



Une danse ancienne

1. Contexte du projet

Le point de départ de la recherche s'articule autour de l'hypothèse suivante : *Une danse ancienne* serait un objet chorégraphique situé¹ créé en collaboration avec un groupe de danseurs (amateurs et professionnels). En premier lieu serait organisé un temps d'atelier (plusieurs rendez-vous s'étalant sur quelques semaines) durant lequel, inévitablement, le groupe façonnerait et éprouverait ses propres implicites dansés. Puis viendrait le moment d'écrire une danse de groupe, par le groupe selon un protocole défini (développé ci-dessous dans la partie dédiée à la méthode). Ce protocole de condensation, que l'on peut se figurer comme l'image d'un entonnoir, permettrait à une personne et une seule d'être dépositaire de la danse du groupe. Idéalement, *Une danse ancienne* apparaîtrait donc sous la forme d'un solo de danse écrit pour une personne unique, dansé nulle part ailleurs que dans ce lieu précis, une fois par an toute la vie durant de l'interprète.

Une danse ancienne aux côtés du projet *L'usage du terrain* (dir. Léa Bosshard & Rémy Héritier, Pantin, avril-juin 2018) constitue un dyptique chorégraphique qui a en commun d'articuler des recherches autour des notions de permanence d'une œuvre chorégraphique, de rite et d'entropie.

L'usage du terrain est une recherche sur la spatialité en danse. La spatialité étant entendue ici comme les relations réciproques de la danse à l'espace concret qui en retour font advenir des espaces autres, abstraits, de l'ordre de l'imaginaire ou de l'intangible. Le projet s'est développé d'avril à juin 2018 sur un stade en déshérence à Pantin en France, avec la contribution de six artistes et six chercheurs de différents champs (arts visuels, musique, littérature, danse, philosophie, études en danse). L'idée était de transformer l'usage du stade Sadi-Carnot en studio de travail et que chaque artiste y développe une recherche trois semaines durant. A chaque artiste (plasticien.ne, écrivaine, compositeur, chorégraphe) a été assigné la définition d'une notion issue de mon travail chorégraphique : la trace, l'espace relatif, le témoin, le *landmark*, le seuil. Chacun.e des artistes a donc travaillé dans l'écart et la triangulation produits par cette

¹ A propos de l'emploi du terme « situé » préféré à *in situ* voir la définition que je propose <http://remyheritier.net/percee-persee/> « Une danse située sait où elle se trouve. Une danse située ne décrit pas l'endroit où elle se trouve. Une danse située est un objet autonome. Une danse située est une danse qui se déroule



notion, leur propre pratique et le lieu tel qu'il était.

Bien qu'elles soient inhérentes au geste dansé, les notions de rite, de permanence et d'entropie ne sont pas ou peu associées au champ chorégraphique. Pourtant chacune est liée soit au lieu, soit à la pratique chorégraphique ou encore à son mode d'exposition ou d'adresse publique. Le lieu du théâtre et le cadre de représentation (scène-salle) qu'ils constituent, la pratique de la danse faite de routines (rites, dans un sens familier, que sont l'échauffement, la répétition, la représentation), les corps des danseu.r.se.s qui se transforment années après années par l'effet du vieillissement, des blessures, des projets traversés notamment, sont autant de renvois aux notions de rite, de permanence et d'entropie.

Fondamentalement ce projet n'a de sens que parce qu'il est tenu par l'humain :

- dans sa force de communion autour d'un événement récurant tout au long d'une année,
- par la volonté d'un groupe d'habitants et d'une institution de maintenir cette œuvre,
- par le regard spécifique sur l'espace et sur le temps qu'elle induit — incluant les passés respectifs d'un lieu, de corps multiples, d'un contexte en regard de son actualisation. La forme devenant une sorte d'objet transitionnel, un prétexte à faire émerger ce qui de nous, humains, subsiste ou s'échappe.

1.1 Rite

La danse telle qu'on l'enseigne et la pratique en occident au moins depuis la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui (pour se concentrer sur la danse moderne et contemporaine) est émaillée de différentes étapes qui se succèdent les unes aux autres jusqu'à parfois même se reconduire invariablement chaque fois qu'une occasion précise se présente. Je veux parler ici des protocoles qui organisent le déroulé d'un cours ou des étapes de préparation à entrer en scène. La description est volontairement schématique mais on peut dire qu'un cours ou un atelier quel qu'il soit se déroule presque invariablement de façon similaire : un échauffement personnel avant le début du cours proprement dit, le début du cours qui se focalise sur un rapport à ses propres sensations et perceptions (dans une approche somatique² ou d'éveil musculaire strict) ; suivent des exercices dont l'objectif général est d'amener à une prise en compte de soi et des autres dans le temps et l'espace. Chaque technique ou chaque enseignant modèle un déroulé singulier tout

² Les méthodes Feldenkrais, Alexander, yoga sont des pratiques fréquemment rencontrées et identifiées « somatique ».



en maintenant une visée partagée quelle que soit la technique : que l'étudiant danse ou soit préparé à danser à l'issue du cours.

Ma pratique de chorégraphe et d'interprète m'a permis de remarquer des procédés similaires, propres à un.e interprète ou à un groupe réuni lors d'une répétition ou dans le moment qui précède une représentation : en ce qui me concerne j'ai une tendance à m'échauffer 1h30 avant l'ouverture des portes selon une routine identique en occupant toujours le même endroit du plateau ou du studio, porter des vêtements de ville plutôt que des vêtements de training, enfiler mon costume une heure plus tard, poursuivre mon échauffement et toutes sortes de pratiques (physiques ou de sociabilité) jusqu'au début du spectacle. Cette routine s'est légèrement modifiée par la soustraction d'étapes (par exemple je ne me brosse plus les dents systématiquement, bien que cela soit une routine d'avant spectacle très répandue), alors que d'autres ont été avancées dans le cours de la journée : en courant désormais quotidiennement le matin cette activité prend en charge tout ou partie de l'activité de réveil et d'échauffement musculaire, ma routine d'avant spectacle sera essentiellement consacrée à des pratiques de concentration et de socialisation (faire groupe).

Faire et refaire un geste ou une série de gestes (au sens volontairement ouvert, de la répétition formelle d'un geste à un exercice de respiration ou de méditation) pour qu'advienne un résultat idéal participe également d'une relation au rite par l'entremise de la routine.

Je proposerais ici de lire et de comprendre ces codifications plus ou moins conscientes et implicites au travers du filtre de la notion de rite. Rite entendu au croisement des définitions³ que peuvent en faire la sociologie et l'ethnologie d'un côté (pratique réglée de caractère sacré ou symbolique) et l'usage commun qui en découle (manière habituelle de faire).

Comment aborder le rite depuis des enjeux de codification d'une pratique (physique, théâtrale, sociale) plutôt que par un tropisme anthropologique ? Il s'agira donc d'abord d'isoler ce qui des pratiques de danse fait rite ou en constituerait l'amorce pour ensuite en forcer le trait.

L'écriture de la partition - que je décrirai plus bas - sera construite comme l'on bâtirait (de toutes pièces) un rite : une forme initiale qui dérive en cernes, pour trouver du sens au présent (actualisation) au fur et à mesure de ses itérations (en général des années et dans le présent cas de notre recherche il s'agira de mois). L'image des cernes permet de rendre tangible ici l'idée que cette danse une fois incorporée par le danseur ou la danseuse évoluera, se modifiera en

³ <http://www.cnrtl.fr/definition/rite>, consulté en ligne le 21 août 2018.



cercles concentriques tout en gardant une relation de familiarité avec le centre du cercle, la danse sur laquelle nous nous serons accordés étant le point de départ d'un désir de dérive. Dans le vocabulaire de la danse cette dérive pourrait tout aussi bien être nommée variation. Mois après mois, le danseur traversera des expériences diverses dans sa vie professionnelle et privée, expériences qu'il s'agira de mettre en lien avec cette danse pour que celle-ci appartienne à la vie quotidienne en incorporant ces événements de parcours. Ne pas séparer l'art et la vie. Encore ici l'image de l'arbre qui absorbe littéralement le fil de clôture trop près duquel il a un jour été planté.

1.2 Entropie

La notion d'entropie est ici entendue telle que l'a expérimentée le *land artist* américain Robert Smithson (1938-1973). L'entropie permet de considérer une œuvre dans ses rapports avec le contexte dans lequel elle se trouve qui vont de fait modifier son état, sa forme et par conséquent sa réception. L'œuvre se montre sous un autre jour au fil du temps car objectivement elle s'abîme, se patine, s'éboule dans un contexte de réception « subjectif » qui se transforme lui aussi au grès des modes et des manières d'appréhender une œuvre d'art en général. Interroger l'entropie d'une œuvre chorégraphique permet de l'envisager dans une *actualité reconduite* plutôt que dans une *actualité événementielle* nécessairement éphémère et souvent liée à un système de production et de diffusion.

1.3 Permanence

La permanence, telle que je la conçois, est composée de l'ensemble des couches sédimentaires, des mémoires qui nous constituent. Mais c'est également une question plus vaste que j'adresse au médium chorégraphique : comment peut-on envisager une œuvre chorégraphique permanente sans qu'elle soit pour autant dansée tous les jours de l'année ? Est-ce qu'une forme de permanence est en mesure de dessiner les contours d'une communauté singulière au sein de la communauté vaste et indéfinie des regardeurs ? En d'autres termes, la danse comme acte performatif souvent associée au temps de son effectuation spectaculaire, peut-elle permettre dans ce nouveau cadre d'expérimenter une forme d'art, même non visible, au quotidien ? C'est précisément à cette question que le protocole de recherche décrit plus loin tentera de répondre.

1.4 Lieu

J'entends par lieu une portion de territoire spécifique, que j'envisage toujours en écho à



l'imaginaire des *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (exposition organisée en 1975 par William Jenkins) ou des *Monuments of Passaic* de Robert Smithson : « un lieu sans qualité » pour autant représentatif de la manière d'organiser l'espace entre lieu d'attention et lieu de non-attention urbanistique, ou pour reprendre la terminologie de Smithson de « ruines à l'envers de notre présent ».

L'exposition organisée par William Jenkins a réuni dix photographes qui comptaient parmi eux Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore ou encore Bernd et Hilla Becher « a représenté un tournant dans la photographie documentaire et dans la représentation des paysages urbains contemporains. »⁴

Personnellement je fais ici référence plus particulièrement aux images de Lewis Baltz (1945-2014) de lieux ou d'objets insignifiants mais dont le minimalisme et la rigueur du protocole de prise de vue permettent à l'auteur de disparaître au profit de l'objet photographié. La série *Park City* (1978-1979) qui documente la construction d'une station de ski dans l'Utah en est à ce titre exemplaire. En effet Baltz photographie une ville en construction selon un principe simple, reconduit pour chaque prise de vue : à un point topographique donné il photographie invariablement ce qui s'offre à la vue selon chacun des quatre points cardinaux (ce qui constitue également le titre des images⁵). Les tirages en noir et blanc de relativement petits formats pour des photographies de paysage (13x21cm) sont par ailleurs très sobrement encadrés.

Bertrand Schefer écrit à propos de Baltz : « Ce qu'il appelle l'idéal de la photographie documentaire, est au fond, pour lui, l'idéal photographique en soi. Tel qu'il se l'impose, cet idéal est en réalité une tâche paradoxale pratiquement impossible à atteindre, qui supposerait un dépouillement total de tout ce qui constitue a priori l'image photographique: pour atteindre l'objectivité et fonctionner pleinement comme document, la photo devrait être sans auteur et sans art, et faire disparaître en acte à la fois le médium, le point de vue, la visée esthétique, l'intention idéologique, et finalement le photographe lui-même. Une pure transparence qui permettrait de laisser passer un bloc de réalité pure. Une espèce d'enregistrement de la réalité par elle-même. »⁶

Ces quelques lignes transposées à la chorégraphie pourraient par ailleurs tout à fait être l'idéal chorégraphique vers lequel j'aspire en général et pour *Une danse ancienne* en particulier.

⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/New_Topographics, consulté en ligne le 7/09/2018

⁵ On peut citer par exemple ces quatre images tirées de *Park City: Snowflower Condominiums, looking Southeast, Snowflower Condominiums, looking South, Snowflower Condominiums, looking East, Snowflower Condominiums, looking East*. Les deux dernières images portent le même titre mais la focale et le détail photographiés sont différents.

⁶ Schefer Bertrand, *Vanishing Point*, conférence au BAL, 26 juin 2014, inédit.



2. Objectifs (objectifs du projet, question(s) de recherche et but(s) visés)

A l'instar de ma pratique chorégraphique, le projet *Une danse ancienne* est nourri d'un tropisme archéologique : pratique de contextualisation, pratique de la fouille et analyse des objets excavés, pratique d'actualisation de gestes et de pensées. Aussi, nos objectifs le feront clairement apparaître en s'appropriant explicitement quelques traits de son champ lexical.

1.1 Excaver un temps géologique des danses

Une danse ancienne est un processus de fouille ou d'involution vers l'arrière-fond primaire – historique, généalogique – de nos danses actuelles et de nos habitus corporels.

Comment pourrions-nous être dansés par des danses qui ont précédé l'invention du mot « danse » ?

Cette recherche se fonde sur l'idée de *fond tonique* que l'on doit à Hubert Godard. Si le *fond tonique* est pensé comme une toile de fond à la fois posturale et émotionnelle du geste⁷, *une danse ancienne* chercherait à révéler la toile de fond archaïque du danseur, à partir de son histoire corporelle.

Lorsqu'il est proposé au danseur de *danser* sans autre motivation que *danser*, un danseur expert peut se donner des tâches motivées par la géométrie, le rythme, la spatialité, la réaction à une présence, etc. La notion de *danse ancienne* lui demande d'aller plus loin : repérer sur quel terrain apparaissent ces danses ? Quel est l'arrière-fond de sa gestualité ? En ce qui me concerne, j'ai réalisé il y a peu de temps que mes intentions et mes décisions de danseur étaient appuyées sur celles de mon expérience de cavalier.

Une expérience faite de l'observation de chevaux montés ou en liberté aussi bien que de la pratique de l'équitation. Cela implique un rapport particulier au mouvement, au geste, et à un contexte agricole et sportif. Ce rapport incompressible, rapport qui ne peut être ni réduit ni modifié à l'espace, au rythme, à la présence est ce que je pourrais associer à mon *fond tonique archaïque* – point d'ancrage ou de rebond d'une possibilité de *danse ancienne*.

Ce constat qui prend ici la forme d'un objectif (passer de mon expérience personnelle à sa transmission à d'autres danseurs) sera le socle d'une écriture commune de la danse selon un processus de sédimentation, de condensation et de mémoire que nous décrirons dans le

⁷ Godard Hubert, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture-HESSO, Lausanne, 2018, consulté en ligne le 19/07/2018.



paragraphe dédié à la méthode.

1.2 Mettre à jour dans nos pratiques les notions de rite, permanence et entropie

L'essentiel du travail consistera à inventer des processus chorégraphiques permettant de mettre en lien ces trois notions – rite, permanence, entropie - mais aussi de traduire, transposer, convertir en faisant du corps dansant le point de concrétion entre histoire personnelle et histoire culturelle : histoires sans parole, non linéaires, histoires de formes et de pratiques, non géographiques... Il s'agira, comme dans mes projets précédents, de rendre actif et visible, l'intergestualité de toute danse⁸, l'interspatialité de tout espace.

1.3 Examiner les traces déposées : quels effets dans les corps et la perception que l'on a des lieux

Une danse ancienne examinera les traces laissées dans les corps (des danseurs et des spectateurs) et dans un lieu par des danses, des présences, des parcours, dans leurs passages de la présence à l'absence, du concret de la performance à sa réminiscence.

Au commencement du processus de recherche il y aura deux entités distinctes : le matériau chorégraphique et le lieu. J'utilise volontairement ici le terme générique de matériau chorégraphique en tant que la rencontre entre la corporité propre de chaque participant.e.s, leurs histoires de danses incorporées et les miennes. Au fil des semaines et des espaces de travail expérimentés : en studio ou en extérieur, en prenant en compte le contexte singulier dans sa forme architecturale et urbaine autant que dans les usages qui en sont faits (passage, station, piéton ou véhiculé) ou en faisant le choix de transplanter la danse d'un lieu dans un autre lieu (du studio à l'espace public par exemple) et de se confronter au contexte comme par conséquence dans un second temps. L'enjeu chorégraphique sera de brouiller les distinctions habituellement admises entre contenu (la danse, les gestes) et contenant (le lieu, le corps, l'environnement), pour abolir *in fine* la hiérarchie de « ce qui danse ». Il est en effet d'usage de considérer que la danse est le résultat de l'activité motrice du danseur. Je propose ici de considérer la danse comme étant aussi le fruit d'un échange horizontal entre le danseur et les agents qui constituent le lieu de cette danse (le bâti, les éventuels spectateurs, les passants, le temps qu'il fait, l'heure de la journée). L'objectif de cette chorégraphie est de gommer

⁸ L'intergestualité est un terme proposé par Isabelle Launay (*Les danses d'après, poétiques de la mémoire en danse*, Habilitation à diriger la recherche, université Paris 8, 2007, inédit.), comme transposition du concept d'intertextualité développé par Kristeva (Kristeva Julia, *Sémiotikè. Recherches sur une sémanalyse*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris 1969).



concrètement la frontière couramment admise entre soi et son environnement.

2. État de l'art

2.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Cette recherche s'inscrit dans le prolongement direct du travail chorégraphique que je développe depuis 2003. Pour autant je n'ai pu que très récemment nommer la trilogie qui organisera la recherche à savoir la permanence, le rite, l'entropie. Compte tenu de cette continuité dans mon travail j'ai décidé ici de donner à lire un « état de l'art » tel que je me le figure aujourd'hui en deux parties distinctes (sur le papier car elles sont en réalité très poreuses l'une à l'autre). Je parlerai donc d'abord des travaux théoriques pour ensuite m'intéresser aux œuvres principalement dans le champ chorégraphique et des arts plastiques.

3.1.1 Recherche

Les trois auteurs principaux que je convoquerai ici sont la chercheuse en danse Isabelle Launay en me référant à ses travaux récemment publiés sous le titre *Poétique et politique des répertoires. Les danses d'après, I*⁹ ainsi qu'à *Les danses d'après, poétiques de la mémoire en danse*¹⁰. J'évoquerai également les travaux du paysagiste Gilles Clément au travers de sa recherche sur ce qu'il nomme *le jardin en mouvement*¹¹ et enfin l'historien de l'art Aby Warburg par le biais de sa conférence intitulée *Le rituel du serpent*¹².

- Dans ses ouvrages Isabelle Launay développe l'idée d'une intergestualité dans le sens où tous les gestes portent en leurs seins les gestes qui les ont précédé. Pas uniquement les gestes effectués par la ou le même interprète mais par la communauté élargie des artistes chorégraphiques. Le travail de l'interprète serait alors une pratique de la distinction, de l'écart, de la variation pour que chaque geste soit singulier tout en charriant une histoire qui la ou le dépasse largement. Dans *Poétique et politique des répertoires* elle étend sa réflexion en

⁹ Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, coll. «Recherches», 2017

¹⁰ Isabelle Launay, « Les danses d'après, poétiques de la mémoire en danse », Habilitation à diriger des recherches, université Paris 8, 2007, inédit.

¹¹ <http://www.gillesclément.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement>, consulté en ligne le 22 août 2018.

¹² Aby Warburg, *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays Pueblo*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Macula, 2003.



s'intéressant au répertoire de l'Opéra de Paris, aux politiques de transmission et de formation depuis la création de la Maison jusqu'à aujourd'hui.

Une danse ancienne s'appuiera largement sur ces réflexions pour tenter d'élucider les questions liées à l'interprétation de cette danse tout autant qu'à sa permanence et son entropie désirée.

- Les travaux de Gilles Clément nous intéressent quant à eux dans ce qu'ils développent autour de l'autonomie de l'œuvre, dans son cas des jardins. En effet, il résume ainsi la position du jardinier du *Jardin en mouvement* : « Faire le plus possible avec, le moins possible contre »¹³.

L'idée serait donc de transposer chorégraphiquement ce mode d'agir jardinier. C'est d'ailleurs un principe que j'ai déjà expérimenté en 2011 comme méthode pour mettre à jour les principes de travail de la pièce *Une étendue* (2011). Il s'agissait alors de transposer les fondamentaux de son *Manifeste du Tiers-Paysage*¹⁴. Il me semble pertinent ici de s'inspirer de pratique du paysagisme à plusieurs titres et notamment en relation avec l'espace temps auquel est confronté le jardinier. Je pourrais dire que le jardinier est expert du temps long, d'une forme de permanence et de l'entropie liée aux éléments naturels qui constituent la matière même de sa pratique. C'est ce que la description du *Jardin en Mouvement* de Gilles Clément laisse augurer : « Le Jardin en Mouvement tire son nom du mouvement physique des espèces végétales sur le terrain, que le jardinier interprète à sa guise. Des fleurs venant à germer dans un passage mettent le jardinier devant le choix de savoir s'il veut conserver le passage ou conserver les fleurs. Le Jardin en Mouvement préconise de conserver les espèces ayant décidé du choix de leur emplacement.

Ces principes bouleversent la conception formelle du jardin qui, ici, se trouve entièrement remise entre les mains du jardinier. Le dessin du jardin, changeant au fil du temps, dépend de celui qui entretient, il ne résulte pas d'une conception d'atelier sur les tables à dessins. »¹⁵

On pourrait substituer danseur à jardinier et envisager qu'*Une danse ancienne* se trouve entièrement remise entre les mains de la pratique du danseur.

¹³ Gilles Clément, idem.

¹⁴ <http://www.gillesclement.com/cat-tierspaysage-tit-le-Tiers-Paysage>, consulté en ligne le 22 août 2018.

¹⁵ <http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement>, consulté en ligne le 22 août 2018.



- Au tournant du XXème siècle, Aby Warburg a eu l'intuition du concept de *survivance*. Concept qu'il a développé au cours de sa conférence sur le rituel Hopi connu sous le nom de « Rituel du Serpent » et qu'il a ensuite mis en pratique dans son *Atlas Mnemosyne*¹⁶. Le concept de survivance provient de l'observation des peintures du Quattrocento par l'historien. Il y repère des formes serpentine, formes également présentes dans d'autres formes d'art à des époques et sur des continents différents. Son hypothèse est la suivante : si des artistes d'époques, de styles et de cultures différentes ont recours à des formes identiques c'est que l'œuvre d'art est un symptôme. Selon lui et en prenant l'exemple de l'invention du paratonnerre qui a mis fin à la circulation de la figure serpentine au début du XXème : une forme est présente et agissante tant qu'elle est un symptôme et disparaît dès qu'est résolu ce qui se cache derrière ce symptôme. L'invention du paratonnerre et la domestication de la foudre ont ainsi stoppé la circulation de la forme serpentine, image symptomatique de l'éclair.

En 2013, alors que j'étais en résidence aux Etats-Unis pour un projet de recherche intitulé « Performer un objet en son absence »¹⁷ j'ai passé plusieurs jours dans la réserve Hopi en Arizona. Aucun visiteur non Hopi n'a le droit de prendre de photo, filmer, enregistrer du son, prendre des notes ou dessiner sur le territoire et à plus forte raison sur les lieux de rituels. Bien que le sachant en amont et n'étant pas un photographe invétéré, il a fallu que je m'adapte à cette interdiction presque insolite au XXIème siècle.

Il en ressort que cette adaptation est une vraie question de danse : comment mémoriser *par corps* ? Je propose donc qu'*Une danse ancienne* soit documentée et archivée selon un principe similaire à la « réglementation Hopi » : il n'y aura certes pas d'interdiction de photographier pendant la présentation de la danse mais seules les documentations produites en différé pourront intégrer l'archive.

Il sera donc assez intéressant d'inventer des modalités pour produire cette documentation : textes sous forme de récit, dessins, *reenactment* en studio ou sur le site.

3.1.2 Création

Dans un premier temps je convoquerai des œuvres ou des démarches artistiques dont les enjeux formulés par leurs auteurs rencontrent directement les préoccupations de la présente

¹⁶ Aby Warburg, *L'Atlas mnemosyne : avec un essai de Roland Recht*, L'écarquillé-INHA, 2012, 197 p.

¹⁷ Voir à ce sujet Rémy Héritier ; *Sur la montagne je ne vois plus la montagne* ; Rodéo n°3 / face A – juin 2014. Consultable en ligne <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/sur-la-montagne-je-ne-vois-plus-la-montagne>



recherche. J'évoquerai ensuite des œuvres chorégraphiques dont les enjeux de départ n'ont pas proprement à voir avec nos questions mais dont le développement exceptionnellement long (je pense ici au nombre d'années de tournée depuis leurs créations) les conduits à être de parfaits objets de réflexion par le filtre d'observation informé des notions de permanence et entropie.

- Je mentionnerai en premier lieu le travail de Deborah Hay dans la relation de la pédagogie à la création développé par la chorégraphe au début des années 2000 avec le S.P.C.P (the Solo Performance Commissioning Project)¹⁸. Dans ce projet aux allures de stage chacun.e des participant.e.s (artistes professionnels) se voit transmettre par Deborah Hay un solo composé par elle. Le mode de transmission est essentiellement oral et Hay n'a que très rarement recours à la monstration. Un second temps est consacré à l'adaptation par chacun.e guidé.e par la chorégraphe. Un troisième temps qui vient une fois le stage terminé est consacré à la pratique quotidienne des adaptations par chacun.e des participant.e.s.

Une fois encore ce qui est inspirant dans ce type de démarche c'est le champ qu'il ouvre sur l'interprétation, l'autonomisation conjointe de l'œuvre et de la personne qui la véhicule. Je pourrais extrapoler en proposant que ce mode de transmission / dissémination d'une œuvre participe d'une forme d'entropie et de permanence. La quotidienneté de la pratique chère à Deborah Hay renvoyant quant à elle directement à une forme de rite.

- A partir de 1972 ayant acquis une reconnaissance importante en même temps qu'un dégoût du monde de l'art, l'artiste Donald Judd décide de s'installer à Marfa (Texas). Il devient propriétaire de nombreux bâtiments de ce petit village, dans lesquels il décide de mettre en pratique son concept *d'installation permanente*¹⁹. Il considère que ses œuvres doivent être présentées sur des durées et dans des contextes que le système classique des expositions ne permet pas. C'est ainsi qu'il élabore une série d'œuvres créés spécifiquement pour les bâtiments dont il a fait l'acquisition. Il peut ainsi décider de paramètres essentiels à ses yeux permettant la rencontre avec l'œuvre : heures des visites en fonction de la luminosité, nombre de visiteurs rassemblés dans une même salle. Rapidement il invite d'autres artistes à venir

¹⁸ www.independentdance.co.uk/rsc/spcp/SPCPDebHayDocument.pdf, consulté en ligne le 22 août 2018.

¹⁹ <https://www.chinati.org/>



créer spécifiquement à Marfa (parmi eux Claes Oldenburg, Dan Flavin, Richard Long, Carl Andre).

La transposition est ici particulièrement claire. Elle agit à la fois comme une forme de contexte par le choc personnel lors d'un voyage de recherche aux Etats-Unis au printemps 2013 de me trouver dans le hangar des *100 untitled works in mill aluminum*, (1982-1986) et une volonté de transposition du concept d'*installation permanente* dans le champ du spectacle vivant. C'est ce qui a été développé plus haut dans la partie relative aux objectifs de la recherche.

- Je peux aussi évoquer ma visite des œuvres *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson et *Double Negative* (1969-70) de Michael Heizer. La première envisagée par le sculpteur dès sa conception comme soumise à l'entropie, (ce qui fût le cas en étant immergée sous les eaux du Grand Lac Salé pendant presque trente ans) ; la seconde visitée à l'état de presque ruine à la suite des attaques de l'érosion. Dans le premier cas l'œuvre me regarde, me permet d'en faire l'expérience au présent dans le second je suis dans un champ de ruine, dans une expérience qui me renvoie au passé, à l'âge d'or de la pièce, en imaginant une restauration possible (Heizer souhaiterait la bétonner) afin de toucher à l'expérience souhaitée par l'artiste. Cette anecdote me fait choisir définitivement la première option : l'œuvre doit prendre en charge sa propre entropie au risque de disparaître prématurément.

Après avoir porté mon attention sur des démarches et des œuvres qui abordent frontalement les questions qui nous animent, je voudrais rapidement évoquer le cas d'œuvres qui rencontrent nos problématiques sans que cela soit nécessairement le projet initial des artistes qui en sont les auteurs.

- Deux pièces ont particulièrement attiré mon attention car j'en ai été spectateur une première fois à la fin des années 1990 puis très récemment au printemps dernier. Il s'agit de *À bras le corps* (Charmatz, Chamblas, 1993) et de *Self Unfinished* (Xavier Le Roy, 1998). Comme je le disais plus haut ni les premiers ni le second n'ont formulé le désir de s'emparer des questions d'entropie ou de permanence avec leurs œuvres respectives. Pour autant en regard du succès public de chacune des pièces, de la longévité et de la continuité des tournées pendant près de 25 ans pour les premiers, 20 pour le second, le duo de chorégraphes tout comme Xavier Le Roy ont dû opérer des choix. D'abord le choix de continuer de montrer un



travail « ancien » dans un contexte où la norme est de montrer et de tourner uniquement des œuvres récentes. Ensuite le choix de rester les interprètes principaux des pièces dont ils sont les auteurs. Je souligne principaux car dans les deux cas des reprises ont été travaillées ; reprises de rôle dans le cas de *Self Unfinished*, entrée au répertoire de l'Opéra de Paris pour *À bras le corps*. Ces reprises se sont inscrites en parallèle des œuvres originales et n'ont pas marqué l'arrêt des tournées avec les distributions d'origine.

Chacune des deux pièces revues il y a quelques mois seulement alors que j'étais déjà en réflexion sur la présente recherche ont fait apparaître des traits communs. D'abord il s'agit de chorégraphies écrites « gestes à gestes », en ce sens il n'est pas question de processus à activer qui rebattraient les cartes et les formes visibles de la chorégraphie. Ensuite dans l'un et l'autre des cas nous avons affaire à des chorégraphes interprètes qui chacun à leur manière ont composé à partir de leurs physicalités propres (c'est le cœur du projet de Xavier Le Roy) et de leurs énergies et technicités (flagrant chez Boris Charmatz et Dimitri Chamblas).

Je ne pourrais pas dire que j'ai observé de grandes différences en étant spectateur vingt ans après. C'est justement là le point qui vient interroger les fondements d'*Une danse ancienne* : quels seraient les marqueurs d'une entropie visible pour un spectateur ? A partir de combien d'année une entropie est visiblement à l'œuvre : est-ce le fait du nombre d'années ou plutôt de la formulation du projet initial ?

- Un autre cas intéressant est celui de la pièce *Love* (2003) de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi dans laquelle j'ai été interprète pendant les onze années de tournée. Ici aussi la formulation du projet n'implique pas de questionnement directement lié à nos problématiques. Il s'agit de l'enchaînement d'une série d'une dizaine de scènes qui portent toutes un titre en forme d'énoncé performatif à activer : la mort, les lions, les claquettes, bagarre les yeux fermés, les duels, etc. En ce sens il s'agit de processus à activer qui tiennent compte de l'état dans lequel nous (les interprètes) nous trouvons et de la possibilité de variation de la forme. Bien que très engagée physiquement, créée par des interprètes dans leur vingtaine, nous nous sommes souvent dit sur le ton de la blague que nous pourrions danser cette pièce toute notre vie. La production a décidé d'arrêter la tournée de *Love*. Si ça n'avait pas été le cas cette pièce aurait à coup sûr été un formidable cas de pièce chorégraphique soumise à l'entropie car elle contient dans sa formulation de départ les éléments processuels qui me semblent nécessaires. C'est ce qu'*Une danse ancienne* va s'efforcer de révéler.



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

3.2.1 Expériences

- En 2016-17, alors résident-chercheur à la coopérative de recherche de l'Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole, j'ai dédié le principal de mon temps sur place à rencontrer un groupe d'étudiants volontaires (complets néophytes des questions de danse, tant dans la pratique que la théorie) en vue de faire émerger les méthodes et processus de travail d'*Une danse ancienne* (plus spécifiquement le processus de « l'entonnoir », voir paragraphe dédié à la méthode). Je me suis adressé à eux plutôt qu'à des amateurs éclairés pour me prémunir d'un entre soi chargé d'implicites concernant la danse en général et ses modes de fabrication. En d'autres termes, m'adresser à des étudiants en art impliquait pour moi la contrainte de ne court-circuiter aucunes explications et de revenir régulièrement sur les sources du projet.
- Chercheur associé à la recherche « [Le travail de la figure. Que donne à voir une danse ?](#) » à la Manufacture HESR Lausanne, 2016-2017

3.2.2 Publications

- Communication dans le cadre du colloque "Archives, disparition, recreation : jeu et rejeu dans les arts", 15 et 16 juin 2017, Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine (actes publiés sous le titre : *Archives en acte : arts plastiques, danse, performance*, Yann Potin, Paul-Louis Rinuy, Clothilde Roullier (sd)).
- Héritier Rémy, *Vers une danse du milieu*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 24/09/2018
- Héritier Rémy, *Sur la montagne je ne vois plus la montagne*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 24/09/2018
- Héritier Rémy et Chapuis Yvane, « Entretien de Rémy Héritier avec Yvane Chapuis », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 07 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1149>

3.2.3 Réalisations



- *Dispositions*, solo, TanzQuartierWien, Vienne, Autriche, 2008.
- *Une étendue*, quatuor, Le phénix scène nationale de Valenciennes, France, 2011.
- *Untitled 1/3*, vidéo, Tempe Art Museum, Phoenix, Etats-Unis, 2014.
- *Percée, Persée*, duo, Buda Kunstencentrum, Courtrai, Belgique, 2014.
- *Here, then*, quatuor, cosigné avec Marcelline Delbecq, Le Vivat, scène conventionnée musique et danse, Armentières, France, 2015.

3. **Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet** (nom, titre, fonction, compétences et expérience professionnelle en relation avec le projet)

Rémy Héritier, chercheur principal. Né en 1977 il est chorégraphe et danseur. À ce jour il a créé plus d'une dizaine de pièces chorégraphiques dont « Dispositions », « Chevreuil », « Facing the sculpture », « Une étendue », « Percée Persée », « Here, then » (cosigné avec Marcelline Delbecq) et « L'usage du terrain » (recherche pratique codirigée avec Léa Bosshard). À travers ses différentes écritures chorégraphiques il engage des résurgences de strates temporelles et spatiales creusant ainsi l'épaisseur du passé pour parvenir au présent. Cette fouille archéologique dans un contexte donné, dans son histoire personnelle de la danse, dans celle de ses collaborateurs, lui permet d'étendre les contours de l'art chorégraphique à l'intertextualité ou au document, et convoquer ainsi de nouvelles poétiques du geste. Son travail est montré en France et à l'étranger dans et hors du théâtre, tels que Le Centre Pompidou, la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Les Laboratoires d'Aubervilliers (dont il est artiste associé en 2008-09), TanzQuartierWien, Çati, Dans Istanbul, PACT Zollverein Essen, RE-AL Lisbonne, Kaaitheater Bruxelles, Tempe Art Museum – Phoenix (AZ), C.L.U.I Wendover (UT), Kadist Art Foundation San Francisco (CA), Université Waseda, Tokyo... En 2013, il est lauréat du programme « Hors les Murs » de l'Institut français. Pour la création de « Here, then » en 2015 avec l'artiste et écrivain Marcelline Delbecq, il reçoit une bourse de la FNAGP, de IASPIS (The Swedish Arts Grants Committee) et de l'association Beaumarchais-SACD. Après avoir été artiste-chercheur en 2016 et 2017, puis chercheur-associé en 2018, il enseigne à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole depuis la rentrée 2018-2019. Il intervient par ailleurs régulièrement dans des lieux tels que l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, EXERCE centre chorégraphique national de Montpellier, CNDC d'Angers, Université Paris 8. À La Manufacture HES-SO, Lausanne il a été chercheur associé pour « Figure, que donne à voir une danse ? » (dir. Mathieu Bouvier, Loïc Touzé) et contribue actuellement à « Composition » (dir. Yvane Chapuis, Myriam Gourfink,



Julie Perrin). Il a également été interprète à de nombreuses reprises depuis 1999, notamment auprès de Boris Charmatz, Laurent Chétouane, DD Dorvillier, Christophe Fiat, Philipp Gehmacher, Jennifer Lacey, Mathilde Monnier, Laurent Pichaud, et Loïc Touzé.

Simon Ramseier, danseur, diplômé BAD (promotion B), La Manufacture-Haute école des arts de la scène.

Ondine Cloez, commence par se former à la danse classique au Conservatoire National de Région de Grenoble. En 1998 elle s'installe à Bruxelles et étudie à PARTS pendant trois ans. Elle participe à la formation EXERCE au Centre Chorégraphique National de Montpellier en 2002. Elle est interprète depuis quinze ans auprès de plasticiens (Jocelyn Cottencin, Julien Chevy), de metteurs en scène (Antoine Defoort & Halory Goerger, Grand Magasin), et surtout de chorégraphes (Laurent Pichaud, Mathilde Monnier, Rémy Héritier, Sara Manente, Jaime Llopis, Marcos Simoes, Linda Samaraweerova...). Elle co-signe avec Michiel Reynaert et Sara Manente la vidéo *Some Performances* et le projet in situ *Grand Tourists* (2009). En 2006 elle rencontre Loïc Touzé avec qui elle collabore pendant dix ans. Cette rencontre est déterminante dans son parcours d'interprète. Forte de cette expérience elle crée en janvier 2018 sa première pièce *Vacances vacance*, un monologue fait d'aller-retour entre la pensée et le corps, de voyages vers l'absence, le vide et la grâce. Elle commence actuellement une recherche, *De la ressource*, sur l'école Salerne, plus particulièrement les aphorismes de l'ouvrage *Regimen Sanitatis Salernitanum ou l'art de garder la santé*.

Un groupe de 10 à 14 contributeurs volontaires (étudiants de la Manufacture, étudiants en archivistique, géologie, sportifs amateurs, archéologues amateurs, basés à Lausanne ou ses environs).

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

4.1 Le phasage

Phase 1 : Rencontre du groupe et constitution de la danse

- Rencontre

Cette première phase de recherche s'apparentera tour à tour à une enquête, une collecte, une rencontre avec un territoire, un quartier de la ville de Lausanne et ses usagers dans le but de faire émerger la danse.

Concrètement, il s'agira d'aller à la rencontre de groupes identifiés (école, université,



associations) afin de constituer un groupe de dix à quatorze contributeurs volontaires : étudiants de la Manufacture, étudiants en archivistique, en géologie, archéologues amateurs, sportifs amateurs, en pariant sur le fait que ce qui anime leurs pratiques quotidiennes est une partie des enjeux de la recherche. C'est à ce titre que ce groupe de volontaires sera sollicité dans premier temps pour écrire ensemble la danse selon un processus de sédimentation, de condensation et de mémoire et dans un second temps (phase 3) pour archiver *Une danse ancienne*.

- Ecrire la danse : processus de sédimentation

Le paragraphe qui suit tente de transcrire le processus de sédimentation qui conduit à l'écriture de la danse.

La rencontre débute par un temps d'atelier, d'échange et d'apprentissage dont l'essentiel du contenu est basé sur des pratiques, pour danseur ou non danseur, qui permettent de « faire groupe » par la danse (exercices dérivants des pratiques de Lisa Nelson ou Simone Forti notamment) :

- expérimenter le chiasme touché/touchant
- donner son poids
- accueillir le poids de l'autre
- yeux ouverts, yeux fermés

Après cinq ou six de ces séances réunissant un groupe d'une vingtaine de participants nous engageons le processus de mémoire dit de *l'entonnoir* qui combine sédimentation et condensation :

- 10 personnes dansent ensemble sous le regard attentif du reste du groupe
- A la fin de cette danse 5 personnes dansent de mémoire « exactement » ce que les 10 précédentes ont dansé.
- Puis 3 autres dansent ce que les 5 précédentes ont fait.
- Enfin une seule personne danse toutes les danses qui l'ont précédée.

Ce solo final sera la condensation de la danse élaborée collectivement. Ce solo dansé par Simon Ramseier sera nourri et construit depuis ces différents corps contenus en un seul.



Pratiques et processus principaux envisagés lors de la phase 1 (groupe de contributeurs volontaires + Simon Ramseier + Rémy Héritier) :

- Expériences somatiques et pratiques de la perception (issues de Feldenkrais, Alexander, contact improvisation, Lisa Nelson, Simone Forti) : expérimenter le chiasme touché/touchant, donner son poids – accueillir le poids de l'autre, yeux fermés – yeux ouverts.
- Pratique d'improvisation « introspective » d'une durée définie, seule ou en groupe à partir de l'énoncé *Qu'appelleriez-vous danser ?* Il s'agit d'activer un retour sur sa propre pratique de la danse plutôt que d'improviser pour « trouver » du matériel chorégraphique dont on se servirait plus tard. (cf. § Objectifs 2.1 et 2.2).
- Prendre conscience de l'effet de *feedback* de ce que j'appelle la boucle *produire – recevoir*. Donner une équivalence de soin dans l'attention à ce que je produis et aux effets de ce que je produis / se produit, ce que je reçois. S'engager dans la danse depuis la réception comme mode de production. Cette pratique est autant une pratique de l'attention, qu'un outil d'interprétation. (cf. § Objectifs 2.3).
- Dispositif de *l'entonnoir* (décrit dans le corps du texte).
- Processus de mémoire - documentation – archivage (décrit dans le corps du texte).

Phase 2 : Le travail d'une danse soliste sédimentée (Simon Ramseier + Rémy Héritier)

Travail avec Simon Ramseier pour chorégrapheur (s'employer ici à une forme de variation de la danse source) cette danse qu'il portera. De la communauté vers l'individu, de la pluralité vers le singulier-pluriel. Travailler la sédimentation en même temps que l'érosion et développer des outils pour reprendre cette danse, mois après mois.

Pour y parvenir je propose de partir d'un énoncé très simple et d'y répondre par la danse : « qu'appelleriez-vous danser ? »²⁰

Depuis cette pratique dansée quotidienne on pourra jour après jour se tourner vers l'énoncé suivant : « Ce que je fais rencontre et reconnaît ce qui s'est fait ».

Pratiques et processus principaux envisagés lors de la phase 2 :

- Chorégraphie de la danse à partir de la trame obtenue lors de la phase 1.

²⁰ Question qui m'a été posée par Sandra Iché et à laquelle j'ai répondu dans le numéro 3 / face A de la revue *Rodéo*, juin 2014, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/sur-la-montagne-je-ne-vois-plus-la-montagne>



- Enquête / discussion sur les rituels / routines de danseur de Simon : description actuelle, mise en perspective de changements afin d'élaborer des outils qui nous soient spécifiques pour investir la danse d'*Une danse ancienne* sur la durée. (cf. Objectifs 2.1 2.2 2.3).
- Pratique d'improvisation « introspective » *Qu'appelleriez-vous danser ?* qui se transforme en *Ce que je fais rencontre et reconnaît ce qui s'est fait*.
- Entre le phase 2 et la phase 3 : pratique quotidienne de la chorégraphie d'*Une danse ancienne* par Simon dans un contexte domestique, privé ou public (dans son intégralité ou en 1,2 ou 3 sections au fil d'une même journée).
- Et toujours : *produire recevoir, mémoire – documentation- archivage* (Simon Ramseier et Rémy Héritier).

Phase 3 : Présentation publique mensuelle de la danse sur le site et processus d'archivage (groupe de contributeurs volontaires + Simon Ramseier + Ondine Cloez + Rémy Héritier) :

Hypothèses à infirmer ou à confirmer : lors de la phase 1 le groupe sera au centre du processus de création, pour devenir en phase 3 le témoin de cette mémoire. J'accompagnerai le groupe à inventer une documentation spécifique au projet, à son immatérialité, à sa réitération.

C'est lors de cette troisième phase de recherche qu'interviendra Ondine Cloez, en tant que *témoin tiers* axant son regard sur une analyse du mouvement et de la pratique de cette danse (je reviendrai plus loin sur le choix d'Ondine Cloez).

- Processus de Mémoire – Archive - Documentation

Je propose de développer un processus de documentation et d'archivage dont les modalités seront similaires (cf. expérience Hopi décrite dans l'état de l'art) qu'il s'agisse du projet ou de la danse. Chacun des modes d'archivage devra faire l'objet d'une réflexion commune en atelier avec les participants. Une première base pourrait être la suivante : durant le processus de création avec le groupe de volontaires, il s'agira de documenter l'émergence de la danse, la constitution du groupe, le contexte de création. Pour cela nous consignerons les notes de travail, des images des différentes étapes, les partitions préparatoires. A l'issue de chaque séance un temps sera pris pour documenter la séance, selon quatre typologies principales :

- un écrit de type *journal de bord*
- la description écrite d'un moment dansé et son commentaire
- la prise de vue d'une image photographique ou une prise de son



- la cartographie /contextualisation du jour de répétition mise en lien dans l'actualité locale, nationale ou internationale avec pour support un article de la presse du jour

Pratiques et processus principaux envisagés lors de la phase 3 :

Jour J :

- Préparation de la présentation (temps sur site à organiser avec Simon Ramseier + Ondine Cloez + Rémy Héritier)
- *mémoire – documentation- archivage*, spécifique au dispositif de travail désormais public : quels points de vue adopter pour produire une documentation a posteriori ? (groupe de contributeurs volontaires, Ondine Cloez + Rémy Héritier)
- Présentation publique d'*Une danse ancienne*.

J+1 :

- Retour sur la journée de la veille, élaboration en commun du cadre d'expérience à activer la fois suivante. Forme d'atelier et de travail à la table, possibilité d'un groupe d'auditeurs invités (modalités à définir). (Simon Ramseier, Ondine Cloez, Rémy Héritier, invités)

4.2 Calendrier

La recherche à la Manufacture sera la condensation sur une année d'un projet qui aurait vocation à se répéter tous les ans.

Phase 1 :

- 2 journées de rencontre et d'échange avec Simon Ramseier : décembre 2018
- 2 semaines de travail en studio pour préparer les futurs rendez-vous pour Rémy Héritier : décembre 2018
- Prises de rendez-vous, rencontre et constitution du groupe de contributeurs volontaires : janvier 2019
- Deux ateliers de deux jours (pratiques de l'espace, du groupe et processus de « l'entonnoir ») : février et mars 2019

Phase 2 :



- Elaboration de la danse avec le danseur : 5 jours en avril 2019
- Pratique personnelle quotidienne de la danse par Simon Ramseier dans l'entre-temps jusqu'à la première présentation de la phase 3.

Phase 3 :

- Activation d'*Une danse ancienne* sur le site et retour sur la journée de la veille, (élaboration en commun du cadre d'expérience à activer la fois suivante. Forme d'atelier et de travail à la table, possibilité d'un groupe d'auditeurs invités). Chaque fois deux jours en mai, juillet, octobre et décembre 2019.

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

- Rémy Héritier, direction de la recherche, direction des ateliers de création, chorégraphie de la danse finale.
- Ondine Cloez, témoin et analyse des rendez-vous que constituent la phase 3. Ondine Cloez, danseuse et chorégraphe, sera invitée à observer et nourrir le processus chorégraphique au fil des itérations. L'axe de recherche sera centré autour de la notion de "pratiquer l'interprétation" pour laquelle elle a développé une forme d'expertise en en faisant un de ses axes de recherche personnel.
- Simon Ramseier, danseur, interprète du solo de danse.
- Un groupe de contributeurs volontaires (étudiants de la Manufacture, étudiants en archivistique, en anthropologie, géologie, sportifs amateurs, archéologues amateurs: *vecteurs* de la danse de groupe jusqu'au solo; dans un deuxième temps ils auront également la fonction de documenter.

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

Cette recherche présente plusieurs intérêts pour l'école. Elle associe d'une part un jeune diplômé de la filière danse à son équipe, premier cas de figure pour cette discipline encore récente à la Manufacture, correspondant à l'esprit de recherche qu'entend développer les différents cursus de formation. Elle établit d'autre part, en associant un groupe de contributeurs volontaires, un lien direct entre la société en général et le territoire local en particulier et la recherche en danse. Elle explore par ailleurs le champ peu investigué, tant depuis la pratique artistique que de la



recherche, de la danse « située ». Elle s'inscrit enfin pleinement dans le champ de la recherche-crédation, qui représente l'un des axes de la stratégie de la Mission recherche de l'école, encore peu développé.

7. **Valorisation du projet** (décrire les mesures de valorisation du projet envisagées et leur calendrier)

- 4 moments publics en phase 3 (mai, juillet, octobre, décembre 2019).
- Constitution d'un rapport de recherche en *open access* sur le site de la Manufacture.
- Hypothèse selon laquelle Simon Ramseier dansera une fois par an *Une danse ancienne* pendant x années. Cela nécessitera d'une part la rédaction d'un contrat spécifique en dialogue avec un spécialiste de la propriété intellectuelle, et le partenariat d'autre part d'un diffuseur professionnel (théâtre ou festival lausannois). Cette dimension juridique de la recherche pourra faire l'objet d'une requête pour une deuxième phase de recherche ou de valorisation en 2020.
- Rédaction d'un article proposé à des revues scientifiques (*Recherches en danse* ou *pour un atlas des figures*).

8. **Bibliographie et références**

Ouvrages :

- Berque Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995
- Clément Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, Paris, 2014
- Criqui Jean Pierre, Flécheux Céline, *Robert Smithson : Mémoire et entropie*, Les Presses du Réel, Dijon, 2018
- Dosse François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente, mémoire et histoire*, N°128, 1998, pp. 5-21
- Foultier Anna Petronella, Roos Cecilia (dir.), *Material of Movement and Thought: Reflection on the Dancer's Practice and Corporeality*, Fireworks Edition, Stockholm, 2013
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997
- Launay Isabelle, *Poétique et politique des répertoires Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin, 2017



- Lenclud Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », Terrain [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, URL : <http://terrain.revues.org/3195>
- Lepecki Andre, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse », in Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Presses du réel, Dijon, 2015, pp. 33-70
- Olivier Laurent, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Le Seuil, Paris, 2008
- Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2009
- Smithson Robert , « A Tour of the Monuments of Passaic », University of California Press, Berkeley, 1996
- Warburg Aby, *L'Atlas mnémosyne : avec un essai de Roland Recht*, L'écarquillé-INHA, Paris, 2012
- Warburg Aby , *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* , Paris : Macula , 2003

Œuvres artistiques :

- Carlos Williams William , *Paterson* , traduction de Yves Di Mano , Paris : José Corti Editions , 2005.
- Charmatz Boris & Chamblas Dimitri , *À bras le corps* , 1993
- Hay Deborah , processus généraux des solos S.P.C.P (the Solo Performance Commissioning Project) , 2000
- Le Roy Xavier , *Self unfinished* , 1998
- Marin Maguy , *May be* , 1981
- Paterson Katie , *Future Library* , 2014-2114 , <https://www.futurelibrary.no/>
- Rodriguez Tiago , *By Heart (apprendre par cœur)* , Besançon : Les Solitaires Intempestifs , 2015