

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE



Les amants magnifiques, Mathias Brossard & Mélina Martin, avec les étudiant-es de la promotion N du Bachelor Théâtre (sur la photo: Gabrielle Pialoux), Les Franches-Montagnes, mai 2023 © Aline Paley

Sommaire

Focus

- Jouer grandeur nature, *Entretien avec Alexandre Koutchevsky et Laurent Pichaud, réalisé par Mathias Brossard, Romain Daroles, Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h* 3
- Diversity in European Higher Dance education, *Gabriel Schenker* 7
- L'écoute comme un buffet gratuit à volonté, *Eve Chariatte, Joanne Clavel, Gregory Stauffer, Noémie Wyss* 11
- La Collective Tools Project : outiller la coopération, *La colle* 15
- Cela ne va pas sans dire, *Alix Eynaudi et Paula Caspão* 18

Conférence

- Une leçon de Ténèbres (conférence-dansée), *Betty Tchomanga* 22

La Recherche des étudiant-es

- Questions 27
- Ruses pour la pratique des arts vivants, *Mathilde Gérard* 28
- Tentative de restitution de recherche, *Alice Grater* 32
- ORNIKAR, *Araksan Laisney* 34

Se reposer, jouer, expérimenter, arpenter des forêts, prendre le temps de réfléchir... Si le précédent *Journal* nous renvoyait aux contradictions d'une recherche en prise avec l'état du monde tout en ayant conscience de ne pouvoir apporter de solutions aux urgences du réel, ce sixième numéro nous propose de rompre avec l'immédiateté pour nous penser (et nous faire penser) dans un temps long. Le temps de reprendre les choses à la racine pour comprendre de quoi notre monde est fait plutôt que de n'être qu'en réaction ou de sombrer dans l'impuissance. Que peuvent opposer les recherches en art au colonialisme, au capitalisme et au patriarcat ? Les outils qui sont les siens : expérimenter des résistances poétiques et corporelles en traquant l'expression des dominations dans nos habitudes d'agir et de penser ; transmettre l'histoire des dominations pour en comprendre les ressorts et les mécanismes ; écrire et dire des histoires inentendues ; représenter-jouer-rendre sensible ce que subissent les victimes de ces systèmes d'exploitation et chercher de nouvelles voies ; expérimenter des cohabitations nouvelles en repensant notre rapport à la nature et au paysage ; se demander comment faire collectif puis semer des méthodes ; ruser pour mettre du jeu dans nos représentations ; traduire nos observations quotidiennes ; réenvisager des possibles... Les articles de ce nouveau *Journal de la Recherche* sont le fruit de recherches collectives, de collaborations, de solidarités, de partenariats... Ils sont écrits par des artistes et des chercheur-euses, des artistes-chercheur-euses, prenant à bras le corps et simultanément pratique et théorie pour les faire se nourrir l'une l'autre. En somme, ces articles et entretiens sont issus de formes de travail qui, déjà, rompent avec l'individualisme de nos sociétés, pour mettre en œuvre, dans le présent, d'autres modes de résistance, de réflexion, d'émancipation.

Lorraine Wiss
Adjointe scientifique

JOUER GRANDEUR NATURE

CE QUE L'IN SITU FAIT AU JEU

Entretien avec Alexandre Koutchevsky
et Laurent Pichaud, réalisé par Mathias Brossard, Romain Daroles,
Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h

Le mardi 28 mai 2024, à l'invitation de l'IRMAS¹, nous avons organisé une rencontre publique sur le parking de La Manufacture avec Laurent Pichaud et Alexandre Koutchevsky. Cet échange riche et vivifiant de plus de deux heures venait conclure une série d'une quinzaine d'entretiens menés auprès d'artistes qui partagent tous et toutes une expérience de création hors des salles de théâtre. Cette enquête est née de l'envie d'aller confronter la pratique que nous développons depuis plusieurs années (au sein du collectif CCC) à celles d'autres compagnies œuvrant elles aussi *in situ*, afin de mieux comprendre ce que l'extérieur fait au jeu d'acteur-ices. Alexandre Koutchevsky est auteur et metteur en scène au sein de la compagnie Lumière d'août basée à Rennes, et Laurent Pichaud est chorégraphe et danseur au sein de l'association x-sud^{art}/site basée à Nîmes et artiste-chercheur associé au département Danse de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis. Tous deux travaillent depuis plus de quinze ans à l'extérieur des théâtres.

Nous reproduisons ici quelques passages importants de notre échange avec eux.

Vous utilisez l'un et l'autre des termes précis pour définir vos pratiques respectives. Alexandre pour toi, c'est « théâtre-paysage » et Laurent, toi, c'est « in situ ». Est-ce que vous pouvez nous dire d'où viennent ces termes et ce que vous entendez par là ?

Alexandre Koutchevsky J'ai grandi au bord de la mer, j'ai donc eu un rapport à l'horizon très quotidien. Mon père est artiste peintre, il a aussi un rapport particulier au paysage. On était nourri de ça à la maison. Notre mère et notre père nous disaient toujours : « Les enfants, allez jouer dehors ! » Je peux trouver beaucoup de sources comme ça, finalement, à rebours. Et donc, le mot paysage me parle bien, il ouvre un espace, et surtout un horizon, une perspective, au sens propre comme au figuré. Dans le mot paysage, je trouve quelque chose qui n'a pas de limites. Ce qu'on ne peut pas avoir dans un théâtre.

En 2006, je découvre qu'en Angleterre, on parle de *landscape theatre*, associé à la figure de Bill Mitchell² et traduit en français par « théâtre de paysage ».

De mon côté, j'enlève le « de » et je mets un « tiret » pour me différencier, parce que Bill Mitchell, lui, monte des grandes fresques mythologiques avec beaucoup de scénographie, de lumière, etc. Et ce n'est pas du tout ce qui m'intéresse. Donc j'invente ce petit terme-là : théâtre tiret paysage.

Laurent Pichaud En ce qui me concerne, c'est très lié aux arts plastiques. *L'in situ*, pour moi, c'était Daniel Buren. C'est le terme que cet artiste emploie depuis le début. Sur tous ses cartels dans les musées, il est écrit : « Daniel Buren vit et travaille *in situ* ». C'était le terme que j'avais, parce qu'en danse, il n'y avait vraiment rien d'autre. On commence à peine à essayer de dégager une histoire possible du rapport de la danse au lieu, au site, en ce moment. Mais à l'époque, pour moi, je n'avais que ce terme d'*in situ*. Et donc, je l'ai gardé. C'est un vocabulaire qui se déconstruit maintenant. Les chercheur-euses

en danse parlent aujourd'hui de danse ou de chorégraphie *située*. Ce qui est aussi une manière d'ouvrir un peu la question, de ne plus être dans un rapport binaire qui nous ramène toujours au lieu de représentation théâtrale.

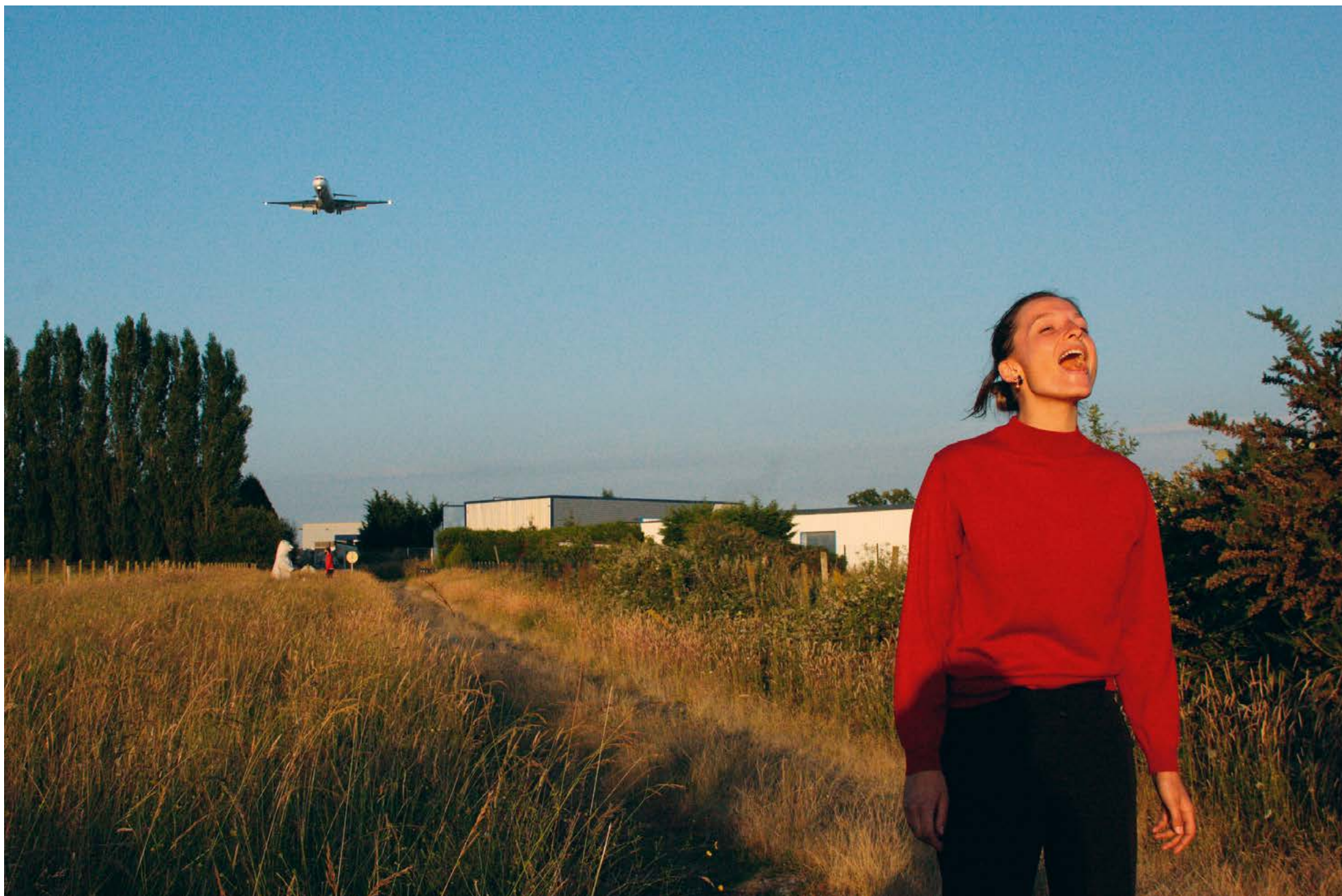
Tout ce vocabulaire est aussi en train d'être modifié par les nouvelles pensées environnementales. Certains ne veulent plus du mot « paysage », par exemple, et veulent plutôt parler de « milieu », car « paysage » ramène encore trop à un point de vue unique, cadré. Et c'est beau de voir que ces vocabulaires, justement, ne sont pas figés.

Comment s'articule pour vous le dialogue entre le lieu et le projet ? Est-ce qu'il y a d'abord un projet qui naît, puis qui se concrétise parce qu'il y a tel lieu, ou inversement, c'est tel lieu qui fait naître un imaginaire ?

L. P. Il faut d'abord que je comprenne le lieu. Pour ne pas le phagocyter, pour ne pas le transformer en décor ou pour ne pas le transformer en théâtre. C'est seulement un travail immersif de résidence sur du long terme qui va pouvoir faire naître un potentiel.

Et ça va aussi beaucoup se jouer chez moi dans la manière de baisser ce que j'appelle le « tonus spectaculaire » des danseur-euses. Si c'est virtuose, le regard ne va être que sur le /la danseur-euse, alors que si on ralentit nos actions, si on tourne le dos, les gens vont regarder autrement. Et puis, à un moment donné, je me suis demandé s'il ne fallait pas cesser de travailler avec des danseur-euses, pour ne plus avoir à leur demander de réduire leurs capacités techniques, et plutôt travailler avec des habitant-es, c'est-à-dire avec celles et ceux dont le corps est déjà façonné par un rapport au site.

Il y a plein d'entrées possibles, mais la question va être : comment inventer un format qui sera adapté au site ? Ça implique un temps de production différent. L'impulse, pour moi, c'est d'entrer dans une pratique sociale plutôt que dans une seule



Me voici coordonnées, texte et mise en scène Alexandre Koutchevsky
in Ciel dans la ville, Rennes, 2007 © Caroline Ablain

pratique artistique. Quand on travaille sur un site de monument aux morts³, par exemple, on n'est plus protégés par le studio de danse, par le théâtre. On est à vue systématiquement, donc on doit négocier aussi notre présence aux yeux du monde. On doit, en tant qu'artiste, inventer la propre médiation de notre pratique, car lorsqu'on est en train de travailler, les passant-es viennent nous poser des questions. Ou alors, s'ils ou elles ne savent pas poser des questions, ils et elles nous « dénoncent ». La police municipale ou les pompiers arrivent parce que quelqu'un-e a vu un corps au sol, ou quelqu'un-e a vu des gens étranges à côté de l'école qui est à côté du monument aux morts... Mais c'est aussi ce que je trouve intéressant : pouvoir se demander comment la pratique artistique va interagir, et n'est plus protégée par un système ou par un milieu artistique. C'est bousculant, mais c'est très stimulant.

Au sujet des repérages, quand vous choisissez le lieu qui va accueillir un futur spectacle, comment s'organise le choix du cadrage pour le public ? Comment vous saisissez-vous de cette question du cadrage ?

A. K. En grec ancien, *theatron*, c'est l'endroit d'où l'on regarde le théâtre se faire. Donc le point de vue est premier. Dans tous les ateliers de théâtre-paysage que je mène, la première chose que je demande aux participant-es, c'est : « Choisissez votre théâtre », donc votre point de vue. Avant même de savoir ce que vous allez raconter, demandez-vous où vous allez mettre le public. Si ça vous intéresse qu'il voit les trois poubelles [il montre les poubelles à l'arrière de La Manufacture], on verra les trois poubelles. Choisissez d'abord le point de vue et ensuite, on va réfléchir à ce point de vue. Qu'est-ce qu'on peut faire avec

des corps devant ces poubelles ? Avec des voix devant ces poubelles ? Avec la lumière à cette heure devant ces poubelles ? Etc. Le point de vue est premier, c'est ce qui décide de ce qu'on va faire.

L. P. Il y a aussi la question de la frontalité du public qui est l'usage commun au théâtre. Qu'est-ce que ça veut dire si je ne veux pas travailler avec la frontalité ? Pour la pièce sur les monuments aux morts, ce qui va advenir pour moi, c'est de me dire que je peux peut-être chorégrapier la présence des spectateur-rices plutôt que de leur construire un point de vue. Il y a des moments dans la pièce où, pour qu'ils et elles voient, il faut qu'ils et elles se mettent en cercle. Or un cercle, c'est un rituel. Pour la séquence d'après, on demandait aux gens de s'écarter. En s'écarter, ils et elles faisaient une sorte de haie d'honneur. Et quand on se déplaçait pour une autre séquence, on allait un peu vite, et le public était obligé de s'organiser en file indienne, et ça faisait une procession. Ainsi, c'est tout un vocabulaire qui appartient à la thématique du monument aux morts, du cérémoniel, qui était travaillé à même le corps des spectateur-rices, ou des visiteur-euses... Je ne sais plus comment il faut les appeler à ce moment-là. Et par ce biais, ce qui sépare les corps en présence, entre ceux qui font et ceux qui regardent, se floute un peu. Voilà des solutions qui m'intéressent. J'essaie de faire varier l'état d'être spectateur-riche. Par moment, c'est une frontalité, parce que la frontalité, c'est un outil comme un autre. Mais parfois, ils et elles sont obligés de trouver, d'inventer leur place et donc leur corps.

Voilà ce qui m'intéresse : ramener dans le travail le corps du ou de la spectateur-riche. Parce qu'un des grands soucis pour moi dans un théâtre, c'est que nos corps sont « gênants ». Le dispositif de la salle fait que

nos corps sont « gênants ». On n'aime pas recevoir des coups de genoux dans le dos, on n'aime pas celui qui éternue à côté. C'est comme si nos corps étaient des empêcheurs. Donc, cela ne fonctionne pas en tant que chorégraphe si le corps même de celle ou celui qui regarde est empêché...

Dans le fait de sortir des théâtres, justement, qu'est-ce qui change dans votre rapport au public et dans votre rapport aux usager-ères du lieu que vous avez choisi ?

A. K. Ce dont on s'est très vite rendu compte, c'est que quand on répète dehors, on croise des gens qui ont déjà un usage du paysage avant nous, et qui en auront un après nous. Donc ça nous met tous et toutes sur un plan horizontal qui aboutit à une forme d'hospitalité réciproque. Les gens sont plus légitimes que nous d'être là. Ils/elles nous invitent dans leur paysage. Parce que tu ne peux pas faire un spectacle si tu ne vas pas parler à tout le monde autour, si les voisin-es ne sont pas au courant, sinon ça se passe mal. Il y a les flics qui arrivent, c'est immédiat. Donc, tu es obligé de parler à tout le monde autour. Évidemment, ce n'est pas du tout ce que tu fais quand tu fais du théâtre dans une salle. Nous, nous sommes obligés de commencer par aller dire : « On arrive, voilà qui on est, il va se passer ça ; parfois, vous allez entendre ci, ça, et vous êtes les bienvenus aux répétitions comme aux représentations ». Il y a une forme de mise à niveau : « Vous nous accueillez chez vous, dans votre monde, et nous, on vous propose de vous accueillir dans notre spectacle à l'intérieur de votre monde ». Ce pacte-là, pour moi, il est puissant.

L. P. Florence Dupont⁴, dans une conférence, rappelait que le théâtre grec antique était

activé seulement à un certain moment de l'année, pour les fêtes dionysiaques. Et qu'il ne fallait pas imaginer une quelconque distinction entre spectateurs et acteurs à ce moment-là, que ce serait un anachronisme de le penser. Elle parle de « co-célébrants. » Cela a été une révélation importante pour moi. C'est-à-dire que quoi qu'on fasse, on vient co-célébrer quelque chose. Et ce qu'on a peut-être à co-célébrer dans mes projets, c'est le site, et non pas uniquement ce que je viendrais faire, moi, artistiquement. Nous nous mettons tous et toutes au « service » d'un certain rapport au site, nous travaillons comme on dit « à sa discrétion ». Et on travaille avec des co-habitant-es. Quand on a fait la pièce sur les monuments aux morts, toutes les personnes, qui sont venues poser des questions, nous ont aussi dit des choses sur la vie du lieu, sur leurs rapports avec lui, sur leur mémoire personnelle, etc.

A. K. La création d'un spectacle-paysage, pour moi et pour les acteur-rices, c'est vraiment comment on va progressivement revenir se mettre à la hauteur du paysage, de tout ce qu'il offre, et faire que tout ce qui apparaissait comme étant une gêne ou des empêchements devienne une force petit à petit. Je dis souvent que je fais un théâtre discret. Il n'y a pratiquement rien à faire. Le fait de faire entrer simplement un corps humain dans le paysage, et de regarder ce qui se passe, c'est déjà énorme. Être avec ce qui existe, tout simplement. Mais ça, ça demande du travail. Par exemple, la mamie qui passe tous les soirs à la même heure pendant les répétitions pour promener son chien, le jour du spectacle elle ne va pas s'arrêter parce qu'il y a cent personnes qui regardent. Donc, elle passe dans le paysage, parfois à quelques mètres des acteur-rices. Elle fait partie du spectacle. La question, c'est qu'est-ce qu'il faut en faire ? Est-ce



Laurent Pichaud, Cédric Torne, Yannick Guédon dans *mon nom des habitants* 2014-2018
de Laurent Pichaud, Château d'Espéran, St Gilles, 11 novembre 2018 © Vincent Montel

qu'on la laisse passer simplement comme on laisse passer un bruit de moto ou un avion ? Ou est-ce que tout d'un coup, on la fait entrer dans le texte ? Parce qu'il y a des hasards magnifiques. C'est très fin, c'est très délicat et c'est très sur le moment. Il n'y a pas de règle d'or.

L. P. Ah oui la grand-mère avec son chien, je la connais aussi ! Moi, elle n'était pas avec son chien, elle était avec deux paniers à la sortie du marché. Elle se pose là et regarde ce qui se passe. Elle ne voit même pas qu'il y a des gens qui la regardent. Et c'est fascinant qu'elle puisse ne pas, justement, être phagocytée par le spectacle, qu'elle ne devienne pas l'actrice ou la figurante magnifique. Elle nous a croisés et elle a continué son trajet de vie.

Il me semble que le choix de travailler hors des théâtres nous amène à penser autrement. C'est quoi un processus ? C'est quoi un public ? C'est quoi un spectacle ? Pour moi, par exemple, il n'y a plus de répétitions. Si je suis à vue continuellement, je ne peux plus dire que c'est une répétition. Les gens qui voient la répétition, pour elles/eux, c'est aussi « leur » spectacle. Ils/elles voient ce qu'ils/elles voient. Ils/elles ne savent pas qu'on est en train de préparer quelque chose. Donc la question devient : qu'est-ce que ça leur fait à elles/eux et en quoi on peut les rendre concernés par ce qu'ils/elles voient ? Et ainsi nos temps de travail *in situ* deviennent de formidables processus à faire rencontre.

1 L'IRMAS est l'Institut de recherche commun aux trois Hautes écoles du domaine Musique et Arts de la scène de la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO) : La Manufacture, la Haute école de musique de Genève (HEM) et la Haute école de musique de Lausanne (HEMU).

2 Bill Mitchell est un metteur en scène anglais, notamment actif au sein de la compagnie Wildworks de 2005 à 2017.

3 *Mon nom* est une pièce de Laurent Pichaud, créée en 2010, et jouée à proximité des monuments aux morts.

4 Florence Dupont est professeure émérite de littérature latine à l'Université Paris-Diderot, et autrice de nombreux ouvrages sur le théâtre antique.

DIVERSITY IN EUROPEAN HIGHER DANCE EDUCATION

Gabriel Schenker



Atelier avec Martin Kivaldy lors de l'échange avec l'École libre de danse de Maré de Rio de Janeiro et les promotions A, B & C du Bachelor en Contemporary Dance, La Manufacture, 2016
© Gregory Batardon

The genealogy

The *Diversity in European Higher Dance Education* (DDE) project investigates questions of diversity and social issues at European Bachelor level educations. The genesis of this collective research project can be traced back to discussions with Fabi Barba, an Ecuadorian dancer and thinker, and a friend, who has taught at La Manufacture since the start of its dance Bachelor. Following their teaching periods on "Gender, Race, and Class", Fabi would come to me to exchange impressions. I estimate our first discussion of this kind happened in 2018. These impressions passed through a recognition that La Manufacture is in many respects an incredibly open, welcoming and friendly institution and artistic space, but that nevertheless some of the students struggle to find their place. Fabi brought to the discussion the notions of *transparency* and *thickness* developed by the decolonial feminist Argentinian thinker Maria Lugones.

Individuals are transparent with respect to their group if they perceive their needs, interests, and ways as those of the group and if this perception becomes dominant or hegemonical in the group. Individuals are thick if they are aware of their otherness in the group, of their needs, interests, ways, being relegated to the margins in the politics of intragroup contestation¹.

Unsurprisingly, the students experiencing *thickness* while crossing the institution are often those from marginalized groups or in minoritarian positions: those that come from far, have an experience of racialization, are not literate with the dominant language and codes. Following these discussions, we first attempted to find a way of further addressing it within the school, in discussions with the Head of human resources at the time. We also put in place a study day entitled "*Identity and Representations*" in 2022, in dialogue with Heads of the teaching and research departments, and discussed these questions in institutional meetings which helped questions of diversity and social justice within La Manufacture be more present and have more impact. The desire to further address these questions, in particular within dance education, nevertheless remained. I ended up discussing it with Zoë Poluch, a dance artist from Canada who had taken up the direction of the dance Bachelor at the Stockholm University of the Arts (SKH)² in 2020. SKH had been traversed by similar questions and organized a series of lectures, forming working groups, adapting curricula, and conducting internal surveys around issues of diversity. In exchange with SKH the idea of organizing a working group across institutions came up and the potential to get funding from the European Union to learn together, share ways of working, and collaborate on issues that touch most



Partage de pratiques corporelles et réflexives par Zoë Poluch avec l'équipe DDE et les étudiant-es, P.A.R.T.S., Bruxelles, 2023

European dance educational institutions. At around the same time P.A.R.T.S.³, a dance school in Brussels, was going through similar questions following a manifesto written by the students in the wake of the Black Lives Matter Movement in 2020, calling for the institution to question its perceived whiteness and Eurocentrism. Next to that, a big change was going through the institution with the arrival of a new deputy director, Charlotte Vandevyver. We felt that Charlotte would be responsive to the questions we were asking and decided to approach P.A.R.T.S. who immediately came on board.

With a team of three schools secured and after having the first few exchanges about the potential objectives and ways of working of this joint project, we reached out, through Fabi's long-standing connection to the María Lugones Decolonial Summer School⁴, to two decolonial and intersectional thinkers, Rolando Vázquez and Rosalba Icaza, to join the team. Both Rolando and Rosalba were part of *Let's Do Diversity*⁵, an influential report on issues of diversity and social justice at the University of Amsterdam, published in 2016. The Amsterdam team was led by Gloria Wekker, a Dutch-Surinamese scholar most famous for her book *White Innocence* (2016)⁶ concentrating on the blindness of the Dutch people towards their own colonial history and current racist attitudes. Rolando and Rosalba joined a team primarily composed of dance artists, and helped us build a conceptual and methodological common ground, and continue to instigate and fine tune our questions and methods.

Diversity / Social Justice

In her work, Sara Ahmed (2012) has shown how the institutional-friendly term diversity has arrived at the cost of neglecting "other (perhaps more critical) terms, including 'equality', 'equal opportunities', and 'social justice'"⁷. In our research, we restore *diversity* to its broader meaning of *social justice*, avoiding the lack of intersectional and decolonial analysis that can lead diversity to be reduced to demographic representativity of one group or category

(gender and internationalization often being the ones favored by European institutions). In this perspective, diversity is not only about including more students, staff, and teachers coming from international and/or marginalized groups and categories into the existing institutions, but also questioning how the institutional practices function to enrich or impoverish diversity, that is, how institutional practices are working or can work towards social justice.

Next to diversity and social justice, *positionality* has been central to this research, and is central to decolonial and intersectional thought. Positionality points to the place we occupy in the world, and how this position shapes our understandings, views, sense and articulation of the world. It has been crucial for this research to, from the start, recognize that we do not speak from a universal, disconnected, bird's-eye perspective about diversity and social justice in our schools, but rather from a located, grounded one. Given that most of us work, have worked, and/or have studied in the dance institutions we are researching, our own bodies and experiences are, to use Gloria Wekker's formulation, the finest instruments to perceive what is going on. We are therefore both researchers and informants, aware of our positions in the world and in these institutions.

Diversity in dance education

While many of the questions regarding diversity and social justice are general and touch on societies at large, we felt both that they found particular expressions in the field of dance and dance education, and that dance practice and pedagogy have things to teach other fields about how to deal with difference and help us reconnect to our bodies and to the Earth. Dance is a collective, bodily, experimental domain where the personal and the professional cross in a myriad of ways, allowing for positive transgression with the dissolution of hierarchies, social categories and norms, but also creating a field where at times, experiences of discrimination, erasure, and abuse can be negated through silencing or "in the name of art".

Bachelor dance education programs tend to confront young adults with extremely charged and intense programs, creating profound experiences, for the good and for the bad. European dance Bachelors are often composed of highly internationalized and often quite diverse student bodies, with a less diverse teaching body, and a predominantly white European direction and staff. This very common pyramid creates a gap between students, teachers, and staff when it comes to practices and experiences of diversity within the schools and beyond, best intentions notwithstanding. There is a feeling we don't all speak the same language and are not able to understand each other's perspectives.

While some questions in regards to diversity and social justice in these schools are general, stemming from the pyramid just described as well as the history and present of colonial relations between Europe and the world, each dance education institution creates specific experiences of *thickness*, to retake the term from Lugones, for their student bodies – and at times to its teaching bodies and staff. The location of each institution, the prevailing dance culture, the working language, the teaching body, and the curriculum choices are all variables that influence these experiences. We therefore quickly realized that it would be very interesting to do a comparative study in order to understand what could be assumed as general to Bachelor dance education in Europe – or at least to the three schools researched – and what is particularly to each of them. This would also allow us to notice good practices in regards to diversity and social justice and translate it to the other schools. We felt as well that it would be particularly interesting to do this research from the inside, at a *streetwalker level* – to borrow another of Lugones' terms – as opposed to inviting a team of sociologists with little lived experience and knowledge of dance and dance education to observe the schools from a bird's eye perspective. It seemed appropriate to approach it as a participatory action research project, where the research team participates in the institutional life and is active in it, while researching it. The team is primarily comprised of dance artists who are

also pedagogues, program directors, and alumni of these institutions; engaging with this research project is a continuation of the work we do and experience daily, around topics that are evolving constantly, bubbling, at times burning, and creating the need for listening and transformation.

DDE today

Once we translated the desire for further attending to diversity and social justice in these Bachelor programs to a concrete project, we came up with three objectives: 1/ a report – with analysis, comparisons, and recommendations; 2/ a course for dance students around issues of diversity and social justice; 3/ a training for teachers and staff.

The project, running between the summers 2023 and 2025, started with a meeting in Utrecht and is followed by a one-week fieldwork in each of the dance schools where we introduce the project, organize daily lectures and bodily practices, focus groups with students and alumni, and interviews with staff and teachers. The lectures revolve around issues of decoloniality and intersectionality, their pertinence for dance and dance education, and are adapted to each context.

In P.A.R.T.S./Brussels Moya Michael, South African dance artists who studied at P.A.R.T.S., shared a keynote speech she prepared for Het Theater Festival⁸, to reflect on the current state of the performing arts field in Flanders⁹. In it, Moya questions the relations between Europe, Flanders, and Apartheid South Africa. Recognizing that voices coming from the South are taking more space in the European dance scene, she asks, what has to change in the current European scene for true allyship with POC and South artists to take place? In SKH/Stockholm Marit-Shirin¹⁰, a Sámi dance artist with Kurdish roots, brought in perspectives coming from Sámi peoples to help question the claims to universality and the lack of relations to the Earth and to Ancestrality in Western culture, and to bring attention to the ongoing erasure of Sámi culture in Sweden. The interviews and focus groups concentrate on issues of diversity and social justice in regards to the access and hosting of diversity, as well as the contribution from the institutions to a more or less diverse dance field and world. Each fieldwork week is followed by a period of transcription and coding which constitutes the base material for a preliminary report on each institution. The first such preliminary report was shared with P.A.R.T.S. this August and was followed by further dialogue with the direction, staff and students. As I write, the preliminary report on SKH is being drafted and the fieldwork week at La Manufacture just took place at the end of October 2024. At the end of the project, in summer 2025, we will share the final report publicly, organize discussion sessions within each institution, and present the results at Camping¹¹, an international gathering of dance schools in France.

Following the weeks spent at P.A.R.T.S. and SKH, we came to the conclusion that for the questions of diversity and social justice to be properly addressed, these programs and institutions would have to prioritize working toward diversity and social justice. Diversity is a daily practice that requires listening, reflection, openness to question oneself and institutional frames; it cannot be reduced to a list with actions or boxes to be ticked. We finished a preliminary report on P.A.R.T.S. with some themes and recommendations that range from investigating the institution's history, its dominant culture of work and art



Bodily practice with Marit Shirin. Weaving as a practice of care, La Manufacture, 2024 © Gabriel Schenker

making, its position in the field and world at large, its relation to internationality and diversity, to more direct and concrete themes regarding the felt split between students and staff, the lack of student voices in reflecting and making the curriculum, the role of tutors, and fostering a healthy work and study environment.

Dancing Citizen

We end the preliminary report on P.A.R.T.S. proposing the notion of the *Dancing Citizen*; recommending that dance schools should focus on forming dance artists that are positioned, knowing where they are making art from, committed to social justice, and aware that not actively engaging with the history and present dynamics of power leads to the reproduction of the status quo. To paraphrase Angela Davis, in a structurally racist culture, not being racist is not enough and risks involuntarily reproducing structural forms of racism; one must engage in the eradication of racism, and all forms of discrimination.

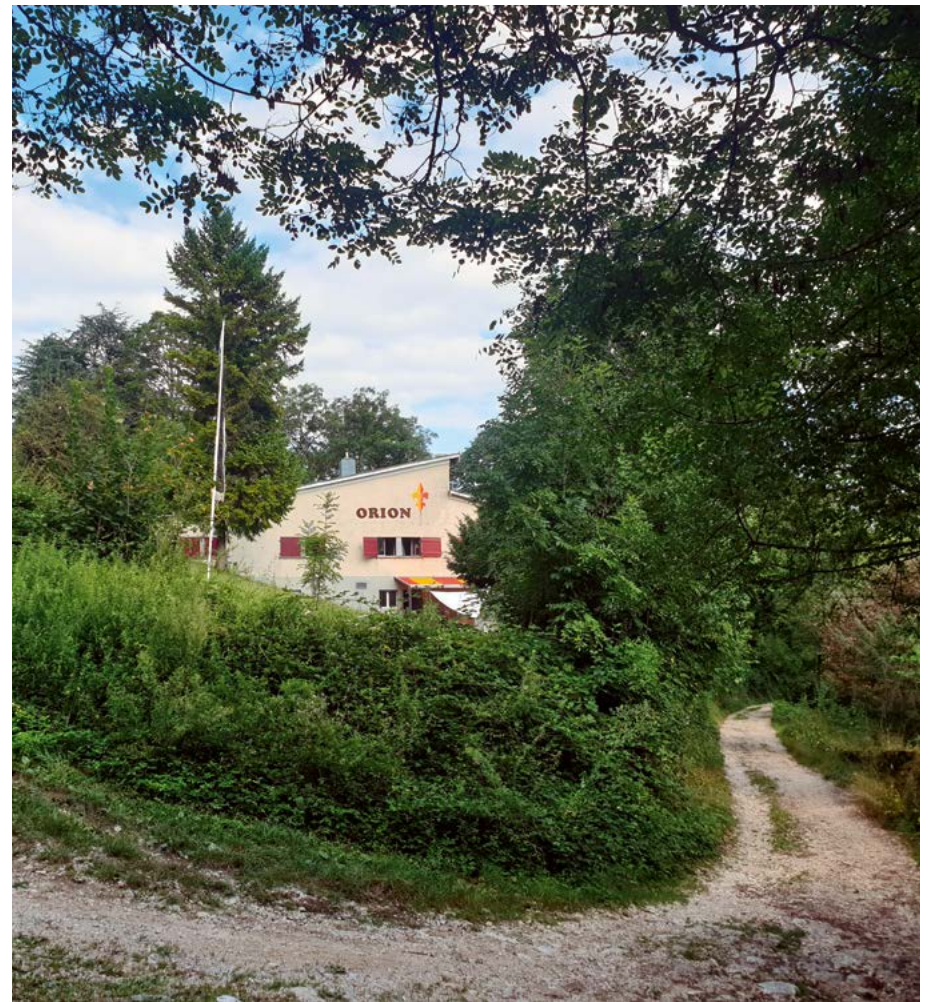
Finally, the dance programs we are investigating are all led by left leaning peoples and ideals. They exist nevertheless under larger organizations tied to, in a variety of forms and degrees, nation states. European states often act in direct contradiction to ideals and practices of social justice. This discrepancy is source of enormous pressure for those working in the hinge articulating nation states and institutions on the one side, and students and teachers on the other. Furthermore, as described above, these programs all reproduce to different degrees the pyramid where diversity becomes scarcer and scarcer from students, to teachers, to staff, and direction. As a result, there often exists a certain distance in understandings that, without time, openness, and discussions across roles, positions, and generations, risks alienating the different populations.

It is our hope that this project can help these incredibly fertile and rich artistic and educational spaces to continue to question and transform themselves, opening to dialogue, questioning blind spots – while recognizing their values, histories, and knowledges – and to help establish programs and institutions that are increasingly more diverse across populations, pedagogies, and curricula.

- 1 María Lugones, *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*, Lanham, Md., Rowan & Littlefield, 2003, p. 140.
- 2 [<https://www.uniarts.se/english/courses/bachelor-programmes/bachelor-programme-in-dance-performance>]
- 3 [<https://parts.be>]
- 4 [<https://framerframed.nl/en/projecten/decolonial-summer-school>]
- 5 Gloria Wekker, Marieke Sloom, Rosalba Icaza, Hans Jansen, Rolando Vázquez, *Let's Do Diversity: Report of the University of Amsterdam Diversity Commission*, UvA Talen, October 2016. Retrieved from [<https://archive.org/details/diversity-commission-report-2016>]
- 6 Gloria Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*, Duke University Press, 2016.
- 7 Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Duke University Press, 2012, p. 1.
- 8 [<https://theaterfestival.be>]
- 9 Michael Moya, *State of the Union Speech*, Het Theater Festival 2022. Retrieved from [<https://www.kvs.be/en/pQzJhx/state-of-the-union-theaterfestival-2022>]
- 10 [<https://www.humansandsoil.com>]
- 11 [<https://www.cnd.fr/fr/program/group/4375-camping-2024>]

L'ÉCOUTE COMME UN BUFFET GRATUIT À VOLONTÉ

Eve Chariatte, Joanne Clavel, Gregory Stauffer, Noémie Wyss



Orion, maison des scouts à Bienne, à la lisière de la forêt, foyer de la *summer school* © Gregory Stauffer

Du 19 au 24 août 2024, la première *summer school* du centre d'explorations écosomatiques en forêt de Malvaux s'est déroulée à Biel / Bienne¹.

Notre centre n'a pas de mur. Son toit est le ciel avec la pluie, les brumes, les réflexions du soleil sur les feuillages, les vents, les astres. Son sol est un humus vivant qui s'étend en profondeur, plein d'odeurs, rugueux, doux, piquant. Les arbres et la végétation nous enveloppent.

Ici, se vit un éloignement de la vue. Du balcon. De la vue sur. Du regard sur le monde comme sur un tableau ou un décor.

On s'éloigne des savoirs de la perspective de la Renaissance. On renoue avec les perspectives plurielles, dépareillées, réinventées, ressenties. On est dedans, parmi, on respire ensemble dans cet orchestre de vivant.es. Parmi les écureuils, les hêtres, les sapins, les moustiques, la roche calcaire, les scarabées, la glaise, les lierres, les blocs erratiques, les pics verts, les biches, les vents, les renards et les chênes. Parmi d'autres activités humaines comme le parcours vita, les chemins de promenade, l'ermitage, les écoles en forêt, le cimetière, les cabanes, la route nationale, l'entreprise forestière. Parmi nos sentiments, nos perceptions, nos imaginaires, nos corps et leurs mouvements, parmi nous en groupes, en collectif².

Aller poser des questions à la forêt. Observer comment la forêt nous déplace et quels récits une forêt nous suggère en tant que partenaire? Nous avons tant à y apprendre... faire groupe, chercher à plusieurs corps, à plusieurs voix, afin de nourrir un commun sensible.

À l'initiative d'Eve et Gregory, aidés de deux autres guides, Joanne et Noémie, et du cuisinier-performeur Johannes, sont accueilli·x·es 19 participant.es venu·x·es de Suisse romande et allemande, de France, d'Allemagne et d'Angleterre, âgé·x·es de 25 à 75 ans.

Nous écrivons et dévoilons certaines pratiques écosomatiques et réflexions qui nous ont habités, traversés, restaurés, déplacés.

Qu'entend-on par écosomatique? On teste ce mot entre nous, avec nos connaissances... Est-ce le bon curseur, la bonne place³? De quelles histoires on se rapproche? Activer un état relationnel à soi et au monde, être situé·es et interagir avec nos milieux, « défaire » des gestes pour en recomposer de plus justes, saisir l'écologie depuis les gestes... Par leur terrain transdisciplinaire et leur ancrage historique dans les ruines de la modernité, les écosomatiques nous ont donné envie de participer à leur écriture.

En cheminant à travers différents lieux foyer-lisière-forêt, cette école d'été nous



Intérieur du refuge, session quotidienne d'étirements du matin © Simone Haug

a offert le contexte pour développer des nuances de corps-milieux, de soma-écosystèmes, à partir desquels se déroulent nos apprentissages, nos découvertes, nos affects. Pour partager, nous tentons de décrire et mettre ici des mots sur les expériences vécues.

À l'orée de la forêt: Orion le foyer

Orion, constellation d'étoiles – repère depuis des millénaires et maison des scouts de la lisière, devient le cœur de notre ralliement collectif. Au premier étage, le foyer, lieu où l'on se rencontre, s'étire, se prépare, se retrouve, se réchauffe, se repose...

Entremêler nos respirations

Le sol du foyer, confectionné de planches de bois – coupées, alignées, travaillées – accueille chaque matin nos corps, à 9h, pour pratiquer ensemble les Makko Ho. Cette série d'étirements a été développée par Shitzuo Masunaga, qui a également fondé le Zen Shiatsu. Afin de prendre soin des corps, de manière individuelle, il a imaginé six étirements, qui correspondent aux six paires de méridiens principaux recensés par la médecine traditionnelle chinoise (MTC). C'est une préparation des corps pour la journée, une mise en condition d'écoute collective, une routine d'accordage⁴ du matin. Chaque étirement va s'épaissir au fil de la semaine, accompagné d'une couleur puis d'un son. Le volume d'air de la pièce est alors rempli d'une vibration singulière, qui nous réunit, fait vibrer nos peaux et nous met en mouvement. Le dernier étirement de la série que l'on pratique, correspond à l'élément bois de la MTC, méridiens du foie et de la vésicule biliaire associés aux heures de la nuit, de 23h à 3h du matin.

De 23h à 3h du matin, les heures où l'on rêve...

Les murs des dortoirs autour de cette pièce centrale sont faits de lattes de bois avec quelques centimètres d'espace entre deux. Sensations de dormir dans un même espace-temps, et probablement que nos rêves voyagent un peu entre nous, peut-être même qu'ils se mélangent ?

Après le repas de midi, appelé-x-es, par le son de la flûte traversière, ou par le son d'un appeau (chouette, colvert), on s'y retrouve à nouveau pour faire la sieste. Les sons nous attirent pour trouver un chemin de repos. Étalement au sol, baisse du tonus musculaire, apaisement par l'activation du système parasympathique pour laisser de l'espace à ce qui émerge des profondeurs des corps. En référence à la performance de deux jours d'Anna et Lawrence Halprin, *In and on the mountain* (1981)⁵, dont une des partitions propose aux danseur-x-euses de dormir ensemble, placé-x-es en cercle dans une grande roue,

nous avons tenté de rêver en commun. Ce moment de repos collectif, sans un mot échangé, était une ressource importante dans nos journées. « Don't touch the nap » [Ne pas toucher à la sieste] nous disent les participant-x-es en fin de semaine, après une tentative de détournement de sieste⁶.

Les sons provoqués par nos déplacements, nos danses et autres pratiques du mouvement rythmeront notre vie, de jour comme de nuit, à l'intérieur de la maisonnée. Le poids de nos corps fait craquer le plancher, massivement⁷. Métaphore sonore de notre corps collectif en forêt: jamais suffisamment discret... Au foyer, c'est la matière « bois » qui nous relie directement à elle, la forêt.

Lisières et porosités: interfaces domestiquées

Autour d'Orion s'étendent des jardins: celui de Vera, artiste visuelle, celui de l'école de la nature de Biel / Bienne, ceux de paysans en polyculture et élevage. Il se trouve aussi un mât devant la maison des scouts d'Orion. Comment interpréter cette invitation ?

Quand l'arbre tombe les oiseaux se taisent... Les drapeaux nous rappellent l'orgueil identitaire des états nations, le colonialisme des terres, des humains et autres qu'humains. Mais cette invitation d'un mât sans drapeau à hisser d'autre voile qu'un marquage de territoire nous intrigue. Il fait écho à l'espace d'art Mât, au bord du lac de Neuchâtel. Depuis 2017, il dévoile des œuvres flottantes dont l'arbre de Vera⁸. Au premier matin de l'école d'été, après notre grand cercle de bienvenue et de présentations, nous hissons en groupe son drapeau; un arbre de transparence qui appelle la forêt. Un premier rituel collectif pour lequel des oiseaux-flûtes en céramique et des appeaux mélodieux sonnent pour aider à l'envol de l'arbre. Jour et nuit, discret mais là, l'arbre flotte et reçoit les météorologies de la semaine.

Les omoplastes des jardins s'envolent dans un souffle

Notre première sieste collective s'improvise dans la prairie du contrebass, où l'herbe grasse molletonne le « tapis » créé pour l'occasion, tapissé de couvertures multicolores chaleureuses. Un petit vent doux caresse nos visages, quelques petites mésanges et fauvettes viennent exercer leurs poumons... Nous nous laissons partir aux pays des rêves, frôlant les peaux et les corps d'autres personnes dont nous ne savons encore rien... à peine un prénom.

Au Ried du bas, une grande maison d'artiste, construite en 1886 par le peintre Léo-Paul Robert, cache notre petit groupe de son interface avec le réseau de transport



Notre groupe chemine à travers la forêt jusqu'au lieu appelé l'amphithéâtre pour les pratiques de l'après-midi © Gregory Stauffer

de la ville (train, bus). Sur une grande étendue d'herbe, de l'autre côté du potager des enfants, on introduit une exploration vocale et corporelle en trio. Guidé-x-es de consignes précises et lentes, nous devenons multiples et un à la fois, une créature émerge, un organisme à trois voix, six pattes et deux ailes, prend son élan et se met à explorer les lieux. L'adossement des mains des partenaires à la base des clavicules enclenche un nouvel appui⁹, un nouveau support propice à l'envol tant de la voix que du mouvement. Cette extension des corps, cette prolongation triadique provoque également le sentiment d'être soi-même milieu et territoire pour les autres, donner son poids et recevoir celui des autres, de pouvoir jouer et déjouer les lois de la gravité.

Une fille, sur le chemin de l'école, passe sur la pointe des pieds, la bouche ouverte, complètement absorbée par les événements qui se déroulent devant ses yeux. Des créatures qui émergent de la prairie, mi-humaines mi-monstres mi-oiseaux, elles s'envolent, elles chantent, des adultes qui jouent ?

Avec la forêt – explorations artistiques et somatiques

Faire sien

Notre rencontre avec la forêt le premier jour se passe après la sieste et l'exploration d'un voyage vocal. Ce voyage nous a entraîné-x-es à percevoir les lieux sans la vision, à se mettre à l'écoute de l'altérité des vivant-x-es – du nôtre et celui qui nous entoure – en accueillant notamment les résonances et vibrations multiples, du sol, des arbres, du groupe, des chanteur-x-euses autres qu'humain-es (insectes, oiseaux, vent). Nous proposons à chaque personne d'aller seul-x-e à la rencontre d'un lieu qu'iel pourra considérer comme son endroit refuge de la semaine. Un lieu dans la forêt, où iel se sent à l'aise, où iel aura envie de retourner et de passer du temps.

Qu'est-ce qui nous attire ou au contraire nous repousse dans un milieu ?

La fréquentation humaine, la lumière, la topographie, l'humidité, les arbres, les chants d'oiseaux, les moustiques, les odeurs ? Ou est-ce la forêt qui nous appelle ? Ou un peu des deux... Et si ces choix « inconscients » avaient une matérialité intérieure ? Dans la constellation écosomatique, une proposition est d'activer le système facial comme partenaire privilégié pour se mettre en relation avec les milieux et capter les vibrations et pulsations du monde¹⁰. Les fascias, organe majeur de la perception, seraient-ils capables de nous guider vers un lieu ? Et si l'attention que nous leur portons en entrant dans la forêt pouvait nous permettre d'aiguiser notre conscience

proprioceptive, et donc nous rendre plus conscient-x-es du milieu où nous sommes ? Avec cette proposition ouverte, on chauffe notre capacité individuelle à se mettre en relation avec un lieu, un bout de forêt qui nous parle et à qui on parle.

Comment se retrouver alors que chacun-x-e s'est enfoncé-x-e de-ci et de-là dans l'opacité de la forêt ? On propose d'hurler tels des loups et telles des louves. Chacun et chacune y répond. La forêt révèle son territoire immense alors que d'écho en écho des hurlements toujours plus lointains se font entendre. Petit à petit, sortant d'un fourré ou dévalant un sentier rocailleux, les membres du groupe apparaissent, chacun-x-e embaumé-x-e et chargé-x-e d'un lieu distinct et singulier de la forêt, prêt-x-es à recomposer le groupe.

L'amphithéâtre du jurassique

Lovée sur un bout de la chaîne de montagne du Jura, la forêt de Malvaux révèle le long de son dénivelé des effleurements de roches. L'un d'entre eux est majestueux, tel un grand rideau de pierres qui enserme de ses bras calcaires un espace hors du temps. La roche ! Quel magnifique miroir sonore qui nous renvoie ce qu'on envoie par la voix. Les sons traversent l'espace autour de nous, tels des rayons de lumière colorés. Les yeux fermés, les corps vibrent, l'attention plongée profondément dans l'écoute de soi, des sons des autres voix humaines, et au-delà les voix des feuilles au sommet des arbres, des moustiques, des herbes sauvages, des nuages et peut-être encore quelques traces des vies passées qui murmurent en fond leur présente absence... Toutes ces voix se mélangent aux nôtres en se frottant à la belle roche, elles chantent !

Le chemin de la vie

FriedWald, la Forêt de la Paix, est un lieu-dit où les cendres de personnes défuntées sont déposées au niveau des racines d'un arbre ou d'un arbuste. Ainsi, l'arbre devient un symbole du souvenir et de la poursuite de la vie. Cette alternative au cimetière traditionnel rejoint les multiples mutations que traverse la culture funéraire aujourd'hui¹¹, soulignant l'aberration écologique de sortir nos chairs des réseaux trophiques vivants.

C'est dans ce coin de forêt que Kristine qui participe à la *summer school* nous offre une expérience en partage *To be on earth / to be in earth*, être sur la terre / être dans la terre. Nous sommes invité-x-es à marcher sur le chemin de notre vie, de notre naissance jusqu'à notre mort. Au bout, la mort et après... l'éternité nous dit-elle. Chacun-x-e s'élançait à son rythme sur l'étroit chemin forestier. Au fil des pas s'activent des désirs, des postures, ici ou là on s'assoit, on se couche, on observe, on chante, on s'éloigne du chemin puis on y revient, on se croise. Le Pic épeiche picore dans l'écorce d'un d'arbre puis tambourine rythmiquement.



Rien n'existe sans son entrecroisement avec les autres, tout se fait et se défait dans un tissu de contacts. Nous travaillons souvent avec du *hands on*; un toucher du corps de l'autre afin de stimuler un focus dans la perception de l'exercice en cours. Chaque toucher que ce soit le contact de nos pieds avec le sol, ou de nos mains sur le dos d'une personne se situe dans la voie médiane qu'Emma Bigé, dans son livre *Mouvements* en 2023, présente comme le lieu où le sujet de l'activité (le toucher) est en même temps celui à qui l'activité arrive © Gregory Stauffer

L'oreille sur le tronc, il sonne comme un tambour chamanique, comme la pulsation de la terre, comme le battement d'un cœur amoureux qui s'emballe... La forêt nous enveloppe, la lumière nous voit et nous révèle. Le temps se dissipe alors que chacun·e s'enfonce dans le sol de sa vie jusqu'à rejoindre la fin du sentier. Nous attendons le retour de tous et toutes et un cercle de parole accueille tous les sentiments, toutes les images, toutes les sensations vécues, des pleurs et des colères, des apaisements aussi... Nous sommes vendredi matin et une semaine commune nous permet d'intégrer la mort à notre école d'été, de boucler une boucle.

1 La *summer school* de 2024 est soutenue par un fonds de la CICAS, Commission intercantonale des arts de la scène, Berne et Jura. Elle fait partie du projet de recherche création « Les 4 jardins : comment s'orienter dans les processus créatifs de manière durable et résiliente ? » développé au sein du département de la Recherche de La Manufacture, en partenariat avec l'Unibe et l'UQAM [<https://www.manufacture.ch/fr/6946/Les-4-jardins-Comment-s-orienter-dans-les-processus-creatifs-de-maniere-durable-et-resiliente>]

2 [<https://malvaux.net>]

3 Joanne Clavel développe ces pensées-pratiques depuis des années, initialement avec le groupe Soma&Po de l'Université Paris 8. [https://www.danse.univ-paris8.fr/groupes_de_recherche.php?pt_id=7]

4 Nous renvoyons à l'accordage tel que développé par Carla Bottiglieri dans « Minima Somatica » in Bardet et al. (dir.), *Écosomatiques*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

5 Cette performance, rituel de guérison de la montagne Tamalpais, deviendra par la suite la célèbre *Planetary Dance* d'Anna Halprin. [<https://www.tamalpafrance.org/planetarydance>]
Voir aussi Joanne Clavel & Camille Notis, « *Planetary Dance* d'Anna Halprin. Étoile d'une constellation kinesthésique et écologique », *Techniques & Culture* 74 : « Semer le trouble », 2020. [<https://journals.openedition.org/tc/14728>]

6 Nous avons diffusé durant la sieste du vendredi un audio, extrait de l'article d'Anna Krzywoszynska « What Farmers Know : Experiential Knowledge and Care in Vine Growing », *Sociologia Ruralis*, 2015, lu par Georgia, une des participantes.

7 Marie-Anne, une des participantes, proposera au groupe une marche collective très lente d'un bout à l'autre de la pièce, qui deviendra la vidéo artistique *A Wooden Floor Walk*. [<https://www.lerjentours.ch/a-wooden-floor-walk>]

8 Vera Trachsel, *Some Birds are singing and some not*, Mât, 2022.

9 La fonction phorique développée par le chercheur et praticien somatique Hubert Godard, est directement liée à la gravité et plus particulièrement à la capacité de « portance » du milieu. Diffusée dans les *écosomatiques*, elle s'inscrit dans une approche écologique de la perception et une approche systémique des gestes pour penser les corps-milieus. Voir Hubert Godard, « Le poids des trans-actions », in Collectif, *Âge du corps, maturité de la danse*, Alès, Le Cratère, 1997; et *Une respiration*, Bruxelles, Contredanse, 2021.

10 Voir [<https://evechiaratte.ch/sillages>]
Dans sa technique « Corps sismographes » et dans la poursuite de la pratique du *Body Mind Centering*, Nadia Vadori-Gauthier active principalement les compétences des cellules pour penser-sentir les vibrations du monde.

Joanne Clavel, « Devenir sismographe des vibrations du monde », préface du livre de Nadia Vadori-Gauthier, *Dix ans d'une œuvre pour notre temps, une minute de danse par jour 2015-2025*, Les Presses du réel, Dijon, à paraître en 2025.

11 *La mort est-elle écologique?*, Mille cosmos #2, 2023.

LA COLLECTIVE TOOLS PROJECT

OUTILLER LA COOPÉRATION

La colle¹

La Collective Tools Project s'intéresse aux dynamiques de groupe. Quelles sont les modalités pouvant aider un collectif à fonctionner ? Comment permettre à chacune² de trouver sa place, d'échanger et d'être capable de transmettre son savoir-faire de façon harmonieuse ? Ce sont les questions que notre collectif La colle s'est posées dans le cadre d'un travail de recherche³ soutenu conjointement par La Manufacture – Haute école des arts de la scène, la compagnie Yan Duyvendak et la HEAD – Haute école d'art et de design de Genève.

Nous avons, d'une part, collecté, adapté et créé de nombreux outils pratiques⁴ de dynamique de groupe. Ils sont sous forme de protocoles à suivre, de méthodes à appliquer ou de jeux et d'activités à effectuer. Ces outils ont pour fonction principale de créer un cadre et servir de fil rouge pour un temps passé en collectif. Ils ont pour but de structurer et fluidifier les échanges, de façon assez simple et accessible, notamment parce qu'ils sont composés d'étapes claires à suivre comme des recettes. En lien avec ces outils pratiques, nous avons, d'autre part, écrit des articles pensés comme des appuis théoriques complémentaires facilitant la mise en pratique.

Le but de notre travail étant de mettre à disposition du plus grand nombre⁵ une boîte d'outils pratiques et théoriques qui facilitent, accompagnent et améliorent la coopération, nous avons très vite souhaité pouvoir les proposer en *open source*⁶. Nous avons ainsi pris le parti de concevoir et réaliser un site internet sur lequel est consultable le fruit de notre travail : [www.collectivetoolsproject.org].

Nous sommes fières de la mise à disposition de cette plateforme, que nous avons voulue facile d'usage. Le site propose, par exemple, pour la consultation des outils pratiques, différents tags sur lesquels les utilisatrices peuvent cliquer en fonction de leurs besoins. Une interface « Qu'est-ce que vous aimeriez faire ? » propose les options suivantes : « Créer du lien » ; « Entretenir le lien » ; « Réparer le lien » ; « Dissoudre le lien ». Après avoir sélectionné le temps à disposition et la taille du groupe apparaissent des outils correspondants, prêts à être utilisés.

Du temps, de l'énergie et du soin

Nous avons formalisé les outils pour qu'ils soient faciles d'accès et puissent être appropriés librement et sans compétences particulières. Conscientes de l'existence d'autres boîtes à outils, nous ne prétendons pas faire œuvre d'originalité absolue; au contraire, nous sommes convaincues que la circulation des idées ne peut qu'enrichir le travail en collectif. Nous considérons ces outils comme un *work in progress* permanent, et restons ouvertes aux changements et améliorations basées sur les retours d'expérience.

Leur utilisation demande toutefois du temps et de la pratique. Nous défendons le fait que le travail collectif requiert

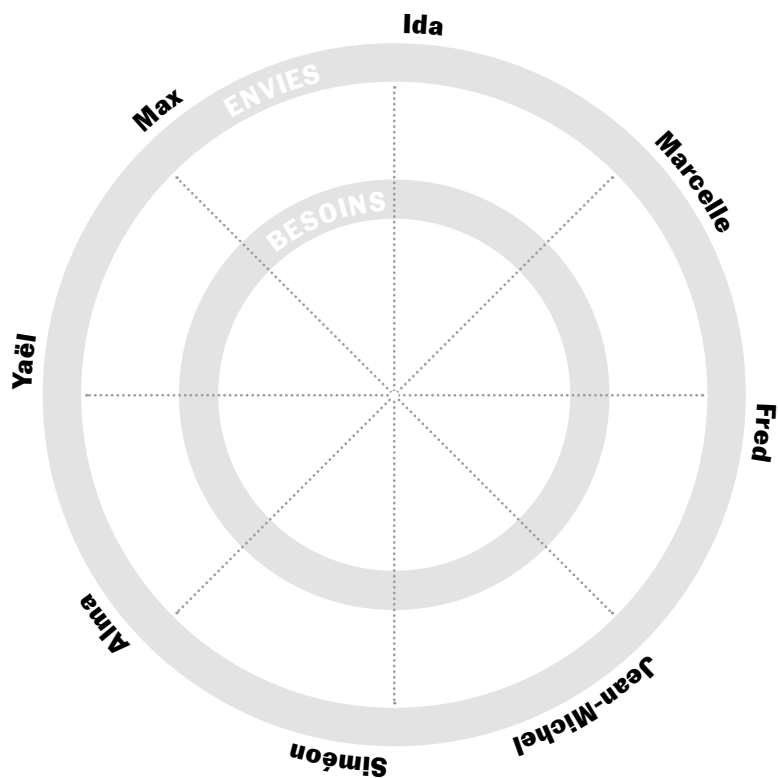
un investissement important. Il nécessite d'apprendre, de se remettre en question et d'y consacrer du temps, de l'énergie et du soin.

Trois exemples d'outils

C'est dans cet esprit d'ouverture que nous présentons ici trois outils ou protocoles, deux pratiques et un théorique. Il s'agit de la *Pizza de la conciliabilité*, qui permet à un groupe de se constituer autour de valeurs communes; de la *Boule de neige*, qui permet de créer et d'inventer ensemble; et de *Pouvoir*, un outil théorique qui permet de mettre en lumière les dynamiques et les différentes formes de rapport de force à l'œuvre dans un groupe.

La Pizza de la conciliabilité

La *Pizza de la conciliabilité*⁷ permet de rendre visible les envies et besoins des membres d'un projet, et de voir si un consensus est possible. Ce protocole vise à mettre en perspective les enjeux que revêt un projet pour chacune des membres et de mesurer son potentiel de conciliabilité. Il est utile tant pour constituer un groupe et définir un projet commun, qu'en cours de processus pour réévaluer les intentions initiales. La formulation du thème est primordiale (ex : organiser le temps de travail pour une création), et les objectifs doivent être définis par l'ensemble des participantes. Il est recommandé de conserver la restitution de la pizza, car le résultat du protocole garde de la valeur tout au long d'un projet. S'il est nécessaire de prendre des décisions dans l'urgence, par exemple, se référer à la pizza sert à rappeler et à réévaluer les objectifs et les prérogatives posées ensemble. Ce protocole a été créé par une ancienne membre de notre collectif La colle, pour un projet d'habitation en communauté. Il s'agissait pour chacune de faire part de ses besoins, éléments non conciliables, et de ses envies, conciliables quant à elles, en matière de cohabitation. L'idée était de représenter visuellement les besoins et envies de chacune sur un cercle à deux niveaux (voir schéma). Cette démarche avait rendu possible une discussion au sein de la petite communauté, et permis de clarifier la recherche d'un lieu en prenant en compte des critères non négociables et des options souhaitées. À l'issue de l'échange, certaines personnes ont pu choisir de façon sereine et en toute conscience de ne pas faire partie du projet.



L'objectif de la pizza doit être défini en groupe. Plus le projet est précis (création collective, projet coopératif, organisation d'un événement...), plus il sera simple pour les membres de formuler leurs besoins et envies. Chacune écrit sur des post-it de deux couleurs différentes ses envies et ses besoins au regard du projet commun. On dessine sur une feuille blanche un cercle avec autant de tranches que de membres, à l'image d'une grande pizza, chacune disposant d'une tranche sur laquelle elle place ses post-it, avec les envies conciliables sur le bord extérieur et les besoins non-conciliables vers le centre. Démarre alors une discussion durant laquelle chacune présente les raisons qui l'amènent à poser tel(s) besoin(s) et telle(s) envie(s). En synthétisant les besoins, on évalue ensemble si le projet commun peut se réaliser et de quelle manière, et s'il est questionnable ou ajustable. Si certains besoins restent inconciliables, les personnes concernées peuvent se retirer. Si le contexte ne permet pas de quitter simplement le projet, il est important de prendre en compte ces paramètres lors de la formulation de l'objectif de la pizza, et de demander aux participantes de garder en tête cette donnée.

Exprimer et mettre en commun ses propres besoins et envies relatives à un projet permet de structurer et d'encadrer ce dernier et offre parfois même une méthodologie pour le réaliser. Un équilibre se crée entre les nécessités requises à la réalisation du projet, la manière d'y parvenir et la place de chacune dans le processus. Nous avons également pu observer que faire la pizza au début d'un projet pouvait générer une discussion à l'issue de celui-ci, pour aider à établir un bilan entre ce qui avait été prévu et ce qui a été fait.

Boule de neige

Ce protocole a pour but de collectiviser les ressources et les idées dans un échange effectué d'abord en duo puis avec de plus en plus de participantes. En début d'exercice, le groupe définit clairement le thème, l'idée, la création ou la problématique à aborder. Les participantes ont d'abord cinq minutes pour réfléchir individuellement à une ou des idées/solutions sur le thème choisi. Elles sont invitées à le faire en se déplaçant dans l'espace afin d'être dynamiques et engagées physiquement. Les participantes sont ensuite invitées à former un binôme pour partager leur réflexion. De nouvelles propositions émergent, qui peuvent être un consensus entre les idées de chacune, un choix de l'une qui aura été étoffée ou encore une troisième option, complètement nouvelle,

née de la rencontre. Au bout de dix minutes, les binômes repartent à la rencontre d'un autre binôme avec lequel ils forment des quatuors. Sur le même modèle, les quatuors discutent et aboutissent à une autre proposition. Ce processus se termine lorsque tout le groupe est rassemblé et fait émerger une ou plusieurs idées. Le résultat se trouve souvent être optimal pour la thématique proposée, sur la base d'une construction collective.

Ce protocole nous vient de l'ami d'une des membres de notre collectif, qui l'a lui-même appris à l'Université populaire de Lille⁸. Nous l'avons testé, et à l'inverse de beaucoup d'autres outils, il n'a nécessité que peu d'ajustements. Son intérêt réside dans le fait qu'il garantit une certaine créativité, une joie, tout en mettant les participantes en mouvement dans l'espace. La *Boule de neige* a un effet neutralisant sur les volontés individuelles qui pourraient entrer en conflit avec une dynamique de groupe (« cette idée m'appartient »). En proposant une co-construction réelle, où toutes les paroles sont prises en compte et discutées de manière progressive, la solution appartient autant au groupe qu'à chaque individu. La *Boule de neige* se réalise rapidement et est adaptable à tout type de situation, de la plus futile à la plus grave. Elle permet de mener une réflexion pour aboutir à une proposition, là où des débats ou des digressions pourraient rester improductives.

Aussi, cet outil permet d'aller à la rencontre de l'autre et d'exposer ses idées d'abord dans un rapport d'une à une, souvent plus sécurisant et moins confrontant que devant un groupe. Le choix est laissé aux participantes de constituer un binôme avec telle ou telle autre personne, il est donc possible d'éviter une interaction en binôme peu désirée pour des raisons relationnelles. Une fois cette première étape passée, la responsabilité de la nouvelle proposition n'est déjà plus individuelle mais partagée. La confiance entre les membres du groupe se construit en même temps que la proposition elle-même.

Pouvoir

En travaillant sur et avec les outils pratiques, nous avons constaté que ceux-ci ne peuvent exister dans le vide et que leur application, même à la lettre, ne garantit pas un résultat identique à chaque fois. Chaque groupe, chaque moment est unique. Le niveau d'énergie, l'humeur générale, le temps à disposition sont autant de variables qui vont avoir un impact sur l'utilisation de l'outil et son résultat. Un point qui s'est d'ailleurs régulièrement

manifesté durant les phases de test que nous avons menées est le risque de jouer aux « apprenties sorcières » lorsqu'on travaille sur des enjeux humains et psychologiques complexes. Un même outil peut se révéler efficace pour un certain groupe et favoriser l'action collective, et à l'inverse déclencher ou révéler des conflits sous-jacents dans un autre. Cette imprévisibilité nous a conduites à développer une collection de courts articles théoriques sur différents thèmes, qu'il nous paraissait essentiel de mettre en lumière et de discuter. Ces apports plus réflexifs répondent également à des questions de définition qui peuvent régulièrement créer des malentendus et causer des problèmes au sein des groupes. Plusieurs notions avec lesquelles nous travaillons doivent être comprises par toutes, il est donc essentiel de prévoir des espaces et du temps pour les définir collectivement et partir d'une même base.

Un sujet nous a beaucoup occupées, celui du pouvoir. Les dynamiques de pouvoir au sein des groupes sont systématiquement présentes, mais trop souvent ignorées ou invisibilisées. Nous avons plusieurs outils pratiques à ce sujet. *Le pouvoir du lien : rendre visible la toile*⁹ permet, par exemple, de mettre en lumière les liens interpersonnels au sein d'un groupe, et de voir ainsi comment se répartit ce type de pouvoir qui est lié au sentiment d'appartenance (et donc de confiance et de légitimité qu'on peut avoir au sein d'un groupe). *La météo des origines*¹⁰ crée, quant à elle, un cadre pour discuter des différents privilèges et oppressions avec lesquelles les personnes arrivent dans un groupe et comment celles-ci influencent les comportements et vécus de différents membres. *Paysages du pouvoir (selon Starhawk)*¹¹ s'inspire, de son côté, d'un outil développé par la militante écoféministe Starhawk¹², et permet de catégoriser différents types de pouvoir pour être à même de les activer ou de s'en protéger.

Pour permettre aux groupes qui souhaitent questionner les rapports de pouvoir en leur sein, et d'utiliser non seulement des outils pratiques pour créer un cadre pour une discussion, mais également d'avoir un texte qui conceptualise et contextualise ces rapports pour alimenter les échanges, nous avons écrit l'article « Pouvoir¹³ ». Celui-ci évoque la façon dont le pouvoir se manifeste au sein de groupes, et s'intéresse à différentes classifications des formes de pouvoir, notamment celle de Starhawk¹⁴, ou encore celle que l'on trouve dans le tableau « les chef-fes, comment s'en débarrasser ? »¹⁵, ainsi que notre propre réflexion sémantique sur les mots du pouvoir (autorité, puissance, capacité). L'article propose par ailleurs une réflexion sur le défi de maintenir l'équilibre entre paralysie et tyrannie auquel font face tous les groupes.

Conclusion

Cette année de recherche pour la Collective Tools Project a permis de mettre en lumière les dynamiques complexes qui traversent les groupes en quête de coopération harmonieuse. En explorant, en créant ou en adaptant des outils pratiques tels que ceux présentés ici, nous avons cherché à mettre à disposition des moyens concrets pour structurer et faciliter les échanges au sein des collectifs. L'ensemble des protocoles que nous avons collectés et mis en forme tout au long de cette année de recherche, parfois simples en apparence, s'avèrent puissants lorsqu'ils sont employés avec une intention commune. Mais ils n'ont pas la valeur de formules magiques, et ne sauraient suffire à établir les fondations saines d'une vie de collectif. Chacun d'entre

eux touche à des questions théoriques de fond dont il est nécessaire de se saisir. En partageant également des outils théoriques, nous invitons les groupes qui s'en servent à entamer une démarche de pensée sur ce que signifie être un groupe.

Inspirées entre autres par le travail de bell hooks dans sa collection d'essais *Apprendre à transgresser*¹⁷, qui aborde l'enseignement de la théorie comme pratique libératrice, nous estimons que le travail collectif nécessite de créer des espaces de discussion, de réflexion et de partage de savoirs pour être optimum. Chaque collectif, et chaque membre d'un collectif, devrait travailler tant individuellement que collectivement à questionner son rapport au monde, à soi et aux autres en adoptant une démarche réflexive.

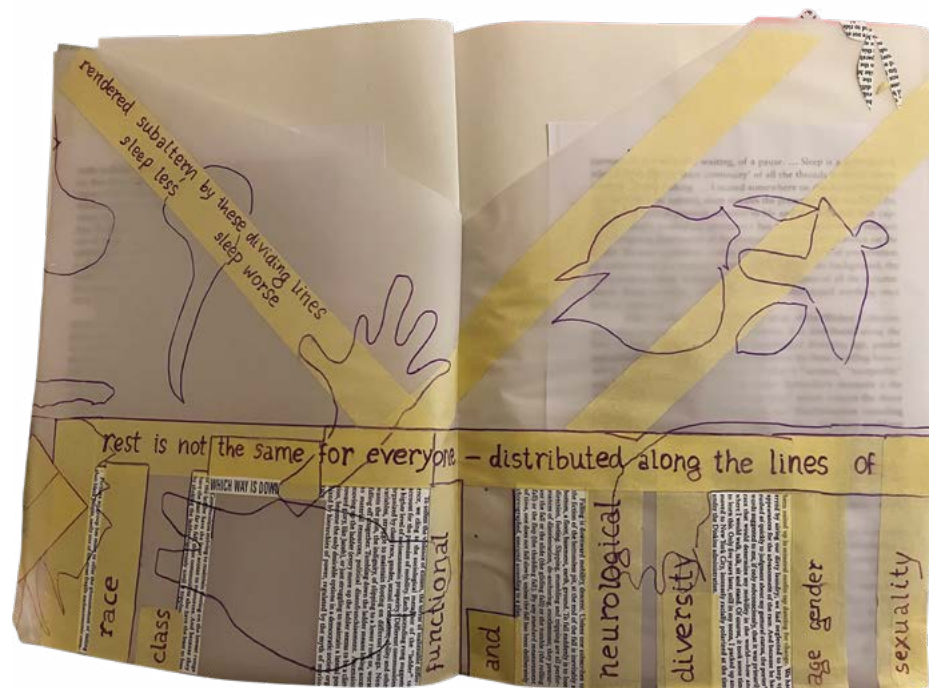
La mise à disposition de notre boîte à outils en *open source* a été pensée comme un point de départ pour celles et ceux qui souhaitent s'engager dans une gouvernance partagée. Nous espérons que ces outils, qu'ils soient pratiques ou théoriques, puissent aider chaque collectif à relever les défis de la coopération et à réinventer leurs manières de collaborer. Tout en gardant à l'esprit que chaque démarche collective demande un travail constant de remise en question, ainsi que de l'énergie, du temps et du soin.

- 1 Voir la présentation de notre collectif en fin de journal.
- 2 Féminisation : pour faciliter l'accessibilité aux informations présentes sur le site de la Collective Tools Project pour les personnes utilisant un logiciel de lecture d'écran ou de traduction, nous avons choisi d'utiliser systématiquement la forme féminine des mots. Nous maintenons ici cette logique.
- 3 « Commun, comment ? Outils et protocoles en œuvre au sein de collectifs », recherche menée en 2023-2024 [https://manufacture.ch/fr/6167/Commun-comment-Outils-et-protocoles-en-oeuvre-au-sein-de-collectifs]
- 4 Publiés sur le site de la Collective Tools Project sous le terme « Outils pratiques » [https://collectivetoolsproject.org]
- 5 La Collective Tools Project s'adresse à tous les milieux, groupes et associations au sein desquels du collectif existe, que ce soit des milieux sociaux, artistiques, militants, des projets de co-vivance, scolaires, etc. Elle s'adresse néanmoins principalement aux groupes qui fonctionnent ou souhaitent apprendre à fonctionner en autogestion et en gouvernance partagée.
- 6 La désignation *open source* s'applique aux logiciels et aux œuvres de l'esprit dont la licence respecte des critères précisément établis par l'*Open Source Initiative*, c'est-à-dire les possibilités de libre redistribution, d'accès au code source et de création de travaux dérivés. Nous avons utilisé les classifications établies par les licences Creative Commons [https://creativecommons.org/share-your-work/licenses], et avons mis nos outils sous la classification CC BY-NC 4.0.
- 7 La *Pizza de la conciliabilité* nous a été présentée par Océan Schantz et a été inventée par le Collectif du rêve habitable.
- 8 Outil adapté à partir de celui du même nom, La Fabrique du Monde, en *open source* [https://seinesaintdenis.centres-sociaux.fr/files/2019/12/la-fabrique-du-monde-boule-de-neige.pdf]
- 9 [https://collectivetoolsproject.org/outils/pouvoir-du-lien-rendre-visible-la-toile]
- 10 [https://collectivetoolsproject.org/outils/meteo-des-origines]
- 11 [https://collectivetoolsproject.org/outils/paysages-du-pouvoir-selon-starhawk]
- 12 Starhawk, *Comment s'organiser, manuel pour l'action collective*, trad. Géraldine Chognard, Éditions Kambourakis, 2021, pp. 82-83.
- 13 [https://www.collectivetoolsproject.org/theorie/pouvoir]
- 14 Starhawk, *Comment s'organiser, manuel pour l'action collective*, trad. Géraldine Chognard, Éditions Kambourakis, 2021, pp. 70-71.
- 15 Ce tableau est une ressource militante réalisée par un collectif ad hoc de squatteuses françaises anonymes en France au début des années 2000 appelé La Caravelle. Il s'agit d'un compte rendu de discussions sur la problématique des prises de pouvoir au sein des groupes autogérés. Cette ressource *open source* se partage généralement au sein des milieux squats et militants francophones.
- 17 bell hooks, *Apprendre à transgresser*, trad. Margaux Portron, Éditions Syllepse en co-édition avec M Éditeur, Québec, 2019.

CELA NE VA PAS SANS DIRE

Alix Eynaudi et Paula Caspão⁴

entrer dans un bus de phrases à infinir s'enliser dans les parcelles à l'ombre de la paraphrase aux commissures hantées à plusieurs sans intrigue sans complot à plusieurs reprises répétées soigneusement sans bottomline ne pas pouvoir en finir plantées là ah faire fondre les FARCES fortes FICTIONS fourrées d'empire bouche bée farcie de FABLES ontologiques en manque d'hantologies des grand-mères et leurs recettes de cuisine à faire émonder mariner fermenter s'entendre vivre coincées dans ces FABLES plantées là à revivre dans cette trame rôder fêter déconfire la leçon chargée de missions pour le bien de la transmission sans trans juste mission accomplie quoi et ça saute ça tue ça fait vivre dans ces ruines schémas trop remplis entrepris dans ce mouvement de respirations qui nous précèdent de bribes reprises et greffées composer avec des échantillons soutirés à la faim des mots faire corps avec d'autres maux dire tout autour percer à cru la modernité c'est qui l'histoire si bien racontée de sa propre vie et de la meilleure manière de la vivre proprement dans des draps en soie et pour soi toute à lui son histoire et sa manière propre de faire l'histoire des autres s'épargner la description ne va pas sans dire réécrire là au milieu d'un CHAMP lexical d'épandage bien planté là ah varier l'ampleur du ridicule de la toxicité à rire et pleurer de l'invention révolutionnaire de la propriété privée en finir par le verbe s'infinir soi-même s'éterniser faire semblant d'encaisser une grammaire de plein pied planter un décor de réflexion à peindre délirer réorganiser en pépinières blouses blanches de laboratoires technologies d'acclimatation du Projet et du plan de la cartographie et la FACULTÉ avec chaque CHAMP nommé par l'auteur récit à température ambiante CHAMP pièce parcelle mesurées séparément et le camp d'internement et le contrat social et la FERME tenir sa langue et la plante industrielle et le vœu de mariage et le rêve de l'état et le cauchemar euro-américain des pays du développement et le roman d'amour enlever des voix remplacer les sols par l'écriture tomber enceinte et dans sa liste un million de chutes tomber amoureuse de sa terre peuplée son patrimoine immobilier ses acres sa frontière son portail sa famille son infirmière sa pute ses archives ses contes à régler écrire sans décrire avaler la violence dévaler les CHAMPS en pentes mal prononcées la FABLE forte d'empire france pays par terre de liberté plantée là pour produire la séduction tuer l'imagination autrement même roman à plusieurs reprises sans cesse à tout prix réparer à tout bout de CHAMP brûler de FIÈVRES tout faire pour ne rien faire changer en prendre plein la gueule par la bouche du sous-sol la machine à éreinter les mots charger la mule concasser les journaux de bord écrits par les prédateurs conquistadors fiers de la justesse de leur mission qui consigne assigne soussigne faire revenir cuire en robe de chambre saisir réduire confire les fondements sautés et rôtis d'habitude qui passe à la casserole du sujet développé des pères fondateurs mourants ne veulent pas mourir laisser tomber leurs réponses données avant les questions cracher le morceau écouter l'histoire des corps cracher le feu s'enflammer faire fondre les FICTIONS politiques vivantes qui érigent exaltent publiquement et maintiennent empire en pire bien accroché à ne pas vouloir sombrer les faire fondre en faire des saladiers des bols et ramequins d'air frais s'égarer errer autour de petits jardins accordés dans les haies leurs ombres envolées ne séparent plus les CHAMPS se dépatouiller plantée là belle plante à tomber dans des draps d'étoffe de coton dite indienne dans la toile de jouy oh surprise la même époque des fonderies de l'histoire des autres en faire de la confiture fondre en larmes à tout bout de CHAMP les fondations du régime foncier le certificat le registre le crédit s'asseoir sur une tombe sur un lopin de terre acheté à l'avance s'éterniser se rendre compte même des morts sont propriétaires il ne faut pas voir le mal partout fondre les récits de domination déchanter sur le CHAMP s'enfiler dans les retombées foutre le trouble ne va pas sans dire tomber à peu près loin de la maison de correction trouver son aise dans les mâchoires des sales draps censés faire ressortir la part d'ombre sortir le blanc de la pureté des robes des mariées exprimer une autre langue dans sa langue en sortir du jus prétendre ignorer mésestimer les nuances entre emprunter et s'approprier s'inspirer et soutirer se désengager de nos formes policières devenir complices plutôt que polices se demander à voix haute à quoi ressemblerait une historiographie sans complot élaborée des étoiles sans lot pré-tracé dans le ciel et la terre et les corps et les plantes accumuler les répétitions générales situées faire de l'histoire une conspiration continue soin inconfortable sans remède à faire ensemble s'ouvrir à n'importe qui à n'importe quoi entendre nos cris faire rouiller le récit recuit de la progression extraction au travail dans les corps et les terres les papiers les phrases les palais les archives peindre par couches d'application persistante répliquées par l'impression phosphorescente d'illuminer la bonne lignée de son histoire d'écholalies sous les jupes et drapeaux semer le doute indéterminer les mots désosser la terre de nos corps chattes plaintes cerveaux voix transformées en CHAMPS enchanter la lune disperser sous les livres les esprits de graines rassemblées dans les sous-bois et les bols de la refonte sans remède sans répondre à la partition plantée là bien profond qui va quelque part et qui s'autorise à être mise au service d'une construction qui tire vers le haut toujours plus haut à force à travers des cris de femmes des mots fléchés par expression tronquée interposée dans les caves en concert fiévreux emprunter ce corps faute d'orthographe roupiller dans les os raccourcir un tendon très légèrement s'asseoir sur les clôtures sur la planche des phrases photochromiques de l'annonce du je pense je plante je suis je ferai avec le possessif et le donc et le de ce fait et l'après quoi dit casse-toi et affirme il n'y a plus de place nulle part pour personne d'autre à vos risques et périls accès conditionné au patronyme qui identifie les vrais héritiers et le déshériterment des bâtards les signes inscrits dans le périmètre



Giant Notebook réalisé durant Poetry without Poets #1 à Vienne début 2023 (collectif)

de la terre annexée clôturée à quitter sur le CHAMP s'abstenir d'inscrire ne pas laisser de traces trop tard tu as brisé mon cœur enduire son visage de mouvements oubliés danser dans les sous-bois d'un répertoire dans les eaux tiédies par une industrie pour nourrir Le Projet faire feu de tout bois en pire haut de gamme sait manier l'art de cajoler le poil hérissé et le récit armé et la peur ses miroirs tendus à tout bout de CHAMP brûlé à répandre sa manière d'habiter le monde goûter un mouvement qui n'est pas le sien se caler dans le sillage d'une plainte casser désosser l'objet siester avec la fabulation des fabulatrices faiseuses d'histoires fabulées opter pour la monstruosité et la spectralité de la contre-figuration hériter autrement de la révolution scientifique se dédicacer à entendre des voix à travers une collection de hurlements de l'autre côté de la canne à sucre un fracas de vies coupées court par le travail des CHAMPS pour rendre la vie confortable à tout prix sur le dos des CHAMPS des ouvrières agricoles relire la FICTION de la liberté moderne à travers l'histoire du sucre liée à l'histoire de siècles de brutalité expropriation dépossession racisme relire déguster le sucre archive gustative rendre palpable et palatable les interconnexions entre la personne individuelle et la loi et la propriété privée et le colonialisme de peuplement et d'esclavagisation l'extraction de ressources et la consolidation de l'économie d'entreprise invoquer des gros plans de potions de deuil prendre au piège l'histoire de la liberté et ses pratiques violentes bien emballées dans les sous-sols des beaux draps de la théorie de sa liberté à lui se caler dans la tourmente des cales tourner au ralenti légèrement possédés il ne peut pas disparaître il est en plastique en métal arraché du sol brûlé déjà scénarisé accroché à cette bande à jamais rejetée dans l'absorption de la brume des embrumés des ongles longs entendre la compagnie d'assurance s'échapper de l'habitude de représenter une image continue chercher des moyens de se désamarrer interrompre sa forme et sa mainmise regarder les semis germer dans les cendres de feux de forêt avancer à pas d'escargot bercés par le creux des arbres et la feuille d'orme elliptique dans le vent se désinscrire se planter dérober l'irrémediabilité de la langue désarçonner les racines bureaucratiques de l'écriture sa filiation avec le droit de propriété pas privée de terres personnes ressources laisser les langues de sa langue rouler sous un t-shirt un tiraillement d'autres langues à fondre sur leur proie rouler des yeux s'enrouler dans la phrase face au bétail planté là pour maintenir sa forme de vie réquisitionner des chœurs de maux dissonants se reposer repartir niquer le piège ontologique relire des anthologies de sortilèges qui franchissent les dents les danses s'assoir sur sa langue juste assez pour la laisser parler d'elle se réparer la relation avec ses langues coloniales et leurs obsessions à documenter le monde et ses corps à terre se dissoudre à enterrer ses FICTIONS politiques vivantes à désoublier les bruits de fond à tout bout de CHAMP sur fond de sueur et de soupe des bras l'entourent la chérissent posés sur son estomac elle s'écoute cliquer dans les palais elle parle de fric qui craque de ne pas écouter les dommages communs la commissure des lèvres secouée de résine de boues de torrents de flottements un ramassis de mots une brassée de phrases se jeter du sable au visage s'enfuir trouer l'obscurité s'arrêter s'empêtrer dans ses souvenirs imaginer la suite en retraçant ses pas oser s'inspirer du jardin petit lopin de terre attribué par le maître se perdre en décomposition vers l'entrelacs des plantes où le sol se met à contester la plantation plantage vertigineux se tirer des lignes préférer les sols sablonneux aimer la capucine les expositions ensoleillées à mi-ombragées se glisser dans ses pensées des danses tapies qui se parlent à travers nous de postures de recueillement ne pas vouloir de place à table se retrouver à épeler des mots dans le béton entre les poussées de FIÈVRES réunies des institutions critiques il y a bien toujours quelque chose à prendre pour soi à écrire et traduire en plusieurs langues à lécher la FIÈVRE des archives de la décolonisation de la réparation de l'émancipation vers le haut du potager du roi accroché comme la tique qui encore une fois n'a rien demandé et le son atterrit doucement sur la surface de la page sans ramper vers la quatrième de couverture marcher sur la pointe des pieds des œufs entre les météorologies ordinaires écouter une photographie faire fondre les sous-sols épistémologiques ah imaginer les pratiques les noms de la cautérisation ravaudée des langues cassées sans remède ni clôture laisser les mots voyager ne pas pouvoir dormir dans son rêve déplier les ventres de ponts et chaussées s'y reposer des fontaines ruisselant à l'envers dans le rêve ne pas pouvoir dormir dans le rêve ruisselant sous les tapis de danse jaune en sueur sous le soleil brûlant s'allonger sur les grillages des phrases phonochroniques de la procédure centrale à l'entrée accès conditionné ne pas toucher rester à la bonne distance no trespassing quittez le périmètre à vos risques et périls sauf personnel autorisé délayer des jeans essayer sérieusement de raconter sentir les breuvages de sorcières les nuages qui durent longtemps retenus par des vents humides pendant des décennies ne pas sentir les langues qui entrent et sortent du rêve qui coupent son tissu déchirent son opercule se reposer dans le long canapé du salon son cuir craquelé par les siestes *



Giant Notebook réalisé durant Poetry without Poets #1 à Vienne début 2023 (collectif)

Être plantées là. Dans les sous-bois de nos langues, écritures, histoires. *Cela ne va pas sans dire* est une phrase hantée inachevée et inachevable, que nous avons fabriquée à l'ombre de textes aimés et dans le sillage d'une contusion collective.

Une phrase-champ de répétition infinie qui incorpore le paradoxe de vouloir *infinir* les noms et en-finir avec des formes de récit qui séparent, là où s'accumulent nos histoires racontées d'une certaine manière trop certaine, là où se déposent les sédiments des plaies et des joies qui ne se referment pas.

Cette phrase-champ-hantée est issue d'une pratique d'arpentage de textes qui nous accompagnent dans le cadre du projet *Institute of Rest(s)*² et bien au-delà³. Cette pratique de lecture collective met plusieurs textes en commun pour déboutonner leurs phrases et les mettre à respirer les unes par la bouche des autres ; à transpirer, conspirer et diverger ensemble⁴, en guise d'antidote pour faire face à ce quelque chose qui ne passe pas (Marboeuf, 2022) : la grande fable euro-nord-américain-centrique, dont il nous faut bien enregistrer l'impact (Ahmed, 2020) à tout bout de champ et essayer d'en défaire la fausse continuité sans fin (Wynter, 1971).

Nous sommes parties d'un assemblage de textes autour desquels nous rôdons depuis un certain temps. Nous avons commencé par suivre la trace d'une série de réverbérations du texte de Saidiya Hartman « *Venus in Two Acts* » (2008) et de sa méthode de « *fabulation critique* »⁵ dans les textes de Lola Olufemi (2021), Eleonora Fabião (2023), Katherine McKittrick (2021), Olivier Marboeuf (2023), Christina Sharpe (2023), des textes qui figurent dans la bibliographie de *Cela ne va pas sans dire*. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte d'une intertextualité, mais de convoquer plusieurs formes de résurgence intensive, dispersive et récursive de texturages, qui nous semblent nécessaires non seulement pour nous « désengager » de tout ce qui, dans nos formes de vivre, d'étudier, de travailler, de nommer, raconter et

traduire, continue d'installer des cycles de violence, d'oppression, d'épuisement (Azoulay, 2019)⁶ ; mais aussi pour faire entendre une certaine résonance entre les *battements* du discours – ses formes de tomber et de retomber, de se relancer, cacher, retoucher, rebondir, s'incorporer et ex-corporer les uns avec et contre les autres – et ceux des instruments de percussion ; une résonance qui donne la dimension du corps-corpus (de l'écriture et du récit) comme champ chorégraphique étendu, un corps-champ de réverbération. Nos corps hantés par des forces, des mouvements qui nous précèdent⁷ et nous conditionnent, nous prêtent leurs écritures, leurs lectures et leurs formes de (se) réciter, leurs vices et leurs forces pour resurgir autrement aussi. Comme les mots d'Adjua Gargi Nzinga Greaves, dans le livre *Of Forests and of Farms: On Faculty and Failure* (2020), qui ne nous ont plus abandonnées, mutés en plusieurs CHAMPS de FARCES FICTIONS FABLES FACULTÉS FERMES FIÈVRES, en arpentage serpentine libre à travers les textes de Sylvia Wynter (1971), Valentina Desideri & Stefano Harney (2013), Lisa Lowe (2015), Elisabeth Anker (2020), Sarah Ahmed (2020), Raoul Peck (2021), Vanessa Machado De Oliveira (2021), Katherine McKittrick (2021), Olivier Marboeuf (2022 et 2023), Catherine Malabou (2024) et Benedikte Zitouni (2021).

C'est au croisement du texte de Tina Campt (2018) avec ceux de Mirene Arsanios (2020) et de Maggie Nelson (2021) que nous avons trouvé des pistes pour enclencher un travail qu'on appelle « *soin choréolinguistique* » de termes (soigner les mots/maux et leurs conditions). Ce travail exige une attention renforcée aux complicités dissonantes qui impliquent certaines formes de « *refus* » génératif : interruption de la temporalité linéaire occidentale qui vise à confiner les plaies dans le passé, refus des formes d'intégration qui silencent, des traductions qui homogénéisent, de l'économie de la précarité qui rendent le monde irrespirable⁸. À un moment donné, ces pistes se sont

frottées aux mots de Clara Amaral (2021), Marie Ranjanoro (2023) et Fahima Ife (2021), à l'air partagé avec leurs grand-mères, leurs écritures manquées et leurs cuisines et concoctions, véritables « *archives anthropologiques* » comme l'écrit Marie Ranjanoro.

Proposer une *phrase à infinir* et à *en finir* comme espèce de partition de soin choréolinguistique à plusieurs nous rappelle aussi que le sens d'un mot ne peut se trouver qu'à travers son usage – à un lieu-moment situé, qui est à resituer sans cesse comme l'écrit Maggie Nelson (2021). Un fait qui ne peut que nous amener à prêter plus d'attention au jeu-qui-se-joue en chaque terme, à chaque fois qu'il entre en scène, qu'il s'abat sur nous, que nous l'appelons à la conversation et au contact avec des réseaux de complices, à travers les innombrables malentendus que nous encourageons quotidiennement par le simple (jamais simple) fait que nous utilisons du langage pour penser (panse), faire, ressentir et raconter des choses. Que cette pratique de soin linguistique / narratif puisse passer par un art du « *ravaudage* » tel que le propose Vinciane Despret dans *Les morts à l'œuvre* (2023) – enchanté par la « *sagesse des lianes* » dont parle Dénètem Touam Bona (2021) – en dit long sur le genre de travail qu'il reste à faire, à défaire, à refaire, à refuser de faire, pour ne pas se limiter à ouvrir des points d'accès, de dévoilement héroïque et de (ré)affirmation de (ré)olutions et d'identités, mais arriver à proposer d'autres formes de relation, d'enchevêtrement, de non séparation, de réjouissance.

- 1 Nous utilisons la fonte BBB Baskervvol, dont la typotheque rassemble et diffuse une collection de caractères typographiques post-binaires réalisés au sein de Bye Bye Binary (BBB), une collective franco-belge, une expérimentation pédagogique, une communauté, un atelier de création typo-graphique variable, un réseau, une alliance, pour les usages du plus grand nombre : [https://typotheque.genderfluid.space/fr]
- 2 Les dessinateur-rices des glyphes post-binaires sont : Eugénie Bidaut, Julie Colas, Camille Circlode, Louis Garrido, Enz@ Le Garrec, Ludi Loiseau, Édouard Nazé, Julie Patard, Marouchka Payen, Mathilde Quenti. Les dessinateur-rices de la Baskerville ANRT sont : Alexis Faudot, Rémi Forte, Morgane Pierson, Rafael Ribas, Tanguy Vanlaeys, Rosalie Wagner.
- 3 *Institute of Rest(s)* est un projet de recherche artistique mené par Alix Eynaudi au sein du département de la Recherche de La Manufacture, (2023-2025), dans lequel Paula Caspão est chercheuse associée. *Institute of Rest(s)* interroge les notions de repos telles qu'elles sont pratiquées, réimaginées, romantisées, autorisées ou désavouées dans « l'ère de la performance » qui caractérise notre époque.
- 4 En cliquant ici [https://www.manufacture.ch/download/docs/8un6lswy.pdf/Bibliographie.pdf], un ensemble de références – un chœur, un inventaire, une ménagerie, une liste de sources à la source de nos écritures – se déploie, qui nous tient compagnie depuis longtemps : un champ de résonances à retraverser à plusieurs, à plusieurs reprises.
- 5 Cette pratique de lecture collective a généré plusieurs formats de partage public de « *discours hantés* », dont celui de la sieste-conférence, co-créée et présentée avec Cécile Tonizzo à La Grange – Centre / Arts et Sciences / UNIL, le 20 avril 2024.
- 6 La « *fabulation critique* » est une méthodologie historiographique développée par Saidiya Hartman dans *Venus in Two Acts* (2008 : 1-14) et *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals* (2019), entre autres.
- 7 La notion de pratiques de « *désengagement* » est explicitée par Ariella Aisha Azoulay dans *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019), et résonne en large mesure avec les « *tactiques décoloniales* » proposées par Françoise Vergès dans *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée* (2023).
- 8 Emma Bigé, dans *Mouvementements : écopolitiques de la danse* (2023), nous convie à considérer les mouvements qui, en nous, ne sont pas de nous, « *des mouvements par lesquels mes interdépendances avec les autres créatures terrestres remontent à ma conscience. Mouvements de ma respiration, mouvements de ma digestion, mouvements de ma posture qui s'ajuste perpétuellement à la gravité.* »
- 9 Sur la notion de « *refus génératif* », voir Tina Campt dans « *Black Visual Frequency: A Glossary* » (2018) [https://www.fotomuseum.ch/de/series/black-visual-frequency-a-glossary]. Sur la nécessité de pratiquer des tactiques collectives de soin et réparation qui refusent la temporalité occidentale de la réparation qui vise à refermer et effacer la plaie, voir Françoise Vergès et Ariella Aisha Azoulay (*op. cit.*).

Le cycle de conférences du département de la Recherche de La Manufacture est principalement composé d'interventions d'artistes qui viennent danser, jouer ou performer une analyse de leur pratique. Il s'agit là de montrer aux étudiant-es et à toutes celles et ceux qui les écoutent, et ce de manière flagrante, que la recherche et le discours auxquels elle donne lieu ne sont pas nécessairement ennuyeux, et peuvent même être captivants... En février dernier, Betty Tchomanga, danseuse et chorégraphe basée à Brest, venait ainsi performer ses recherches qui ont nourri la pièce de groupe qu'elle a créée en 2022 avec quatre autres danseur-euses (Amparo Gonzalez Sola, Léonard Jean-Baptiste et Zoé Jaffry en alternance avec Balkis Mercier Berger). Nous publions ici le texte de ce travail, deux photos et deux documents.

UNE LEÇON DE TÉNÈBRES

CONFÉRENCE-DANSÉE

Betty Tchomanga

Bonjour. Je suis Betty Tchomanga. Je suis la fille de Charles et de Béatrice. Je suis née en France d'un père camerounais et d'une mère française. En 2007, je pars pour la première fois au Cameroun, j'ai 18 ans... J'y rencontre pour la première fois ma famille paternelle et y découvre une partie de moi-même. Depuis ce jour, je n'aurais de cesse d'aller chercher les récits, les histoires qui lient l'Occident à l'Afrique. Les récits qui m'intéressent et qui me touchent ont souvent à voir avec la violence, la colère. Ils se trouvent dans des représentations, des images, des corps, des voix, des sons, des rythmes. Ils apportent une forme d'ambivalence. Ce sont des récits qui troublent.

C'est dans cette quête d'histoires que s'inscrivent mes deux précédents spectacles *Mascarades*¹ et *Leçons de Ténèbres*². Comment les corps, porteurs de mémoires, relient petite et grande histoire ? Comment les corps par la danse parviennent à transformer la colère, la violence en puissance d'agir ou de dire ? Comment raconter des histoires troubles, dans lesquelles il n'y a pas de morale mais une invitation à penser par empathie ?

Je vous propose de plonger le temps de cette *Leçon de Ténèbres* au cœur de mes inspirations, de mes réflexions, recherches, interrogations avec et sur le monde...

L'histoire coloniale, l'écologie et le vaudou

Nous sommes en juin 2020, après le premier long confinement et le choc du Covid-19. À ce moment-là, il y a une lecture qui déclenche de nouveau le désir de créer. Il s'agit du livre du docteur en sciences politique, Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caribéen*³. Dans ce livre, Malcom Ferdinand met en lumière le lien qui existe entre la crise écologique que nous traversons et l'histoire coloniale. C'est un choc intellectuel pour moi, car c'est la première fois que j'ai l'occasion de penser ces deux choses ensemble. Comment la colonisation a produit un mode d'habiter la terre, qu'il nomme « habiter colonial », et qui est basé sur un système d'exploitation de la terre, de certains corps humains et non-humains. Il met en évidence comment les

destructions environnementales sont les conséquences de rapports de domination. Il file également une métaphore tout au long du livre, celle du navire, en partant de l'image du navire négrier pour aller vers celle d'un navire monde.

« L'objet qui me permet de penser l'anthropocène, aujourd'hui, c'est un tableau. Une peinture de William Turner de 1840 une peinture qui est connue sous le nom *A slave ship*, le navire négrier. C'est la seule peinture que William Turner consacra aux navires négriers, alors que, par ailleurs, il a peint plein de navires et plein d'autres tempêtes ; d'ailleurs, c'est un navire en pleine tempête. Et je pense que la figure du navire en pleine tempête est une bonne métaphore pour qu'on puisse penser le monde aujourd'hui face à l'anthropocène, face aux tempêtes climatiques,

face à ces nombreuses pollutions et perturbations éco-systémiques. Pourquoi ce tableau est important ? Parce qu'il permet de pointer une zone d'ombre ou un impensé dans une grande partie des approches de l'anthropocène. L'impensé de l'histoire coloniale et esclavagiste de la modernité. Et à travers ce tableau qui par ailleurs est extrêmement puissant. Je trouve que Turner présente finalement une description beaucoup plus à propos de ce qui se passe de la violence que contient l'anthropocène. Une violence historique bien sûr. C'est l'histoire d'un navire négrier qui s'appelle le Zong. Un navire britannique qui, en 1781, part de Liverpool, va au large des côtes du Ghana pour prendre des êtres humains, les réduire en esclavage et les amener en Jamaïque. Le 18 août 1781, ce navire quitte les côtes du Ghana et va vers la Jamaïque. Sauf qu'au bout de quelques semaines, l'équipage fait une erreur de navigation. Ils dépassent la Jamaïque, ils pensaient que c'était une autre île. Ils avancent et ils se retrouvent à quelques jours au-delà de la durée de trajet prévue, sans quantité suffisante d'eau. Il y a une pénurie d'eau.

Qu'est-ce qu'ils vont faire ?

Là, l'équipage se réunit et ils voient bien qu'ils n'ont pas assez d'eau pour donner à boire à tout l'équipage et à tous les êtres humains en esclavage sur le navire. Ils se disent : Qu'est-ce qu'on va faire, qu'est-ce qu'on va faire ? Ils décident de jeter des êtres humains à l'eau. À la mort bien sûr. Et pour comprendre leur choix, il faut que l'on ait en tête ce qu'il se passait à cette époque. Pour monter une expédition négrière, cela demandait un certain capital et les armateurs contractaient des assurances, des assurances contre ce qu'on appelle des « *perils of sea* ». Donc, s'il y avait une grosse tempête, s'il y avait une insurrection, s'il y avait de gros problèmes qui n'étaient pas dus aux fautes de l'équipage, alors l'équipage pouvait faire valoir ses droits. [...]

Cet exemple-là est assez parlant de la manière dont le monde d'aujourd'hui fait face à la crise écologique. Qui dans

ce navire monde, qui on va garder ? Qui on va jeter par dessus bord ? Quel type de navire on va créer face à cette tempête climatique qui est déjà là ? La différence, c'est qu'aujourd'hui, il n'y a pas que les africains transbordés qui se retrouvent dans la cale du monde. D'autres personnes y compris dans les pays du Nord aussi peuvent se retrouver dans la cale du monde. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que face à l'urgence climatique, face à cette manière dont on pollue les écosystèmes, il faut aussi adosser l'exigence d'égalité, l'exigence d'émancipation qui est là sur le navire avant même la tempête. Parce qu'on sait très bien que, et ça s'est vérifié historiquement, que souvent notamment à travers les cyclones comme Katrina, souvent les cyclones deviennent – ou les enjeux climatiques deviennent – une excuse pour prolonger la domination des dominés, et dans le cas du Zong expulser ceux dont on estime qu'ils n'ont pas de dignité, n'ont pas le droit d'être sur terre...⁴ ».

Cette métaphore du navire développée par Ferdinand entre en résonance avec Mami Wata, figure de sirène et divinité dont j'entends parler pour la première fois lors de l'un de mes voyages au Cameroun et à laquelle je consacrerai plusieurs années de recherche ainsi que mon premier solo *Mascarades*. Mami Wata est une divinité des eaux que l'on retrouve dans différents pays d'Afrique centrale, d'Afrique de l'Ouest mais aussi de l'autre côté de l'Atlantique, au Brésil ou à Cuba. Certain-es chercheur-euses parlent aussi de mythe post-colonial qui serait issu d'un mélange entre des représentations de sirènes sur les proues de bateaux des colons, avec des croyances ancestrales dans des esprits des eaux existant dans différents pays du continent africain, et des représentations venues d'Inde, notamment celle d'une charmeuse de serpent. Mami Wata est une figure de transgression, de transformation associée au pouvoir, à l'argent mais aussi à la sexualité, à la beauté. Mami Wata est une divinité transatlantique qui, d'une certaine manière, fait partie du navire négrier. Mami Wata est l'une des divinités les plus puissantes parmi le panthéon vaudou au Bénin. C'est une divinité qui est crainte par la population. Elle est parfois représentée comme une femme, parfois



Une leçon de Ténèbres de Betty Tchomanga, Festival MIR, Athènes, novembre 2023 © George Kondylis



Une leçon de Ténèbres de Betty Tchomanga, Festival MIR, Athènes, novembre 2023 © George Kondylis

comme un homme à trois têtes, et souvent associée au serpent, la divinité Dan... D'une certaine manière, c'est Mami Wata qui m'amène à m'intéresser de plus près au vaudou.

Visa pour le Bénin de Betty Tchomanga

En 2021, je pars au Bénin pour une résidence de recherche, le Bénin étant le pays berceau du vaudou. Sur mon visa pour le Bénin figure cette image⁵, il s'agit d'un Egungun, un revenant. Avant mon départ, je commence à m'intéresser à ce culte, cette société secrète. Je comprends que c'est à la fois le symbole d'un folklore béninois, mais qu'il s'agit aussi d'un culte originaire du peuple Yoruba. Dans le vaudou, comme chez les bamilékes de ma famille paternelle, les morts ne meurent pas vraiment. Ils reviennent communiquer avec les vivants sous différentes formes. Les Egungun, eux, dansent, frappent, jouent, chantent. Ils jouent le rôle d'oracles ou de médiateurs...

« Egungun qui veut dire os. Egungun en fon. Egungun c'est Yoruba, en fon cela veut dire hou et en français cela veut dire os, squelette. Donc le revenant même c'est le squelette. Le squelette de qui ? Le squelette de celui-là qui n'est plus, qui est mort enterré. Donc on fait revenir son squelette qui pénètre un costume et qui commence par parler, danser selon l'accoutrement qu'il a⁶ ».

Par l'intermédiaire de Fortuné Agossa, chargé des collections au centre d'art Le Centre à Cotonou, je rencontre des adeptes de différentes divinités : Mami Wata, Sakpata, Hevioso, Zangbeto... Je me pose cette question et l'adresse aux personnes que je rencontre : Qu'est-ce que le vaudou ? Ça veut dire quoi ? Ce que j'en comprends, c'est qu'il n'y a pas de définition unique du vaudou. Une des significations du mot pourrait être *monde invisible*, et ainsi désigner toutes les entités qui habitent cette invisibilité : l'inconnu, l'incompréhensible, l'insaisissable...

Né et pratiqué en Afrique de l'Ouest depuis le 17^e siècle, le vaudou se développe et évolue sans cesse, et notamment au contact d'autres religions comme le christianisme, l'islam et l'hindouisme. Dans le cadre de l'entreprise coloniale, le vaudou fut diabolisé par les colons occidentaux. Si on le regarde par un autre prisme, il nous permet par son système de croyances, sa pensée, sa philosophie, son mode de vie, d'envisager d'autres modes d'habiter la Terre. Le vaudou repose sur le culte des ancêtres, sur un principe de dualité (lumière vs obscurité) et sur les quatre éléments (terre, feu, eau et air).

Mais au Bénin parler de vaudou amène très vite à parler de l'Histoire et plus particulièrement de celle de l'esclavage... Parler de cette histoire, c'est aussi revenir sur un passé qui relie l'Europe, l'Afrique et l'Amérique...

« Il faut comprendre que l'esclavage a commencé par le Roi Agadja. Il a pris comme emblème un bateau. Et tu sais... Une histoire drôle : la première fois qu'il a vu une personne blanche, il a dit : « Zó jà guè » (le feu est sorti de la mer). Et c'est d'ailleurs à cause de ça que la langue française est appelée en fongbé : Zó jà guè. Jusqu'à aujourd'hui. La case dont on parle n'est plus, elle a été détruite. Elle s'appelle la case Zómaï (que le feu ne s'approche). C'est une case qui n'avait pas de fenêtre en son temps. Où il n'y avait rien que l'obscurité dedans. Il y avait beaucoup de morts, mais ils appelaient ça des avaries. Dans le bateau, on mettait les hommes face contre le sol et les femmes face vers le ciel. C'est ça qui a aussi permis les métissages. Parce qu'il y a eu beaucoup de viols... Bon, voilà. Ça me fait un peu de la peine quand

je parle de la route. D'ailleurs, tu sais, j'ai déjà refusé de faire la route des esclaves parce que oui, à chaque fois, ça m'écœure. C'est un village qui... qui est un peu hanté. Arrivés ici, on les entassait dans cette case pendant des jours, je crois sept jours. Parmi eux, il y a des gens qui... les faibles mourraient. Tous ceux qui sont morts, on les mettait dans un panier et puis il y a un grand trou qui est creusé de l'autre côté, que nous allons visiter aussi tout à l'heure, on les jetait dedans. Les vivants, il y avait une mare, juste là, où on leur faisait faire leur dernier bain de purification pour aller à la porte du non-retour. Du non-retour parce qu'on ne sait pas s'ils vont revenir ou pas. Une destination inconnue. Mais c'est l'Histoire et nous avons besoin de cette histoire pour pouvoir renouer les liens⁷ ».



Danse au large, performance in situ avec Betty Tchomanga & Mackenzy Bergile, Port de Pêche de Keroman, Lorient, 27 mars 2022

Le Feu, l'Eau, l'Air et la Terre

« Tant que la Terre est empoisonnée, tout ce qu'elle porte est empoisonné. Tant que la Terre est esclavagisée, aucunex de nous n'est libre⁸ ».

Ces dernières années, l'élément Feu est très présent dans l'actualité environnementale et politique. En 2021, pendant le processus de recherche pour ma pièce *Leçons de Ténèbres*, je lis *La Parole du Semeur* d'Octavia E. Butler où le feu est omniprésent à la fois effrayant et fascinant, symbole de destruction mais aussi de renouveau... Ce roman de science-fiction, paru en 1993, résonne étrangement avec le présent...

Le feu est un élément central dans ma recherche, comme un motif qui revient

sans cesse dans la construction de mon corpus de travail.

Par ailleurs, je cherche des choses sur la symbolique du feu, je fais de nombreuses lectures dans lesquelles je me perds un peu... *La Psychanalyse du feu*⁹ de Bachelard qui dit « L'amour la mort et le feu sont unis dans un même instant ». *Feu - ami ou ennemi*¹⁰ de Nadine Ribet qui parle du rapport d'ambivalence associé au feu qui n'est pas tant une ambivalence du feu lui-même que le reflet d'une complexité humaine...

Ce que je retire de ces lectures me permet de comprendre le Feu comme puissance à la fois destructrice mais aussi symbole de révolte et de résistance, de renouveau, le feu associé à la chaleur, à l'amour, au rassemblement, à la purification...

Plusieurs images se superposent dans mon esprit : le travail de l'artiste américaine féministe Judy Chicago et ses *Fireworks Atmosphere*. Elle est l'une des premières artistes femmes à utiliser des techniques d'artificière jusqu'alors quasi exclusivement utilisées par des hommes. Elle met en scène dans ces performances des corps de femmes dans une alliance puissante avec les éléments. Il y a une force presque mystique qui résonne avec la divinité des eaux Mami Wata. Puis, dans un tout autre registre, il y a les images de méga-feux en Australie qui ont cette puissance à la fois fascinante et angoissante de la destruction. Il y a les images du film *Leçons de ténèbres* (1992) de Werner Herzog dans lequel on voit une sorte d'apocalypse après la mise à feu de 732 puits de pétrole à la fin de la guerre du Koweït en 1991. Puis, celles des émeutes aux États-Unis après la mort de Georges Floyd, un homme africain-américain qui meurt après son interpellation par des policiers blancs à Minneapolis le 25 mai 2020.

Ce sont ces dernières images qui me ramènent vers *Rize*, un film réalisé par David La Chapelle en 2005 et qui a marqué mon esprit de danseuse afro-descendante. Ce film raconte l'histoire du Krump, une danse comme réappropriation du stigma de violence subie par les communautés noires américaines, qui s'est développée suite à la torture en 1991 de Rodney King par quatre policiers dont deux sont toujours acquittés à ce jour¹¹.

« Six jours d'émeutes dans les quartiers noirs de Los Angeles ont transformé la ville en champ de bataille.

Des centaines d'immeubles ont été mis à sac.

Les leaders noirs condamnent cette violence. Martin Luther King a promis d'œuvrer pour empêcher qu'une telle situation se reproduise.

C'est notre quartier. C'est ici qu'on a grandi. On était des gamins lors des émeutes. On a réussi à renaître de ses cendres.

C'est ici qu'on vit encore. Quand on se noie et qu'autour il n'y a qu'une planche, on s'y accroche. Ça, c'était notre planche. Avec cette planche on a construit un navire, pour aller à l'assaut du monde artistique. Nous, on danse par conviction, pas par effet de mode. C'est pas une mode¹² ».

Je passe du temps en studio. Apparaît alors une danse corps courbée où la respiration agit la poitrine, la respiration comme moteur, le *chest pop*. À traduire littéralement par le pop de poitrine, un peu comme un hoquet ou un haut-le-cœur qui soulève la poitrine.

L'air s'associe au feu et les poitrines sursautent par à-coups, elles se gonflent,

se dégonflent selon le rythme de la respiration. Les pieds frappent la Terre. Les bras moulinent dans l'air et parlent à la place des mots...

Ce qui me marque notamment dans Rize, c'est le parallèle réalisé dans le montage entre les scènes de danses Krump filmées aux États-Unis et des images d'archives de danses de masques ou de tranches filmées sur le continent africain. Comme si le Krump était une version contemporaine de ces danses rituelles. Il y a une forme de transgression au sens d'un dépassement des limites du corps et de l'esprit qui a lieu dans le Krump de même que dans la plupart des danses de tranches lors de cérémonies vaudous.



Danse au large, Port de Pêche de Keroman, Lorient Photographies issues du film *Danse au large* réalisé par Sylvain Marmugé, projeté pendant la conférence

Par ailleurs, du fait de l'histoire coloniale et de la traite négrière, le vaudou existe en Haïti, au Brésil et en Amérique du Nord. Ce sont des croyances et des pratiques qui ont survécu au passage de l'Atlantique. Le vaudou ne peut pas être dissocié d'acte de résistance à l'oppression coloniale telle que la révolution haïtienne avec la cérémonie du Bois-Caïman en 1791.

Dans le vaudou comme dans la plupart des croyances animistes, les non-humains sont omniprésents, qu'il s'agisse des morts, des éléments, des animaux ou des végétaux, l'humain n'est jamais seul. Il interagit sans cesse avec son environnement et avec les différents êtres qui l'habitent.

« L'eau se retira, dit-on. Il n'y avait pas de terre dit-on. Seulement de l'eau, les montagnes n'existaient pas, dit-on. Les pierres n'existaient pas, dit-on. Les poissons n'existaient pas, dit-on. Les daïms, les grizzlis n'existaient pas, dit-on. Les panthères n'existaient pas, les loups n'existaient pas, dit-on. Les gens furent emportés, dit-on. Les grizzlis furent emportés, dit-on. Les panthères les daïms furent emportés, dit-on. Les coyotes n'existaient pas, dit-on. Les corbeaux n'existaient pas, dit-on. Les hérons les piverts n'existaient pas, dit-on. À cette époque, les roitelets les oiseaux-mouches n'existaient pas, dit-on. À cette époque les loutres n'existaient pas, dit-on. À cette époque, les lièvres, les écureuils gris n'existaient pas, dit-on. À cette époque, les souris aux longues oreilles n'existaient pas, dit-on. Le vent la neige n'existaient pas, dit-on. À cette époque, la pluie n'existait pas, dit-on. À cette époque, le tonnerre ne roulait pas, dit-on. À cette époque, les arbres n'existaient pas, n'étaient pas secoués par la tempête, dit-on. Il n'y avait pas d'éclaircies, dit-on. À cette époque, les nuages n'existaient pas, dit-on. Le brouillard n'existait pas, dit-on. Il ne se levait pas, dit-on. Les étoiles n'existaient pas, dit-on. Il faisait très sombre¹³. »

- 1 Première en mars 2020 au Théâtre de Vanves, Festival Artdanthé (ndlr).
- 2 Première en septembre 2022 au Pacifique – CDCN de Grenoble (ndlr).
- 3 Paru aux Éditions du Seuil en 2019 (ndlr).
- 4 Voix de Malcom Ferdinand, extrait d'un entretien réalisé pendant l'événement « À l'école de l'anthropocène » organisé par l'école urbaine de Lyon, en janvier 2019 (transcription de l'enregistrement vidéo : Betty Tchomanga). [https://www.youtube.com/watch?v=ILo7cHhRYrs&list=PL3q4hIXuGY4Q-FHbRC-wW_4z5bboCRM1D&index=3] (consulté le 11.10.24). Pendant la conférence-dansée de Betty Tchomanga, la voix de Malcom Ferdinand est diffusée en même temps qu'est projetée une reproduction du bateau négrier de Turner. Au préalable, apparaît à l'écran une définition de l'anthropocène : « Période actuelle des temps géologiques, où les activités humaines ont de fortes répercussions sur les écosystèmes de la planète et les transforment à tous les niveaux. On fait coïncider le début de l'anthropocène avec celui de la révolution industrielle au 18^e siècle. »
- 5 Voir image page 24.
- 6 Voix de Fortuné Agossa dans un entretien avec Betty Tchomanga lors de son séjour au Bénin en 2021 (ndlr).
- 7 *Idem*.
- 8 Alice Walker, *Everything Is a Human Being*, 1983, citation projetée à l'écran (ndlr).
- 9 Première publication en 1938, Éditions Dunod (ndlr).
- 10 Paru en 2018 aux Éditions Dunod (ndlr).
- 11 Les quatre policiers incriminés sont d'abord acquittés lors d'un premier jugement, suite à quoi des révoltes se déclenchent, entraînant la tenue d'un deuxième procès. Deux des quatre policiers ont alors été jugés coupables et condamnés à 30 mois de prison, les deux autres ont été une nouvelle fois acquittés. [https://www.slate.fr/story/227015/30-ans-rodney-king-noir-americain-tabasse-police-los-angeles-emeutes-racisme-violences-policiers] (ndlr).
- 12 Sous-titres de Rize de David La Chapelle projetés à l'écran (ndlr).
- 13 Poème indien Kato, extrait de Jérôme Rothenberg, *Les techniciens du sacré*, Éditions Corti, 2008. Version Française établie par Yves di Manno.

QUESTIONS

Nous avons relevé un ensemble de questions formulées cette année par les étudiant-es danseur-euses, acteur-rices, metteur-es en scène et scénographes 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.

Serait-ce un hasard, si dans le film d'Hitchcock, le premier oiseau à attaquer l'humanité est une mouette ?¹

*

Comment éviter de dire n'importe quoi ?²

*

Qu'est-ce qui réchauffe et met de la pommade sur le cœur ?³

*

Comment reproduire la vie, le vrai ?⁴

*

Quelles sont les choses que l'on laisse aux autres ?⁵

*

Quel personnage de la littérature a déjà eu la puissance d'annuler sa propre fiction ?⁶

*

Comment tenter de cohabiter avec un monstre ?⁷

*

Et si les méchants avaient raison ?⁸

*

En quoi l'addition, la déhiérarchisation et la contextualisation des récits permettent-elles une approche et une définition plus justes de nos espaces ?⁹

*

Comment se transforme-t-on en arbre à force de marcher entre les arbres ?¹⁰

*

Comment le bois allait-il résister à l'impact des mouvements des danseur-euses ?

Où ceux-ci pouvaient-ils s'appuyer sans aucun risque ?¹¹

*

Pourquoi, dans les brocantes et videgreniers, on trouve autant de roses-des-sables ? Les gens qui les vendent sont souvent de la génération de ceux qui ont fait la guerre d'Algérie. Comment mesurer l'étendue des liens entre histoire du goût et colonialisme ?¹²

*

Qu'est-ce que la contemplation ? Qu'elle est sa place au théâtre et dans nos sociétés ? Quels sont ses paramètres scénographiques ?¹³

Le seuil est un entre-deux mais est-ce qu'il sépare ou est-ce qu'il lie ? Est-ce qu'il connecte ou est-ce qu'il fracture ? Est-il perméable hermétique visible invisible tangible immatériel traversable infranchissable opaque translucide transparent ?¹⁴

*

*What does it mean to take care? of a plant? of an offspring? of the planet? of myself? How can I keep on growing and working while being literally stuck in one place? What can I do with what is at my hand?*¹⁵

*

C'est quoi danser pour les mortes ? C'est quoi la texture de la mémoire ? Est-ce que je peux la coudre ?¹⁶

*

*In my dance research I got extremely fascinated by the process of decay: in all the possible "expressions" of energy — therefore life, movement and transformation — what is the life of a decaying body? What is emerging from that? What happens if we shift the focus on the process of change of a movement / moment of the dance, instead of its peak? [...] How can I show solidarity? How can I use the precious time that I get for this project in a more charitable way rather than just use the time for my own project?*¹⁷

*

Quelle peau ai-je envie d'avoir ? Quelle peau je veux revendiquer ? Une peau qui ne laisse rien passer, définie par un système qui est extérieur à moi ? Ou une peau aux multiples possibles, un épiderme mouvant, aux potentiels mutatoires ? Comment je me situe par rapport à cette peau que j'écris sous mes doigts ? Si je ne me reconnais pas dans ce langage qui me bouche les pores, comment créer du nouveau ?¹⁸

*

Quel est le son des larmes qui coulent sur mes joues ? Celui de la résilience ?¹⁹

*

*How to deal with the impossibility to execute the demanded fragility of an action? What kind of vulnerability can be found with the given of literally hiding one's own presence? [...] How to create a space for griefs verticality?*²⁰

*

*What do I want to be explicit about? What do I want to leave for people to reflect and interpret on their own?*²¹

1 Mehdi Djouad (Bachelor Théâtre), [Fr. expr.] : *Faire suer le burnous (L'oiseau)*, p. 27.

2 Hugo Hamel (Bachelor Théâtre), *De l'onglée, Souvenirs et avenir*, p. 21.

3 Mathilde Lyon (Bachelor Théâtre), *Les Pérégrinations de M et Mme Salsifis, Journal d'un combat avec la phobie de l'écriture*, p. 22

4 Elisa Oliveira (Bachelor Théâtre), *Essai sur la monstruosité, Protocole*, p. 44.

5 Eve Aouizerate (Bachelor Théâtre), *Mémoire(s) d'une jeune fille (dé)rangée*, p. 25.

6 Pierre Ripoll (Bachelor Théâtre), *transmutations*, p. 38.

7 Léo Zagagnoni (Bachelor Théâtre), *Hollywood / Carnaval*, p. 3.

8 Dylan Poletti (Bachelor Théâtre), *Autofriction*, p. 11.

9 Araksan Laisney (Bachelor Théâtre), ORNIKAR, p. 25.

10 Iris Balouereaux-Fredon (Master Théâtre, orientation Mise en scène), *La Maison de mes songes – l'intime, la trace, la disparition*, p. 80.

11 Irina De Faveri (Master Théâtre, orientation Scénographie), *L'Artisanat sur scène – le glissement de l'atelier à la scène*, p. 11.

12 Mathilde Gérard (Master Théâtre, orientation Scénographie), *Ruses pour la pratique des arts vivants*, p. 19. 13 Etienne Goussard (Master Théâtre, orientation Scénographie), *Scénographie et contemplation*, p. 2.

14 Charlotte Meredith-Roche (Master Théâtre, orientation Scénographie), *Seuils*, p. 23.

15 Adina Voldrábová (Bachelor en Contemporary Dance), *tomorrow will come*, p. 6.

16 Cyan Huescar (Bachelor en Contemporary Dance), *Vaciller, deuil, danser dans les seuils*, p. 14.

17 Nyala Liu Simpson (Bachelor en Contemporary Dance), *Goutte de sel Bleu*, p. 4.

18 Alice Grattet (Bachelor en Contemporary Dance), *Tentative de restitution de recherche*, p. 6.

19 Annaïk Juan-Torres (Bachelor en Contemporary Dance), *Qui t'a dit qu'on ne change pas*, p. 3.

20 Judit Waeterschoot (Bachelor en Contemporary Dance), *Patate 12*, p. 3 et p. 13.

21 isam // Isabela Del Carmen Abad Montalvo (Bachelor en Contemporary Dance), *Skills For The End Of The World: Act Iii Perreo Des Renacimiento*, p. 19.



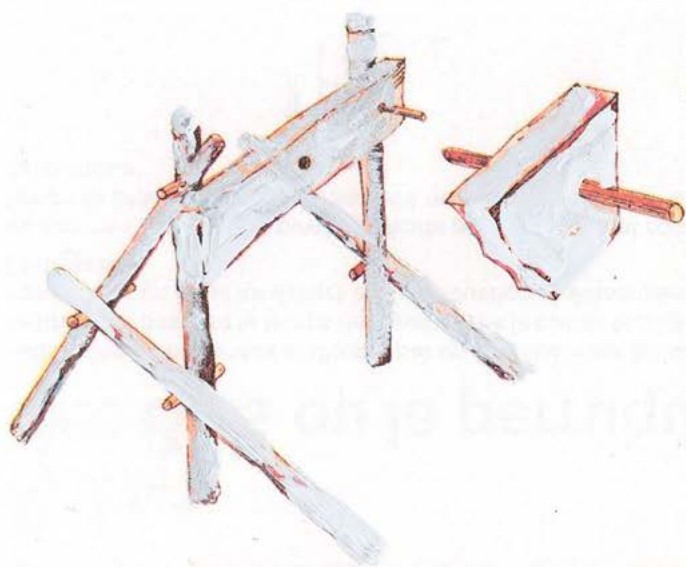
4

Choix du terrain

J'ai trouvé en juin dernier dans un arbre à livres ce manuel de préparation de kermesse à destination des enfants. Il fait partie de la collection Kinkajou, qui comporte 48 titres édités chez Gallimard Jeunesse de 1974 à 1978. En 1976, le slogan de Kinkajou est : « Des jeux et des activités pour tous » et « Une collection de poche d'activités en couleurs ». Cette édition m'a plu pour son aspect esthétique, son format compact, ergonomique, accessible. J'ai alors amorcé un travail de réécriture en utilisant ce manuel comme matrice.

Le manuel est un moyen de restreindre les directions et de donner des propositions très pragmatiques, qui peuvent volontiers prendre la valeur d'un manifeste.

Ici, dénaturer chaque planche en gardant les chapitres et la dynamique permet de fabriquer un carcan et un programme à la fois.



Avec *Portrait de l'artiste en travailleur*, Pierre Menger explique la récupération par le management des stratégies créatives, et comment ces stratégies permettent de précariser les salarié.e.s, et les contraindre à intensifier le multitasking.

Pour contrer cette récupération, nous pourrions nous aussi voler les stratégies capitalistes.

Pour cela, la perruque, exemple parfait d'*interstices*, (page 80) dans le temps salarié, paraît toute indiquée.

L'idée de fabriquer ses propres outils (page 60) est très répandue dans la perruque d'usine, particulièrement concernant l'outillage de poche.

Un ouvrier du 19^e siècle raconte « et je commence un outillage en réduction qui devra tenir dans mon porte-monnaie ». D'autres encore rapporte « ils fabriquaient aussi un tas de "bidules" divers, des petites boîtes à cirages ou à cigare remplies de petits outils : des "bricolos". »¹

¹ Robert Kosmann, *La Perruque, Sorti d'usines, La «Perruque», un travail détourné*

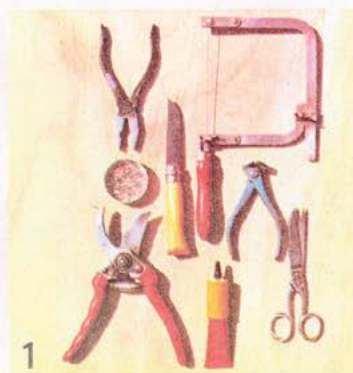


image 1 : une petite scie à découper, une pince coupante, tenaille, couteau ou canif, épingles, colle. Bois : branchettes de tilleul, de noisetier, de sureau, de tailles variées. Divers : coupelles de glands, lichens, écailles de pomme de pin.

Comment survivre après l'école d'art nous donne aussi d'autres idées suivant le même principe, et plus généralement sur l'utilisation de son travail alimentaire :

« Utilisez la photocopieuse, le papier et les timbres de votre travail "alimentaire" à des fins créatives. »

« Si vous le pouvez, choisissez un job alimentaire qui vous apporte d'autres compétences; comme l'apprentissage d'une nouvelle langue. »

« Acceptez des jobs qui ne sont pas en lien avec votre pratique artistique; ce n'est pas une défaite. »

« Frottez-vous au marché du travail.

Fuyez-le en courant pour chercher une alternative. »



Avoir en tête le milieu d'où l'on vient, celui auquel on se sent appartenir, tous deux distincts de celui dans lequel on baigne au moment de préparer une prise de parole ou une production scénique.

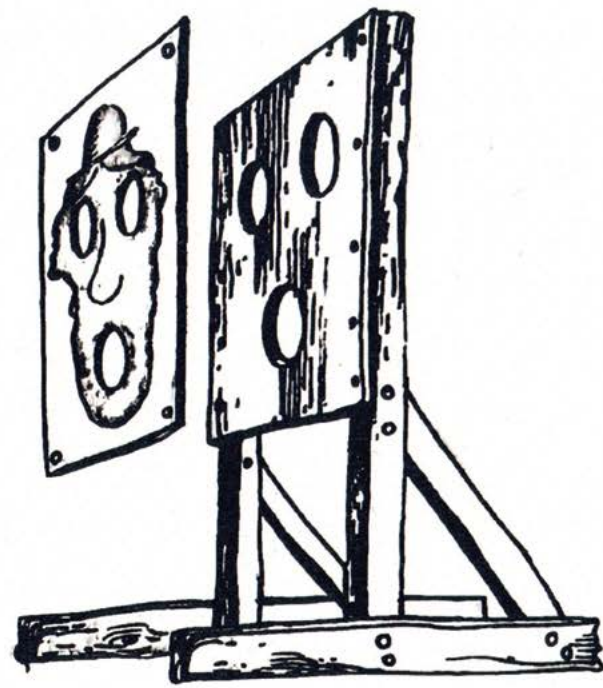
Avoir en tête les milieux impliqués dans l'histoire, ils sont eux-mêmes souvent variés et leur intrication peut être en soi un moteur de l'intrigue.

Ne pas oublier les milieux des spectateurices, de celles et ceux qui recevront le message

ou feront l'expérience, eux-même changeant d'une représentation à l'autre.

Il se peut qu'aucun de ces milieux ne soit le même. Il est certain qu'il n'y en a pas de véritablement objectif et qu'on aurait tort de vouloir s'en servir d'un comme d'un niveau à bulle.

Toujours recontextualiser. Qui raconte à qui? Qui le protagoniste, qui le narrateur, qui fait office de foule compacte, bienveillante ou furieuse? Comment pourrait-il en être autrement?



opération tout autour du cercle ; on arrive ainsi à découper un rond."

"Pour faire les trous on utilise une gouge plate ou un ciseau à bois que l'on applique sur la circonférence du cercle, on l'enfonce avec un coup de marteau, on répète la même

Deux exemples de scénographies en situation disponible :

Tempête

Construire toute une scénographie à partir d'un arbre déraciné par une tempête, puis ramener une tempête différente dans chaque théâtre où l'on joue.

Le processus de travail est simple:

1. prévoir un protocole de découpe simple à la tronçonneuse qui s'adapte à chaque arbre (ou presque),
2. marcher en forêt ou dans les parcs aux abords des lieux de création,
3. repérer l'arbre déraciné idoine,
4. rentrer en contact avec les particuliers ou encore les forestier-e-s, ou employé-e-s municipaux en charge,
5. engager une personne compétente en tronçonnage,

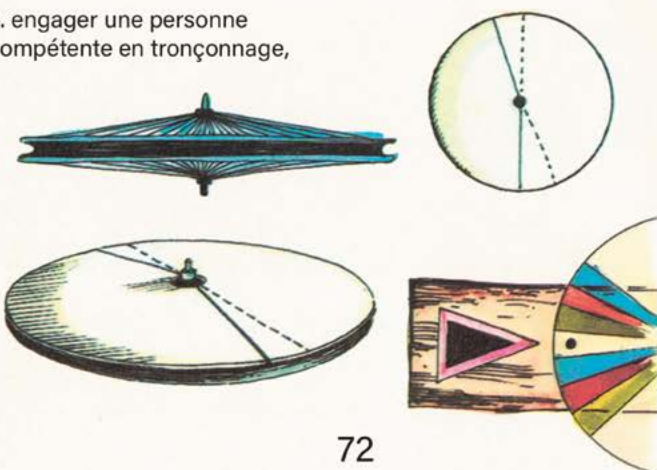
6. transporter précautionneusement dans le théâtre

7. le remonter sur scène, chevillé

Après les représentations, l'arbre est démonté, débité, et rendu à la personne à qui de droit, découpé et paletté en stère, au format demandé.

C'est une méthode très spécifique, qui demande une activation en lien étroit avec le territoire et ses acteurices.

Cela pourrait être un spectacle que les municipalités ou les associations commandent pour être joué dans l'année suivant une grande tempête.



Parpaings

Passer un accord avec un-e constructeur-ice pour pouvoir utiliser de manière très rapide les matériaux en attente dans les chantiers.

Cela peut être, selon : parpaings, grilles de fer, sables, tasseaux, rouleaux de câble.

En amont, penser une scénographie modulaire, prévue pour s'adapter selon les matériaux à disposition et les contraintes des théâtres d'accueil.

Le budget prévu pour les matériaux est transformé en salaire pour le scénographe, qui bénéficie d'une résidence de création/adaptation à chaque itération du projet.



TENTATIVE DE RESTITUTION DE RECHERCHE

Ici, les voix se répondent et s'entrechoquent. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'elles invoquent les pensées d'autres corps et fusent en hybridation de langages.

Alice Gratet

Extraits de mémoire de Bachelor en Contemporary Dance, soutenu en mars 2024

[p. 4]

Face à l'absurdité

Au retour des vacances d'été, chargée d'un dégoût pour une humanité égoïste face à une situation mondiale extrême, je n'ai plus le même appétit pour la performance. Je me questionne quant à ma place dans un studio hermétique aux enjeux mondiaux et mon impact dans les situations humanitaires que nous traversons. Je me prends en pleine face une bonne montée d'éco-anxiété sur fond d'absurdité artistique. Des gens meurent pour les pulsions conquérantes de nos chefs politiques, et moi je danse. Vladimir Poutine est réélu, et moi je danse. Gérard Depardieu, ce gros porc, et moi je danse. Le béton fond sous nos semelles, et moi je danse. Ça sent le pneu brûlé, et moi je danse. Des lieux de cultes sont détruits par le tourisme de masse, et moi je danse. Y'a plus de plastique dans le ventre des poissons que dans nos poubelles, et moi je danse. Ça sent le charbon dans les forêts, et moi je danse. Nestlé subventionne la culture en Suisse et privatise l'eau, et moi je danse. Et d'un coup c'est l'absurdité. Et d'un coup je ne vois plus l'intérêt à me trémousser sur ce plancher glacé, m'obstiner à faire partie de ce monde prétentieux des arts vivants, alors que je pourrais être bien plus essentielle à la société dans des missions humanitaires ou dans le militantisme environnemental, par exemple. Enfin, telle est ma réflexion du moment, et mon syndrome de la sauveuse qui se réveille. Je me sens nulle et inutile dans mon domaine de prédilection, dans l'outil que j'aiguise de jour en jour, dans ce qui m'anime, finalement... Et puis, j'ai réalisé qu'être considérée comme non-essentielle à la société, c'était aussi faire partie de luttes anti-productivistes et donc anti-capitalistes (et donc anti-patriarcales bien sûr, parce qu'il y a tout qui suit). Je suis non-essentielle, et j'ai le droit d'être là ! Je suis non-essentielle, et vous avez tellement besoin de moi/nous, pour repenser et réinventer nos sociétés !

J'ai également compris qu'il fallait que je m'engage dans tous ces questionnements, chargée de ce qui m'anime ! Alors réaliser que bouger est vital pour moi me permet de lutter avec ma passion pour le mouvement, et non pas contre elle. Ce serait comme nager à contre-courant dans une rivière de piranhas (les piranhas sont le combo capitalisme-patriarcat). Y'aura toujours des piranhas dans la rivière mais je peux construire un radeau équipé de pics pour me faire des brochettes et un collier de leurs dents. Partir de ce sentiment d'absurdité, c'est aussi questionner ce qui me fait bouger : la rage et la nécessité de créer du mouvement dans un environnement mentalement hégémonique où le cerveau est contraint à se développer en restant le cul vissé sur une chaise.

[p. 6]

J'imagine le corps, *the core*, comme essence à l'intérieur de notre forme physique, ce qui coule et se diffuse dans les chairs. La peau, en tant que frontière, sépare le dedans et le dehors ; mais peut aussi être perçue comme limite de notre existence, et par là se rallier à la notion de langage. Je parle avec ma peau, je m'exprime à travers ma peau, ma peau parle pour moi. Quelle peau ai-je envie d'avoir ? Quelle peau je veux revendiquer ? Une peau qui ne laisse rien passer, définie par un système qui est extérieur à moi ? Ou une peau aux multiples possibles, un épiderme mouvant, aux potentiels mutatoires. Comment je me situe par rapport à cette peau

que j'écris sous mes doigts ? Si je ne me reconnais pas dans ce langage qui me bouche les pores, comment créer du nouveau ? J'entame une mue, je me mue, laissant cette vieille peau imbibée d'oppression, je la brûle !! Je veux une peau d'inclusion, une peau sensible, une peau qui laisse passer les possibles, une peau indépendante, qui n'obéisse à aucune règle, qui s'écrive elle-même.

[p. 16]

J'aiguise mon mouvement, je cherche à me rapprocher chaque fois un peu plus de ce qui l'anime, son corps, *the core*, chaud et palpitant. Je ponce les matières que je redécouvre constamment. D'abord on se rencontre, elles arrivent à moi, on se jauge, puis on se laisse tenter une danse. Je leur accorde de me saisir et me branche sur le mode du ressenti. C'est seulement après la séparation, que je commence l'analyse.

Celle-ci passe par le visionnage de captations vidéo, comme un geste chirurgical de séparation des fibres pour atteindre une forme de compréhension chorégraphique. Si je m'obstine à ne pas comprendre ce que je produis comme matière sur l'instant, comment je fais pour saisir, du moins partiellement, où la recherche me conduit physiquement ?

Elle court devant moi, elle me tire, me fait traverser des paysages de rouge et de violet, de langue et d'estomac, de voix, de magma... De temps en temps, je dois la rattraper pour lui demander : « où tu m'emènes ? C'était quoi ce truc étrange qui a activé mon corps ? ».

Puis, chargée de connaissances, je la laisse repartir ; et je sais un peu mieux dans quelle direction aller, ce que je suis en train d'explorer. L'impression d'être une archéologue du mouvement et d'avoir ouvert des fouilles dans mon corps. Avec mon scalpel et ma brosse, je rends de plus en plus visible l'ossature des matières physiques que j'étudie.

[p. 22]

Les transitions, des nœuds au cerveau

Comment faire coexister les différents matériaux ? Interroger les transitions, comme des terrains à construire, des terrains vagues où tout se joue, où les rencontres sont possibles, où la pièce s'anime.

Comme une forme mais qui n'a pas de contours définis, fondre d'une proposition à une autre, plutôt que de proposer une succession d'images.

Tisser du lien depuis les fibres de mes intestins en laissant l'intuition guider mes désirs chorégraphiques.

Considérer le geste comme intuitif, c'est-à-dire qui n'est pas appelé par un processus mental, mais plutôt depuis une pulsion organique.

Combien de temps tenir une situation, développer une image, en ayant conscience de la totalité de la pièce et de l'enchaînement narratif, mais également en questionnant mes propres besoins à l'intérieur. Réflexion rythmique d'aller-retours depuis l'expérience du public et ma propre traversée de la pièce : à quel moment j'estime avoir pressé suffisamment le jus d'un matériel, comment j'arrive à me déposer, m'ancrer dedans, à quel point je me sens en résonance avec les différentes situations, qu'est-ce qui fait sens comme dramaturgie, dans mon univers ?



\\b\\bid\\ Alice Gratet, travail de Bachelor, La Manufacture, février 2024 © Gregory Batardon



Ici, Richard Mc Guire, 2015, éd. Gallimard.

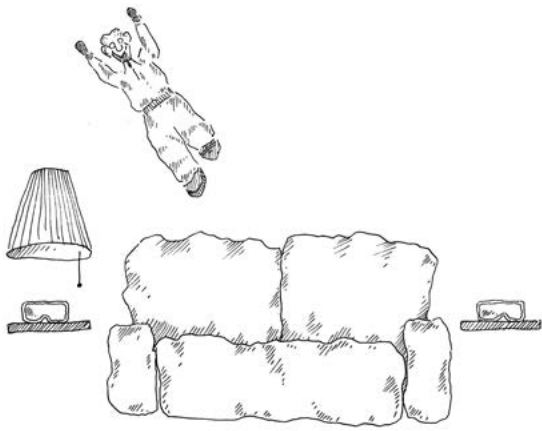
"L'histoire d'un lieu, vu d'un même angle, et celle des êtres qui l'ont habité à travers les siècles. Les existences se croisent, s'entrecroquent et se font étrangement écho, avant d'être précipités dans l'oubli."

introduction

Depuis l'automne dernier, j'ai marché et marché, arpenté de long en large, les-spaces, et sur ma route, oui, il y a eu du move, oui, de l'aventure dans le doute, oui, il y a eu Anna Milani, oui.
Elle m'a dit, au creux d'une page : "C'est l'histoire d'un lieu non dit, un endroit mobile, se dissimulant derrière des mots qui le situent quelque part à un moment donné : bois, clairière, maison". (*Géographies de Steppes et de Lières*, Cheyne éditeur, 2022)
J'ai pensé, pour la première fois : Où suis-je ?
Où suis-JE, c'est une porte, et derrière la porte, si tu l'ouvres, il y a un raz de marée à base de :

Qui peut le dire comment peut le savoir est-ce une vérité constante que les vérités se creusent à mesure qu'on les creuse ?
Anna Milani cherche par ses écrits, ses écrits à éprouver nos géographies, celles arpentées par nos pieds, leurs étendues et leurs reliefs, celles regardées depuis nos yeux, et puis nos géographies intérieures, mais ne serait-ce pas les mêmes ?

Nous allons parler d'ESPACES, avec un grand S.
En nous posant UNE question, qui tente d'en regrouper mille autres :
EN QUOI L'ADDITION, LA DEHIÉRARCHISATION ET LA CONTEXTUALISATION DES RECITS PERMETTENT-ELLES UNE APPROCHE ET UNE DÉFINITION PLUS JUSTES DE NOS ESPACES ?



J'ai choisi une pièce, dans cette maison : la chambre de mon père adolescent, parce qu'elle me plaît, surtout sa tapisserie.

J'ai choisi un lieu : la maison, actuellement inhabité, de mes grands-parents paternels.

Elle fait partie de mon histoire, mais pourtant n'importe peu.

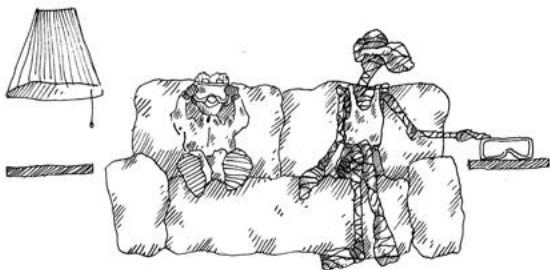


(Ici, la notion de **DÉTERMINISME** proposée par Bourdieu me semble essentielle dans la traversée active de cette expérience : théorie selon laquelle chaque événement, en vertu du principe de causalité, est déterminé par les événements passés conformément aux lois de la nature. (selon wikipedia))

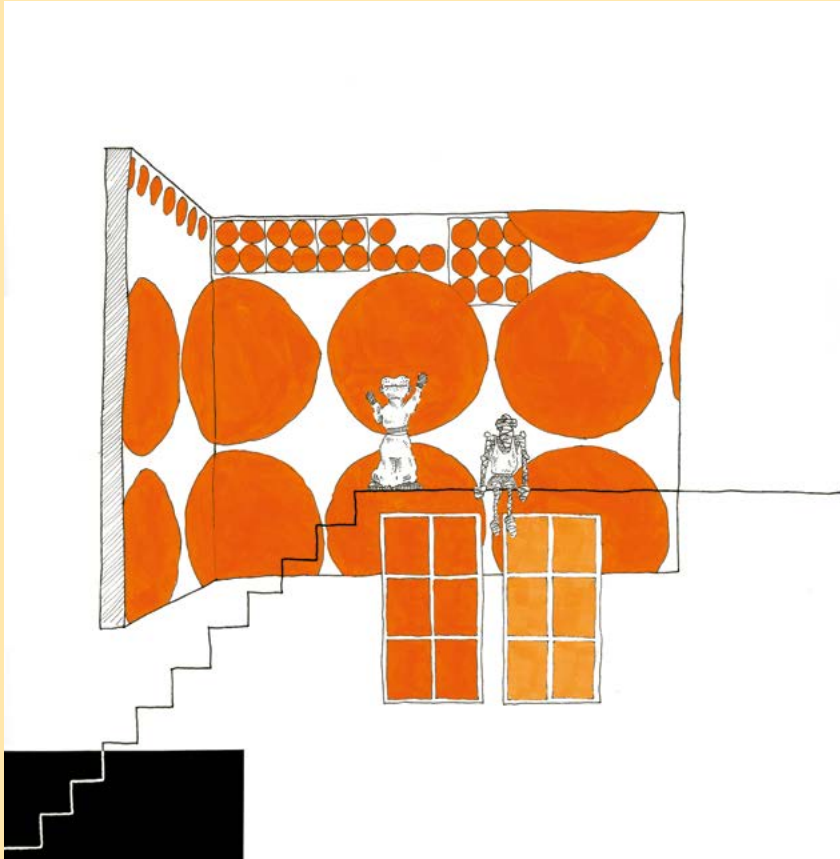
Elle situe à St-Lô, en Normandie, dans la Manche. 80 rue de Bourgoigne.
Elle a été construite à un moment donné, en 1968 (l'année de naissance de mon père), dans le but d'accueillir leur famille (7 au total), et sera vendue à la mort de mes deux grand-parents (il n'en reste plus qu'un, cela ne saurait tarder). J'aime le fait que son existence dans notre histoire familiale est éphémère et délimitée avec précision dans le temps. C'est une habitation avant tout fortuite, mais comme toutes, elle m'a su échapper à la colonisation de mille souvenirs et projections. Elle contient à présent de nombreux NON-LIEUX qui lui échappent et grandissent de façon exponentielle.

Quand je dis **NON-LIEU**, je m'inspire du terme d'ANNA MILANI (elle dit "lieu non dit"), et je dis : tous les lieux que contient un espace donné pour une personne donnée, à un moment donné. Ce peut aussi bien être les lieux réels de cet espace ou d'un autre, les lieux imaginés et inventés, des bribes de lieux, des sensations, les prévisions de lieux existentiels, l'absence de lieux.

Pour dire au mieux un espace, un lieu, il me semble nécessaire de faire de la place pour convoquer ses non-lieux ; ils ne sont parfois très loins.



J'ai choisi 5 sujets : arbitrairement, parce qu'ils ont accepté de se prêter au jeu, mais surtout parce que je les aime et parce que ce travail pourrait être un prétexte pour être un peu avec eux.
Quand je dis **SUBJET**, je dis : être vivant considéré dans son individualité, ses besoins, ses qualités, son évolution, ses actions ; celui qui fait l'action, émetteur d'un message oral. (crrh.fr)
Ils sont en nombres finis, mais même à 5, nous exerçons à tendre vers un infini. On pourrait être plus, on pourrait être moins, on est 5, c'est déjà bien.



Je m'attribue ici un rôle de traductrice.

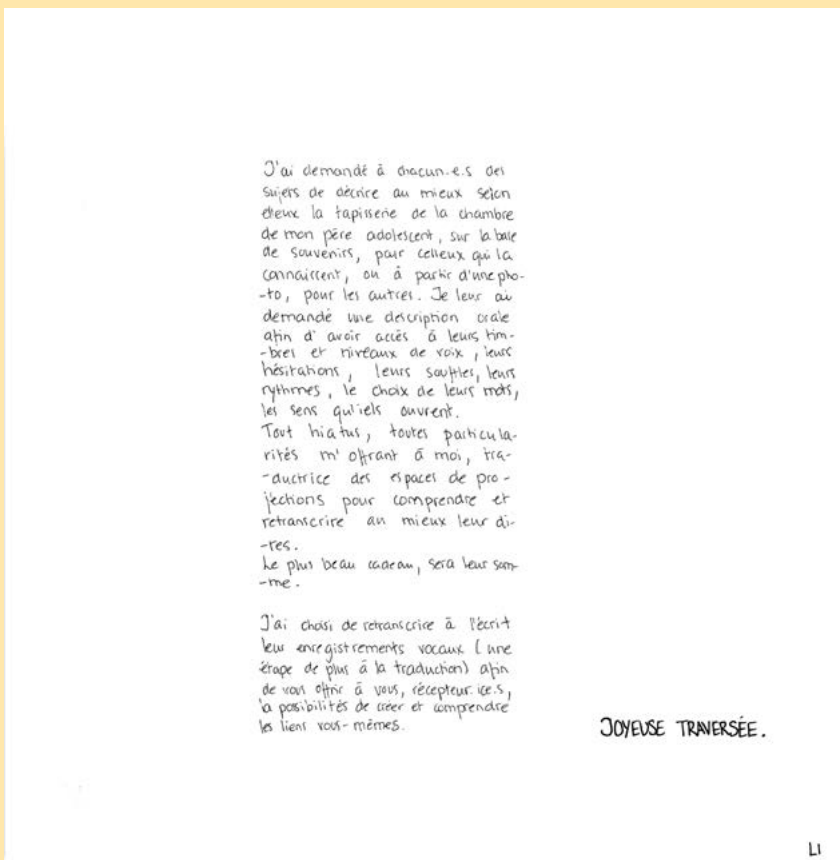
Quand je dis **TRADUCTRICE**, je dis : personne ayant la fonction de retranscrire, d'interpréter de façon immédiate un discours prononcé par l'orateur, ou écrit. Transposition d'un système, d'une réalité dans un autre.

J'entends donc qu'il y a une marge d'interprétation subjective pour celle-ci.

La traduction sera graphique, dessinée parce que **CARTOGRAPHIE** vient du grec ancien : **CARTO** - carte et **GRAPHEIN** - écrire.

Soyons bêtes et tentons d'être fidèles à ce terme : écrivons les cartes.

XLIX



J'ai demandé à chacun-e-s des sujets de décrire au mieux selon eux la tapisserie de la chambre de mon père adolescent, sur la base de souvenirs, par ceux qui la connaissent, ou à partir d'une photo, pour les autres. Je leur ai demandé une description orale afin d'avoir accès à leurs timbres et niveaux de voix, leurs hésitations, leurs sautiers, leurs rythmes, le choix de leurs mots, les sens qu'ils ouvrent. Tout hiatus, toutes particularités m'offrant à moi, traductrice des espaces de projections pour comprendre et retranscrire au mieux leur dires. Le plus beau cadeau, sera leur souvenir.

J'ai choisi de retranscrire à l'écrit leur enregistrements vocaux (une étape de plus à la traduction) afin de vous offrir à vous, récepteur-ice-s, la possibilité de voir et comprendre les liens vous-mêmes.

JOYEUSE TRAVERSÉE.

LI

n°1 DAMIEN

Alors voilà, à propos de cette tapisserie dans la chambre la haut, alors dans mes souvenirs donc, c'est un, c'est une tapisserie, un papier peint composé d'un modèle géométrique. Ce modèle géométrique est constitué de cercles pleins orange, qui ont un diamètre d'environ je dirais 5/6 centimètres. Et ces cercles pleins orange donc se répètent, les uns à côté des autres et ils forment, dans mon esprit pour moi je les ai toujours vu comme ça, ils forment des sortes de carrés, chaque carré étant composé de quatre cercles. Et donc des carrés qui se répètent comme ça. Alors qu'en réalité je pense que ce n'est qu'une succession de cercles pleins orange. C'est un papier peint qui à la caractéristique de ne pas être lisse. La texture est je dirais granuleuse avec des petits reliefs en fait, comme un crépis de maison. Mais en beaucoup plus doux, c'est relativement doux. Voilà c'est ça dont je me souviens c'est ça que je ressens. Par exemple au touché dans la maison je saurais parfaitement que je suis dans ma chambre. Uniquement avec ces micros reliefs qui je crois n'existent dans aucune autres pièces de la maison. Sur les différents papiers peints qui peuvent exister. Il y a deux lumières, c'est assez classique, il y en a une d'hiver et il y en a une d'été en fait. Celle d'hiver c'est une lumière blanche qui rentre et avec un orange qui est relativement pâle mais qui finalement égale enfin je ne sais pas si c'est égale mais met de la couleur en tout cas. C'est des hivers bas de plafond et la luminosité n'est pas très forte. Un souvenir de lumière d'hiver froide, pas froide mais pâle et avec un orange qui donne un peu de chaleur, en tout cas qui donne de la couleur. Et puis il y a une autre lumière pour moi, il y a une lumière d'été qui est chaude, forcément, et donc la tapisserie pour le coup, le orange est beaucoup plus foncé.

LIX



n°4 CLÉMENTINE

Une surface orange pastel unie. Sur cette surface orange pastel unie, il y a des grands carrés tracés à la peinture blanche. Ces grands carrés partagent les mêmes côtés. C'est à dire que l'arête du bas du carré supérieur correspond à l'arête du haut du carré qui se trouve en dessous. Comme un carrelage. Au centre exact de chacun de ces grands carrés, il y a un carré et son petit carré partage le même centre. Il y a donc les grands carrés, et leurs petits carrés. Au milieu exact de chacune des arêtes des grands carrés, démarre une ligne perpendiculaire à ces mêmes arêtes. Cette ligne rejoint le milieu exact de chacune des arêtes des petits carrés. Quatre cercles sont dessinés dans les petits carrés. Ces cercles sont à équidistance les uns des autres, puisqu'ils se situent chacun dans un côté du petit carré, sans pour autant toucher les arêtes du petit carré. Les petits carrés sont colorés en blanc, à l'exception des quatre cercles qu'ils contiennent. Enfin, chaque angle partagé des grands carrés, forme un losange dont les côtés sont en forme d'arc arrondi, comme les losanges rouges des cartes à jouer. De la même façon, le départ des lignes qui rejoignent le milieu des arêtes des grands côtés, jusqu'au milieu des arêtes des petits côtés font également les mêmes losanges. Ces losanges-ci sont un peu plus petits que les losanges partagés par les grands carrés.

LXVII

NOUVELLES PARUTIONS

Articles

Julie Sermon (enseignante-chercheuse en Études théâtrales) a publié en lien avec le programme de recherche « Arts vivants / écologie – le travail des affects » qu'elle dirige à La Manufacture :

- « Agir sur nos dispositions mentales et affectives : pouvoirs du théâtre face à "l'urgence climatique" » in *L'écologie en scène* (dir. Éliane Beaufiles et Climène Perrin), Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2024, p. 231-247

- « Le travail des affects » in *Rendre le spectacle durable pour rester vivant : 30 contributions pour préparer l'avenir* (dir. Nicolas Marc), Nantes : La Scène, 2024, p. 166-171.

Artefacts



Isis Fahmy (metteuse en scène) et **Benoît Renaudin** (designer et créateur son) poursuivent la valorisation de leur projet de recherche-crédation « Jeux de cartes performatifs – Un prototype source de dramaturgies ». Ils ont édité un jeu de cartes en version papier issu d'un programme de performances mené au Théâtre Hexagone à Grenoble le 22 juin 2024 avec DD Dorvillier, Ivana Müller, Arnaud Chevalier et Jérôme Dupré Latour, Delphine Abrecht, Leslie Astier et Crys Aslanian, Douglas E. Stanley et Isis Fahmy, Tatiana Baumgartner et Caroline Imhof, Benoît Renaudin, Sybille Peters, Marjorie Kapeluz, Laurent Pichaud et Mathias Poisson.



L'un des terrains d'observation et de pratique de l'équipe du projet « Les 4 jardins : comment s'orienter dans les processus créatifs de manière durable et résiliente ? », dirigé par Gregory Stauffer, a donné lieu à la création du site internet du centre d'explorations écosomatiques [www.malvaux.net]

Livre

Le travail de l'acteur-ric.e. Opérations, protocoles, exercices pour le jeu
Anne Pellois (direction scientifique)
– À paraître en mars 2025



Que travaille-t-on quand on s'exerce au théâtre ? Quelles opérations sont mises en œuvre par l'acteur-ric.e pour jouer ? Quelles compétences sont requises dans la pratique du jeu ? C'est à ces questions que tente de répondre cette enquête dirigée par Anne Pellois, historienne du jeu, associant une équipe d'une vingtaine de chercheur-euses académiques et praticien-nes dans les domaines du théâtre, de la danse, de la musique, de la marionnette, de la philosophie et de la littérature. Le livre rend compte de pratiques pédagogiques essentiellement récoltées au sein de La Manufacture – Haute école des arts de la scène. La technicité des exercices étudiés et discutés contient des savoirs et savoir-faire spécifiques, dont il s'agit de saisir les mécanismes et l'efficacité. L'analyse est fondée sur une mise en perspective historique des formations de l'acteur.ice et une approche contemporaine pluridisciplinaire.

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO



Mathias Brossard* est metteur en scène et comédien. Il est diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2015). En 2014, il co-fonde une structure de production, La Filiale Fantôme avec François-Xavier Rouyer et Romain Daroles. Il y développe une pratique théâtrale *in situ* en collaboration avec le collectif CCC.



Paula Caspão est artiste-auteure et chercheuse au Centre d'Études de Théâtre et à l'Institut d'Histoire Contemporaine, Université de Lisbonne. À la croisée des études de performance et des études féministes des sciences et de la technologie, elle développe des pratiques de fabulation abordant les formes de violence impliquées dans la production de la connaissance et de l'histoire, ainsi que dans le maintien de leurs institutions, technologies et fictions politiques.



Eve Chariatte* est danseuse, chorégraphe praticienne de shiatsu. Sa recherche artistique puise dans de nombreuses pratiques écosomatiques. Elle a créé *Suons!* (2019), *Au cœur nous préférons le diaphragme* (2021) et *Ce qu'on doit à la nuit* (2024). Elle fait partie de l'équipe de recherche « Arts vivants / écologie – Le travail des affects ».



Joanne Clavel* est chargée de recherche au CNRS, UMR LADYSS 7533 et associée au laboratoire MUSIDANSE de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Elle développe les humanités écologiques à partir des savoirs du corps. Elle coordonne le projet « Plages Vivantes Humanités environnementales et Création » autour des relations humains / natures. À La Manufacture, elle fait partie de l'équipe de recherche « Arts vivants / écologie – Le travail des affects ».



Romain Daroles* est comédien, diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2016) et co-directeur de La Filiale Fantôme aux côtés de François-Xavier Rouyer et Mathias Brossard. Il a notamment travaillé avec François Gremaud (*Vita Nova* ; *Phèdre!*, 2017), Mathias Brossard (*Platonov*, 2015) et François-Xavier Rouyer (*Possession*, 2020).



Alix Eynaudi* est danseuse, chorégraphe, enseignante et chercheuse associée à La Manufacture – HES-SO. Elle développe une recherche qui interroge les notions de repos et de restes à l'ère de la productivité, à travers le projet de recherche « Institute of Rest(s) – How to trouble productivity through dance and its spaces of communality ».



Mathilde Gérard est scénographe, étudiante du Master Théâtre – orientation Scénographie de La Manufacture.



Alice Gratet est danseuse, diplômée du Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture (2024).



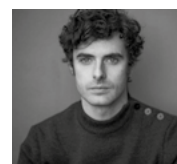
Lara Khattabi est comédienne et dramaturge, diplômée du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2015). Elle a travaillé avec Guillaume Béguin, Nicolas Stemann, le Third Floor Group, Andrea Novicov, François Renou, Mathias Brossard (collectif CCC), Ludovic Chazaud et la Cie Avec. Elle a co-fondé avec Jonas Lambelet X SAMIZDAT. Ensemble, ils créent *Adieu Séminovitch!* au Théâtre Saint-Gervais puis poursuivent ce travail en 2021 avec *Du cœur au ventre*, un diptyque autour de l'œuvre de Nikolai Erdman.



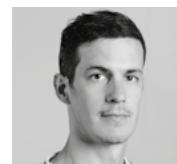
La colle est composée de Delphine Abrecht*, Guillaume Ceppi*, Giulia Crescenzi, Diane Dormet, Yan Duyvendak*, Flavia Papadaniél*, Marie Romanens, Romane Serez. Nous sommes huit personnes blanches, issues de générations différentes, parmi lesquelles des femmes, des personnes non-binaires et des hommes. Nous sommes d'origine européenne et basées en Suisse. Nous avons suivi des formations professionnelles, artistiques et universitaires. Ces identités que nous portons et les oppressions et les privilèges qui en découlent alimentent notre travail et servent de base à nos réflexions.



Araksan Laisney est comédienne, diplômée du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2024).



Loïc Le Manac'h* est comédien, dramaturge et metteur en scène, diplômé du Bachelor Théâtre de La Manufacture (2016). Il a écrit et mis en scène *Buzzer, Je rêve de rues bleues* ; *Nino Ferrer* ; *Et il me fallut dormir avec la lumière* et *BUNDREN!* Il a co-fondé les collectifs Tranx, CCC et CLAR.



Gabriel Schenker* est danseur, enseignant et responsable académique du Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture. Il mène actuellement le projet de recherche « Diversity in European Higher Dance Education ».



Gregory Stauffer* est performeur, chorégraphe et pédagogue. Il intervient régulièrement à La Manufacture dans le Bachelor en Contemporary Dance, en tant que professeur référent et enseignant des pratiques performatives *in situ*. Il mène actuellement le projet de recherche « Les 4 jardins : Comment s'orienter dans les processus créatifs de manière durable et résiliente ? ».



Betty Tchomanga est danseuse et chorégraphe, directrice artistique de l'association GANG à Brest. Depuis 2019, elle mène une recherche sur le culte vaudou et les représentations qui lui sont associées. Elle a mis en scène *Madame* (2016), *Mascarades* (2019), *Leçons de Ténèbres* (2022) et travaille actuellement sur une série chorégraphique en quatre épisodes intitulée *Histoire(s) Décoloniale(s)*.



Lorraine Wiss est docteure en études théâtrales et adjointe scientifique au sein du département de la Recherche de La Manufacture.



Noémie Wyss est coach vocale. Depuis plusieurs années, elle croise sa passion du chant, de la danse et de la nature au cours de différents stages.

Elle a été invitée au sein du projet de recherche « Les 4 jardins : Comment s'orienter dans les processus créatifs de manière durable et résiliente ? ».

* Chercheur-euse associé-e à La Manufacture - HES-SO
Yan Duyvendak est chercheur associé à la HEAD - HES-SO

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 4^e épisode est consacré au projet de recherche *Geste mineur*.

Comment créer sans intentionnalité? Comment faire apparaître des gestes artistiques qui ne soient pas spectaculaires? Quels types de protocole faut-il mettre en place pour pouvoir manipuler ce concept poétique forgé par la philosophe et artiste Erin Manning qu'est le geste mineur? C'est à cet ensemble de questions que Maria Da Silva (metteuse en scène) et Nicolas Dutour (paysagiste) se sont attelés en compagnie d'Ali Lamaadli (comédien) et Louise Bentkowski (autrice et metteuse en scène), dans le cadre de sessions d'expérimentation au Pavillon de la Danse – ADC à Genève et au far° festival à Nyon.

Épisode 4 : Geste mineur



L'équipe de *Geste mineur*, far° festival, Nyon, août 2023 © Élodie Brunner

Un partenariat

LE COURRIER

LA RECHERCHE À LA MANUFACTURE

La recherche menée au sein de La Manufacture est de deux ordres : l'analyse des pratiques et la recherche-crédation, 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-crédation 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 qui requiert leur réalisation et qui se déploie dans les studios, les ateliers, dans les corps et les cerveaux, dans les gestes et les mots qui s'échangent au sein du travail des artistes.

IMPRESSUM

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis
Marion Grossiord
Lorraine Wiss

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 2025

Hes·so