

**RÉCIPRO**

**CITÉS**

**DANSER**

**UN**

**OCEAN**

**DE PART**

**ET D'AUTRE**

Sous la direction de

Noémie Solomon

Villa  
Albertine 

**RÉCIPROCITÉS :**

*Danser un océan, de part et d'autre*

Sous la direction de Noémie Solomon

Villa Albertine, 2025

© les contributeur·rices individuel·les

Après le symposium professionnel « RÉCIPROCITÉS : créer et soutenir la danse entre la France et les États-Unis », organisé à la Villa Albertine les 26 et 27 octobre 2023, curaté avec Noémie Solomon.

Design graphique : Aurore Chauve – Brondino Studio

La Villa Albertine a pour mission de tisser des liens durables entre la France et les États-Unis en favorisant les échanges culturels, éducatifs et universitaires. La danse occupe dans cette mission une place particulière. Les échanges sont particulièrement nourris et fructueux, portés par des années de collaboration entre artistes, curateurs, chercheurs et mécènes des deux côtés de l'Atlantique.

Grâce à des initiatives majeures telles que le programme FUSED (*France-US Exchange in Dance*) et le programme de résidences de recherche lancé en 2021, la Villa Albertine soutient activement la création contemporaine et encourage l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes venant de tous les horizons.

L'année 2023 a été marquée par *Albertine Dance Season*, un temps fort célébrant la danse sous toutes ses formes à travers huit résidences de chorégraphes, danseurs et performeurs sur l'ensemble du territoire américain, la tournée de plusieurs spectacles ainsi qu'un cycle de conversations publiques, *Dance Assembly*.

Le symposium professionnel *RECIPROCITIES: Making and Supporting Dance between France and the U.S.* a été le point d'orgue de ces échanges, réunissant des experts des deux bords de l'Atlantique pour réfléchir et dialoguer sur les enjeux et défis spécifiques du champ de la danse contemporaine, particulièrement impacté par la pandémie. Guidé par l'idée de réciprocité, ce symposium a exploré de nouvelles voies de collaboration artistique, abordant des sujets tels que les résidences d'artistes, la curation, la pédagogie et la transmission des savoirs.

La présente publication reflète la richesse de ces échanges et bénéficie de nouveaux éclairages et contributions. Elle souligne la nécessité, pour tous les acteurs du monde de la danse, d'imaginer des réponses collectives, de repenser les pratiques établies et d'inventer de nouveaux horizons.

Nous espérons qu'elle suscitera des collaborations et projets inédits entre nos deux pays, projets rendus possibles par le généreux soutien de nos mécènes, à qui nous adressons nos remerciements chaleureux.

**Mohamed Bouabdallah**

Conseiller culturel de France et directeur de la Villa Albertine

**Judith Roze**

Directrice adjointe

14

# La Pédagogie comme Performance

37

# Chorégrapheur les Résidences

61

# Actes de Transmission

84

# La Curation comme Écologie

## SOMMAIRE

- 6 **Danser un océan comme un acte de réciprocité**  
**Noémie Solomon**
- 15 **Conversation avec Raphaëlle Delaunay, Ashley DeHoyos Sauder, Joshua Lubin-Levy, Julia M. Ritter, Noé Soulier, Tara Aisha Willis**
- 26 **Horizons pédagogiques d'un curriculum : la danse comme salle de classe**  
**Donna Faye Burchfield**
- 32 **Notes sur "Choreographing Transmission"**  
**Ana Pi**
- 38 **Conversation avec Edgar Miramontes, Ashley Ferro-Murray, Judy Hussie-Taylor, Elsa Sarfati, Catherine Tsekenis, Mar'ya Wethers**
- 49 **Accueillir les gestes : une pédagogie de l'imagination et de la relation**  
**Marcela Santander Corvalán**
- 55 **Le Chorégraphique en tant qu'infrastructure**  
**Moriah Evans**
- 62 **Conversation avec Anne Collod, Ruth Estévez, André Lepecki, Linda Murray, David Thomson**
- 74 **Note à un·e jeune danseur·euse du futur**  
**Nicole Birmann Bloom**
- 79 **Souffle de l'esprit, archive dansante**  
**Seta Morton**
- 85 **Conversation avec Tanguy Accart, Philip Bither, Rachid Ouramdane, Angela Mattox, Ali Rosa-Salas, Janet Wong**
- 97 **Ode aux espaces intermédiaires**  
**Megan Kiskaddon**
- 102 ***Curating the alternative* : une perspective historique en danse**  
**Lou Forster**
- 110 **Coda : vers une pratique écologique**
- 111 ***Danses non humaines* : le chorégraphique à l'épreuve de la crise écologique**  
**Jérôme Bel**
- 116 **Rêveries sur la (dé)composition en danse**  
**mayfield brooks**
- 122 **Biographies**
- 128 **Remerciements**
- 130 **À propos de La Villa Albertine**

# DANSER UN OCÉAN COMME UN ACTE DE RÉCIPROCITÉ

Noémie Solomon

« Comment pouvons-nous réduire la distance entre nous ? »

—Dorothee Munyaneza, 2023

Réciprocité : du latin *reciprocus*, « qui monte et qui descend, qui va et qui vient ». Le mouvement de la respiration qui entre et qui sort, le ressac d'une vague, un geste qui se dissipe sur scène avant de se transformer en mouvement social, des corps qui éprouvent leur capacité relationnelle, un-e danseur-euse enfoui-e dans du compost qui s'abandonne au poids de la terre et du temps. Réciprocité : une pratique incarnée, attentive aux divers mouvements—sensoriel et politique, organique et inorganique—qui nous traversent et nous composent. Réciprocité : une partition pour une danse de relations, sensible et vaste, qui puisse rendre compte des multiples façons de vivre et se mouvoir ensemble en anticipant les trajets à venir.

Cette publication repose sur un double postulat : que la réciprocité est essentielle dans le contexte des échanges culturels et de la politique mondiale en 2025, et que la danse constitue un espace privilégié pour étudier—pour apprendre aux côtés—des pratiques de réciprocité. Et si réduire la distance entre nous, pour reprendre les mots de l'artiste Dorothee Munyaneza, relevait d'un problème chorégraphique ? Et si la danse, avec ses diverses techniques et sa connaissance approfondie du mouvement sous toutes ses formes, y compris le déséquilibre, l'immobilité et la transformation, pouvait nous enseigner précisément *comment* combler les écarts politiques et sociaux qui nécessitent une action de toute urgence ?

Une partie de la réponse réside sans doute dans le renouvellement de l'attention que nous accordons à la danse—la myriade de pratiques somatiques et chorégraphiques qu'elle étudie, répète et incarne—à travers des questions d'interdépendance et de solidarité. De s'affranchir d'une vision persistante de la danse—où celle-ci est perçue comme confinée aux domaines de la scène et de la métaphore, et dont le langage est soi-disant « universel » parce que réduit à une incarnation uniforme et indifférenciée. Comment, au contraire, pouvons-nous envisager la danse dans une vaste sphère de production culturelle, à travers les multiples alliances qu'elle tisse avec des formes de vie—y compris celles « plus qu'humaines »—et la façon dont elle se manifeste à travers des mouvements sociaux et des histoires—affirmant des lignées alternatives ?<sup>1</sup> Quel enseignement offre-t-elle pour habiter collectivement la terre, pour décoller et atterrir sur des terrains mouvants ? Bruno Latour a suggéré que « la nouvelle universalité, c'est de sentir que le sol est en train de céder ».<sup>2</sup> C'est ce qui nous rassemble, désormais : ce sentiment que la terre ne peut plus supporter les effets violents de la mondialisation, les migrations, l'explosion des inégalités et le « nouveau régime climatique », qui sont « bien la même menace ».<sup>3</sup> Alors que le mirage d'une culture commune disparaît à l'horizon, et que le sol, autrefois jugé stable, se dérobe sous nos pieds, les paramètres qui guidaient auparavant les échanges culturels ne sont pas seulement en train de changer : ils s'effondrent. Dans leur sillage, de nouveaux modes somatiques et paradigmes politiques surgissent : un champ est en devenir. À l'écart de la promesse d'interconnectivité de la mondialisation, nous faisons face à la nécessité de nous connaître et de nous sentir autrement les un-es les autres. Une façon de réduire la distance qui s'est amplifiée entre nous pourrait alors être de

répéter, aux côtés des pratiques chorégraphiques, une somatique de la générosité et du soin, voire de la réciprocité.

—

*RECIPROCITÉS : Danser un océan, de part et d'autre* fait suite à la « *Albertine Dance Season 2023* » et plus particulièrement à la série « *Dance Assembly* », qui s'est déroulée à travers des tables rondes, des discussions d'après-spectacles et un symposium. Cette série qui s'est étendue sur une année a pris comme point de départ la figure de l'assemblée en danse, dans laquelle les pieds se rejoignent dans les airs avant d'atterrir ensemble sur le sol. Dans l'assemblée, les limites physiques sont éprouvées pour que les corps et les gestes se rejoignent. Mode critique de rassemblement, l'assemblée attire l'attention sur le rôle de la danse et de la chorégraphie dans l'accumulation d'un savoir collectif, l'anticipation de formations sociales et de révolutions sensorielles. Les discussions ont porté sur les chorégraphies des protestations sociales et de l'agitation somatique de mai 68 jusqu'à aujourd'hui ; la transmission et la transformation des formes à travers trois générations de danseur·euses hip-hop travaillant en France et aux États-Unis ; le langage révolutionnaire de Monique Wittig pour dénaturer le genre et le corps ; jusqu'à l'afro-futurisme et la justice écologique dans les Antilles françaises.<sup>4</sup> Les échanges se sont articulés autour d'expérimentations chorégraphiques, de leurs mouvements inventifs, sensibles et parfois indociles à travers les formes disciplinaires, les fossés générationnels et les frontières géopolitiques.

La série a culminé avec le symposium *RECIPROCITÉS : Créer et Soutenir la Danse entre la France et les États-Unis*, qui a eu lieu à New York fin octobre 2023. Le symposium a rassemblé plus de 25 participant·es venu·es échanger sur une variété de thèmes et méthodologies articulés autour de quatre axes majeurs : la Pédagogie comme performance, Chorégrapheur les résidences, Actes de transmission et la Curation comme écologie. Chaque session consistait en une table ronde avec quatre panélistes, un·e modérateur·rice et un·e répondant·e, ainsi que des dialogues en tête-à-tête (ou « provocations d'artistes ») entre des chorégraphes issu·es de contextes de création différents. Les présentations ont été suivies par des échanges passionnés avec le public, soulignant à la fois la nécessité et le potentiel des rassemblements en personne suite à la pandémie de Covid, et les inégalités flagrantes accentuées par une crise climatique et financière profonde. Une « poly-crise » qui, rétrospectivement, ne s'est pas seulement

aggravée avec le temps, mais s'est transformée en un nouvel ordre turbulent. Les événements climatiques défavorables sont désormais des occurrences violentes du quotidien, qui créent des bouleversements sociétaux et environnementaux continus. Aux États-Unis, plusieurs initiatives de financement de la danse ont été abandonnées au cours de l'année dernière, avec de graves répercussions sur tous·tes les acteur·rices du secteur. En France, malgré une infrastructure solide financée par l'État, le secteur de la danse est confronté à des coupes budgétaires sans précédent. Ces nouvelles réalités ajoutent indéniablement une pression sur la possibilité même d'échanges transnationaux. Comment pouvons-nous, en prenant les « réciprocités » comme point de départ, confronter les singularités, les points communs, les parallèles, les écarts et les dissonances qui informent et guident nos pratiques respectives dans un paysage en plein bouleversement ? Face à la montée du nationalisme et des régimes autoritaires à travers le monde, comment pouvons-nous affirmer la nécessité d'échanges, de rencontres et d'hybridité interpersonnelle empathiques ? Quels sont les privilèges et les abondances, les outils et les ressources créatives pouvant être partagés et imaginés collectivement ?

La présente publication reprend et développe certains des échanges clés qui ont animé le symposium, à travers des versions éditées de chaque table-ronde.<sup>5</sup> Elle présente également huit nouveaux textes et deux entretiens, retraçant la manière dont ces questions continuent d'informer le champ à travers d'autres trajectoires et urgences. Ensemble, ces textes mettent en lumière les expériences des artistes, défenseur·euses, enseignant·es, dramaturges, universitaires, curateur·rices et directeur·rices chorégraphiques, pour s'interroger sur le rôle de l'imagination et des infrastructures chorégraphiques ; sur les enjeux écologiques et éthiques qui peuvent soutenir la danse de part et d'autre d'un océan.

—

Les quatre sections qui structurent la publication se nourrissent et se chevauchent de multiples manières. Un fil conducteur reliant les différentes contributions pourrait être la question de la durabilité au croisement des pratiques chorégraphiques. Quelles sont les conditions vitales, les formes de subsistance, pour que les pratiques chorégraphiques soient connues et enseignées ; pour que les danseur·euses se rencontrent et expérimentent ; pour que les danses prennent forme et soient présentées, transmises et réimaginées ? Comment pouvons-nous répéter et incarner des processus et des avenir·s durables pour le champ

de la danse ? Comment pouvons-nous réconcilier les impératifs d'être ensemble, de partager des œuvres par-delà les distances (et les frontières) compte tenu des contraintes bureaucratiques, économiques et écologiques en jeu ? Les défis et les propositions avancés par les contributeur·rices émergent comme autant de réciprocity : des pratiques durables mais partielles qui forment un ensemble hétérogène.

Dans **La Pédagogie comme performance**, les participant·es partagent des approches et des modèles pédagogiques allant du conservatoire à l'institution d'arts libéraux et son « campus créatif », en passant par des programmes expérimentaux. La valeur de certaines méthodes et idéologies est débattue, ainsi que les exigences imposées aux artistes chorégraphiques pour enseigner ou innover à travers les disciplines. Comment l'éthique collaborative de la danse, son insistance sur le processus et sa temporalité singulière (le temps qu'il faut pour que des corps apprennent des techniques et des œuvres) peuvent-ils inspirer des méthodologies au-delà du champ chorégraphique ? Donna Faye Burchfield mobilise l'idée de la danse comme une « salle de classe », nous rappelant combien la danse et son enseignement sont pris dans une boucle qui peut ouvrir des mondes. Elle s'interroge : « Et si nous appelions cet instant—celui où nous comblons le fossé entre qui nous sommes et qui nous pourrions être, entre le monde dans lequel nous vivons et celui dont nous rêvons—une danse ? » Pour Ana Pi, « La réflexion autour de *'Performance as Pedagogy'* est une puissance atomique ». Celle-ci « fait preuve de ténacité », elle intensifie les questionnements, elle nous invite à répéter collectivement. Pi, artiste et pédagogue « extemporaine », inscrit sa pratique aux côtés de la diaspora noire et de ses « connaissances périphériques ». À travers le prisme de la performance, la pédagogie apparaît comme un espace de générosité, de continuité et d'héritage ancestral pour cultiver les relations que nous « devons rééquilibrer et régénérer de toute urgence ».

**Chorégrapheur les résidences** déploie différentes stratégies et possibilités à travers de multiples échelles, rôles et organisations pour repenser les résidences chorégraphiques. Les discussions mettent en lumière les questions de l'espace, du temps, des ressources financières mais aussi les diverses relations et amitiés qui constituent le tissu de la danse. Les participant·es insistent sur la nécessité de soutenir les artistes sur le long terme, en s'éloignant d'une économie de production pour envisager la danse (et la performance) à travers le prisme de la recherche, du processus et de l'expérimentation. Edgar Miramontes

suggère, par exemple, le modèle coopératif pour repenser les relations entre un espace et les artistes qui y sont présentés en collaboration avec d'autres institutions nationales et internationales. Dans une coopérative, chaque artiste a des parts et son mot à dire sur la façon dont un espace est gouverné et habité. Dans « Accueillir les gestes », Marcela Corvalán Santander partage son expérience autour d'une « résidence d'enseignement » à Bard College afin d'étendre la réflexion sur la pédagogie chorégraphique en tant que pratique fondée sur l'hospitalité. Pour Moriah Evans, le « travail de chorégraphe consiste à créer des espaces où les autres peuvent se sentir eux-mêmes, aussi bien les danseur-euses et collaborateur-rices que les membres du public ». En envisageant la chorégraphie comme une infrastructure sociale, Evans nous rappelle que les danses présentent toujours leur propre combinaison de structure et d'échange : « Ce sont de vrais corps qui agissent en temps réel, au sein d'expériences et de conditions vécues. Les problématiques de pouvoir, d'agentivité, de similarité, de différence et de jugement abondent ».

Dans l'introduction d'**Actes de transmission**, André Lepecki suggère que le terme « transmission » est porteur d'une charge affective. Lorsque nous pensons diverses activités ou missions telles que la conservation, l'acquisition ou l'archivage à travers le prisme de la transmission, elle se charge d'une dimension supplémentaire : « une dimension directement liée à la question de la vie et de la mort qui est l'unique question qui compte peut-être, lorsque l'on pense et que l'on pratique la 'transmission' à travers les générations ». La conversation suit un fil où la transmission « agit » à travers des enjeux de préservation et d'archivage, d'émancipation et d'appropriation, jusqu'à ce que David Thomson nomme « le parfum » : « Comment pensons-nous parfois préserver la fleur alors qu'on en perd le parfum ? » Dans sa « Note à un-e jeune danseur-euse du futur », Nicole Birmann Bloom réfléchit à l'empreinte de la danse dans le temps : la manière dont une histoire singulière de performances et d'échanges pourra trouver son chemin (ou non) jusqu'aux générations futures et danses à venir. Seta Morton met en avant le rôle de l'esprit et celui du souffle dans le processus de mémoire, d'expérimentation et d'archivage de la danse. Elle décrit les mouvements des corps dansants, vivants et vieillissants comme la « seule archive véritablement précise », rendant ainsi manifeste la prophétie d'Octavia Butler : « Tout ce que vous touchez, Vous le changez. »

**La Curation comme écologie** souligne les questions d'interdépendance et d'enchevêtrement en ce moment charnière de la vie terrestre : ce nouvel ordre à la fois climatique, économique et chorégraphique, qui façonne la manière dont les populations peuvent se déplacer et subsister. Comment les pratiques curatoriales peuvent-elles répondre aux défis considérables auxquels nous faisons face ? Que pouvons-nous faire pour et avec les autres ? Les participant-es attirent l'attention sur des questions d'éthique et d'intégrité, tout en insistant sur la spécificité du contexte et le besoin de collaborations étendues. Pour Rachid Ouramdane, le rôle d'un-e curateur-riche est « de créer des possibilités permettant à l'art chorégraphique de se déployer sur une plus grande échelle, à travers différents domaines ; de mobiliser tout le potentiel de la discipline pour accentuer, absorber et amplifier la danse ». Le texte de Megan Kiskaddon célèbre « les institutions culturelles de taille moyenne, en tant qu'espaces où la solidité structurelle rencontre la liberté du risque artistique ». Ces espaces, affirme-t-elle, sont le ciment qui maintient l'écosystème artistique au sens large. Lou Forster analyse l'émergence historique et critique d'un « curateur de danse » dans le travail d'Harvey Lichtenstein dans la présentation et la canonisation de la danse post-moderne américaine. Forster met en lumière le rôle de la curation à travers des questions d'espace et de visibilité, mais aussi la gestion délicate de la « célébrité » et de la hiérarchie, ainsi que des problématiques liées au tissu local à mesure que se construit un réseau transatlantique. En tenant compte de ces histoires et en les réorientant, comment pouvons-nous distribuer la fonction curatoriale à travers un ensemble de relations, en renforçant un sentiment de solidarité entre les acteur-rices, les environnements et les mouvements ?

Dans la coda, deux artistes évoquent le rôle de l'écologie au sein de leur pratique créative. Jérôme Bel revient sur les raisons qui l'ont poussé à renoncer aux voyages en avion pour créer et présenter ses œuvres chorégraphiques, et évoque une création récente, *Danses non humaines*, qui explore « d'autres manières d'être vivant ». mayfield brooks retrace son parcours aux côtés de partenaires « plus qu'humains » et la manière dont ils et elles se manifestent dans ses chorégraphies, par exemple en enterrant son corps dans du compost pendant de longues périodes dans *Viewing Hours*, ou *Whale Falls*, un projet qui s'intéresse au phénomène des carcasses de baleine, où le cadavre d'une baleine reproduit les mécanismes du compost lorsqu'il atteint le plancher océanique. Ces danses sont enchevêtrées avec « *Improvising*

*While Black* », la pratique en cours de brooks qui suit un chemin cyclique : une pratique qui émerge des « abysses sous-marines » où les ossements de ses ancêtres reposent, puis retourne « dans les eaux de l’océan Atlantique pour commencer à explorer la matière décomposée des vies des Noir-es ». Ici, nous nous éloignons résolument de la terre ferme sous nos pieds pour nous aventurer dans l’océan avec ses strates d’histoires, ses asymétries politiques et ses écosystèmes nourrissants. L’océan entre nous est une frontière. C’est aussi ce qui peut nous relier et nous engloutir. Danser cet océan est une façon de cultiver un sens de la réciprocité.

1. Voir la notion de “mouvementements” d’Emma Bigé : “Des mouvements en moi qui ne sont pas de moi, des mouvements par lesquels mes interdépendances avec les créatures terrestres remontent à ma conscience ». Emma Bigé, *Mouvementements. Écopolitiques de la danse* (Paris : La Découverte, 2023).
2. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s’orienter en politique* (Paris: La Découverte, 2017), 19.
3. *Idem.*
4. Voir la liste complète de la série Dance Assembly avec l’ensemble des contributeur·rices : <https://villa-albertine.org/va/events/dance-assembly-conversation-series/>
5. Une légende complète du symposium est disponible sur le site Howlround : <https://howlround.com/happenings/reciprocities-making-and-supporting-dance-between-france-and-united-states>

# LA PÉDAGOGIE COMME PERFOR- MANCE

Conversation avec

Raphaëlle Delaunay, Ashley DeHoyos Sauder,  
Joshua Lubin-Levy, Julia M. Ritter, Noé Soulier,  
Tara Aisha Willis

Horizons pédagogiques d'un curriculum :

La danse comme salle de classe

Donna Faye Burchfield

Notes sur "Choreographing Transmission"

Ana Pi

## Tara Aisha Willis

Cette première table ronde aborde la manière dont la pédagogie et la formation traversent chacun des aspects de la scène dont nous faisons toutes et tous partie, ou les différentes pratiques que nous investissons. Cette conversation inaugure le symposium, et c'est parfait, parce que l'éducation constitue le point de départ pour beaucoup d'artistes et de professionnel·les du champ de la danse (curation, administration, recherche). Voici quelques questions à partir desquelles nous avons préparé cette rencontre : *Qu'est-ce que les espaces hybrides d'apprentissage où la pédagogie rencontre la performance et vice versa, peuvent apprendre aux curateur·rices ? Quels sont les modèles éducatifs et expérimentaux qui ont mené au développement des « creative campuses » et des cursus de formation chorégraphique de chaque côté de l'Atlantique ?* L'échange sur Zoom que nous avons organisé en amont avec nos invité·es fut inspirant et complexe, et j'aimerais mentionner deux questions qui ont émergé de manière récurrente et qui pourraient nous servir de fil rouge. La première concerne la logistique qu'implique l'entremêlement de la pédagogie et de la performance. Comment les objectifs artistiques et curatoriaux finissent-ils par s'aligner—ou non— avec les objectifs pédagogiques au sein des institutions, des formations et des programmations ? Comment penser la logistique pour que pédagogie et performance collaborent concrètement ? La seconde concerne les pratiques et les interactions entre la pédagogie et la performance. Pas nécessairement en termes d'organisation d'événements, mais dans la manière dont création et représentation chorégraphique et pratique de l'enseignement finissent par s'influencer l'une l'autre. Comment apprend-on d'elles, sans même mettre en place un programme proposant les deux à la fois ?

# Joshua Lubin-Levy

Je suis le directeur du Center for the Arts de l'Université de Wesleyan depuis un peu plus d'un an. Nous sommes actuellement en transition : nous réfléchissons à la manière dont un tel « centre pour les arts » au sein d'une université d'arts libéraux peut articuler différentes pratiques artistiques dans le contenu des formations, sans pour autant surcharger des équipes techniques déjà mobilisées par ailleurs pour soutenir les productions étudiantes et celles du corps enseignant. Nous désirons que les artistes portent un engagement qui ait du sens : il ne s'agit plus pour les artistes de venir présenter leur pièce et de repartir aussitôt, mais bien de se rendre disponibles pour travailler avec les étudiant-es et développer leurs pratiques. Je souhaite partager quelques réflexions autour de l'expression « *creative campus* », en pensant spécifiquement à l'histoire de la pratique des arts à l'université à partir des années 2000, grâce à des bourses attribuées à des artistes qui leur a permis de résider sur les campus, de créer dans ces espaces interdisciplinaires, en collaborant avec les enseignant-es et les chercheur-euses d'autres disciplines. Wesleyan est très fier d'être l'un des premiers lieux bénéficiaires de ces financements de *creative campus* et continue à proposer des contenus de formation en conséquence. Ceci étant dit, je crois que nous devons nous éloigner de ce modèle.

Afin d'aborder notre sujet, nous pouvons simplifier la question de la performance et de la pédagogie en suggérant qu'il existe essentiellement deux modèles de pédagogie de la performance. Il y a celui du conservatoire, dans lequel la préservation d'une discipline spécifique est centrale dans la formation des élèves, ou disciples, via une pratique prescrite. Les conservatoires sont à la fois soucieux de préserver la pratique qu'ils transmettent et les élèves qu'ils forment. Ces établissements sont souvent perçus comme étant des espaces d'enseignement rigides, méthodiques, fermés, qui sont sources d'exclusion, voire vecteurs d'une certaine idéologie. Au contraire, l'université des arts libéraux dans laquelle je travaille propose une pédagogie de la performance qui se définit en opposition à cette vision conservatrice. Si notre université pouvait s'exprimer, elle dirait : « Je suis pluridisciplinaire, je suis novatrice, je suis contre toute frontière entre les disciplines. Je suis convaincue que faire preuve de créativité implique de faire preuve d'inventivité, de nouveauté. J'ai la conviction politique

que le monde a aujourd'hui besoin de solutions créatives. Je crois que les arts devraient être intégrés dans tous les cursus d'études. Je valorise le processus et non le produit. Je suis à la fois plus connectée au monde et plus indépendante, car ma valeur ne saurait être réduite aux exigences commerciales que constituent la vente de billets et l'approbation du public ».

J'entends ce refrain en boucle sur le campus et il me semble que, malgré son discours émancipateur, il génère aussi des demandes spécifiques aux artistes qui viennent à l'université. Il crée l'attente selon laquelle l'art doit être pluridisciplinaire pour avoir du sens, et que les artistes doivent aspirer à travailler en dehors de la discipline dans laquelle ils ont souvent reçu une formation. Ils suggèrent que l'innovation artistique n'est pertinente que lorsqu'elle « change la face du monde ». Les artistes ne peuvent pas se contenter des brèves observations scientifiques : l'art et les artistes doivent transformer le monde dans lequel nous vivons. Leurs propositions doivent aborder toutes les crises auxquelles nous faisons face, et plus les crises sont conséquentes, plus les pratiques artistiques sont fondées.

L'une des choses que j'essaie de mettre en place à Wesleyan, c'est de faire en sorte que l'université soit à l'écoute des artistes, qu'elle se laisse guider par elles et eux. Nous pensons les artistes non pas comme résidents, mais comme de véritables partenaires dans cette nouvelle direction que prend le Center for the Arts. Tout en mobilisant les ressources de Wesleyan, nous voulons travailler avec les artistes pour développer un programme de recherches autour de leur besoins artistiques ; ce faisant, nous laissons cette réorganisation transformer la pédagogie, la méthode et l'impact des filières existantes. Fondamentalement, nous ne demandons pas aux intervenant·es d'arriver conscient·es de la valeur de leur travail. Nous travaillons main dans la main avec les artistes pour comprendre les résonances et l'impact que l'art peut avoir.

Et je pense que c'est constitutif du fonctionnement de Wesleyan en tant qu'école. À mes yeux, ce qu'elle a d'unique, c'est qu'elle met un point d'honneur à prioriser la pratique dans les espaces artistiques. C'est le cas du département de théâtre : plutôt que de se concentrer uniquement sur les pièces en tant que textes, il a été décidé depuis de nombreuses années d'accueillir des professionnels du théâtre pour donner aux étudiants l'opportunité d'une pratique scénique régulière. Cela vaut aussi pour la danse. En 1978, quand l'université—comme beaucoup d'autres—mettait en place un plan d'austérité et des coupes budgétaires, un

mouvement étudiant de grande envergure s'est organisé pour protéger le département, ainsi que Cheryl Cutler, qui avait été recrutée à 21 ans pour l'inaugurer. J'aimerais terminer en lisant une déclaration anonyme d'un·e élève, publiée dans un journal étudiant en 1978. « Il existe sur le campus de Wesleyan une salle de classe qui fonctionne grâce à un effort coopératif et mutuel. Chaque membre sait qu'il est un élément constitutif du groupe et que la responsabilité de son bon fonctionnement est équitablement partagée entre tous·tes les participant·es. Les étudiant·es sont conscient·es des capacités et des besoins des unes et des autres, et de l'importance d'interagir posément. La salle de classe dont je parle, c'est le studio de danse. » Je trouve que c'est une déclaration qui en dit long quant à l'importance et la valeur accordées à cet espace. Et donc j'essaie de trouver des façons de revenir à ce genre de pratique, qui peut nous guider vers d'autres modèles pédagogiques, plutôt que demander aux artistes de venir « innover ».

## Noé Soulier

Je dirige le Centre national de danse contemporaine à Angers, en France, qui est une institution plutôt singulière. Elle investit un théâtre qui comprend trois salles de spectacle—respectivement de 900, 400 et 100 places—dont nous avons la charge de la programmation danse.

Nous organisons également un festival. Le Cndc est aussi un centre chorégraphique, qui tout au long de son histoire a été en grande partie dirigé par des chorégraphes, dont Emmanuelle Huynh. Il a été fondé en 1978 par Alwin Nikolais, et a soutenu la danse américaine de manière très marquée et réussie au fil du temps, avec les premières d'œuvres phares de Trisha Brown—telles que *Newark* dont les répétitions s'étaient aussi déroulées à Angers—, de Merce Cunningham et d'autres figures importantes de la danse américaine, française et internationale. Le centre est aussi l'endroit où je développe mon propre travail, soutenu par toute une équipe, ainsi qu'un lieu de résidence, où nous invitons de nombreux·ses chorégraphes à répéter et créer des œuvres, la plupart du temps en coproduction avec notre institution.

Le Cndc comprend également une école. Nous proposons une licence en danse contemporaine, avec des promotions de vingt élèves. C'est une formation de petite taille, mais de nombreuses figures importantes de la danse française en sont issues—comme

Alain Buffard, Jérôme Bel et Philippe Découflé, pour n'en citer que quelques-uns. L'une des spécificités est que nous n'avons pas d'enseignant-es permanent-es. Notre département est composé d'artistes, de professionnel·les ou de dramaturges du champ de la danse, que nous invitons pour une durée variable, allant d'une journée à un mois, parfois plus. Cela nous permet d'inviter la même personne à plusieurs reprises : un.e artiste peut venir pour enseigner, puis revenir sur plusieurs périodes pour une création, et enfin pour présenter son travail au plateau. Pour vous donner un exemple : cet automne, nous avons ouvert la saison avec une œuvre de Lia Rodrigues. Elle est venue du Brésil pour enseigner un mois, en septembre. En juillet, nos étudiant-es sont allé-es dans l'école qu'elle a créée, à Rio, dans la favela Maré. Nous sommes à la recherche de financements pour que ses élèves puissent venir à Angers l'année prochaine. Cet échange avec Lia a été incroyablement riche. Je pense que le Cndc est un endroit très spécial : nous ne sommes ni un conservatoire—comme celui où j'ai reçu ma formation—ni une université. Nous sommes une école au sein d'un théâtre.

Pour aborder la question de la curation et de la pédagogie, j'aimerais partager avec vous certains problèmes que j'ai rencontrés depuis que j'ai pris la direction du centre en 2020. Je crois que le travail de programmation des Centres Chorégraphiques est drastiquement différent de celui des musées, en ce que les œuvres ne sont pas « disponibles ». On ne peut pas construire sa saison en se disant « je vais choisir cette œuvre et la mettre en regard avec telle autre ». Imaginez que vous aimez une pièce de Martha Graham, mais que personne ne la danse en ce moment même. Comment faire venir la compagnie ? Et que faire si cette pièce ne fait plus partie de son répertoire de tournée ? Les œuvres chorégraphiques ne sont pas facilement disponibles. Aussi, à propos de l'enseignement, il y a eu une explosion de ce que nous appelons « chorégraphie », ainsi que des techniques chorégraphiques qui sont très importantes aujourd'hui ; ce qui est formidable. Mais toute pratique de la danse prend du temps. Le travail du corps prend du temps, et on ne peut pas y couper. Ce temps est incompressible. Il faut alors faire des choix, et ces choix sont extrêmement difficiles. Au Cndc, nous essayons d'élargir la formation en sortant du canon de la technique classique occidentale, ce qui signifie aussi que nous ne serons jamais capables d'aller aussi loin qu'il est possible dans cette technique—ni dans d'autres. Le corps prend du temps, et on ne peut pas tout enseigner.

L'un des éléments qui est au cœur de l'enseignement de la danse depuis des décennies, et qui selon moi concerne moins les arts visuels, c'est que nous apprenons souvent à danser à la manière d'un·e artiste en particulier. Personne ne suivrait, par exemple, un atelier Jackson Pollock, pour se former à la technique du *dripping*. Mais on suivra volontiers un atelier Trisha Brown, William Forsythe, Lia Rodrigues—on s'initiera à ces pratiques, on entrera dans leur univers. C'est une façon très riche de partager des expériences artistiques, qui je crois n'a pas lieu de cette manière dans d'autres domaines ou d'autres écoles d'art. Ce procédé requiert du temps, mais il crée des liens profonds. C'est peut-être un endroit où la danse est créative, où elle offre des laboratoires et des apprentissages où il se passe des choses. Mais les fruits ne sont pas immédiats. Il s'agit de digérer le travail qui a été fait et expérimenté par d'autres, et de voir comment cela transforme notre pratique personnelle. Et cela prend du temps ; cela ne peut que se manifester dans le temps. Je crois que les questions de disponibilité et de temps opèrent de façon radicalement différente dans le champ de la danse.

## Raphaëlle Delaunay

Je suis la directrice d'ÉLAN, qui comme son nom l'indique porte une notion de défi, de prise de risque et de mouvement. ÉLAN a été créé en 2021 par le Centre National de la Danse, sur une idée de Catherine Tsekenis. C'est une « école de l'égalité des chances », pensée pour offrir des opportunités à de jeunes danseur·euses et pour leur donner une chance dans le monde de la danse—ou non. Et nous tenons énormément à ce « ou non ». ÉLAN est un espace d'inventivité, d'expérimentation, de recherche et de curiosité qui permet aux jeunes artistes de découvrir et d'explorer de nouveaux chemins, d'oser l'impossible. Cette formation est gratuite, entièrement financée par la Fondation d'entreprise Hermès. Les apprenti·es—et je ne les appelle pas « élèves » volontairement, parce qu'ils et elles ne se voient pas ainsi et nous ne les percevons pas non plus en tant que tel—ont conscience de la « chance » qui leur est donnée. Peut-être parce que cette formation a notamment été créée juste après le Covid. Ce programme a spécialement été conçu pour des jeunes encore au collège ou au lycée, ce qui signifie que les âges varient de 14, 15 ans à 19 ans. C'était l'idée de départ, mais bien sûr, nous avons dû élargir l'accès à des personnes un peu plus âgées.

Il est également dédié à la jeunesse de Seine-Saint-Denis, un département français qui a la spécificité d'avoir une grande mixité sociale et la plus forte concentration de personnes issues de l'immigration en France. Cette spécificité a par ailleurs stigmatisé le territoire. On dit qu'il s'agit du département le plus pauvre du pays, mais on omet de mentionner qu'il s'agit du département le plus jeune, qui a le plus d'écoles, le plus de ressources, le plus d'associations et le plus de talents. Mais il a aussi fallu nous étendre géographiquement parlant, ainsi nous accueillons de jeunes danseur-euses de Paris et au-delà. C'est dans ce contexte spécifique que nous posons notre première question à l'apprenti-e : de quoi as-tu besoin pour te percevoir comme un-e « artiste en devenir » ? ÉLAN est conçu pour les autoriser à franchir ce cap. Nous sommes là pour les amener au-delà de leurs limites, quelles qu'en soient la nature : économique, sociale, psychologique ou autre. Nous sommes là pour les surprendre, pour les aider à découvrir ce qu'ils et elles savent déjà sans le savoir, pour chatouiller leur vocation. Et aussi pour les autoriser à croire en l'impossible. Comment une formation peut-elle révolutionner leur façon de penser ?

Nous choisissons les apprenti-es tout autant que ces dernier-es nous choisissent. Nous collaborons avec plusieurs conservatoires pour identifier les jeunes artistes pouvant correspondre à notre programme. Il est important pour nous que les futur-es candidat-es soient déjà engagé-es dans une pratique assidue. Les auditions se font davantage sous forme d'ateliers, qui jouent avec l'inventivité et la créativité. La technique n'est pas un critère de sélection pour nous. Et, de fait, tout au long du cursus, la technique ne constitue jamais un refuge. Nous observons les relations que les candidat-es entretiennent les un-es avec les autres, avec l'espace, avec l'artiste qui mène l'atelier. Et nous essayons d'imaginer ce que ce programme peut leur apporter tout autant que ce que les candidat-es peuvent lui apporter, dans une relation équilibrée et dynamique. ÉLAN est une école gratuite et il n'y a pas de « retour sur l'investissement ». Mais nous avons besoin de sentir que les apprenti-es témoignent de leur engagement et de leur présence. C'est important pour nous d'établir un accord qui encourage l'autonomie et la responsabilité. Nous étudions les ressources—les revenus des parents—mais nous prenons également en compte d'autres paramètres. Par exemple, le désir pour certain-es d'explorer d'autres techniques, au-delà de ce qui leur a été enseigné au conservatoire, ou un manque de confiance chez d'autres. Dans ces cas-là, nous

sentons qu'il nous faut travailler avec ces jeunes, peu importe les « ressources ». Nous essayons de prêter la même attention à un·e danseur·euse qui montre beaucoup de potentiel qu'à un·e autre dont le potentiel n'est pas encore manifeste. Aussi, les apprenti·es sont issu·es de différentes cultures chorégraphiques : danse classique, contemporaine, jazz, hip hop. Et si la formation proposée a une orientation bien distincte—contemporaine, en l'occurrence—les frontières esthétiques sont très vite floutées. Pendant l'audition, les connaissances des candidat·es n'ont pas tant d'importance à nos yeux, parce qu'avec ce programme, il s'agit d'oublier ce que l'on sait, et de redécouvrir ce que l'on croyait savoir. Avec ÉLAN, on ne se fixe pas un but. On ne se préoccupe pas de l'efficacité, on ne suit pas des objectifs prédéterminés. Le fait qu'il n'y ait pas de processus d'évaluation rend l'apprentissage plus paisible, plus joyeux. Le cursus autorise les apprenti·es à s'égarer, à suivre leur rythme propre, à essayer une multitude de choses, à prendre ce qui est bon, à définir leurs enjeux personnels. Chacun·e aura le temps et la chance de trouver son chemin. Cela peut être une rencontre avec un·e artiste, une conférence, une performance, etc.

Je voulais que ce programme soit aussi éclectique que possible. Quand on m'en a proposé la direction, il m'a fallu réaffirmer mes convictions en tant qu'artiste pour ouvrir la voie à d'autres, et notamment aux plus jeunes. J'ai dû reconnecter avec l'élève que j'ai été et que je suis encore, d'une certaine manière. Je n'invite pas un·e artiste ou ne suggère pas un atelier que je n'aurais pas envie de suivre. Et de fait, je participe aux ateliers avec les apprenti·es. Ce programme dont j'ai rêvé pour elles et eux, je souhaite y prendre part. J'apprends à leurs côtés. Ainsi, le point de départ de ce programme n'est pas un lieu de connaissance, mais plutôt ma propre curiosité d'apprendre.

## Julia M. Ritter

Je suis la doyenne de l'école Glorya Kaufman au sein de l'Université de Southern California à Los Angeles, qui a été fondée en 2012 grâce à la donation significative de Glorya Kaufman, prodigieux soutien pour le monde de la danse. La création de cette école a changé la donne aux États-Unis. Elle a accueilli ses premier·es élèves en 2015 ; nous avons ainsi diplômé cinq promotions. Je souhaite féliciter Jodie Gates en tant que

fondatrice de l'établissement et William Forsythe, qui a été le premier enseignant à bénéficier d'une dotation. Les deux se sont merveilleusement impliqués dans la création de cette école-conservatoire au sein de cette université de recherche. Notre école a été créée avec l'intention de rassembler différents styles de danse : hip hop, danse classique, jazz, claquettes, Bollywood, danse contemporaine et bien d'autres. C'est toujours le cas aujourd'hui. Avec les enseignant-es, nous approfondissons toujours davantage ce que signifie, pour ces différents styles de danse, d'entrer en conversation les uns avec les autres.

Chaque année, nous recevons des centaines de candidatures d'élèves qui souhaitent intégrer l'école. Le parcours d'admission est très sélectif. Nous ne sommes pas en recherche d'un « profil type », comme c'est souvent le cas dans les conservatoires, impliquant un certain niveau en technique classique ou moderne. Nous étudions chaque candidature que nous recevons et nous convions environ cent vingt candidat-es sur le campus. Nous souhaitons créer une promotion qui va de vingt-cinq à trente élèves excellent dans leur domaine, prêt-es à ouvrir de nouvelles portes grâce à ce que nous leur proposons, et gagner en expérience dans d'autres styles. Cela signifie que nous pouvons accepter un-e danseur-euse qui excelle en waacking ou en voguing et qui a moins d'expérience en danse classique. Nous désirons créer un groupe éclectique, composé d'élèves qui s'engagent alors collectivement dans des processus créatifs et saisissent l'opportunité d'apprendre différentes pédagogies. Toutes et tous étudient des styles et des formes variés. Les élèves peuvent se spécialiser en deuxième année, mais on leur demande de continuer à étudier tout un éventail de danses. Il peut y avoir des tensions et des difficultés, bien sûr, puisque certaines impliquent un enseignement basé sur la hiérarchie, tandis que d'autres se fondent davantage sur la notion de communauté. Mais les élèves peuvent ainsi aborder différentes approches pédagogiques via ces différentes danses. Quelle en est leur compréhension ? Comment est-ce lié aux performances que les élèves créent avec les artistes ? La doyenne adjointe de l'école chargée de la programmation et des projets travaille avec un comité de conseil artistique—composé de membres du corps enseignant—pour sélectionner les artistes intervenant-es. Chaque semestre, nous en invitons quatre à travailler avec les élèves, aux côtés de quatre artistes de la faculté, qui mènent également leurs propres projets. C'est un processus très court, de deux à cinq semaines, pour créer de nouvelles œuvres. Nous ne sommes pas un lieu de diffusion, mais nous travaillons en étroite collaboration avec le bureau du rectorat de la faculté de lettres et de sciences

humaines sur une initiative appelée *Visions and Voices* pour inviter des compagnies sur le campus.

Nous nous trouvons, en tant qu'artistes et pédagogues, dans une situation profondément inédite. Cette génération d'élèves, la fameuse génération Z, est confrontée à de nombreux défis, et je crois que ce qui me préoccupe le plus en tant que doyenne, artiste et éducatrice, c'est d'aider les élèves, qui sont dans un conservatoire et qui brûlent de devenir interprètes, à faire face aux difficultés d'adaptation qu'ils et elles rencontrent sur leurs lieux d'apprentissages. Les élèves ont certaines attentes quant aux espaces qu'ils et elles investissent, tant pour l'apprentissage que pour la performance ; et il arrive que ces attentes ne soient pas comblées par les artistes qui interviennent ou par les enseignant-es. Comment aider les élèves à concilier leur anxiété de ne pas trouver de travail une fois leur diplôme en poche et leur capacité à s'engager dans un projet qui valorise davantage le processus que le résultat ? Comment les aider à collaborer avec un-e artiste qui ne partage pas leur système de valeurs concernant l'utilisation des pronoms personnels, par exemple ? Ce sont certains éléments qui, à mon sens, peuvent mettre à mal les processus de performance et d'apprentissage. Je n'ai pas de réponse, je les évoque simplement en tant qu'éléments à garder en tête lorsqu'on entremêle pédagogie et performance. Et je dois dire que cela résonne en moi, ce que vous avez évoqué, Josh, en partageant ce témoignage de l'étudiant-e sur le studio de danse et l'importance de l'apprentissage social et émotionnel qui s'y déroule. Comment s'assurer que chaque danseur-euse, chaque étudiant-e fasse l'expérience de créativité, de collaboration et de sécurité dans nos espaces ? La pandémie nous a toutes et tous impacté-es et particulièrement cette génération qui est en train de poursuivre ses études supérieures. Nous devons porter la plus grande attention à la manière dont nous organisons nos communautés de pratique et à la façon de créer des espaces d'enseignement où les relations réelles avec d'autres étudiant-es, d'autres personnes sont plus profondes que les relations parasociales.

## Tara Aisha Willis

Merci, à chacun et chacune d'entre vous, d'avoir partagé ces réflexions à la fois si distinctes et si liées entre elles, et d'avoir représenté vos institutions avec brio. Je suis particulièrement frappée par les processus mis en œuvre dans votre travail et

les programmes que vous mettez en place, y compris face aux obstacles et aux incertitudes. Noé, par exemple, vous avez soulevé la question suivante : est-il possible d'apprendre toutes les techniques existantes ? Comment investir ces danses préalables ? Je me demande si la réponse réside peut-être dans le fait d'apprendre aux élèves « comment » apprendre, plutôt que de leur apprendre la matière même ? Et Josh, vous avez évoqué travailler avec des artistes comme « partenaires », préférant ce terme à ceux souvent utilisés sur les campus. Je me demande comment ce changement de méthode—qui consiste à adopter la manière de travailler des artistes—fait émerger la difficulté de devoir s'adapter à chacun et chacune. Comment cela peut-il s'articuler avec les attentes des élèves et les activités quotidiennes du corps enseignant ? Raphaëlle, cette perspective selon laquelle le résultat importe peu, contrairement au processus et au fait d'être dans le bouillon ensemble, dans un grand chantier collectif—je trouve cela très beau. Et Julia, vous avez abordé la question des divergences entre les attentes des élèves et les espaces dans lesquels ils et elles apprennent et performant. Je me demande à quel monde, par ces moyens et processus déployés, prépare-t-on les élèves ? Quel est le monde que nous les imaginons intégrer ? À quoi les préparons-nous ? Et comment, par quelle voie, peuvent-ils et elles y parvenir ; quel est notre espoir qu'ils et elles y arrivent un jour ?

## Ashley DeHoyos Sauder

Beaucoup d'entre vous ont souligné différentes facettes de ce que je perçois comme des gestes de soin à l'égard des artistes : en mettant en exergue leur expérience vécue, leur temporalité, leur corps en lien avec la construction d'une pratique. C'est très stimulant d'être témoin de cette réflexion collective, selon laquelle l'art n'est jamais créé dans le vide, et l'œuvre est toujours liée à la vie, à la culture, aux gens et aux lieux. Il semble qu'il y ait une pratique de la pédagogie qui permet aux élèves d'apprendre à cultiver leur propre vocabulaire dans leur travail, tout en leur donnant le pouvoir de puiser dans leurs origines et d'être eux et elles-mêmes.

# Horizons pédagogiques d'un curriculum : la danse comme salle de classe

Donna Faye Burchfield

« Vous comprenez  
qui vous êtes.  
Vous comprenez qui  
vous pourriez être.  
Vous comprenez le fossé  
entre les deux.  
Parfois,  
vous comblez ce fossé.  
Vous devenez qui  
vous pourriez être.  
Vous vivez cette réalité  
un instant.  
Et si nous appelions  
cet instant :  
la salle de classe ? »

—Goat Island, « Letter to a Young Practitioner »<sup>1</sup>

*Et si nous appelions cet instant—celui où nous comblons le fossé entre qui nous sommes et qui nous pourrions être, entre le monde dans lequel nous vivons et celui dont nous rêvons—une danse ? Une danse au seuil, un devenir, qui ouvre les possibilités de se connaître soi-même et le monde autrement. La pédagogie détient le potentiel de mettre en lumière ces conditions.*

En 2010, alors que j'étais chargée de réécrire le programme du département danse à ce qu'était l'University of the Arts de Philadelphie\*, j'ai beaucoup réfléchi à la façon dont un curriculum pouvait ouvrir de nouvelles perspectives pour une école et celles et ceux qui la fréquentent. Le curriculum était alors le même depuis plus de trente ans. Je savais que l'élaboration de nouveaux cursus pédagogiques—leur agencement, les pédagogies qu'ils mettent en avant—serait au cœur de ce travail. Comment un curriculum et l'acte même d'étudier pourraient aider les élèves à redécouvrir ce qui leur tient à cœur et à rester passionné-es ? Quelles nouvelles pédagogies essentielles pourraient émerger à travers ce processus de restructuration ? Mais aussi, que reproduisons-nous inconsciemment dans nos efforts de bâtir des structures dont le but est un futur plus malléable pour la danse ? Je me suis concentrée sur les mots choisis pour décrire ce que nous étions en train de faire. Des mots tels que « pratique », « pédagogie », « recherche », « voies corporelles », « champ élargi », « création », « coaching », « réflexion », « performance », « projet », « labo » et « pratique en studio » ont été largement discutés. Comment appréhender la danse autrement ? Une école et ses pédagogies peuvent-elles être le reflet du mouvement des élèves en étant elles-mêmes en mouvement ? Qu'est-ce qui peut insuffler une sensation de vivacité lors de l'apprentissage ? Est-ce que l'étude, ou ce qu'Irit Rogoff décrit comme « l'académie », « un moment d'apprentissage dans l'espace sécurisé d'une institution académique », peut être la « métaphore d'un moment de spéculation, d'expansion, de réflexivité sans l'exigence constante d'obtenir des résultats » ? Et si le programme offre un « espace d'expérimentation et d'exploration », comment « extraire ces principes vitaux et les appliquer au reste de nos vies » ?<sup>2</sup>

J'ai travaillé en étroite collaboration avec mes collègues pour concevoir les cursus pédagogiques des quatre années d'études : « pratique en studio », « penser/créer/faire », « voies corporelles », « pédagogies de la performance », « études critiques de la danse », « projets de fin de cycle » et une série intitulée « Mieux Connaître la Danse » (MCD). Lors des deux premières années de pratique en studio, les élèves changeaient d'enseignant-es toutes les cinq semaines pendant les semestres d'automne et de printemps, qui duraient chacun quinze semaines. Ces cycles d'étude de cinq semaines donnaient la responsabilité aux élèves de réfléchir à la grande diversité des techniques et des styles de mouvement qui leur étaient proposés. L'agencement des cycles avait son importance, et les enseignant-es étaient invité-es à échanger sur leurs approches respectives. Un circuit de partage

des savoirs s'est créé entre les enseignant·es au cours de l'année. À la fin de chaque cycle de cinq semaines, les élèves se réunissaient pour échanger leurs réflexions. En l'absence des enseignant·es, les élèves partageaient leurs préoccupations, leurs questionnements et leurs découvertes. Ces sessions, enregistrées de manière anonyme, étaient ensuite partagées avec les enseignant·es. Cela nous permettait de revoir ce que nous étions tous en train d'apprendre et ce qu'il nous faudrait modifier ou ajuster l'année suivante. Lors des deux dernières années du programme, les « années de recherche », les élèves bénéficiaient d'un espace pour concevoir et imaginer leurs propres orientations en matière de pratique en studio, en combinant des heures de pratique avec les enseignant·es de leur choix. Plutôt que de se voir attribuer un cycle de rotation toutes les cinq semaines, le parcours pédagogique s'étendait alors sur la totalité des quinze semaines, ce qui permettait aux élèves d'explorer plusieurs façons de combiner ou de chevaucher leurs heures de pratique. Une pause était tout de même prévue toutes les cinq semaines pour permettre la réflexion. Le fait de ralentir et d'ouvrir un espace pour la discussion a permis de garder à l'esprit que l'apprentissage est un processus collectif.

Nous avons travaillé à partir d'un cours précédemment intitulé « *Dance Ensemble* » et l'avons renommé « *Performance Pedagogies of Dance* », ou POD. Parallèlement à chaque POD, nous avons conçu des labos POD. L'utilisation du mot « labo » dans ce contexte était un rappel de l'esprit d'expérimentation qui prévalait dans l'agencement des cours. Plutôt que des auditions, nous organisons des ateliers POD. Les chorégraphes se réunissaient pour discuter de leurs intentions avec les élèves. Les ateliers étaient aussi dansés et improvisés. À l'issue des ateliers, les élèves établissaient une liste des danses auxquelles ils·elles souhaitaient participer, et les chorégraphes remettaient une liste des élèves avec qui ils·elles souhaitaient travailler. Nous passons ensuite des heures à distribuer les rôles pour les POD en combinant les intérêts des élèves et ceux des chorégraphes. Il nous semblait indispensable de permettre aux élèves de s'exprimer sur les œuvres qu'ils·elles souhaitaient apprendre. Bien qu'imparfait, ce système se rapprochait d'un ensemble complexe de besoins et désirs partagés.

Les labos POD, conçus comme des groupes de réflexion plus intimes, encourageaient les conversations pédagogiques. Ces espaces d'apprentissage émergent prenaient forme à travers la recherche des diverses connexions entre les idées et réflexions des chorégraphes dont les œuvres étaient répétées et

présentées durant ce semestre. Qui étaient les chorégraphes ? Quelles étaient leurs inspirations et leurs motivations ? Les labos et le travail qui y était effectué étaient structurés autour des thématiques « Documentation », « Éthique & Politique », « Formes Médiatisées », « Visualité et Labo Hybride (X) ». Les labos visaient à distribuer les expériences d'apprentissage et à créer des espaces pour que des questions émergent, là où les temps de répétitions étaient davantage orientés vers l'échange de matériel chorégraphique. Chaque POD avait une distribution spécifique de danseur-seuses, mais les labos rassemblaient des membres provenant des différentes distributions. Ce système d'enseignement a permis d'initier de nouvelles pratiques pour que les performances deviennent des outils pédagogiques au-delà de leur existence sur scène ou en répétitions. Si l'on considère les POD, les danses travaillées en répétition, comme des textes, alors les labos POD pouvaient être qualifiés, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, de « paratextes » : des dispositifs liminaires d'interprétation et d'expérience au sein et en dehors des danses en tant que textes, à leur frontière. Un nouvel ensemble d'outils critiques a ainsi émergé, capable de changer les perspectives et d'ouvrir de nouveaux canaux de réception. Cette synergie entre la performance et l'étude menée dans les labos a permis de mettre en œuvre chaque année un exercice civique et pédagogique crucial et ce, dans l'ensemble de l'école.

Le module « Mieux Connaître la Danse » (MCD) s'est articulé autour d'une série de conférences, de conversations et de présentations informelles animées par des artistes et des chercheur-euses invité-es. Issue des labos POD, la série MCD nous a permis de continuer à éclairer et à explorer les frontières entre la danse et son étude. Cette série soigneusement élaborée visait à mettre en lumière les problématiques contemporaines liées à la production, la performance et la pratique des œuvres chorégraphiques et performatives, tout en encourageant les conversations sur les manières dont la danse mobilise les savoirs. À mesure que la série créait un espace pour la pensée collective et le développement de la connaissance de soi, des approches complémentaires et des modes de réflexion en évolution ont ainsi émergé. La série a été suivie par plus d'une centaine d'élèves et a inclut la participation du corps enseignant et d'invité-es. À l'issue de chaque série semestrielle, une session d'éducation civique inspirée par la *Mobile Academy* de Hannah Hurtzig était organisée, au cours de laquelle les élèves passaient du rôle d'enseignant-e à celui d'élève et de témoin. Parmi les moments marquants de ces sessions, citons les fois où le micro a circulé d'élève en élève,

leur permettant de répondre aux questions soulevées par les thèmes de recherche du semestre. Lauren Bakst, curatrice de longue date de la série et membre du corps enseignant, a invité plusieurs artistes à intervenir lors de ces sessions comme nora chipaumire, Thomas DeFrantz, Maria Hassabi, Jasmine Johnson, Jenn Joy, jaamil olawale kosoko, Faustin Linyekula, Dana Michel, Dorothée Munyaneza, Xavier Le Roy, Isabel Lewis, Wilmer Wilson IV. Ces sessions ont initié toute l'école à l'importance de la pensée critique et aux valeurs de l'apprentissage collectif.

Au fil du temps, notre curriculum est devenu un manifeste. Il a donné aux diplômé·es de l'école les moyens de penser leur avenir de manière créative et radicale. Les recherches menées par les enseignant·es et les élèves se sont chevauchées et déployées dans la ville de Philadelphie et au-delà, dans des projets tels que « *Re-Placing Philadelphia* » et « *The School for Temporary Liveness* »<sup>3</sup>. Nous avons adopté les phrases « savoir pour danser » et « danser pour savoir » comme expressions pour rendre manifeste la pensée intime de l'école. En rétrospective, je suis amenée à réfléchir sur le travail qu'un curriculum peut et doit proposer pour soutenir et mettre en lumière les relations changeantes auxquelles les élèves font face dans leur quête d'une connaissance plus approfondie et plus riche de la danse et de soi. La danse et son étude sont prises dans une boucle sans fin. Les danseur·euses reviennent sans cesse aux mêmes mouvements, à la même danse, à la même phrase. Il y a un poids à porter lorsqu'on interprète des danses déjà interprétées par d'autres. Les enjeux résident dans la répétition, la reconnaissance et les attentes erronées de similitude. Pourtant, je me rappelle ce que la danse nous enseigne, dans une salle de classe et au-delà, en insistant sur le devenir, la poïesis, la réflexion. Le processus de création et d'interprétation des danses ouvre des mondes. Des pratiques pédagogiques qui côtoient et chevauchent ces processus peuvent ouvrir encore davantage d'espaces pour une pensée imprévisible et transformative.

\* Le 31 mai 2024, l'University of the Arts a annoncé sa fermeture brutale en raison de problèmes financiers, donnant aux étudiant·es, au corps enseignant et au personnel un préavis inédit d'une semaine.

1. Goat Island, "Letter to a Young Practitioner," (2000): [www.goatlandperformance.org/writing\\_L2YP.htm](http://www.goatlandperformance.org/writing_L2YP.htm)

2. Irit Rogoff, "Turning," in *e-flux Journal* (2008): [www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/](http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/)

3. C.f. *Re-PLACE-ing Philadelphia and temporaryliveness.org*

# Notes sur « Choreographing Transmission »

Ana Pi

Le 17 octobre 2024 à 19h à New York, j'ai ouvert au public ce qui serait la toute première répétition d'une nouvelle œuvre chorégraphique.<sup>1</sup> Le mot répétition ici m'a amené à allier de manière intentionnelle et extravagante « performance » et « pédagogie », afin d'offrir mystère et mouvement à toutes les personnes présentes ce soir-là, y compris à moi-même, dans ce premier geste pour une nouvelle création.

La répétition peut avoir de multiples intentions selon la langue que nous naviguons. Faire un essai, expérimenter, préciser, le fait de pratiquer ou refaire, ainsi de suite. Le mot répétition a pu au cours des siècles, dans la perspective hégémonique de la production artistique, représenter cet espace-temps de l'individuation absolue du génie. Le sublime moment silencieux où, face à sa plus grande solitude, il dit : eurêka ! Le spectateur reste alors sur un prévisible : wow !

Entre eurêka et wow, il n'y aurait par la suite qu'un immense abysse au lieu d'un dialogue exubérant.

Le contexte de la crise généralisée à laquelle nous sommes confrontées aujourd'hui amène à se poser la question suivante : quelles relations devons-nous rééquilibrer urgemment ?

À des lieues de là, dans une économie-écologie parallèle, sur une autre ligne de temps qui avance et recule simultanément, mon partage artistique s'aligne sur les formalités et les vibrations énoncées depuis la périphérie. Dans l'urgence permanente, les savoirs périphériques contrebalancent toujours les asymétries politiques ; la générosité est notre terreau poétique. Nous nous déplaçons en groove pour ne pas nous briser. Nous citons nos sources et les préservons. Nous opérons dans la continuité depuis l'ancestralité.

À revers du romantisme, dans la rigueur de la vitalité, nos corps ont toujours embrassé avec beaucoup d'amour une performance transversale. Ici, dans cette conversation qui est la nôtre, je dois me situer face à vous qui me lisez, puisque nous parlons aussi de pédagogie, *correct* ?

Moi, Ana Pi, je suis issue d'une lignée créative qui produit étroitement tradition et improvisation à partir du vaste répertoire dansé et l'imaginaire de la Diaspora Noire. Je me positionne alors en tant qu'artiste « extemporaine » de la chorégraphie et de l'image, et vous ?

- ...

- Enchantée !

En nous situant, nous établissons sincèrement les raisons de nos contenus. Entre la pédagogie et la performance, sans doute, l'aura des données précises que nous avons choisies s'installera à l'intérieur du travail ; elle sera chez elle, cette aura. Les informations posent la question de savoir si ce que nous décidons de promouvoir à travers nos professions est sain ou cynique, inaccessible ou perméable, mouvant ou intransigeant, ainsi de suite. Entre pédagogie et performance, sans doute, il existe de nombreuses questions et multiples sont les chemins manifestes.

Toute œuvre d'art nous apprend à la connaître au fur et à mesure qu'elle met en œuvre sa matérialité singulière, à l'intérieur de nous.

*Atomic Joy*, ma nouvelle pièce, sera créée en juin 2025, au Festival Rencontres chorégraphiques de Seine Saint Denis, et réunira huit jeunes interprètes, dont le répertoire de danses de rue est dense et versatile. Huit personnes sur scène ; oui, cette décision face au marché—en voie de précarisation—performe la ténacité, les pédagogies du collectif en tant que puissance. C'est aussi une dramaturgie, évidemment, mais il s'agit surtout de réapprendre et déployer une certaine persévérance sur scène : la répéter, la réparer, la ressemer. Si nous n'y accordons pas d'attention, le paysage chorégraphique n'aura plus rien d'une forêt et deviendra un jardin minimaliste peuplé de plantes en plastique.

Le numéro huit est, au travers d'*Atomic Joy*, une formalité, pour qu'en une même scène le regard puisse parcourir au moins neuf points de vue. Ce qui vibre déjà dans cette nouvelle œuvre, c'est la joie infime, tel est son titre. Cette joie qui, malgré nos épreuves, cultive une « *playfulness* », nous pousse toujours à jouer. L'interaction et l'enchantement pour célébrer notre relation mutuelle d'apprentissage, dans un équilibre dynamique qui, dans notre danse, repousse la violence épistémique et symbolique loin de la ronde.

J'ai aujourd'hui 38 ans, tandis que Noel Olson, Morgan Gregory et Sarah Boyd, avec qui j'ai créé ce premier essai new-yorkais, ont entre 19 et 23 ans. Je suis née à l'époque de la VHS, tandis que ces trois interprètes arrivent au monde avec les écrans tactiles des smartphones et la fibre optique. Au-delà de la technologie, le temps lui-même est un grand interprète, ou bien une brillante

chorégraphe dont l'écriture défie nos corps et nos esprits dans cette friction des faits et des récits qui, au final, nous forment. Des faits et des récits qui, s'ils sont vécus de manière isolée, individualiste, peuvent générer de multiples ruptures dans notre communication en tant que collectif humain.

Dans la direction où ma ronde tourne, pour pouvoir poursuivre notre conversation et, plus encore, créer les meilleures possibilités de confluence et de relation entre pédagogie et performance, il est nécessaire de prêter attention à la transmission générationnelle de la connaissance. La relation de contact entre les histoires des gens à venir, ainsi que toutes les présences qui, dans les temps antérieurs, ont contribué à ce que nous pouvons faire et penser aujourd'hui. Convoquer les différentes générations en permanence c'est avoir l'humilité d'apprendre ce que le temps transmet.

Essayons de reprendre notre souffle un instant.

Alors, à partir de ma pratique en qualité de chorégraphe, sensible en mêmes proportions à la performance et à la pédagogie, les réflexions fondamentales que je relève ici pour nous sont :

- les savoirs situés
- la transmission générationnelle
- l'honnêteté poétique
- la nature des matériaux

Et en analysant cette liste, je sais que nous évoquons instantanément le mot « autonomie » dans toute sa complexité. Lorsque nous réfléchissons sur « *Performance as Pedagogy* » et précisément parce que nous nous trouvons à ce croisement, nous devons également savoir que nous ne déterminons en aucun cas la finalité, l'éthique d'une œuvre artistique, et encore moins ses qualités esthétiques. Nous sommes en effet absolument autonomes dans nos récits et nos frictions, nous sommes responsables de nos intentions.

La réflexion autour de « *Performance as Pedagogy* » est une puissance atomique. L'énergie où le plus infime noyau du travail sera exactement le plus expansif : où une œuvre commence réellement et où cette même œuvre ira, y compris dans ses déploiements.

*Let's keep rehearsing.*

Le travail chorégraphique, celui qui écrit, puissamment, l'espace avec son propre corps et son esprit, celui qui est attentif à la relation entre performance et pédagogie, ce travail commence son processus en posant des questions vivaces et autonomes. La pédagogie et la performance trouvent davantage de belles rimes dans les questions, c'est ma croyance. Je trouve cela sublime, cela m'émeut de réaliser à quel point les versets sont infinis. C'est probablement de là d'où vient le mot « versatilité », là où tradition et improvisation habitent ensemble dans ma lignée.

En revanche, dans la route d'à côté, il existe des œuvres chorégraphiques qui ne semblent pas se poser intérieurement des questions transversales, mais qui transpirent tout de même la relation entre performance et pédagogie. À force d'être interrogées, ces œuvres finissent par révéler leur situation structurelle, ce qu'elles veulent transmettre et à qui, quelle poésie et, plus encore, quelle honnêteté.

*Toute œuvre ouvre le jeu.*

« *Performance as Pedagogy* » nous demande ici si nous ressentons encore une curiosité vivace et davantage de joie pour continuer à planter des graines de vitalité. Une confluence qui est avant tout une invitation à la répétition, une nouvelle chance.

1. Dans le cadre d'une résidence de recherche at AMANT, à Brooklyn, à l'automne 2024, Ana Pi a présenté « *Choreographing Transmission* », une première phase de sa prochaine

création *Atomic Joy*. C.f. <https://www.amant.org/programs/425-choreographing-transmission>

# CHORÉGRA- PHIER LES RÉSIDENCES

Conversation avec  
Edgar Miramontes, Ashley Ferro-Murray,  
Judy Hussie-Taylor, Elsa Sarfati, Catherine  
Tsekenis, María Wethers

Accueillir les gestes :  
Une pédagogie de l'imagination et de la relation  
Marcela Santander Corvalán

Le Chorégraphique en tant qu'infrastructure  
Moriah Evans

## Judy Hussie-Taylor

Dans cette table ronde, nous entendrons quatre personnalités éminentes (directeur·rices, curateur·rices et producteur·rices indépendant·es) ayant une longue expérience dans l'accompagnement d'artistes dans divers contextes, allant de grands centres de danse à des universités en passant par de petits organismes artistiques. Certain·es travaillent de manière collaborative, d'autres de manière indépendante. Je tiens à souligner qu'il s'agit de structures de taille très variée, mais toutes d'une grande importance parce qu'elles s'enrichissent et dialoguent les unes avec les autres. Nous aurons de très grands centres avec leurs propres défis à relever, et de petits organismes porteurs de belles opportunités. Lors de nos échanges pour préparer la discussion d'aujourd'hui, j'ai réfléchi aux différents types de résidences en jeu. Il y a les résidences qui offrent du temps, de l'espace et des ressources, souvent financières, et dont l'objectif est la création de nouvelles œuvres. Puis il y a les résidences axées sur le collectif, qui mettent davantage l'accent sur l'éducation, l'engagement public et les ateliers. Celles-ci proposent un changement ou une perspective différente par rapport aux résidences centrées exclusivement sur la création de nouvelles œuvres. Cette forme d'échange culturel se concentre davantage sur les réseaux de relations et les connexions entre les artistes, entre les cultures, entre les esthétiques et entre les différents types d'institutions. Pendant notre écoute aujourd'hui, rappelons-nous que chaque professionnel·le et organisation culturelle a des intentions différentes pour son travail de résidence.

## Catherine Tsekenis

Je suis la directrice générale du Centre National de la Danse - CN D. Nous avons différentes missions, et l'une d'entre elles est de soutenir la création. Je vais commencer par un bref aperçu de l'organisation des résidences en France, puis me concentrer sur certains des enjeux pour ces résidences. En France, la danse

s'est considérablement développée depuis les années 1980, grâce à une créativité artistique très forte d'un côté, et une politique proactive de l'État et des autorités publiques de l'autre. Cela a mené à un solide réseau d'institutions chorégraphiques (les Centres chorégraphiques nationaux dirigés par des chorégraphes) et à une augmentation significative du nombre de compagnies.

Qu'en est-il des résidences de danse ? En général, les résidences fournissent aux artistes un espace de travail et un soutien financier pour la création, et peuvent prendre diverses formes. L'accès à ces espaces représente un véritable défi en France à cause du déséquilibre entre le nombre de compagnies et le nombre d'espaces de travail. En 2022, on dénombrait environ 667 compagnies de danse en France, dont 315 soutenues par l'État. Je n'ai pas les chiffres sur les aides supplémentaires apportées par les villes et les régions, mais comme vous pouvez le constater, c'est une scène riche et dynamique. Quels sont les espaces auxquels les artistes ont accès ? Tout d'abord, de nombreuses résidences sont organisées par des structures de danse, mais il n'existe que 19 CCN (Centres chorégraphiques nationaux) et 13 CDCN (Centres de développement chorégraphique nationaux). En France, il existe deux théâtres entièrement dédiés à la danse : Chaillot – Théâtre national de la danse à Paris et la Maison de la danse à Lyon, mais ceux-ci ne disposent pas de beaucoup d'espaces de répétition. Dernièrement, l'État a progressivement alloué de nouvelles ressources pour permettre d'accueillir de plus en plus d'artistes en résidences. Toutefois, ces institutions manquent souvent d'une scène pour présenter des performances, et leur budget reste modeste. Une autre possibilité de résidence passe par les théâtres pluridisciplinaires. En France, il en existe de nombreux, soutenus par l'État et les collectivités locales. Cependant, ils n'offrent pas beaucoup d'espaces de répétition parce qu'ils ont été conçus principalement pour la présentation de spectacles. Certains d'entre eux reçoivent aussi des subventions parce qu'ils sont très engagés dans le domaine de la danse et peuvent organiser des résidences. C'est le cas de ma collègue Elsa, qui expliquera tout à l'heure ses activités. Il n'y a pas de réglementation. Les possibilités de résidences sont nettement inférieures au nombre de demandes émanant des compagnies. En conséquence, ce sont souvent les structures chorégraphiques dont les ressources sont limitées qui produisent les performances, plutôt que les théâtres multidisciplinaires aux budgets plus importants. Dans le même temps, cette effervescence témoigne d'une forte créativité et d'un public important. Dans certains cas, les compagnies peuvent être

accueillies pendant un, deux ou trois ans par un théâtre qui devient alors leur maison. Mais c'est très rare. De nombreuses résidences ont lieu sur des périodes beaucoup plus courtes. Et pour répéter une nouvelle pièce, beaucoup de compagnies indépendantes doivent trouver au moins cinq résidences pour pouvoir mener à bien leur production.

Mais l'impact des résidences va bien au-delà de cela. Outre la mise à disposition d'un espace de travail et de ressources financières, de nombreux autres paramètres entrent en jeu. Le contexte dans lequel une œuvre est développée n'est jamais neutre, et a souvent un impact significatif sur le projet artistique. Ces résidences sont aussi essentielles pour l'équipe d'une institution, parce que la présence d'autres créateur·rices nourrit leur projet global et contribue surtout à leur travail avec un public. Cela donne lieu à une dynamique précieuse, dans laquelle les compagnies ne sont jamais déconnectées du contexte local, ce qui est d'autant plus crucial dans le cas d'un déplacement géographique. Je pense ici notamment aux résidences internationales, en particulier lorsqu'elles sont associées à un projet spécifique de recherche ou d'expérimentation, comme c'est le cas avec la Villa Albertine : ce type de résidences est aussi l'occasion pour tous les partenaires de partager et d'ouvrir leurs réseaux.

Pour finir, quelques mots au sujet du CN D. Nous avons deux implantations : l'une à Pantin, près de Paris, et l'autre à Lyon, la deuxième ville de France. En tout, nous possédons 17 espaces de travail, ce qui nous donne l'opportunité d'imaginer des résidences de nature très différente. Nous invitons des artistes sur une période de deux ans en tant qu'artistes associés (Gisèle Vienne l'année dernière, et Jérôme Bel actuellement), et leur laissons carte blanche. Nous invitons aussi des compagnies françaises et étrangères à développer leur travail, et nous présentons leurs performances dans notre petit théâtre. Nous avons également un système de prêt de studios qui est gratuit. En 2022, par exemple, nous avons accueilli 360 compagnies, ce qui signifie qu'il y a toujours beaucoup de danseur·ses au CN D, et de nombreuses possibilités de rencontres. En conclusion, les principaux défis auxquels nous sommes aujourd'hui confrontés sont de savoir comment attirer des financements supplémentaires pour la création, mais aussi comment se réappropriier le temps. C'est une vraie question.

# Elsa Sarfati

Je suis la directrice d'Espace 1789. Pour expliquer son nom imprononçable en anglais, je me dois de préciser qu'il a été fondé en 1989, l'année du bicentenaire de la Révolution française. Nous sommes situés à Saint-Ouen, une banlieue populaire et multi-ethnique proche de Paris, et nous possédons deux espaces : l'un de 400 places, utilisé à la fois pour les arts de la scène et le cinéma, et l'autre de 200 places, que nous utilisons uniquement pour la projection de films. Chaque année, nous programmons environ 40 spectacles différents. Nous donnons la priorité à la danse, bien que nous présentions également du théâtre, de la musique et du cirque. Nous présentons des artistes connu·es comme émergent·es. Et notre programme de résidence accueille deux chorégraphes (il s'agit actuellement de Smaïl Kanouté et Leïla Ka, qui bénéficient également du soutien de la Villa Albertine) et un·e metteur·se en scène, chacun·e pour une durée de trois ans. Mais nous ne possédons pas de véritables studios de répétition. Ainsi, ce que nous entendons par résidence est très spécifique. On me demande parfois si les artistes dorment dans le théâtre : non, les artistes n'ont même pas d'espace pour répéter ! Nous tentons malgré tout de transformer nos faiblesses en forces. Nous sollicitons de nouveaux partenaires pour les compagnies : nous pouvons par exemple demander à des partenaires tels que le CN D de prêter des studios. Ce que nous appelons « résidence » à l'Espace 1789 est une sorte de programme. Nous accordons un financement à l'artiste pour co-produire une nouvelle œuvre, un financement pour présenter un spectacle sur notre scène et un financement pour l'accompagner dans l'organisation d'un vaste programme d'éducation culturelle et artistique dont je vais vous donner quelques exemples.

Par exemple, nous organisons un programme de 30 heures sur un an pour un groupe de jeunes, au cours duquel les adolescent·es bénéficient d'ateliers de pratique artistique toutes les semaines avec un·e artiste, viennent au moins trois fois à l'Espace 1789 pour assister à une représentation, et visitent un musée s'il y a une exposition qui fait écho au thème exploré par l'artiste. Nous avons également organisé un atelier d'une semaine dédié aux femmes qui ne vont jamais au théâtre. Elles dansaient avec l'artiste pendant trois heures chaque matin, puis nous partageons le déjeuner et, l'après-midi, nous allons au cinéma ou à la

bibliothèque. Nous organisons aussi des événements ouverts à tout le monde ou d'autres dédiés aux personnes de plus de 60 ans, et ce, avant et après une représentation. Cela permet au public de poser sur le spectacle un regard très différent, sur le plan émotionnel ou physique. Les gens peuvent reconnaître dans la pièce un mouvement chorégraphique appris la semaine précédente. Cela leur offre une ouverture d'esprit et une « ouverture de corps », si je puis dire. Nous proposons aussi souvent aux artistes en résidence de créer une pièce avec des amateur·rices issu·es du territoire. Les répétitions ont souvent lieu le week-end, et après 20 ou 30 heures de travail, une courte pièce est présentée. C'est une expérience inoubliable pour beaucoup. Tous ces projets tissent une relation entre les artistes et les publics locaux, et cela crée un sentiment de communauté entre les participant·es, qui se retrouvent parfois à l'Espace 1789 pour assister à un spectacle ou simplement boire un café. Des amitiés se forment, mais aussi des relations amoureuses. C'est mieux que Tinder ! On voit vraiment les résultats de ces engagements (artistiques !), et la façon dont ils nourrissent les liens au sein de la communauté. Les gens viennent dans cet espace pour boire un café ou voir un spectacle ensemble, ou reconnaissent des artistes dans la rue : un·e artiste émergent·e peut devenir une star locale ! Après trois ans en résidence, les artistes ont une petite notoriété, et leurs spectacles se jouent à guichets fermés.

En considérant l'une des questions sur lesquelles nous avons été invité·es à réfléchir : « Comment pouvons-nous concevoir des infrastructures malléables, en phase avec les besoins des artistes ? », je pense que la clé est de proposer aux artistes des projets en lien avec leur processus créatif. Par exemple, quand Joanne Leighton était en résidence avec nous, elle travaillait sur une pièce autour de gestes de protestation avec six danseur·euses professionnel·les. Nous avons évoqué l'idée de travailler sur cette même matière avec les publics amateurs pour créer une courte pièce à partir de ce mouvement. Je suis convaincue que ce type de projet peut nourrir le travail des artistes parce que c'est un moyen pour eux·elles de se réapproprier du temps. Nous donnons de l'argent pour le processus de création, pour leur permettre de développer de nouvelles œuvres, pour leurs spectacles. Mais en retour, les artistes donnent beaucoup de leur temps. Il est crucial que ce travail soit enrichissant pour eux·elles aussi.

# Edgar Miramontes

Je suis le nouveau directeur général et artistique du Center for the Art of Performance de l'Université de Californie à Los Angeles. J'étais auparavant chez REDCAT, the Roy and Edna Disney Calarts Theater, un centre d'expérimentation en lien avec le California Institute of the Arts, également connu sous le nom de Cal Arts. Mon approche est donc de considérer l'expérimentation comme un élément central de ma plateforme. Chez REDCAT, nous ne disposons pas forcément d'un espace de résidence. Nous avons une résidence technique pour les projets sur le point de voir le jour. Cela prenait généralement une semaine, durant laquelle tout devait être condensé. Très souvent, le temps nécessaire pour en arriver là, pour atteindre cette étape du processus créatif, n'était pas visible. Maintenant que je suis au Center for the Art of Performance, j'ai la possibilité de réfléchir à la question des résidences. UCLA est une université publique, qui dispose de trois espaces que je supervise. Il y a trois théâtres : l'un de 1600 places, un autre de 1800 places, et le plus récent, le Nimoy, est un théâtre de 299 places qui se trouve en dehors du campus, près du Hammer Museum. Cet espace revêt un intérêt tout particulier à mes yeux. Je réfléchis beaucoup à ce que nous pourrions y organiser, en dehors des performances, car il se situe notamment en face d'une communauté irano-américaine et dans une zone très animée où il y a beaucoup de restaurants.

J'aimerais soumettre une proposition aujourd'hui. Comme ce rôle est encore très nouveau pour moi, je souhaite la partager avec vous pour en discuter et voir si c'est quelque chose de viable. Je me base sur le modèle coopératif, dans lequel un groupe de personnes se réunit pour mettre en commun des ressources, partager la gouvernance et la prise de décision, et répartir les risques financiers. Les coopératives reposent sur l'idée que le collectif permet d'accomplir davantage, et que les personnes qui contribuent à la valeur d'une institution devraient également être en mesure de prendre des décisions sur son fonctionnement. Puisque je travaille désormais au sein d'une institution publique, je vais de toute façon probablement me heurter à une certaine bureaucratie. Mais j'aimerais envisager le Nimoy comme un lieu où les artistes peuvent se rassembler avec des fondations et d'autres personnes investies dans la création et le soutien de

projets artistiques. J'imagine une collaboration avec trois à cinq collectifs d'artistes locaux, nationaux et internationaux, soutenus pendant deux ou trois ans. Au cours de cette période, il y aurait une rotation entre les différents collectifs afin de soutenir l'écosystème artistique de Los Angeles. Je pencherais pour soutenir trois artistes de LA, un·e artiste national·e et un· artiste international·e, à qui l'on garantirait un accès régulier au Nimoy, un lieu pouvant accueillir des répétitions, des discussions, des échanges, un espace de recherche encadré, et des présentations où le processus deviendrait la performance. Et bien sûr, en fonction des besoins des artistes, les ressources financières seraient fournies par l'ensemble des partenaires, en se basant notamment (mais pas uniquement) sur une échelle tarifaire. Voici la proposition à laquelle je vous invite à réfléchir aujourd'hui.

Je suis un peu en décalage horaire, je reviens tout juste de Johannesburg où j'ai eu le privilège de me rendre au Center for the Less Good Idea, un espace relativement nouveau qui célèbre sa dixième saison. C'est un incubateur qui conçoit la performance, c'est-à-dire le processus de création, comme une forme de performance en soi. C'est un lieu vraiment innovant, qui encourage l'émergence. Je m'interroge depuis un moment sur ce que cela signifie d'innover, sur la manière d'aborder ces temps nouveaux et de répondre aux défis du moment. Nous parlions tout à l'heure de « reprogrammer notre façon de penser ». Je me suis intéressé à un studio de design situé à Boston qui s'appelle Ideas, Arrangements, and Effects, qui explore la façon dont les idées sont ancrées dans les structures sociales, et comment la réorganisation de nos habitudes peut être un puissant levier pour aborder le changement. Comment, en introduisant de nouvelles façons de faire, notamment avec cette idée de coopérative, on peut faire évoluer notre vision du collectif, notre vision de l'art et des artistes en tant que leaders de création et en tant que catalyseur·ses de changement—c'est ce que je crois personnellement, c'est d'ailleurs pour cette raison que je suis toujours dans ce milieu malgré les défis auxquels nous faisons face.

## María Wethers

Je suis danseuse contemporaine, c'est ce qui m'a amenée à passer de l'autre côté : à prendre un rôle dans l'administration, la production et la gestion, en tant que productrice de création et curatrice indépendante aux côtés d'artistes racisé·es et en tant

que directrice du programme GPS/Global Practice Sharing chez Movement Research à New York. Au fil des ans, j'ai été amenée à gérer différents programmes de résidences pour diverses organisations, notamment pour le Dance Theater Workshop, qui s'appelle désormais New York Live Arts. J'ai endossé de nombreux rôles dans l'écosystème de ce milieu. En réfléchissant au thème de notre conversation sur les résidences chorégraphiques, je me suis dit que le plus pertinent serait de partager ce sur quoi je travaille actuellement. Je vais donc commencer par présenter Movement Research, l'organisation qui porte le programme GPS. Il s'agit d'une organisation de soutien à la création artistique, fondée pour et par des artistes en 1978. Cette année, nous célébrons notre 45<sup>e</sup> anniversaire, et nous avons emménagé dans nos propres locaux avec des bureaux et deux studios. Movement Research propose des programmes tels que Movement Research at the Judson Church, une série de performances en processus, plusieurs programmes de résidences artistiques, des classes et ateliers de mouvement de niveau professionnel pour adultes, deux publications (le *Movement Research Performance Journal* en version papier et *Critical Correspondence* en ligne), le Movement Research Festival, des projets d'étude et d'autres initiatives de programmes discursifs.

Ma contribution à ce panel est un peu différente de celle de mes co-panélistes. Plutôt que de se focaliser sur les résidences créatives qui soutiennent le développement de nouveaux projets chorégraphiques qui aboutiront sur une première en direct, le programme GPS soutient des échanges durables entre artistes, avec un·e artiste international·e en résidence au sein du tissu local pendant une période d'une semaine et demie à quatre semaines. Le programme GPS/Global Practice Sharing est une réincarnation de l'ancien Suitcase Fund créé en 1985 au Dance Theater Workshop. Il fonctionne essentiellement comme un programme de re-subvention, en soutien à des projets internationaux d'échange culturels. GPS travaille actuellement avec un réseau informel d'organisations partenaires réparties dans 10 pays d'Europe de l'Est et d'Europe centrale, notamment la Bulgarie, la Croatie, la Hongrie, la Lettonie, la Lituanie, la Macédoine du Nord, la Pologne, la Serbie, la Slovénie, l'Ukraine et, auparavant, la Roumanie et la Russie. Les partenaires proposent des projets pour leur communauté d'artistes par le biais d'un appel à projets annuel, et GPS leur accorde des fonds pour ces initiatives dans leur région. Chaque année, GPS héberge également une à deux résidences de plusieurs semaines à New York pour un·e artiste international·e. L'artiste a l'opportunité de

faire une présentation informelle de son travail chorégraphique, de sa pratique créative, et de fournir des informations contextuelles importantes sur les conditions de l'art et de la culture dans sa ville d'origine, dans son contexte d'origine. Les artistes en résidences GPS bénéficient également de cours et d'ateliers MR, d'un espace de répétition aux studios MR, et la possibilité de se produire jusqu'à 15 minutes dans la série Movement Research at the Judson Church. Depuis 2019, GPS soutient aussi les échanges avec des artistes et des producteur·rices culturel·les du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, en offrant des résidences de plusieurs semaines à New York à l'artiste palestinienne Sahar Damoni, à Yasmine Benchrifa et Mohamed Lamqayssi du Maroc en partenariat avec Company Anania à Marrakesh, une résidence virtuelle pour un·e artiste iranien·ne pendant notre série intensive d'ateliers d'été MELT, au duo Nasa4Nasa, Salma AbdelSalam et Noura Seif Hassanein d'Égypte et Romy Assouad de l'organisation culturelle Yaraqa à Beyrouth, au Liban. Après la pause due à la pandémie, les projets réciproques ont pu reprendre dans la région et inclure des résidences d'enseignement par Ishmael Houston Jones et Jose E. Abad à Sareyyet Ramallah en Palestine, et par Makini, aussi connu sous le nom de Jumatatu M. Poe, lors de l'édition 2023 du festival On Marche au Maroc. En avril de cette année, GPS s'est associé au New York Arab Festival pour organiser deux discussions GPS sur les thèmes suivants : « La chorégraphie arabo-américaine d'aujourd'hui » avec Nora Alami, Jadd Tank et Leyya Mona Tawil, et « La performance contemporaine et la production créative » à Beyrouth au Liban avec Romy Assouad. Je suis ravie d'annoncer qu'après une interruption due à la pandémie, le Movement Research Festival fera son retour au printemps 2024, avec un focus sur les artistes et partenariats développés à travers le programme d'échange GPS MENA. GPS accueillera des artistes d'Égypte, d'Iran, du Liban et de Palestine pendant deux semaines en février et en mars 2024. L'annonce officielle aura lieu en décembre. En attendant, nous pouvons continuer de soutenir les efforts pour instaurer un cessez-le-feu, mettre fin au génocide et à l'occupation. Merci de votre attention.

## Judy Hussie-Taylor

Merci, Marýa, de nous rappeler l'importance des artistes au cœur des crises et combien il est essentiel de les soutenir dans ces moments-là. Merci à tous d'avoir partagé votre travail, si riche et

si exigeant en temps normal, et d'autant plus dans le contexte actuel marqué par des défis sur les plans politique, économique, émotionnel.

Un point que chacun·e d'entre vous a abordé est celui du temps. Cela nous ramène à l'une des questions qui a orienté ce panel : comment mettre en avant la « recherche et la décélération dans une économie orientée vers la production » ? Ma préoccupation est la suivante : comment pouvons-nous plaider en faveur du temps et de la lenteur ? Comment défendre l'idée qu'il est nécessaire pour les artistes, pour les groupes locaux, pour nous, les professionnel·les de la culture qui accompagnons les artistes, de prendre le temps de nous rassembler, de faire le travail nécessaire dans un espace et environnement donnés ? Comment cette idée s'inscrit-elle dans ce que l'on attend de nous, et dans ce que nous aimons faire, à savoir produire, soutenir, créer et être témoins du travail des artistes ?

## Ashley Ferro-Murray

En vous entendant parler de différentes approches, de différentes temporalités et de ce qu'elles impliquent, je réfléchis aux écosystèmes dynamiques d'engagement dans les résidences et à leurs divers aspects. Je vais en partager quelques-uns avec vous, dans une liste qui n'est en aucun cas complète : les systèmes financiers, l'espace et le lieu, la temporalité, le format, l'accompagnement du personnel, l'assistance technique, la documentation et l'archivage, l'ancrage local, l'échange d'engagement, l'immersion. Je pense au travail itératif et à ce que cela signifie que chaque résidence soit différente de la précédente et de la suivante, au sein de la pratique d'un·e artiste et à travers le travail artistique en général. Comment les artistes peuvent tirer parti de différents contextes au sein d'un écosystème où chaque institution, chaque programme, chaque personne, chaque producteur·rice remplit un rôle de niche différent et se concentre sur le dynamisme et le pluralisme de ce rôle, tout en reconnaissant que le fait de devoir être « caméléonique » (pour reprendre le terme de jaamil olawale kosoko) peut aussi, sans aller jusqu'à être un fardeau, peser profondément sur une pratique ? En d'autres termes, où sommes-nous maintenant que nous sommes sorti·es du modèle de tournée, dans lequel les artistes se produisaient dans des lieux très similaires soir après soir, ville après ville ? Il me semble que

les artistes qui se déplacent à l'international, mais aussi à travers les États, se retrouvent dans des territoires différents à chaque fois qu'ils-elles pénètrent dans une nouvelle institution, avec des modes opératoires différents, qu'ils-elles soient en interaction ou non avec les équipes. L'idée que cela ne doive pas forcément aboutir à un produit ou une performance me séduit. Qu'est-ce que cela signifie lorsque ce que nous créons devient la création en soi ? Et je pense que c'est quelque chose que l'on retrouve dans le travail de nombreux artistes. Je m'interroge sur les spécificités de l'artiste, les spécificités du lieu et les spécificités du projet dans le cadre des formes d'engagements possibles dans une résidence.

Ayant travaillé de manière très approfondie dans les infrastructures médiatiques et les approches technologiques, j'ai été frappée d'entendre parler de résidences virtuelles. J'y ai beaucoup réfléchi, en particulier en lien avec les difficultés relatives à la traversée des frontières. En 2017, j'ai eu l'honneur de collaborer avec Ali Moini. Nous avons traversé le processus de demande de visa au moment précis où l'administration Trump imposait des restrictions aux frontières, et nous avons eu une longue et intéressante conversation sur la forme que pourrait prendre une résidence virtuelle dans notre espace. Ce n'était pas ce que nous avions prévu, cela n'a pas rempli l'objectif que nous avons fixé, et pourtant, nous avons beaucoup appris en évoluant ensemble dans cet espace. Tout cela fait partie de cet écosystème. Comment, en tant que groupe, pouvons-nous continuer à réfléchir aux spécificités des différentes rencontres et à leurs implications pour nous, dans ce paysage de résidences en pleine évolution ?

# Accueillir les gestes : une pédagogie de l'imagination et de la relation

Marcela Santander Corvalán

En septembre 2023, lors de mon arrivée à Bard College à Annandale-On-Hudson dans l'état de New York, j'avais apporté avec moi deux livres qui m'obsèdent depuis longtemps.<sup>1</sup> J'avais l'intuition qu'ils pourraient être des guides : *Non-noyées. Leçons féministes Noires apprises auprès des mammifères marines* d'Alexis Pauline Gumbs et *Light in the Dark* de Gloria Anzaldúa. J'arrivais en ayant conscience de m'engager dans un enseignement d'une durée nettement plus longue qu'à l'ordinaire. Mon habitude est d'enseigner de façon concentrée pendant des périodes d'une à deux semaines allant d'un programme à un autre, ce qui m'amène à voyager constamment, de ville en ville. L'opportunité qu'offre le programme de « résidence d'enseignement » à Bard de rester au même endroit pendant un temps long (de deux mois à un semestre entier) avec les mêmes étudiant·es était pour moi une expérience exceptionnelle. Volmir Cordeiro et moi nous sommes partagés le semestre. L'enjeu ici était la transmission de l'information pour que notre processus pédagogique soit dans la continuité et l'échange. Je suis donc arrivée accompagnée d'une multitude d'êtres et de réalités : j'étais habitée par ces deux livres, mais aussi par des archives, des pièces et des histoires de la danse. Parmi elles, des poèmes de Valeska Gert, des partitions de Gina Pane ou encore des danses de Joséphine Baker et de Tatsumi Hijikata. Se croisaient également à l'intérieur de moi des images de sculptures précolombiennes des Andes et de pierres anciennes avec des articles de presse de la révolte au Chili en 2019.

Pendant deux mois, j'ai donné trois cours : Technique et Répertoire issus de mes pièces chorégraphiques, ainsi que *Dance-Workshop*, un cours dans lequel étudiant·es et enseignant·es travaillent ensemble de manière horizontale, dans un espace commun. Lors de ces sessions, l'idée était de partager des étapes de recherche tout en nous interrogeant sur la réception critique afin de développer des outils d'analyse et de composition en temps réel. Ce fut un espace très riche et singulier, où la responsabilité et la manière de poser les réflexions ont été très constructives et fines. J'ai énormément appris dans cet environnement grâce aux étudiant·es et à l'équipe pédagogique qui apportent des perspectives et des techniques très diverses. Ces multiples esthétiques dialoguent autour des étudiant·es et sont une des grandes richesses de cette école de danse.

Situé à une heure et demie de train de New York City et à proximité du fleuve Hudson, Bard College est un campus entouré de forêts, d'une cascade et de calme. J'ai eu la sensation d'être

dans un autre espace-temps, où nous pouvions plonger dans l'apprentissage sans bouger en continu. Une expérience de déplacement intérieur pour moi, une présence autre qui se ressent chez les étudiant·es et dans la manière dont les cours sont vécus. C'était presque l'inverse de mon expérience d'artiste toujours dans l'urgence, où les temps sont courts et les espaces peuplés de complexités et de bruits. Le premier jour de cours, j'ai pris mon vélo et j'ai traversé ce campus très vert avec beaucoup d'arbres. Lorsque je suis arrivée au grand théâtre, le Fisher Center, j'ai été accueillie très chaleureusement par l'équipe pédagogique et administrative. J'ai eu une sensation curieuse de me sentir chez moi. J'ai pris une grande inspiration, et les mots d'Alexis m'ont traversé l'esprit. Arriver dans un endroit où l'on est bien accueilli·e, c'est déjà, à mes yeux, un premier acte d'enseignement.

*Qu'est-ce que cela impliquerait pour nous de plonger plus profondément les unes avec les autres ? Quelles sont les échelles de l'intimité et des pratiques qui nous enseignent à prendre soin les unes des autres au-delà de nos obligations ou de ce que nous imaginons nous devoir ? Les dauphins bleues se nourrissent de poissons munis d'organes luminescents qui vivent dans la couche profonde de l'océan. Ce qui les nourrit n'est autre, littéralement, que ce qui les illumine du dedans ! Pourrions-nous davantage leur ressembler ? Je me demande si nous avons en nous la possibilité d'échanger notre image de la « famille » pour une pratique de l'école, cette unité de soin où nous apprenons et ré-apprenons comment nous honorer les unes les autres, comment plonger, comment tourner, comment trouver une lumière nourrissante, encore et encore...<sup>2</sup>*

À ce moment-là, j'ai compris que le fondement de ces deux mois d'enseignement à Bard serait ma volonté d'accueillir ces étudiant·es, de prendre soin d'eux·elles et d'écouter attentivement leurs questions, doutes, gestes ; leur énergie et désir de devenir artistes.

Chaque deux semaines, j'ai proposé une thématique puisée dans mon répertoire chorégraphique et dans les techniques du sensible que je développe. À l'instar de certaines cultures précolombiennes des Andes, j'ai choisi de commencer par ma dernière œuvre et de remonter le temps. Les semaines furent organisées autour d'une série d'objectifs et d'actions :

## Transformation

Comment construire un groupe qui se met au travail afin d'ouvrir un processus de transformation ? L'école de danse est alors comprise comme un espace où la diversité des corps et des compétences est valorisée au sein d'un collectif. Je ne viens pas pour étudier seul-e, je viens pour avancer avec une communauté, créer des liens et nous accompagner. Au cours de ces deux premières semaines, nous consacrons la majorité des cours à nous entraîner, à ouvrir et aiguïser nos sens. Lors des premiers cours, les étudiant-es sont un peu perplexes, car, dans le cours technique, il n'y a pas de miroir, pas de frontalité, ni beaucoup de phrases chorégraphiques, et nous ne nous prenons pas très au sérieux. Nous créons une ambiance qui sort des cours de danse conventionnels. Nous mettons de la musique "de club" et explorons les questions de consentement pour apprendre à travailler le toucher, comme une technologie pour nous rencontrer par d'autres sens. Nous apprenons à dire nos limites et à se poser des questions avant de se laisser toucher. Des mains qui voient et écoutent. Les danses et les corps se mettent en mouvement à partir de cet exercice : donner des informations et en recevoir. Le plus important dans ce cours technique est d'apprendre à développer un espace de confiance. Permettre à l'autre de fermer les yeux et comprendre le mouvement depuis la sensation, dans une cartographie imaginaire qui va au-delà de l'anatomie classique. Inventer et développer des images dans les corps et dans l'espace.

## Écoute

Comment entraîner un groupe à des gestes d'écoute en dehors du studio de danse ? Lors des deux semaines suivantes, nous faisons une classe technique dehors, dans la forêt proche de l'école. Nous allons nous balader. Les étudiant-es rient mais nous vivons une expérience très puissante. Nous allons dans la forêt qui, bien que située à côté du bâtiment, est inconnue pour la majorité des membres du groupe. Iels la découvrent les yeux fermés. Par les sons et les lumières, par les textures, les mains et la température. J'ai la sensation que parfois iels ne comprennent pas très bien ce qu'on est en train de faire, mais iels me suivent et je les vois déjà être en train d'ouvrir leur perception de la danse. Après ces deux semaines de pratique d'écoute, je sens que nous entrons dans un autre espace perceptif où la question de la forme émerge dans un deuxième temps, après une expérience sensorielle.

### **Altérité en soi**

Comment un visage peut-il porter le visage d'un autre ? Nous sommes multitudes, nous pouvons nous transformer et chercher l'étrangeté en soi. Le visage peut être perçu comme une surface de danse et de chorégraphie, tout en représentant aussi un vaste champ d'étude sur l'empathie. Tout ce qui arrive dans le visage de l'autre m'arrive à moi. Le visage comme un paysage infini d'émotions et de rencontres. Le visage comme un outil pour créer de l'altérité et trouver des états de corps plus étranges, surprenants et festifs. Penser le visage comme outil pour développer une habilité d'attention, pour imaginer que nos danses peuvent dialoguer avec des mémoires et entités qui nous habitent.

### **Archives de la danse, histoires des gestes**

Comment la mémoire personnelle et intime s'intègre-t-elle dans une histoire des gestes ? Le projet est d'élargir l'histoire de la danse à d'autres récits moins officiels, à des parcours plus sinueux. Nous avons appris à parler, écouter et toucher les mémoires de nos corps. Nous avons étudié les corps, comme des couches de mémoires. Comment créer une technique physique et perceptive pour dialoguer avec ces mémoires ? Nous passons du temps à ouvrir ces mémoires anciennes, pour travailler avec notre corps comme une archive en mouvement. Quelles sont nos mémoires et celles de nos ancêtres et de notre terre ? Que se passe-t-il dans notre histoire, mais aussi dans l'histoire que nous sommes en train d'écrire ensemble ? Qui et quel type de danse sont dans l'histoire de la danse ? De quelle manière notre corps est-il porteur de mémoires physiques et poétiques ? Nous finissons ce temps d'étude en travaillant la danse et la fiction comme une capacité de réinventer des récits et des histoires, mais aussi avec la responsabilité de réécrire des réalités avec des corps qui rêvent.

Tout au long de ce module, je mets en avant les paroles de Gloria Anzaldúa, qui aborde l'activisme spirituel comme une combinaison de pratiques contemplatives et de stratégies d'activisme politique, qu'il s'agisse d'actions de rue ou de manifestations. À la manière d'un-e activiste, un-e artiste doit voir chacun de ses gestes imbriqués dans les réalités structurelles. Cela devient alors une transformation du réel à travers ces gestes. Faire un réseau avec les autres, ne pas travailler isolé-e. Développer une technique pour grandir ensemble et reconnaître l'impact des problèmes structurels sur nos corps au quotidien nous permet également de mieux prendre soin de nous-mêmes et de lutter plus efficacement. Les activistes spirituel·les travaillent tant dans

le monde matériel que spirituel. Comment pouvons-nous nous engager quotidiennement avec ces gestes qui paraissent anodins ? Comment développer un entraînement de la transformation de soi et du contexte nous entourant ?

Ces questions ont nourri mon séjour à Bard avec les étudiant·es et l'équipe pédagogique. Entre des langues inventées, des regards et des rires, des liens se sont tissés. J'ai observé les étudiant·es se transformer à partir de mes propositions, et j'ai ressenti une grande satisfaction à les accompagner dans leur parcours de création en tant que jeunes artistes. J'ai vu des danses émerger des endroits de profondeur, de vulnérabilité et de force. J'ai appris autant d'eux que de cette forêt entourée par le fleuve.<sup>3</sup>

1. J'ai enseigné au département danse à Bard College de septembre à novembre 2023 dans le cadre de « *Teaching Residency* », un programme de Bard College en partenariat avec la Villa Albertine.
2. Alexis Pauline Gumbs, *Non-noyées. Leçons féministes Noires apprises auprès des mammifères marines*, traduit de l'américain par Mabeuko Oberty, Myriam Rabah-Konaté et Rose B. (Paris : Les Liens qui Libèrent, [2020] 2024), 90.
3. Je tiens à nommer ceux et celles qui m'ont accompagnée et qui ont rendu ce séjour

possible, parce que le travail artistique et pédagogique dans une école se fait en discussion et friction avec un collectif qui se met au travail. Je remercie profondément Tara Lorenzen pour sa confiance et l'énorme espace de liberté pédagogique, ainsi que toute l'équipe de Bard : Maria Simpson, Souleymane Badolo, Yebel Gallegos, Jennifer Lown et Sabrina Miller. Merci à Nicole Birmann Bloom et Louise Dodet à la Villa Albertine. Je remercie également Gérald Kurdian, Volmir Cordeiro, Virginie Dupray, Alexis Pauline Gumbs, Gloria Anzaldúa et Emma Bigé.

# Le Chorégrapheur en tant qu'infrastructure

Moriah Evans

Que cherchons-nous à accomplir ensemble ?  
Pourquoi certaines personnes dansent-elles devant les autres, au lieu de danser avec les autres ?

Comment puis-je soutenir les pratiques créatives d'autres artistes dans les structures que je mets en place ?

Et pourquoi devrais-je essayer ?

Si la danse est un espace dédié à la recherche de soi, du corps et de la chair, pourquoi ne pas la définir ainsi ?

Existe-t-il d'autres espaces dédiés à la recherche de soi, du corps et de la chair ?

Oui. Alors, comment différencier ces espaces ?

Comment rassembler les gens de manière durable et engagée ?

Que faut-il faire ?

*Remains Persist* (2022) envisage la performance comme un espace d'enquête sociale et de surveillance.<sup>1</sup> Ce projet s'appuie sur des entretiens, des interrogations et sur le format question-réponse comme cadre d'exploration scientifique et sociale. Poser des questions et y répondre de manière honnête est devenu l'un des principes fondamentaux dans la création de cette œuvre. À travers sa composition chorégraphique, *Remains Persist* incarne la sincérité, la brutalité et l'absurdité dans un système tangible

d'échanges relationnels sans fin. La tension entre ce qu'une chose semble être et la manière dont on la ressent, entre la représentation et l'expérience vécue, motive depuis longtemps ma démarche. La manière dont les infrastructures socio-politiques conditionnent les possibilités chorégraphiques constitue aussi un élément clé.

Une proposition centrale de l'œuvre est de repenser le langage quotidien de la danse pour y intégrer les processus sociaux à travers lesquels nous percevons, sommes perçu·es et incarnons qui nous sommes. Les questions et réponses, les tâches somatiques, les scénarios prescriptifs et les cadres chorégraphiques incitent les corps à adopter certains états. *Remains Persist* fait référence à diverses infrastructures sociales qui catégorisent les corps, afin que le public puisse écouter et observer l'œuvre à travers ces prismes. Il s'agit d'une performance de quatre heures avec huit performeur·euses, où la scène évoque l'école, la clinique, l'hôpital, le tribunal, la télé-réalité, et bien plus. Ces lieux de performance quotidienne alimentent l'infrastructure de *Remains Persist*, qui renvoie volontairement aux régimes biopolitiques d'organisation et de contrôle social sur lesquels reposent les démocraties occidentales à travers les figures de l'enseignant·e, le·la psychanalyste, le·la travailleur·euse social·e, etc. Les performeur·euses déconstruisent ces rôles.

Les multiples espaces et le décor à la fois stratifié et épuré offrent au public la liberté de choisir où et à qui prêter attention, pour quelles raisons et à quel moment. Le regard comme appareil de pouvoir au sein de l'espace social, et par extension de la machine théâtrale, peut être d'une grande violence. De telles violences ne se limitent pas à la façon dont un corps danse, mais englobe aussi les outils (corporels, symboliques et discursifs) à travers lesquels le public appréhende les corps. Dans l'œuvre, le rationnel et l'irrationnel, l'anecdotique et l'épique sont éparpillés partout ; ils vont au-delà d'une structure précise de quatre heures régie par des tâches spécifiques. Au-delà de cette structure de tâches, la performance n'est pas scénarisée. Ainsi, le public et les performeur·euses tissent la logique entre des contenus fragmentés mais connectés.

Nous avons introduit différentes strates d'« être » —*sujet, soi, corps, chair, et divers*—comme moyens dramaturgiques d'élargir notre compréhension du corps dansant. « Divers » fait ici référence à notre situation épigénétique, à nos bagages psychologiques, aux éléments tangibles et immatériels que

chacun·e emmène avec soi. Le fait de structurer le format de l'œuvre à travers ces strates d'« être » a renforcé la perception du public sur ce que les corps peuvent être et ce qu'ils recèlent. Les formats participatifs adjacents telles la Clinique de Résignation et l'Atelier de l'Organe ont également joué un rôle essentiel dans le cadre et la portée de l'œuvre : non seulement en ce que l'œuvre raconte, mais aussi ce qu'elle accomplit. Plutôt qu'une rencontre d'après-spectacle ou une *master class* d'avant-spectacle, qui perpétuent le théâtre comme un espace d'illusion, ces éléments font partie intégrante du projet artistique, offrant des points d'accès aux pratiques des performeur·euses et ce qu'elles et ils font pendant la pièce.

J'ai toujours été fascinée par les états énergétiques, la nature brute, la vulnérabilité, la danse en tant que confession. Dans *Remains Persist*, j'ai cherché à accéder à des états de corps particuliers, non pas en épuisant le corps ou en le poussant au-delà de ses limites, mais à travers un état de relaxation extrême. Une question est revenue tout au long du processus : quel est le rôle de la résignation et des politiques du refus ? Comment réimaginer les institutions à travers un travail sur les infrastructures pour répondre à la multiplicité des besoins du XXI<sup>e</sup> siècle, tout en cherchant à concilier les régimes violents et les épistémès du projet moderniste ? Imaginer des formats inédits ou des infrastructures capables d'inventer et de soutenir—c'est-à-dire chorégrapier—des relations entre les corps était au cœur de ce projet.

Je considère parfois que mon travail de chorégraphe consiste à créer des espaces où les autres peuvent se sentir eux·elles·mêmes, aussi bien les danseur·euses et collaborateur·rices que les membres du public. Cela se manifeste de diverses manières : d'abord par le fait d'inviter des gens à participer à une danse. Je théorise, je crée et je chorégraphie un processus. Ensuite, cela se produit à travers la création de la chorégraphie elle-même : à travers son processus mais aussi sa présentation. L'infrastructure fournit la fondation sous-jacente, le cadre de base (en tant que système ou organisation). Chorégrapier un processus relève beaucoup de l'infrastructure et des « moyens de production ». En plus de déterminer ce que l'œuvre « sera » et à quoi elle « ressemblera », le processus détermine une grande partie de ce que l'œuvre « fera » : l'impact qu'elle aura sur le monde, ou l'espace social qu'elle adresse.

J'essaie de créer des contenants au sein desquels la performance peut survenir, au sein desquels les performeur·euses agissent

avec leur propre agentivité. Je passe beaucoup de temps à répéter, c'est indispensable pour créer une pratique artistique digne d'être partagée. Pourtant, les conditions de vie dans la culture du capitalisme avancé compliquent la rencontre, l'expérimentation, l'organisation. Elles compliquent toute activité qui ne se résume pas à inscrire le travail au service de ceux qui contrôlent le capital.

En tant qu'artiste, je ressens chaque jour un profond sentiment d'impossibilité. La durabilité semble hors de portée. Quels niveaux de privilège, d'agentivité et de militantisme sont nécessaires pour atteindre un minimum de subsistance ? Et un minimum de qualité artistique ? Pour créer une œuvre de qualité, il suffit parfois de donner aux gens les moyens de se rencontrer, de travailler, de danser, de parler, jour après jour. Bien que la question de la durabilité dans les arts fasse l'objet de nombreuses discussions (lors de symposiums ou dans des publications), il semble ne jamais y avoir assez de fonds pour le travail, pour le développement en amont du spectacle. Les moyens de production et les infrastructures dans le secteur de la danse ne bénéficient que peu aux artistes et à la pratique artistique. Certes, les artistes continuent à créer des œuvres avec divers degrés de succès dans une multitude de conditions. Ces problématiques reflètent la société. Mais pouvons-nous commencer par admettre un échec systémique ? Il est frustrant de constater que les paramètres infrastructurels évoluent peu. Les organisations et les personnes emploient parfois une rhétorique donnant l'illusion que de véritables changements infrastructurels se produisent—même quand ce n'est pas le cas.

D'une manière générale, la vie est interdépendante et relationnelle. *La danse l'est encore plus que la vie.* Cette interdépendance est si fondamentale que l'on peut l'oublier, ne pas la remarquer quand elle se produit. Chorégrapheur l'infrastructure ne permet ni d'oublier ni de rejeter cette relationnalité, cette interdépendance, cette co-dépendance. Il s'agit de prendre soin de tout cela et de chacun·e, même dans des contextes de sadisme exigeant, qu'Avgi Saketopoulou décrit comme un risque qui vaut d'être pris à condition de le faire avec soin.<sup>2</sup>

Si nous considérons la danse et la chorégraphie comme des sites d'infrastructure sociale et les prenons au sérieux en tant que tels, elles prennent une dimension avec des ramifications plus profondes que de simples illusions théâtrales ou tableaux vivants. Ce sont de vrais corps qui agissent en temps réel, au sein

d'expériences et de conditions vécues. Les problématiques de pouvoir, d'agentivité, de similarité, de différence et de jugement abondent. La danse peut aussi être une étude sur la manière de travailler et d'être ensemble ; d'orchestrer le mouvement, individuellement et collectivement.

La danse brise les barrières du champ social tout en favorisant la cohésion sociale, en partie parce qu'elle ne ment pas. Si on observe réellement la danse, avec toutes les capacités de nos systèmes nerveux empathiques et autonomes, le corps en mouvement est trop vulnérable, trop direct dans sa communication à travers diverses résonances spatio-temporelles-sociales-linguistiques-idéologiques. Même lorsque la danse s'appuie sur le langage, elle le défie et le défait. Je m'intéresse depuis longtemps à la danse comme forme de confession, de partage, de libération. Je préfère l'honnêteté et sa brutalité occasionnelle aux euphémismes délicats et stratégiques. C'est peut-être ce qui me pousse à inviter les autres à danser avec moi et/ou au sein de mes chorégraphies. *Enfin !* un espace de vérité, d'honnêteté, de sincérité, d'humilité, dans un monde régi par un mirage d'idéologies qui prétendent souvent faire une chose alors qu'elles en font une autre.

Et pourtant, je me lasse parfois de la nature représentationnelle de la danse : pourquoi dansent-ils-elles ? Qui s'y intéresse ? Qu'est-ce que tout cela a à voir avec la vie, avec le monde ? Si la chorégraphie, par son infrastructure, ne répond pas à ces questionnements, elle perd tout son sens. La danse peut et doit être un refuge face aux violences et aux injustices du monde, un lieu de refus et de résistance.

La danse est une forme d'art fondée sur la générosité. Elle compose un ensemble de relations : pas seulement de formes, mais aussi une multitude d'aspects complexes de la vie. Demander à d'autres personnes de faire des choses avec leur corps est une proposition provocante, que ce soit dans le contexte du travail sexuel ou lorsqu'il s'agit de se produire « devant » une classe consumériste. Pourtant, il nous faut créer de nouveaux précédents dans la façon de s'approprier l'espace théâtral ; de nouveaux processus qui puissent façonner et soutenir les performances de danse. L'intimité propre à la danse s'accompagne d'une lourde responsabilité sociale.

*C'est un conte / Raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur / Qui ne signifie rien.*<sup>3</sup>

Je veux tirer la sonnette d'alarme... Si nous ne mettons pas en place des infrastructures réellement capables de soutenir la transformation des idéologies en manifestations physiques et dansées, tous ces gestes seront vides de sens.

1. *Remains Persist* a été présenté au Performance Space de New York en décembre 2022. Chorégraphie : Moriah Evans; performeur-euses : Cyril Baldy, Malcolm-x Betts, Lizzie Feidelson, Kris Lee, João dos Santos Martins, Sarah Beth Percival, Varinia Canto Vila, Anh Vo ; éclairage : Madeleine Best ; scénographie : Doris Dzierisk ; son : Ian Douglas-Moore ; dramaturgie : Joshua

Lubin-Levy; gestion du studio et interprète : Lydia Okrent; stagiaire : Antonia Harke.

2. C.f. Avgi Saketopoulou, *Sexuality Beyond Consent: Risk, Race, Traumatophilia* (New York : NYU Press, 2023).

3 William Shakespeare, *Macbeth* (1st Folio, 1623), Scène 5, Acte 5, ligne 26-28.

# ACTES DE TRANS- MISSION

Conversation avec Anne Collod, Ruth Estévez,  
André Lepecki, Linda Murray, David Thomson

Note à un·e jeune danseur·euse du futur  
Nicole Birmann Bloom

Souffle de l'esprit, archive dansante  
Seta Morton

## André Lepecki

Au cours de cet échange sur la transmission, nous aborderons avec nos invité·es de marque différentes pratiques, ou activités, telles que la curation, la collection, la documentation, l'archive, la reprise. Ceci étant dit, c'est intrigant de constater que penser ces différentes pratiques au prisme du mot « transmission » donne lieu à autre chose, une sorte de charge affective investit toutes ces activités, ces *missions*. Avec le mot « transmission », ces termes arides—comme « collection », « préservation », « archivage »,—se chargent d'une dimension supplémentaire : une dimension directement liée à la question de la vie et de la mort qui est l'unique question qui compte peut-être, lorsque l'on pense et que l'on pratique la « transmission » à travers les générations. Et j'ai le sentiment que s'il y a un art qui traite directement des questions de vie, de mort et de transmission, c'est la danse. Peut-être que ces « actes de transmission » peuvent nous aider à mener à bien ces réflexions.

## Linda Murray

Je suis la curatrice de la Jerome Robbins Dance Division à la New York Public Library. Quand je réfléchis au concept de transmission—pour faire écho à la question de la vie et de la mort—je pense aux archives de celles et ceux qui nous ont quitté·es, et ainsi, à ces corps dépositaires de danse qui ne sont plus parmi nous. Comment transmettre l'histoire, comment la mettre en lien avec la création d'aujourd'hui ? Traditionnellement, les archives sont l'endroit où nous conservons des films sur la danse, mais aussi des documents de notation du mouvement, des correspondances entre artistes, des photographies, des costumes, des affiches et des billets d'époque. Tout objet lié de près ou de loin au champ de la danse a de grandes chances de figurer aux archives. Depuis 1967, le département produit

également des captations vidéo. Cela signifie que nous envoyons des équipes de vidéastes aux quatre coins de la ville et, de fait, partout dans le pays, pour réaliser des captations que nous ajoutons aux archives au même titre que les films directement envoyés par les artistes. En 1974, le département a inauguré un projet d'histoire orale, qui se poursuit encore aujourd'hui, incarnant un « acte de transmission » primordial. Quand bien même l'image en mouvement est nécessaire, toutes les personnes qui dansent parmi nous savent que de nombreuses informations sont transmises oralement dans le studio de répétition. Il existe tout un historique d'intentions et de significations de l'œuvre, son contexte social et sa raison d'être, qui nous sont communiqués par le récit. Les danseur-euses ont longtemps été privé-es de leur voix, ainsi l'histoire orale a été et reste fondamentale pour donner aux artistes la possibilité de raconter leur carrière, leur vie et la manière dont elle recoupe leur œuvre.

Je suis tout à fait d'accord pour dire que transmettre passe par la collecte et l'archivage d'un ensemble d'éléments, mais aussi par un travail de curation. Lorsque vous traitez une archive, vous pensez aux différents moyens de faire advenir la transmission. Une grande partie de mon travail consiste à penser aux manières d'activer l'archive, d'inviter les artistes, pour qu'ils.elles puissent faire l'expérience de l'archive comme catalyseur et outil dans le processus de création. L'un de nos projets est la Dance Research Fellowship, une bourse dédiée aux universitaires et aux chorégraphes. Ce projet vise à les amener à penser la création différemment en leur donnant le temps et l'espace de se plonger dans une archive et de voir où cela les conduit. Pour donner un exemple, Pam Tanowitz a commencé à travailler sur *Song of Songs* durant la pandémie grâce à cette bourse. Une autre chose à laquelle nous avons réfléchi, c'est de donner aux artistes le pouvoir de modeler les archives tout en réfléchissant à leurs lacunes et à leurs failles. Dans le domaine des danses sociales précisément, nous observons des lacunes dans nos archives. Nous existons depuis quatre-vingts ans et nous avons fait un excellent travail dans la collecte d'informations autour des danses scéniques, mais lorsqu'il s'agit des danses sociales, qui ont exercé une influence remarquable sur ce que nous voyons sur scène aujourd'hui, nous manquons d'éléments. Cela peut s'expliquer. Lorsque la danse en tant que spectacle est commercialisée, lorsqu'elle devient marchandise, elle s'accompagne souvent d'une imagerie éphémère. La danse sociale advient au sein d'une communauté, sans nécessité d'en faire la publicité, ce qui signifie qu'elle laisse peu de traces derrière elle.

Cela fait un moment que nous invitons en résidence des artistes issu-es de communautés au sein desquelles nous avons identifié des lacunes, et que nous leur demandons de rassembler des danseur-euses des générations précédentes et actuelles. Par exemple, nous avons travaillé avec Maria Torres sur le Hustle ainsi qu’avec Sekou McMiller sur le Mambo. Deux mois par an, nous transformons l’un de nos espaces d’exposition en studio de danse, et nous convions des artistes pour des résidences de deux semaines. Nous y installons une équipe de tournage et nous demandons aux aîné-es—ou « pionnier-ères »—de présenter des styles qui se sont perdus au fil du temps et que les plus jeunes ne pratiquent plus. Nous filmons le tout, puis nous enregistrons des captations audios. C’est un processus empli de beauté et de sens qui permet de construire des ponts intergénérationnels au sein de la communauté. C’est aussi pour nous un moyen significatif d’élargir les archives, en donnant à l’artiste le contrôle sur les limites et les termes d’engagement du projet.

## Anne Collod

Je suis chorégraphe et je vis à Paris. La question au cœur de mon travail, en tant que chorégraphe et pédagogue, est la suivante : comment faire de la transmission un geste d’émancipation ? Une grande part de mon activité est dédiée à la re-crédation et réinterprétation d’œuvres chorégraphiques du 20e siècle, dont la plupart sont issues des danses modernes ou postmodernes d’Amérique du Nord. Il semblerait que ces danses éveillent chez moi un intérêt et une curiosité sans borne. Comment les œuvres survivent-elles, comment voyagent-elles dans le temps et l’espace, et comment peuvent-elles être recréées ? C’est une vaste question et, bien sûr, les archives y jouent un grand rôle. En danse, il y a une forte tradition de transmission orale des chorégraphes aux interprètes ou des enseignant-es aux élèves, dans toute sa richesse et ses limites. Ce qui est singulier, peut-être, dans mon lien à la transmission, c’est qu’elle se base sur des textes, des partitions chorégraphiques, des archives. Je travaille souvent via la cinétographie Laban, un système abstrait d’écriture et d’analyse du mouvement que j’ai étudié au Conservatoire de Paris. C’est autour de cet outil que nous avons créé un collectif avec trois autres danseur-euses au début des années quatre-vingt-dix, le Quatuor Albrecht Knust. La notation Laban nous a permis de recréer, par exemple, des chorégraphies de Doris Humphrey ou de Vaslav Nijinsky au début des années deux mille.

Plus récemment, j'ai proposé une réinterprétation critique de *Soli* de Ruth St. Denis pour l'œuvre *Moving Alternatives* (2019) avec une formidable équipe d'interprètes, dont Calixto Neto, Sherwood Chen, Pol Pi, Ghyslaine Gau, Nitsan Margaliot et Shantala Shivalingappa. Je travaille aussi avec différentes partitions et des programmes de « tâches » ou d'actions, développés par Anna Halprin en particulier, qui m'a donné son autorisation pour réinterpréter, avec sa complicité, *Parades and Changes*, son œuvre emblématique de 1965.

Qu'en est-il alors de l'émancipation ? Penser la transmission par le document écrit a été pour moi profondément libérateur. Cela m'a permis d'avoir un accès « direct » à l'histoire de la danse en mouvement : cela m'a permis de m'ancrer dans ma pratique en évitant la reproduction. Le document écrit permet une émancipation du mimétisme et des figures d'autorité—que représente souvent pour les danseurs la figure du chorégraphe et de l'enseignant·e—ainsi qu'une émancipation des filiations et des héritages imposés. Travailler avec des partitions nous fait prendre conscience qu'il existe toujours de nombreuses versions d'une même œuvre, de nombreuses traductions auxquelles nous nous confrontons et que nous transmettons en permanence, plutôt que de penser à l'Œuvre Originale, qui ne cesse de nous échapper. Cela m'a offert la possibilité de défaire—et c'est très important pour moi—la « sacralisation » de l'œuvre et du passé ; d'éviter de cristalliser l'œuvre dans sa dimension patrimoniale. À mes yeux, il est important de questionner les modes de transmissions et leurs conséquences. Et peut-être que cela passe par un ensemble de questions : qu'est-ce qui est transmis ? Quelles œuvres sont disponibles, quelles sont celles qui ont laissé des traces ? Quels corps et quels mouvements se trouvent dans les archives ? Qui écrit l'histoire ? Qui transmet—chorégraphes, interprètes, intelligence artificielle—et à quel public ? Quels sont les modes de transmissions : partitions, contraintes, jeux ? Quelle est l'intention ? Je me demande toujours comment la transmission peut devenir une rencontre, un dialogue, une co-création de liens inédits entre une œuvre et ses nombreux destinataires. Comment faciliter l'élaboration critique de points de vue situés ou d'une pluralité de points de vue ? Comment mettre en exergue les failles, les disparitions, les absences ou les distances, soit en collant autant que possible à la partition, soit par la spéculation, qui ouvre les potentialités de l'œuvre ? Qu'est-ce qui est constitutif dans l'œuvre ? Est-ce le processus créatif, l'écriture ou la structure chorégraphique ? Qu'est-ce qui agit encore aujourd'hui et continue d'être une matière féconde ?

Je terminerai par quelques mots sur mon projet actuel, *Sourcières*. Le titre joue avec les sonorités de « sorcières » et de « sources », tout en imaginant une méthodologie créative pour à la fois « faire jaillir » et « sourcer » la danse dans des environnements naturels et en interaction avec eux, dans une lignée particulière. Le projet associe une performance in-situ avec un centre de documentation qui retrace une histoire féministe et environnementale de la danse, en se concentrant sur les femmes chorégraphes postmodernes et nord-américaines : Anna Halprin, Trisha Brown et Simone Forti. Plutôt que de recréer leurs danses, je m'intéresse davantage à la manière dont les processus et les savoirs sensibles qu'elles ont inventés grâce à leur lien avec un milieu naturel spécifique peuvent devenir des partenaires de création. Comment ces enchevêtrements avec le monde vivant ont modifié la danse de ces chorégraphes, mais aussi de beaucoup d'artistes contemporain·es, au-delà des frontières géographiques et disciplinaires.

## David Thomson

Je pense mes modalités de transmission en tant que performeur, créateur, militant et instigateur. Ma pratique s'articule autour de l'interrogation de la présence et de l'absence dans la performance de l'identité. Je crée des performances et des installations à formats variables, allant d'œuvres brèves à des projets au long cours. À travers chacune des œuvres, je cherche à reconsidérer le contenant relationnel entre participant·es et performeur·euses, et la manière dont cette relation peut déclencher des changements de perception sensorielle et d'imagination : comme dans *Venus Knot* (2015), une installation performative qui prend la forme d'un confessionnal et dans laquelle le public prend part à des conversations intimes sur la source de l'identité ; ou dans *The Voyeurs* (2016), où le public espionne via son téléphone une conversation dans un parc entre deux individus qui discutent de questions raciales, de violence et d'intimité. J'ai le sentiment que ces différentes structures, ces différents contenants deviennent des formes de transmission. La manière dont nous transmettons de la matière—que ce soit en live ou en ligne, à distance ou à proximité—à son importance, lorsqu'on pense à ce que représente une œuvre, à ce qu'est l'engagement, et à ce qui importe dans le partage.

À certains égards, je suis structuraliste : j'observe la façon dont les éléments interagissent et dont ils sont transmis. Je pense également le corps comme étant lui-même une archive. Au cours

des quarante dernières années, j'ai observé les corps changer et transformer les œuvres. Je me souviens de la première fois que j'ai assisté à une représentation de la Compagnie Trisha Brown, et que j'ai vu Irene Hultman danser : elle m'a époustouflé. Comprendre qu'Irene est une danseuse prodigieuse et singulière, qui ne saurait être imitée. Cela ne s'enseigne pas. On peut échanger à ce sujet, mais l'essence, le parfum de sa façon de bouger et de la manière dont elle investit la chorégraphique est unique, scellé dans l'histoire. Verrouillé dans son corps. Au sein du processus de création, les identités sont figées dans ce moment. Elles ne peuvent être reproduites. Ainsi, quand on remonte une œuvre, que reconstruisons-nous, que partageons-nous ? Comment pensons-nous parfois préserver la fleur alors qu'on en perd le parfum ? À quoi pensons-nous quand nous archivons, dans notre ère contemporaine ? Et quelles informations en notre possession communiquons-nous exactement ? Comment cela se traduit-il à travers un nouveau contexte politique ou matériel ? Tout ceci en sachant que les corps recréent l'œuvre, mais est-ce qu'ils recréent l'Œuvre ? Je garde toujours cette citation de Diane Madden à l'esprit : « chaque fois que tu montes sur scène, tu recrées l'œuvre ». L'œuvre n'existe pas jusqu'à ce que nous nous élançons. Nous avons de la documentation, mais elle n'est qu'une forme de mémoire parmi d'autres.

J'ai travaillé dix ans avec Cori Olinghouse pour construire une base de données d'archives de l'œuvre de Trisha Brown. Puisque j'ai travaillé dans sa compagnie, j'ai une connaissance intime de sa façon de travailler et de la manière dont ses différentes pièces se répondent. C'était important pour moi de structurer cette base de données de sorte qu'elle révèle et imite les fondations de l'architecture, du travail conceptuel, de la relation structurelle entre le matériel, l'éventail de collaborateur·rices et la manière dont toutes et tous s'intègrent à l'histoire de l'œuvre de Brown. Cela implique de pouvoir observer le matériel en cours de construction et de savoir que, de tel à tel moment, une personne revendique un matériau que l'on peut sourcer, tout en comprenant sa relation aux différentes sections d'une même œuvre, et comment une section en particulier peut figurer dans d'autres œuvres. Il s'agit de la transmission d'une structure : de la nature conceptuelle qu'on ne saurait voir de prime abord lorsqu'on regarde une pièce, surtout si on ne connaît pas l'œuvre dans son ensemble et son évolution au fil du temps. Cependant, cette idée a aussi ses limites. Aujourd'hui, l'une des questions qui m'est cruciale est la suivante : comment définissons-nous l'héritage d'un·e chorégraphe ? Le faisons-nous par l'œuvre elle-même, ou

par l'aspect tridimensionnel de la personne : qui est-elle, qui a-t-elle été, quelle était sa vision des choses sur tel ou tel sujet ? Quels étaient ses écrits ? Quels incidents sont advenus ? Quelles histoires révèlent l'identité des chorégraphes ? Ensuite, l'histoire de la danse ne tourne pas uniquement autour de la création de l'œuvre : dans quel décor, quel paysage l'œuvre a-t-elle été créée ? Quels étaient les environnements économiques ou politiques qui l'ont vue naître, et pourquoi a-t-elle pris ce chemin ? Tout cela fait partie intégrante de la création, de ses « actes de transmission » parmi les contraintes et autres champs d'influence.

J'ai le sentiment qu'avec les multiplicités d'actions et de résonances à l'échelle de chaque pièce ou de l'œuvre dans son ensemble, le concept de transmission est presque quantique. Quand je pense au concept d'héritage, je vois plus loin : comment décomposer l'archive ? En quoi le mode de préservation est-il lié aux différentes façons de dialoguer ? Comment amène-t-on le public à entrer en dialogue, pas seulement avec l'œuvre elle-même, mais avec l'aspect conceptuel et historique de l'individu ou de l'institution, afin que ces histoires moins connues soient mises en lumière ? Je pense que la transmission devient tridimensionnelle lorsqu'on regarde au-delà de l'œuvre, en y incluant les personnes, les événements, les accidents, et les lieux qui la forgent et la sculptent.

C'est comparable à la cuisine. Cuisinez-vous au gaz ? À l'électricité ? Au feu de bois ? Quelles épices utilisez-vous ? Ce sont tous ces paramètres. Vous choisissez une épice ou une autre, et elle modifie l'œuvre. J'ai le sentiment que la transmission est un parfum. C'est quelque chose dont on se souvient, mais il est aussi très palpable, et il faut qu'il le reste. Une question se pose alors : comment le garder vivant, et comment le raviver ? Comment alimenter le ragoût sur le feu, qui offrira un repas au village entier ? On ne cesse de cuisiner dans la même marmite, le plat continue de cuire, et les gens se nourrissent grâce à lui. Et, tandis que la base reste la même, il évolue.

## André Lepecki

C'est fascinant de voir la façon dont cette conversation se déroule. Il y a ici une sorte de chaîne de transmission à l'œuvre, composée de plusieurs éléments. Et peut-être que

cela découle d'ailleurs du premier panel sur la pédagogie : comment enseigner le parfum—si cela est la définition même de la transmission, selon les mots de David ? Comment ces actes de transmission se déplacent-ils, de l'enseignement à la cuisine, que je considère comme une autre manière de parler d'« alchimie », une transformation fondamentale se produisant le long d'une trajectoire de transgression et d'émancipation, révélant des connexions profondes avec l'incorporel que la danse ne cesse d'établir ? Avec la question du parfum en tant qu'aura, qu'atmosphère, et la question de sa transmissibilité, il me semble que la forme est également primordiale. En pensant aux modes de transmission, je ne peux pas m'empêcher de réfléchir à la différence entre le document et le parfum, ce dernier suggérant peut-être le désir de l'œuvre elle-même de s'émanciper, voire de transgresser l'autorité toute puissante de son auteur·rice. Comment penser la qualité (ou l'atmosphère, le parfum) irrévérencieuse d'une œuvre ? Elle requiert parfois des choses dont même son auteur·rice peut avoir peur. Ainsi, nous revenons à la notion de collection : comment archiver ces impondérables ? Répondre à cette question implique de savoir ce que l'on juge acceptable et pertinent d'entrer dans une collection. Bien sûr, il faut une collection, il est nécessaire d'archiver. Tout·e chercheur·euse dans le domaine de la danse est infiniment reconnaissant·e de l'existence de la New York Public Library : on la vénère, on a besoin d'elle. On a besoin de sa présence, de flâner dans ses archives. Cependant, je pense aussi à la manière dont l'esprit—l'esprit d'une danse, l'esprit d'un·e danseur·euse ; qu'on le nomme « parfum », « atmosphère » ou autrement—existe dans une archive. On peut ici dresser le parallèle avec la loi, et réfléchir à la différence entre l'esprit et la lettre de la loi, et la façon dont il faut parfois naviguer de l'un à l'autre. Quand nous transmettons, à quel point transgressons-nous, jusqu'à ce que la forme (la lettre, pour prolonger l'analogie) ne soit plus et, ainsi, que l'œuvre formelle ne soit plus, tandis que son esprit, lui, reste bien présent ?

## Anne Collod

Cela me fait penser à la manière dont on peut préparer le contexte et le terrain de la transmission, de façon à ne pas présenter au public un objet ou une forme vide, mais de les inviter à prendre conscience de ces manifestations, de ces gestes, pour que le projet devienne une conversation. À mes yeux, il est

intéressant que le document ou la partition chorégraphique ne comprenne pas la saveur ou le parfum de la danse. En un sens, c'est déjà une transgression de recréer une pièce, de monter une chorégraphie à partir d'une matière totalement « inerte ». Un texte n'est rien d'autre que des lignes, des symboles, etc. Interpréter ce texte est déjà un geste de création : partir de la structure, des formes couchées sur le papier pour aller vers le corps vivant et les sensations intérieures ; prolonger ce va-et-vient entre la page et un mouvement qui nous est propre. Je trouve qu'identifier la voie ou la volonté d'une partition est une quête très puissante, qui peut céder une part de liberté. Bien sûr, il est aussi très riche d'imiter ou de capturer le style d'un-e danseur-euse ou d'un-e chorégraphe. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière de transmettre. Mais il y a selon moi quelque chose dans la disparition du mouvement en soi, qui ouvre un champ entier de création—de traduction, de réinvention et de transgression de certaines règles.

## David Thomson

Je pense aux concepts d'appropriation, de propriété, de revitalisation ou de destruction. Je crois qu'il y a de la beauté dans la détérioration et dans la façon dont elle nourrit la croissance d'autre chose. Or une question se pose alors : y a-t-il une bonne et une mauvaise manière de procéder, y a-t-il des enjeux de droits ? Si on s'empare de votre œuvre, et qu'on en fait quelque chose sans votre permission, que faire ? Penser les gestes de transmission m'évoque l'œuvre de Jackson Mac Low, un poète qui a écrit dans les années soixante un recueil de quarante poèmes nommés « *40 Pronoun Dances* ». En travaillant à travers une série d'opérations aléatoires avec le langage, il a créé ces quarante poèmes, qui sont aussi des partitions chorégraphiques. À l'origine, ils ont été composés pour Simone Forti, puis Trisha Brown s'est emparée de quelques-uns d'entre eux et a commencé à les utiliser. Avec ce genre de partitions, je pense que la transmission passe par le corps, par l'esprit de la traduction. Quand une partition chorégraphique est pensée pour qu'une personne s'y retrouve, le résultat sera différent dans les années soixante et dans les années deux mille, en raison de l'interprétation des mots qui diffère selon l'époque. La partition permet une certaine liberté dans la re-création. Quand je faisais partie de la Compagnie Trisha Brown, nous avons remonté *Set and Reset* à trois reprises. On examinait le passé en se disant « non, ce n'est pas comme

ça, c'est plutôt comme ça », on se frayait un chemin à travers des procédés longs et singuliers. En réalité, la question qu'on posait était la suivante : que perd-on ? Que voyait-elle, et que ne voyait-elle pas ? Que gagnons-nous par ce procédé ? Je dirais qu'historiquement, nombre de chorégraphes ont démarré leur compagnie entouré·es de personnes de leur génération. C'est une individualité bien distincte qui crée l'œuvre, puis, avec le temps qui passe, l'œuvre se codifie pour contenir la forme. Pourtant, les chorégraphes essaient de préserver l'œuvre tout en essayant de se raccrocher à une idée de cette œuvre ; il est parfois difficile de s'octroyer de la liberté tout en conservant les paramètres que l'on perçoit comme fondamentaux de l'œuvre.

## Linda Murray

Je crois que cela s'explique en partie : au moment de sa création, l'œuvre est « sur mesure ». Un·e chorégraphe se dit « j'ai ces différent·es interprètes à ma disposition, qui ont telles forces et telles faiblesses », puis travaille avec ces corps spécifiques et la façon de bouger qui leur est propre. Dans les générations suivantes, on déplace cette expérience hautement individuelle dans un autre corps, et c'est la raison pour laquelle l'œuvre est codifiée : les correspondances ne sont pas forcément évidentes, on essaie d'adapter, de conformer dans l'espoir de « maintenir l'œuvre » à travers l'histoire. Nous faisons souvent appel à plusieurs générations de danseur·euses pour parler des rôles particulièrement iconiques dans l'histoire de la danse, et ces artistes, qui ne tombent jamais d'accord quant à la manière d'interpréter un rôle, disent souvent « non mais, j'étais dans la même pièce que le ou la chorégraphe, je sais ». Et en réalité, toutes et tous étaient dans la même pièce à différents moments. Tant que la personne est en vie, on trouve des solutions. Cependant le fardeau de l'histoire nous tombe dessus lorsqu'elle disparaît. Il faut alors réfléchir à la manière d'y faire face.

Pour moi, l'interaction avec les archives est une expérience résolument intime, et je suis convaincue que la possibilité d'entrer en dialogue avec celles et ceux qui ont disparu est assez magique. Pour revenir à votre question, André, je crois que le rôle d'un·e curateur·rice est d'assurer qu'une collection capture l'identité entière de la personne, pas simplement en tant qu'artiste, mais aussi les motivations de ses choix de vie, et la manière dont cela fait partie d'un tout. Je pense à Gus Solomons Junior, qui a fait

don de ses archives personnelles au département de danse avant son décès. Certain·es d'entre vous savent peut-être que Gus avait des marionnettes de Martha Graham et Merce Cunningham, ainsi qu'une petite marionnette appelée Gus. Martha et Merce n'étaient pas toujours tendres envers cette dernière, et Gus voulait s'assurer que ces marionnettes soient conservées dans le département après sa disparition. Elles disent beaucoup de sa personne ; ces objets révèlent quelque chose de lui et de sa façon d'être au monde, à la fois déconnectée et profondément liée à son œuvre.

## André Lepecki

C'est vrai que lorsqu'on parle d'archives, c'est souvent pour les évoquer en tant que reliques sacrées, monument figé plutôt que dynamique en mouvement. Le fait que vous possédiez une multitude d'objets ayant appartenus aux individus est absolument essentiel. Cependant, ces artefacts sont emplis de mouvements, ils émettent des sortes de réfractions scintillantes qui me paraissent essentielles lorsqu'on parle de transmission. La façon dont leur lumière se dégage des archives en de si nombreux rayons différents.

## Ruth Estévez

Entendre les différent·es intervenant·es réfléchir aux nombreuses formes et manières de transmettre m'amène à penser que ces « actes de transmission » défient l'idée même de collection et de préservation de la performance. Selon moi, cela interroge la manière dont nous transmettons les idées, le savoir, le mouvement, mais aussi le traumatisme et la mémoire à travers les pratiques corporelles. Je réfléchis à partir d'un domaine spécifique, puisque j'ai travaillé toute ma vie dans des musées et des centres d'art contemporain ; des musées qui d'une certaine manière souhaitent justement collecter et préserver la performance. Je précise « d'une certaine manière », parce qu'ils ne semblent jamais totalement engagés dans cette démarche. Dans mon travail de curatrice, il a été très intéressant et productif de développer des méthodologies à partir d'œuvres performatives dans le but d'exposer ces performances en tant qu'archives. Ces méthodologies dépassent le document, elles mettent l'accent

sur le processus, elles témoignent de nombreuses références et rencontres. À mes yeux la performance est nécessairement une réponse à un contexte politique ou social. Je me demande alors si la performance dans les musées pourrait être une voie de guérison ? Pourrions-nous travailler par la performance à de nouvelles méthodologies destinées aux musées pour repenser l'histoire, pour défendre des discours alternatifs par l'incarnation et le récit ? En d'autres termes, la performance est-elle la seule manière de guérir ou de donner à l'histoire une seconde chance ?

# Note à un·e jeune danseur·euse du futur

Nicole Birmann Bloom

Au moment où je t'écris ces lignes, en décembre 2024, je t'imagine, dans le futur. Tu as 20 ans. J'espère que là où tu te trouves, la vie n'est pas trop dure et que tu dances.

Le rôle des arts de la scène dans nos sociétés et leurs traces au sein de l'histoire me fascinent et me guident dans ma pratique au quotidien. Cette pratique se traduit par une attention particulière aux sources, au contexte historique et politique, aux itinéraires d'un·e artiste ou d'un collectif, à la mémoire corporelle et ce afin de comprendre un choix, une direction, un mouvement. Cette pratique m'est essentielle pour appréhender le présent et imaginer le futur.

Au fil des années, j'ai accumulé des étagères pleines de dossiers remplis d'articles, de photos, de notes, de livres en lien avec la danse, le théâtre et les pratiques du mouvement. Ce sont ces « archives »—ma bibliothèque—qui me permettent de continuer d'aller de l'avant, de vivre.

Quelques repères qui nourrissent ma lecture du monde :

1973 – Studio de Françoise et Dominique Dupuy, Paris : cours avec Jérôme Andrews. Le plaisir de danser avec d'immenses tissus, le mouvement prend une nouvelle amplitude.

1974 – Studio de danse, Genève : ateliers avec la chorégraphe Ze'eva Cohen et la musicienne Gwendoline Watson. À travers l'improvisation, les émotions se libèrent par le mouvement.

1976 – Festival d'Avignon : *Events* de la compagnie Merce Cunningham sur le plateau de la cour d'honneur. John Cage au piano, plusieurs danseur·euses sur scène, des mouvements au temps présent qui se multiplient à l'infini. Un éveil de tous les sens.

1989 – Théâtre du Châtelet, Paris : *Impressing the Czar* de William Forsythe. Le déséquilibre, la vélocité, les extrêmes.

1995 – The Kitchen, NYC : soli de Steve Paxton et Simone Forti. Un flot de mouvements, un imaginaire sans fin.

2004 – Théâtre de la Ville, Paris : *Umwelt* de Maguy Marin. Description de notre monde, impitoyable.

2008 – Danspace Project, NYC : *Le cri* de Nacera Belaza. Un mouvement, un chant aux multiples résonances qui éclate l'espace et le temps.

2008 – Chez Bushwick - Center for Performance Research, NYC : *100% polyester, objet dansant no. (à définir)* de Christian Rizzo. Des robes qui dansent, de l'inanimé à l'animé.

2009 – Dance Theater Workshop, NYC : *Last Meadow* de Miguel Gutierrez. Dénonciation d'une Amérique répressive avec humour, charisme et magie.

2009-12 – The Kitchen, New York Live Arts, Danspace Project, NYC : la série *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*, par Trajal Harrell. Une réinterprétation de l'histoire avec ses tragédies, ses passions et ses transformations.

2016 – Gibney Arts Center, NYC : *Étroits sont les Vaisseaux* de Kimberly Bartosik. Deux corps se font face, les émotions à fleur de peau.

2023 – New York Live Arts, NYC : *Weathering* de Faye Driscoll. Le mouvement des fibres des corps, des plus visibles au plus intimes. Une allégorie du monde et un processus de transformation bouleversant.

2024 – BAM, NYC : *Still / Here* de Bill T. Jones. Les histoires des disparu-es, le lyrisme des mouvements des danseur-euses, le chant d'Odetta; un ensemble émouvant qui continue de retentir 30 ans après sa première...

Des centaines de performances et de rencontres qui s'amoncellent dans le temps. Elles restent inscrites en moi et donnent corps au monde. Je ne cesse de me poser des questions sur leurs filiations, leurs influences et leurs engagements.

—

À mon arrivée en 1995 pour travailler au sein des services culturels de l'ambassade de France, à New York, les échanges franco-américains dans le domaine de la danse bénéficiaient d'une grande fluidité depuis de nombreuses années.<sup>1</sup> Ces échanges étaient plus dynamiques dans un sens. La présence importante d'artistes américain-es en France, puis en Europe, est un mouvement en route dès les années 1970 avec des invitations dans le cadre du festival d'Automne à Paris, notamment grâce à l'énergie de Bénédicte Pesle. Ces artistes—Merce Cunningham, Meredith Monk, Trisha Brown, Robert Wilson, Steve Paxton, pour n'en citer que quelques-un-es—ont eu un impact important sur deux à trois générations avec des approches révolutionnaires de l'espace, du temps et du mouvement.

À l'inverse, les chorégraphes en France ayant émergé pendant les années 1980 n'étaient pratiquement pas connus aux États-Unis, à l'exception peut-être de Maguy Marin. Quant à la génération suivante, elle était à découvrir.

Travaillant au cœur des échanges artistiques entre ces deux pays, je découvrais une scène alternative particulièrement riche et rebelle dès la fin des années 90 dont le travail me semblait important à partager au-delà des frontières américaines. Cette scène répondait notamment à un conservatisme croissant et de plus en plus extrême aux États-Unis. Des artistes tels que Miguel Gutierrez, Trajal Harrell, Okwui Okpokwasili, Keith Hennessy, Ralph Lemon, Kimberly Bartosik, Wally Cardona, Ronald K. Brown, puis Faye Driscoll, Camille A Brown, Kyle Abraham et Shamel Pitts—parmi beaucoup d'autres—étaient bouleversant·es par leur engagement et leur lucidité. Dans un contexte socio-économique de plus en plus précaire, leurs créations, parfois provocantes, débordaient de poésie. Les salles pleines témoignaient de leur capacité à nous faire vivre et imaginer.

Cette période foisonnante s'est par la suite atténuée. La pandémie du Covid, la multiplication des conflits armés, les mouvements sociaux, la remise en question de l'écosystème des arts de la scène et un réchauffement climatique incontrôlable ont profondément affecté la circulation des artistes et des idées.

—

Les arts de la scène sont souvent décrits comme ceux de l'instant et de l'éphémère et pourtant ils existent, vivent et perdurent dans la mémoire de celles et ceux qui en sont traversé·es. J'ai l'intuition que ces mémoires croisées de la danse nous permettent de mieux comprendre ce monde, de vivre ensemble, de composer avec les différences.

Comment partager cette mémoire personnelle et collective ? Est-ce que les générations futures s'en empareront ? Quelles sont les histoires à inventer à partir de ces récits ?

La question de la trace, la façon dont on garde une mémoire des différentes rencontres, m'apparaît comme vitale.<sup>2</sup> Aujourd'hui, je suis de plus en plus intriguée par l'histoire, le parcours d'artistes et de chorégraphes rencontré·es. J'aime à ré-assembler mes notes prises au fil du temps sur leurs pièces, les décrivant, les analysant, tissant des liens entre leurs démarches et le reste du monde.

Commenter, témoigner, débattre ensemble, écrire, dessiner, développer sont autant d'actions permettant de construire une trace multiple, tout en recherchant une articulation de l'ensemble de ces évènements, de ces déplacements d'un pays à l'autre. Les essais qui composent cette publication en sont la preuve.

Cette histoire en mouvement, j'espère qu'elle saura se rendre jusqu'à toi ; qu'elle pourra nourrir tes rêves et t'aider à imaginer les rencontres et les danses à venir.

1. Pendant les années passées aux services culturels de l'ambassade de France à New York en tant que coordinatrice puis chargée de mission dans le domaine des arts de la scène, de nombreux événements ont nourri les échanges chorégraphiques entre les deux pays : France Moves (2001) ; DANSE: A Festival of Performances and Ideas (2014) ; et la Villa Albertine Dance Season (2023). En 2005, le programme FUSED (French U.S. Exchange in Dance) a été fondé en partenariat avec la New England Foundation for the Arts-National Dance Project. Finalement, une série d'initiatives a vu le jour en lien avec la question de la mémoire et de la trace en danse, notamment un livret de conversations entre artistes (*Dance Dialogues*, 2010), les publications *DANSE: An Anthology* et *DANSE: A Catalogue* (Presses du réel, 2014-15), un catalogue de films de danse et le symposium *RECIPROCITIES: Making and Supporting Dance between France and the United States* (2023).
2. Le travail de nombreuses personnes autour des archives en danse mérite ici d'être mentionné. À New York, celui de Wendy Perron, Eva Yaa Asantewaa, Cathy Weiss, Cory Olinghouse avec *The Portal Project* et Linda Murray, à la New York Public Library for the Performing Arts. En France, voir la série documentaire *Ce que l'âge apporte à la danse* (2021-) de Cécile Proust ou encore les diverses activités de la médiathèque du Centre National de la Danse (CN D.)

# Souffle de l'esprit, archive dansante

Seta Morton

Le 9 novembre 2024, Judith Jamison, chorégraphe de renommée internationale et icône afro-américaine de la danse, est décédée, suscitant une vague d'amour et des hommages empreints d'émotion. Depuis, sa danse et ses paroles inspirantes, mais aussi des réflexions sur la trace qu'elle a laissée, occupent une place centrale dans la conscience collective du monde de la danse qui m'entoure. Dans l'une des vidéos largement relayées, Jamison évoque le moment magique où un-e enfant découvre pour la première fois la danse au théâtre, et qu'une connexion se crée. Elle décrit ce phénomène comme « des êtres vivants cherchant à transmettre un art spirituel, celui de la danse ».

Spirituel : relatif à l'âme ou l'esprit humain, par opposition aux choses matérielles et physiques ; dérivé du latin *spir-* ou *spirare* qui signifie « respirer » ; comparer : inspirer (insuffler), expirer (souffler), conspirer (respirer ensemble).

La danse est une forme d'art spirituelle qui commence par le souffle. C'est une sensation qui se produit simultanément en dedans et en dehors, à l'intérieur et à l'extérieur de la personne qui la pratique et de celle qui la reçoit. La danse habite des corps en transformation : elle est temporelle et temporaire. L'artiste afro-américain visionnaire Ralph Lemon évoque le caractère fugace de la danse : « Lorsque j'ai découvert la danse comme pratique artistique, j'ai été émerveillé par sa nature éphémère. Je me mets en mouvement, je réfléchis, j'apprends toutes ces choses... puis je les exécute, et soudain, elles se volatilisent ». <sup>1</sup> À la fois matérielle et immatérielle, la danse conspire entre la vie et la mort : inspiration (insuffler) et expiration (souffler). La danse apparaît subitement. La danse disparaît instantanément. Elle se volatilise aussi vite qu'elle se manifeste, se faufilant entre nos doigts de manière si systématique que l'on pourrait penser qu'elle existe *uniquement* dans notre mémoire, altérée et déjà en train de s'effacer. Ainsi la danse se fait-elle l'écho troublant de notre condition de vivant-es et de mourant-es.

Je travaille dans la danse et la performance en tant que curatrice, collaboratrice, créatrice, interprète et administratrice. Je suis directrice de programme et curatrice associée à Danspace Project, qui est installé depuis 50 ans au sein de l'église St. Mark's Church in-the-Bowery, dans le quartier de l'East Village à Manhattan. L'église en elle-même possède une histoire de plus de 350 ans. L'esprit et le spirituel sont indéniablement présents dans ce lieu chargé d'histoire. Enfant, je dansais dans des sous-sols et des salles d'église loués pour l'occasion, transformés en studios de danse éphémères qui surgissaient puis disparaissaient dans le

temps alloué, entre deux messes, activités scolaires ou réunions d'Alcooliques Anonymes. Il s'agit là d'un trait commun à bon nombre de nos espaces dédiés à la danse : même les structures physiques et les lieux qui abritent nos histoires de danse sont, pour la plupart, multifonctionnels, limités, liminaux et temporaires. La seule chose qui permet de triompher de la précarité inhérente à la danse est la dévotion des personnes qui la façonnent. L'esprit persévérant des danseur·euses, leur effort, leurs créations et leur mouvement à travers les générations, témoignent d'une foi inébranlable en quelque chose qui demeure indéfinissable et insaisissable.

L'instant fugace et pourtant révélateur évoqué par Jamison, lorsqu'un·e enfant crée une connexion en voyant la danse pour la première fois, est la transmission à laquelle on aspire en tant que médiateur·rice de la danse. Je souhaite que la danse soit vue et que l'esprit réagisse.

Pour le cinquantième anniversaire de Danspace, nous célébrons le présent et le futur de la danse lors de notre saison d'automne 2024, en mettant en lumière de nouvelles œuvres réalisées par de jeunes artistes. Un festival anniversaire, prévu au printemps 2025, sera l'occasion de remonter, revisiter et réimaginer des œuvres des quatre dernières décennies. Bebe Miller, artiste prolifique contemporaine afro-américaine, sera mise à l'honneur lors du festival. *Vespers* (1982), son œuvre initialement conçue comme un solo, sera interprétée par cinq jeunes danseur·euses.

En novembre 2024, alors que Bebe et ses danseur·euses étaient en résidence, nous avons organisé une répétition ouverte. Le public s'est rassemblé dans la nef tandis que les danseur·euses entamaient la troisième heure de ce qui n'était que leur septième répétition ensemble. À un moment dans l'après-midi, alors que j'observais, j'ai été frappée par les différents niveaux de transmission et d'échange intergénérationnel qui se déployaient en temps réel. Les danseur·euses avaient appris la pièce à partir d'une vidéo du solo de 1982. Bebe avait décidé de projeter cette vidéo sur le mur derrière le public. Ainsi, le regard et l'attention des danseur·euses se portaient au-delà du public pour se focaliser sur cette archive qui était l'objet de leur étude. Les danseur·euses regardaient la vidéo et, à leur rythme, interprétaient les mouvements observés. Derrière, Bebe dansait elle aussi. Je me suis demandée si elle était également en train d'imiter ses propres mouvements de 1982, ou si elle répondait aux mouvements de ces jeunes qui dansaient devant elle et tentaient de l'incarner ?

Ce moment de pédagogie qui se dévoilait, cet instant qui allait au-delà de la recherche, m'a profondément émue : l'artiste qui observe et bouge avec les danseur·euses ; les danseur·euses qui observent et bougent avec l'artiste d'il y a 43 ans ; les membres du public—certain·es déjà présent·es en 82 et d'autres découvrant l'œuvre pour la première fois—pris·es au milieu de tout cela. Pendant ce temps, la caméra toujours en marche filmait Bebe et les danseur·euses dans l'instant présent.

En considérant « l'archive » comme une entité éphémère et vivante, que l'on peut revisiter au fil du temps, Bebe et ses danseur·euses deviennent à la fois l'archive et les archivistes, les gardien·nes de la mémoire et la mémoire elle-même. Le corps est peut-être la seule archive véritablement précise : un témoignage, à la fois vivant et mourant, un vaisseau d'instabilité constante, de friction et de changement. Rien n'est préservé. Tout est perturbé. Tout est changé.

*Tout ce que vous touchez,  
Vous le changez.*

*Tout ce que vous changez  
Vous change.*

*La seule vérité permanente  
est le Changement.*

*Dieu  
est Changement.*

*La Parole du Semeur*, le roman prophétique et dystopique d'Octavia Butler écrit en 1993, se déroule en 2025, dans un monde post-apocalyptique profondément marqué par la crise climatique, la violence de masse et les inégalités sociales. Dans notre réalité de 2025, où les spectres du génocide, du déni climatique, du fascisme et d'autres types de violences hantent notre quotidien, cet appel au changement est devenu une boussole pour bon nombre d'entre nous, guidé-es par la pensée féministe noire en tant que voie vers l'émancipation spirituelle et sociale.

Le processus de se souvenir du passé tout en imaginant un futur crée une friction entre ce qui fut, ce qui peut désormais être et ce qui ne peut pas être ; une tension entre une croissance nouvelle et ce qui a encore besoin d'être élagué. Que reconfigure-t-on ? Que duplique-t-on ? Au-delà des dichotomies de vie et de mort, de génération et d'érosion, de permanence et d'éphémère, quelles autres possibilités émergent ? Si nos corps changeants et vieillissants sont l'archive, que produisons et reproduisons-nous lorsque nous visons la préservation à travers les générations ?

Dans la politique et la chorégraphie du souvenir, peut-être ne subsiste-t-il qu'une seule certitude : notre foi dans la danse et notre besoin les uns des autres. Dans l'esprit invisible de nos liens indélébiles, nous héritons de l'urgence de sauver quelque chose, de le transmettre, de s'y accrocher, tout en le laissant s'échapper et se transformer.

1. Ralph Lemon, Chorégraphe qui redéfinit les conventions de la danse – Lauréat du prix Heinz.” Le 23e Prix Heinz pour les Arts et les Sciences humaines : Ralph Lemon

(chorégraphe et artiste interdisciplinaire), posté le 29 octobre 2018 : [www.youtube.com/watch?v=iLK6yz73Q14](http://www.youtube.com/watch?v=iLK6yz73Q14)

# LA CURATION COMME ÉCOLOGIE

Conversation avec Tanguy Accart,  
Philip Bither, Rachid Ouramdane, Angela Mattox  
Ali Rosa-Salas, Janet Wong

Ode aux espaces intermédiaires  
Megan Kiskaddon

*Curating the alternative :*  
Une perspective historique en danse  
Lou Forster

Conversation avec **Tanguy Accart**,  
**Rachid Ouramdane**, **Janet Wong**  
Modération par **Angela Mattox**  
Réponse par **Ali Rosa-Salas**  
Addendum par **Philip Bither**

## Angela Mattox

J'espère que nous allons pouvoir poursuivre avec ce sentiment d'urgence qui a été le fil conducteur jusqu'à présent, tout en abordant des thèmes d'espoir, d'aspiration, d'avenir. Pour cette conversation autour de « la curation comme écologie », il nous a été demandé de réfléchir à notre responsabilité envers les artistes et les publics, tant localement qu'internationalement. À la responsabilité du domaine de la diffusion artistique, en tenant compte des défis écologiques auxquels nous faisons face tout en continuant à nourrir les échanges. J'ai posé quelques questions supplémentaires à mes remarquables collègues : « Pourquoi faisons-nous ce travail ? ». Et je la pose avec humour, mais aussi avec amour, avec la vie, avec la perte. Je fais ce travail parce que je l'aime, et j'aime ce qui l'accompagne : les relations et les personnes. Quel est l'impératif ? Que risquons-nous si nous ne continuons pas ? Que risquons-nous si l'échange global disparaît ? Dorothee Munyaneza a dit quelque chose, tout à l'heure, qui m'a beaucoup marquée : « Comment pouvons-nous réduire la distance entre nous ? ». Comment affronter les complexités ? Comment adapter les modèles, les infrastructures, les institutions ? Peut-être est-ce là une conversation sur ce que nous, êtres en trois dimensions, faisons au sein des institutions. Où en êtes-vous ? Donnez-nous un aperçu de ce que vous faites et où nous pouvons aller.

## Janet Wong

Je travaille avec la Bill T. Jones / Arnie Zane Company depuis 1996. En repensant à notre échange sur les archives et la transmission, j'ai l'impression d'être moi-même une archive vivante. Une archive en constante évolution—nous évoluons constamment, les

organisations évoluent constamment. J'étais danseuse classique, j'ai rejoint la compagnie puis je suis devenue directrice des répétitions. Nous avons retiré le mot « danse » de la compagnie pour souligner que nous pouvons tout faire dans un espace de performance. Je suis devenue directrice artistique associée en 2006. Au cours de la saison 2011-12, le New York Live Arts est né de la fusion entre la Bill T. Jones Arnie Zane Company et une organisation emblématique appelée le Dance Theater Workshop, fondée en 1965. À l'époque, la compagnie et le New York Live Arts demeuraient distincts. Puis, au cours de la saison 2016-17, j'ai également pris le poste de directrice artistique associée au New York Live Arts. J'ai commencé à m'occuper de la programmation du Live Arts avec Bill T. Jones sans aucune expérience. Si j'avais postulé à ce poste, je ne l'aurais probablement pas obtenu. Et j'apprends encore, c'est un processus permanent. Nous sommes une toute petite organisation, qui présente des performances basées sur le mouvement et le corps. La majorité des œuvres que nous présentons passe par notre programme de commande de résidences. Nous travaillons avec des artistes basé-es aux États-Unis et à l'international, et espérons intensifier ces échanges. Ces performances internationales se concrétisent souvent par le biais de partenariats avec la Villa Albertine et d'autres organisations.

J'aimerais m'attarder sur l'idée d'échange international et le fait que je me trouve ici, dans un symposium organisé dans le cadre de la Villa Albertine Dance Season et du festival Dance Reflections de Van Cleef & Arpels. Et je me demande, où sont les américain-es ? Quel est l'équivalent américain de cet événement ? Pourquoi ne faisons-nous pas la même chose ? Où est Tiffany's, par exemple ? Je pense qu'il y a un manque de visibilité et d'opportunités pour les artistes américain-es à l'heure actuelle. Très peu ont été présenté-es dans des festivals cet été. Bien sûr, il existe quelques exceptions : Trajal Harrell, la Trisha Brown Dance Company, Faye Driscoll. Mais dans l'ensemble, la présence des artistes américain-es sur la scène européenne et internationale reste très limitée.

Dans mon rôle au sein de NYLA, nous créons une plateforme permettant aux artistes de partager leur travail, en particulier pendant les conférences de janvier à APAP et à ISPA, qui en est la version internationale. Lors du *Live Artery*, le bâtiment entier est occupé par des artistes. Nous organisons des présentations en studio, des performances complètes dans le théâtre, et avons même lancé un salon dans le hall. C'est l'occasion de voir des artistes américain-es, mais aussi internationaux-ales.

Nous sommes limités, en termes d'espace, de temps et d'argent. Cependant, pour la prochaine édition, nous allons nous étendre au-delà de nos murs et collaborer avec diverses organisations pour créer davantage d'opportunités pour les artistes. Les disparités sont frappantes lorsque l'on regarde la façon dont d'autres pays soutiennent les exportations culturelles. Prenez la France, mais aussi le Canada, l'Allemagne, la Corée, Taiwan, la Finlande, etc. Souvent, lorsque je me rends à l'étranger, les programmateur-rices des grands festivals de danse me demandent : « Que se passe-t-il aux États-Unis ? ». Je trouve que c'est mon devoir d'attirer votre attention sur ce point. J'ai essayé de faire venir le National Endowment for the Arts à ce symposium. J'ai également contacté certaines personnes de la Mellon Foundation. Je pense qu'il faut que les Américain-es se mobilisent. Parce que l'échange culturel est plus important que jamais. Il suffit de regarder le manque de diplomatie, le manque d'échange. Pendant ce temps, nous sommes ici, à regarder ce qui se passe à Gaza.

Une autre de mes obsessions est l'environnement, qui est un enjeu encore plus crucial lorsqu'il est question d'échange international. Une question se pose : devons-nous simplement arrêter les échanges, les déplacements internationaux ? Je ne pense pas que cela soit la solution. J'entends des artistes dire : « Je vais arrêter les tournées. Je vais trouver un autre moyen, je vais envoyer mes concepts à l'étranger et ils les réaliseront sur place ». C'est une excellente idée, une alternative, mais tout le monde ne peut pas se le permettre. Tout le monde n'a pas le luxe de pouvoir faire ça. De plus, il y a quelque chose dans le fait de se rencontrer en personne, de se trouver toutes et tous ensemble dans la même pièce. Regardez-nous ici aujourd'hui. Regardez ce dont nous avons parlé pendant la pause déjeuner. C'est essentiel. Cela fait partie de ce que peut apporter la performance. Toutefois, je crois que nous devons agir pour l'environnement, et je trouve que les États-Unis sont encore une fois en retard par rapport à l'Europe. Avec des collègues du Live Arts, nous avons lancé une Initiative Verte. Nous faisons des petits gestes ici et là, pour changer progressivement certaines de nos habitudes et mener des petites actions qui pourraient avoir un impact sur l'économie en général. Prenons l'exemple du décor de la dernière pièce de Gisèle Vienne, *L'Étang*. Les murs pour la version nord-américaine ont été construits au Festival TransAmériques de Montréal, puis transportés à Chatham pour la performance à PS21, et ont ensuite été redimensionnés pour la performance au Live Arts. Suite à cela, ces grands murs blancs et cette moquette devaient finir à la poubelle. Et je me suis dit : en tant que responsable de l'Initiative

Verte, je peux faire quelque chose. J'ai donc envoyé des emails à plusieurs théâtres new-yorkais, et devinez quoi ? Le lendemain, le département de théâtre de NYU m'a répondu pour me dire qu'ils allaient tout récupérer. On ne sait jamais quel impact peuvent avoir les petits gestes du quotidien. Comme nous l'avons entendu plus tôt : si vous ne savez pas que c'est impossible, faites-le. Nous devons faire notre part. C'est une question d'éthique.

Le dernier point que je souhaite aborder est le fait que j'oscille entre oublier la situation à Gaza, et m'en rappeler subitement, ce qui met mon corps dans un état traumatique. J'ai écrit à la Maison Blanche quatre fois, la dernière en lettres majuscules : CESSEZ-LE-FEU, CESSEZ-LE-FEU, CESSEZ-LE-FEU ! C'est probablement pour préserver ma propre santé mentale, mais je pense qu'en tant que curateur·rices, nous nous devons de le dire, de l'écrire et de le diffuser. Je vais conclure en paraphrasant Judith Butler : « Quelles vies sont jugées dignes d'être vécues, quelles morts d'être pleurées ? ».

## Tanguy Accart

Je suis directeur adjoint et directeur du développement à la Maison de la Danse et à la Biennale de la Danse à Lyon, où je suis arrivé en 2021 aux côtés de Tiago Guedes, directeur de ces deux institutions. Avant cela, j'ai passé quatre ans à Chicago en tant qu'attaché culturel. La Maison de la Danse et la Biennale de la Danse sont deux institutions distinctes mais complémentaires, avec une même équipe de direction. Leur mission principale est de promouvoir l'accès à la culture, en particulier la danse, de soutenir et de rendre visible le travail des artistes. La Maison de la Danse propose une grande diversité de danses et d'esthétiques, allant du ballet, néo-classique, contemporain, hip-hop, cabaret jusqu'au cirque, et présente des artistes très reconnus ainsi qu'émergents. Nous avons un théâtre de 1100 places et un studio de 100 places. La Biennale de la Danse s'adresse à la fois aux publics locaux et aux professionnels, afin d'explorer l'actualité de la danse à l'échelle internationale. La dernière édition a eu lieu en septembre 2023 et a présenté des performances venant de 15 pays, avec 40 % de nouvelles créations et de premières françaises. À la Maison de la Danse, nous programmons environ 50 spectacles par saison—140 représentations—, qui touchent un public de 100 000 personnes.

Pour la Biennale, nous avons présenté 48 spectacles dans 50 lieux à Lyon et dans la région, avec près de 50 000 billets vendus. J'évoque le nombre de billets car, contrairement aux idées reçues, la vente de billets est un facteur crucial en France. Il faut beaucoup d'initiatives de communication et d'engagement pour faire venir le public. Par exemple, l'équilibre financier de la Maison de la Danse repose sur 40 % de subventions publiques, 40 % des recettes de la vente de billets et 20 % d'autres ressources. Nous devons également collecter des fonds. Par exemple, afin de financer nos activités en cours ainsi que les nouveaux projets, nous espérons actuellement lever 1,5 million d'euros de financement privé pour nos deux institutions. Cela dit, nous recevons un soutien considérable de la part de nos partenaires publics au niveau national et local, nous entretenons un dialogue permanent et constructif. Nous travaillons avec neuf artistes associé·es : trois locaux·ales, trois nationaux·ales et trois internationaux·ales. Une partie de notre mission consiste à soutenir la création via la co-production, via différents types de mentorat, en particulier avec les artistes locaux·ales, et via un programme de résidences. Nous travaillons beaucoup sur des programmes d'engagement et de participation auprès des publics locaux. Dans cet environnement global, notre travail oscille sans cesse entre le local et l'international.

Notre approche est ancrée dans la collaboration, que ce soit avec les théâtres, les artistes, les agences locales ou nationales, autour de questions culturelles mais aussi sociales, économiques et écologiques. Nous prenons au sérieux la question de la mobilité, celle des artistes mais aussi celle du public et des professionnel·les, pour réduire notre empreinte carbone. Nous organisons et participons à de nombreux groupes de travail afin de réfléchir à la décarbonation de la culture en France à l'échelle des villes. Nous organisons des « tournées vertes » avec des partenaires pour réduire les déplacements. Les projets internationaux ne sont invités que s'ils ont au moins trois ou quatre partenaires en France. Et il peut être intéressant de mentionner le rôle du ministère de la Culture, qui a récemment publié un plan intitulé : « Mieux produire et mieux diffuser », qui pourrait être entendu ainsi : « Mieux intégrer la production et les tournées pour résoudre le problème de la surproduction et rallonger la durée de vie des performances ». Il existe de nombreuses compagnies en France, mais beaucoup de créations ont une durée de vie très courte. Nous soutenons activement les artistes pour qu'ils puissent tourner le plus possible. La France bénéficie d'une structure et d'un écosystème de danse très

solides, mais nous devons être proactifs, ne pas nous focaliser uniquement sur notre propre organisation et travailler de manière collaborative avec nos collègues. Nous nous engageons à favoriser l'échange, à accroître la visibilité des œuvres auprès du secteur professionnel, et à faciliter le dialogue entre les artistes et les programmeur·rices. Pendant la Biennale, nous organisons un Focus—en partenariat avec Onda, l'Institut français et divers services culturels d'ambassades françaises dans le monde—, à l'occasion duquel nous accueillons des professionnel·les du monde entier. J'aimerais mentionner un panel qui a eu lieu cette année : « Construire ensemble : quelles formes de coopération culturelle pour faire face aux évolutions de la société ? ». Cette rencontre a été animée par Milica Ilic, une experte de la coopération culturelle internationale, qui a commencé en soulignant une contradiction. D'un côté, le monde de l'art et de la performance se nourrit de collaborations internationales. De l'autre, ces collaborations sont profondément influencées par des logiques de marché néo-libérales : la majorité des modèles d'échange est encore basée sur la production et l'extraction. Elle a également souligné que la visibilité et l'accès à la mobilité et aux ressources dépendent souvent du lieu où les artistes sont basé·es. Nous avons ensuite discuté de la manière dont nous pouvons collaborer à travers différents contextes en tenant compte des spécificités de ces contextes : l'histoire, la culture, les réalités sociales, et les conditions de travail. Trois mots-clés sont ressortis de ces échanges : accompagnement, solidarité et contexte. Je crois que cette notion de contexte est fondamentale lorsqu'on travaille sur la collaboration et les échanges artistiques à l'international. En tant que créateur·rices et professionnel·les de la culture, il est de notre responsabilité de comprendre et d'approfondir le contexte dans lequel les artistes travaillent et développent leur pratique, en particulier si l'on vise la réciprocité.

Dans le cadre du projet de La Biennale, nous avons créé Forum, un espace de rencontre dédié aux pratiques de la danse. L'idée est de développer une relation de confiance avec les curateur·rices de diverses régions du monde avec qui nous avons des valeurs communes, afin de découvrir différents contextes de création sans avoir à nous déplacer constamment. Ce programme est co-créé avec cinq curateur·rices de différentes régions du monde hors d'Europe : les États-Unis (avec Angela Mattox), Taiwan, l'Australie, le Brésil et le Mozambique. Nous avons demandé à chacun·e d'initier une conversation avec un·e artiste local·e sur ce que pourrait être un tel projet. Nous nous rencontrons en ligne, en personne sur les cinq continents, tout en travaillant

sur la documentation. Les projets artistiques issus de cette initiative seront présentés à l'occasion de la Biennale 2025. C'est un processus à long terme. Nous pensons qu'il est important pour les organisations profondément ancrées dans les échanges internationaux d'expérimenter de nouvelles formes de coopération.

Pour conclure, je pense que notre responsabilité première est de créer un environnement positif pour favoriser le dialogue entre artistes, entre les artistes et les professionnel·les, et entre les artistes et le public. Je terminerai sur cette citation de Qudus Onikeku : « Il ne s'agit pas de donner des opportunités, mais de créer un espace où des opportunités collectives peuvent se produire ». J'aime cette distinction : il ne s'agit pas d'extraire un projet pour lui « donner » l'opportunité d'être présenté dans un autre contexte, comme un « cadeau » que l'on ferait à l'artiste, mais plutôt de travailler de manière collaborative pour créer un contexte où des choses peuvent arriver.

## Rachid Ouramdane

Je suis directeur de Chaillot – Théâtre National de la Danse. Je peux peut-être commencer avec quelques mots pour expliquer pourquoi, selon moi, lorsque vous venez dans ce théâtre, vous ne venez pas seulement avec un projet artistique, ni simplement en tant qu'individu : vous vous confrontez à un siècle de démocratisation de l'art et de la culture. Cette institution a été mise en place à une époque où l'on croyait que les connaissances scientifiques et artistiques pouvaient constituer le socle d'une culture commune. Dès ses débuts, la vocation de cette structure a été de rassembler la ville, de rassembler divers champs de connaissances et d'actions. Elle a été construite par des personnalités telles que Jean Vilar, à l'origine du « théâtre national populaire » ou « théâtre du peuple ». On dirait peut-être « inclusif » aujourd'hui. Les pratiques « populaires » des années 20 diffèrent de celles des années 60 ou 80, et ainsi de suite, parce qu'entre-temps, nous avons reçu une richesse de savoirs multiculturels, et de connaissances liées au genre qui ont changé notre compréhension du corps. Nous avons intégré la révolution digitale. Ce qui est populaire et fédérateur aujourd'hui a complètement changé. Je dis cela car pour moi, diriger Chaillot implique d'essayer de fédérer tous ces champs et d'amplifier une idée vaste et inclusive de la culture. Il ne s'agit pas d'amener les gens vers la « culture ». Selon moi, il est important de ne pas

adopter une approche verticale consistant à mettre en lumière les choses qui ont été invisibilisées, dans une sorte de démarche messianique. À Chaillot, nous aspirons plutôt à un théâtre de diversité et d'hospitalité. Et j'aime me rappeler que nous effectuons une mission de « service public ». Nous travaillons dans le service.

À Chaillot, nous agissons à l'échelle de nos villes et non pas uniquement à l'échelle du monde de l'art. Nous cherchons à créer un réseau de relations à travers la ville, pour montrer que les pratiques de la danse peuvent avoir une portée au-delà du monde de l'art. Et bien souvent, lorsque l'on rencontre des artistes, ils-elles parlent moins de l'œuvre en elle-même que des dialogues qu'ils-elles inventent avec des communautés variées, de la manière dont ils-elles agissent au-delà du monde de l'art. Par exemple, l'un des neufs artistes associé-es à Chaillot est Faustin Linyekula, de la République Démocratique du Congo. Actuellement, il s'intéresse moins à la création de projets pour la scène ou les musées, et se consacre davantage à la question de l'identité et des héritages en RDC et comment elles se rapportent aux pratiques culturelles. Évidemment, une grande partie de ce qu'il a pu accomplir repose sur sa notoriété internationale qui lui permet de voyager, de se produire, de gagner de l'argent et de le réinvestir en RDC. Mais Faustin se montre très critique envers ce modèle et a dit dès le départ : « J'ai besoin de quelque chose de différent de la part de Chaillot, au-delà des représentations au théâtre. J'ai besoin que vous m'aidiez à produire de l'eau potable en RDC ». L'eau y est polluée depuis de nombreuses années, et des entreprises internationales se sont mises à la vendre au prix fort. Faustin souhaitait créer un projet durable pour aider les populations à accéder à l'eau potable à un moindre coût, puis avec les petits bénéfices récoltés, développer des programmes éducatifs et culturels pour les enfants. En tant que théâtre national, c'est l'une des responsabilités de Chaillot vis-à-vis de nombreux pays, notamment en raison de notre héritage post-colonial. C'est une manière de ne pas reproduire le même modèle : plutôt que de produire la prochaine performance de Faustin Linyekula, nous semons des graines pour faire émerger de nouvelles façons de rendre l'art pertinent à l'échelle mondiale, dans les domaines sociaux et médicaux ainsi que dans la recherche et l'éducation.

En ce qui concerne la collaboration internationale, nous évitons en premier lieu de faire venir les gens des quatre coins du monde : il nous faut optimiser sur le plan économique et écologique.

Chaque mois, nous organisons l'Expérience Chaillot, un genre de mini-festival ou mini-focus, au cours duquel nous partageons la scène ou accueillons un territoire. Le prochain Chaillot Expérience mettra en avant l'Algérie, et inclura des chorégraphes algérien-nes, ainsi que des concerts, des débats, des projections de films et documentaires, des ateliers, le patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, des initiatives venant d'associations algériennes de la diaspora, etc. Nous imaginons ces moments comme un partage de pratiques populaires. Je pense qu'il est essentiel non seulement de montrer des œuvres artistiques, mais aussi de tenter d'apporter des fragments d'un écosystème, d'un environnement dans lequel ces œuvres prennent forme. Nous prévoyons, plus tard dans la saison, un Chaillot Expérience autour du Rwanda, organisée en collaboration avec Dorothee Munyaneza, qui est également artiste associée. Nous travaillerons avec des artistes du Rwanda, et mobiliserons toutes les relations déjà établies entre nos pays. Les partenaires changent à chaque fois : il peut s'agir d'une institution culturelle pour un pays, puis de partenaires issus d'autres secteurs pour un autre ; d'autres pays peuvent avoir une culture de mécénat, etc. À chaque fois, il faut inventer un nouveau modèle économique. Nous savons que la coopération internationale est nécessaire, et ce que l'absence de pratiques interculturelles peut avoir comme conséquences. Et donc, bien que nous devions tous réfléchir à la manière dont nous pouvons réduire notre empreinte carbone, il nous faut des approches diversifiées. Il ne faut jamais réduire l'objet culturel à un objet manufacturé, comme la dernière paire de chaussures Nike ou une voiture. Il est fondamental que les objets culturels se déplacent car ils favorisent une certaine tolérance et un savoir à travers le monde.

Je pense que nous devons exploiter tous les moyens populaires pour rendre la danse accessible. La danse est partout : dans la mode, le sport, le cinéma, les réseaux sociaux, le bien-être, la recherche, l'industrie musicale, etc. Une partie de notre travail consiste à ouvrir des portes entre les domaines pour former des citoyens dotés d'un goût pour l'art et les pratiques culturelles. Bien qu'il soit important d'agir à petite échelle, je pense que nous devons mobiliser tous les outils dont nous disposons pour développer une pratique artistique étendue. Si nous nous en tenons au seul aspect économique de notre modèle actuel, qui a été pertinent pendant un temps, nous allons nous heurter à un mur. En France, lorsqu'un-e danseur-se ne travaille pas, sa seule option pour poursuivre sa carrière est de créer sa propre compagnie. Et cela sature le système. Aujourd'hui un programme national en France se développe : « produire mieux pour

diffuser mieux ». Mais cela implique de donner plus de moyens à certain-es artistes et de les rendre visibles plus longtemps, ce qui a pour conséquence de limiter le nombre de bénéficiaires. C'est donc une équation complexe car si vous aidez « plus et mieux » certain-es, cela se fait au détriment d'autres. Pour moi, notre rôle est de rechercher toutes les alternatives possibles pour permettre aux artistes de déployer leur savoir artistique dans tous les domaines possibles et pas uniquement dans celui de la production de spectacles. De créer des possibilités permettant à l'art chorégraphique de se déployer sur une plus grande échelle, à travers différents domaines ; de mobiliser tout le potentiel de la discipline pour accentuer, absorber et amplifier la danse.

## Angela Mattox

Je vous remercie pour la richesse de chacune de vos interventions. En repensant à notre thème de curation comme écologie et à la notion de service qui a été évoquée, je me demande : qui servons-nous ? Comment les institutions changent-elles et évoluent-elles pour servir ? Comment servons-nous le public ? Comment servons-nous les artistes ? Comment allons-nous à leur rencontre ? Comment pouvons-nous aborder l'abondance et les possibilités ?

## Ali Rosa Salas

Merci à toutes et à tous. Une question qui me revient sans cesse, peut-être depuis mes débuts dans le domaine curatorial, concerne l'institutionnalité et le fait que les institutions sont constituées de personnes. Je pense que plus vous avancez dans votre trajectoire professionnelle, plus le processus est déshumanisant, car on vous perçoit davantage comme un bâtiment que comme une personne. Mais j'essaie toujours de garder à l'esprit que les institutions sont des personnes, des subjectivités définies par des expériences vécues et qui façonnent des valeurs. Comme les institutions sont composées de personnes, elles prennent des décisions fondées sur leur système de valeurs, distribuent les ressources et agissent en conséquence. L'une des choses qui m'empêche de dormir la nuit est de savoir comment cette conversation autour des valeurs et de la subjectivité se rapporte à la pratique curatoriale ? Quelles

sont les conséquences de la dépersonnalisation du curateur·rice, surtout s'il·elle fait ce travail en raison d'un point de vue personnel, profondément politique et ancré dans le contexte, le temps, le lieu et l'identité—tous ces éléments dont il est essentiel de parler ?

Angela, pour revenir à votre point, je fais ce travail parce que je crois fermement que les arts et la culture ont le pouvoir de changer le paradigme. Et que c'est notre capacité à penser de manière créative qui nous sauvera. Mais je pense à l'intégrité, en lien avec la pratique curatoriale, en lien avec les valeurs, en lien avec la subjectivité, surtout en ces temps. Quel est le rôle des institutions culturelles en cette période historique marquée par la situation à Gaza, à laquelle nous faisons tous face avec horreur ? Comment l'intégrité s'inscrit-elle dans la pratique curatoriale ? Comment ce mot, intégrité, résonne-t-il en nous alors que nous traversons ce moment, et que nous réfléchissons à l'avenir de ce que nous cherchons à accomplir dans ce travail ?

## Philip Bither

Pour être efficace, la curation de la danse doit reposer sur une connaissance profonde de la pratique et de la lignée historique de chaque artiste présenté·e, associée à une relation solide et de confiance avec les groupes pour lesquels et au sein desquels les programmes sont établis. En tant que traducteur·rices avisé·es et empathiques entre l'artiste et le public, les curateur·rices de danse créent un contexte, une interprétation et des points de connexion permettant à chaque expérience de danse de résonner pleinement. Une curation solide implique que l'artiste se sente compris·e et dispose de tout le nécessaire—d'un point de vue artistique, technique, émotionnel et financier—pour offrir le meilleur de son art. Construire des environnements propices à des expériences éphémères inoubliables constitue l'une des compétences fondamentales qui distinguent la curation des performances de celle des arts visuels.

Ce moment tumultueux dans l'histoire mondiale appelle de toute urgence à davantage d'échanges internationaux, à *plus* d'opportunités pour construire une compréhension transnationale et interculturelle. Pourtant, aujourd'hui aux États-Unis, la présentation artistique internationale fait face à des défis sans

précédent. La tension entre le local et le global, les inégalités sociales croissantes, et peut-être plus urgent encore, la crise climatique catastrophique, soulèvent des questions existentielles pour l'échange mondial et les tournées artistiques.

Cependant, l'espoir s'installe dans de nouveaux modèles qui voient le jour : des résidences plus longues et plus poussées, de nouveaux modes d'échange numériques, des systèmes de curation collaboratifs et diversifiés, des échanges entre local et global ancrés dans les spécificités des territoires, une réinvention écologique des tournées, et de nouvelles alliances mondiales et nouveaux systèmes de recherche partagés. L'instauration d'une plus grande confiance entre artistes et curateur·rices, public et structures culturelles, financeurs et organisations, et entre divers partenaires mondiaux, contribuera à tracer la voie à suivre. L'enjeu majeur de notre époque est de découvrir de nouveaux moyens de préserver la force de l'expérience collective de l'art vivant.

# Ode aux espaces intermédiaires

Megan Kiskaddon

Ceci est une lettre d'amour. Une carte de Saint-Valentin adressée aux institutions culturelles américaines de taille moyenne et à la notion d'entre-deux—l'entre-deux des genres, des médias, des approches et des échelles. J'ai longtemps redouté d'avoir de trop nombreux centres d'intérêts, au détriment d'un champ de spécialisation bien ciblé. Ma curiosité et mes passions sont vastes : arts visuels, performances expérimentales, musique, romans de science-fiction, cinéma d'auteur-riche, télé-réalité, danse postmoderne, théâtre de créations collectives, randonnée avec vue, potins en podcasts—et la liste est encore longue. Et pourtant, j'écris aujourd'hui pour embrasser ce spectre et plaider en faveur d'une résistance à la spécificité : en faveur d'un amour des espaces intermédiaires.

Pour donner quelques éléments de contexte, je suis la directrice exécutive d'On the Boards, lieu dédié à la performance contemporaine à Seattle, dans l'État de Washington. Je dirige cette institution et j'en suis également la programmatrice. Depuis 45 ans, cette structure offre un espace à des artistes osant repousser les limites. Notre théâtre, dans Lower Queen Anne, dispose d'un auditorium de 300 places ainsi qu'une salle avec plateau d'une jauge de 85 personnes. Avec une équipe de 11 salarié·es à temps plein et un budget annuel de moins de 2 millions de dollars, nous sommes considérés comme une structure de taille moyenne. Notre âge—45 ans—marque également, à l'échelle humaine, le milieu d'une vie.

C'est ici que la déclaration d'amour commence : On the Boards, ou toute institution similaire, occupe un rôle important dans le paysage culturel américain. Dans *Prescription for a Healthy Art Scene*<sup>1</sup> (« Recommandations pour une scène artistique en bonne santé »), Renny Pritikin décrit le milieu des arts comme un système dans lequel chacun des éléments est interconnecté et soutient l'ensemble. Les structures de taille moyenne en sont le ciment. Nous avons suffisamment d'envergure pour fournir un soutien conséquent : par exemple, On the Board propose des résidences ainsi que des rémunérations justes pour les artistes, commande des nouvelles œuvres et attribue tous les ans des aides financières aux tournées. En même temps, l'institution est assez petite pour être réactive : ainsi, au moment où les artistes de la ville étaient en peine de savoir quelle suite serait donnée à leur travail, j'ai organisé un festival local pour promouvoir des créations et quadrupler le salaire de base des artistes. Nous sommes capables de faire face à des déconvenues, telles que des financements ou une fréquentation du public en dents de scie : nous avons enduré la pandémie et les baisses de subventions publiques. Mais l'institution est aussi suffisamment agile pour s'adapter aux idées

des artistes : l'année dernière, nous avons monté un spectacle de drag dans un atelier de réparation automobile queer. En d'autres termes, la structure est stable sans être figée, relativement à l'abri du danger sans non plus stagner.

Il faut également noter qu'aux États-Unis, le paysage politique actuel risque de pousser l'écosystème des arts dans une précarité encore plus grande. En 2022, les arts ont contribué à l'économie du pays à hauteur de 1,1 milliard de dollars, soit 4,3 % du produit intérieur brut. C'est plus que les industries du transport et de l'agriculture.<sup>2</sup> D'après mon expérience, les financements publics ne suivent pas la cadence, et les fondations privées ainsi que les mécènes ont, pour des raisons compréhensibles, changé de priorité pour se tourner vers des initiatives en faveur de l'environnement et de la justice sociale. Une question fondamentale se doit d'être posée : dans notre pays, les institutions artistiques de taille moyenne sont-elles capables d'endurer un tel tumulte économique ?

Face à ces enjeux, c'est l'effervescence artistique qui me donne de l'énergie. J'évite d'avoir un seul et même centre d'intérêt, tout comme On the Boards. Nous présentons de la danse, du théâtre, de la musique expérimentale et des performances—même si ce lexique ne saurait faire honneur à la variété de notre travail. Pendant 45 ans, On the Boards n'a jamais cédé ni rétréci son champ artistique, et je prends cette résistance très au sérieux.

C'est souvent dans la pratique artistique que je puise mon inspiration. La notion de « spécificité du lieu » me paraît essentielle. On the Boards est situé sur la côte ouest, un territoire considéré comme une frontière dans les livres d'histoire américaine. Aussi problématique cette histoire soit-elle, je trouve que le concept même de frontière est riche, en ce qu'elle sépare « une région densément peuplée d'une autre pratiquement déserte ».<sup>3</sup> D'après mon expérience à Seattle, le public est ouvert d'esprit, les artistes se tournent volontiers vers des pratiques collaboratives et les frontières entre les genres demeurent une suggestion. En termes géographiques, cependant, nous sommes très loin de New York ou de l'Europe. Organiser des tournées est un défi, et les infrastructures financières sont bien moins robustes.

Je conçois On the Boards comme une œuvre d'improvisation encadrée par une partition. La partition, c'est notre bâtiment : ancré, fiable, résistant, bien identifié et avec, malgré tout, ses limites. Nous travaillons avec les moyens dont nous disposons : la taille du plateau, le théâtre et le matériel technique. Cette partition métaphorique

inclut l'argent disponible, les ressources humaines et les contraintes du calendrier. À partir de cela, nous improvisons. Nous composons selon notre capacité à surmonter les problèmes, répondre aux attentes des artistes et naviguer les exigences variables du milieu. Par exemple, le jour où nous sommes arrivés à court de budget, nous nous sommes dit que nous pouvions troquer l'éclairage du théâtre contre un ciel étoilé composé de 4000 LED. Nous avons alors réussi à emprunter le matériel nécessaire et l'ensemble de l'équipe a prêté main forte aux technicien·nes pour la désinstallation. Diriger une institution telle qu'On the Boards revient à modéliser le noyau et renforcer la masse musculaire de l'infrastructure pour permettre aux artistes de prendre des risques. Tout comme un·e danseur·euse consolide son centre pour pouvoir rapidement changer de direction et bouger son corps librement.

C'est un exercice délicat, mais qui peut être fécond. La tension, d'une part, entre ouverture et improvisation au sein de la création artistique et, de l'autre, structure et discipline inhérentes à la partie opérationnelle, nécessite une négociation permanente. C'est à la fois une dévotion et une capitulation devant les deux faces d'une même pièce : précarité et organisation, non comme oppositions, mais bien comme partenaires dans un va-et-vient fructueux.

Voici où je veux en venir lorsque j'avance que les institutions de taille moyenne jouent un rôle important : elles agissent en tant qu'organisation et socle permettant aux artistes de prendre des risques. C'est aussi ce que j'entends par favoriser et cultiver un engagement envers l'intermédiaire : résister à la spécificité et à la définition, pour plutôt célébrer ce que cette tension engendre. Plus il y a d'organisations de taille moyenne, plus l'écosystème artistique sera fort, tant pour les artistes que pour le public.

Cette lettre d'amour célèbre les institutions culturelles de taille moyenne, en tant qu'espaces où la solidité structurelle rencontre la liberté du risque artistique. Dans un monde dirigé par les extrêmes et la spécialisation, nous choisissons d'embrasser les intermédiaires comme un acte de résistance, et non comme une preuve de vulnérabilité. C'est là, dans cet équilibre dynamique, que les structures de taille moyenne défendant un large spectre créatif peuvent soutenir les artistes et s'adapter aux initiatives novatrices, nourrissant ainsi l'écologie des arts dans sa globalité.

1. Renny Pritikin, *Prescription for a Healthy Art Scene*. Open Space SFMOMA (San Francisco: SFMOMA, 2010).

2. National Endowment for the Arts, *The U.S.*

*Arts Economy in 2022: A National Summary Brief* (2022).

3. Murray Melbin, "Night as Frontier," in *American Sociological Review* 43: 1 (1978), 3-22.

*Curating the alternative:*  
une perspective  
historique en danse

Lou Forster

L'émergence des études curatoriales est indissociablement liée à la transformation de cette fonction dans les années 1970. Dans les arts visuels, c'est à partir de la figure fondatrice d'Harald Szeemann (1933-2005), « premier » curateur indépendant qui exerce son activité en dehors d'un poste de conservateur au sein d'un musée, que le rôle de cet agent de l'art a commencé à être considéré. Lorsque la réflexion sur les pratiques curatoriales est menée judicieusement, elle ne conduit pas à l'édification d'une nouvelle figure auctoriale mais à une description nuancée et complexe des réalités sociales et historiques qui conditionnent la production et la vie des œuvres. Elle permet de comprendre comment l'art est intégré à la société et participe à sa transformation.

Il est remarquable que dans les mondes de la danse il n'existe pas de figure tutélaire comparable à celle de Szeemann. L'absence de référence canonique n'est pas problématique en soi, mais elle conduit à deux travers importants qui affleurent dans les débats du colloque « *RECIPROCITIES* ». Avant de se demander ce que peut faire un·e curateur·ice en danse pour répondre aux défis écologiques et sociaux actuels, il me semble intéressant de savoir ce qu'il-elle fait en réalité. Opère-il-elle comme un agent culturel, un « traducteur compétent et empathique », comme le propose Philip Bither, ou bien comme un agent économique qui concentre des moyens financiers, techniques et humains pour les redistribuer à travers une variété de dispositifs (coproduction, résidence, mentorat)<sup>1</sup> ? Son rôle est-il significativement différent de celui de ses homologues dans les arts visuels ? Et, enfin, la présentation des œuvres est-elle structurée par cette unique relation curateur·ice-artiste ou bien y-a-t-il d'autres agent·es dont l'impact devrait être considéré ?

Pour répondre brièvement à ces questions, je propose de tirer à gros traits le portrait d'Harvey Lichtenstein (1929-2017) qui constitue, parmi d'autres, un bon candidat pour incarner le rôle de curateur de référence en danse. Je m'intéresserai à la manière dont il contribue à l'édification de la danse (post)moderne américaine comme un genre canonique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. J'exposerai les stratégies mises en œuvre et certains de leurs effets induits. Puis, j'évoquerai le rôle méconnu joué par d'autres acteur·ices qui se positionnent comme des figures alternatives de curatrice.

Harvey Lichtenstein naît en 1929 dans une famille juive de Brooklyn. Dans les années 1940 et 1950, il se forme à la danse moderne et classique chez Sophie Maslow et Pearl Lang. Durant l'été, il suit l'American Dance Festival à Bennington College et les ateliers de Black Mountain College où il rencontre Merce Cunningham, John Cage et Robert Rauschenberg. Après avoir dansé dans le corps de ballet du City Opera durant un an, il décide de devenir un administrateur. Il suit la nouvelle formation dispensée par la Ford Foundation et intègre le département de production et de collecte de fonds du New York City Ballet puis du City Opera. En 1966, le comité exécutif de la Brooklyn Academy of Music cherche à renouveler la direction du théâtre. Il constate que l'institution n'a pas su trouver une place dans le paysage culturel new-yorkais redessiné par la création du Lincoln Center en 1962. Lichtenstein apparaît comme le candidat le plus à même de mettre en œuvre ce renouvellement.

Lorsqu'il arrive à la tête de l'Academy à l'âge de 37 ans, Lichtenstein s'appuie sur le champ artistique qu'il connaît le mieux, la danse, pour transformer une institution menacée de faillite. Au cours des années 1960 et 1970, il reprend le principe de la résidence, généralement réservée aux ballets, pour inviter trois compagnies de suite : Alvin Ailey, Merce Cunningham et Twyla Tharp. Ce partenariat lui permet de nouer des relations étroites et à long terme avec ces chorégraphes tout en participant à leur installation dans le paysage culturel de la ville. Alors que ces compagnies arrivent rarement à présenter leur travail à New York, elles sont invitées de manière consécutive à jouer durant une ou deux semaines d'affilée. Les représentations sont accompagnées d'ateliers pour les amateur·rices et les semi-professionnel·les. Les chorégraphes y transmettent leur technique mais aussi l'entraînement quotidien et le mode de vie des danseur·euses. Lichtenstein adopte ainsi une véritable approche curatoriale consistant à faire découvrir des pratiques artistiques encore confidentielles anticipant les comédies musicales comme *Flashdance* (1983). Si le Howard Gilman Opera House et ses 2100 places ne font pas encore salle comble, un patient travail de programmation permet de faire connaître, apprécier et comprendre ces nouvelles manières de danser et de chorégrapier.

À partir de 1975, Lichtenstein ouvre la programmation de l'Academy au travail de Trisha Brown, Lucinda Childs et

Laura Dean. Ce tournant introduit une nouvelle génération de chorégraphes dont les pièces étaient présentées dans les espaces alternatifs du downtown. Pour mener à bien ce projet, il dote l'Academy d'une nouvelle salle de spectacle, le Lepercq Space, recréant au sein de l'institution l'espace attentionnel propre aux espaces alternatifs du downtown. Pouvant accueillir trois cents spectateur-ices, le Lepercq Space ne possède pas de scène et son gradin est modulable et mobile. Comme dans les églises et les lofts, il peut s'adapter à une variété de configurations de représentation. Lichtenstein ne se contente donc pas d'introduire dans sa programmation les pièces d'une nouvelle génération de chorégraphes, mais installe durablement dans le théâtre ce dispositif de représentation alternatif au dispositif scénique.

Enfin, le théâtre couramment désigné comme l'Academy change de nom pour adopter le sigle BAM par lequel il est encore nommé aujourd'hui. Ces trois lettres traduisent la transformation de l'institution d'un cadre intangible pour des œuvres canoniques, l'académie, en un lieu susceptible d'accueillir les nouvelles pratiques performatives.

### **Entraide ou hiérarchie**

Lichtenstein envisage les résidences des compagnies à l'Academy/BAM comme une manière de soutenir leur développement et leur ancrage dans la ville. Si le théâtre ne coproduit pas les spectacles dans les années 1960 et 1970, il multiplie les démarches pour qu'elles obtiennent des subventions publiques du National Endowment for the Arts et du New York City Council. La résidence prend également la forme de services en nature, comme le fait d'accueillir des bureaux de la compagnie. Malgré la gestion d'une institution en crise, Lichtenstein multiplie les démarches pour soutenir les compagnies.

Toutefois, si elles collaborent sur le mode de l'entre-aide, la relation entre les compagnies et BAM s'établit également sur un registre commercial et hiérarchique. Le théâtre se distingue clairement des espaces alternatifs autogérés par les danseur-euses comme Danspace Project ou The Kitchen. Lors de la présentation d'une pièce, les deux parties contractualisent l'ensemble des coûts liés au spectacle et l'administration du théâtre fait respecter les clauses du contrat.

Le positionnement de BAM sur la scène artistique new-yorkaise entre les théâtres commerciaux et les espaces alternatifs s'établit

progressivement à travers des controverses. L'une des plus révélatrices oppose Lichtenstein aux compagnies en résidences au sujet des invitations. Contractuellement, BAM accorde un nombre de billets gratuits (entre 2 et 5 % de la billetterie totale du théâtre). Le reste à charge fait l'objet d'une seconde négociation pour déterminer la part des professionnels auxquels le don d'une place gratuite ne peut être refusé et les places que le théâtre refacture aux compagnies. En 1969, ce système est remis en cause par Tharp. La chorégraphe réclame que cent billets supplémentaires soient désormais mis gratuitement à la disposition « de celles.eux qui s'identifient comme faisant partie de la communauté de la danse<sup>2</sup> ». Pour Tharp, ces places ne doivent pas être conditionnées par la validation d'un statut quelconque. Remettant en cause le principe hiérarchique qui permet au théâtre de discriminer qui peut être invité·e, Tharp pense que le soutien à la communauté doit se manifester par un don. Cette forme d'échange inconditionnel est alors au cœur de la pratique des espaces alternatifs. Finalement, Lichtenstein refuse de changer la politique de BAM et propose uniquement des billets à prix réduit pour les étudiant·es sur présentation d'un justificatif.

Cette controverse conduit à délimiter le registre sur lequel opère le théâtre. À la différence des espaces alternatifs, la relation aux spectateur·ices demeure une relation marchande, même si Lichtenstein reste attentif aux prix pratiqués qui sont bien en dessous de ceux des théâtres de Broadway. Le théâtre opère dans le registre de ce que l'anthropologue Alain Testart analyse comme l'échange non-marchand où les rapports personnels d'amitiés prévalent.<sup>3</sup>

### **Vedettariat**

L'intégration des pièces postmodernes et du dispositif spectaculaire du downtown par BAM a des effets importants sur la réception de la danse. L'espace critique à New York est alors structuré par des organes de presse et des critiques qui chroniquent de manière suivie, détaillée, rigoureuse et polémique l'actualité chorégraphique. Accédant à une visibilité inégalée, les représentations données par Brown, Childs et Dean mettent directement aux prises les critiques qui suivent et promeuvent la danse postmoderne américaine (Sally Banes, Wendy Perron), avec les critiques conservateurs (Clive Barnes, Deborah Jowitz) qui ignoraient jusque-là cette scène du downtown. Grâce au nouveau cadre institutionnel créé par Lichtenstein, ces

différentes voix sont désormais obligées de discuter des mêmes objets.

Grâce à cette puissante presse de danse, Lichtenstein met en place un système de vedettariat qui fait émerger ces trois chorégraphes. Cette stratégie vise à constituer un public suffisant pour remplir l'Howard Gilman Opera House au moment où il leur commande des pièces pour ce dispositif massif. Il considère que seul le surplus de visibilité que confère la scène est à même de pérenniser l'impact culturel de la danse dans un contexte de concurrence croissante avec les mass-médias. Il partage cette conviction avec Brown et Childs qui développent une réflexion critique sur la mise en image de la danse dans *Glacial Decoy* (1979) ou *Dance* (1979). Cette approche curatoriale rencontre un immense succès aux États-Unis et en Europe.

La promotion d'une nouvelle génération de chorégraphes se fait également au travers d'un réseau transatlantique. Le renouveau de BAM s'opère parallèlement à la transformation du paysage institutionnel en Europe. En France, le Festival d'Automne à Paris créé en 1971 par Michel Guy (1927-1990), à l'initiative de Georges Pompidou, joue un rôle prépondérant dans la canonisation de la danse américaine. Bien qu'il appartienne à la même génération que Lichtenstein, Guy possède une connaissance très limitée de la danse moderne aux États-Unis comme en Europe. Alors que d'un côté de l'Atlantique les œuvres de Brown, Childs et Dean sont analysées dès le début des années 1980 comme des œuvres postmodernes, il les aborde, quant à lui, au prisme du ballet néoclassique (Serge Lifar et les Ballets russes) et contemporain (Françoise Ardet, Maurice Béjart, Roland Petit ou Pierre Lacotte) qu'il connaît pour avoir travaillé au sein du Festival international de la danse (FID)—une manifestation consacrée à ce genre à Paris.<sup>4</sup> Il promeut ainsi Cunningham à travers la commande d'une pièce pour le ballet de l'Opéra de Paris, *Un jour ou deux* (1973), voit dans *Dance* (1979) une forme renouvelée de ballet blanc et comprend les collaborations entre ces chorégraphes et des artistes comme Robert Rauschenberg ou Sol LeWitt en regard des Ballets russes. Au cours de sa direction, il n'aura de cesse de décontextualiser les pratiques de danse du downtown pour tenter de les fondre dans le moule d'une modernité chorégraphique abstraite.

### Communauté

Le système de vedettariat autant que le tournant vers le dispositif théâtral qu'opère Lichtenstein ne vont pas sans interroger la

pérennité, les structures et les conventions de la scène du downtown dont sont issues ces chorégraphes. Au sein de la direction de Danspace Project, l'un des plus importants espaces alternatifs de New York, Judy Padow et Cynthia Hedstrom, deux danseuses historiques de la compagnie Childs, l'interpellent sur la nécessité de développer une aide structurelle :

« Au cours des quinze dernières années [...] une toute nouvelle communauté de danseur·euses s'est développée, créant un boom d'activité qui a maintenant un besoin urgent d'argent et d'espace. Il ne s'agit pas de la réussite d'individus isolés mais de l'ensemble des travaux d'une vaste communauté [...] dont la survie même est menacée.<sup>5</sup> »

Alors que Lichtenstein façonne un public massif, Padow et Hedstrom entendent représenter une communauté. Avec l'élection de Ronald Reagan en 1981 la perspective d'un soutien structurel s'éloigne toutefois définitivement.

Dans ce contexte défavorable, Cynthia Hedstrom va profondément faire évoluer Danspace Project. La St. Mark's Church où ont lieu les concerts de danse est rénovée entre 1978 et 1982. Désormais les spectacles sont accueillis sur un parquet et avec une installation sonore et un éclairage de qualité. Le budget de l'association croît substantiellement permettant de proposer de meilleurs cachets aux chorégraphes et de constituer une programmation bien plus étoffée. Au milieu des années 1980, Danspace Project est devenu une institution à part entière à mi-chemin entre les espaces alternatifs (gymnases, églises) et BAM.

Cette évolution est comparable à ce qui se joue alors dans les arts visuels. Qu'il s'agisse de P.S.1 créé par Alanna Heiss en 1975 ou du New Museum fondé par Marcia Trucker en 1977, une nouvelle typologie de lieux qui reprennent partiellement le modèle muséal émerge à New York. Pour ces curatrices d'art visuel comme pour Hedstrom, il s'agit d'institutionnaliser l'alternative dans des espaces méta-théâtraux ou méta-muséaux. Poursuivant son travail à The Kitchen à partir de 1985, Hedstrom propose une approche centrée sur la relation avec les artistes au sein d'une communauté de *movers*. Elle connaît d'importants succès : c'est dans ce cadre que des œuvres de référence comme *Goldberg Variation* (1986) de Steve Paxton ou *Prologue to the End of Everything* (1988) d'Ishmael Houston-Jones sont créées.<sup>6</sup> En l'absence d'approche curatoriale

équivalente en Europe, et plus particulièrement en France avant le milieu des années 1990,<sup>7</sup> ces œuvres importantes voyagent de manière limitée et demeurent relativement confidentielles. La construction d'une approche curatoriale alternative en danse reste fragile.

1. À ce sujet, voir la conversation qui ouvre la section La Curation comme écologie dans la présente publication.
2. Twyla Tharp, « Dear Lew », 27 décembre 1969, tapuscrit, Harvey Lichtenstein President's Records, BAM Hamm Archive, Brooklyn, New York.
3. Alain Testart, « Échange marchand, échange non-marchand », in *Revue française de sociologie* 42 : 4 (2001), p. 719-748. À ce sujet, lire également Patrick Germain-Thomas, *Politique et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, doctorat en sociologie, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2010.
4. Au sujet du ballet contemporain français et du FID, lire Mélanie Papin, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France*, doctorat en esthétique, sciences et technologie des arts, Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis, 2017, et Patrick Germain-Thomas, *ibid.*
5. Judy Padow et Cynthia Hedstrom, « Space and Support », *Dance Scope* 4 : 14 (1979), p. 8.
6. À ce sujet, lire Tere O'Connor, « Oral History: Cynthia Hedstrom », *The Kitchen OnScreen* : <https://onscreen.thekitchen.org/media/oral-history-cynthia-hedstrom> (consulté le 25 novembre 2024).
7. À partir de 1995 apparaît en France des structures pionnières comparable à certains égards avec Danspace Project ou The Kitchen comme le Les Laboratoires d'Aubervilliers fondés par François Verret, Yvanne Chapuis, François Pirron et Loïc Touzé, le Centre de développement chorégraphique de Toulouse fondé par Annie Bozzini, la Biennale de Val-de-Marne devenue la Briqueterie fondée par Michel Caserta, Les Hivernales fondées par Amélie Grand, Danse à Lille devenu Le Gymnase fondé par Catherine Dunoyer de Segonzac et Eliane Dheygère. Une décennie plus tôt, en 1983, Marie-Thérèse Allier fonde à Paris La Ménagerie de verre.

# CODA : VERS UNE PRATIQUE ÉCOLOGIQUE

*Danses non humaines :*  
Le chorégraphique à l'épreuve  
de la crise écologique  
Jérôme Bel

Rêveries sur la (dé)composition en danse  
mayfield brooks

*Danses non humaines :*  
le chorégraphique  
à l'épreuve de la crise  
écologique

Jérôme Bel

**Noémie Solomon** : *En 2019, vous avez cessé de prendre l'avion pour développer et présenter vos œuvres. Pouvez-vous nous faire part des raisons qui ont motivé cette décision ?*

**Jérôme Bel** : Les raisons de cette décision sont multiples. Elle est le fruit de plusieurs années de cheminements intellectuels et moraux. Il y a bien sûr des articles de journaux, des interventions de scientifiques et d'activistes de plus en plus alarmants ces dernières années. Et puis il y a aussi l'expérience physique. J'ai la chance d'habiter à Paris depuis de nombreuses années et j'ai pu ressentir dernièrement dans mon propre corps des températures que je n'avais jamais ressenties auparavant. J'ai commencé à me poser des questions quant à mon propre impact sur le changement climatique, en tant que citoyen et d'artiste. J'en ai parlé autour de moi et mes ami-es me rétorquaient qu'il fallait attendre une décision politique; que seul-e, on ne pouvait rien faire. Mais mon inquiétude grandissait et j'ai décidé d'agir, même seul, et peut-être d'ailleurs seulement pour moi-même, pour pouvoir me regarder en face dans le miroir. Il était clair que l'empreinte carbone de ma compagnie était due essentiellement aux voyages aériens lors des tournées internationales. J'ai donc pris la décision brutale et radicale, en mars 2019, de ne plus prendre l'avion. Je n'ai pu prendre cette décision que parce qu'un de mes ami-es, l'artiste Tino Sehgal, ne voyageait pas en avion. Sans son exemple, je ne crois pas que j'aurais pu imaginer prendre une telle décision. Et si Tino m'influçait, alors peut-être que moi-même j'influencerais quelqu'un d'autre. Ça devenait politique.

J'ai découvert en réfléchissant que ma décision était liée à un fait historique qui a été structurant pour moi. Un des mythes de l'histoire de France qui symbolise la séparation entre le bien et le mal est celle de la période de l'occupation allemande durant la seconde guerre mondiale. La ligne de partage se situe entre la collaboration avec l'occupant allemand, le Mal, et la résistance contre ce même occupant, le Bien. Cette représentation symbolique fortement ancrée en moi m'a permis de me situer face à l'urgence écologique : ou je collaborais en continuant à polluer ou je résistais en prenant la décision de moins polluer.

Je savais que cette décision allait remettre de fond en comble mon travail et que, sans doute, j'allais y perdre beaucoup, jusqu'à, peut-être, ne plus pouvoir travailler, étant donné que l'économie de ma compagnie reposait essentiellement sur les tournées internationales. Mais préserver mon petit travail de chorégraphe ne pesait rien face à la catastrophe pressentie.

**NS :** *Quelles autres tactiques avez-vous déployées pour poursuivre votre travail de chorégraphe, au niveau local et international ?*

**JB :** À ce même moment, j'étais en train de travailler sur une pièce d'après l'autobiographie et les danses d'Isadora Duncan avec une danseuse à Paris, et je regrettais de ne pas pouvoir montrer cette pièce aux États-Unis. C'est comme ça que j'ai eu l'idée de faire une autre version de la pièce avec une danseuse duncanienne vivant à New York, Catherine Gallant. Pièce que nous répéterions par visioconférence. J'étais accablé par l'idée de ce doublement du travail, mais résolu à essayer pour pallier les déplacements aériens. Donc l'après-midi je travaillais avec la danseuse Elisabeth Schwartz à Paris dans un studio de répétition et le soir je rejoignais de chez moi Catherine Gallant via la visioconférence dans un studio de danse à New York. Travailler sur la même pièce avec deux interprètes différentes a été une des expériences les plus enrichissantes de ma carrière. En effet chaque interprète me faisait entrevoir des choses différentes, par leurs subjectivités, sur les danses de Duncan. J'ai pu ainsi approfondir ma compréhension de l'œuvre de Duncan, et de la danse en général, grâce à ces doubles répétitions !

Mais je sentais tout de même les limites que ma décision de ne plus prendre l'avion engendraient sur les tournées. Je me résignais donc à ce que la pièce sur Duncan soit ma dernière pièce et à devoir abandonner ma carrière de chorégraphe.

Jusqu'à ce que je reçoive la demande d'une interview d'une critique de danse du *New York Times*, Roslyn Sulcas, qui voulait comprendre comment je pouvais faire une pièce sans être présent aux répétitions. Elle a fait un article qui a eu un retentissement inattendu. Il a été repris dans le monde entier, jusqu'aux Philippines où je n'avais jamais mis les pieds, sous des titres aussi racoleurs que « *The french star choreographer stops flying to save the planet* »... Cela a été délirant puisque j'ai reçu des demandes d'interviews d'autres médias, non plus dans la rubrique danse comme habituellement mais dans la rubrique société. La nouvelle s'est ainsi répandue partout... Et la pandémie est arrivée. Les frontières se sont fermées et j'ai reçu, cette fois, des propositions du monde entier qui me demandaient de faire des pièces par visioconférence. J'ai donc passé mes confinements à travailler depuis mon ordinateur à Paris : le matin en Asie, l'après-midi en Europe et le soir en Amérique.

Quand j'avais encore du temps, j'ai écrit une pièce auto-bio-choréo-graphique, qui serait interprétée par moi-même en France et qui pourrait l'être par n'importe qui dans le monde, et ce dans la langue locale. Les producteur·rices, les curateur·rices ou les performers recevraient un protocole qui leur permettait de remonter et jouer le spectacle. La pièce a été jouée à Paris, Aubervilliers, Lausanne, Philadelphie, Liège, Mexico City, Berlin, Nice, Buenos Aires, Albuquerque, Santa Fe, Brest, Amsterdam, Athènes, Vienne, Montevideo, Genève, Recife, Lima, Teresina, Bucharest, Séoul, Zagreb, Budapest, Antofagasta, Concepción, Santiago de Chile, Hong Kong, Istanbul, Bobigny, Los Angeles, Fort-de-France, Milano, Florence, Maribor, Jersey, New York City, Porto... et cela sans le moindre voyage en avion!

Aujourd'hui, je continue à réfléchir à des processus permettant à mon travail de voyager sans être polluant.

**NS :** *Dans votre dernière pièce, Non human dances (2023), vous avez collaboré avec l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual pour explorer le "non-humain" à travers une lignée de danse occidentale. Qu'est-ce que ce point de vue alternatif met pour vous en exergue ? Comment pensez-vous que la chorégraphie puisse se défaire de l'anthropocentrisme ?*

**JB :** J'ai eu beaucoup de mal à trouver une manière de formaliser artistiquement la crise écologique. Comme souvent quand on se trouve démuné dans le présent, le passé peut nous aider. J'ai donc décidé d'étudier comment les chorégraphes qui m'avaient précédé avaient représenté la nature, le non-humain. J'ai effectué des recherches historiques et j'ai proposé une collaboration à l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual, dont j'avais beaucoup aimé le livre *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*<sup>1</sup> qui travaille ces questions de représentations artistiques du non-humain. Pour nous, il s'agissait d'analyser comment les chorégraphes (depuis la danse baroque jusqu'à la danse contemporaine) ont produit des représentations du non-humain. Nous avons décidé de travailler sur des danses savantes de la tradition européenne—celle que je connais le mieux et dont j'hérite—et les stratégies que ces chorégraphes ont inventé au cours de l'histoire. Leurs danses nous montrent comment la production artistique a souvent instrumentalisé la nature pour l'expression humaine. Ce travail mettait à jour comment la danse basée en Europe a fait peu de cas du non-humain, comme dans toute la culture occidentale. Ceci fut d'autant plus visible car le spectacle a été montré en premier lieu au Louvre où nous nous

confrontions à la culture dominante. Heureusement, quelques chorégraphes—pour des raisons diverses et variées—se sont réellement intéressé·es à l’altérité, produisant ainsi quelques danses non-humaines, qui rendaient justice à l’existence d’« autres manières d’être vivant »<sup>2</sup>, pour citer le philosophe Baptiste Morizot.

Quant à la question de l’anthropomorphisme qui fait débat. Il faut l’accepter, car nous ne pouvons y échapper : nous sommes humains ! On ne peut rien faire d’autre que d’y être très vigilant. Il faut *en tant qu’humains* prendre en compte le non-humain.

1. Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* (Actes Sud, 2021).

2. Baptiste Morizot, *Manières d’être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous* (Actes Sud, 2020).

# Rêveries sur la (dé)composition en danse

mayfield brooks

**Noémie Solomon :** *Votre travail entretient depuis longtemps un dialogue avec une gamme de partenaires vivants, « plus qu’humains » : avec le compost et sa temporalité étendue, avec les rhizomes des mycéliums, avec les baleines et leur sagesse infinie, avec les plantes en tant que sources de savoir.<sup>1</sup> Pouvez-vous partager certaines de ces rencontres fondamentales ou « danses » qui ont façonné le rôle de l’écologie dans votre pratique ?*

**mayfield brooks :** Après de nombreuses années comme danseur·seuse et agriculteur·rice urbaine, j’ai décidé de me consacrer pleinement à ma pratique artistique. J’ai mis de côté l’agriculture urbaine pour poursuivre un Master of Fine Arts de danse à l’Université de Californie à Davis. UC Davis est une école qui accorde une importance particulière à l’agriculture, ce qui en faisait un choix judicieux. Je vivais au sein d’une communauté semi-intentionnelle d’étudiant·es de licence et de master, nous entretenions les jardins, les arbres, nous nous occupions des abeilles et partageons quotidiennement nos repas dans une yourte commune. Nous habitons dans un ensemble de dômes blancs en forme de demi-lune et cherchions à vivre de manière durable en tant que collectivité. Cette transition d’un mode de vie urbain à une simulation de vie rurale sur un campus universitaire m’a permis d’élargir ma vision de la danse, de l’écologie et de l’improvisation à travers la recherche et la pratique. C’est durant cette période que j’ai développé ma pratique intitulée « *Improvising While Black* » (Improviser en étant noir·e) ou IWB.

« *Improvising While Black* » a pris forme à la suite d’un événement survenu à San Francisco, en Californie, où, en tant que personne noire au volant, j’ai vécu ce que je considère comme un cas de profilage racial. Un agent de police m’a interpellé·e pour une

infraction mineure au code de la route et, au lieu de simplement me donner une contravention, a procédé à un contrôle arbitraire de mes antécédents puis m'a arrêté-e sur la base d'informations erronées. Cela s'est produit dans un parc désert au milieu de la nuit. Bien que je me trouvais seul-e et dans un état d'extrême vulnérabilité, ce policier a appelé quatre agents en renfort, qui sont arrivés à bord de deux véhicules, m'ont menotté-e, détenu-e et harcelé-e avant de m'emmener au poste de police local, au 850 Bryant Street à San Francisco. J'ai appris plus tard que ce policier cherchait probablement à atteindre son quota d'interpellations pour la soirée. Cet incident a eu lieu il y a plus de vingt ans, et bien qu'il fut traumatisant, il a inspiré mon mémoire de master intitulé *Improvising While Black (IWB): The Wreck Part 2 (Improviser en étant noir-e : L'Épave, Deuxième Partie)*, inspirée de l'expression « conduire en étant noir-e ». J'ai écrit ce mémoire il y a dix ans.

La pratique d'« *Improvising While Black* » est l'aboutissement de plusieurs décennies mêlant mon amour pour la terre et mon amour pour la danse ; un fil conducteur que je tisse dans mon œuvre et ma vie d'artiste depuis aussi longtemps que je m'en souviens. Dans mon mémoire, j'ai écrit : « La question centrale qui guide ce projet de performance de mémoire de master, intitulé *Improvising While Black*, surgit des abysses où reposent les ossements de mes ancêtres. *IWB* interroge sans cesse : qu'est-ce qui rend le corps noir sensoriellement perceptible et grammaticalement intelligible, alors que la modernité tout entière repose sur sa fongibilité totale ? En d'autres termes, est-il possible de concevoir le corps noir en tant qu'entité complète alors qu'il est sans cesse reproduit comme une forme de monnaie soumise à une histoire qui l'a relégué au rang de propriété, l'a morcelé, exploité puis abandonné lorsqu'il ne sert plus ? »<sup>2</sup> Cette réflexion constitue le principal champ de recherche de mon travail, dans lequel je place la pratique d'*IWB* dans les eaux de l'océan Atlantique pour commencer à explorer la matière décomposée des vies des Noir-es.

Pour le projet de performance de mon mémoire de master, j'ai travaillé avec des algues marines issues du littoral local. Ces algues sont devenues mes partenaires de danse. Leur texture visqueuse et douce, leur odeur puissante et leur couleur verte intense a réveillé mes sens. J'ai imaginé les ossements de mes ancêtres réduits en esclavage se transformer en entités marines. Les abysses océaniques sont devenus un refuge pour mon imagination et une échappatoire face à la dure réalité de la violence et du racisme anti-Noir-es.

« j'enquête sur 'l'après-vie de l'esclavage' (voir citation de Saidiya Hartman en première page) et sur le fait d'être dans 'l'épave' de la dégradation sociétale et environnementale. puisque je travaille avec des corps, humains et non humains, j'affirme que : **L'IMPROVISATION MÉTAMORPHIQUE** redéfinit la danse contemporaine. algues de la terre ohlone, mes ancêtres les algues, mon ancêtre l'océan, combien d'eaux, combien de larmes, mes ancêtres dans les abysses, combien de corps, combien de chair, verte, noire, marron. corps contaminés, corps d'eau, corps de savoir, pas de corps. »<sup>3</sup>

Dans un fanzine qui accompagnait la performance, j'ai écrit : Les algues sont devenues mes enseignantes et mes guides alors que je chorégraphiais la performance de mon mémoire de MFA. Avec l'aide d'un·e étudiant·e en biologie marine qui a grandi auprès des algues et qui m'a appris comment les récolter sans nuire à leur habitat, j'ai découvert l'autonomie des algues. Je les ai suspendues au plafond à l'entrée du théâtre pour que ce soit la première chose que le public voit en arrivant. Au fil des trois représentations que j'ai données, les algues ont commencé à se dégrader. Ce processus m'a enchantée, et c'est ainsi que j'ai commencé à adopter la décomposition comme méthodologie pour mon travail chorégraphique. Les algues m'ont enseigné la relationnalité interspécifique et la révérence. À l'issue du projet, j'ai effectué un rituel de compostage et j'ai enterré les algues dans un lieu où d'autres formes de vie pouvaient émerger.

Trois ans après avoir obtenu mon diplôme à UC Davis, j'ai lancé une ferme urbaine dans le sud du Bronx, qui desservait quatre écoles au sein d'un même bâtiment. Les écoles ont accepté de participer au projet après que l'ancienne directrice de l'une d'elles ait proposé de créer un jardin sur un terrain de racquetball abandonné sur le campus de l'école. Elles m'ont alors confié la direction du projet. Avec l'aide des étudiant·es, des enseignant·es et des membres de la communauté, j'ai transformé en seulement six mois ce terrain stérile en une ferme urbaine florissante, avec des parterres surélevés, un jardin d'herbes aromatiques, un compost et un espace de propagation. Nous l'avons appelée la Morris Campus Farm. Je me suis investie dans ce projet pendant deux ans. En 2019, alors que je m'apprêtais à clore cette expérience, j'ai commencé à m'intéresser au compost en tant que médium pour la danse. Cela faisait vingt-quatre ans que je me consacrais à l'agriculture urbaine et au jardinage, mais j'avais jusque-là toujours séparé mon travail quotidien de ma pratique artistique. Cependant, en 2019, un déclic s'est produit, et j'ai décidé de voir ce que cela ferait d'enfouir mon corps dans du compost vivant.

**NS :** *Comment avez-vous intégré le compost dans vos créations artistiques ? Vous avez déjà évoqué votre pratique à travers le processus de « s'abandonner à la décomposition ». Quel est l'enjeu pour vous d'aborder la chorégraphie à travers le prisme de la décomposition ?*

**ms :** Ce qui a émergé de l'acte de m'enterrer dans du compost est mon projet, *Viewing Hours* (2019). Avec *Viewing Hours*, mon corps est devenu une extension de la terre grouillante de vie, de mort, de décomposition et de régénération. Les souvenirs des algues et des abysses ont resurgi dans mon corps. Je vivais, je respirais et je mourais en même temps. Mes ancêtres m'ont chuchoté à l'oreille alors que je reposais sous plus de 18 kg de compost et de fleurs en décomposition. Ils et elles m'ont confié·e que je décomposais la danse et chorégraphiais le souffle. Sous le poids du compost, je me suis abandonné·e au poids de leurs récits et de leurs luttes. Je me suis abandonné·e à leurs chansons et à leurs soupirs de soulagement. La mort peut parfois être source de soulagement. Je ne faisais plus qu'un·e avec la terre, et j'ai invité d'autres à entrer dans le royaume sensoriel de mon corps en fusion avec la matière décomposée.

Au cours des quatre dernières années, j'ai été inspirée par le « *whale fall* », ou le phénomène des carcasses de baleines.

Après les manifestations de Black Lives Matter en 2020, j'ai découvert qu'une carcasse de baleine est un corps de baleine en décomposition qui coule dans les profondeurs et reproduit les mécanismes du compost lorsqu'il atteint le plancher océanique. Une fois que le gigantesque cadavre de baleine (ou ce qu'il en reste) s'installe au fond de l'océan, il donne lieu à des écosystèmes abyssaux vitaux. Le corps et les os de baleine se régénèrent et deviennent du compost pour l'océan. « *Whale Fall* » est le titre de mon projet actuel. Je continue d'être inspiré-e par toutes les formes de décomposition. Peut-être que cette approche de recherche chorégraphique peut donner lieu à un réseau mycélien de récits, méthodologies et pratiques incarnées. « *Improvising While Black* » se métamorphose, se dégrade et suppure de la manière la plus générative qui soit. C'est une pratique qui prospère dans la décomposition et la dissolution. Ce que j'espère, c'est que *IWB* puisse être une pratique libératrice d'abandon et de curiosité vibrante pour tous ceux et celles qui la rencontrent.

1. Voir par exemple mayfield brooks, "What Came before the Heartbreak, a fable," dans *Dance History(s) : Imagination as a Form of Study*, éd. Thomas F. DeFrantz et Annie-B Parson (Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2024).
2. mayfield brooks, "Improvising While Black (IWB) : The Wreck Part 2." Mémoire de MFA, UC Davis, Département de Théâtre et Danse, May 2014.
3. mayfield brooks, *Improvising While Black: the wreck part 2. guidebook & zine*, 2014 : <https://static1.squarespace.com/static/5daca0df0b551621e232d6d6/t/63b9e4a3937ac41e-a49b5531/1673127092916/IWB-ZINE+2014.pdf>

# Biographies

## TANGUY ACCART

Directeur adjoint de la Maison de la Danse et directeur des projets danse à la Biennale de Lyon. Accart a été attaché culturel aux services culturels de l'Ambassade de France à Chicago de 2017 à 2021.

## JÉRÔME BEL

Danseur et chorégraphe basé à Paris. Son travail est présenté dans le monde entier malgré sa décision en 2019 de ne plus prendre l'avion pour des raisons écologiques. Sa dernière pièce, *Danses non humaines*, conçue avec l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual, analyse les relations de la danse savante occidentale avec le non-humain afin d'enrichir notre sensibilité à son égard.

## NICOLE BIRMANN BLOOM

Consultante indépendante en arts de la scène. Elle a travaillé aux services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis pendant près de trois décennies, jouant un rôle clé en tant que chargée de mission pour les arts de la scène dans la promotion des échanges artistiques entre la France et les États-Unis, notamment dans le cadre du programme FUSED (French U.S. Exchange in Dance.)

## PHILIP BITHER

Programmateur arts du spectacle au Walker Art Center. Bither a auparavant été directeur artistique du Flynn Center du Vermont (1990-97) et directeur associé du Next Wave Festival de la Brooklyn Academy of Music (BAM) (1982-89). Il siège dans de nombreux comités artistiques de fondations locales, fédérales et étatiques.

## MAYFIELD BROOKS

Artiste performatif·ve, vocaliste, agriculteur·rice urbain, écrivain·e et vagabond·e. brooks pratique et enseigne sa méthodologie dansée interdisciplinaire, Improvising While Black (IWB), qui explore la matière décomposée de la vie noire par l'improvisation dansée, la désorientation, la dissidence et la guérison ancestrale.

**DONNA FAYE BURCHFIELD**

Directrice exécutive des programmes BFA et MFA du Bennington College, Burchfield a été doyenne de l'UArts School of Dance ainsi que doyenne de l'American Dance Festival en Caroline du Nord. Elle est impliquée depuis plusieurs décennies dans de nombreuses plateformes internationales dédiées à la danse.

**ANNE COLLOD**

Danseuse et chorégraphe contemporaine, Collod a co-fondé le Quatuor Albrecht Knust (1993-2001), un collectif travaillant avec la notation Laban pour recréer des œuvres chorégraphiques du XXème siècle. En 2004, elle crée sa propre compagnie et consacre son travail aux utopies du collectif. Elle a étroitement collaboré avec Anna Halprin, recréant son œuvre majeure *Parades & Changes* (projet récompensé par le *Bessie Award* en 2009), ainsi que Blank Placard Dance.

**ASHLEY DEHOYOS SAUDER**

Productrice artistique et éducatrice, DeHoyos travaille en tant que curatrice à DiverseWorks à Houston, TX, où elle supervise une programmation englobant les arts visuels, les arts de la scène et des représentations dans l'espace public. Elle enseigne pour le programme de leadership artistique de l'Université de Houston.

**RAPHAËLLE DELAUNAY**

Directrice d'Élan, une école pour l'égalité des chances en danse lancée en 2021 par le Centre National de la Danse (CN D). Delaunay a dansé avec de nombreux chorégraphes de renom, dont Pina Bausch, Alain Buffard, Boris Charmatz, Jiri Kylian et Alain Platel. Elle a créé sa propre compagnie *Traces* en 2005.

**RUTH ESTÉVEZ**

Curatrice, écrivaine et scénographe, Estévez co-dirige la Skowhegan School of Painting & Sculpture. Précédemment, elle a été directrice artistique d'Amant à Brooklyn, a dirigé et curaté REDCAT/CalArts à Los Angeles (2012-2018) et a été conservatrice en chef au Musée Carrillo Gil à Mexico (2006-2012).

**MORIAH EVANS**

Danseuse, chorégraphe et curatrice basée à New York. Son travail explore la chorégraphie comme un processus social expansif et insiste sur l'importance des corps en mouvement et en relation. Ses œuvres ont été présentées au Museion, Museum of Contemporary Art de Los Angeles, Performance Space New York, NYU Skirball, The Kitchen et SculptureCenter. Evans a été rédactrice en chef du *Movement Research Performance Journal* de 2013 à 2022.

## ASHLEY FERRO-MURRAY

Directrice des programmes artistiques à la Doris Duke Foundation, où elle supervise les processus de financement et met en œuvre diverses stratégies pour accroître le soutien de la fondation en faveur des artistes scéniques. Elle donne régulièrement des conférences, et ses recherches ont été publiées récemment dans *The Drama Review* ainsi que dans des ouvrages collectifs édités par Bloomsbury Press et à paraître chez Duke University Press.

## LOU FORSTER

Historien de l'art, dramaturge et commissaire d'exposition, Lou Forster a rédigé sa thèse de doctorat à l'EHESS Paris sur le travail de Lucinda Childs. Il a participé au programme de recherche "Chorégraphies" à l'Institut national d'histoire de l'art et a cofondé, avec la chorégraphe Lenio Kaklea, abd, une plateforme qui développe des projets à l'intersection entre danse et théorie critique.

## JUDY HUSSIE-TAYLOR

Directrice exécutive et conservatrice du Danspace Project. Hussie-Taylor a cofondé l'Institute for Curatorial Practice in Performance (ICPP) de l'Université Wesleyan. Elle est également la fondatrice du Center for Dialogue & Exchange in the Arts de Danspace et de sa série de performances et de publications *Platform* conçue comme des « expositions de performances qui se déroulent dans le temps ».

## MEGAN KISKADDON

Directrice exécutive de On the Boards depuis 2023, Kiskaddon siège à la Seattle Arts Commission et est conseillère pour le NDP. Elle a auparavant dirigé la division Éducation et engagement communautaire à SFMOMA et organisé l'exposition Anna Halprin pour la Biennale de Venise en 2017.

## ANDRÉ LEPECKI

Professeur au Département d'études de la performance et doyen associé du Centre de recherche et d'études de la Tisch School of the Arts, New York University. Lepecki travaille à l'intersection des études critiques de la danse, de la pratique curatoriale et de la théorie de la performance. Parmi ses ouvrages figurent *Exhausting Dance* (Routledge, 2006, traduit en 13 langues) et *Singularities* (Routledge, 2016).

## JOSHUA LUBIN-LEVY

Directeur du Center for the Arts de l'Université de Wesleyan. Lubin-Levy travaille également en tant que chercheur dramaturge

et programmateur, et est rédacteur en chef du *Movement Research Performance Journal*.

#### ANGELA MATTOX

Curatrice, programmatrice de festivals et mécène depuis plus de 20 ans, Mattox a conçu des programmations pour le *Wiener Festwochen* (Vienne, Autriche), le *TBA Festival* de PICA (Portland, Oregon) et le *YBCA* (San Francisco, Californie). Elle est actuellement curatrice invitée pour le projet “Forum” de la Biennale de la Danse 2025 (Lyon). Basée à New York, elle est directrice des initiatives artistiques chez Creative Capital.

#### EDGAR MIRAMONTES

Directeur exécutif et artistique du Center for the Art of Performance à UCLA (CAP UCLA). Miramontes a une vaste expérience en tant que programmateur, producteur, conférencier, administrateur, collecteur de fonds et organisateur de festivals. Il a auparavant été directeur exécutif adjoint et curateur chez REDCAT.

#### SETA MORTON

Directrice de programme et curatrice associée à Danspace Project, ainsi que rédactrice en chef des publications numériques et imprimées de Danspace. La pratique curatoriale de Morton explore les questions d’incarnation, de collaboration, d’investigation ouverte, de grâce et de pensée féministe noire.

#### LINDA MURRAY

Curatrice de la Jerome Robbins Dance Division et gestionnaire de ses collections et de ses services publics. Murray a précédemment travaillé sur les collections de danse de la Library of Congress et a dirigé l’organisation artistique pluridisciplinaire Solas Nua à Washington, DC pendant sept ans.

#### RACHID OURAMDANE

Directeur de Chaillot - Théâtre national de la Danse à Paris. Ouramdane est diplômé du Centre national de danse contemporaine (Cndc) d’Angers et travaille depuis comme danseur et chorégraphe. De 2016 à 2021, il a dirigé le Centre Chorégraphique National (CCN) de Grenoble.

#### ANA PI

Chorégraphe, artiste de l’image, pédagogue, danseuse “extemporaine” et chercheuse en danses urbaines et de la diaspora africaine. Ses pratiques, nourries par ses voyages, s’inscrivent dans une transdisciplinarité mêlant notions de transit, déplacement et appartenance. Le MoMA, le Centre Pompidou,

le Museo Reina Sofia, la 35e Biennale de São Paulo, Lá da Favelinha et RAW Material sont quelques-unes des nombreuses institutions qu'elle parcourt à travers ses œuvres articulant chorégraphie, discours, installation et imagination radicale.

#### JULIA M. RITTER

Doyenne de la Glorya Kaufman School of Dance de la University of Southern California depuis 2022. Ritter est une chercheuse et artiste primée, précédemment professeure et présidente du département de danse de la Mason Gross School of the Arts de l'Université Rutgers.

#### ALI ROSA-SALAS

Vice-présidente du département des arts visuels et du spectacle vivant à l'Abrons Arts Center/Henry Street Settlement, qu'elle a intégré en 2017 en tant que directrice des programmes de performance.

#### MARCELA SANTANDER CORVALÁN

Co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers. Santander travaille comme interprète, chorégraphe et pédagogue. La création de sa compagnie Mano Azul en 2021 est animée par le désir d'approfondir cet axe de transmission en proposant et en déployant des projets participatifs et des écoles itinérantes, en étroite collaboration avec différents artistes, communautés et institutions.

#### ELSA SARFATI

Directrice de l'Espace 1789 à Saint-Ouen, lieu qui s'engage dans l'accueil d'artistes en résidence, le soutien à la création contemporaine et une programmation pluridisciplinaire avec une priorité donnée à la danse.

#### NOÉMIE SOLOMON

Curatrice, enseignante, dramaturge et consultante. Elle a dirigé les collections DANSE (une anthologie et un catalogue publiés aux Presses du réel, 2014 et 2015) qui rassemblent les traductions et des textes clés sur les pratiques somatiques et linguistiques entre les cultures chorégraphiques française et nord-américaine. Ses programmes de performance ont été présentés au niveau international, notamment à Istanbul Modern, au MoMA PS1 et au Gropius Bau à Berlin.

#### NOÉ SOULIER

Directeur du Centre national de danse contemporaine (Cndc) à Angers, Soulier a étudié la philosophie à La Sorbonne et la danse au CNSMDP, à l'École nationale de ballet du Canada et à PARTS

à Bruxelles. En 2010, il a remporté le concours « Danse Élargie », organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la danse.

#### DAVID HAMILTON THOMSON

Artiste et créateur pluridisciplinaire, lauréat d'un *Bessie Award*, Thomson a travaillé dans les domaines de la danse, de la musique, de la performance et du théâtre. Il a développé la base de données des archives de Trisha Brown en collaboration avec Cori Olinghouse et a initié *The Artists Sustainability Project* pour élargir le discours et la pratique de l'autonomisation financière, artistique et personnelle au sein de la communauté artistique.

#### CATHERINE TSEKENIS

Directrice exécutive du Centre National de la Danse (CN D) à Paris. Tsekenis a commencé sa carrière en tant que danseuse avant d'accompagner les productions de plusieurs chorégraphes. Elle a ensuite travaillé au sein du ministère français de la Culture avant de diriger l'Action culturelle et solidaire de la Fondation d'entreprise Hermès.

#### MARÍA WETHERS

Directrice des programmes d'artistes et du programme *Global Practice Sharing* chez Movement Research. Wethers a travaillé en tant que productrice artistique et curatrice indépendante, ainsi qu'en tant que danseuse contemporaine. Elle a reçu un *Bessie Award* en 2017 pour sa performance au sein du collectif Skeleton Architecture.

#### TARA AISHA WILLIS

Danseuse, chercheuse et dramaturge, Willis est boursière postdoctorale 2024-2025 au Getty Research Institute en histoire de l'art afro-américain et curatrice en résidence pour la danse au Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAC). Elle a précédemment été programmatrice au Museum of Contemporary Art de Chicago.

#### JANET WONG

Directrice artistique associée du New York Live Arts et de la Bill T. Jones/Arnie Zane Company. Wong a étudié la danse à Hong Kong et à Londres avant de danser avec le Ballet de Berlin et de rejoindre la Bill T. Jones/Arnie Zane Company. Elle supervise la programmation artistique, les initiatives en sciences humaines, les résidences d'artistes ainsi que le festival Live Ideas.

# Remerciements

Cette publication fait suite au symposium professionnel conçu avec Noémie Solomon: « RECIPROCITIES: Making and Supporting Dance Between France and the U.S. » qui s'est tenu à la Villa Albertine les 26 et 27 octobre 2023 dans le cadre de Albertine Dance Season.

Albertine Dance Season 2023 a été une année consacrée à la danse, comprenant des résidences de chorégraphes, des tournées de spectacles, la série de conversations « Dance Assembly » et un symposium professionnel.

Albertine Dance Season a été rendu possible grâce au soutien exceptionnel de ARDIAN et le programme FUSED : French U.S. Exchange in Dance, un programme de la Villa Albertine qui reçoit le soutien du Ministère de la Culture, de l'Institut français, de la Fondation Louis Roederer, et est rendu possible grâce au généreux soutien de Denise Littlefield Sobel.

Le symposium professionnel a été mis en œuvre grâce au soutien de l'Institut français et en partenariat avec Howlround Theater Commons et le CN D - Centre National de la Danse.

La présente publication a reçu un soutien supplémentaire de l'Institut français.

ARDIAN



Remerciements chaleureux au comité consultatif qui, grâce à son expertise et à son engagement, a enrichi les échanges pour développer le symposium professionnel : Philip Bither, directeur de la programmation, arts de la scène, Walker Arts Center, Minneapolis, MN ; Angela Mattox, directrice des initiatives artistiques, Creative Capital, NY ; Sophie Myrtil-McCourty, fondatrice et directrice, Lotus Arts Management, New York, NY ; Will Rawls, chorégraphe et professeur associé, UCLA, Los Angeles, CA ; Anne-Gaëlle Saliot, professeure associée en études romanes, Duke University, Durham, NC ; Tara Aisha Willis, danseuse et écrivaine, Chicago, IL ; Tanguy Accart, directeur adjoint de la Maison de la Danse et directeur des projets danse à la Biennale, Lyon ; Linda Hayford et Céline Gallet, co-directrices Collectif FAIR-E, - CCNRB, Rennes ; Serge Laurent, directeur du programme danse et culture, Van Cleef & Arpels, Paris ; Émilie Renouvin et Catherine Faudry, chargées de mission danse, Institut français, Paris ; Catherine Tsekenis, directrice générale, CN D Centre National de la Danse, Pantin ; Laurent Vinauger, délégué à la danse, Ministère de la Culture, Paris.

Merci aux artistes, aux programmeur-es, aux directeur-rices de structures, aux chercheur-ses, aux institutions qui ont participé au symposium.

Sincères remerciements à l'ensemble des contributeurs, aux traductrices Laure Jouanneau-Lopez, Amélia Parenteau et Vanessa Richards, à Sarah Bild pour la correction d'épreuves, à Lore Pryszo pour son dévouement sur le projet et à Nicole Birmann Bloom pour son engagement sans faille pour la danse.

# La Villa Albertine

La Villa Albertine renforce les liens entre les États-Unis, la France et le monde francophone en connectant les individus et les institutions dans les domaines de la culture et de l'éducation. Dans le domaine des arts, nous encourageons la collaboration entre organisations françaises et américaines, et offrons aux créateurs et aux penseurs des résidences et des bourses afin qu'ils puissent explorer et partager de nouvelles perspectives sur les enjeux sociétaux contemporains. Dans le domaine de l'éducation, nous concevons des projets et des programmes visant à rendre la langue et la culture françaises accessibles à tous les publics américains, soutenons les partenariats entre les établissements d'enseignement supérieur et de recherche français et américains, et favorisons la venue d'étudiants américains en France.

Avec des équipes dans 10 grandes villes américaines, la Villa Albertine a son siège à New York, dans l'hôtel particulier qui abrite également la Librairie Albertine, lieu de rencontre et d'échange intellectuel franco-américain.

[villa-albertine.org](http://villa-albertine.org)

Suivez la Villa Albertine sur Instagram, Facebook, X, et LinkedIn.

## Contacts

Diane Josse, Attachée culturelle,  
Directrice du département  
des échanges artistiques  
[diane.josse@villa-albertine.org](mailto:diane.josse@villa-albertine.org)

Louise Dodet, Chargée de  
mission, Arts de la scène  
[louise.dodet@villa-albertine.org](mailto:louise.dodet@villa-albertine.org)

Villa  
Albertine 