Manufacture (2019) et assistant à la mise en scène (chercheur·es principaux) ; Coline Bardin, comédienne diplômée Manufacture (2019) ; Massimo Furlan, artiste-chercheur, metteur en scène et performeur.

Partenaires

Dire la terre est un projet développé au sein de la mission Recherche de La Manufacture, avec le soutien de l'IRMAS et de la HES-SO en partenariat avec Numéro23Prod et la Maison des arts Georges & Claude Pompidou.

LA VOIX soutien sensoriel au développement du mouvement dansé

Laura Gaillard *

Le projet de recherche « Les voix du mouvement dansé » s'est articulé autour du lien entre production vocale et mouvement dansé. Il s'agissait pour moi d'explorer comment l'expression vocale peut influencer ma perception de mon corps en mouvement, de repérer l'impact de la voix sur le mouvement dansé, et de trouver des ressources nécessaires au mouvement dansé dans la production vocale.

Ces objectifs ont guidé une année de recherche intense, joyeuse, rigoureuse, collective et intime. La voix fait d'une part entendre la singularité, l'unicité de chacun/ chacune, et permet la relation. Pour Adriana Cavarero, philosophe, c'est « dans l'émission sonore qui vient des profondeurs du corps, et qui s'échappe dans l'espace pour pénétrer l'oreille d'un autre, évoquant ainsi une autre voix en réponse, que la réciprocité de la communication se révèle comme une forme de relation et d'interdépendance¹ ». Ce qui m'intéresse, ce sont ces « profondeurs du corps » : d'où vient la voix et quelle est sa matérialité ? Je me demande si de cet abysse physique peut naître un mouvement dansé, et comment il s'articulerait alors à la production vocale, en tant que deux instances en dialogue dans un même corps.

Cet intérêt a débuté en 2018 à l'issue de ma formation en danse après avoir senti un manque. Pendant mes études, j'ai bénéficié de leçons individuelles et collectives de chant. Je ne m'étais alors pas rendue compte à quel point cette utilisation particulière du corps façonnait en moi des chemins d'expression et de partage spécifiques et nécessaires. Cette pratique, sans être simultanée à celle de la danse, la stimulait et ouvrait des possibles, des zones de liberté et de renouveau.

En débutant l'écriture de mon projet de recherche, j'ai recensé comment et par qui la voix et le mouvement avaient été étudiés simultanément. C'est souvent du côté de la musique, et plus particulièrement du chant que le mouvement a pu ouvrir de nouvelles manières de trouver sa juste voix. Geste du côté de François Delsarte, mouvement



M (respiration sonore sur un H), restitution de fin de résidence par Laura Gaillard, le far° (Nyon), mars 2025 © Elena Boillat

* Déclaration de positionnalité : je suis une femme blanche, Suisse, vivant en Suisse et ayant des origines espagnoles. Je viens d'une famille issue de la classe moyenne (père ouvrier et mère éducatrice). Je me suis formée dans des universités en Suisse où j'ai obtenu deux diplômes en sciences économiques et sociales puis un Bachelor en danse contemporaine. En tant que sujet et objet de cette recherche, je reconnaiss que ma manière de comprendre, d'expliquer et plus profondément de percevoir et de sentir le mouvement dansé prend place dans une histoire aussi bien personnelle que collective dont ma connaissance est limitée. Les références utilisées dans cet article s'inscrivent dans l'histoire de la danse contemporaine en Europe et aux États-Unis, une histoire que j'estime partielle, partielle et qui tend à invisibiliser des approches non-occidentales du mouvement. Ainsi, les propos de cet article sont situés dans un espace-temps, un corps, une sensibilité particulière et subjective. Ils n'ont pas une ambition universaliste.

non-volontaire du côté de Frederick Matthias Alexander et rythmique de celui d'Émile Jacques-Dalcroze².

Pour ma part, je me suis tournée vers les fondements du geste vocal et vers la matérialité du son plutôt que sur sa dimension musicale. J'ai privilégié les aspects musculaires et vibratoires de la production vocale, et j'ai exploré comment ils pouvaient me faire découvrir de nouvelles manières de considérer, de percevoir, de performer le mouvement dansé, dans ses composantes de temps, d'espace, de poids et de dynamique³. Lors de nos premières expériences avec Daniel Cohen-Séat, chercheur en sciences vocales, nous avons apprécié plusieurs changements récurrents lors de l'utilisation de la voix sur une chorégraphie précise. Nous avons observé une augmentation du tonus musculaire en général, une plus grande clarté des positions et des directions du corps dans l'espace, et des modifications de la durée des mouvements. De l'intérieur, pour moi qui performais, ce qui était flagrant était le changement du rapport à la gravité : les appuis dans le sol étaient mieux définis et les positions d'équilibre plus aisées.

Pour structurer ma recherche, j'ai choisi de concentrer mon étude sur cinq catégories de production vocale : les quatre mécanismes laryngés (M0 à M3) et une catégorie liée au souffle (M). Ces mécanismes correspondent à différentes configurations du larynx, influençant le type de vibration des cordes vocales et les sensations corporelles associées. En M0, les cordes vocales vibrent de manière lente et irrégulière, produisant un son grave et crépitant. En M1, correspondant à la voix de poitrine, les cordes sont épaissies et fortement fermées, générant une vibration riche en harmoniques. En M2 ou voix de tête, elles sont étirées et affinées, seules les couches superficielles vibrent, ce qui permet de produire un son plus aigu et plus pur. En M3 ou sifflet, la tension est maximale et les vibrations, si elles existent, sont limitées aux bords les plus fins des cordes vocales ; certains chercheurs suggèrent même une phonation sans réelle oscillation. Ces quatre mécanismes traduisent des différences marquées d'engagement corporel, de pression sous-glottique et de sensations vibratoires.

À cela s'ajoute la catégorie du souffle, qui ne fait pas intervenir les cordes vocales mais repose sur des jeux d'air générant des résistances dans le conduit vocal. Ces jeux, comme la production de consonnes non voisées (s, p, t, h, f), permettent de ressentir les pressions d'air à différents niveaux et d'explorer les dynamiques musculaires de la respiration. Les muscles expirateurs (transverses, obliques, intercostaux internes)

permettent de comprimer l'abdomen et d'abaisser la cage thoracique pour expulser l'air ; tandis que les muscles inspirateurs (diaphragme, intercostaux externes) assurent l'entrée d'air en agrandissant la cage thoracique. L'équilibre entre ces groupes musculaires joue un rôle essentiel dans la régulation de la pression sous-glottique, élément clé du contrôle vocal.

Au sein de chacune des catégories mentionnées ci-dessus, il y a de nombreuses possibilités vocales, qu'il est ais de différencier grâce aux paramètres suivants de la production sonore : fréquence, volume, forme de la bouche nécessaire à la production et nature rythmique entre autres. Afin de mettre en lien production vocale et mouvement dansé, j'ai alors défini plusieurs productions vocales spécifiques au sein des cinq catégories (M0, M1, M2, M3, M).

Puis j'ai mis en place diverses sessions de travail, où à partir d'une production vocale, j'improvisais des mouvements pendant des temps longs (entre 15 et 30 minutes). Même si la forme et la direction des mouvements changeaient d'une improvisation à l'autre, certaines composantes du mouvement restaient similaires notamment au niveau de la dynamique, du tonus musculaire, de l'équilibre et des sensations. Ainsi, quelques relations entre production vocale et mouvement me sont apparues fondamentales :

M0, volume faible, forme de A ouvert, durée longue :

ici, l'air est bloqué au niveau du haut de la cage thoracique, sous le sternum. L'expiration est très ralente et les cordes vocales se ferment de manière irrégulière. L'air dans ma cage thoracique m'invite à l'ouvrir vers le ciel, à créer de l'espace pour cet air. Produire ce type de sonorité me permet de rester dans une ouverture, une extension dorsale sans ressentir de gêne ou de limitations physiques. Ma cage thoracique flotte et se meut facilement dans l'espace, le reste de mon corps s'organise ainsi autour de la légèreté de ma cage thoracique. La nature de ce lien est pour moi fonctionnelle. C'est parce que l'air est bloqué dans la cage thoracique que je ressens l'urgence de modifier sa position dans l'espace.

M1, volume élevé, forme de A ouvert, durée longue, notes graves :

le volume élevé de la voix demande une plus haute pression sous-glottique (la pression d'air dans les poumons sous la glotte). Augmenter la pression sous-glottique nécessite d'augmenter la résistance des cordes vocales et

permettent de comprimer l'abdomen et d'abaisser la cage thoracique pour expulser l'air ; tandis que les muscles inspirateurs (diaphragme, intercostaux externes) assurent l'entrée d'air en agrandissant la cage thoracique. L'équilibre entre ces groupes musculaires joue un rôle essentiel dans la régulation de la pression sous-glottique, élément clé du contrôle vocal.

Au sein de chacune des catégories mentionnées ci-dessus, il y a de nombreuses possibilités vocales, qu'il est ais de différencier grâce aux paramètres suivants de la production sonore : fréquence, volume, forme de la bouche nécessaire à la production et nature rythmique entre autres. Afin de mettre en lien production vocale et mouvement dansé, j'ai alors défini plusieurs productions vocales spécifiques au sein des cinq catégories (M0, M1, M2, M3, M).

Puis j'ai mis en place diverses sessions de travail, où à partir d'une production vocale, j'improvisais des mouvements pendant des temps longs (entre 15 et 30 minutes). Même si la forme et la direction des mouvements changeaient d'une improvisation à l'autre, certaines composantes du mouvement restaient similaires notamment au niveau de la dynamique, du tonus musculaire, de l'équilibre et des sensations. Ainsi, quelques relations entre production vocale et mouvement me sont apparues fondamentales :

M0, volume faible, forme de A ouvert, durée longue :

ici, l'air est bloqué au niveau du haut de la cage thoracique, sous le sternum. L'expiration est très ralente et les cordes vocales se ferment de manière irrégulière. L'air dans ma cage thoracique m'invite à l'ouvrir vers le ciel, à créer de l'espace pour cet air. Produire ce type de sonorité me permet de rester dans une ouverture, une extension dorsale sans ressentir de gêne ou de limitations physiques. Ma cage thoracique flotte et se meut facilement dans l'espace, le reste de mon corps s'organise ainsi autour de la légèreté de ma cage thoracique. La nature de ce lien est pour moi fonctionnelle. C'est parce que l'air est bloqué dans la cage thoracique que je ressens l'urgence de modifier sa position dans l'espace.

M1, volume élevé, forme de A ouvert, durée longue, notes graves :

le volume élevé de la voix demande une plus haute pression sous-glottique (la pression d'air dans les poumons sous la glotte). Augmenter la pression sous-glottique nécessite d'augmenter la résistance des cordes vocales et



M0, restitution de fin de résidence par Laura Gaillard, le far° (Nyon), mars 2025 © Elena Boillat

d'augmenter la compression dans les poumons avec les muscles expirateurs. Cette augmentation de la tension musculaire dans les muscles expirateurs m'aide à trouver un tonus musculaire dans le reste du corps, en particulier dans les muscles stabilisateurs du tronc. Je ressens ainsi une grande stabilité de mes appuis et peux explorer des mouvements en équilibre sur une jambe ou sur la pointe des pieds. De plus, grâce à la conduction osseuse (propagation des sons via les os), il m'est possible de percevoir ces sons graves avec mon squelette. Je sens mes os vibrer, ce qui me donne une certaine densité dans l'espace. Cet élément renforce mon aptitude à mettre en jeu mes appuis sur le sol et mon équilibre. Dans ce cas, le lien production vocale-mouvement dansé est d'une part fonctionnel (la contraction des muscles expirateurs amène la contraction des muscles posturaux) et d'autre part lié à la sensation vibratoire du son.

M2, volume moyen, forme de OU fermé, durée longue, notes aiguës :

lors de la production de notes aiguës, je ressens les vibrations du son de manière plus évidente dans la boîte crânienne, ce qui me donne une sensation de flottement, de légèreté, d'allongement de la colonne vertébrale au niveau des vertèbres cervicales. Comme si ma tête vibrante se dessinait avec plus de netteté dans l'espace et que le reste du corps s'ajustait sous la tête. La pression sous-glottique et l'engagement musculaire dans la gorge sont plus faibles que dans M1 me donnant une sensation de détente que je peux déployer dans d'autres parties de mon corps. Cette détente me permet d'aller vers le déséquilibre, le changement d'appui, de suivre une direction, un tracé dans l'espace. Ici, le lien production vocale-mouvement dansé est établi avec la sensation vibratoire du son produit.

M3, volume faible, forme de A ouvert, durée très longue :

la production de note suraiguë accentue le mécanisme de verticalisation décrit plus haut. Je sens un filet d'air très fin passer dans ma gorge et mon nez, j'ai une sensation de verticalisation du son qui vibre tout au sommet de mon crâne. La production de ce son me permet une organisation physique verticale (plutôt statique mais traversée de micromouvements), même

si la position du corps dans l'espace ne l'est pas. Ici, le lien est établi sur la base d'une extrapolation sensorielle de la production de ce son sifflant.

M, volume moyen, forme de F, de H, de P, durée moyenne pour F, longue pour H et très courte pour P :

lorsque j'entraîne la sortie de l'air en formant un F, mes incisives supérieures touchent ma lèvre inférieure, laissant ainsi un fin débit d'air sortir de ma bouche. Cette résistance, je la transpose dans l'air autour de moi comme si tous mes mouvements rencontraient une plus grande résistance, ce qui leur donne plus de tonus musculaire, une vitesse constante et plutôt lente. Je sens mes membres transpercer les différentes couches de l'air. En formant un H, je sens une contraction de mes muscles constricteurs pharyngés, mon larynx descend légèrement, je contrôle la quantité d'air inspiré et expiré. Je sens une dilatation, un élargissement du temps et de l'espace me permettant de prendre conscience des infinies possibilités directionnelles de mes mouvements. Enfin lorsque je produis le son P, une partie de l'air inspiré s'accumule derrière mes lèvres collées l'une contre l'autre, puis il est relâché quand la contraction musculaire qui tenaient mes lèvres serrées se relâche. Le reste de l'air reste dans mes poumons lors de la production du P, puis il sort rapidement et librement lorsque mon diaphragme se détend brusquement. Je sens des éclatements de tension-détente musculaire dans le corps, que je peux transposer à différentes parties, créant une danse du soubresaut, du soudain. Dans les différents cas, le lien entre voix et mouvement dansé se joue autour d'extrapolations de sensations, notamment de résistance, de contraction et de détente musculaire.

Ces différentes relations ont constitué le socle de l'élaboration de certains exercices pratiques⁴. Le cheminement nécessaire à la découverte de ces articulations m'a amenée par ailleurs à créer trois grilles de mise en relation de la production vocale et du mouvement dansé. Celles-ci offrent la possibilité à chacun/chacune de mettre en lien voix et mouvement dans son propre corps en analysant d'un côté le mouvement, de l'autre la production vocale et enfin leur articulation (cette articulation je la nomme capsule).



Bibliographie sélective du projet



Restitution de fin de résidence, Laura Gaillard, le far° (Nyon), mars 2025. © Elena Boillat

— Paramètres de la grille du son: hauteur, volume, durée, mécanisme laryngé, forme de la bouche, engagement et sensations corporelles.

— Composants de la grille du mouvement: temps, espace extérieur, espace intérieur, éléments gravitationnels, modulation tonique, éléments anatomiques.

— Nature de l'articulation mouvement-voix: imaginaire (par exemple, la production vocale d'un « s » continu liée aux mouvements d'ondulation d'un bras peut donner l'image d'un serpent), rythmique (par exemple, le rythme du mouvement est en parfaite synchronisation avec le rythme de la production vocale), narrative (par exemple, la production vocale « ui » liée au mouvement de la tête vers le bas peut permettre de raconter un acquiescement), physiologique, émotionnelle, autre.

Comme il a été décrit plus haut, je me suis concentrée d'abord intuitivement, puis par goût, sur les articulations physiologiques entre production vocale et mouvement dansé. J'ai ainsi pu découvrir que la voix peut être un soutien au mouvement dansé, qu'elle me permet de l'appréhender dans une nouvelle dimension spatiale et gravitaire⁵. En effet les vibrations sonores traversent mon espace interne et se répandent dans l'espace externe m'invitant à reconstruire la frontière qui les sépare. J'ai porté mon attention sur l'écoute « interne », essayant au maximum de me détacher des notions de justesse, d'harmonie, de mélodie, de rythme,

des différents éléments qui fondent la musique. L'objectif était d'arriver, même lors de pratiques collectives, à faire voyager la conscience dans le corps grâce à la vocalisation et son écoute intérieure. Pour la suite de ce travail de recherche, je prévois d'interroger la voix comme soutien sensoriel dans un contexte de groupe. Ceci m'amènera à réintégrer l'écoute « externe » afin de conscientiser la composition sonore lors de pratiques collectives et comment cette dernière peut également jouer sur les relations dansées au sein d'un groupe.

¹ Cavarero A. & Langione M., « The Vocal Body: Extract from a philosophical Encyclopedia of the Body » in *Qui parle*, Vol. 21, n°1 (Automne-Hiver 2012), pp. 71-83.

² Waille F., *La méthode somatique expressive de François Delsarte, L'entretemps*, Lavérune, 2016 ; Suquet A., *L'éveil des modernités*, CND, Pantin, 2012.

³ Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2004.

⁴ Le « push-sing » & « sing-alleviate » notamment. Le premier met le focus sur l'engagement musculaire de la production vocale et la résistance nécessaire à cette production. Il s'agit de repousser le sol en choisissant un point d'appui spécifique. Une fois ce mouvement de pression engagé, l'objectif est de trouver une production vocale qui soutient cette action. Le second permet un focus sur la détente musculaire également nécessaire à la production du son. Cette fois, il s'agit de commencer par produire un son et de sentir ce qui, grâce à cette production, peut se détendre, s'alléger dans le corps.

⁵ Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales français, soutenir c'est maintenir dans une position, empêchant de tomber. C'est également donner des appuis pour réaliser quelque chose ou aider à traverser une épreuve.

L'équipe de recherche

Laura Gaillard, danseuse, diplômée Manufacture (2017), chercheuse principale ; Myriam Gourfink, danseuse et chorégraphe ; Daniel Cohen-Séat, chercheur en sciences vocales ; Elena Boillat, artiste et professeure d'ATT ; Meggie Blankschyn, danseuse, diplômée Manufacture (2023) & Jeanne Kleinmann, metteure en scène, diplômée Manufacture (2021), assistantes de recherche et d'enseignement de La Manufacture 2024-2025.

Partenaires

Les voix du mouvement dansé est un projet développé au sein de la mission Recherche de La Manufacture, avec le soutien de l'IRMAS et de la HES-SO, en partenariat avec le Dansomètre, le far° et le Théâtre Sévelin 36.

PALO ALTO

Un training de l'acteur·rice en interaction

Nicolas Doutey et Jean-Daniel Piguet

Une équipe composée d'un metteur en scène, d'un auteur dramatique et de trois acteur·rices ont exploré comment certains concepts clés issus des études de la communication humaine de l'école de Palo Alto permettent de reconstruire les dynamiques d'interactions scéniques. À partir de ces observations, ils·elles ont élaboré des outils destinés au travail des acteur·rices, et nous font part de leur démarche et de leurs découvertes.

Notre projet Palo Alto avait pour objectif d'examiner la façon dont les recherches développées à partir des années 1950 par l'école de Palo Alto en Californie peuvent éclairer la question théâtrale. Les théoriciens de Palo Alto, autour entre autres de Gregory Bateson, qui s'est formé comme anthropologue, et Paul Watzlawick, philosophe et psychologue, ont développé une réflexion sur la communication interpersonnelle, considérée comme un système circulaire complexe opérant à plusieurs niveaux. Leurs recherches offraient de nouveaux cadres de compréhension et des outils d'analyse particulièrement précis des interactions humaines, et elles nous semblaient permettre de nourrir et développer une approche originale de certaines questions théâtrales. Notre projet s'est articulé surtout autour de deux axes.

Le premier concernait l'entraînement de l'acteur·rice. Il s'agissait de s'appuyer sur certains axiomes énoncés dans *Une logique de la communication*, ouvrage central de Watzlawick, Beavin et Jackson (1967), et de voir comment on pouvait s'en servir pour développer des exercices de jeu centrés sur des questions d'interaction. Parmi ces axiomes, on pensait notamment à la distinction, dans un acte de communication, entre le « contenu », c'est-à-dire « ce qui » est communiqué, l'élément informationnel, et la « relation », c'est-à-dire le rapport interpersonnel instauré par ce qui est dit ou par la façon dont cela est dit. Autre axiome qui retenait notre attention : l'impossibilité de ne pas communiquer, que les théoriciens de Palo Alto déduisent du constat que tout comportement (verbal comme non-verbal, intentionnel comme non intentionnel) communique. Nous souhaitions également travailler avec la distinction fondatrice que ces chercheurs ont proposée entre deux types de relation : la relation symétrique où deux individus se considèrent comme occupant des positions égales et peuvent se comporter « en miroir », et la relation complémentaire où les positions de l'un et de l'autre sont clairement différenciées, une haute et une basse (professeur/élève, médecin/patient, employeur/employé, etc.). Ces trois points nous semblaient pouvoir renvoyer à des aspects centraux dans le jeu d'acteur·rice, et permettre de l'aborder depuis la perspective de l'interaction, centrale mais pas toujours travaillée en tant que telle dans des exercices dédiés.

Le second axe, d'orientation plutôt dramaturgique, concernait la question du conflit. Les théoriciens de Palo Alto se sont beaucoup intéressés à des formes

particulières de conflit, notamment autour de la notion de double contrainte, loin de l'*agôn* (la confrontation de deux points de vue, positions ou volontés opposés) que l'on rencontre le plus souvent dans les dramaturgies classiques. La double contrainte, qu'ils ont particulièrement étudiée en lien avec la schizophrénie, désigne une double injonction contradictoire, comme : « Viens loin de moi », où la demande de *venir* (et donc de se rapprocher) est en contradiction avec la demande d'être *loin*. Ce genre de rapport permet, dans le jeu d'acteur·rice, de convoquer de la complexité en travaillant sur plusieurs niveaux simultanés de communication, que nous souhaitions explorer.

Un autre aspect de ce second axe de recherche s'appuie sur la dimension systémique et écologique (au sens où Bateson emploie ce terme¹) de la recherche de Palo Alto. Cette approche permet de mettre en relief ce qui, dans le conflit, relève non pas de l'opposition de deux forces, mais de la stabilité du système conflictuel et donc de l'accord entre les parties, en ce sens, qui permet au conflit de se développer ou de se maintenir. Développer notre compréhension de cette dimension semblait un moyen de poursuivre une réflexion sur une dramaturgie différemment conflictuelle, sinon possiblement non conflictuelle.

Un théâtre de « relations »

Nous avons travaillé sur quatre périodes de recherche, entre l'automne 2024 et le printemps 2025, en terminant par une présentation publique à La Grange, le centre Arts et Sciences de l'Université de Lausanne. Lors d'un premier temps (novembre 2024), nous avons invité Yves Winkin, spécialiste de l'école de Palo Alto, qui nous a notamment apporté un éclairage historique et conceptuel, et Guillaume Delannoy, directeur de l'Institut Gregory Bateson à Lausanne et thérapeute, qui nous a fait part de ses perspectives plus directement ancrées dans les situations ordinaires auxquelles il est quotidiennement confronté avec ses patient·es. Nourris par ces échanges, nous avons conçu des exercices et imaginé des canevas d'improvisation susceptibles de mettre en jeu théâtralement certaines dimensions de la théorie de Palo Alto.

Nous les avons testés dans un deuxième temps (décembre 2024) avec une actrice (Geneviève Pasquier) et deux acteur·rices (Arnaud Huguenin et Lucas Savioz) autour de situations et interactions simples : comme rendre ou demander un service, se



Restitution de recherche avec Arnaud Huguenin, Geneviève Pasquier et Lucas Savioz, à La Grange, Centre Arts et Sciences, UNIL (Lausanne), 10 avril 2025 – extraits de captation vidéo

présenter et présenter un groupe, faire une mise au point pour éviter un malentendu... Nous nous sommes surtout intéressés, à travers ces exercices, aux deux types de relation que sont les relations symétriques et complémentaires. Nous avons pu observer la façon dont, dans le jeu, prendre cette distinction pour point de départ permet aux acteur·rices de travailler une forme de souplesse et de mobilité dans la différenciation des adresses. Par exemple, dans un exercice où il s'agissait de raconter quelque chose à trois, Arnaud devait être en position haute avec Geneviève, mais très basse avec Lucas, et devait donc, dans le même cours d'activité et dans la même situation, selon qu'il interagissait avec Geneviève ou Lucas, passer en une seconde d'une position surplombante à une position très inférieure.

Un autre champ que nous avons exploré à ce moment concernait les paradoxes de la communication. L'intérêt des théoriciens de Palo Alto pour les marges de la communication, ses zones troubles, paradoxales, pathologiques (ce qui a donné naissance au volet thérapeutique de leur recherche) repose sur l'idée que ces « dysfonctionnements » en révèlent la grammaire, permettent par différence d'en comprendre le fonctionnement, d'en mettre à jour le mécanisme. C'est dans cette optique que nous avons exploré la communication paradoxale, par exemple en développant ce que nous avons appelé « l'exercice du malentendu », où quelqu'un cherche à éviter un malentendu auquel personne n'avait pensé. On observe alors la façon dont, tout en cherchant explicitement à écarter une pensée (celle qui ferait l'objet d'un malentendu), celui qui parle met surtout en lumière, contre sa volonté, qu'il a pensé à cette pensée qu'il cherche à écarter. Par exemple : « Vraiment, ça ne me pose aucun problème que personne ne m'ait pas servi de café. », loin de dénouer un malentendu, met surtout en relief le présupposé nié et risque ainsi de causer gêne ou crispation.

Dans la troisième session (février 2025), nous avons poursuivi les exercices sur les différents types de relation, en essayant de travailler sur des régimes d'intensité

plus basse et des glissements progressifs, afin de ne pas être limités par des « clichés » de positions tantôt très clairement différenciées (haut ou bas) tantôt pas du tout (parfaitement symétriques). Nous avons simultanément essayé de prolonger ce travail, ainsi que celui autour de la communication paradoxale, à partir d'improvisations plus longues et plus développées aussi d'un point de vue fictionnel. Nous nous sommes notamment concentrés sur une situation d'interaction entre une mère et un fils (rapport beaucoup travaillé par les théoriciens de Palo Alto), mettant en jeu une communication complexe et un rapport de double contrainte autour de l'autonomie du fils adulte qui, néanmoins, reste fils. Le travail d'improvisation sur cette séquence a finalement donné lieu à un texte et a été précisé lors de la dernière session de travail.

Nous avons également, à cette étape, essayé de travailler à partir d'un autre type de texte, une pièce de théâtre existante², dans l'idée de mettre en jeu les questions traversées jusqu'ici, et notamment de faire jouer simultanément, et de façon distincte, les aspects verbal et non verbal de la communication.

La dernière semaine de travail (avril 2025), non plus à La Manufacture mais sur le plateau de La Grange, a permis d'intégrer plus clairement dans nos réflexions et exercices la question de la relation théâtrale elle-même, entre une scène et une salle, des acteur·rices et des spectateur·rices. C'est une question qui nous était apparue dès notre première semaine de réflexion, mais qui a pris une autre dimension lors de cette dernière semaine de recherche ainsi que lors de l'ouverture à un public, le 10 avril 2025. Nous nous sommes proposés, pour « mettre en jeu » la relation théâtrale elle-même, d'en déstabiliser le régime ordinaire, par exemple en commençant notre ouverture publique par une très mauvaise présentation de l'équipe de recherche par Lucas Savioz, présentation tout à fait déséquilibrée, révélant de façon inappropriée et gênante de possibles tensions interpersonnelles ou des rapports de rivalité, etc., sans qu'aucun membre

de l'équipe n'ose « recadrer » Lucas, ou nommer le fait que c'était une mauvaise présentation. Le fait qu'elle consiste en une « sortie de route » était un moyen, par la négative, de révéler nos attendus ordinaires sur ce qu'est une présentation d'équipe et d'un travail de recherche (nous sommes des professionnels, chacun a un parcours et une qualité qui le rend apte à mener un tel travail, la collaboration est guidée par des objectifs de travail et non personnels, etc.), et ainsi de convoquer, dans l'expérience présente, la relation au public à l'œuvre dans ce genre d'ouverture.

Cette recherche nous semble encore receler des potentialités et nous souhaiterions la poursuivre, notamment en prenant pour point de départ le fait de

considérer le théâtre en termes de relation. Nous avons commencé à toucher du doigt cette question, en particulier à propos de ce qui se passe sur scène, dans le jeu des acteur·rices, envisagé non pas à partir d'entités (du personnage ou de la personne réelle) mais à partir de l'interaction, mobile, toujours en devenir, etc., de ce qui se passe « entre », entre les protagonistes d'une scène, entre des partenaires de jeu, entre des acteur·rices et des spectateur·rices. Et nous aimerais à présent interroger plus frontalement la question de la relation théâtrale elle-même, ce qui a lieu sur scène comme manière d'établir un certain rapport de communication avec la salle.

Entretien avec les acteur·rices

Jean-Daniel Piguet Quels sont les différents concepts de Palo Alto mobilisés dans cette recherche qui t'ont particulièrement marqué ?

Arnaud Huguenin La double contrainte (ou injonction paradoxale) est ce qui a créé chez moi le plus d'émotions ou de sensations de jeu. C'est ce que j'ai trouvé le plus joueur, le plus immédiatement actif : le fait de dire une chose et son contraire. Dans les improvisations, les mots arrivaient tout seul. La double contrainte te force à te muscler à l'intérieur : tu dois jouer deux intentions contraires en même temps. Ça peut rendre un peu fou, mais ça donne beaucoup de jeu. La double contrainte crée un conflit intérieur, qui n'est pas visible par les autres.

Nicolas Doutey Peux-tu raconter comment tu t'es engagé dans un type de communication paradoxale avec tes partenaires au cours des improvisations ?

A.H. Pour la scène d'improvisation mère/fils, l'injonction paradoxale c'était : je veux me sentir libre en tant qu'être humain donc je veux pouvoir couper le cordon avec elle, mais je suis toujours lié à ma mère d'une

façon ou d'une autre. Je peux partir, mais j'ai besoin d'elle. Dans l'improvisation je voulais qu'elle me dise « Arnaud, je te rends ta vie », j'avais besoin qu'elle me libère. À partir de là, quelque chose se passe. Tu comprends que ce que tu demandes à l'autre est absurde, mais tu veux quand même dire que c'est important pour toi. La chose que tu demandes contient son propre contraire. C'est infaisable, tu ne peux pas le résoudre, et toi, tu cherches à le résoudre. Ça te met en jeu. Et après, ça dépend aussi de ta partenaire, de la contrainte qu'elle a, elle aussi. Mais si elle me répond qu'elle me « rend la vie », de façon « superficielle », je ne peux pas juste l'accepter car ma demande est vitale, j'ai besoin que cela soit « sincère ».

J-D.P. Que retiens-tu des exercices et des improvisations sur les relations de symétrie et de complémentarité tels qu'on les a développés ?

A.H. L'injonction paradoxale engage davantage une quête personnelle, tandis que le travail sur les relations symétriques et complémentaires que nous avons fait est beaucoup plus technique. Il s'agissait

d'instaurer une symétrie avec un partenaire et une asymétrie avec un autre quasi dans le même temps. Et tu n'as aucun scrupule à passer de l'un à l'autre, par exemple à être soudain odieux avec quelqu'un. C'est ça qui peut devenir jouissif. Dans la vie, on a tellement envie de séparer, « elle, c'est une bonne personne, elle, c'est une mauvaise personne ». L'exercice demande d'être quelqu'un qui porte beaucoup de contradictions. C'est un peu vertigineux, je pense, pour les spectateur·rices.

J-D.P. Et toi Geneviève, quel est le concept de Palo Alto qui t'a le plus intéressée en tant qu'actrice ?

Geneviève Pasquier « On ne peut pas ne pas communiquer » est sans doute le concept qui m'a le plus marquée. Peut-être parce que le rapport entre le langage verbal et non verbal me préoccupait déjà. Mettre des mots dessus clarifie les choses, ça permet d'en voir les effets. Ce concept montre que quoi que je fasse, que je veuille attirer l'attention ou non, me mettre dans un coin ou non, ça a un impact, ça communique.

Et plus globalement, c'est la mobilité d'une relation qui m'a intéressée, c'est-à-dire le fait que tout bouge constamment. Si l'un amorce une manœuvre sur l'autre, l'autre doit réagir. On est sur une espèce de matelas pneumatique. Cela signifie que rien n'est figé. Et quand tu es sur scène, tu peux aussi penser comme ça. Tu pourrais penser « toi tu incarnes ça, toi ça, et il y a conflit », mais en fait, c'est plus complexe car la relation bouge tout le temps. Même dans les situations où l'on croit que le rapport de complémentarité entre deux partenaires est clairement haut/bas, on peut se rendre compte que c'est celui qui a la complémentarité basse qui manipule l'autre. Travailler cette complexité de la relation, rendre visible cette subtilité des rapports humains m'intéresse.

N.D. Qu'est-ce que ces outils, qui conduisent à mettre l'accent sur la relation, changent pour toi dans ton travail d'actrice ?

G.P. Je dirais que ça augmente mon acuité à détecter le moindre changement chez mon partenaire. Tu me diras c'est peut-être la base de notre travail. Mais dans ces exercices, comme on était dans des formes de manipulation de relations, je pense que j'étais plus concentrée sur mon partenaire que sur moi. Donc j'observais plus ce qui se passait en face, les manœuvres, et ça m'amenait à sortir de mes idées préconçues sur ce que j'allais produire. Cela crée une sorte d'hypervigilance à ce qui peut se passer, de façon plus forte que dans une improvisation sans ces contraintes-là. Ça m'amenait à être plus consciente, et peut-être à aller plus loin dans ce que je pouvais produire aussi.

N.D. Et toi Lucas, qu'est-ce que le fait de mettre l'interaction au centre t'a permis de travailler dans le jeu ? Et qu'est-ce que ça t'a permis de ne pas travailler ?

Lucas Savioz J'ai l'impression que le fait de mettre l'interaction au centre déplace mon attention d'acteur sur mon partenaire et ça me libère de certaines attentes de performativité ou de virtuosité technique, pour être vraiment dans la qualité du lien. Et de fait, les questions d'incarnation

deviennent un peu obsolètes. On est à l'opposé du travail de l'Actors studio, par exemple, qui demande un effort individuel pour se mettre dans un état spécifique. On est juste dans une recherche avec l'autre, comme si on se mettait dans un état d'esprit où on fait ça à deux. Ça devrait toujours être le cas, mais disons que là c'est vraiment le point de départ. Ce n'est pas une simple attention, c'est vraiment l'essence même de ce qu'on a fait.

N.D. Ces travaux de Palo Alto qu'on a traversés jettent-ils une lumière particulière sur le rapport au public et sur l'événement théâtral lui-même, concrètement, dans ton rapport au jeu ?

L.S. L'événement théâtral comprend tous les éléments qui sont en jeu au moment de la représentation, donc aussi le public. Et l'école de Palo Alto, c'est une façon de penser où tout est intégré et fait système.

Ce sur quoi la lumière a été posée pour moi, c'est la question de la maîtrise et du lâcher prise. Cette école de pensée rend visible des choses, et plutôt que de les contrôler, l'enjeu est davantage de les voir et de ne pas les résoudre. Ça me rappelle le concept de Goffman dont Yves Winkin nous a parlé : le *given* et le *given off*. Le *given* c'est ce qui est donné à l'autre, ce que tu veux ou voudrais donner à l'autre, et le *given off* c'est ce qui paraît malgré toi. Il y avait cet exemple où je me montre relâché mais en fait mon interlocuteur voit que je tremble ou que je sue. Et ça, je trouve que c'est très parlant pour un acteur·rice. C'est cette situation où tu es en train de travailler à fond sur un truc de l'intérieur, et de l'extérieur on voit complètement autre chose. Ce sont des questions qui m'intéressent parce qu'elles renvoient à l'idée que la présence, le fait d'être sur scène, c'est avant tout un acte de dénuement, au sens où il s'agit de moins avoir de volonté sur ce qui apparaît. Je trouve que c'est toujours intéressant de se demander comment on raccorde le travail que l'acteur·rice fait à l'intérieur et l'effet que ça produit sur un autre regard.

J-D.P. Qu'est-ce qui te donnerait envie de continuer de travailler si nous devions poursuivre cette recherche ?

L.S. Il s'agirait d'explorer comment rendre le public encore plus intégré dans notre dynamique, comment lui donner encore plus un rôle à part entière ; et de construire le rapport entre celui qui regarde et celui qui joue. L'utopie de ce travail serait de créer un système où on est tous en train de travailler, le public autant que nous. Si nous poussions vraiment la logique de Palo Alto, appliquée à une situation théâtrale, c'est à dire des gens qui agissent et d'autres qui regardent, c'est une piste que nous pourrions poursuivre.

¹ C'est-à-dire simplement : une compréhension qui ne s'intéresse pas uniquement à un objet mais au milieu dans lequel cet objet s'inscrit, avec lequel il est en interaction, c'est-à-dire qui prenne en compte l'environnement, le contexte, selon une approche holistique. Voir notamment *Vers une écologie de l'esprit* [1972], Paris, Le Seuil [1977, 1980], coll. « Points Essais », 1995, vol. 2 (trad. Ferial Drosso, Laurencine Lot, Eugène Simion).

² Combats, de Nicolas Doutey, Éditions Esse Que, 2025.

Partenaires

Palo Alto est un projet développé au sein de la mission Recherche de La Manufacture, avec le soutien de l'IRMAS et de la HES-SO, en partenariat avec la Grange – Centre / Centre Arts et Sciences, UNIL et la Maison Saint-Gervais, Genève.

TECHNIQUES FABULEUSES

Sentir, agir et penser autrement, ensemble

Mathieu Bouvier



Conférence performée de l'équipe de recherche au Pacifique, Centre de Développement Chorégraphique National (Grenoble), novembre 2025 © Pascale Chollette

Face aux urgences écologiques et à l'appauvrissement de notre sensibilité au monde, une équipe mixte d'artistes-chercheur·es et de chercheur·es universitaires observe les façons dont les arts vivants sont des terrains d'expérimentation écologique. Par-delà les « fabulations spéculatives » de Donna Haraway¹, ils·elles étudient les techniques qui s'inventent dans les studios et les ateliers qui, mettant au premier plan la relation, et permettent de réinventer nos manières de sentir, d'agir et de penser.

Une expérience écologique de l'art ?

Le désastre écologique de notre temps est enchevêtré dans ses causes et dans ses effets à une crise de la sensibilité : nous manquons cruellement de sensibilité et d'*« égards ajustés*² » envers notre milieu, envers les formes de vie dont pourtant notre existence dépend.

L'art et les artistes sont concernés au premier chef par cette crise de la sensibilité et par les moyens d'y répondre. Les arts vivants en particulier (danse, théâtre, performance...), parce qu'ils sont des arts de la présence et de la relation, peuvent à bon droit s'emparer des problématiques écologiques et les mettre en scène de façon incarnée. Dans son ouvrage *Morts ou vifs, pour une écologie des arts vivants*, Julie Sermon analyse le tournant « éco-critique » que prend aujourd'hui l'art vivant, et y distingue trois types d'articulations entre la question écologique et les arts de la scène : un nouage thématique quand l'écologie y est « un motif d'inspiration documentaire ou fictionnel », un nouage esthétique quand l'écologie motive une « forme

symbolique » innovante, et un nouage pragmatique quand l'écologie « reconfigure les processus de création et les modes de production du spectacle vivant »³.

Nous voyons la possibilité d'un quatrième nouage, que l'on pourrait appeler « expérientiel ». On peut en effet se demander si la configuration spectaculaire de l'œuvre en représentation (aussi participative, immersive ou située soit-elle) tient vraiment ses promesses écologiques, en matière d'*« expérience transformatrice*. Sans perdre foi dans la force des œuvres d'art, il nous paraît impérieux d'imaginer pouvoir faire « l'expérience de l'art » par d'autres moyens.

Depuis quelques décennies, un certain nombre d'artistes de l'art vivant choisissent d'œuvrer sur le mode de la *pratique partagée*, et non plus seulement au moyen de l'œuvre-en-représentation. Dans leurs ateliers de pratique (professionnels ou publics), il nous est permis de vivre « l'art comme expérience⁴ », comme le proposait déjà le philosophe John Dewey dans les années 1930, en partageant des gestes artistiques et des émotions esthétiques qui peuvent s'avérer aussi puissantes que celles que

L'équipe de recherche

Jean-Daniel Piguet, metteur en scène et performeur, diplômé Manufacture (2016) & Nicolas Doutey, écrivain de théâtre (chercheurs principaux) ; Arnaud Huguenin, comédien, diplômé Manufacture (2016) ; Geneviève Pasquier, comédienne et metteuse en scène ; Lucas Savioz, comédien, diplômé Manufacture (2016), assistant de recherche et d'enseignement 2024-2025.



Yasmine Hugonnet, *Jeux de perceptions*, cycle d'ateliers et de conférences conçu avec Charlotte Imbault, en collaboration avec le MCBA – PLATEFORME 10, le Théâtre de Vidy et le Théâtre Sévelin 36 (Lausanne), juin 2022 © Mathieu Bouvier

nous offrent les œuvres. La différence, c'est que ces expériences de l'art ne sont pas seulement prodiguées par les artistes, elles sont contribuées par le collectif. En faisant de la relation le principal agent de la création, ces pratiques artistiques assument une pratique écologique de l'art et permettent d'en faire une expérience active. Les artistes qui proposent aujourd'hui ce type d'expérience inventent pour cela des techniques d'un nouveau genre.

Techniques fabuleuses : Et si... ?

Ces techniques, nous avons choisi de les appeler *fabuleuses*, car elles réenchantent les processus d'apprentissage, d'improvisation et de coopération par des moyens de « fabulation spéculative ». Avec ce terme emprunté à la philosophe féministe Donna Haraway⁵, on décrit le fonctionnement d'outils, de dispositifs ou de partitions de jeu motivés par un pari : *Et si... ?*

Et si on pouvait sentir, voir ou toucher à distance ? Et si la danse (re)devenait une pratique divinatoire ? Et si on donnait le protagonisme à la relation, plutôt qu'aux individus ? Autant d'hypothèses ou de « pièges à possible » qui brouillent les frontières habituelles entre le sujet et le monde, entre le fait et la fiction, entre l'œuvre et le processus. Avec leurs paris spéculatifs, ces pratiques artistiques fabriquent des « pièges à possible » : elles étonnent la sensibilité et émulent l'imaginaire, elles favorisent le débrayage des habitudes sensorielles, motrices et cognitives, elles stimulent des puissances d'agir qui débordent le sujet individuel. Elles proposent des outils pour sentir, agir et penser autrement, ensemble.

De façon non exclusive, nous nous sommes intéressés aux *Tuning Score* de Lisa Nelson (USA), à la *Real Time Composition* de João Fiadeiro (PT), aux *jeux de perception et de réciprocité* de Yasmine Hugonnet (CH), à l'outil *hypnotique pour la création* de Catherine Contour (FR), aux *Zones de contact* de Myriam Lefkowitz (FR), au *Togethering* d'Alice Chauchat (DE), aux *jargons gestuels* de Mathilde Papin (FR), aux différentes pratiques mantiques et oraculaires de Loïc Touzé et Mathieu Bouvier (FR), Julien Bruneau (BE), Teresa Silva et Sara Anjo (PT), etc.

Dans le cadre de leurs workshops, ces artistes développent des pratiques de nature très différentes : des expériences somatiques, des partitions pour l'improvisation collective, des dispositifs de création, des « quasi-rituels »... On leur trouve néanmoins un point commun : ces pratiques sont des jeux, dans toute l'étendue du concept que propose la langue anglaise : tantôt comme *play* – jeu spontané, improvisé, exploratoire –, tantôt comme *game* – jeu régulé, jeu à enjeu, quoique sans compétition.

Depuis 2023, nos études de terrain (workshops, ateliers professionnels ou publics, laboratoires de recherche ou de création accueillis par des structures partenaires du projet, en Suisse, en France et au Portugal) nous ont conduits à expérimenter et à analyser ces pratiques dans leurs contextes d'élaboration et de transmission. Plutôt que de suivre une démarche monographique qui consisterait à analyser chaque pratique d'auteur·rice dans sa singularité, nous avons plutôt privilégié une démarche comparative et transversale qui s'intéresse d'abord aux techniques et aux technicités. En comparant les outils, les opérations, les règles de jeux, les effets transformateurs, les partis pris esthétiques et éthiques de ces pratiques, en un mot leurs manières de faire, nous avons dégagé certains traits affinitaires que nous avons nommés des *tropes* (des figures de style), et que nous avons rassemblés en cinq familles : techniques d'accordage, de débrayage, de décentrement, d'enchantement et de détours.

Techniques d'accordage

Les techniques d'accordage permettent d'entrer dans diverses formes de syntonisation (accordage du tonus, de la sensibilité, de l'humeur...) avec soi-même, avec les autres et avec l'environnement. Entre autres buts, ces techniques exercent la conscience du senti dans le mouvement, les états de vigilance élargie (hypnose, méditation) et engagent l'activité dans l'effacement des polarités actif/passif, sujet/objet, positif/négatif, etc.⁶ Par exemple, dans la *Ouija Dance*⁷, l'un des exercices de base de la pratique du Contact

Improvisation, deux partenaires mettent en contact les extrémités de leurs index et ferment les yeux. Ce point de contact peut alors s'animer d'un mouvement anonyme, quand chacun de deux partenaires aura l'impression de suivre le mouvement plutôt que de l'initier. Avec ces pratiques, les artistes se donnent des moyens de création qui ne sont plus seulement chorégraphiques ou dramaturgiques, mais aussi, et avant tout, *attentionographiques*⁸. Au même titre que le geste ou l'action, et parce qu'elle en est la condition même, l'attention peut également être écrite, conçue et préparée par des exercices et des jeux qui en restaurent les puissances aujourd'hui abîmées par le capitalisme attentionnel⁹. Ces techniques travaillent l'accordage comme un processus dynamique, plastique et instable. À cet égard, elles peuvent aussi faire droit à la fécondité du malentendu ou du dissensus. Ainsi, par exemple, Catherine Contour signifie aux partenaires d'un exercice dont elle vient de donner la consigne : « Ne cherchez pas à vérifier que vous avez bien compris la même chose ». On peut s'accorder sans tomber d'accord.

Techniques de débrayage

À l'instar du débrayage mécanique, ces techniques opèrent des changements de régime dans les routines formées par l'habitude. Au niveau du travail sensorimoteur (qui relève à la fois des fonctions sensorielles et de la motricité), les techniques de débrayage consistent à inhiber l'action réflexe, à suspendre ou à différer les réponses spontanées, de façon à laisser germer d'autres possibilités de sentir et d'agir. « Retenez votre première impulsion, dit João Fidaíro dans ses workshops de *Real Time Composition*. Retenez peut-être même la deuxième. La troisième sera la bonne ». Pour pouvoir déjouer les conditionnements, ces techniques de débrayage sont souvent disruptives, elles jouent d'effets de surprise, de paradoxes, de contre-intuitions. « Je m'approche de ce dont je m'éloigne, je m'éloigne de ce dont je m'approche », dit Loïc Touzé dans l'une de ses pratiques¹⁰. Ces techniques agissent aussi sur nos habitudes affectives, intellectuelles ou imaginaires. Ainsi, dans les partitions

oraculaires ou divinatoires différemment proposées par Loïc Touzé et moi-même, par Julien Bruneau, ou encore par Teresa Silva et Sara Anjo, les techniques de débrayage fonctionnent comme des « herméneutiques sauvages » : il s'agit d'interpréter des effets de sens produits par des éléments formels et symboliques (gestes, formes, mots, images) créés et mis en relation de façon non-intentionnelle, par tirage au sort, écriture ou dessin automatique, improvisations dansées à partir de rapports abstraits... Entre la lecture du tarot et le rébus, l'interprétation fonctionne par conversions analogiques et déplacements de valeurs entre les formes, les gestes et les signes, afin de susciter des effets de sens non volontaires.

Techniques de décentrement

Les techniques de décentrement ont pour objectif d'ouvrir les « citadelles » du corps et de la subjectivité pour que la perception, la décision ou la production de sens ne soient plus seulement des domaines réservés aux volontés individuelles, mais soient élargies à d'autres dimensions, et confiées à des puissances d'agir (ou « agentivités ») plus qu'humaines. Dans le travail somatique, les techniques de décentrement consistent par exemple à extravertir la sensation jusqu'à la distinguer de soi et en faire un partenaire de jeu. C'est ainsi que Yasmine Hugonnet fait de « la peau de l'espace¹¹ » une vie sensible exocentrale, un partenaire de danse doté de forces et d'intentionnalités propres. Dans certains dispositifs pour l'improvisation, il s'agit de déléguer une capacité d'agir à des partenaires plus qu'humains. Ainsi, des hypothèses « fabuleuses » telles que la télépathie (Loïc Touzé, Alice Chauchat...), la vision ou le toucher « à distance » (Myriam Lefkowitz), ou encore des personnages conceptuels tels que le fantôme d'une danse (figure très présente dans de nombreuses pratiques) ou le témoin (contributeur essentiel dans les pratiques de composition collectives en temps réel) sont instaurés comme des partenaires qui vont nous faire faire quelque chose que nous n'aurions jamais pu concevoir sans ce déplacement du protagonisme. Les techniques de décentrement ont donc pour finalité de décharger le souci du « génie individuel » pour favoriser au contraire une ingénierie de la relation. Façons de créer des performances ou des expériences artistiques dont l'auteur·rice n'est plus un·e seul·e, mais toujours plus qu'un¹². L'autrice, ici, c'est la relation.

Techniques d'enchantement

Avec les techniques d'enchantement, il s'agit d'émuler le désir de jouer, d'expérimenter ou de performer au moyen de ce que nous appelons des « intrigues » perceptives, cognitives ou imaginaires. Il peut s'agir de motiver un geste avec un énoncé stupéfiant (« un cavalier endormi sur un cheval au galop », Loïc Touzé) ou avec une consigne paradoxale (« Danser un unisson les yeux fermés dans le *Blind Unison Trio* de Lisa Nelson »). Il peut s'agir aussi de fictions simulatrices avec lesquelles on s'invente un devenir-animal, un corps étrangé, doté de propriétés ou de modes d'existence « fabuleux »¹³. Avec certains jeux spéculatifs, il s'agit encore de se risquer aux franges du phénoménal : « Et si on pouvait composer une danse par télépathie ? Et si on pouvait se faire voyant d'une danse qui vient d'avoir lieu dans une pièce une minute avant qu'on y entre ? », comme nous le proposons, par exemple, avec Loïc Touzé dans nos workshops. Ces pratiques divinatoires se tiennent loin de toute obédience, mais s'attachent à réenchanter les outils et les modes

de connaissance intuitifs de ces sciences oubliées que sont les arts magiques. À ce titre, les techniques d'enchantement sont aussi des techniques de survie pour des savoirs et des spiritualités minorées et refoulées par la modernité occidentale.

Techniques de détour

Nos façons d'agir sont le plus souvent des façons de réagir. Paradoxalement, notre spontanéité est très éduquée. Visant l'efficacité et le résultat, nous redoutons l'erreur, l'incompréhension ou le raté. Pour déjouer ces conditionnements, il nous faut des techniques rusées, des techniques capables de déjouer les logiques de la projection et les précipitations de la volonté. Ces techniques fonctionnent par voie indirecte ou « voie négative ». Dans une consigne de travail, nommer l'objectif à atteindre peut susciter une conduite contractée sur le seul souci de réussir. Ne pas nommer le but, détourner l'attention sur une activité secondaire ou accessoire sont des façons d'obtenir, par incidence, un résultat plus libre, plus inventif. Le *non-savoir* devient ainsi une façon de faire droit à des « intentions non-volontaires » (Catherine Contour), à des effets de sens émergents, affranchis de toute volonté individuelle. Ainsi, les techniques de détour peuvent consister à soumettre certaines prises de décision aux prescriptions du hasard, des aléas, du tirage au sort. Dans les pratiques oraculaires développées par Teresa Silva et Sara Anjo, Julien Bruneau, Loïc Touzé et moi-même, le *non-savoir* est même la condition *sine qua non* pour pouvoir délivrer un oracle. Dans ces dispositifs oraculaires, sollicités par une personne requérante qui leur adresse une question intime, les performeur-euses chargés de composer et de lire les signes (danses, dessins, figures allégoriques, compositions de rapports...) ignorent tout de la question posée à l'oracle. L'ignorance de cette motivation intime est ici un moyen d'interdire à la personne qui lit l'oracle une interprétation qui procède d'une inspiration ou d'une projection subjective. L'oracle doit au contraire émerger d'une conspiration entre des signes, des gestes et un sens que seul l'accordage des désirs (et des inconscients) compose.

Des outils de pensée

Avec leurs « pièges à possibles », les « techniques fabuleuses » fournissent des moyens de sentir, d'agir et de penser autrement, pour changer les représentations, les habitudes et les normes. Ces moyens sont spéculatifs, au sens de l'hypothèse ou du pari (*What if? Et si?...*), et contribuent, sur le terrain des pratiques artistiques, à l'invention de ce que Donna Haraway appelle des « fabulations spéculatives » : de nouveaux types de récits et de techniques pour imaginer d'autres façons de faire monde, d'autres cultures de la sensation et de la relation, de l'attention et de la participation. Avec leurs tropes d'accordage, de débrayage, de décentrement ou de détour, les techniques que nous étudions offrent de véritables outils pour ce travail de transformation. Dans le cadre des ateliers de pratique artistique, ils permettent de vivre « l'art comme expérience » (une expérience de l'art contribuée par le collectif et non plus seulement *prodiguée* par les œuvres), mais ils en débordent aussi le champ. En effet, ces techniques peuvent aussi intéresser, plus largement, toute « écologie des pratiques¹⁴ » dans le champ social. Dans les domaines de l'écologie politique, de la santé, de l'éducation, des luttes intersectionnelles, des collectifs associatifs ou institutionnels cherchent eux aussi des



Yasmine Hugonnet, *Jeux de perceptions*, cycle d'ateliers et de conférences conçu avec Charlotte Imbault, en collaboration avec le MCBA – PLATEFORME 10, le Théâtre de Vidy et le Théâtre Sévelin 36 (Lausanne), juin 2022 © Mathieu Bouvier

techniques pour transformer les représentations, les sensibilités et les puissances d'agir. À l'horizon de l'année 2027, dans ce qui deviendra, nous l'espérons, le second volet de notre projet de recherche, notre étude nous conduira à la rencontre des « techniques fabuleuses » qui s'inventent dans les laboratoires de la *clinique sociale*, là où des collectifs prennent soin de la relation.

¹ Donna J. Haraway est philosophe et historienne des sciences. Elle est connue pour ses apports majeurs en épistémologies féministes, en études des sciences et des technologies ainsi que dans les études animales. À propos des « Fabulations spéculatives » voir: Donna Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Cthulucene*, Durham, NC: Duke University Press, 2016.

² Selon l'expression de Baptiste Morizot dans *Manières d'être vivant*, Arles, Acte Sud, collection *Mondes Sauvages*, 2020, p. 266.

³ Sermon Julie, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*. Paris, B42, collection *Cultures*, 2021, p. 68.

⁴ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934]. Paris, Gallimard, collection *Folio essais*, 2005.

⁵ Donna J. Haraway in *Donna Haraway: Story Telling For Earthly Survival*, a film by Fabrizio Terranova, Spectre productions, Graphoui, 2016. Dans le sillage de la philosophie de Haraway, le concept de « fabulation spéculative » se décline aujourd'hui en une grande variété de productions intellectuelles et artistiques. De façon générale, on peut

qualifier de fabulation spéculative toute pratique dédiée à l'invention de mondes possibles, motivée par l'impérieuse nécessité de sortir celui-ci du capitalisme.

⁶ On parle alors d'une expérience vécue « à la voie moyenne » : une voie ni seulement active ni seulement passive, mais les deux en même temps.

⁷ Du nom de cette pratique de spiritisme née à la fin du 19^e siècle aux États-Unis, dans laquelle les participant-es posent leurs doigts sur une plaquette de bois qui, lorsqu'elle est animée par l'« esprit » sollicité, semble se déplacer d'elle-même vers des lettres disposées en cercle, et composer ainsi un message.

⁸ Le terme d'attentionographie est emprunté au lexique de Lisa Nelson, et en particulier à son solo *Attentionography*, créé à Paris et São Paulo en 2014. Voir <https://vimeo.com/177113123>.

⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, 2014 ; (dir.) *L'économie de l'attention : stade ultime du capitalisme ?*, Paris : La Découverte, 2014.

¹⁰ Il s'agit d'une pratique nommée « le champ visuel ».

¹¹ *La peau de l'espace* est le nom d'un solo chorégraphique en forme de conférence dansée que Yasmine Hugonnet a créé en 2021 pour évoquer cette dimension agissante de l'espace, qu'elle met au travail sous ce même nom dans ses ateliers de transmission.

¹² « Un corps est toujours plus qu'un : c'est un champ processuel de relations. » Manning, Erin, *Always More Than One, Individuation Dance*, Duke University Press, 2013, traduction française par Emma Bigé et Mathilde Papin, à paraître aux PUF, Paris, 2026, p. 48.

¹³ On appelle cela des techniques d'« hétérogénéité » : devenir lion ou devenir écosystème chez Loïc Touzé, fictions corporelles (devenir cachalot, araignée, Marseille...) chez Boris Nordmann. Voir <https://borisnordmann.com/>

¹⁴ L'écologie des pratiques est une idée importante dans la pensée de la philosophe Isabelle Stengers, et particulièrement dans sa critique des vérifications autoritaires et exclusives de la science moderne. Elle conçoit l'écologie des pratiques comme une « science des multiplicités, des causalités disparates et des créations non intentionnelles de signification ». Stengers, Isabelle, « La guerre des sciences », *Cosmopolitique 1*, Paris, La Découverte / Les Empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 62-63.

Partenaires

Techniques fabuleuses est un projet développé au sein de la mission Recherche de La Manufacture, avec le soutien de l'IRMAS, de la HES-SO et du CND – Centre national de la Danse (Aide à la recherche et au patrimoine en danse), en partenariat avec Le Pacifique, Centre de développement chorégraphique de Grenoble Auvergne-Rhône-Alpes ; l'Université Côte d'Azur ; L'Atelier de Paris, CDCN ; Chorège, CDC de Falaise, Normandie ; ICI-CCN Montpellier Occitanie, Université Paul Valéry ; La Place de la Danse / CDCN Toulouse-Occitanie ; Honolulu, Nantes ; Estudios Victor Cordon, Plataforma Criativa, OPART, Lisbonne.

DANCING WITH

(EXTRAIT)

La danse contemporaine controversée

collectif*

Entre 2023 et 2025, une équipe internationale d'artistes-enseignant-e-s-chercheur-e-s a étudié comment différents programmes d'enseignement supérieur en danse, institutions et communautés étudiantes perçoivent et agissent face aux questions liées à la diversité, selon les axes de la race, du genre et des inégalités géographiques et économiques. Initiée par Gabriel Schenker, alors responsable académique du Bachelor danse de La Manufacture, cette recherche, basée sur une approche comparative, s'est concentrée sur trois institutions européennes (La Manufacture à Lausanne, l'Université des arts de Stockholm (SKH) à Stockholm et le Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) à Bruxelles). Pour ce faire, ils-elles ont mené des entretiens avec les étudiant-e-s, des diplômé-e-s et les personnels académique et administratif, organisé des *focus groups*, consulté rapports institutionnels, documents de communication, textes d'initiatives étudiantes, en convoquant trois concepts importants : la modernité/colonialité issu des travaux du sociologue péruvien Aníbal Quijano¹; la différence coloniale développée par le sémiologue argentin Walter Mignolo², et la positionnalité théorisée par la philosophe panaméricaine Linda Martín Alcoff³. Ces concepts décrivent la relation entre la culture moderne occidentale et les autres cultures, et la différence de réalités, de perceptions et d'expériences du monde selon le côté où l'on se situe vis-à-vis de l'Occident, à l'intérieur ou bien en dehors.

Le projet a donné lieu à trois formes de résultats : un rapport intitulé *dancing with* [danser avec] qui, outre un état des lieux de la diversité dans les trois écoles et des questions qu'elle pose, dresse un certain nombre de recommandations d'une part ; un cours destiné aux étudiant-e-s en danse intitulé *Dancing Across Difference* [Danser au-delà des différences] d'autre part ; ainsi qu'une formation pour les enseignant-e-s et le personnel intitulée *Towards a Pluriversal Dance Education* [Vers une éducation en danse pluriverselle]. Tous ces documents sont accessibles en ligne sur le site internet de La Manufacture⁴. L'extrait du rapport que nous publions ici, comme une invitation à aller consulter l'ensemble, met l'accent sur la nécessité de s'interroger sur la relation entre la danse contemporaine, telle qu'elle est pratiquée et enseignée en Europe, et d'autres manifestations et pratiques de la danse contemporaine.

La politique temporelle de la danse contemporaine

La danse contemporaine nous apparaît comme un domaine controversé. Nous observons en Europe différentes scènes de danse : différentes en termes de public, de budgets, de conditions de travail,

de réseaux, d'esthétique et de généralogies. Toutes ces scènes se considèrent et se nomment elles-mêmes comme contemporaines, même si elles ne se reconnaissent pas toujours comme telles entre elles. Cette pluralité n'est pas concevable en effet dans le cadre temporel de la modernité. Si nous comprenons la diversité en termes de justice sociale et que nous voulons être en mesure d'accueillir la diversité et d'être transformé-e-s par cet accueil, nous devons nous pencher sur les politiques et les dynamiques mises en œuvre par la revendication du contemporain. Comprendre la danse contemporaine comme un domaine controversé attire notre attention sur les relations de pouvoir complexes qui la régissent. Ces relations de pouvoir peuvent être perçues dans la dynamique qui existe entre les différentes scènes de danse contemporaine européennes, mais elles deviennent encore plus apparentes lorsque l'on considère les scènes de danse qui n'ont pas la même revendication du contemporain parce qu'elles sont ancrées dans des généralogies ou des situations géopolitiques différentes (devenant ainsi des scènes de danse marginalisées). Il est indispensable d'aborder ces relations de pouvoir construites historiquement qui opèrent de manière invisible dans la dynamique quotidienne du domaine de la danse afin de le transformer en un domaine capable de reconnaître et de valoriser les différences non dominantes. Cette perspective souligne la nécessité de positionner de manière explicite et continue le type d'éducation en danse contemporaine auquel nous nous consacrons, et notre participation à cette dynamique.

En effet, alors que le terme « contemporain » dans la danse contemporaine semble désigner les danses d'aujourd'hui, [la chercheuse en danse] SanSan Kwan relève que cette prétention à la contemporanéité ne s'applique pas de manière égale à toutes les pratiques actuelles : « Dans la danse non occidentale, le terme « contemporain » est un qualificatif nécessaire lorsque nous ne faisons pas référence aux formes traditionnelles. Sans lui, la « danse asiatique », la « danse africaine » ou la « danse amérindienne » sont immédiatement considérées comme traditionnelles⁵ ». Dans la pratique, le terme est utilisé pour décrire un « ensemble spécifique de techniques de danse formalisées et de formats chorégraphiques qui dérivent principalement de la danse occidentale européenne et nord-américaine en tant qu'art du 20^e siècle⁶ ». La danseuse et universitaire indienne Ananya Chatterjea note de son côté que si la danse contemporaine se présente comme pluraliste et multiculturelle, il arrive souvent que les artistes de danse non occidentaux s'adaptent aux codes de la danse occidentale afin de trouver leur place sur la scène dite « mondiale ». Dans



DDE, pratiques corporelles à La Manufacture, octobre 2024 © Gabriel Schenker

cet effacement des différences, Chatterjea voit le risque de répéter la violence raciale, sexiste et coloniale du projet de la modernité⁷. Nous pensons que la même chose peut se produire avec les danseur-e-s issus de formes de danse situées en Occident mais ayant une généralogie non occidentale (et se retrouvant donc du côté « autre » de la différence coloniale). C'est ce qui s'est produit au sein du programme de bachelor en danse de La Manufacture en ce qui concerne les traditions de danse afro-diasporiques telles que le hip-hop ou le krumping :

J'ai eu du mal à m'intégrer à l'école, car je venais d'un milieu très différent en termes d'approche du corps. J'ai remarqué des notions de classisme dans la formation en danse, la culture, les finances... C'était subtil, mais un peu partout. [...] J'avais du mal à accepter que les professeur-e-s s'approprient, renommant et théorisent la culture hip-hop comme s'ils l'avaient inventée. C'était un problème récurrent avec les hommes blancs qui enseignaient avec un ego démesuré. Je peux donc dire que je suis reconnaissant-e pour l'expérience vécue à l'école, mais pas en termes de danse.

(Étudiant-e-x 9, La Manufacture)

Les différentes formes de danse jouissent d'un statut culturel différent ; la danse contemporaine bénéficie d'un accès privilégié et d'une notoriété sur la scène internationale (dans la mesure où la « contemporanéité » est devenue un atout très apprécié dans la modernité) et est très valorisée sur le marché du travail par rapport à la plupart des autres formes de danse⁷. Lorsque cette hiérarchie entre la danse contemporaine et les autres formes de danse est ignorée, de nouvelles formes d'effacement apparaissent. À cet égard, la chercheuse en danse Annelies Van Assche et la chorégraphe Kareth Schaffer⁸ avertissent que les personnes qui se trouvent dans des positions privilégiées en Occident risquent de reproduire une logique extractiviste coloniale dans la danse contemporaine lorsqu'elles utilisent des éléments provenant d'autres cultures de danse sans faire référence au contexte dont ils sont issus. Pour éviter une logique extractiviste, une pratique cohérente de reconnaissance, de réciprocité, de restitution et de réparation est nécessaire.

Effacer ce qui existait auparavant

Si les contours de ce qui est considéré comme de la danse contemporaine peuvent varier selon les contextes, dans le type de danse contemporaine pratiqué dans les trois programmes [qui font l'objet de notre étude], le lien avec l'histoire de la danse moderne et postmoderne européenne et

nord-américaine est fondamental. Un trait commun est le rejet partiel des traditions de danse préexistantes, notamment le ballet et la danse moderne. Ce rejet partiel a une intention émancipatrice : se libérer des normes, des dogmes, des traditions et des disciplines de la danse. L'idée de parvenir à l'émancipation en désapprenant et en déconstruisant les traditions apprises précédemment, pour tendre vers un idéal de neutralité, provient de différentes pratiques et discours. Elle provient de pratiques d'improvisation qui visent à déconstruire et à défaire un corps de danse normalisé (tel que celui requis par le ballet, par exemple), afin d'ouvrir le corps à une palette différente de possibilités ; et elle provient de pratiques de soin qui visent à défaire les schémas de tension corporelle et à permettre un corps plus disponible, mieux informé sur le plan anatomique et physiologique, et en meilleure santé. Le désapprentissage exigé par la danse contemporaine est également lié à l'importance accordée à l'écriture chorégraphique et à la volonté d'inscrire les signatures des auteur·rice·xs dans les corps des danseur-euse·xs et de les rendre visibles. Le désapprentissage dans la danse contemporaine est donc multiple et complexe, avec une histoire très précieuse de résistance aux représentations normatives du corps et de la santé en Occident.

Cela est en effet vécu comme libérateur par certain-e-s étudiant-e-s des programmes étudiés, en particulier celleux qui ont été formés aux formes et techniques occidentales que la danse contemporaine vise à remettre en question et à déconstruire :

Comme je venais d'une formation en danse très autoritaire, j'ai été très surpris de voir que la formation en danse ici était si différente. Et aussi que nous sommes si libres.

(Étudiant-e-x 11, SKH)

Cette école est super cool, parce que je viens d'une formation très stricte qui n'offrait pas beaucoup de liberté dans tous les domaines. Donc pour moi, dans la classe, j'ai l'impression que les professeur-e-s n'ont pas beaucoup d'attentes. Parce que cela dépend aussi de la façon dont vous voulez apprendre.

(Étudiant-e-x 5, P.A.R.T.S.)

Je trouve intéressant d'avoir entendu beaucoup de personnes [dans ce focus group] dire qu'elles s'étaient tournées vers la danse contemporaine parce qu'elles voulaient quelque chose de plus libre. Ou parce qu'elles ne se sentaient pas à l'aise dans une forme ou une manière de danser particulière, et que la danse contemporaine était en quelque sorte un espace où elles pouvaient s'exprimer plus librement.

(Étudiant-e-x 26, La Manufacture)

* Aminata Cairo, Chrysa Parkinson, Fabián Barba, Gabriel Schenker, Marit Shirin Carolasdotter, Meggie Blankschyn, Michael Pomero, Moya Michael, Paulina Rosa, Rolando Vázquez, Selby Jenkins, Zoë Poluch

Lorsque nous considérons la danse contemporaine européenne dans le cadre de la modernité, nous pouvons donc la voir comme une pratique libératrice et de résistance. Cependant, l'examiner en tenant compte de la différence coloniale complique ce récit de libération et de résistance. Le rejet partiel d'autres traditions de danse vise à rechercher de nouvelles possibilités esthétiques, tout en reproduisant involontairement la course continue de la modernité vers l'avenir, et sa dévalorisation du passé⁹. Les danses actuelles produites en dehors de l'Occident ont tendance à être identifiées comme arriérées, assimilées aux premiers stades du développement de la danse occidentale. Fabián Barba, membre de DDE¹⁰, en a fait l'expérience lors de son parcours au sein de P. A. R. T. S. : « J'avais l'impression que la *Ausdruckstanz* et la danse moderne à Quito n'avaient pas leur place dans le monde de la danse « contemporaine » dans lequel nous étions formés¹¹ ». Comme le dit Barba, « la danse contemporaine, du moins nominalement, revendique le présent pour elle-même et en exclut les autres types de danse¹² ». Ce faisant, le terme « danse contemporaine » contribue à maintenir une approche historiciste et eurocentrique de la danse et de son histoire : historiciste, car évaluer la danse selon une conception de l'histoire fondée sur le progrès conduit généralement à considérer la danse moderne comme antérieure à la danse contemporaine et à supposer que la danse contemporaine est le dernier stade de l'évolution des traditions de la danse ; eurocentrique, car l'Occident est considéré comme le lieu approprié du contemporain, le principal architecte de l'histoire de la danse, la mesure et le modèle pour toutes les autres formes de danse.

De plus, les pratiques émancipatrices développées par la danse contemporaine ont été créées dans un lieu et à une époque spécifiques, en réponse à une histoire particulière. Le même désapprentissage des connaissances antérieures en matière de danse, qui peut être vécu comme émancipateur par certain-e-xs, peut être perçu comme oppressif par d'autres : il peut renforcer la différence coloniale en déracinant les corps et les peuples de leurs traditions, de leur mémoire, de leur histoire et de leur relation à la Terre. L'idée d'émancipation telle qu'elle est pratiquée dans la danse contemporaine exige de devenir neutre, flexible, polyvalent et ouvert à tout au même niveau. Sans positionner, contextualiser et aborder de manière critique ces pratiques, elles tendent à présupposer l'abandon de sa position dans le monde et la suspension de ses racines et de son héritage culturel. En particulier pour les étudiant-e-xs issus du côté « autre » de la différence coloniale, une éducation fondée sur les idéaux de la danse contemporaine est souvent vécue comme une exigence de laisser leur histoire et leurs archives corporelles à la porte afin de devenir des pages blanches, prêtes à être inscrites avec les normes de la danse contemporaine. Ce point a été régulièrement soulevé par les étudiant-e-xs des trois programmes :

Quand je suis arrivé à P. A. R. T. S., j'avais envie, comme on en parlait tout à l'heure, d'effacer tout ce que j'avais appris auparavant. J'ai gardé certaines choses, mais c'était comme si tout ce qu'on m'enseignait ici était « la vérité » (Étudiant-e-x 3, P. A. R. T. S.).

J'ai donc postulé et [pendant l'audition], j'ai partagé un peu de salsa, j'ai partagé un peu de danse, pas dans un studio. J'ai partagé ce qui était important pour moi et je me suis senti bien en le faisant. [...] La formation a été pour moi une déception. [...] Parce que j'avais l'impression que l'intérêt n'était plus là pour les connaissances que nous avions



déjà et que nous apportions : tout était programmé et structuré. On ne nous demandait pas si nous avions déjà quelque chose à enseigner et à partager. (Étudiant-e-x 3, SKH)

Je pense que pour moi, le domaine qui me met le plus mal à l'aise à l'école est, disons, l'orientation ou le concept principal de la danse, ou l'idée de ce qu'est la danse. Parce que j'ai découvert que c'est un type de danse contemporaine que je n'avais jamais pratiqué auparavant, et c'est très bruxellois, très blanc, et d'une certaine manière très stricte, tout en essayant d'être très ouvert, ou en prétendant être très ouvert. Au lieu de cela, j'ai subi beaucoup de pression pour me conformer à cela, et c'était assez inconfortable. Parce que j'avais l'impression qu'il n'y avait pas vraiment de place pour ce que je faisais avant, pour ma danse ou pour ce que j'aime dans la danse. Je pense que c'est assez... Oui, comme une vague constante dans mon expérience ici. Et c'est parfois difficile à vivre. (Étudiant-e-x 17, La Manufacture)

Laisser leurs différences à la porte pour se lancer dans l'expérimentation dans un esprit de neutralité et d'ouverture infinie peut très bien être indésirable ou impossible pour ceux qui viennent de l'autre côté de la différence coloniale. Premièrement, l'idée de neutralité suppose un corps blanc, cisgenre et valide. Les corps noirs, les corps ne se conformant pas aux genres dominants ou les corps handicapés sont rarement considérés comme neutres dans les espaces occidentaux. Deuxièmement, les auditions pour ces programmes peuvent être trompeuses, suggérant que l'expérimentation en danse contemporaine accueillera une plus grande variété de pratiques corporelles et de styles de danse que ce n'est le cas en réalité. Une fois admis dans les institutions, les étudiant-e-xs sont censé.e.xs établir une certaine hiérarchie entre leurs connaissances préalables en danse et celles acquises dans le cadre de l'enseignement de la danse contemporaine. Ces programmes ont été conçus et sont gérés par un personnel majoritairement cisgenre, valide, blanc (ou passant pour blanc) et européen, et les difficultés qu'ils présentent sont ressenties principalement

Étudiant-e-s du Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture, promotion F dans *CELL S ON*, chorégraphie Horacio Macuacua, mai 2022 © Gregory Batardon

par les étudiant-e-xs qui occupent des positionnalités particulièrement vulnérables dans la société. Même si elle tend à se définir comme infiniment libre et ouverte, la danse contemporaine, comme tout autre genre de danse, marque les corps de manière spécifique. Formés à des corps influencés par des positionnalités dominantes, les étudiant-e-xs développent les compétences nécessaires pour bouger dans ces corps ainsi que le regard critique pour les observer.

En outre, lorsqu'un étudiant-e-x est issu d'un milieu lié aux savoirs ancestraux ou marginalisés – où les traditions de danse se sont développées en résistance à l'esclavage, à l'oppression et au colonialisme – assumer une position de neutralité revient à effacer une identité politique. Les traditions de danse issues d'une résistance marginalisée sont souvent liées à une scène de danse qui permet à certaines personnes (marginalisées par les sociétés occidentales normatives) de se sentir reconnues. Cela signifie que certains étudiant-e-xs considèrent ces traditions de mouvement comme plus que de simples genres de danse, mais comme une partie intégrante de leur identité :

L'école attend de moi que je sois ouverte, curieuse et que je m'engage dans les propositions qui me sont faites. Mais je trouve que cela implique que l'on doit s'engager dans ces projets comme si l'on était une toile vierge. Et je trouve que cela a créé beaucoup de tension et de frustration pour moi, car je ne peux pas aborder quoi que ce soit comme une page blanche, surtout en ce qui concerne la danse, car ma danse est tellement influencée par qui je suis, par les personnes qui ont dansé avant moi et par les corps qui dansent dans mon corps. [...] Et le fait est que mes origines ne sont pas un choix artistique. Ce n'est pas un choix artistique. C'est venu parce que je suis qui je suis, et que j'évolue dans ce monde en tant que la personne que je suis. Et il y a beaucoup d'espaces dans lesquels je ne peux pas interagir, et où je ne peux pas être vue. Et j'ai trouvé ces espaces, j'ai trouvé ces communautés

où je pouvais être vue. Donc ce n'est pas seulement ce que j'aime, c'est moi. (Étudiant-e-x 14, La Manufacture).

Comme nous l'avons vu, le mouvement émancipateur de la danse contemporaine est complexe et peut être vécu à la fois comme libérateur pour certains et oppressif pour d'autres. Alors que les qualités résistantes de la danse contemporaine ont tendance à rester confinées dans les limites de la modernité, une perspective décoloniale permet de mieux comprendre la résistance du côté autre de la logique moderne/coloniale, où il n'y a pas de liberté sans positionnalité et sans conscience de notre relation aux autres.

Vers une éducation pluriverselle de la danse

Si l'expérimentation est extrêmement précieuse pour qu'une compréhension et une pratique plurielles de la danse puissent voir le jour, celle-ci doit être positionnée : nous expérimentons à partir d'un endroit, en relation avec les autres et avec l'histoire. L'expérimentation qui part de l'ancestralité (c'est-à-dire la reconnaissance que nous sommes ici grâce à la Terre et à celleux qui nous ont précédés) est fondamentalement différente de l'expérimentation dans le paradigme de la contemporanéité occidentale, qui part du présent et tend vers l'avenir, isolée dans ses espaces « neutres ». Ignorer la positionnalité efface l'histoire et crée une fiction où l'expérimentation est supposée libre de toute contrainte, mais remplie de hiérarchies et de limitations tacites dans la pratique. En rendant invisible son propre cadre, la danse contemporaine aspire à occuper un espace d'universalité. En positionnant et en rendant visible son cadre, l'expérimentation peut au contraire devenir un espace de réémergence de ce qui a été effacé, supprimé, laissé à la porte.

Les personnes, les pratiques et les théories issues du Sud global ou des communautés historiquement marginalisées en Occident devraient être incluses dans l'enseignement de la danse, mais toujours avec une attention particulière à la dynamique des échanges interculturels. Compte tenu de la longue histoire coloniale qui a façonné et contraint les relations entre

les cultures occidentales et non occidentales, ainsi qu'entre les cultures dominantes et marginalisées, l'enseignement de la danse devrait évaluer avec soin les risques d'exotisation, de tokenisme et d'appropriation culturelle¹³. L'approche des pratiques et des connaissances non occidentales et non dominantes doit se faire avec soin et humilité : il ne s'agit pas d'élargir le répertoire occidental, mais d'en connaître les limites, en essayant de comprendre clairement qu'il existe d'autres façons valables d'être, de penser et de danser. L'accent devrait être mis sur l'établissement d'un équilibre dans ces relations et dans ces échanges interculturels par le biais de la réciprocité et de la restitution, en se concentrant sur le respect plutôt que sur l'extraction des connaissances. L'échange interculturel ne peut se faire à un niveau théorique et abstrait ; il nécessite d'établir des relations de respect mutuel entre les cultures et les peuples, des relations concrètes et ancrées dans l'histoire.

À partir de ces questions concernant l'enseignement de la danse contemporaine, il semble essentiel de soulever quelques questions fondamentales :

- Pourquoi dansons-nous ?
- Avec quel corps dansons-nous ?
- Comment dansons-nous ?
- Pour qui dansons-nous ?
- Avec qui dansons-nous ?
- Notre danse crée-t-elle des espaces de résistance, de joie, de guérison ?
- Comment envisager l'enseignement de la danse comme une danse avec plutôt qu'une danse comme ?

Nous recherchons une compréhension de la pratique et de l'enseignement de la danse qui soit ancrée dans et ouverte à des rencontres authentiques entre les cultures, les différences et les positionnalités. Nous recherchons des pratiques d'enseignement de la danse qui soient relationnelles, résistantes et pluriverselles, évitant les logiques d'appropriation, d'effacement, d'exotisme ou d'extraction. La pluriversalité presuppose la coexistence de nombreux mondes, chacun ayant ses propres fondements¹⁴. Une pratique importante consisterait à s'engager dans une critique des canons eurocentriques¹⁵, en reconnaissant les histoires qui précèdent leur institution et les effacements coloniaux que leur histoire a favorisés. Cela permettrait aux étudiant.e.s qui ont été formés aux idéaux occidentaux de la danse contemporaine de s'identifier aux programmes sans avoir à renier leur formation et en connaissant les défis qu'il comporte.

Reconnaître un monde pluriversel et aborder avec respect la différence dans l'enseignement de la danse pourrait contribuer à favoriser une meilleure compréhension et une plus grande compassion entre les cultures, en célébrant et en tirant des enseignements de la différence plutôt qu'en la tolérant, en l'effaçant ou en la fétichisant. Nous reconnaissions que la diversité n'a pas été une caractéristique de la modernité au cours

Équipe de recherche

Gabriel Schenker, danseur, enseignant et responsable académique du Bachelor en Comtemporary Dance (2017-2025), coordinateur du projet; Fabián Barba, artiste et intervenant Manufacture, Meggie Blankschyn, danseuse, diplômée Manufacture (2023), assistante de recherche et d'enseignement 2024-2025 ; Michael Pomero, artiste et enseignant P.A.R.T.S. ; Moya Michael, artiste et enseignante P.A.R.T.S. ; Selby Jenkin, artiste et alumni P.A.R.T.S. ; Paulina Rosa, sociologue de l'art ; Zoë Poluch, artiste et responsable du Bachelor en danse SKH ; Chrysa Parkinson, artiste et responsable du département de danse SKH ; Marit Shirin Carolasdotter, artiste et alumni SKH ; Rolando Vázquez, sociologue et penseur décolonial UU/UvA ; Aminata Cairo, spécialiste de l'équité, de la diversité et de l'inclusion UU/UvA

des 500 dernières années : les institutions modernes se sont développées pour reproduire la culture dominante plutôt que pour accueillir une pluralité de cultures¹⁶. La tâche consistant à remédier à cette caractéristique de la modernité est énorme et cruciale pour le développement de sociétés ouvertes, inclusives et plurielles. Pourtant, l'ouverture vers le relationnel, le pluriversel, est déjà là, bouillonnante dans le domaine de la danse, présente dans l'enseignement de la danse, en particulier dans la danse en tant que pratique, moins dans la danse en tant que chorégraphie. Nous appelons les établissements d'enseignement supérieur en danse à placer cette question au cœur de leurs programmes. [...]

¹ Voir Quijano, Aníbal, « Coloniality and Modernity/Rationality », in *Cultural Studies* 21 (2), 2007, pp. 168-78. <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>

² Voir Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2012

³ Voir Alcock, Linda, « Cultural feminism versus post structuralism: The identity crisis in feminist theory », in Nicholson, Linda (ed.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York: Routledge, 1988, pp. 330-355.

⁴ https://www.manufacture.ch/download/docs/p7pbrnk8.pdf/DDE_Report.pdf

https://www.manufacture.ch/download/docs/xsm6ent7.pdf/DDE_Course%20for%20students.pdf

https://www.manufacture.ch/download/docs/rxlpuyzs.pdf/DDE_Teacher-staff%20training.pdf

⁵ Kwan, SanSan, « When Is Contemporary Dance? », in *Dance Research Journal* 49 (3), 2017, p. 45

⁶ Fiksdal, Ingri Midgard, « Coeval Dancefutures in the Nordics: Dance-as-Art after the Decolonial Turn ». *Nordic Theater Studies* 34 (1), 2022, p. 7. <https://doi.org/10.7146/nts.v34i1.137922>

⁷ Voir Chatterjea, Ananya, « On the Value of Mistranslations and Contaminations: The Category of "Contemporary Choreography" in Asian Dance », in *Dance Research Journal* 45 (1), 2013, pp. 7-21

⁸ Voir Chatterjea 2013 et Kwan 2017, *op. cit.*

Voir également Barba, Fabián, « The Local Prejudice of Contemporary Dance », in *Documenta* 34 (2), 2016, pp. 46-63, 2016. <https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16385>

⁹ Voir Van Assche, Annelies and Kareth Schaffer, « Flexible Performativity: What Contemporary Dancers Do When They Do What They Do », in *TDR - The Drama Review* 67 (1), 2023, pp. 203-222. <https://muse.jhu.edu/article/885095>

¹⁰ Voir Barba, Fabián, 2016, *op. cit.*

¹¹ Acronyme du projet de recherche « Diversity in European Dance Higher Education »

¹² Barba, Fabián, « Impure Transmissions: Traditions of Modern Dance Across Historical and Geographical Boundaries », in *Transmissions in Dance: Contemporary Staging Practices*, edited by Lesley Main, Palgrave Macmillan, 2017, p. 55

¹³ Voir Barba, 2016, *op. cit.*, p. 52

¹⁴ Voir Poveda Yáñez, Jorge, Beatriz Herrera Corado, and María Mendizábal, « Forced Secularization and Postmodern Discourses within Contemporary Performance: Weaponizing Multicultural Rhetoric to Ratify Asymmetries among Dance Practitioners », in *Dance Chronicle* 45 (1), 2022, pp. 79-100. Voir également Rosa, Paulina, « The Role of Latin American Dance Makers in the Flemish Dance Landscape: A Decolonial Analysis of the Flemish Dance Landscape through the Concept of Cultural Extractivism », Master's thesis, Ghent University, 2024.

¹⁵ Voir Escobar, Arturo, *Pluversal Politics: The Real and the Possible*, Duke University Press, 2020.

¹⁶ Voir Mantoan, Lindsey, Matthew Moore, and Angela Schiller, *Troubling Traditions: Canonicity, Theatre, and Performance in the US*, Routledge 2022.

¹⁷ Voir Wekker, Gloria, Marieke Slootman, Rosalba Icaza, Hans Jansen, and Rolando Vázquez, « Let's Do Diversity: Report of the University of Amsterdam Diversity Commission », UvA Talen, 2016. <https://archive.org/details/diversity-commission-report-2016>.

Partenaires

Diversity in European Higher Dance Education est un projet développé avec le soutien de l'IRMAS, de la HES-SO et Erasmus +, en partenariat avec l'Université d'Utrecht (UU), l'Université des arts de Stockholm (SKH), l'Université d'Amsterdam (UvA) et le Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.).

MÉMOIRE

Enora Cini

Extraits de mémoire de Bachelor Théâtre, soutenu en mars 2025



Enora Cini, *Page blanche*, présentation de la partie scénique du Travail de Bachelor, La Manufacture, 2025 © Gregory Batardon

[p. 3]

Tu as pensé

Tu as pensé tout de suite le Corps Monde

Tu t'es dit dans un premier temps que tu voulais travailler sur le corps.

Tu te disais que les corps racontent une histoire.

Tu imaginais des corps sur scène.

Tu as dit : « Dans le corps, je lis les signes d'autres choses. »

Tu supposes qu'ils portent en eux un secret

Qu'ils portent en eux l'âme.

Tu crois profondément que

le corps raconte une vie, il est porteur d'une histoire de quelque chose de singulier unique et commun

Il est le témoignage d'un passé, d'un présent, d'un futur, d'une mémoire

Le corps a des ancêtres

Des âmes qui se sont déposées qui

Se sont logées

Autour

À l'intérieur

Il se transforme se métamorphose change se souvient

Tu voulais voir le mouvement de l'âme, le mouvement de ces corps.

Tu as vu le travail de @boogiephotographer et, dans sa série de photos prises à Naples, tu as réalisé qu'il rendait justice aux corps qu'il photographiait, Ni plus ni moins que ce qu'ils étaient.

Des corps naturels, affranchis des diktats de beauté, qui ont été capturés dans une certaine intimité. Le corps est mis en valeur parce que « vu »

Ils ne sont donc pas embellis, modifiés et ne répondent à aucun standard de beauté comme on nous pollue généralement.

Cette série de photos t'a animée, tu avais envie de passer l'après-midi avec eux.

Tu rêvais de voir des corps sur scène, beaucoup et différents.

Mais qu'est-ce qui te touche dans les corps ?

Est-ce tout le corps ?

Est-ce un dos,

Une main, un mouvement ?

Tu ne sais pas.

Le corps a une présence par le simple fait d'exister.

Corps brut,

Corps essentiel.

Tu as compris que tu avais besoin d'un retour aux sources, de revoir ce qui te touche dans le corps.

Tu as eu envie de travailler sur le simple, comprendre qu'est-ce qui jaillit d'un mouvement simple, naturel.

Tu as envie de ramener la vie sur scène.

[p. 4]

Tu t'es même dit que tu voulais ramener tes amis sur scène, les capturer dans un moment de vie.
 À la plage, par exemple, tu voulais voir leurs corps, leurs rires sur cette plage, corps naturels,
 Exigeants,
 Vulgaires,
 Hésitants,
 Confiants,
 Simples,
 Complexés,
 Pudiques,
 Sans chichi.

Tu t'es dit que si tu amenais tes amis sur scène, dans ce théâtre, ça risquait de ne pas matcher. Qu'on allait les juger.
 Tu aimerais comprendre comment arrivent nos jugements?
 Pourquoi on ne les dépasse pas?
 Pourquoi on reste à distance?
 Pourquoi on ne prend pas ce temps précieux de rencontrer l'autre?
 Comment une apparence peut nous effrayer nous repousser?
 Pourquoi on se sent supérieur?
 Tu as eu peur que les théâtreux les trouvent, trop borders, trop marrants, trop bruyants, trop vivants, trop piquants, trop simples, trop beaufs?

Tu réalises que toi et tes amis vous êtes des beaufs.
 Que les beaufs représentent un peu les gens que t'aimes finalement
 C'est à ce moment-là que tu as pensé à travailler sur le beauf, peut-être.
 Beauf, mot inventé et défini par Cabu en 1970, désigne un homme de classe ouvrière /populaire, étroit d'esprit, vulgaire et bien franchouillard
 (definition article France culture)
 Tu te disais « on est tous le beauf de quelqu'un alors calmos ... »
 PS : beauf est le cousin de B.O.F, beurre œuf fromage (ma vie entière)
 Tu voulais rendre justice à tes beaufs, tes vulgaires, tes hauts en couleur,
 tes maladroites, tous les pas bien-pensants, les mesdames tout le monde.
 Quand tu as pris cette direction, tu as compris que derrière tout ça, il y avait quelque chose de fort qui t'animait, bien plus simple, mais complexe.
 Que le beauf au final n'était que la pointe de l'iceberg d'un sujet qui te passionnera.
 La lutte des classes.
 Mais pour vraiment comprendre, il fallait se renseigner alors tu commences à lire de la sociologie.
 Tu as lu, tu t'es renseignée
 Tu es passée de *Beaufs et barbares* de Houria Bouteldja que tu feuillètes, à un bouquin de Bourdieu dont tu n'as pas réussi à lire plus de trois pages, trop pointu, mais tu espères le lire facilement dans 2-3 ans.

[p. 5]

Tu réalises que le jugement scolaire
 t'a complètement diminuée, silenciee.
 Que souvent tu as jugé tes idées
 Pas assez métta
 Pas assez distancées
 Pas assez intelligentes
 Que souvent tu as eu honte
 De qui tu étais
 De ton besoin de clarté
 De ton agacement pour le manque de concret

[p. 6]

Tu poses des mots sur les injustices que tu ressens et qui t'ont amenée à tout ça.
 Mépris et supériorité par stratégie de condescendance, ça, là, tu veux le combattre chez les autres mais chez toi aussi.
 Ton envie principale c'est de te libérer
 Comprendre ici et comprendre là...

Puis tu t'es dit que le solo, ben c'était solo.
 Que tu ne pourrais pas raconter tous ces corps, mais seulement le tien,
 Ton corps à toi, ton corps de femme.
 Ça t'a posé un problème.
 « Je ne peux pas parler des autres corps. Je ne suis pas tous les corps. »
 Tu t'es rendu compte que c'était une piste intéressante.
 Alors tu as exploré ce que c'était d'être toi dans ton corps.
 De fille, puis de femme.
 Tu as été en colère.

[p. 8]

Finalement tu te dis que tu ne voudrais pas forcément faire ton mémoire sur le corps sexualisé de la femme.
 Pour toi le simple fait d'être une femme sur scène c'est déjà le sujet.
 Tes gardes fous seront de ne pas correspondre à ce qu'on attend de ton corps ou bien d'y plonger entièrement.



Enora Cini, *Page blanche*, présentation de la partie scénique du Travail de Bachelor, La Manufacture, 2025 © Gregory Batardon

[p. 34-35]

Mea culpa
 Tu voulais que ce mémoire soit un journal de bord, car tu as toujours rêvé de tenir un journal de bord, un journal intime, mais depuis petite déjà, tu brûlais tes 3 pages de journal intime.
 Marrant
 Disparu, ton mémoire.
 La mémoire
 Elle est parcellaire
 Pour puiser dans cette mémoire sélective
 Pour y percevoir ce qui n'est pas dit
 Peut-être faut-il passer par le corps ?
 Car le corps lui se rappelle
 Il nous laisse des indices de ce qui fut ce qui est ou ce qui va.
 Mais peut-être qu'écrire te fera du bien finalement.
 Pourquoi as-tu si peur d'écrire ? Que l'on capture tes mots ?
 Tu es faillible.
 Tu t'y crois, tu t'écoutes parler.
 C'est le moment, l'instant, puis demain, tu es gênée par ce que tu as affirmé.
 C'est gravé, dans une discussion qui a eu lieu.
 C'est figé sur toi comme une définition.
 Mais tu n'as pas réellement eu envie de coller ça sur toi.
 Tu étais dans le feu de l'action.
 Tu y as cru le temps de la discussion.
 Mais tu as réfléchi, alors tu ne mérites pas qu'on projette ça sur toi parce que ça ne va pas s'effacer comme ça.
 L'écrire est plus figé encore que de le dire, mais peut-être peux-tu plus y réfléchir ?

Comment rendre compte de chaque monde ?
 Dans chaque mot, dans chaque vie : il y a un univers à comprendre, à sentir, à ressentir et à vivre.
 Les liens que tu crées font grandir et le monde des autres a agrandi le tien.
 Une dimension complexe s'ajoute et aiguise.
 L'autre est la pièce manquante de la compréhension sensible du monde qui t'entoure.
 Mais,
 Si tes mots ne sont pas suffisants pour que toi et moi on se ressente de manière infime, peut-être que tu dois te taire ?
 As-tu toujours besoin de comprendre tout ? De tout clarifier ? De tout rendre lisible ?
 De faire de ton ressenti quelque chose d'accessible ?
 Oui.

Tu es une parfaite soldate du théâtre.
 Mais, si tu voulais détruire tout ce qui fait qu'on te comprend, pour qu'on te comprenne d'un endroit autre, d'un ailleurs,
 Par où commencer ?

facile de glisser un peu, ou beaucoup ; rester un peu, remonter tant, ou pas tant, sinuer, n'avoir jamais glissé. En tout et pour tout le plus grand danger auquel je crois m'exposer en tant que scénographe est de faire comme si je savais mieux, même dans mon domaine, prendre mes idées pour des vérités applicables à mon groupe de travail. Je veux proposer des outils aux situations vécues dans l'espace plutôt que de trouver des idées en scénographie.

En effet, 'je' crois que le premier besoin que 'je' suis en voie de remplir pour la création de notre OUT est celui de rire, de reconstruire l'importance de ce que 'je' fais. Cet acte de me dire que rien n'est grave, que tout finit par passer est 'je' crois nécessaire pour trouver du sens à mon activité, ainsi que ma place en discussion avec mon groupe de travail. Elle me permet de donner une place aux petits riens qui nous échappent souvent mais font toute nos relations.

Nous, millions d'êtres humains poursuivons depuis des siècles une quête dont on n'a pas conscience, c'est l'aventure des images. Pour la comprendre, il faut prendre un recul quasi cosmique, afin de regarder ce que nous croyons acquis d'une manière différente. Ici 'je' considère les images comme des fenêtres, qui nous permettent de passer dans un autre monde, de plus en plus profondément.

Mon obsession pour les images est exponentielle. Certaines sont dites dangereuses. Notre monde n'est quasiment plus fait que d'images. Même notre réalité s'exprime à travers elles, elles sont au centre de nos passions et de nos haines, elles sont si puissantes... elles sont si puissantes que les dieux eux-mêmes sont nés de celles-ci.

Elles sont si présentes qu'elles en deviennent invisibles, et dans le voyage que nous entreprenons avec ce mémoire, il sera impossible de tout dire. Les images des petites choses sont si nombreuses, de types si différents qu'il est inhumain de trouver une

cohérence à ce raz de marée.

Mais je compte bien prendre ces images que je me fais du petit comme un prétexte à écouter, à être attentive aux sensations que saisir, sentir des bouts de mots, de lieux, de peintures, de personnes, peuvent procurer ; et à en donner quelques images, du mieux que je pourrais le faire ici.

La définition que je me fais du petit va donc se lire à travers les images suivantes : CANNE A PECHE TROP GRANDE, COULEUR TRÈS

VERTE, CRASSE, PIÑATA, POÈME TROP COURT, et puis SPECTRE. L'ensemble forme donc ce gentil glossaire dont la nature me permet de ne pas hiérarchiser l'ordre d'apparition de ces images.

[p. 4]

[p. 5]

GENTIL GLOSSAIRE DE PETITES CHOSES

Sasha van der Pol

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation scénographie, soutenu en juin 2025

Ce que j'aime, moi, c'est tenter de donner l'impression que ce que je peux présenter sous vos yeux est truffé de détails et de secrets. L'espace pourrait demander de refaire certaines actions en boucle, de réfléchir différemment, d'attendre, alors que ce n'est pas nécessairement demandé, explicité.

Ce que j'appelle spectres peuvent être la base d'un potentiel soin, d'un respect des limites de ce que nous ne comprenons pas, ne saissons pas, n'avons tout simplement pas accès ; en dedans et en dehors de nous. D'autres questions peuvent alors paraître saines d'être posées : Quels sont ces spectres ? L'inévitable divergence des représentations possibles que j'en ai (ou que les autres en ont puisque je prends le risque de l'exposer) les rends-ils pertinents ? Libérateurs peut-être ? 'Je' crois de toutes les manières qu'ils sont utiles à accepter le fait qu'ils puissent eux-mêmes être très facilement perçus, et à raison ; comme déconnectés, offensants, égoïstes peut-être ; à côté de ce qui nous occupe face aux autres ; mais que dans le même temps ils puissent être conçus comme source d'un potentiel rapport particulier à la scénographie, à la mise en scène, au théâtre.

La fiction n'est qu'une suite de choses qui ne devraient pas arriver ; il faut trouver une

raison pour que les personnages, non pas soient, mais restent où ils se trouvent

Les cryptozoologues ont cette particularité d'être à la recherche de chimères, de fantômes mêmes. Là où je peux faire un parallèle c'est que ce groupe de chercheurs travaillent activement à dénicher, exposer la créature, mais une fois cela fait, ce n'est plus leur boulot. Ce sont des gens qui travaillent activement à ne pas travailler.

Je file encore le raisonnement jusqu'à arriver au travail même de dramaturge, metteur.euse en scène ou de scénographe.

Une canne à pêche trop longue

Les cannes à pêche sont de bien petites choses car elles sont de bien petites machines. De bien petites machines à jouer, ou même à tuer. Ce sont des engins très virtuoses et qui pourtant ne se suffisent pas à eux-mêmes, les cannes impliquent un tiers, un pêcheur dans ce cas. Sans lui elles ne sont que des tiges, que des grues.

La canne à pêche met en exergue une relation. Ici représentée entre quelqu'un qui se trouverai plus haut et quelqu'un qui se retrouverait plus bas. Elles se soulève et se manipule à deux mains, mais ne trouve son enjeu que s'il y a un poisson là-dessous pour l'attendre.

Cette relation décrite ci-dessus fût ma première intuition pour la création du OUT, qui aura notamment pour enjeu de jouer avec un groupe/chœur de huit interprètes. La canne à pêche qui dans cette fiction compte six mètres de long, est donc très contextualisée dans mon école toute orange. Elle naît aussi d'une nécessité de trouver une façon d'habiter le plateau quel que soit le plateau, et quelle que soit les personnes qui seront amenées à collaborer sur le projet.

'Je' crois que c'est à ce contexte que tient ma capacité de créer mon espace d'écoute, d'être attentive

aux tonnes de secrets qui peuvent naître de cette canne à pêche.

Celle que je dessine ici a peut-être cela de particulier : son ambition démesurée par rapport à sa fonction de base.

Aussi j'ai besoin d'agir selon mes convictions. La canne est pour moi un moyen de rappeler aux visiteur·euses que quelque chose d'autre que ce qu'ils voient est en train de se passer, et que ce quelque chose leur est d'une manière ou d'une autre, lié ; tout comme il ne leur est pas forcément adressé.

Pour parler un peu plus en profondeur du



[p. 20]

Une piñata luciole

Matériellement, je ne considèrerai pas mes scénographies comme recevables si elles ne peuvent pas se partager.

Ainsi, si 'je' m'applique à ce qu'elles puissent être très sensiblement mises en morceaux, démembrées, remembrées avec nos mains, gants, paluches, griffes... tant qu'on pourrait bien se demander à quel moment elle formerait un tout et si vraiment elle en forme un. Mes idées petites peuvent se faire matière scénographique car on peut en prendre un morceau, elles sont partageables, sécables. En effet, je crois que je prends cette décision, ce parti-pris, cette position de dire que d'après moi, les choses ne peuvent être honnêtes et finalement touchantes qu'à la condition de se présenter sous forme petite, fragile, matérielle, appréhensible, pas forcément pertinente, adressée ou vouée. Ce sont des passeuses qui trouvent toute leur force dans l'envisagement de leur propre disparition : des piñatas, d'une façon.

Une sorte de maquette qui n'atteindra jamais sa pleine

croissance, dont même il ne faut pas s'attendre à ce qu'elle grandisse.

Je crois alors le terme de scénographie de la piñata assez pertinent pour décrire certaine de mes intentions de travail.

Je note une de ces catégories d'enfants qui se donnent une mission bien précise lors de ces activités. La trouvaille, la découverte des bonbons ce n'est pas leur affaire ; le jeu sera toujours de pourfendre la piñata qui a pour sûr le look BIEN kitch.



[p. 52]

42 QUESTIONS

Nous avons relevé un ensemble de 42 questions formulées cette année par les étudiant·es acteur·rices, metteur·es en scène et scénographes¹ dans leurs travaux de mémoire de Bachelor ou de Master.

Le mémoire est l'occasion pour ils et elles de s'engager dans une pratique réflexive, et d'être en mesure de décrire le développement d'un processus de création.

Est-il envisageable de déterminer, avec précision, ce qui touche les autres?²

Écrire à partir d'archives?³

Comment devenir ce que tu n'es pas ? Comment on se prépare à la mort ?
Comment apaiser les âmes ? Par où commencer ?⁴

La perfection n'est-elle pas une porte d'entrée vers la servitude?⁵

Comment ai-je été élevé ?⁶

Pourquoi et comment un rôle social tel que celui des pleureuses a-t-il pu finir par disparaître ? Comment devient-on pleureuse ? Qu'est-ce qui les a remplacées ?⁷

Est-ce que l'imaginaire a sauvé qui que ce soit ?⁸

Comment faire passer une sensation plutôt qu'un message, une émotion plutôt qu'un récit ?⁹

Comment représenter un corps de femme sur le plateau, sans qu'il soit sexualisé, objectifié, jugé, comparé ? Comment montrer un corps qui s'accepte ?¹⁰

Chercher l'enchantedement solitairement ou collectivement ? Pourquoi ma génération est-elle obsédée par le cottagecore, le retour à la campagne, la permaculture, le médiéval fantastique et héroïque, la fantasy, la magie, les sorcières, l'astrologie ?¹¹

[...] Comment créer un nous mobile, protéiforme, agissant ? Comment mobiliser le chœur pour qu'il soit plus que la représentation d'une identité unique, imperméable et permanente ? Comment créer un chœur où chaque je y trouve sa place ? Comment faire chœur tout en célébrant les singularités de chaque je ? Comment percevoir la proposition qui se dégage actuellement de l'ensemble ? Comment la soutenir et la développer ? Comment l'abandonner et passer à une autre ? Comment décider collectivement d'un début et d'une fin ? La transition d'une proposition à l'autre est-elle fluide ou soudaine ? Comment gérer les changements de rythme ? Comment intégrer des pauses, des temps morts, du silence ?¹²

Dois-je jouer ou dois-je être sincère ?¹³

De quelle couleur est l'eau de la Néva aujourd'hui ? Si la glace a commencé à fondre il y a déjà plus d'une semaine, a-t-elle déjà sa teinte caractéristique de bleu velours ? Ou si la glace vient tout juste de fondre, son eau est-elle encore grise et sombre ?¹⁴

Figure ou personnage ? Regarder, est-ce improviser aussi ?¹⁵

Que fait-on quand Dieu est au centre de nos préoccupations, mais qu'il est hors de question de faire un art prosélyte ou même religieux au sens large du terme ? Combien de temps peut durer un vacillement qui déstabilise le spectateur au point de ne plus savoir ce qu'il voit, et avant, justement, qu'il résolve l'énigme ?¹⁶

Pour cette première expérience / Je dispose des choses / Je travaille simplement sur l'espacement entre elles. Quelle quantité de vide ?¹⁷

Alors, dans quelle mesure est-ce que je veux-il dire quelque chose en scénographie ? Quel rôle pour l'individu clown au temps des catastrophes ? Comment le clown peut-il être d'une quelconque aide ?¹⁸

Comment le réemploi de certains éléments de décors influence-t-il le processus de création ? Comment détourner, transformer, révéler ce qui est déjà là ?¹⁹

¹ Nous ne faisons pas figurer de questions issues des mémoires des étudiant·es en Bachelor en Contemporary Dance, car en 2025 la filière ne comportait pas d'étudiant·es en 3^e année. Le rythme est de deux années sur trois.

² Louis Rebetez (Master Théâtre), *Les vies survolantes*, p. 9.

³ Lisa Giudice (Bachelor Théâtre) *Mémoire (à rendre le 12 mars 2025)*, p. 5.

⁴ Enora Cini (Bachelor Théâtre), *Mémoire*, p. 10, p. 31, p. 33, p. 35.

⁵ Louise Crouzet (Bachelor Théâtre), *La solution se trouve dans l'échec*, p. 4.

⁶ Louis Balan (Bachelor Théâtre), *Chemin de violences et masculinité : faire l'effort d'être moins con hihi*, p. 18.

⁷ Lorna Dessaux (Bachelor Théâtre), *Animations*, p. 6, p. 7.

⁸ Bilgi Sahin (Bachelor Théâtre), *Un(e) mémoire*, p. 3.

⁹ Tobia Giorla (Bachelor Théâtre), *Petite trilogie de la perception*, p. 1.

¹⁰ Marie Borghini Führer (Bachelor Théâtre), *Essai pour me (re)trouver*, p. 29.

¹¹ Clarus Guignet (Master Théâtre), *Enchantée*, p. 5, p. 24.

¹² Célia Hofmann (Master Théâtre), *Faire chœur avec le manque*, p. 3, p. 16-17.

¹³ Mathis Josselin (Bachelor Théâtre), *Temps / Amour / Langage / Arts vivants*, p. 17.

¹⁴ Elina Kulikova (Master Théâtre), *FATHERLAND – l'histoire de l'oubli en sept parties*, p. 4.

¹⁵ Zoé Simon (Bachelor Théâtre), *Mémoire*, pp. 35 et 55.

¹⁶ Mona Martin-Terrones (Master Théâtre), *Les illusions laconiques. Réalités du mirage théâtral*, p. 5, p. 13.

¹⁷ Martin Riewer (Master Théâtre), *Corps-scénographe*, p. 20.

¹⁸ Sasha van der Pol (Master Théâtre), *Gentil glossaire de petites choses*, p. 3, p. 15.

¹⁹ Thérèse Weibel (Master Théâtre), *La poésie du concret*, p. 5.

FLAMENCO QUEER

Fernando López Rodríguez



Conférence dansée de Fernando López Rodríguez, Festival Flamenco de Nîmes, 2025 © Sandy Korzekwa

En octobre dernier Fernando López Rodríguez, danseur, chorégraphe et docteur en esthétique, dont la compagnie est basée à Madrid, venait faire une conférence à Lausanne devant la petite communauté des étudiant·es acteur·rices, danseur·euses, metteur·es en scène, et scénographes de La Manufacture. Le contexte dans lequel cette invitation s'est inscrite est un cycle de conférences dansées, jouées, performées parfois même dessinées dont la visée est de montrer à de jeunes artistes en formation que les artistes peuvent se saisir eux-mêmes de l'analyse de leurs pratiques et de leurs œuvres ; et que ce discours, qui relève d'une approche réflexive et appartient au domaine de la recherche, est loin d'être ennuyeux ; il peut même être joyeux, et dans tous les cas est un partage du sensible. C'est ainsi que Fernando López Rodríguez, vêtu d'un costume à grosses fleurs dont la coupe ajustée laissait paraître son ventre et chaussé de ballerines en cuir beige à petits talons, nous a livré une histoire fluide, hybride et transgressive du flamenco, du 19^e siècle à nos jours, documents d'archives, analyses du geste, contextualisation sociopolitique et démonstrations dansées à l'appui. Cette forme résulte d'un doctorat de recherche-création, soutenu en 2019 à l'Université Paris 8, paru aux éditions de L'Arche en 2024. Nous publions ici deux extraits des chapitres I et IV : « Le flamenco est né garçon » et « Le flamenco : bizarre, camp, kitsch ou queer ? ».

Le flamenco est né garçon

[pp. 39-43]

La première apparition écrite connue du mot « flamenco », désignant un style musical et chorégraphique distinct, date de 1847. Le terme apparaît le 6 juin dans le journal madrilène *El Espectador*, dans un article intitulé « Un cantante flamenco¹ ». Quand le flamenco naît, il le fait en tant que spectacle, dans un café, genre et masculinisé.

En tant que phénomène culturel espagnol, il est différencié des formes artistiques étrangères qui sont considérées comme étant plus féminines ou efféminées. Comme l'explique José Álvarez Junco, la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814), qui trouve son origine dans

l'invasion de l'armée de Napoléon I^{er}, a été le premier déclencheur d'une nécessité historique pour la société espagnole de se créer une identité nationale contre l'ennemi envahisseur, en l'occurrence la France, et les Lumières, mouvement intellectuel, social et politique auquel on identifie cet ennemi.

Ce positionnement identitaire anti-Lumières va contaminer toutes les sphères de la société espagnole du 19^e siècle, y compris la sphère culturelle et artistique dans laquelle l'art flamenco était en gestation. Le flamenco naît, donc, dans une ambiance qui va faire des valeurs des Lumières françaises ses contre-valeurs, en opposant « la vérité des passions » (et son caractère « immédiat ») à « la raison froide » dont le caractère réflexif ne serait

que fausseté. Cette identité espagnole anti-Lumières est critiquée par des intellectuels comme Jovellanos, qui déclare : « Est-ce que nos danses sont quelque chose d'autre qu'une misérable imitation des libres et indécentes danses de l'infime plèbe ? D'autres nations font danser sur la scène des dieux et des nymphes ; nous, les *manolos* [canailles] et les vendeurs de légumes². »

L'identité flamenca, comme identité nationale espagnole, semble donc naître dans un contexte historique où la position économique, la formation intellectuelle et l'identité de genre s'entrecroisent de manière inéluctable : la lutte contre l'ennemi étranger, bourgeois et éclairé, ne va pas provoquer, paradoxalement, un effort de la part des Espagnols pour occuper une place sociale, économique ou culturelle supérieure, mais plutôt un renversement de valeurs. Ce renversement axiologique va de pair avec l'instauration d'un « mépris genré » de ce qui, du point de vue des Lumières, était considéré comme supérieur et qui, du point de vue espagnol, va être considéré comme inférieur et donc comme « efféminé ». Ce culte de la virilité, qui semble découler du contexte socioculturel dans lequel le flamenco est né et qui définit l'univers esthétique qu'il aura sur scène à partir de la deuxième moitié du 19^e siècle, peut être éclairé par l'hypothèse du sociologue Pierre Bourdieu qui écrit : « le culte de la virilité, c'est-à-dire de la rudesse, de la force physique et de la grossièreté bourrue, instituée en refus électif du raffinement efféminé, est une des manières les plus efficaces de lutter contre l'infériorité culturelle dans laquelle se rencontrent tous ceux qui se sentent démunis de capital culturel, qu'ils soient par ailleurs riches en capital économique, comme les commerçants, ou non³. »

Dans le cas de la danse flamenca, ce culte de la virilité semble se traduire de manière kinesthésique dans un travail « de l'effort et la décharge, dans lequel la tension est le résultat de la concentration et la suspension, du son et du silence⁴. » Pour analyser cette palette expressive je me servirai du modèle de l'Effort, créé par Rudolf Laban (1879-1958) à la fin de sa vie. Laban distingue quatre facteurs du mouvement : le temps, l'espace, le poids et le flux. Chaque facteur peut être considéré depuis la perspective de deux pôles opposés et les différentes qualités du mouvement se manifestent comme des gradations entre ces deux extrêmes-là : le temps se divise en temps soudain et temps soutenu ; l'espace peut être direct ou indirect ; le poids, fort ou léger et le flux, libre ou condensé. Aucun de ces pôles du mouvement n'est complètement exclu dans le flamenco mais certains parmi eux n'ont, à mon avis, qu'une place subalterne, en tant que couleurs qui permettent de nuancer les autres pôles principaux⁵. Les combinaisons des pôles qui sont donc privilégiées en flamenco sont celles qui incluent le poids fort et le flux condensé, ce qui correspond aux actions de frapper (fort, soudain, direct), presser (fort, soutenu, direct), tordre (fort, soutenu, indirect), couper (fort, soudain, indirect) et fouetter (fort, soudain, indirect)⁶. L'action de frapper est faite par les pieds dans les *zapateados* et par les mains, tant quand elles claquent que quand elles frappent la poitrine ou les cuisses pour créer des rythmes ; l'action de presser est visible quand les danseurs lèvent ou descendent les bras avec les mains ouvertes et même quand ils marchent ou se déplacent dans l'espace ou plutôt « contre » l'espace ; l'action de tordre est visible dans le mouvement du poignet et des doigts de la main, qu'il soit concentrique ou excentrique, mais aussi dans les *vueltas de pecho* (tours de poitrine) et les *vueltas quebradas* (tours brisés) ;

l'action de couper est visible dans des figures faites avec les bras où le coude est tendu (en diagonale vers le haut avec un bras, en « V » avec les deux bras, croisé devant la poitrine avec un bras, etc.). Finalement, l'action de fouetter est visible dans un pas de pieds appelé *látigo* (coup de fouet)⁷ et dans certains mouvements avec le *mantón*. Comment définir alors un univers esthétique où, même si d'autres actions sont possibles, les principales sont de frapper, presser, tordre, couper et fouetter ? Qu'est-ce qui reste inexprimable en flamenco ? L'établissement de ces frontières esthétiques, plus ou moins poreuses, par exclusion ou subordination d'un certain nombre de couleurs gestuelles, anticipe déjà ce qui finira par arriver plus tard, quand les artistes sentiront la constriction de ses limites. Comme le défend Laban : Après chaque découverte d'une nouvelle combinaison d'effort, qui pour un temps est considérée comme la perfection, intervient un retour temporaire à des formes plus primitives, parce que l'on s'aperçoit que la spécialisation imposant un nombre restreint de qualités d'effort présente des dangers. [...] De nouvelles danses et de nouvelles idées de comportement émergent grâce à des processus de compensation, au cours desquels un essai, plus ou moins conscient, est fait pour retrouver l'usage des schémas d'effort perdus ou négligés⁸.

Selon cette analyse labanienne de l'histoire des gestes, « en termes d'actions symboliques transhistoriques », comme le souligne Isabelle Launay⁹, la plainte qui sera exprimée par les danseurs de flamenco concernant la « dureté » du flamenco, notamment à partir des années 1990, ne sera que l'effet d'un besoin de réintégration du poids faible comme facteur de mouvement dont l'exclusion définit les contours de son univers esthétique depuis sa création.

¹ « Un cantante flamenco », *El Espectador*, 6 juin 1847.

² Gaspar Melchor de Jovellanos, « Legislación. Memoria para el arreglo de la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España » (1809), dans *Obras completas*, t. 2, Barcelone, Librería de Oliva, 1839, p. 293.

³ Pierre Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? », dans *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 43.

⁴ Alain Gobin cité dans Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música : antropología y flamenco*, t. 1, Séville, Signatura, 2002, p. 222.

⁵ C'est le cas de l'espace indirect, du flux libre et du poids léger : le flux libre est parfois utilisé dans des moments de « climax » au niveau des bras, des mains et de la tête, mais sans qu'il y ait une contagion complète au reste du corps ; l'espace indirect ou fovéal, qui nous permet d'être en relation avec la globalité de l'espace sans se focaliser sur un point précis, apparaît parfois dans les moments d'introduction des chorégraphies où le danseur est en train d'écouter le chant avant d'exécuter un *zapateado* (comme une manière de « rentrer » dans la danse) ou dans des passages chorégraphiques de relâchement comme les *falsetas*, solos de guitare à l'intérieur d'un chant. Finalement, le poids léger est utilisé pour nuancer le poids fort, autant dans le train supérieur comme dans l'inférieur, et créer des accents ; c'est-à-dire, c'est ce qui crée des intervalles entre les temps forts.

⁶ Selon Laban, il y a aussi des actions dérivées des verbes d'actions, qui seraient : pour « frapper », pousser, cogner, enfoncez ; pour « fouetter », battre, lancer, cingler ; pour « presser », écraser, couper, serrer ; et pour « tordre », déchirer, arracher, étirer. Voir Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 250-251, cité dans Alexandra Arnaud-Bestieu et Gilles Arnaud, *La Danse flamenca : techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 80-81.

⁷ La combinaison de pieds constituée par le *látigo* commence et finit avec un coup de talon de descente du pied contraire à celui qui fait le mouvement principal (un mouvement d'aller-retour qui fait traîner la plante du pied sur le sol très rapidement).

⁸ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 192-193, cité dans Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, Pantin, Centre national de la danse, 2018, p. 141.

⁹ *Ibid.*, p. 142.



Conférence dansée de Fernando López Rodríguez, Festival Flamenco de Nîmes, 2025 © Sandy Korzekwa

Le flamenco : bizarre, camp, kitsch ou queer ?

[pp. 134-137]

L'historien de l'art Daniel Valtueña utilise le terme « rarito » (étrange ou bizarre) pour parler de toute une série de pratiques artistiques qui ont bouleversé la culture espagnole après la crise financière de 2008¹, en mettant au centre du débat les aspects qui ne correspondaient pas aux normes du modèle hétéro-patriarcal. Le bizarre, ici, désigne selon l'auteur une « dynamique multidirectionnelle qui ne comprend pas un sens unique du changement, mais une multiplicité de contradictions ambiguës qui expliquent de manière plus honnête l'évolution de la péninsule [ibérique] ces dernières années² ».

Il existe d'autres catégories intéressantes pour aborder la question qu'on a traité dans ce livre, comme la notion de « camp », thématisée par l'écrivaine et philosophe lesbienne Susan Sontag (1994-2004) dans les années 1960³.

Ce concept, qui a également été utilisé par le philosophe trans Paul B. Preciado pour analyser l'œuvre d'un artiste plasticien et travesti flamenco, José Pérez Ocaña⁴, dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre de ce livre, fait référence à un style particulier et à un rapport à l'esthétique, traversé par l'humour, l'ironie, l'exagération et le goût pour le kitsch qui est cultivé de manière récurrente par des personnes appartenant au collectif LGBTIQ+.

Parmi les exemples proposés par Sontag, on trouve les lampes Tiffany, *Le Lac des cygnes*, les opéras de Vincenzo Bellini, des cartes postales du tournant du siècle, *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, la chanteuse folk cubaine La Lupe, les robes de femmes des années 1920 (boas de plumes, robes à franges et perles), etc.

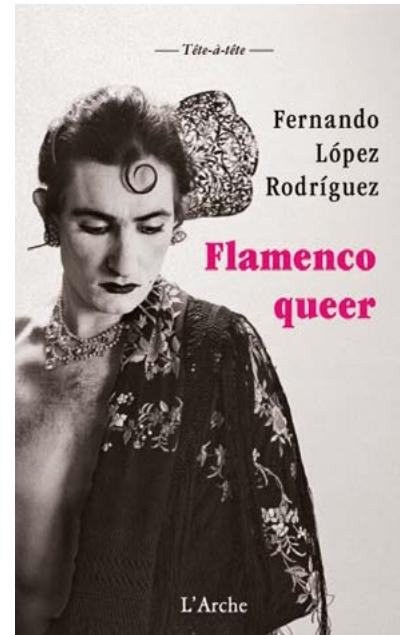
Si le concept de « bizarre » nous semble seulement proposer une lecture comparative par rapport à ce qui est considéré comme normal, le concept du « camp » nous paraît également insuffisant pour deux raisons. En premier lieu, parce qu'il n'aborde que l'aspect esthétique et pas tant le statut social, économique et politique des personnes « à la marge » dont nous avons parlé. Deuxièrement, parce que le goût de l'exagération et du kitsch font partie de l'esthétique générale du flamenco et ne constituent pas un aspect différentiel de ceux qui rompent avec les normes dans ce milieu-là, comme Luis Clemente le montre dans son livre *Kitsch y flamenco*⁵.

Nous avons donc choisi le terme « queer » parce qu'il est actuellement utilisé par la communauté LGBTIQ+ pour désigner ce qui réside dans les marges sociales, politiques et économiques et qui ne rentre pas dans le cadre proposé par les normes conventionnelles et hétéropatriarcales. Le sens de ce mot anglo-saxon, utilisé depuis le 16^e siècle pour désigner l'« oblique » et le « pervers », a commencé à être associé aux « déviations » sexuelles à la fin du 19^e siècle. Il faudra attendre les années 1990 pour que ce terme se voit donner un nouveau sens par la communauté LGBTIQ+ aux États-Unis, menant un exercice de réappropriation de l'insulte pour désactiver sa charge négative et s'identifier à elle de manière subversive. Ainsi, le terme « queer » commence à être utilisé par des mouvements militants comme Queer Nation, qui regroupent des homosexuels, des personnes racisées, des prostituées, etc. Parallèlement, les premières tentatives d'études académiques dans ce domaine commencent à faire de la *queerness* un objet de recherche et une méthodologie qui critique la naturalisation du binarisme de genre et les conséquences

épistémologiques, socio-économiques et politiques de cette opposition entre « le masculin » et « le féminin ». Le terme « queer » nous a permis de relire l'histoire du flamenco en nous intéressant aux normes de genre et à leurs déviations. Cela nous a invités à ouvrir le débat sur des questions à la fois artistiques et sociales qui traversent l'histoire du flamenco et qui sont apparues dans ce livre sous différentes formes : artistes travestis, chansons féministes, danseurs efféminés et chanteuses masculines, répartition des rôles dans le travail selon les critères de la différence sexuelle, inégalités salariales entre les hommes et les femmes, prostitution masculine et féminine, etc. L'artiste et théoricien du flamenco Pedro G. Romero nous rappelle dans son article « *El flamenco es un género* [Le flamenco est un genre]⁶ » que ce milieu artistique a toujours été queer par rapport aux autres sphères sociales, car il a été nourri depuis ses origines de personnes marginalisées issues des classes populaires. Cependant, il oublie qu'une exclusion peut en cacher une autre et que le fait d'appartenir à un groupe subordonné n'élimine pas la possibilité de générer d'autres types d'exclusions et de violences à l'intérieur de ces communautés déjà marginalisées⁷ : le flamenco a été un milieu queer par rapport à la société dans son ensemble, mais à l'intérieur du flamenco il y a eu des personnes qui se sont fait écarter aux marges que ce terme désigne.

Bien que le terme « queer » n'ait commencé à être utilisé par les artistes flamencos qu'à partir des années 2010, nous avons pu trouver un document rare qui permet de parler du flamenco queer depuis la fin du 19^e siècle, et qui nous met en garde sur la nécessité de rester attentifs à un phénomène artistique et social bien plus ancien qu'il ne nous semble : le flamenco queer n'est pas seulement un sous-style du flamenco moderne ou contemporain. En effet, le terme est utilisé pour nommer la danseuse espagnole Carmencita Dauset (1868-1910), dans un article paru dans *The Press*, le 6 avril 1890 et intitulé « *That Queer Carmencita Rage* » : la rage de l'étrange Carmencita. Cette danseuse qui a été filmée par Thomas Edison en 1894⁸ a connu un énorme succès aux États-Unis et, comme d'autres artistes flamenco, semble avoir été désignée comme un être atypique qui « n'était jamais tombée amoureuse car elle n'avait pas le temps pour⁹ », qui plaisait autant aux hommes qu'aux femmes et qui dansait en duo avec l'une des femmes travesties les plus célèbres de l'époque dans le milieu du flamenco : Trinidad Huertas La Cuenca, de qui on a parlé dans le premier chapitre de ce livre.

Au moment historique où cet article de presse a été publié, le terme « queer » n'avait pas encore une connotation liée à l'identité de genre et/ou à l'orientation sexuelle, mais il désignait ce qui était perçu comme étrange ou ambigu. L'utilisation du terme queer dans ce livre est donc anachronique mais nous a permis de concevoir l'histoire du flamenco comme quelque chose qui avance sous l'impulsion de deux forces contradictoires : les tentatives de certaines personnes et institutions de maintenir et de reproduire une série de normes de genre, et les expérimentations d'autres artistes pour transformer ou éliminer ces codes-là. En étant conscients de ces tensions entre les conservateurs et les disruptifs, nous avons tenté de suivre le fil de cette histoire sans perdre l'équilibre.



Couverture du livre *Flamenco queer*, Fernando López Rodríguez, Montreuil : L'Arche, 2024

1 Daniel Valtueña Martínez, *España rarita: performances festivas en tiempos queer (2008-2020)*, thèse de doctorat, City University of New York, 2022.

2 *Ibid.*, p. 188.

3 Susan Sontag, *Le Style camp*, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgeois, 2022.

4 Paul B. Preciado, *Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*, conférence prononcée au musée d'Art contemporain de Barcelone le 19 novembre 2012.

5 Luis Clemente, *Kitsch y flamenco*, s.l., s.n., 2009.

6 Pedro G. Romero, « *El flamenco es un género* », *El País*, 17 mars 2018.

7 À ce propos, voir Pierre Bourdieu, « Vous avez dit « populaire » ? », dans *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, op. cit., p. 23-51.

8 Thomas Edison et William Heise (réal.), *Carmencita*, 1894, Washington D.C., Library of Congress.

9 Marion Crawford Gallaher, « *Two views of Carmencita* », *The Pittsburg Dispatch*, 19 décembre 1891.

10 « Non seulement les messieurs mais les dames qui la voyaient se montraient ravies dans leurs louanges », dit l'article de *The Press*.

11 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

12 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

13 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

14 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

15 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

16 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

17 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

18 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

19 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

20 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

21 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

22 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

23 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

24 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

25 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

26 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

27 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

28 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

29 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

30 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

31 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

32 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

33 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

34 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

35 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

36 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

37 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

38 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

39 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

40 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

41 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

42 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

43 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

44 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

45 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

46 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

47 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

48 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

49 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

50 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

51 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

52 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

53 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

54 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

55 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

56 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

57 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

58 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

59 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

60 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

61 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

62 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

63 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

64 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

65 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

66 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

67 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

68 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

69 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

70 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

71 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

72 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

73 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

74 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

75 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

76 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

77 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

78 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

79 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

80 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

81 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

82 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

83 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

84 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

85 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

86 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

87 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

88 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

89 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

90 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

91 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

92 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

93 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

94 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

95 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

96 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

97 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 1890.

98 *That Queer Carmencita Rage* », *The Press*, 6 avril 18



Rapport

DANCING with

DANCING with explore comment l'enseignement supérieur de la danse en Europe peut activement s'engager en faveur de la diversité et mieux accueillir la pluralité des corps, des histoires et des pratiques qui composent nos sociétés. Issu d'un projet de recherche mené entre 2023 et 2025 au sein de trois institutions, La Manufacture, l'Université des Arts de Stockholm (SKH) et Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) à Bruxelles, ce rapport analyse l'accès, l'accueil et la contribution sociale des programmes de Bachelor en danse contemporaine. Au travers des prismes de la décolonialité et de l'intersectionnalité, il met en lumière les obstacles et les tensions, mais aussi les possibilités de transformation vers davantage de justice sociale dans l'enseignement supérieur européen de la danse. Inspiré par l'invitation à « danser avec » plutôt qu'à « danser comme », le collectif d'auteur·rices propose des pistes concrètes, des réflexions critiques et des recommandations pour penser et pratiquer une éducation en danse plus horizontale, située et ouverte aux différences.

Éditeur·rices: Gabriel Schenker et Paulina Rosa, 2025. Disponible en anglais et en français sur: <https://www.manufacture.ch/fr/6148/Diversity-in-European-Higher-Dance-Education>

Livre

Devenir sensible

Julie Kazuko-Rahir

Composé d'une cinquantaine de lettres adressées à un acteur, une danseuse et un metteur en scène comme autant d'exercices à expérimenter, *Devenir sensible* mêle expériences professionnelles et événements personnels. Dans sa recherche menée au long court, Julie-Kazuko Rahir, actrice et chercheuse en théâtre, développe des outils pratiques au service du travail de l'acteur·rice, dont tout lecteur·rice peut se saisir. Elle dissèque le vocabulaire employé dans les salles de répétition, s'interroge sur les difficultés récurrentes des acteur·rices, considérant l'espace, le temps et le mouvement de la pensée et des émotions. Son approche, nourrie par la technique somatique du Feldenkrais, permet d'observer de multiples changements sur soi-même et dans la relation aux autres.

Édition B42, collection Pratiques, 2026.

Articles (sélection)

Mathias Brossard, Romain Daroles, Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h, «Jeu grandeur nature», *Agôn*, 10 | 2025, 11 novembre 2025 [en ligne]

Alexandre Montin, Maxine Reys, «Amazing Journey, récit d'une création indisciplinée», *In Vivo/Arts* #2 INCONNU·E·S, «Expérience(s) de vie(s) artistique(s)», avril 2025

Louise Bentkowski, Meriel Kenley, «Danser avec le climat: notes sur une recherche artistique», *Percées*, 16 octobre 2025 [en ligne]

Joanne Clavel, «Arts vivants * écologie – Le travail des affects», Plateforme Vert le futur //tatenbank, rubrique «Inspiration», janvier 2025 [en ligne]

Laurent Berger, «El actor y el juego, Aportes de las teorías lúdicas y deportivas para una perspectiva performativa del trabajo actoral», *Dialectica escénica* Monterrey, Ene-Jun 2025 [en ligne]

Julie Sermon, «Jouer avec l'animal, au risque du dégoût et du mauvais goût», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*: «Dix ans de zoopoétique», Paris, Classiques Garnier, Mai 2025, n°77, pp. 257-268 [en ligne]

Damien Delorme, Darious Ghavami et Joanne Clavel, «Écologie et arts vivants : donner corps aux savoirs par la performance», *Arts et Sciences*, n°1, vol. 9, 2 avril 2025 [en ligne]



Mathieu Bouvier est docteur en philosophie de l'art (Université Paris 8), réalisateur et dramaturge pour la danse contemporaine. Il a co-dirigé le projet de recherche *Le travail de la Figure : que donne à voir une danse ?* au sein de La Manufacture (2016-2018), coordonne la plateforme en ligne pourunatlasdesfigures.net. Il est également intervenant dans la filière Bachelor en Théâtre de La Manufacture.



Yvane Chapuis est historienne de l'art. Ses recherches concernent la documentation et l'analyse des pratiques en danse et en théâtre. Elle a dirigé la mission Recherche de La Manufacture d'avril 2013 à décembre 2025.



Enora Cini est comédienne, diplômée du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2025).



Nicolas Doutey est écrivain et dramaturge. Ses textes de théâtre sont publiés chez Théâtre Ouvert, Esse Que et Actes Sud. Il a publié un livre de philosophie du théâtre, tiré de sa thèse, *Une idée de scène* (Classiques Garnier, 2025), et un roman paraîtra début 2026 chez L'Arbre vengeur, *Une relation phénoménale*. Il a été associé ou a mené différents projets au sein de La Manufacture : *Partitions – Objet et concept des pratiques scéniques* (20e et 21e siècles), *Écrire Partir* (2018) et *Palo Alto* (2025).



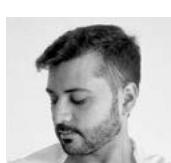
Laura Gaillard est danseuse, diplômée du Bachelor en Contemporary Dance (2017), assistante de recherche et d'enseignement (2022-2024) et intervenante dans la filière CFC Techniscéniste à La Manufacture. Depuis 2019, elle contribue au développement de plusieurs projets artistiques et de médiation culturelle articulant le mouvement et la voix et a mené le projet de recherche *Les voix du mouvement dansé : Qu'est-ce que les sensations corporelles et vocales peuvent apporter à la perception du mouvement ?* (2024-2025).



Arnaud Huguenin est comédien diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2016). En 2015, il intègre le collectif CCC et participe à la création de projets d'envergure originaux et insolites hors des murs des théâtres. Il participe au projet de recherche *Palo Alto* : un training de l'acteur·rice en interaction.



Meriel Kenley est doctorante en études théâtrales à l'Université de Lyon 2. Elle intervient en méthodologie auprès des étudiant·es du Bachelor Théâtre de La Manufacture et coanime le laboratoire *Musique, Arts de la Scène et Société de l'IRMAS*.



Fernando López Rodríguez est danseur, chorégraphe et philosophe. Docteur en Esthétique de l'Université Paris 8 Saint-Denis, il allie activité artistique, recherche académique et enseignement (actuellement au Département Danse de l'Université de Lille). Depuis 2009, il dirige sa propre compagnie dans le domaine du flamenco contemporain, ayant créé plus d'une dizaine de spectacles où s'entremêlent danse, paroles et musique, voulant dépasser toutes les étiquettes esthétiques.



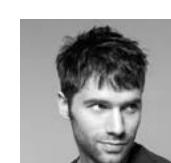
Geneviève Pasquier est comédienne et metteuse en scène, diplômée de l'École Cantonale d'Arts de Lausanne et du Conservatoire de Lausanne. Son travail est marqué d'un fort intérêt pour le champ de la psychologie. Elle participe au projet de recherche *Palo Alto* : un training de l'acteur·rice en interaction.



Jean-Daniel Piguet est metteur en scène et performeur. Il s'est formé à La Manufacture (2014-2016), et a participé ou mené plusieurs projets de recherche développés au sein de l'école : *Écrire Partir* (2018), *Archives* (2018), *Création Partagée* (2021) et *Palo Alto* (2025). Il intervient également dans la filière Master. Il a par ailleurs mis en scène quatre spectacles qui questionnent les interactions quotidiennes : *Memoria Libera* (2016), *Passe* (2018), *Partir* (2021), *Autostop* (2023).



Sasha van der Pol est scénographe, diplômée du Master Théâtre orientation scénographie de La Manufacture (2025).



Martin Reinartz est comédien et performeur, diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture en 2019. Il est co-porteur du projet de recherche *Dire la terre – comment coconstruire un savoir entre paysan·nes et artistes-chercheur·es ?* (2025-2026).



Claire de Ribaupierre est docteur en Lettres et dramaturge. Elle mène des recherches dans les domaines de l'anthropologie, de l'image et des arts vivants contemporains. Elle enseigne la méthodologie à La Manufacture et est régulièrement associée aux équipes de recherche de l'école.



Lucas Savioz est comédien diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2018). Il était assistant de recherche à La Manufacture de 2024 à 2025 et a participé au projet de recherche *Palo Alto* : un training de l'acteur·rice en interaction.



Gabriel Schenker est danseur, pédagogue, chercheur en science sociales et responsable académique du Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture de 2017 à 2025. Il est à l'initiative du projet de recherche *Diversity in European Higher Dance Education*.

SÉRIE PODCAST

Savoirs Sensibles – La fabrique de la recherche en arts

Savoirs Sensibles documente la recherche en arts de la scène sous toutes ses facettes. Chaque épisode, c'est 28 minutes au plus près des pratiques artistiques. Le 5^e épisode est consacré à AVETA (Arts vivants/Écologie – le travail des affects), un vaste programme dont la question centrale est : Comment nos émotions liées à notre conscience de la crise climatique, affectent et façonnent-elles nos imaginaires ?

Dans cette recherche de terrain, l'équipe a analysé des pièces de danse et de théâtre liées de près ou de loin à la crise climatique, et mené des entretiens auprès des spectateur·rices, des artistes et des programmateur·rices, pour tenter de mieux comprendre les liens d'influence entre nos émotions, la crise écologique, et la création artistique contemporaine.

Épisode 5 : Arts vivants / Écologie (AVETA)



Darius Ghavami en duo avec Gutenberg, *Perspectives / Un ensemble animal* de Judith Zagury et du collectif ShanjuLab, Théâtre Vidy-Lausanne, Festival La Bâtie (Gimel) octobre 2021 © Julie Masson

LA RECHERCHE À LA MANUFACTURE

La recherche menée au sein de La Manufacture est de deux ordres : l'analyse des pratiques et la recherche-création, en danse et en théâtre. Elle est conduite collectivement et les équipes sont mixtes : praticien·nes et théoricien·nes ou historien·nes construisent des savoirs en commun. Les projets de recherche-création sont l'occasion pour les artistes de développer des travaux expérimentaux, dégagés de la nécessité de créer des œuvres dont les formats répondent aux attentes des systèmes de production et de diffusion de l'économie de la culture actuelle. Ce qui est interrogé et repensé, et donne lieu à l'innovation, c'est autant le travail des interprètes que celui de la mise en scène ou de la chorégraphie, ainsi que les modes de mise en partage avec le public.

L'analyse des pratiques, quant à elle, a pour objectifs d'observer, décrire et situer dans une perspective historique et un contexte élargi l'activité des acteur·rices, des danseur·euses, des metteur·es en scène ou des chorégraphes. Ce qui est au centre de l'attention, ce ne sont pas tant les œuvres que ce que requiert leur réalisation et qui se déploie dans les studios, les ateliers, les corps et les cerveaux, dans les gestes et les mots qui s'échangent au sein du travail de l'art.

IMPRESSUM

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis
Marion Grossiord
Salomé Okoekpen

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

Janvier 2026

Hes-SO