



## Danser avec le climat

Un projet de Louise Bentkowski

Début du projet : 1<sup>er</sup> janvier 2022

Soutenu par la HES-SO, en partenariat avec l'association ORO (Honolulu, Nantes, FR) et le Château de Kerminy (Rospordon, FR)

### Résumé du projet

Ce projet de recherche-crédation trouve son origine dans un questionnement sur la possibilité d'une permanence de la création, associée à celle d'un art vivant tourné vers l'interdépendance de l'être humain et du milieu qu'il habite.

Il a pour but de réaliser le prototype d'un système de création permanente chorégraphique régi par des données météorologiques. Il s'agira de concevoir un algorithme informatique permettant de modifier automatiquement une partition chorégraphique en fonction de la température de l'air, son humidité, sa pression, la force et la direction des vents ; et de l'expérimenter *in situ*.

Pour ce faire, nous procéderons à une collecte de gestes issus de pratiques en lien avec la météo, et à l'élaboration d'un schéma de transpositions corps-météo.

Le développement de ce prototype devrait permettre que cette danse, sans cesse renouvelée par les conditions climatiques, soit, dans une deuxième phase, performée à l'occasion de chaque changement de saison en plein air sur des sites spécifiques et en public, donnant lieu à un enregistrement vidéo.

Sa perspective est celle d'un temps long de 33 années qui offrirait la possibilité d'explorer l'étendue des variations météorologiques comme potentiel d'entropie créatrice pour une danse.

### 1. Contexte du projet

Le point de départ de ce projet de recherche est un questionnement sur la possibilité d'une permanence de la création associée à celle d'un art vivant qui crée avec le climat<sup>1</sup>. C'est-à-dire, un art vivant non anthropocentré qui envisage le non-humain au travers des potentialités artistiques qu'il recèle. L'hypothèse que nous formulons afin d'articuler ce questionnement est la suivante : expérimenter les données météorologiques comme moteur de création permanente pour l'écriture chorégraphique.

---

<sup>1</sup> Dans le texte présent il faut entendre le mot climat comme « conditions météorologiques en un lieu donné » (définition issue du Centre national de ressources textuelles et lexicales).



Ce projet de recherche-création articule arts et sciences dans la perspective des humanités environnementales<sup>2</sup> qui fondent leur approche sur un ensemble de réseaux associant humains et non-humains.

### 1.1 VIVRE : recherche de la permanence dans la création

On considère généralement qu'une carrière artistique se construit dans la continuité. L'artiste met en forme ses interrogations, et en assure progressivement des représentations. Pourtant, il apparaît que la réalité contemporaine occidentale d'une artiste est d'avantage marquée par des périodes intermittentes de travail, et la multiplication de candidature à des appels à projets dont l'hétérogénéité rend difficile toute permanence dans la recherche artistique. Chez l'artiste poète-plasticien-philosophe Robert Filliou, le concept de « création permanente » se décline à la fois comme une façon de vivre et de créer. Il relève d'une pratique artistique qui ne se soucie pas de la diffusion ou de la non-diffusion de ses  uvres. Il s'affirme comme pur processus de recherche, remettant en cause le caractère fini de l'œuvre pour l'envisager comme processus infini, c'est-à-dire pouvant être sans cesse repris. Par exemple dans son poème-action *L'autrisme* (1962), sous-titré plus tard *Le secret de la création permanente relative*, il imagine un dialogue entre un individu B posant des questions à un individu A pris au hasard. Ainsi une partie de la performance est écrite (les questions de B) tandis que l'autre partie (les réponses de A) sont toujours dépendantes de la personne invitée. Chaque occurrence de la performance est donc une occasion de re-création du poème qui pourra être rejoué à l'infini sans jamais être tout à fait le même. La force de ce concept est de permettre, encore aujourd'hui, de s'extraire de l'injonction à la productivité<sup>3</sup> pour envisager la création comme un processus de recherche à long terme, pouvant sans cesse se r -inventer et s'ouvrir à la participation.

Mais est-ce qu'une « création permanente » est viable dans le monde d'aujourd'hui ? Alors que les avant-gardes artistiques des années 1960 comme *Fluxus*, étaient prises dans un contexte de guerre froide, d'opposition à la guerre du Vietnam et d'extension du mouvement hippie, comment penser la création permanente aujourd'hui sans lui adosser le contexte de la crise écologique et l'accélération du réchauffement climatique ? C'est depuis cet angle nouveau que nous proposons de repenser la création permanente.

---

<sup>2</sup> Les humanités environnementales désignent ici un ensemble de disciplines dont l'origine tient aux enjeux environnementaux et climatiques des dernières décennies. Au lieu d'envisager une nature physique associée à une culture humaine distincte, les humanités environnementales fondent leur approche sur un ensemble de réseaux associant les êtres humains et non humains.

<sup>3</sup> Voir FILLIOU Robert, *Enseigner Apprendre, arts vivants*,  ditions les Archives Lebeer Hossmann, Paris, 1998.



## 1.2 INTERROGER : mise en crise de la sensibilité

Depuis les années 1990, les différents rapports du GIEC<sup>4</sup> ont montré que les émissions dues aux activités humaines renforcent l'effet de serre et le réchauffement climatique. La publication de ces rapports et leur relai dans les médias ont contribué à mettre la question des données climatiques au centre du débat public concernant l'écologie. Nous sommes désormais habitués à entendre parler de l'avenir en termes de degrés d'augmentation de la température ou de niveau de montée des eaux. Les projections climatiques du GIEC ont entre autres permis depuis plusieurs années une prise de conscience à l'échelle mondiale. Mais force est de constater que l'efficacité des chiffres ne suffit pas à provoquer un changement politique et social profond. Ces données s'avèrent impuissantes notamment face aux climato-sceptiques qui continuent de nier les faits et provoquent chez d'autres une forme de découragement fataliste paralysant toute perspective d'action.

Loin de remettre en cause la capacité d'alarme et d'éveil des consciences que recèlent données et projections climatiques, notre recherche vise à adosser cette pratique à celle des arts vivants « non pas pour y trouver des solutions ou des remèdes à nos maux » mais afin de « poser de nouvelles questions et de nouveaux rapports<sup>5</sup> », comme y invite Julie Sermon dans son dernier essai, où elle tente notamment d'introduire la notion d'éco-critique dans le champ des arts du spectacle en France. Elle y distingue trois points d'articulations entre le champ des arts de la scène et celui de l'écologie : thématique, pragmatique et esthétique. En ce qui concerne ce projet de recherche, traiter la question des données climatiques depuis un axe thématique pourrait donner lieu à une forme de théâtre documentaire qui allierait chiffres, extrait de discours politiques, intervention d'experts... Il semble que cette voie soit porteuse des mêmes limites que celles évoquées plus haut, face au climato-scepticisme et à la paralysie du découragement. Nous nous proposons donc ici de dépasser l'approche thématique pour imaginer une recherche qui croise à la fois un axe pragmatique (qui questionne les modes de production et de diffusion des œuvres) et esthétique (qui s'attache « aux relations que nouent les corps, les matérialités, les espaces et les temps de la représentation<sup>6</sup> »).

---

<sup>4</sup> Le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC) est un organisme intergouvernemental et scientifique ayant pour mission d'évaluer le changement climatique, ses effets potentiels sur l'environnement et la société, ainsi que les solutions envisageables pour y remédier. Fondé en 1988 par l'Organisation météorologique mondiale (OMM) et le Programme des Nations Unies pour l'environnement (PNUE), le GIEC a pour rôle d'établir l'état actuel des connaissances scientifiques, techniques et socio-économiques relatives aux modifications du climat. Depuis 1990, il produit des rapports d'évaluation au rythme d'un rapport tous les six ans environ où sont rassemblées ces connaissances. Si cette précision est donnée par Julie dans son livre le dire ici, sinon ok ainsi.

<sup>5</sup> SERMON Julie, *Morts ou vifs, Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, 2021, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 65.



### 1.3 HABITER : faire corps avec le climat

C'est en déplaçant le cadre conceptuel de nos recherches depuis la salle noire vers des espaces extérieurs que la notion du *temps* est apparue – le temps qu'il fait, la météo. Car si de nombreuses recherches artistiques hors-les-murs reposent sur le rapport au paysage comme source de création, souvent nommé « *in situ*<sup>7</sup> » – qu'en est-il de la composante non-visible et néanmoins sensible d'un espace que sont ses conditions météorologiques ?

On retrouve dans le rapport humain à la météo la même volonté de maîtrise et de domestication qu'envers le règne animal ou végétal. Nos comportements sont en effet à la négation de ces variations : lorsque la température augmente nous allumons la climatisation<sup>8</sup> et lorsqu'elle baisse nous nous jetons sur le thermostat du radiateur. On pourrait d'ailleurs noter à quel point ce rapport de neutralisation est paroxystique lorsqu'il s'agit des salles de spectacle, toutes construites sur le même modèle, coupées du monde extérieur et des aléas de la météo<sup>9</sup>. À l'heure où le climat est en première ligne des préoccupations, la façon d'envisager notre relation avec lui ne semble pas être pour autant remise en question. Les chercheurs en géo-ingénierie imaginent aujourd'hui des solutions pour effacer les effets prévus du réchauffement climatique en provoquant des pluies artificielles ou en inventant des aspirateurs géants à CO<sub>2</sub><sup>10</sup> alors que la neige s'abat déjà à Abou Dabi. Mais qu'en est-il des collaborations humaines avec le climat ? Existe-t-il une troisième voie qui ne serait ni une tentative de neutralisation ni une instrumentalisation ?

## 2. Objectifs

Pensé comme une permanence depuis des siècles avec le *topos* du rythme des saisons sans cesse renouvelé, le climat semble aujourd'hui au contraire nous rappeler aux notions d'impermanence et d'extinction. Mais au-delà de ses perspectives apocalyptiques, la crise climatique est aussi une occasion de mettre au jour l'interdépendance primordiale entretenue entre formes de vies, milieux de vies, et modes de vies. En tant que première zone d'échange avec le milieu, c'est avant tout le corps qui est en jeu dans la rencontre avec le climat. Comme le formule Jean-Christophe Bailly en citant le poète romantique allemand Novalis : « la nature

---

<sup>7</sup> Sur *l'in situ* en danse, voir notamment : CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse : un vocabulaire des opérations pratiques*, Dijon, Éditions Presses du réel, 2020, pp. 256-271.

<sup>8</sup> Voir : BRÉVILLE Benoît, « L'air conditionné à l'assaut de la planète », *Le Monde diplomatique*, août 2017.

<sup>9</sup> Bien sûr il faut noter que quelques espaces résistent à cette uniformisation, notamment le Théâtre du peuple (Bussang) avec son ouverture en fond de scène sur la forêt, où le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes dont la toiture vitrée laisse passer la lumière et le bruit de fond de la pluie lors des soirées pluvieuses. Nous pouvons également penser aux espaces en plein air comme la Carrière de Boulbon.

<sup>10</sup> Voir : ALEXANDRE Laurent, GILBERT Pierre, TASSE Julia, « La géo-ingénierie peut-elle nous sauver du péril climatique ? », *Le temps du débat d'été*, France Culture, diffusé le 22/07/2021.



est cette communauté merveilleuse où nous introduit notre corps<sup>11</sup>. ». C'est en effet par notre corps que nous ressentons la température de l'air, son humidité ou encore sa pression. Car il est couvert de récepteurs sensoriels cutanés qui en font le premier agent de la mise en dialogue avec le climat.

Le principal objectif de ce projet de recherche est de réaliser un prototype de système de création permanente chorégraphique régi par des données météorologiques. Il est conçu pour se développer sur une période d'un an (année 2022).

En premier lieu une étude préliminaire portera sur les collaborations existantes entre pratiques humaines et conditions météorologiques (2.1). Les résultats consignés dans un journal de bord serviront de base à l'établissement d'un système de correspondance poétique entre données météorologiques et mouvements dansés (2.2). Traduit dans un algorithme informatique, ce système permettra de calculer en temps réel une nouvelle variation chorégraphique dansée en fonction des données météorologiques (recueillies par une station météo portable) (2.3).

## **2.1 Étude préliminaire et écriture d'un journal de bord**

Le premier objectif est de mener une enquête préliminaire auprès de différents experts des collaborations avec les climats afin d'enrichir notre approche de pratiques exogènes au monde de l'art.

Dans une optique de redéfinition des rapports d'attention au climat, il s'agira de focaliser plus particulièrement l'étude sur les pratiques qui entretiennent un rapport de dépendance évident aux climats telles que la climatologie, la navigation, la paysannerie, le parapentisme. À travers des entretiens et des observations, il s'agira de répertorier les gestes, les sensations et le vocabulaire à l'œuvre dans ces pratiques. Un journal de bord consignera la retranscription des entretiens, des photogrammes et un relevé du vocabulaire spécialisé sur le climat. À l'issue de cette phase de travail le journal de bord sera transmis à la danseuse interprète et servira de base à l'élaboration du schéma de correspondance corps/météo.

## **2.2 Élaboration du schéma de correspondances corps-météo**

Dans un second temps, l'objectif sera d'élaborer un schéma de correspondances corps-météo pérenne à partir des observations consignées dans le journal de bord. Chaque mouvement recensé sera revisité par la danseuse selon un protocole de répétition/variation (cf. Méthode). Il s'agira aussi de nommer ces mouvements et leurs différentes amplitudes. À l'issue de cette étape un certain nombre de mouvements seront retenus (de 5 à 10) et classés en fonction de

---

<sup>11</sup> BAILLY Jean-Christophe, *Retour sur les règnes, une immensité sidérante*, *Alter* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 13 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/alter/626>



différents paramètres météorologiques pris en compte dans notre recherche (température, humidité, pression, direction et force du vent). Un schéma viendra matérialiser les rapports de correspondance que nous aurons choisis avec d'un côté des mouvements et de l'autre des paramètres météo.

### **2.3 Conception d'un algorithme dédié à la correspondance poétique**

Le troisième objectif est de concevoir un algorithme informatique à partir du schéma de correspondances corps-météo, capable de transformer des données climatiques prises *in situ* par la station météo en données chorégraphiques. L'algorithme sera le fil invisible permettant de relier les données produites par la station météorologique d'une part et d'autre part les mouvements de la performeuse. Pour concevoir cet outil nous devons nous atteler à la traduction en langage informatique (codage) des paramètres pris en compte dans le schéma de correspondances (cf. Méthode). Cette première traduction nous permettra dans un second temps de pouvoir coder les opérations mathématiques que nous souhaitons voir à l'œuvre. Coder ces opérations demande non seulement de les retranscrire mais aussi de les ordonner dans le temps, d'établir un ordre des tâches effectuées par l'algorithme, on pourrait rapprocher cela d'un travail dramaturgique.

Remarque : Les perspectives à plus long terme sont de développer le prototype sur un temps long (33 années<sup>12</sup>) à un rythme de 4 fois par an correspondant à celui des saisons. Chacune des occurrences serait captée en vidéo et chaque performeuse s'engagerait à transmettre cette pratique à une autre personne au moins. A l'issue de 33 ans, l'ensemble des captations devrait permettre d'appréhender visuellement la notion de création permanente régie par des données météo.

Le premier développement sur 4 saisons fera l'objet d'une requête de valorisation du prototype avec de nouveaux partenariats :

- Automne 2022 : pelouse de l'UNIL (Lausanne), envisagé pour son ancrage dans un lieu de recherche et sa proximité avec le lac. Partenaire envisagé : Théâtre de la Grange de Dorigny (théâtre universitaire).
- Hiver 2022 : glacier de Ferpècle (Valais). Les glaciers constituent un baromètre scientifique remarquable du réchauffement climatique, celui de Ferpècle recule de 10m tous les ans<sup>13</sup>. Partenaire envisagé : TLH Sierre.
- Printemps 2023 : île de Noirmoutier. Ancrage intéressant pour observer les effets du réchauffement climatique, cette île est au 2/3 immergée et le GIEC prévoit une montée

---

<sup>12</sup> Une étendue temporelle définie à partir d'une échelle sensible de « temps long » qui est celle de mon propre temps de vie. En effet ce projet de recherche devrait débuter dans l'année de mes 33 ans et s'étendre jusqu'à mes 66 ans me permettant à l'issue du processus de l'avoir observé la moitié de ma vie.

<sup>13</sup> Voir article du journal Le temps : <https://www.letemps.ch/suisse/rechauffement-climatique-transforme-alpes>



des eaux d'ici 2100 de 1m10. Partenaire envisagé : Centre Chorégraphique National de Nantes.

- Été 2023 : glacier d'Ossoue (massif des Pyrénées) Partenaire envisagé : Le parvis - Scène nationale de Tarbes.

### **3. État de l'art**

#### **3.1. Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications**

##### **3.1.1. La création permanente : processus, temporalités, progression**

C'est par intérêt pour des travaux d'artistes ayant eux-mêmes proposé des articulations entre processus de création et permanence que ce projet de recherche s'est construit.

La question de la permanence en art est principalement investie par le domaine de l'histoire de l'art. La permanence se pose en effet comme essentielle à la définition même d'un « chef d'œuvre ». Pour le sens commun comme pour les spécialistes, la définition d'un chef d'œuvre est liée à sa longévité dans le temps. Ainsi la permanence d'une œuvre témoignerait de sa qualité. Mais cette question de postérité n'intéresse que rarement les artistes eux-mêmes. Dans la vie d'un.e artiste la question de la permanence se pose moins au niveau de l'œuvre qu'à propos de la création elle-même. Comment faire de l'état de création un état permanent ? Comment dépasser le caractère fini de l'œuvre ? Quelle voie emprunter pour un processus de création en constante évolution dans le temps ?

Le peintre Roman Opalka à l'âge de 34 ans a débuté son projet : OPALKA 1965/1-∞. Une recherche artistique dont le principe était d'enregistrer le passage du temps à travers son œuvre et ce jusqu'à sa mort. Une œuvre à la fois plastique et rituelle composée de trois séries : une picturale, une photographique et une sonore. La principale étant une série de toiles peintes couvertes de chiffres, partant du chiffre 1 jusqu'à l'infini, des chiffres inscrits les uns à la suite des autres, en ligne, sur des toiles de dimensions toujours égales (196 x135 cm). Au départ peint en blanc sur un fond en noir à chaque nouvelle toile entamée, le peintre ajoutait un pour-cent de blanc au fond noir, ce qui le mena inexorablement à inscrire des chiffres invisibles, en blanc sur fond blanc. À la fin de chaque journée de travail s'ajoutait un rituel, celui de prendre son visage en photographie, toujours selon le même cadrage et les mêmes conditions d'éclairage. En 1968, il a ajouté une troisième dimension à son processus d'enregistrement du temps qui passe avec des enregistrements audio de sa voix lisant les chiffres peints sur ses toiles. Une œuvre que Roman Opalka a alimentée tout au long de sa vie et ce jusqu'à sa mort, pendant plus de 40 ans ; il a ainsi peint les nombres de 1 à 5 607 249. Deux ans avant sa mort, en 2009, il résumait sa démarche dans un manifeste déductif qu'il



commençait ainsi : « Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition.<sup>14</sup> ». À travers la tentative d'enregistrement du passage du temps par l'artiste, apparaît une réflexion sur la permanence du travail artistique mise à l'épreuve de la finitude de la vie. Grâce à une structure fixe et permanente de travail, l'artiste a réussi à mettre en évidence le mouvement de la vie, son inexorable mutation. En cela, son œuvre s'apparente à une forme de structure dédiée à la création permanente, une structure très contraignante car répétée chaque jour pendant plus de 40 ans.

Deux principaux éléments se dégagent de cet exemple programmatique : d'une part le caractère répétitif et sériel (série de toile, de photographie et d'enregistrement) permettant de tendre vers un temps long de la création, et d'autre part l'introduction d'une variable liée au passage du temps qui induit la transformation permanente de l'œuvre ou entropie au sens de transformation (l'avancée numéraire sur les toiles, le vieillissement des traits du visage). Toutefois, on peut noter le caractère individuel de ces démarches et sa focalisation sur la personne de l'artiste (autoportrait) ; même si elles touchent des thèmes universels comme le passage du temps et la disparition, l'œuvre relève d'une perspective égo-centrée comme en témoigne le nom de l'œuvre : Opalka 1965/1-∞. Dans la suite de cet état de l'art nous tenterons de nous dégager de plus en plus de cette perspective centrée sur l'artiste, tout en continuant d'approfondir les notions de sérialité et d'entropie développées dans cette œuvre.

Dans le domaine du théâtre, un exemple notable d'une tentative de créer une structure de création permanente fut la proposition de Gwenaël Morin pour son projet de *Théâtre permanent* (Aubervilliers, 2009)<sup>15</sup>. L'ambition était de faire du théâtre tous les jours pendant un an au même endroit. C'est-à-dire de répéter, jouer et transmettre chaque jour avec la même équipe de travail dans un même lieu, accueillant le public gratuitement le matin pour des ateliers de transmission de rôles et le soir pour la représentation d'un classique (*Lorenzaccio, Tartuffe, Bérénice, Antigone, Hamlet* et *Woyzeck*). On remarquera ici la volonté du metteur en scène de tout mener de front et donc de mettre fin à la traditionnelle séparation des différentes étapes de création (répétition d'abord, puis série de représentations et médiation). « Passer de l'un à l'autre chaque jour impliquait un changement de point de vue rapide et permanent sur notre propre travail, une forme de mouvement perpétuel qui provoquait une instabilité, une précarité et nous poussait chaque jour à réaffirmer la nécessité profonde de faire du théâtre<sup>16</sup>. »

On peut considérer que la recherche d'une instabilité à laquelle le metteur en scène fait référence est l'un des principes moteur de la création permanente. Avec le *Théâtre permanent*

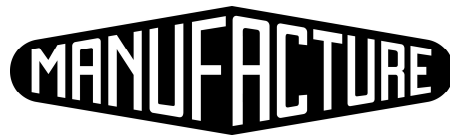
---

<sup>14</sup> Manifeste extrait de son site internet officiel : <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr>

<sup>15</sup> Il tentera de prolonger l'expérience lorsqu'il occupera la direction du Théâtre du point du jour à Lyon entre 2013 et 2018.

<sup>16</sup> CHAPUIS Yvane et MORIN Gwenaël (dir.), *Théâtre permanent : Quatre-Chemins*, Aubervilliers 2009, Paris : Barral, 2010, p.18





de Gwenaël Morin intervient par ailleurs un rapport non plus uniquement centré sur l'artiste, mais qui s'ouvre à un travail d'équipe et au public qui est invité à revenir autant qu'il le souhaite par la gratuité de l'évènement.

Si cette création est bien collective, elle se focalise sur l'humain : c'est un projet humaniste. Ainsi Gwenaël Morin écrivait en 2009 « L'être humain avant tout. L'être humain d'abord et avant tout. Le théâtre commence avec un homme. Être humain c'est ce que je suis. C'est mon point de départ<sup>17</sup> ».

C'est ce centrage sur l'humain qui fait diverger nos approches de la création permanente. Car il s'agira dans cette recherche d'envisager la création permanente comme un phénomène dont l'être humain n'est pas le centre mais plutôt une composante. Ce qui nous poussera d'ailleurs à prendre nos distances avec le théâtre en tant que discipline artistique.

Il nous semble aujourd'hui important de développer une pratique artistique qui mette au centre les relations de l'homme à son milieu, nous proposerons donc de reformuler la phrase de Gwenaël Morin en ces termes : L'interdépendance avant tout. L'interdépendance d'abord et avant tout. Le théâtre commence avec l'interdépendance. L'interdépendance c'est ce que nous sommes. C'est notre point de départ.

Le concept de « création permanente » a été formulé et décliné dans toute l'œuvre de Robert Filliou. En 1968, il en propose une première traduction plastique avec : *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait*. Une installation murale de 2m x 10m de long (en bois, fer, laine et feutrine), basée sur la répétition du même modèle : une chaussette rouge dans une boîte jaune, d'abord bien faite, puis mal faite, puis pas faite. Chaque série étant considérée comme un ensemble « bien fait », il s'agira de la répéter à nouveau comme mal faite puis pas faite et ainsi de suite à l'infini. Cette œuvre repose sur un modèle mathématique exponentiel et mis en œuvre par l'artiste dans une installation plastique potentiellement infinie. Robert Filliou l'expliquera lui-même en ces termes : « Le principe d'équivalence est une sorte d'outil conceptuel que j'ai utilisé dans de nombreux travaux. (...) Ainsi, avec ce travail en bois j'avais commencé une progression. J'ai dû m'arrêter au cinquième élément de la série car il avait déjà une longueur de quarante pieds. J'ai calculé que les dimensions d'une série de cent atteindrait dix années-lumière (à la 21<sup>e</sup> puissance). Et chaque fois que j'ai montré ce travail, j'ai dit qu'il illustrait la création permanente de l'univers.<sup>18</sup> ».

L'ouverture sur « création permanente de l'univers » laisse entrevoir la volonté de l'artiste de mettre en lien l'art et la vie bien au-delà d'une conception anthropocentrée de la vie. Au contraire, il semble vouloir prendre en compte jusqu'à sa dimension cosmique, une envergure

---

<sup>17</sup> CHAPUIS Yvane et MORIN Gwenaël (dir.), *Théâtre permanent : Quatre-Chemins*, Aubervilliers 2009, Paris : Barral, 2010, p.32

<sup>18</sup> FILLIOU Robert, *Revue Inter, Art actuel*, n°38, Les Éditions Intervention, 1988, p.5.



qui dépasse l'espace-temps humain pour connecter la création à un espace-temps beaucoup plus vaste. Ainsi l'œuvre de Robert Filliou trouve complètement sa place en tant que figure tutélaire de ce projet de recherche, non seulement du point de vue de la question de la permanence mais aussi du décentrement de l'humain dans l'œuvre. Néanmoins, il semble que sa recherche, en mettant l'accent sur une démarche conceptuelle, ait occulté la question du corps. Le corps étant rappelons-le, une des composantes principales de notre projet de recherche en tant que vecteur de l'expérience sensible du monde.

### **3.1.2 In/on/out : travailler avec l'extérieur, les phénomènes naturels et le climat**

Les recherches de la chorégraphe Anna Halprin nous permettent de tisser un lien entre le corps et le concept de création permanente grâce à une compréhension du corps en tant que microcosme relié à l'univers. Elle développe notamment cette idée dans le documentaire, *Danser la vie* (2014), où elle explique que : « La danse se distingue des autres formes artistiques par son instrument : notre corps. Tout ce qui nous parvient du monde vit à travers le corps et ne peut vivre autrement. Nous sommes l'univers entier en microcosme. Nous faisons corps avec l'univers, avec la nature, un seul corps. C'est une expérience spirituelle de se percevoir comme partie d'un tout.<sup>19</sup> ».

Ce qui va nous intéresser particulièrement dans son œuvre c'est le développement du projet *In and on the Mountain* (1981). Il représente selon nous un exemple d'expérimentation chorégraphique de la création permanente. En effet, cette danse n'a cessé de se transformer depuis ses débuts, elle s'est étendue à travers le monde et s'est transmise à travers les générations à des personnes très éloignées, pour être encore dansée aujourd'hui et certainement dans l'avenir.

*In and on the Mountain* est au départ un rituel de soin dédié à un lieu précis (Mont Tampalais) et à un moment particulier (après une dizaine de meurtres perpétrés sur cette montagne). Quelques jours après la réalisation du rituel, le meurtrier est dénoncé. Dans les années qui suivirent, plusieurs danses collectives initiées par Anna Halprin ont été données à la mémoire de cet événement (1982 *Offerings*, 1983 *Return to the Mountain*, 1984 *Run to the Mountain*, 1985 *Circle the Mountain : A Dance in the Spirit of Peace*). Cinq ans après la première danse, en 1986, apparaît la première performance qui ne vise plus directement le soin à la montagne, *Circle the Earth*, qui connaîtra en tant que « danse de la paix » un développement international, connue aujourd'hui sous le nom de *Planetary Dance*<sup>20</sup>. Au-delà de l'aura de la chorégraphe, cette danse doit son extension à plusieurs opérations techniques menées par Anna Halprin. En effet, elle décide après avoir multiplié les danses au Mont Tampalais de

---

<sup>19</sup> [vimeo.com/434705591](https://vimeo.com/434705591) Extrait du DVD *Anna Halprin, Dancing life, danser la vie* de ANDRIEN Baptiste et CORIN Florence, Éditions Contredance, 2014, en collaboration avec Anna Halprin.

<sup>20</sup> voir CLAVEL Joanne, NOUS Camille, PERRIN Julie, *La Planetary Dance d'Anna Halprin*, Faire Repères, cahier de danse 2020/2 (n° 45), pages 17 à 21



canaliser son expression en la simplifiant en une seule et unique danse, pour cela elle collabore avec le graphiste Stephen Grossberg. De cette collaboration naîtra une partition graphique simplifiée, sous forme de schéma<sup>21</sup> lisible par tout un chacun.

Dans cette expérience de création permanente l'aspect sériel (dansé en Californie tous les ans depuis 1986 et à beaucoup d'autres endroits dans le monde<sup>22</sup>) est déterminant ainsi que son ouverture sur le monde. Il semble néanmoins que ce travail de clarification de la danse – s'il a permis qu'elle se diffuse très largement – ait par la même empêché la création permanente à l'intérieur même de la danse. Car c'est exactement la même partition de la *Planetary Dance* qui est dansée partout. Cette expérimentation nous éclaire donc sur la nécessité de faire porter le facteur de transformation non seulement sur les seuls interprètes mais sur la partition elle-même.

Il s'agira dans ce projet de recherche de tenter de faire participer les données météorologiques en tant qu'actrice de la transformation permanente d'une composition chorégraphique. Une volonté déjà à l'œuvre dans le travail artistique des deux artistes que j'ai décidé d'aborder ensemble ici pour le rapport leurs œuvres des relevés de météo marine situés (abordé dans notre enquête préliminaire).

En effet certaines recherches artistiques relèguent une partie de la responsabilité des œuvres à des phénomènes naturels, les auteurs se défaisant de la maîtrise de leur production, pour s'en remettre aux mouvements et à la variabilité de la nature. Parmi ces démarches nous retiendrons l'installation de Julius Von Bismarck, *Die mimik der Tethys* (2019) et le travail de création sonore de Dominique Leroy Swell (2006).

Le premier est un artiste plasticien allemand qui travaille sur la perception humaine de phénomènes naturels, que ce soit par le biais d'interventions d'une grande technicité ou par de simples gestes *in situ*. Il s'agit pour lui de sortir d'une représentation idéalisée de la nature par les arts, il insiste sur le fait que la nature dans le monde qui nous entoure « ne ressemble pas à un tableau de Caspar David Friedrich<sup>23</sup> ». Il crée *Die mimik der Tethys*, installation dans laquelle il suspend une balise maritime au-dessus des visiteurs, corrodée par le sel marin et recouverte d'algues séchées. Fonctionnant comme un baromètre des humeurs de la nature, cette installation reproduit en temps réel le mouvement d'une balise avec laquelle elle est connectée, placée au large des côtes atlantiques. Alternance aléatoire de moments de calme et de violence, le mouvement de cette installation provoque un effet hypnotique et plonge le

---

<sup>21</sup> Pour visualiser le travail de transformation de la partition de base vers la partition graphique lire l'article : CLAVEL Joanne, NOUS Camille, « *Planetary Dance* d'Anna Halprin », *Techniques & Culture* [En ligne], Suppléments au n°74, mis en ligne le 24 novembre 2020, consulté le 19 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tc/14728>

<sup>22</sup> la prochaine Planetary Danse en France aura lieu à Marseille en septembre 2021 voir Tampala France organisation française de la Planetary Dance <https://www.tamalpafrance.org/planetarydance>

<sup>23</sup> Extrait de la présentation de l'installation de l'artiste sur le site internet du Palais de Tokyo : <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/julius-von-bismarck>



regard du visiteur au point de vue immergé d'un observateur aquatique. La force des courants marins et des vents deviennent à la fois créatrice de l'œuvre et véritable sujet de celle-ci.

Chez le français Dominique Leroy (coordinateur de Kerminy, partenaire du projet) les projets sonores procèdent de la transduction de données et inventent un nouveau rapport au paysage par ce qu'il définit par « écoute contact ». Dans son installation *Swell* (la houle), il génère un environnement sonore évolutif en utilisant des données météorologiques disponibles sur internet. Ces données sont fournies par différentes bouées marines posées et entretenues au large des océans, elles sont constituées de mesures physiques actualisées chaque heure (hauteur des vagues, périodes entre les vagues, vitesse du vent, visibilité, etc). Ces paramètres et ces chiffres sont simultanément transposés en sons grâce à un programme informatique (créé à partir du programme Pure Data). Chaque zone géographique choisie (déterminée par le visiteur via une interface graphique) donnera lieu à des modulations sonores différentes (modulation des fréquences, périodes, déplacements des sons, textures, etc) en fonction des données météorologiques relevées par chaque balise en temps réel. Ainsi en fonction de l'endroit choisi par le visiteur sur la carte interactive, il entendra une nouvelle modulation sonore générée par les données de la météo marine relevée sur place.

Dans ces deux œuvres, le fait d'utiliser des données issues de phénomènes naturels entraîne une modulation perpétuelle et aléatoire de celles-ci, une forme d'entropie issue de la nature accueillie par un système stable. Ce type de recherche demande le développement d'outils techniques particuliers, permettant la rencontre entre arts et sciences. Ce qui est particulièrement remarquable ici c'est comment la technique permet de rendre sensible des phénomènes impossibles à concevoir pour les spectateurs (le flot de l'océan à plusieurs milliers de kms, ou le climat à l'autre bout du monde). Mais ici encore l'être humain se place à distance en recueillant ces données climatiques pour influencer non pas des humains mais des non-humains (la bouée et le son électronique).

Les œuvres évoquées dans cet état de l'art se dessinent comme des points de repère pour notre projet de recherche, ils nous serviront à la fois d'exemples et de points limites. Nous y reviendrons à chacune des phases de recherche afin de mieux situer notre avancement et peut être recadrer ses potentielles dérives.

### **3.2. État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.**

**Louise Bentkowski**, chercheuse principale, a envisagé des réponses en actes à ces questionnements lors de ses deux précédentes recherches. À l'occasion d'abord de l'écriture



de son mémoire de fin de master théâtre, *Carences 2000*,<sup>24</sup> dans lequel elle proposait d'élargir, par le biais de l'écriture, sa propre parenté aux non-humains et aux non-vivants. Elle a écrit un texte composite et « compostiste » inspiré par la fabulation inter-espèces des *Camille Stories, Les enfants du Compost*, (2016) écrite par Donna Haraway et pensé comme une tentative littéraire de faire famille avec « ce nouveau collectif hétérogène » humain et non-humain. Une recherche prolongée dans sa dernière création scénique *Caresses, carences, cailloux* (2021), une pièce dite « écosystème »<sup>25</sup> dans laquelle quatre performeuses immergées dans le public tentaient de mettre à jour les liens invisibles entre humains et non-humains. Lors d'une visite guidée, elles racontent que les cailloux au sol auraient une mémoire et qu'il suffirait de les caresser pour la libérer. La fontaine, elle, s'appellerait Brigitte ; pour l'entendre chanter il suffirait de tendre l'oreille. Durant cette visite, les fonctions utilitaires des objets sont troquées pour des fonctions poétiques questionnant le statut d'accessoire qui leur est assigné communément. En dépit de l'effort pour tisser des liens entre humains et non-humains, l'accent mis sur la parole produisait un effet anthropocentrique sur le spectateur. L'équipe tentait en effet de « représenter ce nouveau collectif, hétérogène, humain et non-humain, nouvellement constitué par les questions écologiques<sup>26</sup> » sur scène comme y invite Frédérique Aït-Touati. Mais ce désir de représentation la maintenait à distance de ce collectif ; elle se positionnait encore trop en surplomb de la question. La poursuite de ce travail exigeait alors la formulation d'une nouvelle hypothèse plus expérimentale et moins limitée dans le temps. Il s'agirait de *faire l'expérience* plutôt que de représenter, c'est à dire d'expérimenter par le corps en sortant des lieux de représentation.

#### 4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

**Louise Bentkowski**, metteuse en scène (diplômée Manufacture 2020), chercheuse principale, s'est d'abord formée au costume et à la scénographie (DMA costume à Sartrouville et DNSEP à la Haute école des arts du Rhin) parallèlement elle suit un cursus universitaire en arts plastique et en études théâtrales (Université Toulouse le Mirail puis Paris 3 Sorbonne nouvelle). En 2018 elle intègre La Manufacture à Lausanne en master de mise en scène. Artiste transdisciplinaire, sa pratique croise performance et installation dans une dramaturgie des corps qui s'écrit à partir de l'espace. Elle imagine des environnements, souvent drôles, parfois inquiétants, qui mettent en exergue les manquements du monde réel.

---

<sup>24</sup> Des extraits de *Carences 2000* ont été publiés dans *Le Journal de la Recherche*, n°2, janvier 2021, p.32-34, accessible en ligne <https://www.manufacture.ch/download/docs/bfr4ft7v.pdf/Journal%20de%20la%20Recherche%20N%C2%B02.pdf>

<sup>25</sup> J'ai imaginé le terme de « pièce écosystème » pour nommer ma tentative de créer la performance à partir du milieu (installation) dans lequel elle avait lieu, un écosystème étant composé d'un milieu (biotope) et des organismes qui y vivent (biocénose).

<sup>26</sup> AÏT-TOUATI Frédérique, HAMIDI-KIM Bérénice, « Avant-propos », *théâtre* [en ligne], *Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène*, mis en ligne le 10 juillet 2019.



**Délia Krayenbühl**, danseuse (diplômée Manufacture 2020), chercheuse associée, s'est formée initialement à l'art dramatique au sein de la classe pré-professionnelle du Conservatoire de Fribourg, a intégré ensuite la Tanzfabrik de Berlin pour une année intensive, puis en 2017, La Manufacture de Lausanne dont elle est diplômée d'un Bachelor en danse contemporaine. Elle collabore avec divers chorégraphes de renommée internationale tels que Mathilde Monnier, Thomas Hauert, Nicole Seiler, Kirstie Simson, Daya Jones. Elle est membre du collectif de danseur.euses Foulles aux côtés d'Hortense de Boursetty, Fabio Zoppeli et Colline Cabanis, et fait partie de l'équipe du projet de recherche Une danse ancienne (<https://www.manufacture.ch/fr/3726/Une-danse-ancienne>).

**Nicolas Chesnais**, programmeur graphiste, chercheur associé, s'est formé initialement à la communication graphique, puis a intégré la Haute école des arts du Rhin en art dont il est diplômé (DNSEP Art - groupe No Name - arts et sciences). Passionné par les systèmes informatiques, il expérimente et code tous types de médias numériques (print ou web, interactif ou statique, 2D ou 3D, matriciel ou vectoriel, etc.). Il développe une approche de l'informatique s'inscrivant dans l'éthique hacker et la culture du logiciel libre. Tout son travail est disponible sous licence libre.

**Yvane Chapuis**, requérante, est historienne de l'art de formation, et responsable de la Mission recherche de La Manufacture depuis 2013. Ses recherches ont porté sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Cette approche de la transdisciplinarité l'a conduite à accompagner la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux dans les champs de la danse, du théâtre, et des arts plastiques, dans le cadre de la direction des Laboratoires d'Aubervilliers entre 2001 et 2009. Actuellement, elle consacre ses travaux de recherche à l'analyse des pratiques des arts scéniques. Elle est l'auteur aux éditions Xavier Barral de *Musée Précaire Albinet – Thomas Hirschhorn* (2005) ; *Théâtre Permanent – Cie Gwénael Morin* (2011) ; et co-auteur aux éditions des Presses du réel de *Partition(s) – objet et concept des pratiques scéniques (20 et 21e siècles)* (2016) et de *Composer en danse – un vocabulaire des opérations et des pratiques* (2019).

**Assistant.e**, NN.



## 5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Ce projet de recherche consacré à la mise au point d'un prototype se déploiera sur une durée d'un an (année 2022) allant d'une approche plus générale vers le plus spécifique. Elle sera basée dans trois principaux terrains de recherche et d'expérimentation :

- La Manufacture : haute école des arts de la scène de Suisse Romande, à Lausanne (CH)
- Kerminy : lieu de résidences et de recherches d'agriculture en art, à Rosporden (FR)
- Honolulu : lieu de travail pour la création contemporaine dédié à la danse et la performance, à Nantes (FR)

**Phase I : s'ouvrir à des modes de collaboration avec le climat (Janvier - Avril 2022 / 5 jours)**  
chercheuse principale et assistant.e

Étude menée individuellement auprès de 4 enquêtés :

- Yves Balkanski, ingénieur climatologue, Paris-Saclay Gif-sur-Yvette,
- Alain Courtel, paludier, Guérande.
- Frédéric Leconte, instructeur de parapente, Millau.
- Morgane Poupon, navigatrice, port de Brest.

### Étape 1 : entretiens téléphoniques

Il s'agira de questionner ces interlocuteurs en fonction de leurs spécialités respectives. Orientation générale de la discussion :

- Climatologie : quels phénomènes permettent aux conditions météorologiques d'être en changement permanent ? Quel est le mouvement de la météo ?
- Paluderie : ensoleillement, force du vent, température : 3 paramètres météorologiques essentiels à la production de sel. Quel type de collaboration engagés avec le corps dans ce métier ?
- Navigation : le corps dans l'intempérie, comment le corps traverse des conditions météo extrêmes ?
- Parapentisme : le corps face au vide, quel rapport aux changements de pression atmosphérique ?

### Étape 2. Observation des corps (janvier-avril 2022 / 4 jours)

Il s'agira de venir observer les mouvements à l'œuvre dans chacune de ces pratiques. Pour ce faire, nous serons équipés d'une caméra numérique et d'un carnet de croquis.

Les différents lieux :

- Laboratoire de recherche (site du CEA Paris-Saclay Gif-sur-Yvette)
- Le Cheekytatoo, bateau à voile de course, type : Class40 n°30 (Brest)
- Marais salant (Guérande)



- Point de décollage des parapentes (Millau)

### Étape 3. Mise en ordre des données collectées (3 jours / La Manufacture)

Transcription des entretiens (assistant.e NN). Organisation des différents résultats (notes, croquis et capture de film) dans le journal de bord selon des entrées météorologique : température ; humidité ; pression ; direction et force du vent.

**Phase II : Exploration par le corps (Mai 2022 / 7 jours / Manufacture)** chercheuse principale, interprète en danse et assistant.e

Nous avancerons de manière séquencée en investissant un paramètre météorologique après l'autre.

Chaque description contenue dans le journal de bord sera : 1. Observée 2. Décomposée 3. Reproduite 4. Répétée à l'identique 5. Stylisée 6. Réalisée à différents degrés sur une échelle de 1 à 10 (de la plus minimale à la plus étendue).

L'assistant.e NN effectuera un regard extérieur ponctuel pendant phase 2.

À l'issue de ces explorations nous sélectionnerons un nombre restreint de propositions d'après les captations vidéo effectuées de chacune de ces étapes. Cette sélection constituera les données de base de notre schéma de correspondance et donnera lieu à une présentation intermédiaire des résultats (cf. Valorisation du projet).

**Phase III : conception de l'algorithme informatique (Juin 2022 / 8 jours / Kerminy)** chercheuse principale et programmeur informatique.

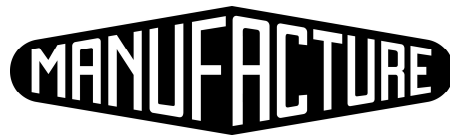
Grâce à différentes étapes de codage nous aboutirons à la création d'une première version de l'algorithme capable de calculer des données chorégraphiques d'après des entrées météorologiques :

- Découverte et prise en main de la station météo portative (1jour)
- Codage informatique des différents paramètres météo et mouvements de danse (3 jours)
- Codage des rapports de correspondance sous forme de calculs mathématiques (3jours)
- Connexion de la station à l'algorithme (1 jour)

**Phase IV : expérimentation de l'algorithme corps-météo (Juin 2022 / 10 jours / Honolulu)** chercheuse principale, interprète en danse et programmeur informatique.

Après avoir conçu l'algorithme prototype, une phase d'adaptation et d'ajustement sera nécessaire en présence du programmeur et de la performeuse afin de peaufiner l'outil et de





le rendre efficient. Cette étape alternera entre temps d'expérimentation et temps de modification du système informatique.

Jour 1 : transmission de l'outil à la performeuse

Jour 2 : test du prototype 1 + retour sur l'expérience

Jour 3 : correction de l'outil, codage du prototype 2

Jour 4 : test du prototype 2 + retour sur l'expérience

Jour 5 : correction de l'outil

Jour 6 : test du prototype 3 devant un public restreint (membre de l'équipe d'Honolulu uniquement) + temps de retours collectif

Jour 7 : correction de l'outil

Jour 8 : test du prototype avec des entrées météo extrêmes (différents types de climat : polaire, tropical, montagne)

**Jour 9 : première présentation publique du prototype (21 juin 2022)**

Jour 10 : retours bilan

**Phase V : rédaction des résultats (juillet - septembre 2022)** chercheuse principale

À l'issue des différentes phases de recherche et d'expérimentation aura lieu la rédaction du rapport final et d'un article.

La requérante travaillera avec la chercheuse principale une demi-journée à l'issue de chacune des quatre premières étapes pour évaluer avec elle la mise en œuvre de chacun des objectifs et envisager les ajustements nécessaires pour la suite du développement et la mise en forme des résultats dans cette phase. Elle accompagnera par ailleurs l'écriture du rapport et de l'article.

## **6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)**

L'équipe :

- **Louise Bentkowski** dirige l'ensemble du travail de recherche : étude préliminaire, élaboration du schéma de correspondance, création de l'algorithme et expérimentation.
- **Délia Krayenbuhl** co-réalise la partie chorégraphique du projet conception et expérimentation (phases 2/4/5).
- **Nicolas Chesnais** co-réalise la partie programmation informatique et électronique du projet (phases 3/4)
- **Yvane Chapuis** fait un suivi méthodologique du développement des différentes phases du projet et de la mise en forme des résultats de cette phase.



- **Assistant.e**, transcription des entretiens et regard extérieur pendant la phase 2.

Les partenaires :

- **Kerminy**<sup>27</sup>, lieu de résidences et de recherches d'agricultures en art, à Rosporden (FR) met à disposition ses locaux et son matériel technique durant toute la phase 3 (conception de l'algorithme). Les chercheurs pourront aussi faire appel aux artistes coordinateur.ices du lieu Marina Pirot (artiste chercheuse engagée sur les pratiques et savoirs gestuels dans les paysages) & Dominique Leroy (artiste sonore et concepteur de projets collaboratifs) pour des besoins techniques et un suivi de recherche artistique.

- **Honolulu**<sup>28</sup>, lieu de travail pour la création contemporaine dédié à la danse et la performance, à Nantes (FR), met à disposition ses locaux et son matériel technique durant toute la phase 4 (expérimentation avec l'algorithme), ainsi que l'expertise de son directeur artistique, Loic Touzé, danseur, chorégraphe, pédagogue et chercheur en danse, aux jours 8 et 9 de la phase 4. Honolulu valorisera et communiquera par ailleurs auprès de son public la première présentation publique des résultats.

## **7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie**

L'intérêt de ce projet pour La Manufacture est multiple :

- Il est l'occasion d'encourager deux de ses récentes diplômées (2020) issues de filières différentes (mise en scène et danse), à s'engager dans la recherche et par la même de favoriser la relève et l'interdisciplinarité.
- Il est l'occasion pour la Mission Recherche d'accompagner un projet de recherche-crédation, encore relativement rares dans l'ensemble des projets développées en son sein.
- Il est l'occasion de soutenir une recherche ancrée dans des questions très contemporaines et de développer l'axe stratégique Art et Société encore peu alimenté.
- Il est l'occasion de deux nouveaux partenariats à l'étranger, avec des structures qui soutiennent la recherche-crédation.

## **8. Valorisation du projet**

- Présentation intermédiaire à l'issue des phases 1 & 2 à La Manufacture (mai 2022)
- 1ère présentation publique en France – Honolulu (juin 2022)

---

<sup>27</sup> Présentation des activités sur le site : [kerminy.org](http://kerminy.org)

<sup>28</sup> présentation des activités sur le site : [honolulu.oro.fr](http://honolulu.oro.fr)



- Publication d'un article dans le *Journal de la recherche* n°4 de La Manufacture (parution janvier 2023)
- Mise en ligne du rapport de recherche sur le site internet de La Manufacture.

## 9. Bibliographie et références

Ouvrages :

CHAPUIS Yvane et MORIN Gwenaël (dir.), *Théâtre permanent : Quatre-Chemins, Aubervilliers 2009*, Barral, 2010.

CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse : un vocabulaire des opérations pratiques*, Éditions Presses du réel, 2020.

CHEVALIER Frédérique, *Petit dictionnaire de la plus et du beau temps - Vents, phénomènes, histoires et anecdotes sur la météo*, City Éditions, Paris, 2008.

CLÉMENT Gilles, *Nuages - le rayon des curiosités*, Éditions Byard, Paris, 2005.

FILLIOU Robert, *Enseigner Apprendre, arts vivants*, Édition les Archives Lebeer Hossmann, 1998.

FILLIOU Robert, *Catalogue raisonné des éditions et multiples*, Dijon, Les presses du réel, 2003.

HALPRIN Anna, *Mouvements de vie, 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. Argaut Élise et Luccioni Denise, Éditions Contredance, 2019.

HARAWAY Donna, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Les Éditions des mondes à refaire, 2020.

HOUDART Sophie, THIÉRY Olivier (dir), *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales ?*, La Découverte, 2011.

JAVELLE Jean-Pierre, ROCHAS MICHEL, CASTRE Claude, BEAUREPAIRE Michel, JACOMY Bruno, *La météorologie du baromètre au satellite, mesurer l'atmosphère et prévoir le temps*. Éditions Delachaux et Niestlé, Lausanne 2000.

OPALKA Roman, *Opalka 1965-∞*, éd. La hune, 1992.

SERMON Julie, *Morts ou vifs, pour une écologie des arts vivants*, Éditions B42, 2021.

Autres sources :

ANDRIEN Baptiste, CORIN Florence, *Anna Halprin, Danser la vie*, Contredance, 2014.

AÏT-TOUATI, Frédérique et HAMIDI-KIM, Bérénice Hamidi, « Avant-propos », *thâtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. *Penser et décentrer l'anthropo-scène*, mis en ligne le 10 juillet 2019.

ALEXANDRE Laurent, GILBERT Pierre, TASSE Julia, *La géo-ingénierie peut-elle nous sauver du péril climatique ?*, Le temps du débat d'été, France Culture, diffusé le 22/07/2021.



BAILLY, Jean-Christophe, *Retour sur les règnes, une immensité sidérante*, *Alter* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 13 août 2021. URL :

<http://journals.openedition.org/alter/626>

BRÉVILLE Benoît, *L'air conditionné à l'assaut de la planète*, *Le monde diplomatique*, août 2017.

CLAVEL Joanne, NOUS Camille, « *Planetary Dance* d'Anna Halprin », *Techniques & Culture* [En ligne], Suppléments au n°74, mis en ligne le 24 novembre 2020, consulté le 19 août 2021.

CLAVEL Joanne, NOUS Camille, PERRIN Julie, *La Planetary Dance d'Anna Halprin, Faire communauté au temps des catastrophes ou danse mondialisée*, *Repères*, cahier de danse 2020/2 (n° 45), pages 17 à 21.

FILLIOU, Robert, *Revue Inter*, Art actuel, n°38, Les Éditions Intervention, 1988.

SERMON Julie, *Cohabiter en artiste chorégraphique*, entretien mené par Michelle Pralong, *Journal de l'ADC* n°79 mai-non 2021, p.15-18.