

Engagement social et écologique à travers la Danse

BOÎTE À OUTILS

CRÉDITS.....	6
PRÉFACE.....	9
CONTEXTE.....	10
LE PROJET SEED.....	12
INTRODUCTION À LA BOÎTE À OUTILS SEED.....	15
ÉQUIPE RÉDACTIONNELLE.....	16
GUIDE DE LECTURE.....	17
POSTURES.....	22
LE SOMATIQUE.....	25
Du corps performatif au corps perceptif et situé.....	25
Actions proposées.....	25
Du corps-spectacle au corps relationnel et social.....	26
Actions proposées.....	26
Vers une écologie du savoir incarné et des pratiques corporelles.....	26
Actions proposées.....	27
Références.....	27
LE LENT / LE RÉDUIT.....	29
Des rythmes normés aux temporalités multiples.....	29
Actions proposées.....	30
Faire moins, autrement : vers une sobriété artistique.....	30
Actions proposées.....	30
Du mouvement permanent à l’ancrage.....	31
Actions proposées.....	31
Références.....	31
LE LOCAL.....	33
Patrimoines situés et attention portée au territoire.....	33
Actions proposées.....	33
Des territoires aux relations de proximité.....	34
Actions proposées.....	34
Des circulations mondiales aux écologies de proximité.....	35
Actions proposées.....	35
Références.....	35
APPROCHE AXÉE SUR LE PROCESSUS.....	37
Du résultat final au processus en tant qu’espace de recherche.....	37
Actions proposées.....	38
De la trace figée à la mémoire vivante du processus.....	38
Actions proposées.....	38
Des œuvres achevées aux processus de partage.....	39
Actions proposées.....	39
De la trace figée à la mémoire vivante du processus.....	40
Actions proposées.....	40
Des œuvres achevées aux processus de partage.....	41
Actions proposées.....	41
Références.....	42
OUVERTURE, HOSPITALITÉ ET CHORÉGRAPHIE ÉLARGIE.....	43
Des normes d’accès à l’hospitalité chorégraphique.....	43
Actions proposées.....	44
Des formats figés à des pratiques chorégraphiques ouvertes et élargies.....	44
Actions proposées.....	45

Des frontières disciplinaires au dialogue des savoirs.....	45
Actions proposées.....	46
Références.....	46
ÉQUITÉ / REPRÉSENTATION ÉQUITABLE.....	48
Horizontalité et leadership partagé.....	48
Actions proposées.....	49
Transparence, partage des responsabilités et équité dans les conditions de participation.....	49
Actions proposées.....	49
Représentation et reconnaissance équitables des contributions.....	50
Actions proposées.....	50
Références.....	50
FORMATS ET DISPOSITIFS ARTISTIQUES.....	52
STRUCTURES OUVERTES ET FORMES ACTIVABLES.....	55
Protocoles, partitions et œuvres activables.....	55
Outils et pistes d'action suggérés.....	56
Série et continuité des œuvres.....	56
Outils et pistes d'action suggérés.....	57
Variations et versions multiples d'une œuvre.....	57
Outils et pistes d'action suggérés.....	58
Références.....	58
FORMES PARTICIPATIVES / EXPÉRIENCES PARTAGÉES.....	60
Œuvres participatives et co-crétation.....	60
Outils et pistes d'action suggérés.....	61
Rituels, danses sociales et pratiques de danse collective.....	61
Outils et pistes d'action suggérés.....	62
Jeux, tâches et improvisation guidée.....	63
Outils et pistes d'action suggérés.....	63
Références.....	64
ESPACES, TEMPORALITÉS ET LIEUX D'EXPÉRIENCE.....	66
Dispositifs artistiques immersifs / Perception élargie.....	66
Outils et pistes d'action suggérés.....	67
Espaces vécus, environnements extérieurs et formes de marche.....	68
Outils et pistes d'action suggérés.....	69
Territoires chorégraphiques et temporalités étendues.....	69
Outils et pistes d'action suggérés.....	70
Références.....	71
FORMES HYBRIDES.....	73
Hybridité disciplinaire et formes transmédiatiques.....	73
Outils et pistes d'action suggérés.....	74
Formats non conventionnels.....	74
Outils et pistes d'action suggérés.....	75
Formats de danse numériques, augmentés et à distance.....	75
Outils et pistes d'action suggérés.....	76
Références.....	77
GESTES DE SOIN.....	78
COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LA TRANSMISSION.....	82
On n'apprend pas dans le vide.....	82
Actions proposées.....	83
Une évolution vers des modes de transmission accessibles et biocentriques.....	84
Actions proposées.....	85

Les pratiques de bienveillance en danse ne sont pas seulement un moyen.....	86
Actions proposées.....	87
Créer des récits durables et inclusifs.....	88
Actions proposées.....	89
Références.....	90
COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LA PERFORMANCE.....	92
Conditions de représentation, changements relationnels et hospitalité située.....	92
Actions proposées.....	93
Services d'accessibilité garantissant une participation et une expérience spectatorielle équitables et durables.....	93
Actions proposées.....	94
Esthétique de l'accès et esthétique de l'écologie.....	95
Actions proposées.....	96
Créer des points d'entrée vers des récits durables et accessibles.....	97
Actions proposées.....	98
Références.....	99
COMMENT COMMUNIQUER AVEC BIENVEILLANCE.....	101
Des informations claires sur l'accessibilité.....	101
Actions proposées.....	102
Communication multimodale.....	102
Actions proposées.....	103
Langage inclusif.....	104
Actions proposées.....	104
Sobriété de la communication.....	105
Actions proposées.....	105
Évaluation réflexive.....	106
Actions proposées.....	106
Références.....	106
COMMENT AGIR AVEC SOIN DANS LA PRODUCTION.....	108
Créer des projets éco-conçus et accessibles.....	108
Actions proposées.....	109
Repenser la mobilité.....	110
Actions proposées.....	111
Créer avec les ressources disponibles.....	111
Actions proposées.....	112
Travailler à un rythme durable.....	112
Actions proposées.....	113
Prendre soin des équipes.....	114
Actions proposées.....	115
Références.....	115
COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LE RÉSEAUTAGE.....	118
Construire des communautés de pratique élargies.....	118
Actions proposées.....	119
ARTISTES ET PROJETS – études de cas.....	121
Estelle Bézombes.....	127
Pourquoi SEED ?.....	127
Objectif des ateliers.....	127
Formats.....	128
Atelier.....	128
Les expériences de l'atelier.....	129

Adaptations nécessaires.....	129
Thèmes SEED.....	129
Méthodes de retour d'expérience.....	130
Perspectives.....	130
Bilan des retours des participants.....	130
Le mot des mentors.....	130
Clara Grosjean.....	132
Pourquoi SEED ?.....	132
Objectif des ateliers.....	132
Formats.....	132
Atelier.....	133
Les expériences de l'atelier.....	133
Une adaptation nécessaire.....	134
Enjeux du projet SEED.....	134
Méthodes de retour d'expérience.....	134
Perspectives.....	134
Bilan des retours des participants.....	135
Le mot des mentors.....	135
Demy Papathanasiou.....	137
Pourquoi SEED ?.....	137
Objectif des ateliers.....	137
Format.....	137
Atelier.....	138
L'expérience de l'atelier.....	138
Adaptations.....	138
Enjeux SEED.....	139
Méthodes de retour d'expérience.....	139
Perspectives.....	139
Retours des participants.....	140
Le mot du mentor.....	140
Maria Vlachou.....	141
Pourquoi SEED ?.....	141
Objectif des ateliers.....	141
Format.....	142
Atelier.....	142
L'expérience de l'atelier.....	142
Adaptations.....	143
Enjeux SEED.....	143
Méthodes de retour d'expérience.....	143
Perspectives.....	144
Avis des participants.....	144
Le mot de la mentor.....	144
FILM DE DÉPART.....	146
Cette boîte à outils reste ouverte.....	148

CRÉDITS

Crédits

Cette boîte à outils a été développée par liminal (Athènes, Grèce) et l'éveilleur (Avignon, France) dans le cadre du projet européen SEED – Engagement social et écologique par la danse, financé par le programme Erasmus+.

Cadre conceptuel, rédaction et coordination éditoriale de la boîte à outils

© Iliana Fylla

en collaboration avec Medie Megas et Laura-Lou Rey

Cette publication constitue la version de référence officielle de la boîte à outils SEED.

Licence

Cet ouvrage est soumis à la licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modifications 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Vous êtes libre de lire, télécharger, copier et partager cette publication, à condition de citer correctement les auteurs, de ne pas l'utiliser à des fins commerciales et de ne pas y apporter de modifications, d'adaptations ou de versions dérivées.

Avis d'utilisation et d'adaptation

Les pratiques, méthodologies et propositions présentées dans cette boîte à outils ont pour but d'inspirer d'autres contextes et projets. Bien que nous encourageons vivement leur application et leur réinterprétation dans la pratique, cette publication est elle-même protégée en tant qu'œuvre éditoriale et intellectuelle. Toute adaptation, traduction ou version dérivée du document nécessite l'accord préalable des auteurs. Si vous souhaitez développer, adapter ou traduire cette boîte à outils, veuillez contacter les auteurs avant de vous lancer dans le projet.

Veuillez citer cette publication en utilisant la référence ci-dessous chaque fois que vous y faites référence ou que vous vous en inspirez.

Citation suggérée

Fylla, I., Megas, M., & Rey, L.-L. (2026). Boîte à outils SEED : engagement social et écologique par la danse. Programme Erasmus+, l'éveilleur & liminal.

Disponible en ligne : <https://vimeo.com/1208763036> (mot de passe : SEED)

Financement

Financé par l'Union européenne.

Les points de vue et opinions exprimés n'engagent toutefois que leurs auteurs et ne reflètent pas nécessairement ceux de l'Union européenne ou du programme Erasmus+. Ni l'Union européenne ni l'autorité de financement ne peuvent en être tenues pour responsables.

Le projet SEED repose sur une collaboration interdisciplinaire entre artistes, chercheurs et professionnels de la culture.

Conception, coordination et gestion globale du projet

- Laura-Lou Rey : coordination générale et inter-organisationnelle, administration | gestion opérationnelle, développement stratégique du projet et coordination des partenariats (France)
- Iliana Fylla : coordination conceptuelle, méthodologique et artistique du projet | développement stratégique du projet et coordination des partenariats (France)

Contribution à la conception et à la mise en œuvre du projet (Grèce)

- Christos Papamichail : coordination nationale et contribution à la conception des activités du projet (Grèce)
- Marilena Koukouli : coordination et mise en œuvre opérationnelle (Grèce)

Communication et accessibilité

- Séverine Bourgeois (France) : communication, diffusion et accessibilité des contenus
- Olympia Antonena (Grèce) : communication, diffusion et accessibilité des contenus

Soutien administratif

- Polina Manolia (Grèce)
- Marion Folliasson (France)

Partenaires institutionnels

- l'éveilleur (France) : organisation chef de file du projet, un « tiers-lieu » culturel dédié aux transitions écologiques et sociales
- liminal (Grèce) : organisation partenaire, structure culturelle spécialisée dans l'accessibilité et l'inclusion

Accompagnement et expertise

- Iliana Fylla : esthétique et théorie de la danse contemporaine, recherche-crédation, analyse des cadres artistiques, accompagnement artistique et dramaturgique
- Marilena Koukouli : médiation culturelle, développement des publics et approches pédagogiques accessibles
- Medie Megas : pratique chorégraphique inclusive, pédagogies de la danse, accompagnement artistique et dramaturgique
- Christos Papamichail : accessibilité créative, accessibilité spatiale et conception inclusive
- Laura-Lou Rey : durabilité et transitions écologiques dans le secteur culturel, méthodologies collaboratives et développement de projets artistiques durables.

Accompagnement artistique et dialogue critique pendant les ateliers

- Iliana Fylla
- Medie Megas

Contributeurs artistiques

- Estelle Bézombes
- Clara Grosjean

- Demy Papathanasiou
- Maria Vlachou

Boîte à outils SEED – Rédaction et coordination éditoriale

- Iliana Fylla : auteure principale – cadre conceptuel et méthodologique – rédaction principale – coordination éditoriale
- Medie Megas : auteure collaboratrice – contributions méthodologiques et rédactionnelles
- Laura-Lou Rey : autrice collaboratrice – contribution au cadre méthodologique – conception éditoriale

Consultez la boîte à outils

« La boîte à outils a été développée par liminal (Athènes, Grèce) et l'éveilleur (Avignon, France) dans le cadre du projet européen SEED – Engagement social et écologique par la danse, financé par le programme Erasmus+. Le cadre conceptuel, la rédaction et la coordination éditoriale de la boîte à outils ont été assurés par Iliana Fylla, avec Medie Megas et Laura-Lou Rey »

Film

- Concept du film : Florine Clap, Iliana Fylla, Laura-Lou Rey
- Réalisation et montage : Florine Clap

PRÉFACE

SEED est né d'une observation simple mais décisive : aujourd'hui, créer « comme avant » n'est plus une option viable.

Dans un monde marqué par de profonds déséquilibres écologiques, sociaux et culturels, il est devenu nécessaire de réinventer nos façons de créer, de penser et de partager l'art.

Créer aujourd'hui, c'est accepter des réalités fragiles.

Des écosystèmes qui s'appauvrissent.

Des corps rendus invisibles.

Des voix tenues à distance.

Dans ce contexte tendu, la danse apparaît sous un jour différent.

Non plus simplement comme un espace de représentation, mais comme un lieu d'écoute, d'attention, de recherche et d'exploration, d'émancipation et de transformation. Un lieu où le corps perçoit avant même de comprendre. Un lieu où les liens peuvent être réinventés : avec soi-même, avec les autres, avec les environnements que nous habitons.

SEED est né de cette nécessité : réapprendre à créer ensemble, d'une manière différente.

CONTEXTE

Le projet SEED – Engagement social et écologique par la danse s’inscrit dans un contexte de profondes transformations qui touchent les sociétés contemporaines. Face à l’aggravation des crises écologiques largement documentées par le GIEC, aux inégalités sociales croissantes et à la précarité grandissante du secteur culturel, il est devenu essentiel de repenser les cadres de la création artistique et des pratiques chorégraphiques contemporaines.

Cette nécessité s’inscrit également dans un mouvement plus large soutenu par des réseaux européens tels que On the Move, Julie’s Bicycle et Europe Beyond Access, qui accompagnent activement la transition écologique et inclusive du secteur culturel.

SEED a vu le jour entre Avignon et Athènes, grâce à la rencontre de deux organisations engagées : l’éveilleur (France) et liminal (Grèce).

Cette rencontre a marqué le point de départ d’une réflexion commune : comment appréhender ensemble l’écologie, l’accessibilité et l’inclusion – non pas comme des domaines distincts, mais comme des dimensions interdépendantes de la pratique artistique ?

L’éveilleur a apporté son expérience de la transition écologique et des modes de production situés, tandis que Liminal a apporté son expertise en matière d’accessibilité, d’inclusion et de pratiques chorégraphiques ouvertes à une diversité de corps et de modes de participation.

De ce dialogue est née l’hypothèse centrale de SEED : la durabilité ne peut être pleinement envisagée sans l’accessibilité, et l’accessibilité elle-même contribue au développement de pratiques artistiques durables.

Le projet repose sur une collaboration interdisciplinaire entre artistes, chercheurs et professionnels de la culture, associant les pratiques chorégraphiques à la recherche sur l’écologie, l’accessibilité et les formes de création artistique situées.

S’appuyant sur leurs domaines d’expertise complémentaires – pratiques chorégraphiques situées, responsabilité environnementale, accessibilité et coopération culturelle –, SEED s’est construit autour d’un ensemble de questions communes : comment créer sans épuiser les ressources ? Comment rendre l’art véritablement accessible ? Et surtout, comment relever ces défis ensemble plutôt que de les traiter séparément ?

Car au sein de SEED, ces enjeux ne sont pas simplement cumulés : ils sont profondément interconnectés.

Le projet propose donc de s’éloigner des cadres conventionnels en développant une approche systémique des pratiques chorégraphiques, dans laquelle l’inclusion, l’écologie et la création artistique située sont comprises comme des dimensions interdépendantes.

Plutôt que de se contenter d’intégrer des individus dans des structures existantes, SEED nous invite à repenser ces structures elles-mêmes, en tenant compte des interactions entre les corps, les environnements, les institutions et les relations.

Dans cette perspective, la diversité des corps et des expériences vécues n'est pas considérée comme une exception, mais comme un point de départ.

Ces réflexions s'ancrent dans un paysage théorique diversifié et s'inscrivent dans un dialogue avec :

- les approches philosophiques de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Jean-Paul Sartre et Jacques Lacan, concernant la construction des subjectivités et des normes sociales ;
- la phénoménologie du corps vécu de Maurice Merleau-Ponty ;
- la conception de l'art comme expérience de John Dewey ;
- l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud ;
- les recherches d'Erin Manning sur le mouvement et la relationnalité ;
- la théorie des communautés de pratique d'Étienne Wenger, qui conçoit l'apprentissage comme un processus collectif de transmission, d'expérimentation et de circulation des savoirs ;
- les perspectives de Tim Ingold sur la pratique artistique comme manière d'habiter le monde, fondées sur l'attention, les relations et les processus de création situés ; ainsi que les perspectives écosystémiques de Donna Haraway.

Dans le domaine de la danse, ces approches trouvent un écho dans les pratiques de la danse postmoderne américaine, les approches somatiques et le travail expérimental d'artistes telles qu'Anna Halprin. Elles entrent également en dialogue avec des théories chorégraphiques plus récentes qui conçoivent la danse comme une pratique relationnelle, collective et processuelle. Les travaux d'André Lepecki, de Rudi Laermans et de Bojana Cvejić contribuent à repenser la chorégraphie au-delà de la production de mouvements, en mettant l'accent sur la coopération artistique, les formes de pensée incarnées et les approches expérimentales de la création, de l'interprétation et de la perception de la danse.

Ensemble, ils contribuent à un changement conceptuel majeur : passer d'une conception de l'art centrée sur l'œuvre elle-même à une conception de l'art comme expérience, relation et processus. Ces perspectives constituent le fondement conceptuel à partir duquel SEED explore les pratiques chorégraphiques contemporaines en tant qu'espaces d'expérimentation sociale, écologique et relationnelle.

LE PROJET SEED

Le programme SEED s'appuie sur une approche de recherche-action, dans laquelle chaque étape – sensibilisation, formation, expérimentation, analyse et formalisation – contribue directement au développement de la boîte à outils.

Cette boîte à outils repose sur une articulation entre les expériences de terrain, les retours d'expérience des participants et des professionnels de la culture, ainsi que les apports théoriques et méthodologiques issus du projet.

SEED vise à accompagner les artistes chorégraphes et les professionnels de la culture dans l'expérimentation de pratiques artistiques durables, inclusives et ancrées dans un contexte donné, tout en contribuant au développement d'un champ de réflexion commun sur les dimensions écologiques, sociales et chorégraphiques, et en produisant des ressources transférables à l'ensemble du secteur culturel.

Le projet poursuit plusieurs objectifs :

- soutenir le renforcement des capacités des artistes et des organisations culturelles face aux défis écologiques, sociaux et d'accessibilité ;
- expérimenter des formats artistiques accessibles, inclusifs et durables dans des contextes spécifiques ;
- favoriser la mixité des publics (composés à la fois de participants en situation de handicap et de participants valides) ;
- documenter les pratiques et produire des ressources partageables ;
- contribuer à un changement structurel au sein du secteur des arts du spectacle et de ses modèles de production.

PRINCIPALES PHASES DU PROJET SEED

1. Sensibilisation et appel à participation (juin – juillet 2025)

Cette phase initiale a posé les fondements théoriques et méthodologiques du projet :

- organisation de webinaires d'information et de formation
- une introduction aux concepts d'accessibilité, d'inclusion et de durabilité en danse
- lancement d'un appel à candidatures destiné aux artistes de la danse européens

2. Sélection et mise en réseau des artistes participant au projet (septembre 2025)

Cette phase a marqué le début de la mise en œuvre du projet :

- sélection de 4 chorégraphes (France / Grèce)
- la constitution du groupe de travail transnational (artistes, coordinateurs et mentors)
- préparation du programme de formation

3. Résidences pédagogiques (octobre – novembre 2025)

Deux événements clés ont marqué cette étape et ont permis au groupe de travail transnational de se plonger pleinement dans les enjeux et les objectifs du projet :

Avignon (16-21 octobre 2025)

- ateliers pratiques et discussions théoriques et méthodologiques
- immersion dans un « tiers-lieu » engagé dans les transitions

- participation à un événement artistique axé sur l'écologie
- exploration de « nouveaux récits » et de « nouveaux formats » durables et inclusifs dans le domaine de la danse
- découverte de l'univers artistique de chaque artiste participant

Athènes (18-22 novembre 2025)

- formation approfondie sur l'accessibilité et l'inclusion
- immersion dans des pratiques artistiques inclusives et expérimentation de mesures d'accessibilité
- rencontres avec des organisations culturelles œuvrant en faveur de la durabilité, de l'inclusion et de l'accessibilité dans le secteur culturel
- exploration des propositions artistiques individuelles des artistes participants, qui seront développées dans le cadre du projet SEED

4. Accompagnement et conception d'ateliers participatifs (janvier 2026)

Au cours de cette étape, chaque artiste a bénéficié d'un accompagnement personnalisé par des mentors spécialisés afin de :

- structurer ses propositions d'ateliers participatifs
- intégrer les outils et les méthodologies du projet
- adapter les formats et le contenu des ateliers aux publics cibles

5. Tests des ateliers (janvier – mars 2026)

Les artistes ont animé leurs ateliers, conçus comme des études de cas pratiques permettant de mettre en application la formation reçue tout au long du projet :

- ateliers avec des groupes mixtes (15 participants maximum)
- 2 à 4 ateliers par artiste
- séances d'une durée de 1 h 30 à 3 heures
- accompagnement par un mentor et une organisation partenaire
- expérimentation de pratiques inclusives, accessibles et respectueuses de l'environnement

6. Évaluation et transfert de connaissances (mars – août 2026)

Cette phase finale a permis d'analyser les études de cas, de mettre en dialogue les expériences de terrain avec les apports théoriques et méthodologiques du projet, et de les formaliser en une boîte à outils accessible, évolutive et transférable, conçue pour soutenir les pratiques artistiques et culturelles.

- retour d'expérience et évaluation issus de la pratique (artistes, mentors, participants)
- analyse croisée des pratiques, des méthodologies et des études de cas
- dialogue avec les références théoriques et professionnelles mobilisées dans le cadre du projet
- formalisation de la boîte à outils
- diffusion des résultats (notamment une présentation au Festival OFF d'Avignon, en France, et une présentation à l'Akropoditi DanceFest à Syros, en Grèce)

Tout au long des différentes étapes, un film sur SEED a également été réalisé. Conçu comme un outil complémentaire à la boîte à outils, il documente le processus de recherche, transmet les expériences du projet et rend accessible la réflexion chorégraphique développée tout au long de ce processus collectif.

Divers moments de diffusion et de partage des connaissances ont également ponctué les 18 mois du projet, contribuant à sensibiliser les publics français et grecs aux enjeux abordés par SEED et favorisant un dialogue continu avec les professionnels et les spectateurs.

CALENDRIER

- Février 2025 – août 2026 : durée totale du projet (18 mois)
- Juin – juillet 2025 : webinaires et appel à candidatures
- Septembre 2025 : sélection des artistes
- Octobre 2025 : formation à Avignon
- Novembre 2025 : formation à Athènes
- Janvier 2026 : accompagnement et conception des ateliers
- Janvier – mars 2026 : animation des ateliers
- Mars – août 2026 : évaluation et analyse des données, production et diffusion de la boîte à outils

INTRODUCTION À LA BOÎTE À OUTILS SEED

C'est dans ce contexte que SEED s'est développé comme un espace de dialogue, de recherche-crédation et de formation participative et co-construite. Un milieu partagé qui rassemble les personnes sans les homogénéiser, et invite à explorer ce qui constitue le terrain d'entente tout en respectant les singularités.

Au cours d'un processus de 18 mois, les expérimentations menées entre l'éveilleur et liminal ont donné naissance à un corpus vivant de ressources : des pratiques, des outils, des axes de réflexion, mais aussi des façons d'être et de travailler ensemble.

La boîte à outils SEED est le fruit de ce processus.

Il s'agit d'un outil méthodologique et réflexif, développé à partir de situations de recherche-action, en dialogue avec des cadres théoriques et méthodologiques ainsi qu'avec les contributions des artistes et des mentors impliqués dans le projet, et conçu pour soutenir les pratiques professionnelles dans le domaine chorégraphique et culturel.

Conçue comme un espace en constante évolution, elle ne propose pas de solutions toutes faites, mais plutôt des points d'appui pour accompagner les artistes chorégraphiques – danseurs, chorégraphes et formateurs – dans leurs pratiques professionnelles.

Elle s'adresse à tous, en accordant une attention particulière à la diversité des corps, des expériences et des modes de présence, qu'ils impliquent ou non un handicap.

Plus qu'un simple recueil de méthodes, cette boîte à outils est une invitation :

- à expérimenter
- à changer de perspective
- à remettre en question les normes
- à développer des pratiques artistiques durables, inclusives et ancrées dans leur contexte

Elle s'appuie sur une pluralité de formes de savoir – théoriques, pratiques et expérientielles – issues des artistes, des participant·e·s, des mentor·e·s, des partenaire·s et des espaces de réflexion qui ont façonné le projet.

Il propose ainsi de considérer la danse comme un levier de transformation, capable de favoriser d'autres façons de créer, de collaborer et d'habiter le monde de manière plus durable, inclusive et ancrée dans le contexte.

ÉQUIPE RÉDACTIONNELLE

La boîte à outils SEED naît de la rencontre entre différents domaines de savoir et de pratique. Les contributeurs suivants apportent des perspectives issues de la gestion culturelle, de la théorie et de la recherche artistiques, de la chorégraphie, de l'éducation et de l'accessibilité, reflétant ainsi l'approche interdisciplinaire qui est au cœur du projet.

Iliana Fylla

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, chercheuse, formatrice et médiatrice culturelle, Iliana Fylla travaille à la croisée des études sur la danse contemporaine, de la recherche artistique, de la création et des pratiques culturelles. Ses recherches explorent les récits incarnés, la mémoire, la transmission et le rôle de la danse en tant que champ social, écologique et relationnel.

Medie Megas

Titulaire d'un master en danse contemporaine, danseur, chorégraphe et formateur, Medie Megas développe depuis 2013 des pratiques artistiques et pédagogiques à la croisée de la danse et du handicap. Son travail explore des approches inclusives du mouvement, des savoirs incarnés et du développement de processus artistiques accessibles.

Laura-Lou Rey

Titulaire d'un diplôme d'État d'enseignement de la danse et d'un master en gestion de projets culturels, danseuse, Laura-Lou Rey développe des pratiques à la croisée des arts du spectacle, de la transition écologique et de l'innovation sociale. Son travail vise à soutenir la transformation culturelle à travers des approches participatives, des processus de formation et le développement de pratiques artistiques durables.

GUIDE DE LECTURE

Entrez...

Ces principes sont généralement présentés au début des ateliers de danse SEED.
Ils créent un espace propice à la pratique, à la pleine conscience et à la connexion.
Ici, ils peuvent également vous guider alors que vous commencez à explorer cette boîte à outils.
Comme une autre façon de commencer.
Un peu comme un atelier de lecture.
Des liens se tissent entre la danse et la lecture –
non pas pour être expliquées, mais pour être laissées libres d'entrer en dialogue.

Chaque corps – tout comme chaque regard, chaque pensée – est légitime.
Chaque corps – tout comme chaque personne – est porteur de savoir.
Le collectif n'efface pas l'individualité.
Il n'y a ni bien ni mal.
Le mouvement – tout comme la lecture – n'est pas une performance, mais une relation.
L'expérience prime sur la forme.
La danse – tout comme la lecture – peut être co-crée.
Le consentement est essentiel. C'est un processus continu qui peut évoluer avec le temps.
L'écoute est une compétence artistique.
Le repos est une action.
Observer, c'est déjà participer.

Vous êtes libre d'explorer cette boîte à outils à votre manière.
Arrêtez-vous. Revenez en arrière. Sautez des pages.
Retenez ce qui vous parle. Laissez le reste de côté.
Lisez avec votre corps, à votre rythme, selon votre propre attention.
Ici aussi, il n'y a pas de bonne façon de faire.

Mettez-vous en situation...

Cette boîte à outils est née d'un besoin :
celui de repenser les pratiques artistiques dans un contexte de transformations écologiques,
sociales et culturelles.
Elle s'adresse aux chorégraphes, mais aussi à toute personne souhaitant réfléchir à sa manière de
créer, de transmettre, de communiquer, de produire ou de collaborer.
Elle ne propose pas de modèle à suivre.
Elle ne cherche pas à dicter des pratiques ni à orienter la réflexion.
Elle ouvre plutôt un espace de réflexion et d'exploration.
Un espace pour explorer, questionner et changer de perspective.

À travers le contenu de cette boîte à outils, différentes tensions peuvent émerger :
entre engagement et liberté créative,
entre la responsabilité et le désir,
entre transformation et incertitude.

Dans ce contexte, l'art peut également être considéré comme un espace de prise de position sensible et politique, capable d'ouvrir l'imaginaire, de faire évoluer les récits et de rendre perceptibles des réalités souvent invisibles.

Ces tensions ne sont pas des problèmes à résoudre, mais des expériences à traverser.

Cette boîte à outils nous invite à élargir nos perspectives.

À considérer les enjeux écologiques et sociaux non pas comme des contraintes externes, mais comme des dimensions déjà présentes au sein des pratiques artistiques.

Elle propose d'aborder ces questions de manière systémique, en étant attentive aux relations entre les corps, les environnements, les contextes de travail et les formes artistiques.

Elle accorde une attention particulière à la diversité des corps, des expériences et des façons d'être au monde,

y compris celles des personnes en situation de handicap,

non pas comme des exceptions à intégrer,

mais comme des points de départ pour repenser les cadres existants.

Il peut être utilisé pour :

ouvrir des espaces de réflexion,

modifier les pratiques,

remettre en question les habitudes,

imaginer d'autres façons de créer et de travailler collectivement.

Il peut également favoriser l'émergence d'imaginaires multiples – critiques, situés, parfois dérangeants, mais aussi souhaitables –

sans pour autant adopter une vision exclusivement catastrophiste des transformations en cours.

Elle peut également servir à :

nommer ce qui est déjà présent,

faire remonter l'intuition à la surface,

ou simplement accompagner un processus d'exploration.

Sans chercher à convaincre...

Sans chercher à simplifier.

Mais en laissant place à la complexité,

aux doutes et aux possibilités.

Naviguer...

Cette boîte à outils propose différentes façons d'être à explorer.

Il n'y a pas d'ordre imposé, ni de parcours unique.

Elle a été conçue comme un ensemble de ressources flexibles,

à activer en fonction du contexte, des besoins et du rythme de chacun,

et à revisiter tout au long de son parcours.

Elle se compose d'entrées thématiques,

conçues pour être consultées et imprimées,

que vous pouvez explorer individuellement ou intégrer dans un parcours à plus long terme.

Chaque entrée aborde un sujet spécifique,

tout en restant en lien avec les autres.

Des liens, des résonances et des connexions croisées peuvent être établis entre elles.

Certaines peuvent trouver un écho immédiat,

tandis que d'autres peuvent nécessiter du temps,

ou ne révéleront leur pertinence que plus tard,

à la lumière de l'expérience et de l'évolution des contextes.

Chaque entrée s'articule autour de plusieurs éléments :

Une partie théorique

fournissant le contexte et une définition du sujet abordé.

Des actions et des outils suggérés

proposant des pistes possibles à travers des méthodes, des ressources et des pratiques, sans imposer d'objectifs ni de résultats attendus.

Références artistiques et culturelles

qui invitent les lecteurs à élargir leurs perspectives et à enrichir leur imaginaire.

Les entrées s'articulent autour de trois grands axes thématiques qui structurent la boîte à outils :

POSTURES : Où nous situons-nous ? Que défendons-nous ?

FORMATS ET DISPOSITIFS ARTISTIQUES : Comment organiser les conditions de l'expérience chorégraphique ?

GESTES DE SOIN : Comment agir avec bienveillance ?

Ces axes thématiques ne sont pas cloisonnés.

Elles peuvent être explorées indépendamment ou en relation les unes avec les autres, selon les situations rencontrées.

Chacun offre une perspective différente : « POSTURES » situe la réflexion, « FORMATS et dispositifs artistiques » examine les conditions qui façonnent les expériences artistiques, et « GESTES DE SOIN » explore comment ces intentions peuvent être mises en pratique tout au long des différentes étapes d'un processus.

Les liens entre les fiches sont intentionnels et favorisent la transition entre différents niveaux de lecture.

Un quatrième axe thématique, RÉCITS – Comment créons-nous du sens ? – traverse l'ensemble de cette boîte à outils.

Les questions relatives à la construction du sens, aux imaginaires, à la perception, aux dramaturgies, à la mémoire et aux formes de transmission sont tissées à travers les différentes entrées en tant que thèmes transversaux. Cette ligne de réflexion, qui continue d'évoluer, reste un champ d'exploration ouvert pour les développements futurs de la boîte à outils.

Une attention particulière a été portée à l'accessibilité de cette boîte à outils.

Sa mise en page a été conçue pour faciliter à la fois la lecture et la navigation :

un code couleur associé à chaque domaine thématique, des sections mises en évidence et une hiérarchie visuelle claire qui favorise une lecture flexible et non linéaire.

Le langage utilisé vise à trouver un équilibre entre clarté et précision,

l'accessibilité et la rigueur artistique,
tout en veillant à ne pas simplifier les pratiques chorégraphiques au point d'en effacer la complexité.

La Boîte à outils se termine par quatre études de cas consacrées aux approches artistiques développées par Estelle Bézombes, Clara Grosjean, Demy Papathanasiou et Maria Vlachou. Issues des expérimentations menées tout au long du projet, elles fournissent des illustrations concrètes s'appuyant sur des processus d'ateliers et des démarches artistiques. Elles révèlent différentes manières de s'approprier les outils, de les transformer et de les adapter à des contextes spécifiques.

Ces récits prennent la forme de récits situés, reflétant fidèlement la voix des artistes qui les ont élaborés. Ils offrent un aperçu de processus créatifs singuliers : des façons de créer, de transmettre, d'interagir avec les participants, et d'articuler les intentions artistiques avec des préoccupations écologiques et sociales.

Ils ne se veulent pas des modèles à reproduire, mais comme des points d'appui, des fragments d'expérience, et des pistes possibles.

Vous êtes invités à naviguer librement entre les articles et les études de cas, à faire des allers-retours, à tisser vos propres liens, et à tracer votre propre chemin à travers la boîte à outils.

La boîte à outils s'accompagne également d'un film. Plutôt que de documenter les rencontres et les ateliers sous forme d'archives, ce film propose une autre manière de partager le projet. À travers les corps, les gestes, les voix et les environnements rencontrés tout au long du projet, il propose une expérience sensorielle de la recherche menée au sein de SEED et de l'émergence progressive d'un paysage conceptuel partagé.

Impliquez-vous...

Cette boîte à outils peut être utilisée de multiples façons, selon les contextes et les sensibilités de chacun. Elle peut accompagner des changements subtils, parfois à peine perceptibles, dans les façons de faire, de choisir et d'être attentif.

S'engager, dans ce contexte, ne signifie pas se plier à une obligation ou d'atteindre un objectif prédéfini. Cela peut commencer dans des endroits inattendus. Dans un moment d'attention. Dans une manière de lire.

Dans un choix, parfois minime, qui modifie une habitude.

Les propositions présentées dans cette boîte à outils
peuvent être reprises, transformées et adaptées
en fonction des contextes et des réalités de vie de chacun.
Elles ne sont pas destinées à être appliquées comme des solutions toutes faites,
mais à être expérimentées, repensées, voire parfois remises en question.

S'engager, c'est aussi :
prendre le temps d'essayer,
de s'adapter,
et à rester ouvert à l'idée de ne pas savoir tout de suite.

Certaines voies peuvent trouver un écho immédiat,
tandis que d'autres peuvent rester en suspens,
prêtes à être réexaminées ou réactivées ultérieurement.

Cette boîte à outils peut ainsi devenir :
un point de départ,
un soutien à l'expérimentation,
ou un espace de réflexion en mouvement.

Elle n'est pas destinée à être statique.
Elle peut évoluer, se transformer et être réinterprétée.

Ce qui importe, peut-être,
ce n'est pas tant ce que vous y trouverez,
mais les changements – même subtils – qu'il pourrait susciter.

POSTURES

POSTURES

Où nous situons-nous ? Que défendons-nous ?

Cette section propose de porter l'attention sur ce qui précède l'action : les manières, souvent implicites, de se positionner qui façonnent les pratiques artistiques. Elle nous invite à interroger les postures que nous adoptons – dans la création, la production, la transmission ou la collaboration – ainsi que les imaginaires, les valeurs et les rapports au monde qu'elles sous-tendent, consciemment ou non.

Dans un contexte de transitions écologiques et sociales, ces postures impliquent des choix esthétiques, éthiques et politiques. Elles remettent en question les normes qui structurent encore le domaine chorégraphique – rythmes de production, modèles de virtuosité, hiérarchies du savoir, centralisation du pouvoir artistique, inégalités d'accès ou logiques d'exclusion – afin d'imaginer des pratiques plus situées, durables, inclusives et relationnelles.

Les contributions rassemblées ici explorent plusieurs orientations possibles. Elles interrogent tout d'abord le corps en tant qu'espace de perception, de mémoire et de savoir, à travers une approche somatique attentive à l'écoute, à la présence et à la connaissance de l'expérience vécue. Elles s'interrogent également sur les temporalités de la création et l'utilisation des ressources, en proposant des formes de ralentissement, de sobriété (une approche qui vise à créer des expériences significatives avec moins de ressources, en repensant les besoins plutôt qu'en maximisant la production), et une attention portée autant à l'écologie des corps qu'à celle des environnements – en concevant les corps comme relationnels, divers et ancrés dans des conditions sociales, matérielles et environnementales.

D'autres contributions se concentrent sur les moyens d'ancrer les pratiques dans des contextes situés, de tisser des liens avec les territoires, les communautés et les écosystèmes culturels locaux, ou encore de considérer la création comme un processus vivant, façonné par l'expérimentation, la transformation et l'incertitude plutôt que dirigé uniquement vers la production d'un résultat finalisé.

Une attention particulière est accordée à l'accessibilité – culturelle, sociale et artistique – considérée non pas comme un ajustement secondaire, mais comme un principe structurant des pratiques. Cela implique de réfléchir, dès l'origine même des projets, aux conditions de participation, d'accueil et de diffusion des œuvres : pluralité des corps, des perceptions, des rythmes, des récits et des modes d'engagement, ainsi que la prise en compte des inégalités sociales, économiques, territoriales ou liées au handicap.

Enfin, cette partie remet en question les rapports de pouvoir, les modes d'organisation et les conditions de reconnaissance et de légitimation qui traversent le champ chorégraphique : gouvernance, partage des responsabilités, accès à la prise de décision, visibilité des contributions, équité de la représentation et redistribution symbolique ou matérielle des ressources. Si la choréologie s'intéresse aux relations qui rendent la vie possible, alors les pratiques chorégraphiques peuvent elles aussi être envisagées comme un écosystème.

Ces différentes approches ne constituent ni des modèles à suivre ni des réponses universelles. Elles offrent plutôt des points d'appui pour observer, faire évoluer ou transformer ses propres pratiques. Les postures sont ici comprises non pas comme des positions figées, mais comme des processus relationnels et évolutifs, ancrés dans des interdépendances humaines, culturelles, sociales et environnementales.

À travers ces différentes approches, cette partie esquisse une écologie élargie des pratiques chorégraphiques : une écologie du corps (somatique), du temps et des ressources (lent/réduit), des territoires (local), des modes de création (axés sur le processus), des relations aux autres (ouverture et hospitalité), mais aussi des relations de pouvoir et de reconnaissance (équité). Si l'écologie concerne les relations qui rendent la vie possible, alors les pratiques chorégraphiques peuvent elles aussi être considérées comme un écosystème. La question n'est donc plus *seulement* : « *Que créons-nous ?* », mais aussi : « *Quelles conditions de coexistence nos pratiques rendent-elles possibles ?* »

LE SOMATIQUE

Écologie du corps, de la perception et de l'attention

Le somatique renvoie à un recentrage fondamental de l'attention sur le corps vécu en tant que lieu de perception, de relation et de savoir. Il s'agit de s'éloigner d'une conception du corps comme objet à produire, à représenter ou à optimiser, pour le considérer au contraire comme un champ sensible, situé et en constante transformation.

Dans un contexte marqué par l'accélération des rythmes de vie, la saturation numérique, les crises écologiques et les vulnérabilités sociales croissantes, les approches somatiques ne constituent pas un repli sur l'intériorité. Elles proposent plutôt une reconfiguration des modes d'attention et de relation : à soi-même, aux autres et aux environnements.

En tant que lieu de rencontre entre la culture et l'incarnation, la danse est un champ privilégié de négociation du somatique. Dans les pratiques chorégraphiques, ce changement remet en question les régimes dominants de virtuosité, de performance et de normes corporelles. Le mouvement n'est plus principalement orienté vers la production d'un résultat esthétique ou visuel, mais vers l'expérience de la relation, de l'écoute et de l'ajustement continu.

Le somatique s'inscrit ainsi dans une écologie du corps : une conception des pratiques corporelles comme étant toujours co-déterminées par des environnements physiques, sociaux, culturels et politiques, où l'attention elle-même devient une pratique située.

Ainsi, le somatique ne renvoie ni à un style ni à une technique, mais à un changement de paradigme : du corps en tant qu'objet de performance vers le corps en tant que champ de perception, de relation et de savoir situé.

Du corps performatif au corps perceptif et situé

Cette approche déplace l'accent mis sur le corps en tant qu'instrument de performance vers le corps en tant qu'espace de perception, d'adaptation et d'intelligence située.

Plutôt que de reproduire des formes figées ou des idéaux esthétiques, les pratiques somatiques valorisent l'attention sensorielle, la disponibilité et la capacité à s'adapter aux conditions internes et externes.

Le corps n'est pas considéré comme une entité stable, mais comme un processus continuellement coproduit à travers ses relations : avec la gravité, l'espace, les autres corps et les contextes.

Ce changement implique également une critique des normes corporelles dominantes héritées de certaines traditions chorégraphiques occidentales et ouvre la possibilité de reconnaître une pluralité de corps, de capacités et de modes d'existence comme sources légitimes de savoir artistique.

Actions proposées

- Créer des espaces ouverts où l'attention portée aux sensations, à la perception et aux conditions du mouvement puisse précéder la recherche de la forme ou du résultat, en remettant en question ce qui est habituellement valorisé ou rendu invisible au sein d'une pratique.

- Réorienter les critères de valeur chorégraphique : passer de la maîtrise technique aux capacités d'écoute, d'adaptation et de présence.
- Faire place à une diversité de rythmes, de capacités et de modes d'engagement corporel, en reconnaissant leur potentiel créatif plutôt qu'en les considérant comme des écarts à corriger.

Du corps-spectacle au corps relationnel et social

Les approches somatiques remettent en question la primauté de la représentation dans la danse et la performance.

Le mouvement n'est plus compris comme un vecteur d'expression d'une signification externe, mais comme une production de relations : ce qu'il modifie, ce qu'il active, ce qu'il rend perceptible dans un espace partagé.

Le corps devient ainsi un acteur relationnel et social, dont les expériences sont indissociables des interactions à travers lesquelles elles émergent.

Dans cette perspective, l'improvisation, la respiration ou la sensation ne sont pas des outils expressifs, mais des moyens d'entrer en relation : avec d'autres corps, avec l'espace et avec le temps.

L'approche somatique s'inscrit donc dans une conception du mouvement fondée sur la coprésence, la réciprocité et l'influence mutuelle.

Actions proposées

- Concevoir le mouvement comme un espace de relation, où l'attention portée aux interactions devient aussi importante que la production de formes.
- Expérimenter des situations dans lesquelles la perception devient collective ou relationnelle, permettant à l'attention, à l'écoute, au toucher, au rythme ou à la conscience sensorielle de circuler entre les participants et de façonner activement les choix compositionnels.
- Déplacer l'attention du résultat visible vers les dynamiques relationnelles, l'influence mutuelle et l'expérience partagée.

Vers une écologie du savoir incarné et des pratiques corporelles

Le somatique s'ouvre en fin de compte sur une écologie élargie de la connaissance incarnée et des pratiques de l'attention.

Le corps n'est pas isolé en tant qu'unité individuelle, mais compris au sein d'un réseau d'interdépendances biologiques, sociales, culturelles et environnementales.

Cette perspective inclut implicitement ce que l'on appelle les pratiques corporelles « douces » (approches somatiques, improvisation, improvisation par le contact, pratiques d'attention), ainsi que les rapports au bien-être, à la douceur du mouvement et à l'environnement, non pas en tant qu'objectifs normatifs, mais en tant que champs d'expérience et de recherche situés (voir Partie 3, entrée 1, notion 3).

Elle remet en question la séparation entre technique et expérience vécue, entre corps « entraînés » et « non entraînés », et ouvre la danse à des circulations de savoirs longtemps marginalisées ou rendues invisibles.

Au sein de cette écologie, l'attention, la perception et la présence ne sont pas neutres : ce sont des pratiques situées, façonnées par des conditions politiques, culturelles et environnementales, et donc transformables.

Actions proposées

- Élargir les références incarnées mobilisées dans les processus artistiques en accueillant une pluralité de traditions, de pratiques attentionnelles et de relations au corps.
- Reconnaître les expériences incarnées comme des formes de savoir à part entière, y compris lorsqu'elles émergent de parcours minoritaires, situés ou non normatifs.
- Relier les pratiques de mouvement aux enjeux écologiques, sociaux et politiques en s'interrogeant sur ce qu'elles transforment dans nos façons d'agir, de percevoir et de coexister.

Références

Emma Bigé – Mouvementements. Écopolitiques de la danse (2023)

Développe une compréhension du mouvement en tant que relation écologique, sensible et politique. Son travail porte un regard critique sur les normes du corps performatif et propose une approche située du mouvement, attentive aux interdépendances entre les corps, les environnements et les modes de perception.

Susan Leigh Foster – Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance (2011)

Examine comment la perception kinesthésique, l'empathie incarnée et l'expérience vécue transforment les relations entre les artistes et les spectateurs. Son travail contribue à la compréhension du corps en tant qu'espace de savoir relationnel et social.

Carrie Sandahl et Philip Auslander – Bodies in Commotion : Disability and Performance (2005)

Un ouvrage collectif qui remet en question les normes corporelles dans les arts du spectacle et ouvre des perspectives critiques sur la représentation, l'accessibilité et la légitimité des corps marginalisés dans la performance.

Anna Halprin – « Planetary Dance » (1981)

Un projet chorégraphique collectif mêlant danse, militantisme, bien-être, communauté et relations avec le monde vivant. Sa pratique ouvre des espaces où le mouvement devient un outil de coexistence, d'écoute et de transformation sociale et écologique.

Collectif Mouries – Pratiques incarnées, rituel et attention collective (depuis 2021)

Un groupe interdisciplinaire d'artistes, de chercheuses et de thérapeutes basées à Athènes, composé d'Isabel Gutierrez Sanchez, Maria Juliana Byck, Thalia Dimitropoulou, Vasiliki Sifostatoudaki et Eliana Otta, explore des formes de savoir incarnées, situées et relationnelles à travers des pratiques artistiques interdisciplinaires, des ateliers et des rituels collectifs. Leur travail détourne l'attention des modes de relation abstraits et intellectualisés pour la porter sur le corps en

tant que lieu de perception, de mémoire, de bien-être et de création. En explorant les gestes, la répétition, le rythme et les actions symboliques, le collectif examine comment des pratiques corporelles partagées peuvent transformer des expériences individuelles en processus collectifs de connexion et de construction de sens. Leur approche nous invite à considérer le corps non seulement comme un moyen d'expression, mais aussi comme un espace vivant de savoir, de relation et de conscience écologique.

LE LENT / LE RÉDUIT

Écologie du temps, des ressources et des rythmes

Le lent et le réduit désignent une posture artistique, éthique et politique qui remet en question les logiques d'accélération, de croissance et d'intensification dominantes dans le domaine des arts du spectacle. Dans un contexte marqué par l'épuisement des ressources – humaines, matérielles et environnementales –, le ralentissement peut devenir un moyen de réévaluer ce qui est nécessaire, durable et souhaitable dans les pratiques artistiques.

Cette posture ne renvoie ni à une injonction au minimalisme ni à une nostalgie de la lenteur. Elle propose plutôt un changement de cap : passer d'une logique de production continue à une attention portée aux conditions de viabilité des projets, des corps et des relations. Elle nous invite à considérer le temps, l'énergie et les ressources comme des matériaux à part entière de la composition.

Dans les pratiques chorégraphiques, cela implique de remettre en question les rythmes de création, les modèles de diffusion, les formes de mobilité, mais aussi les imaginaires sociaux – les a priori partagés et les attentes culturelles – de disponibilité constante, de performance et de croissance qui façonnent souvent le travail artistique. Le ralentissement devient ainsi non pas un retrait, mais un geste critique et transformateur.

Le lent et le réduit s'inscrivent donc dans une écologie du temps et des ressources : une manière de penser la création à travers des rythmes habitables, des formes choisies de sobriété et une attention portée aux interdépendances entre les corps, les environnements et les conditions de travail. Dans cette perspective, certaines pratiques orientent également la lenteur vers des expériences sensorielles et attentionnelles spécifiques, où le rapport au temps ne concerne plus seulement l'organisation ou la production, mais une transformation de la perception elle-même, invitant à des états de présence plus ouverts, suspendus ou élargis.

Des rythmes normés aux temporalités multiples

Cette posture remet en question les normes temporelles dominantes qui organisent les pratiques artistiques : accélération des emplois du temps, intensification des rythmes de travail, injonctions à une disponibilité permanente ou à une productivité continue.

Elle propose de reconnaître que les corps n'évoluent pas selon un rythme unique, stable ou linéaire. La fatigue, la récupération, la vulnérabilité, les fluctuations d'énergie ou de concentration deviennent des dimensions légitimes du travail artistique, plutôt que des obstacles à surmonter. La notion de « *crip time* », issue des études critiques sur le handicap, nous permet ici d'envisager des temporalités multiples, non normées et ajustables. Elle ouvre la possibilité d'imaginer des processus auxquels chaque personne peut participer selon ses propres capacités, rythmes et besoins.

Dans cette perspective, ralentir ne signifie pas produire moins par défaut, mais créer des conditions de participation plus durables et inclusives, attentives aux réalités vécues.

Actions proposées

- Repenser les cadres temporels des pratiques artistiques comme des constructions modulaires plutôt que comme des structures fixes, ouvrant ainsi la possibilité de rythmes différenciés en fonction des phases de travail, des personnes et des contextes.
- Concevoir des processus artistiques qui intègrent explicitement des moments d'interruption, de pause, de reprise ou de variation d'intensité en tant qu'éléments constitutifs de la création elle-même.
- Déplacer l'attention des temporalités de production vers les conditions de continuité d'une pratique sur le long terme : comment une pratique peut-elle rester vivante, transmissible ou réactivable sans dépendre d'un rythme d'exécution unique ?

Faire moins, autrement : vers une sobriété artistique

La réduction ne désigne pas un manque, mais une manière de repenser la nécessité de chaque élément au sein d'un projet artistique.

Cette approche engage une réflexion sur les ressources mobilisées : matériaux, technologies, déplacements, exigences physiques et mentales. Elle distingue ce qui soutient l'expérience artistique de ce qui relève des logiques d'accumulation ou de surproduction.

Dans l'écriture chorégraphique, cela peut se traduire par une économie du geste, une attention portée aux micro-variations et aux états de présence, plutôt que par une quête permanente d'une plus grande complexité.

Elle remet également en question les formats dominants de production et de présentation : standardisation des durées, pression en faveur de la nouveauté, renouvellement accéléré des œuvres et circulation continue des projets.

En réponse, certaines pratiques explorent des formes plus souples et évolutives : des dispositifs, formats ou configurations transformables, des œuvres rejouées ou réactivées au fil du temps, ou encore des formats capables de s'adapter aux contextes. Cette attention portée aux cycles des œuvres renvoie indirectement à des rythmes plus proches du vivant, fondés sur l'alternance, la durée et la transformation, selon une logique de temporalités écologiques. Les formes artistiques deviennent ainsi moins dépendantes des logiques de production ou de standardisation spectaculaire, et plus attentives aux qualités de présence, d'expérience et de relation qu'elles rendent possibles.

En faire moins ne signifie pas faire moins bien, mais faire différemment : avec plus de précision, de cohérence et de responsabilité envers les ressources mobilisées et les formes de vie que ces pratiques engagent.

Actions proposées

- Concevoir les éléments d'un projet artistique comme des composants modulables, pouvant être réduits ou simplifiés en fonction des contextes, sans perdre leur cohérence globale.

- Intégrer dès le début du processus créatif la possibilité de variations de format, de durée ou de configuration, afin que les œuvres puissent s'adapter à différentes conditions de production ou de présentation.
- Déplacer l'attention de la quantité d'éléments mobilisés vers la qualité de la présence et la précision des choix, en ouvrant des espaces où la réduction devient un geste compositionnel actif.
- Concevoir les œuvres comme des formes pouvant être réactivées ou reconfigurées dans différents contextes, en intégrant leur capacité d'adaptation au fil du temps comme alternative à la production systématique de nouvelles pièces.

Du mouvement permanent à l'ancrage

Le lent et le réduit nous invitent également à remettre en question les modèles de circulation et de diffusion des pratiques artistiques.

Face aux logiques de mobilité permanente, de multiplication des projets et de présence simultanée dans de nombreux contextes, émergent des approches fondées sur l'ancrage, la continuité et la qualité des relations au fil du temps. Des approches telles que le « slow art » ou les « tournées lentes » prolongent cette réflexion en privilégiant des temporalités étendues et des liens durables avec les contextes.

Dans cette perspective, les lieux ne sont plus seulement des espaces de passage ou de diffusion, mais des environnements à habiter au fil du temps, avec leurs dimensions sociales, culturelles et écologiques, où se construisent des relations continues avec les publics, les partenaires et les contextes.

Cette posture détourne l'attention des logiques de diffusion extensive et s'ouvre vers une écologie de l'ancrage, qui se poursuit directement dans la rubrique suivante (Le Local), où les questions de territoire, de proximité et de relations situées seront abordées plus précisément.

Actions proposées

- Repenser les pratiques de diffusion comme des engagements situés et à long terme, privilégiant des relations durables avec des lieux, des partenaires ou des publics spécifiques plutôt qu'une logique de circulation rapide à travers de multiples contextes.
- Concevoir les projets artistiques comme des formes susceptibles de s'approfondir par la répétition et la continuité au sein d'un même environnement, ouvrant ainsi la possibilité de revenir sur une proposition, de la retravailler ou de la réinscrire dans un contexte donné.
- Déplacer l'attention de la présence simultanée dans de nombreux espaces vers la qualité des relations construites au fil du temps, en valorisant les processus de familiarisation, de confiance et de co-construction avec les contextes d'accueil.
- Intégrer dans les choix de production la possibilité de temporalités prolongées avec certains lieux ou partenaires, permettant aux projets de se développer par couches successives plutôt que sous forme d'événements isolés.

Références

Alison Kafer – Feminist, Queer, Crip (2013)

Introduit la notion de « crip time », qui nous permet d'envisager des temporalités multiples et non normées, et d'ouvrir des espaces plus inclusifs où chaque personne peut évoluer selon ses propres rythmes et capacités.

Hartmut Rosa – « Acceleration: A Social Critique of Time » (2013)

Analyse les effets de l'accélération contemporaine sur les modes de vie et propose une manière d'entrer en relation avec le monde fondée sur l'attention, la disponibilité et la qualité de la présence plutôt que sur la vitesse et le contrôle.

Jérôme Bel – The Show Must Go On (2001)

Propose une économie de la scène et des moyens chorégraphiques qui remet en question les logiques de spectacularisation, de production et de virtuosité dans les arts du spectacle.

Katerina Andreou – Mourn Baby Mourn (2022)

Explore une posture chorégraphique de réduction, où l'intensité ne naît pas de la virtuosité technique ou de l'accumulation scénographique, mais de la persistance physique, de la répétition et de conditions matérielles minimales. Le corps opère au sein d'un ensemble de ressources délibérément limité, tout en produisant des tensions affectives et politiques très intenses. Andreou suggère qu'« un univers entier peut être créé à partir de presque rien », positionnant la réduction non pas comme une absence, mais comme un mode d'urgence, de résistance et de clarté compositionnelle face à l'instabilité contemporaine.

Catherine Contour – Chorégraphie hypnotique / dispositifs axés sur l'attention (années 2000 -)

Développe une pratique chorégraphique fondée sur l'hypnose et les états modifiés de conscience. Ses dispositifs invitent à un ralentissement non seulement du mouvement, mais aussi de la perception, en travaillant sur la disponibilité, la suspension de l'effort et la redistribution de l'attention. Le corps devient un espace d'attention élargie et de reconfiguration sensible du rapport au temps. Cette approche ouvre la voie à des formes de présence non productive, où l'expérience du temps est étirée, fragmentée ou désorientée.

LE LOCAL

Écologie située de la pratique

Dans le domaine chorégraphique contemporain, le « local » ne renvoie pas seulement à une appartenance géographique, mais à une manière située de produire et de penser les pratiques artistiques. Il implique une attention portée aux contextes vivants dans lesquels les œuvres émergent : leurs réalités sociales, culturelles, environnementales et sensorielles.

Dans un contexte marqué par les crises écologiques et un paysage caractérisé par l'hypermobilité, la circulation accélérée des projets et la concentration des ressources culturelles, cette posture propose un changement de perspective : considérer le territoire non pas comme un simple lieu de réception ou de diffusion, mais comme un espace de relation, de dialogue et de transformation des pratiques. Les paysages, les récits, les usages de l'espace, les mémoires locales ou les ressources existantes peuvent alors devenir des composantes actives du processus artistique.

Le local invite également à repenser les relations entre les artistes, les communautés et les écosystèmes culturels environnants. Il ne s'agit plus seulement de créer dans un lieu, mais de créer avec des contextes, des personnes et des réalités situées, en prêtant attention aux interdépendances et aux formes de réciprocité.

Le local s'inscrit ainsi dans une écologie située des pratiques : une manière de concevoir la création comme une relation continue entre les corps, les territoires et les conditions de vie, où les lieux participent activement à la manière dont les œuvres se construisent, circulent et prennent tout leur sens.

Patrimoines situés et attention portée au territoire

Cette première notion fait évoluer le regard porté sur le territoire : il n'est plus simplement un cadre ou un lieu d'accueil, mais devient une matière active de la création.

Les pratiques artistiques ne se déploient jamais dans le vide : elles émergent au sein de contextes déjà traversés par des histoires, des usages, des mémoires, des infrastructures et des modes de vie. Les paysages, les architectures, les langues, les rythmes sociaux, les gestes quotidiens ou les réalités environnementales peuvent ainsi devenir des éléments actifs du processus chorégraphique.

Dans cette perspective, créer localement ne signifie pas illustrer un contexte ou produire une esthétique du territoire, mais entrer en relation avec ses conditions d'existence. Les savoirs situés, les récits locaux et les expériences vécues peuvent devenir des ressources pour la création, à condition d'éviter les logiques d'appropriation, d'extraction ou de folklorisation.

Le territoire n'est alors ni un décor ni un thème : il participe à la manière dont les œuvres sont construites, transformées et dotées de sens.

Actions proposées

- Déplacer le point de départ d'une création : partir d'un contexte déjà vivant et situé, plutôt que d'un projet conçu indépendamment du lieu où il prendra forme.

- Ouvrir les pratiques chorégraphiques à des formes de savoir issues de la proximité, de l'expérience vécue et des réalités locales, sans présupposer ce qui relève d'une ressource artistique.
- Considérer les œuvres comme des formes capables de se transformer en fonction des environnements qu'elles rencontrent, en laissant place à l'adaptation, à l'écoute et à la réciprocité avec les contextes.

Des territoires aux relations de proximité

Le « local » implique également une transformation des relations entre les artistes, les lieux et les communautés.

Les personnes présentes sur un territoire ne sont plus considérées uniquement comme un public ou les bénéficiaires d'un projet, mais comme des interlocuteurs ancrés dans un contexte, porteurs de leurs propres savoirs, expériences et réalités. La création peut alors devenir un espace de dialogue, de transmission ou de coprésence, où les formes de relation se construisent à partir des contextes rencontrés.

Cette démarche invite à recentrer l'attention sur les conditions réelles de participation : accessibilité, rythmes de vie, langues, mobilité, contextes sociaux ou possibilités d'engagement. Elle remet en question les mécanismes par lesquels certaines personnes peuvent être rendues visibles, invisibilisées ou tenues à distance des espaces artistiques.

Dans cette perspective, travailler localement ne signifie pas seulement produire en proximité, mais construire des formes de relation plus continues, attentives aux réalités du terrain. Cette approche peut également contribuer à soutenir les scènes artistiques locales, en valorisant les ressources présentes sur un territoire et en renforçant les dynamiques de coopération de proximité face à la concentration des ressources culturelles.

Le processus de rencontre peut alors devenir aussi important que l'œuvre elle-même.

Actions proposées

- Expérimenter des formes de présence prolongée sur un territoire – résidences, périodes de recherche ou collaborations durables – permettant aux relations avec les habitants, les partenaires et les lieux de se développer au fil du temps.
- Réorienter les processus artistiques vers des formes de coopération de proximité, en s'appuyant sur les ressources, les compétences et les savoirs déjà présents localement : artistes implantés, structures culturelles, associations, écoles ou lieux de prise en charge.
- Ouvrir la création à des formats relationnels adaptés aux contextes rencontrés – ateliers, promenades, repas, discussions, transmissions croisées ou autres formes de rencontre – comme moyens possibles de construire des relations situées avec les communautés.
- Concevoir des projets à partir des réalités concrètes des territoires : les conditions d'accès, la mobilité, les langues, les rythmes de vie ou les formes locales d'organisation peuvent devenir des éléments qui façonnent la manière dont une œuvre est créée, partagée et élaborée en collaboration.
- Considérer les moments d'échange, de dialogue ou de retour d'expérience avec les participant·e·s comme des espaces capables de transformer les projets, en permettant aux perceptions et expériences rencontrées d'influencer leur évolution.

- Considérez les traces, les récits et les souvenirs produits au cours d'un projet comme des ressources susceptibles d'étendre les relations, d'entretenir les continuités et de renforcer un sentiment d'appartenance ou de transmission à l'échelle territoriale.

Des circulations mondiales aux écologies de proximité

Cette dernière contribution remet en question les modèles dominants de circulation des œuvres et des pratiques dans le domaine chorégraphique contemporain.

Les logiques d'hypermobilité, de diffusion à grande échelle et de multiplication des contextes de présentation contribuent à des formes d'accélération et de standardisation des pratiques artistiques. Les œuvres circulent souvent comme des objets reproductibles, détachés des conditions spécifiques dans lesquelles elles ont été produites.

En réponse, des approches émergent qui considèrent la circulation non pas comme un simple déplacement, mais comme une relation continue entre les œuvres, les lieux et les personnes impliquées. Chaque représentation devient alors une situation singulière qui reconfigure le lien entre la pratique artistique et son contexte.

Dans cette perspective, les réseaux artistiques ne fonctionnent plus uniquement comme des circuits de diffusion, mais comme des environnements relationnels où se construisent des continuités, des coopérations et des formes situées de durabilité culturelle, plus étroitement liées aux besoins, aux usages et aux réalités des territoires dans lesquels les projets se déroulent.

Actions proposées

- Considérer les collaborations entre les lieux, les artistes et les structures locales non pas comme de simples circuits de diffusion, mais comme des relations situées qui participent aux conditions mêmes de la circulation des œuvres.
- Considérer les choix de production et de présentation (formats, dispositifs, scénographie, technologies) comme liés aux contextes de diffusion, et comme susceptibles d'évoluer en fonction des lieux et des relations.
- Réorienter la circulation des œuvres vers une attention portée aux continuités entre les contextes : comment une pratique se transforme au contact d'environnements différents sans perdre sa cohérence.
- Envisager la diffusion comme un espace de relation avec les publics et les partenaires, où la qualité des liens importe autant que la visibilité des œuvres.
- Reconnaître les réseaux artistiques comme des écosystèmes situés, fondés sur la coopération, le partage des ressources et une circulation des pratiques à faible intensité et située.

Références

Miwon Kwon – One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity (2002)

Analyse les pratiques artistiques contextualisées et les relations entre création, espace et territoire. Cet ouvrage montre comment les œuvres contemporaines peuvent émerger d'un contexte social,

géographique et politique spécifique, remettant ainsi en question l'idée d'une œuvre autonome, détachée de son site.

Paul Ardenne – Un art contextuel (2002)

Développe une réflexion sur les pratiques artistiques ancrées dans des situations réelles, sociales et territoriales. L'art est ici conçu comme une expérience relationnelle et située, en dialogue avec les espaces, les habitants et les contextes de vie.

Mette Ingvartsen – The Artificial Nature Project (2012)

Explore des formes chorégraphiques adaptables à différents contextes de présentation. Son travail établit des relations directes entre les corps, les environnements et les conditions matérielles, faisant du territoire un élément actif de la composition.

Compagnie de danse Candoco – projets de création collaborative (depuis 2000)

Développe des pratiques de danse inclusives fondées sur la collaboration entre des artistes avec et sans handicap, les communautés locales et des publics diversifiés. Ces projets valorisent des processus horizontaux où la création émerge de la diversité des corps, des expériences et des contextes sociaux.

Danae Papadopoulou – ThRACES (2023)

Explore le « local » en tant que relation incarnée et évolutive à la mémoire, au territoire et aux pratiques héritées. S'inspirant des traditions populaires de la Thrace, cette œuvre réactive des gestes ancestraux, notamment ceux liés à la fabrication du pain. La localité n'apparaît pas ici comme un patrimoine figé, mais comme une ressource chorégraphique vivante, continuellement réinterprétée à travers le corps.

APPROCHE AXÉE SUR LE PROCESSUS

Du résultat à l'expérience : une écologie de la création

L'approche axée sur le processus propose de détourner l'attention de l'œuvre d'art finalisée pour la porter sur ce qui la rend possible : la recherche, les essais, les ajustements, les relations et les transformations qui composent un processus créatif.

Dans le domaine chorégraphique, cette posture considère la danse comme une pratique vivante, évolutive et relationnelle, plutôt que comme un objet figé à produire ou à reproduire. L'œuvre n'est plus envisagée comme un résultat stable, mais comme un espace d'exploration qui peut rester poreux, transformable et ouvert à l'imprévu.

Dans un contexte marqué par des logiques d'accélération, de rentabilité et d'exigences de performance, cette approche nous invite à reconnaître la valeur artistique du temps de recherche, de la transmission, du doute et de l'expérimentation. Le processus cesse d'être une étape invisible précédant l'œuvre : il devient une composante essentielle de la création elle-même.

L'approche axée sur le processus s'inscrit ainsi dans une écologie du faire : une manière de penser la création à travers les conditions relationnelles, temporelles et matérielles qui la rendent possible, ouvrant des espaces plus attentifs aux transformations, aux expériences plurielles et aux diverses façons de participer au geste artistique.

Du résultat final au processus en tant qu'espace de recherche

L'approche axée sur le processus déplace l'attention de l'œuvre achevée vers les dynamiques qui la rendent possible. Les répétitions, les essais, les improvisations, les ajustements, les échanges ou les transformations successives ne sont plus considérés comme de simples étapes préparatoires, mais comme des composantes actives de la création elle-même.

Dans cette perspective, le processus devient un espace d'exploration où l'incertitude, l'expérimentation et l'évolution permanente sont reconnues comme des forces créatrices plutôt que comme des signes d'inachèvement. L'œuvre peut rester ouverte, poreuse ou transformable, sans que sa valeur repose uniquement sur une forme stable ou définitive.

Cette approche nous invite également à reconnaître la valeur artistique des périodes de recherche-crédation elles-mêmes. Les laboratoires, les expériences collectives, les répétitions ouvertes, le partage de résidences ou les espaces partagés peuvent devenir des expériences esthétiques et relationnelles à part entière, permettant au public d'entrer dans l'univers d'une œuvre avant même sa finalisation.

D'un point de vue écologique et social, ce changement permet également de remettre en question les logiques de rentabilité, de rapidité et de production continue qui structurent le secteur culturel. Il ouvre la voie à des conditions où la qualité des relations, des ajustements et des transformations peut compter autant que l'aboutissement d'un résultat final.

Actions proposées

- Allouer explicitement de l'espace à la recherche, à l'expérimentation ou à la transmission au sein des processus artistiques, en les reconnaissant comme des dimensions à part entière de la création plutôt que comme de simples étapes menant à un résultat finalisé.
- Créer des espaces de partage des œuvres en cours de réalisation – tels que des répétitions ouvertes, des laboratoires, des résidences partagées ou des présentations informelles – où les expériences, les questions, les fragments, les gestes ou les hypothèses peuvent être discutés ou explorés sans qu'il soit nécessaire d'aboutir à une forme achevée.
- Développer des cadres et des processus créatifs flexibles laissant place à l'ajustement, permettant aux intentions, aux méthodes et aux choix artistiques d'évoluer en réponse aux relations humaines et aux réalités contextuelles, tout en valorisant autant la qualité du processus que son résultat.

De la trace figée à la mémoire vivante du processus

Dans le cadre d'une approche axée sur le processus, la documentation ne se limite pas à la conservation d'une œuvre une fois celle-ci achevée. Elle peut être considérée dès le départ comme une composante active du processus artistique, accompagnant ses mouvements, ses transformations et ses reconfigurations au fil du temps.

La mémoire d'un projet ne repose donc plus uniquement sur une forme stabilisée ou un résultat finalisé, mais aussi sur une constellation de traces sensibles : récits, gestes, notes, voix, partitions, images, témoignages, matériaux intermédiaires ou mémoires corporelles. Ces fragments rendent perceptibles les hésitations, les bifurcations, les changements de pensée et les expériences relationnelles qui traversent la création.

Dans le domaine chorégraphique, cette approche reconnaît la valeur des dimensions parfois fragiles, incomplètes ou éphémères du travail artistique. Les « fragments » du processus ne sont plus considérés comme des résidus secondaires de la création, mais comme des composantes à part entière de sa mémoire vivante, susceptibles d'être réactivés, transmis ou transformés selon les contextes.

Dans une perspective écologique et relationnelle, cette attention portée aux traces de la création favorise également des formes de mémoire plus légères, évolutives et situées, plutôt qu'une accumulation systématique de contenus standardisés ou figés. La documentation devient ainsi moins un geste de fixation qu'un espace de circulation, de transmission et de réinterprétation continue des expériences artistiques.

Actions proposées

- Concevoir la documentation comme une composante du processus créatif dès le tout début du projet, non pas comme un geste secondaire ou rétrospectif, mais comme une pratique capable d'accompagner et de transformer le travail en cours.
- Recueillir des traces sensibles et évolutives du processus (cahiers de recherche, récits, notes vocales, dessins, partitions, photographies, enregistrements fragmentaires, gestes,

témoignages) afin de rendre perceptible la diversité des matériaux et des expériences qui composent la création.

- Créer des formes de mémoire ouvertes et modulaires ainsi que des archives adaptables permettant de suivre les transformations d'un projet au fil du temps, sans chercher à figer une version unique ou définitive de l'œuvre.
- Développer des modes de transmission situés et pluriels (conversations, rencontres, podcasts, récits expérientiels, partage de pratiques, formats audio ou visuels), permettant différentes manières d'aborder le processus artistique.
- Intégrer les perceptions des participant·e·s, des collaborateurs et collaboratrices ou du public afin de rendre visible la pluralité des expériences vécues, des interprétations et des relations au processus créatif.
- Privilégier des formats de documentation légers, réutilisables et évolutifs, en limitant l'accumulation de contenus standardisés ou figés, et en favorisant des formes de diffusion sobres et réactivables.

Des œuvres achevées aux processus de partage

Rendre visible le processus créatif ne signifie pas simplement montrer les « coulisses » d'une œuvre, mais reconnaître la valeur artistique, sociale et politique des dynamiques de recherche, de transmission et d'expérimentation qui la composent.

Cette approche invite les institutions culturelles, les lieux d'accueil et les organismes de financement à ouvrir des espaces où les artistes peuvent partager leurs pratiques différemment et créer une plus grande proximité entre leurs univers poétiques et les publics : répétitions ouvertes, expositions axées sur le processus, ateliers de recherche, conférences performatives, archives vivantes, dispositifs numériques sensibles, rencontres publiques ou formats immersifs de médiation de la recherche.

Le processus devient ainsi un espace de relation et de participation, permettant différents niveaux d'accès à l'univers artistique : sensoriel, critique, expérientiel ou réflexif.

Cette visibilité élargie contribue également à démystifier certaines normes de virtuosité ou de perfection souvent associées à la danse contemporaine, et rend perceptibles les réalités humaines, matérielles et collectives de la création : diversité des corps impliqués, conditions de travail, adaptations, collaborations et temporalités souvent rendues invisibles dans les formats de présentation conventionnels.

Dans cette perspective, montrer le processus ne consiste pas à expliquer l'œuvre, mais à ouvrir des espaces de circulation, d'attention et de réflexion autour de ce qui la rend possible.

Actions proposées

- Allouer explicitement de l'espace à la recherche, à l'expérimentation ou à la transmission au sein des processus artistiques, en les reconnaissant comme des dimensions à part entière de la création plutôt que comme de simples étapes menant à un résultat finalisé.
- Créer des espaces de partage des œuvres en cours – tels que des répétitions ouvertes, des laboratoires, des résidences partagées ou des présentations informelles – où les expériences, les questions, les fragments, les gestes ou les hypothèses peuvent être discutés ou explorés sans qu'il soit nécessaire d'aboutir à une forme achevée.

- Développer des cadres et des processus créatifs flexibles laissant place à l'ajustement, permettant aux intentions, aux méthodes et aux choix artistiques d'évoluer en réponse aux relations humaines et aux réalités contextuelles, tout en valorisant autant la qualité du processus que son résultat.

De la trace figée à la mémoire vivante du processus

Dans le cadre d'une approche axée sur le processus, la documentation ne se limite pas à la conservation d'une œuvre une fois celle-ci achevée. Elle peut être considérée dès le départ comme une composante active du processus artistique, accompagnant ses mouvements, ses transformations et ses reconfigurations au fil du temps.

La mémoire d'un projet ne repose donc plus uniquement sur une forme stabilisée ou un résultat finalisé, mais aussi sur une constellation de traces sensibles : récits, gestes, notes, voix, partitions, images, témoignages, matériaux intermédiaires ou mémoires corporelles. Ces fragments rendent perceptibles les hésitations, les bifurcations, les changements de pensée et les expériences relationnelles qui traversent la création.

Dans le domaine chorégraphique, cette approche reconnaît la valeur des dimensions parfois fragiles, incomplètes ou éphémères du travail artistique. Les « fragments » du processus ne sont plus considérés comme des résidus secondaires de la création, mais comme des composantes à part entière de sa mémoire vivante, susceptibles d'être réactivés, transmis ou transformés selon les contextes.

Dans une perspective écologique et relationnelle, cette attention portée aux traces de la création favorise également des formes de mémoire plus légères, évolutives et situées, plutôt qu'une accumulation systématique de contenus standardisés ou figés. La documentation devient ainsi moins un geste de fixation qu'un espace de circulation, de transmission et de réinterprétation continue des expériences artistiques.

Actions proposées

- Envisager la documentation comme une composante du processus créatif dès le tout début du projet, non pas comme un geste secondaire ou rétrospectif, mais comme une pratique capable d'accompagner et de transformer le travail en cours.
- Recueillir les traces sensibles et évolutives du processus (cahiers de recherche, récits, notes vocales, dessins, partitions, photographies, enregistrements fragmentaires, gestes, témoignages) afin de rendre perceptible la diversité des matériaux et des expériences qui composent la création.
- Créer des formes de mémoire ouvertes et modulaires ainsi que des archives adaptables permettant de suivre les transformations d'un projet au fil du temps, sans chercher à figer une version unique ou définitive de l'œuvre.
- Développer des modes de transmission situés et pluriels (conversations, rencontres, podcasts, récits expérientiels, partage de pratiques, formats audio ou visuels), permettant différentes manières d'aborder le processus artistique.
- Intégrer les perceptions des participant·e·s, des collaborateur·rice·s ou du public afin de rendre visible la pluralité des expériences vécues, des interprétations et des relations au processus créatif.

- Privilégier des formats de documentation légers, réutilisables et évolutifs, en limitant l'accumulation de contenus standardisés ou figés, et en favorisant des formes de diffusion sobres et réactivables.

Des œuvres achevées aux processus de partage

Rendre visible le processus créatif ne signifie pas simplement montrer les « coulisses » d'une œuvre, mais reconnaître la valeur artistique, sociale et politique des dynamiques de recherche, de transmission et d'expérimentation qui la composent.

Cette approche invite les institutions culturelles, les lieux d'accueil et les organismes de financement à ouvrir des espaces où les artistes peuvent partager leurs pratiques différemment et créer une plus grande proximité entre leurs univers poétiques et les publics : répétitions ouvertes, expositions axées sur le processus, ateliers de recherche, conférences performatives, archives vivantes, dispositifs numériques sensibles, rencontres publiques ou formats immersifs de recherche-médiation.

Le processus devient ainsi un espace de relation et de participation, permettant différents niveaux d'accès à l'univers artistique : sensoriel, critique, expérientiel ou réflexif.

Cette visibilité élargie contribue également à démystifier certaines normes de virtuosité ou de perfection souvent associées à la danse contemporaine, et rend perceptibles les réalités humaines, matérielles et collectives de la création : diversité des corps impliqués, conditions de travail, adaptations, collaborations et temporalités souvent rendues invisibles dans les formats de présentation conventionnels.

Dans cette perspective, montrer le processus ne consiste pas à expliquer l'œuvre, mais à ouvrir des espaces de circulation, d'attention et de réflexion autour de ce qui la rend possible.

Actions proposées

- Développer des formats de diffusion qui accordent une place aux processus de recherche : conférences performatives, expositions axées sur le processus, ateliers publics, résidences ouvertes ou présentations d'œuvres en cours de création.
- Concevoir des espaces de médiation permettant aux artistes de partager leurs méthodes, leurs questionnements, leurs références ou leurs choix de création au-delà de la simple représentation finale.
- Intégrer des formats hybrides dans la programmation culturelle, alliant création, transmission, discussion et participation du public.
- Développer des supports numériques ou éditoriaux donnant accès à des fragments du processus créatif : journaux intimes, archives sensibles, capsules sonores, documents de recherche ou récits visuels.
- Encourager les institutions culturelles et les organismes de financement à reconnaître le temps consacré à la recherche, à la transmission et à la médiation comme un travail artistique à part entière.
- Mettre en lumière les réalités humaines, matérielles et collectives de la création : coopération, adaptations, diversité des corps impliqués, conditions de travail et temporalités de production.

Références

Olga de Soto – histoire(s) (2004) et débords : réflexions sur La Table Verte (2012)

À partir de témoignages, d'archives orales et de récits sensibles, Olga de Soto développe une pratique chorégraphique fondée sur la circulation des mémoires incarnées. Son travail rend perceptibles les traces fragiles des œuvres et les expériences multiples des spectateurs, faisant évoluer la danse vers un espace d'écoute et de reconstruction sensible du processus.

Xavier Le Roy – Rétrospective (2012)

Un projet chorégraphique en constante évolution dans lequel les interprètes transmettent oralement et physiquement des fragments d'œuvres et d'expériences. Le dispositif rend visible la transformation des œuvres à travers leur transmission, transformant la présentation elle-même en un espace actif de reconfiguration du processus artistique

Maria Koliopoulou — Latent (2026)

Latent aborde la chorégraphie comme un espace d'émergence plutôt que d'achèvement. Inspirée par les sculptures « non finito » de Michel-Ange, l'œuvre explore ce qui reste caché, inachevé ou en transformation, traitant l'inachèvement comme un principe de composition plutôt que comme un obstacle à surmonter. Interprétée par une troupe intergénérationnelle de danseurs présentant ou non un handicap sensoriel, et intégrant la langue des signes à son langage chorégraphique, l'œuvre élargit la notion de processus en embrassant de multiples façons d'apparaître, de communiquer et de devenir.

Boris Charmatz – Musée de la danse (2009–2022)

Un dispositif artistique et institutionnel proposant de penser la danse comme un espace vivant d'archives, de circulation et de présentation. Les œuvres prennent des formes ouvertes, rejouées et activées, estompant les frontières entre création, exposition, répétition et expérience, et rendant la danse visible en tant que processus en action.

Duncan Dance Research Center – Moving Ground (2021–2023)

Concevoir la chorégraphie comme un processus régénérateur s'étendant au-delà de la production artistique. Ancré dans le jardin participatif du Duncan Dance Research Center à Vyronas (Athènes), Moving Ground a utilisé le jardin à la fois comme un écosystème vivant et comme une méthodologie de travail, entremêlant recherche artistique, permaculture, transmission culturelle locale et participation communautaire, réactivant ainsi l'héritage de Duncan tout en permettant à la création, à l'apprentissage et à la vie institutionnelle de coévoluer en permanence.

OUVERTURE, HOSPITALITÉ ET CHORÉGRAPHIE ÉLARGIE

Pour une pratique chorégraphique des pluralités perceptives, sociales et relationnelles

Cette démarche propose de concevoir la pratique chorégraphique comme un espace ouvert capable d'accueillir la pluralité des présences, des perceptions, des récits et des modes de relation au monde. Elle invite également à repousser les limites de ce qui est considéré comme chorégraphique, en reconnaissant la valeur relationnelle, perceptuelle, conceptuelle et expérientielle de pratiques qui dépassent le cadre exclusif du mouvement dansé et participent à la construction de récits, de modes de pensée et d'imaginaires.

Prolongeant les évolutions introduites autour de la danse élargie depuis les années 2000, cette approche reconnaît que le chorégraphique peut se déployer à travers une diversité de médias, de formes de présence, de dispositifs relationnels et de modes de transmission qui ont longtemps été considérés comme périphériques ou secondaires.

Dans le contexte des transitions écologiques et sociales, cette ouverture nécessite de repenser les cadres artistiques afin qu'ils puissent coexister avec différentes réalités humaines, sociales, culturelles et perceptives. Il ne s'agit pas simplement d'adapter des formes existantes, mais de concevoir des pratiques capables d'intégrer, dès leur conception même, la diversité des corps, des rythmes, des savoirs et des expériences.

Cette approche s'appuie sur une logique de transversalité et d'interdépendance : les savoirs artistiques, scientifiques, techniques, théoriques, institutionnels ou expérientiels ne sont pas appréhendés à travers des hiérarchies de légitimité, mais comme des perspectives complémentaires contribuant à une compréhension plus complexe et plus sensible des écosystèmes humains et culturels.

Elle nous invite ainsi à concevoir les pratiques chorégraphiques comme des écosystèmes relationnels, où chaque geste, chaque présence et chaque mode de collaboration influe sur des équilibres humains, culturels et environnementaux plus larges.

Elle soutient enfin une conception hospitalière de la chorégraphie élargie : une pratique poreuse, relationnelle et évolutive, attentive aux conditions d'accueil de la pluralité au sein même des formes chorégraphiques. Cette hospitalité peut s'exercer à plusieurs niveaux : les conditions de présence, d'accès et de participation ; les formats et supports de création ainsi que les modes de transmission de la pratique ; mais aussi les savoirs, les récits et les voix reconnus comme capables de contribuer au champ chorégraphique lui-même.

Des normes d'accès à l'hospitalité chorégraphique

Penser l'inclusion dès le départ implique de repenser les fondements mêmes de l'écriture chorégraphique : il ne s'agit plus d'adapter une forme existante à des publics ou à des corps dits « spécifiques », mais d'intégrer dès le départ la diversité des expériences humaines comme condition de la composition.

Cette démarche implique de considérer la pluralité des corps, des rythmes, des perceptions, des langues, des contextes sociaux et des modes d'entrée en relation avec une œuvre comme des éléments constitutifs du processus chorégraphique lui-même.

Dans cette perspective, les normes régissant l'accès, la participation et la reconnaissance ne sont plus considérées comme figées ou neutres, mais comme situées et modifiables. La diversité des expériences n'est plus une exception à intégrer, mais un point de départ à partir duquel repenser les fondements mêmes de l'expérience chorégraphique.

L'accessibilité n'est donc plus uniquement une réponse technique ou institutionnelle : elle devient une composante esthétique, dramaturgique et relationnelle de la création. Les choix de formats, de temporalités, de modes de diffusion, de participation ou de transmission participent pleinement à l'écriture de l'œuvre et aux conditions d'expérience qu'elle rend possibles.

L'hospitalité chorégraphique mobilise également une diversité de médias et de régimes de perception – sonores, textuels, visuels, gestuels, tactiles, numériques, verbaux ou sensoriels – non pas comme des outils périphériques, mais comme des formes actives transformant les modes de relation à la pratique.

Elle soulève enfin des questions sur les conditions sociales et culturelles d'accès aux pratiques artistiques : visibilité des œuvres, légitimité des publics, diffusion en dehors des centres culturels dominants et possibilités concrètes de participation. Dans cette perspective, une pratique hospitalière ne vise pas à simplifier l'expérience, mais à permettre la coexistence de multiples formes de présence, d'attention et d'interprétation.

Actions proposées

- Concevoir des projets chorégraphiques en intégrant dès le départ les principes d'accessibilité multisensorielle (visuelle, sonore, tactile, textuelle, corporelle).
- Définir des structures de participation différenciées (observer / participer / traverser / co-agir) sans hiérarchiser les modes d'implication.
- Prendre en compte les temporalités de la création à travers des rythmes multiples (temps d'adaptation, repos, répétition, appropriation).
- Mettre en place des dispositifs de travail permettant la co-présence de corps, de perceptions et de capacités diverses sans « ajustement secondaire ».

Des formats figés à des pratiques chorégraphiques ouvertes et élargies

Dans une perspective d'hospitalité chorégraphique, les formats ne sont plus considérés comme des contenants figés, mais comme des conditions relationnelles qui façonnent les manières dont une œuvre peut être vécue, traversée, partagée ou coproduite. Réfléchir aux formats devient ainsi un moyen de questionner les conditions mêmes d'existence de la pratique chorégraphique : qui peut y entrer, comment, par quels médias, dans quelles situations et au sein de quelles formes de relation.

Les formats chorégraphiques ne sont pas de simples cadres de présentation d'une œuvre, mais des structures actives qui conditionnent la manière dont une pratique prend forme, est partagée et est perçue. Ils organisent les relations entre les corps, l'espace, le temps, les publics et les dispositifs.

Cette approche repose sur l'idée que les formats ne sont pas figés : ils peuvent être compris comme des systèmes de variation, capables de se reconfigurer en fonction des contextes, des usages et des situations de réception. La chorégraphie n'est donc pas liée à une forme unique, mais à une logique de transformation de ses propres conditions d'apparition.

Cette extension ne concerne pas seulement une ouverture des formats, mais un changement plus profond des conditions chorégraphiques de la composition : les formes ne sont plus exclusivement définies par le mouvement dansé, mais par un ensemble de pratiques, de langages et de dispositifs qui produisent des relations, de la pensée et de l'expérience. La chorégraphie élargie inclut ainsi des formes transmédias, discursives, documentaires, situationnelles ou conceptuelles qui participent à l'élaboration de l'œuvre au même titre que le geste.

Dans cette perspective, la scène, les supports, les formats de diffusion ou les environnements de présentation deviennent des composantes actives de la composition, contribuant à la production de sens et d'expérience. Le contexte n'est plus un cadre externe, mais un élément constitutif de la forme elle-même.

Les pratiques chorégraphiques élargies renvoient ainsi à la capacité d'une œuvre à exister à travers différentes configurations formelles sans perdre sa cohérence interne : performance, dispositif, situation, archive activée, publication ou forme hybride.

D'un point de vue écologique et critique, cette reconfigurabilité contribue à limiter la standardisation des formats et ouvre la voie à des formes plus situées, ajustables et réactivables, adaptées à la diversité des contextes de production et de réception.

Actions proposées

- Concevoir des projets chorégraphiques en intégrant dès le départ les principes d'accessibilité multisensorielle (visuelle, sonore, tactile, textuelle, corporelle).
- Définir des structures de participation différenciées (observer / participer / traverser / co-agir) sans hiérarchiser les modes d'implication.
- Prendre en compte les temporalités de la création à travers des rythmes multiples (temps d'adaptation, de repos, de répétition, d'appropriation).
- Mettre en place des dispositifs de travail permettant la coprésence de corps, de perceptions et de capacités diverses sans « ajustement secondaire ».

Des frontières disciplinaires au dialogue des savoirs

Cette démarche considère la pratique chorégraphique comme un espace de circulation entre différents savoirs, expériences et façons de percevoir le monde. Elle repose sur l'idée qu'aucune perspective – qu'elle soit artistique, scientifique, technique, théorique, institutionnelle ou expérientielle – ne peut, à elle seule, rendre compte de la complexité des réalités humaines, sociales et environnementales.

Le croisement des savoirs ne consiste pas à juxtaposer des expertises, mais à créer les conditions d'un dialogue capable de transformer les pratiques elles-mêmes. La danse devient ainsi un espace transversal, traversé par de multiples récits, disciplines, langages et régimes de savoir. Ces régimes de savoir n'appartiennent pas aux formats de l'œuvre, mais aux conditions de production du sens chorégraphique.

Dans cette approche, la danse élargie désigne également l'ouverture des pratiques chorégraphiques à d'autres médias et à des modes de transmission non hiérarchiques : voix, textes, images, témoignages, archives, dispositifs immersifs ou expériences collectives. Ces éléments ne sont pas des médias supplémentaires, mais des régimes de savoir qui participent à la construction de situations chorégraphiques.

La multiplicité des voix permet enfin de reconnaître des savoirs situés, des expériences minoritaires et des formes d'expérience vécue souvent rendues invisibles, sans chercher à les homogénéiser. La création devient ainsi un espace relationnel où différentes perspectives coexistent, évoluent et participent collectivement à la production de sens.

Actions proposées

- Mettre en place des formats de recherche partagés (laboratoires, tables rondes, ateliers interdisciplinaires et intersectoriels).
- Produire des formes hybrides de documentation (archives vivantes, témoignages, récits, enregistrements fragmentaires, écrits personnels).
- Expérimenter des formats qui vont au-delà de la présentation frontale (conférences performatives, formats immersifs, publications actives, podcasts situés).
- Intégrer des voix multiples dans les processus (artistes, publics, chercheurs, acteurs sociaux).

Références

Erin Manning – Relationscapes : Mouvement, art, philosophie (2009)

Développe une conception du mouvement comme champ relationnel où les corps, les environnements et les perceptions émergent conjointement. La danse est comprise comme un espace d'ouverture et de co-transformation des formes de vie plutôt que comme un objet autonome.

Julie Sermon – Morts ou vifs : pour une écologie des arts vivants (2021)

Propose une écologie des arts du spectacle où les pratiques, les œuvres et les conditions de création sont appréhendées comme des milieux interdépendants. L'ouvrage articule des dimensions pratiques, théoriques et sensibles pour réfléchir à des formes artistiques poreuses, relationnelles et ouvertes aux contextes.

Cie AAA / Laurent Chanel – projets alpins et dispositifs de recherche-création (depuis 2010)

Développe des projets chorégraphiques et de recherche situés dans des environnements naturels et alpins, où la création naît de l'immersion dans des contextes spécifiques. Ces pratiques interrogent les relations entre les corps, le paysage et les conditions matérielles et écologiques de production, faisant du contexte un partenaire actif de la composition et de l'expérience artistique.

Christos Polymenakos, Iliana Fylla & Thalia Ditsa – Scoring Corporealities / Corporeal Communities (2023–2025)

Ces projets de recherche artistique interdisciplinaires ont exploré des approches élargies de la danse et de la création à travers un dialogue entre l'écriture de la performance (corps/mot), les pratiques chorégraphiques, les approches somatiques et les formes d'expression multimodales. Réunissant des participants issus de divers horizons artistiques, scientifiques et sociaux, ils ont

étudié comment les corps, les mots, les lieux et les communautés peuvent devenir des sources de processus créatifs partagés et de formes de savoir communes. La publication 10+1 Dance Stories a prolongé cette recherche au-delà de la performance, en proposant des formats alternatifs de transmission et de rencontre autour de la danse à travers la littérature, la documentation et la narration collective.

Floriane Facchini – Ce que nous dit l'eau (2023)

À travers « Ce que nous dit l'eau », Floriane Facchini développe une pratique artistique élargie où la performance devient un espace d'hospitalité entre disciplines, territoires et formes de savoir. Alliant recherche artistique, pratiques culinaires et réflexion écologique, le projet incarne une forme d'hospitalité méthodologique : les processus artistiques restent ouverts à la transformation par les rencontres avec les habitants, les chercheurs, les agriculteurs, les écosystèmes locaux et les formes de savoir situées. Plutôt que de produire une œuvre d'art figée, le projet crée les conditions d'expériences partagées où les questions artistiques, écologiques et sociales émergent collectivement.

ÉQUITÉ / REPRÉSENTATION ÉQUITABLE

Pour une écologie relationnelle des rôles, des voix et des responsabilités en danse

Réfléchir à l'équité dans le domaine chorégraphique implique de remettre en question les rapports de pouvoir, de visibilité et de légitimité qui structurent encore aujourd'hui les pratiques artistiques. L'histoire occidentale de la danse s'est largement construite autour de modèles hiérarchiques valorisant certaines figures, certains corps et certaines formes d'expertise – le chorégraphe-auteur, le corps virtuose, l'institution légitime – au détriment d'autres contributions pourtant essentielles à la création.

Cette organisation engendre encore aujourd'hui des formes de domination symbolique et matérielle : centralisation du pouvoir artistique, accès inégal aux postes décisionnels, invisibilisation de certains métiers, savoirs ou expériences vécues, légitimité différenciée selon les origines, les corps ou les conditions sociales.

Dans un contexte de transitions écologiques et sociales, réfléchir à l'équité implique de reconnaître que ces déséquilibres de pouvoir, de visibilité et de reconnaissance ne sont pas le fruit du hasard, mais des constructions historiques qui continuent de traverser les pratiques artistiques. Il ne s'agit pas seulement de diversifier les présences visibles, mais de transformer les façons de créer, de collaborer, de décider et de reconnaître les contributions.

Cette démarche nous invite à considérer la danse comme une écologie relationnelle de pratiques, où les responsabilités, les savoirs, les capacités d'agir et les formes de leadership peuvent circuler de manière plus équitable. Cela n'implique pas la suppression des rôles artistiques, mais plutôt un glissement de la figure du chorégraphe-génie vers celle d'un chorégraphe-concepteur ou facilitateur, capable d'ouvrir des espaces de co-construction, de malléabilité et de pluralité des expertises. Cette approche se déploie notamment à travers les questions d'horizontalité, de transparence et de représentation équitable au sein des processus chorégraphiques.

Horizontalité et leadership partagé

Réfléchir à l'équité implique de remettre en question la centralisation du pouvoir artistique et la figure du chorégraphe-génie en tant que seule source de prise de décision et d'autorité. Sans nier la responsabilité artistique, cette posture propose de faire évoluer le rôle du chorégraphe vers celui d'un concepteur, d'un facilitateur ou d'un assembleur de situations, capable d'organiser des espaces de dialogue, d'écoute et de contribution.

L'horizontalité ne signifie pas l'absence de structure, mais une redistribution plus fluide des responsabilités, où différentes formes d'expertise – artistique, technique, dramaturgique, expérientielle ou issue du vécu – peuvent participer à la construction du sens. Cette approche ouvre également la possibilité d'élargir l'accès aux rôles de direction à des personnes historiquement sous-représentées dans le secteur chorégraphique, en particulier les artistes en situation de handicap ou issus de parcours minoritaires.

Actions proposées

- Expérimenter des formes de direction partagée : rotation des périodes d'animation, co-animation des répétitions, partage des responsabilités sur certains aspects du projet (dramaturgie, transmission, relation avec le public, documentation).
- Reconnaître explicitement les espaces de contribution des interprètes, des collaborateurs et des partenaires de recherche au sein du processus créatif.
- Organiser des moments de discussion collective autour des intentions artistiques afin de permettre une compréhension commune du projet et un échange de propositions.
- Favoriser l'accès aux rôles de prise de décision, de transmission ou de direction artistique pour les personnes historiquement sous-représentées dans le secteur chorégraphique.
- Expérimenter des formes d'auteur élargi ou de reconnaissance collective lorsque le processus le justifie.

Transparence, partage des responsabilités et équité dans les conditions de participation

Une pratique équitable implique de rendre visibles les conditions de création de l'œuvre et les logiques décisionnelles qui la sous-tendent. Qui décide ? Qui s'exprime ? Qui reste silencieux ? Comment circulent les informations, les responsabilités, les ressources et les possibilités d'agir ? Cette démarche nous invite à considérer la transparence non pas comme un simple outil administratif, mais comme une condition relationnelle et politique indispensable à la confiance, à l'engagement et à un accès réel et significatif aux processus créatifs. Clarifier les rôles, les attentes, les modalités de travail, ainsi que les choix artistiques ou budgétaires, peut contribuer à créer des environnements plus ouverts, plus accessibles et moins exclusifs.

Au-delà de la transparence, l'équité exige également de prêter attention aux conditions concrètes du quotidien qui permettent aux personnes de participer pleinement au travail artistique. Cela inclut la manière dont les informations et les consignes sont communiquées, la possibilité d'exprimer ses désaccords en toute sécurité, l'organisation des rythmes de travail, la prise en compte des besoins en matière d'accessibilité, ainsi que la reconnaissance et la valorisation des différentes formes d'engagement.

Dans une perspective écologique et inclusive, cela implique de reconnaître que tout le monde ne dispose pas des mêmes ressources physiques, sociales, économiques ou symboliques pour prendre part à un projet. Envisager des cadres plus habitables revient donc à créer les conditions d'une participation réelle, située et durable pour chaque personne.

Actions proposées

- Clarifier dès le début du projet les rôles, les responsabilités, les attentes, les marges de décision et les modalités de collaboration.
- Rendre visibles certains éléments structurels du projet : temporalités, organisation du travail, critères de prise de décision, ressources disponibles ou contraintes de production.
- Prévoir des moments réguliers de retour d'expérience (retour collectif, séances d'écoute, évaluations de processus) afin d'identifier les déséquilibres relationnels ou les obstacles à la participation.

- Diversifier les modalités de participation aux échanges : oral, écrit, observation, petits groupes, temps individuel, afin de ne pas privilégier une seule façon de contribuer.
- Intégrer des conditions de travail plus vivables : rythmes adaptables, pauses, attention.

Représentation et reconnaissance équitables des contributions

Une pratique équitable implique enfin de reconnaître plus justement les contributions humaines, artistiques et matérielles qui participent à la création chorégraphique. Cela concerne à la fois les conditions économiques – rémunération, accès aux opportunités, répartition des ressources – et la représentation symbolique des corps, des récits, des savoirs et des parcours au sein des espaces de création et de visibilité.

Cette démarche nous invite à dépasser les modèles normatifs du corps, de l'artiste « désirable », du corps légitime ou du parcours valorisé, afin de reconnaître la pluralité des présences et des modes de contribution. Elle peut ouvrir la voie à des formes d'auteur collectif, d'auteur partagé ou à une reconnaissance élargie du travail interprétatif, technique ou collaboratif, tout en restant attentive à la responsabilité artistique et aux singularités de chaque personne.

Actions proposées

- Valoriser explicitement les travaux souvent invisibles : performance, coordination, soutien, accompagnement ou transmission.
- Développer des formes de documentation ou de communication qui rendent visible la pluralité des contributions qui ont nourri le projet.
- Remettre en question les représentations dominantes dans les choix de recrutement, de collaboration ou de diffusion afin de favoriser une réelle diversité des présences, des récits et des parcours.
- Réfléchir à des modèles plus équitables de rémunération, de crédit ou de reconnaissance symbolique en fonction des réalités du projet.
- Impliquer les personnes concernées dans les décisions qui ont un impact direct sur leur engagement artistique ou professionnel.

Références

Raji Mangat – Une recette pour un cadre de gouvernance féministe (2020)

Un cadre conceptuel pour les organisations artistiques fondé sur la gouvernance féministe, la transparence et la redistribution du pouvoir décisionnel.

Per.Art – [Célébration des 20 ans de Per.Art](#)

Dans cet entretien, Saša Asentić revient sur la manière dont Per.Art a créé les conditions permettant à des artistes en situation de handicap intellectuel de s'épanouir en tant qu'auteurs, interprètes et collaborateurs, donnant ainsi naissance à une œuvre passionnante et pionnière. Il replace le développement de la compagnie dans le contexte de l'histoire récente de la Serbie et aborde le rôle de la scène théâtrale indépendante dans la promotion du changement social et de la réflexion critique au sein de la société serbe. Voir également [« Créer notre histoire collective »](#) pour un entretien avec des membres de Per.Art.

Gens d'Uterpan – Avis d'audition (2008)

Un dispositif critique qui met à nu les mécanismes de sélection et de normalisation des corps dans le domaine chorégraphique, rendant visibles les logiques de pouvoir et les critères implicites de légitimité artistique.

Bojana Kunst – Artist at Work : Proximité de l'art et du capitalisme (2015)

Analyse des conditions de travail dans les arts contemporains et des relations entre création, précarité, reconnaissance et structures économiques du domaine artistique.

Artogether Inclusive Dance Company & Katerina Gevetzi – S_ words (2024)

Travaillant depuis plus de vingt ans avec des danseurs avec et sans handicap, Artogether développe une chorégraphie à partir de la diversité des corps plutôt qu'en dépit de celle-ci. S_ words s'interroge sur qui a le droit de parler, de communiquer et de créer, en proposant le mouvement, le son et la voix comme des langages artistiques tout aussi légitimes les uns que les autres. L'accessibilité est abordée comme une condition créative intégrée au processus chorégraphique dès sa conception.

Alice Davazoglou – Danser ensemble (2024)

Dans *Danser ensemble*, la chorégraphe Alice Davazoglou bouleverse les relations conventionnelles entre le handicap et la création chorégraphique. En invitant dix chorégraphes français de premier plan à interpréter des partitions chorégraphiques qu'elle a créées pour eux, elle déplace le centre d'intérêt de l'accessibilité vers l'équité artistique. Le projet s'interroge sur qui est reconnu comme auteur, à qui est accordée l'autorité de transmettre, de diriger et de créer, affirmant le droit de chacun à occuper pleinement la place d'artiste, indépendamment des normes qui continuent de façonner la légitimité créative.

Arsi – Réseau pour la danse et le handicap (depuis 2026)

Fondé par des professionnels de la culture en situation de handicap et valides, Arsi – Réseau pour la danse et le handicap milite en faveur d'une égalité structurelle au sein du secteur professionnel de la danse en Grèce. Au-delà de la simple participation, le réseau promeut l'égalité d'accès à la formation artistique, aux opportunités professionnelles, à une rémunération équitable et à la reconnaissance culturelle pour les artistes en situation de handicap, affirmant que le handicap est une source d'innovation artistique plutôt qu'un obstacle à la pratique professionnelle.

FORMATS ET DISPOSITIFS ARTISTIQUES

FORMATS ET DISPOSITIFS ARTISTIQUES

Comment organiser les conditions de l'expérience chorégraphique ?

Cette section explore les formats, les dispositifs artistiques et les environnements à travers lesquels les pratiques chorégraphiques prennent forme, circulent et se transforment. Elle s'intéresse moins aux œuvres en tant qu'objets figés qu'aux conditions concrètes qui les rendent possibles : structures compositionnelles, dispositifs relationnels, espaces, temporalités et cadres d'expérience.

Les formats ne sont pas ici considérés comme de simples contenants ou modes de diffusion, mais comme des composantes actives de la composition chorégraphique. Ils organisent les relations entre les corps, les espaces, les publics, les perceptions et les modes de participation. Ils influencent la manière dont une œuvre est composée, partagée et génère du sens.

Les contributions rassemblées dans cette section explorent différentes manières d'organiser l'expérience chorégraphique : des structures ouvertes pouvant être activées, transmises ou transformées ; des formats participatifs qui redistribuent les rôles entre artistes et public ; des dispositifs spatiaux, sensoriels et temporels qui modifient les conditions de perception ; ainsi que des formes hybrides dans lesquelles la danse se déploie à travers d'autres médias, des collaborations ou des environnements.

Une attention particulière est accordée aux formats capables d'évoluer en fonction des contextes de création et de réception : œuvres activables, séries, variations d'une proposition, formes participatives, dispositifs immersifs, expériences situées, temporalités étendues ou formats hybrides. Cette diversité permet d'imaginer des pratiques plus adaptables, transmissibles et accueillantes, attentives à une pluralité de situations, de ressources et de modes de participation. Elle ouvre également des voies pour repenser les questions d'accessibilité, d'inclusion et de durabilité dans la pratique chorégraphique – non pas comme des contraintes ajoutées a posteriori, mais comme des moteurs potentiels de la création.

Les espaces et les environnements de création occupent également une place importante. La scène n'est plus considérée comme le seul lieu possible de l'expérience chorégraphique : les espaces publics, les paysages, les architectures existantes, les formats de promenade, les environnements immersifs ou numériques deviennent eux aussi des composantes actives de la composition. Le contexte n'est plus appréhendé comme une simple toile de fond, mais comme un contributeur actif à la construction de l'expérience, invitant à des formes de création plus situées, attentives aux ressources, aux usages et aux réalités locales.

Ces formats peuvent se combiner, se transformer ou coexister. Une œuvre peut prendre des formes multiples, circuler à travers différents espaces, mobiliser différents niveaux de participation, ou être reconfigurée en fonction des personnes, des lieux et des temporalités rencontrés.

Les propositions rassemblées ici ne visent pas à établir des modèles uniques ni à normaliser les pratiques, mais plutôt à ouvrir des voies et à offrir des clés d'interprétation pour explorer d'autres façons de créer, d'organiser et de partager l'expérience chorégraphique. Elles nous invitent à

considérer les formats non pas comme des structures figées, mais comme des architectures sensibles capables de transformer les conditions de présence, de perception et de relation – ainsi que les mondes que la danse rend possibles.

STRUCTURES OUVERTES ET FORMES ACTIVABLES

Comment rendre une œuvre adaptable, transmissible et évolutive ?

Cette entrée explore les formats chorégraphiques en tant que structures actives de composition.

Plutôt que de considérer les œuvres comme des objets achevés, elle les aborde comme des systèmes ouverts pouvant être activés, transmis, transformés et recontextualisés.

Dans une perspective liée aux transitions écologiques et sociales, ces formats permettent de repenser la création à travers des logiques de durabilité, d'inclusion et d'accessibilité – non pas comme des ajouts techniques, mais comme des conditions internes à la composition chorégraphique.

Ils ouvrent également une réflexion sur les façons dont une œuvre produit du sens : à travers ses règles, ses variations, ses dérivations et ses modes d'activation.

Protocoles, partitions et œuvres activables

Les œuvres basées sur un protocole ou une partition désignent des formes chorégraphiques structurées par des instructions, des règles, des tâches, des cadres d'action ou des systèmes d'activation, plutôt que par une composition fixe et définitive. Au lieu de produire une version unique et stable d'une œuvre, ces formats établissent les conditions permettant d'interpréter, de réactiver, de transformer ou de transmettre une proposition artistique dans différents contextes. Cette approche éloigne les pratiques chorégraphiques d'une logique axée sur le produit pour les orienter vers une réflexion centrée sur le processus et la transmission, où le « comment » devient tout aussi important que le « quoi ». Alors que les œuvres scéniques sont souvent conçues comme des formes stabilisées destinées à être reproduites, les œuvres basées sur des protocoles privilégient les logiques de circulation, de transformation et d'appropriation située. L'enjeu n'est plus la fidélité à une version originale, mais plutôt la capacité d'une proposition à rester cohérente tout en se reconfigurant en fonction des personnes, des contextes et des conditions de présentation.

Dans cette perspective, la dramaturgie du sens se construit non seulement à travers le mouvement lui-même, mais aussi à travers des règles d'engagement, des modes d'attention, des formes de participation et les relations qu'une œuvre rend possibles. Le protocole devient ainsi à la fois un outil de composition et un cadre d'expérience.

Dans le contexte des transitions écologiques et sociales, les œuvres fondées sur des protocoles apportent des réponses particulièrement pertinentes aux enjeux de durabilité, d'inclusion et d'accessibilité. Leur nature adaptable favorise la réactivation, la réutilisation et une dépendance matérielle réduite, encourageant ainsi des modes de création plus durables. Leur ouverture à l'interprétation permet d'accueillir une diversité de corps, d'expériences et de contextes, renforçant ainsi les approches inclusives. Enfin, leur transmissibilité peut favoriser l'accessibilité grâce à de multiples formats de documentation, de médiation et de diffusion.

Outils et pistes d'action suggérés

- Développer des partitions ouvertes et réactivables : concevoir des œuvres pouvant être activées par différents corps, dans différents contextes et avec des moyens variés. Les partitions peuvent prendre la forme de textes, d'instructions, de partitions sensorielles, d'images, de transmission orale ou de simples règles d'interaction.
- Encourager la co-écriture et la paternité partagée : utiliser les protocoles comme des espaces de co-construction en invitant des interprètes, des participants ou des communautés à contribuer au matériel chorégraphique par le biais de récits, d'improvisations, d'ateliers ou de processus de retour d'expérience.
- Concevoir des protocoles accessibles et multimodaux : veiller à ce que les partitions soient compréhensibles et activables par une diversité de personnes grâce à de multiples formats : texte simplifié, vidéo, audio, langue des signes ou supports visuels et tactiles le cas échéant.
- Intégrer des paramètres écologiques dans l'écriture de l'œuvre elle-même : ancrer les principes de sobriété directement dans les protocoles : lumière existante, matériaux locaux ou réutilisés, scénographies légères, adaptation aux espaces disponibles ou exigences techniques réduites.
- Aborder chaque mise en œuvre comme une variation située : privilégier les structures modulaires qui permettent à l'œuvre d'évoluer en fonction des espaces, des temporalités, des personnes ou des contextes.
- Considérer le processus comme une archive vivante : documenter non seulement le résultat final, mais aussi les transformations successives, les répétitions, les témoignages et les traces du processus de travail afin de favoriser la transmission, la mémoire et les futures réactivations.

Série et continuité des œuvres

Une approche sérielle considère la création chorégraphique comme un ensemble d'œuvres ou de propositions artistiques reliées par une continuité de recherche, plutôt que comme une succession de projets isolés. Une même question – sensorielle, sociale, politique, écologique ou philosophique – peut ainsi se déployer à travers plusieurs œuvres, permettant d'explorer progressivement ses enjeux sous différents angles.

Dans cette perspective, la création ne s'organise pas nécessairement autour d'une œuvre unique, mais à travers une constellation de propositions qui se répondent, se modifient ou se prolongent les unes les autres au fil du temps. Une série peut prendre la forme de chapitres successifs, de processus de recherche évolutifs ou de créations distinctes explorant différentes dimensions d'une question commune. Gestes, matériaux, imaginaires, dispositifs ou dramaturgies deviennent ainsi des ressources évolutives qui se transforment d'une création à l'autre.

Cette approche favorise une forme de pérennité artistique en limitant les logiques de production ponctuelle et de renouvellement systématique. Plutôt que de produire sans cesse du nouveau, elle encourage des pratiques de continuité, de réutilisation, de transformation et de maturation progressive des matériaux chorégraphiques, dramaturgiques ou scénographiques.

Une approche sérielle peut également devenir un espace d'inclusion et d'accessibilité progressives. Les processus à long terme permettent d'intégrer de nouveaux interprètes, collaborateurs ou partenaires, d'adapter les propositions à différents contextes et de construire des

relations plus durables avec les publics et les territoires. La récurrence de certains motifs, thèmes ou dispositifs peut également favoriser une familiarisation croissante avec les œuvres, créant ainsi de multiples points d'entrée dans l'expérience chorégraphique.

Outils et pistes d'action suggérés

- Développer des cycles de création autour d'une réflexion partagée : structurer plusieurs œuvres autour d'une question, d'un imaginaire, d'un enjeu ou d'un matériau commun afin d'approfondir progressivement ses différentes dimensions, plutôt que de repartir systématiquement de zéro.
- Adopter une approche de « portfolio » ou de corpus de recherche : s'inspirer des pratiques des arts visuels, où les artistes développent souvent des corpus d'œuvres reliés par des questions, des matériaux ou des préoccupations récurrentes. La chorégraphie peut ainsi être abordée comme un champ de recherche composé de séries, d'étapes ou de chapitres successifs, rendant visible l'évolution d'une pratique artistique au fil du temps plutôt qu'une succession de projets indépendants.
- Réactiver et transformer les matériaux d'une œuvre à l'autre : réutiliser, modifier ou développer davantage des gestes, des partitions, des dispositifs, des scénographies, des matériaux sonores ou des dramaturgies afin qu'ils puissent évoluer d'un contexte à l'autre et aborder de nouvelles questions.
- Constituer des répertoires vivants de matériaux chorégraphiques : créer des archives évolutives rassemblant des notes, des enregistrements, des partitions, des objets, des traces de répétitions ou des témoignages. À l'instar des collections documentaires dans les arts visuels, ces répertoires peuvent devenir des ressources actives pour de futures créations et la transmission.
- Documenter les transformations successives d'une approche artistique à travers des journaux, des publications, des partages intermédiaires ou des archives de processus.
- Développer des écosystèmes de collaboration durables avec des interprètes, des lieux, des partenaires, des territoires ou des communautés, permettant à une recherche artistique de s'approfondir par des rencontres répétées plutôt que par des collaborations ponctuelles.

Variations et versions multiples d'une œuvre

Une œuvre chorégraphique peut exister sous de multiples formes sans perdre sa cohérence interne. Elle peut se déployer sous la forme d'une représentation, d'une installation, d'une exposition, d'une publication, d'un dispositif sonore, d'un parcours ou d'une activation contextuelle. Ces formats représentent différentes manières de donner vie à une même proposition artistique en changeant de support.

Cette pluralité de formats déplace l'attention de l'œuvre en tant qu'objet figé vers la structure sensible sous-jacente, capable de générer du sens à travers des modes d'expérience différenciés. Chaque format établit des relations spécifiques avec le corps, le temps, l'espace et l'attention. Dans certains cas, une œuvre peut se déployer à travers plusieurs formats, chacun activant une dimension particulière de la proposition artistique. La pluralité des formes s'inscrit ainsi dans la dramaturgie de l'œuvre elle-même et de ses conditions d'apparition.

Cette ouverture élargit les modes d'accès à l'œuvre en diversifiant les expériences possibles, les points d'entrée et les modes de perception. Elle contribue également à une réflexion sur la

pérennité des œuvres artistiques, permettant à une proposition chorégraphique de s'étendre, de se transformer et de circuler au fil du temps à travers différentes formes.

Historiquement, la danse contemporaine s'est largement développée à travers des formats de présentation éphémères, souvent liés à des logiques de spectacles uniques et à des temporalités événementielles. La possibilité de déployer une œuvre à travers de multiples formes ouvre des régimes temporels alternatifs, où l'éphémère peut coexister avec la continuité, la réactivation et la mémoire.

Outils et pistes d'action suggérés

- Identifier les différents modes d'existence d'une œuvre et cartographier les formats possibles : envisager dès le départ les différentes manières dont un projet peut prendre forme (spectacle sur scène, installation, publication, archive, dispositif sonore, etc.), non pas comme des dérivés techniques, mais comme des expériences sensorielles distinctes.
- Explorer les traductions entre formats : aborder la transition d'un format à un autre comme une transformation dramaturgique. Ce qui change, ce n'est pas seulement le support, mais aussi la relation au corps, à l'espace, au temps et à la perception. Définir les principes de transformation entre les formats : ce qui doit rester stable, ce qui peut évoluer et ce qui nécessite une réinterprétation.
- Composer à travers des modules perceptifs différenciés : développer des éléments chorégraphiques (gestes, images, sons, textes, dispositifs) pouvant être activés différemment selon le contexte de présentation.
- Considérer la diffusion comme faisant partie intégrante de l'œuvre elle-même : intégrer les conditions de diffusion, de documentation et de réactivation en tant que dimensions constitutives du projet artistique plutôt que comme des étapes secondaires de la production.
- Favoriser les formes de coexistence entre les formats : permettez à plusieurs versions d'une même œuvre d'exister simultanément ou successivement, sans établir de hiérarchie entre une « version principale » et ses « dérivés ».
- Documentez les transitions entre les formats : observez et documentez ce qui change lorsqu'une œuvre passe d'un format à un autre : perceptions, relations avec le public, temporalités, intensité corporelle et modes d'interprétation. Ces transitions peuvent devenir un matériau de recherche à part entière.

Références

Deborah Hay – No Time to Fly (2010)

Une partition textuelle adressée à l'interprète, qui active des états d'attention, de perception et de présence plutôt qu'une forme chorégraphique figée. L'œuvre existe comme un dispositif sensible qui se reconfigure à chaque activation, en fonction de l'expérience incarnée de l'interprète.

Myriam Lefkowitz – Walk, Hands, Eyes (A City) (2011–)

Un protocole perceptif activable et adaptable à différents contextes urbains, fondé sur le guidage et la suspension volontaire de la vue. L'œuvre transforme le paysage urbain en une expérience chorégraphique par le biais d'un glissement des modes sensoriels et relationnels.

Christian Rizzo – 100 % polyester, objet dansant n° (à définir) (1999)

Une pièce chorégraphique conçue comme un « objet dansant », articulant performance, installation et statut d'objet scénique. L'œuvre s'inscrit dans une logique sérielle potentielle, où chaque variation ou activation peut reconfigurer le format sans jamais stabiliser pleinement sa forme, ouvrant ainsi un espace entre performance, dispositif et présence sculpturale.

Catherine Contour – Carte pour les bols à textes (2018)

Un dispositif chorégraphique et éditorial fondé sur la traduction d'une pratique performative en un protocole cartographique. L'œuvre prend la forme d'un objet transmissible (carte / écriture / partition), dans lequel le geste chorégraphique se transforme en un système d'activation sensible et de lecture située.

Jérôme Bel – pratiques de délégation et de réactivation (depuis les années 2000)

Une pratique chorégraphique fondée sur la transmission, la délégation et la réactivation de matériaux existants entre différents interprètes et contextes. Cette approche fait évoluer la notion d'œuvre d'un objet figé vers un système d'activation, tout en remettant en question les logiques de production dominantes dans les arts du spectacle. En privilégiant des formats transmissibles, adaptables et parfois décentralisés, elle ouvre la voie à des formes de circulation plus légères, moins dépendantes des structures de production à grande échelle.

FORMES PARTICIPATIVES / EXPÉRIENCES PARTAGÉES

Comment redistribué-t-on les rôles au sein de l'expérience chorégraphique ?

Cette entrée explore différentes manières d'organiser la participation, la relation et l'expérience collective au sein des pratiques chorégraphiques contemporaines. Elle se concentre sur des formats qui font évoluer les frontières entre création, réception et présence partagée en invitant le public, les participants ou les communautés à prendre part – de diverses manières – à l'expérience de l'œuvre.

Les catégories proposées ici ne visent pas à définir des formats figés ou exhaustifs, mais plutôt à offrir des repères pour réfléchir à différentes manières de créer avec les autres : par la co-création, les jeux et les systèmes d'improvisation guidée, ou encore les formes collectives issues de pratiques festives, sociales ou rituelles. Ces dispositifs peuvent se combiner, évoluer ou coexister au sein d'un même projet.

Au sein de ces formats, la chorégraphie ne repose plus uniquement sur une séparation stable entre la scène et le public, l'auteur et le participant, l'expert et le non-professionnel. Les rôles deviennent plus poreux, les modes d'engagement plus variables, et le sens se construit également à travers les relations, les situations vécues, les formes d'attention et les expériences partagées. Dans le contexte des transitions écologiques et sociales, ces formats nous invitent à repenser la manière dont le travail artistique se crée avec les autres. Souvent ancrés dans des situations concrètes, des contextes locaux, des moments de rencontre ou des dispositifs légers, ils détournent l'attention de la seule production scénique pour la porter sur la qualité des relations, de l'écoute et de l'expérience partagée. Ce faisant, ils peuvent favoriser des formes de création plus situées, relationnelles et interdépendantes, où l'expérience collective devient partie intégrante de la construction du sens.

Œuvres participatives et co-création

Les œuvres participatives et les approches de co-création désignent des formats chorégraphiques développés grâce à une collaboration en temps réel avec des participants non professionnels, des communautés ou des publics. Contrairement aux œuvres reposant sur des protocoles ou des partitions transmissibles, qui peuvent être réactivées dans différents contextes, ces propositions prennent forme in situ, émergeant à travers les présences, les choix, les interactions et les contributions des personnes impliquées. L'œuvre se transforme à travers les personnes qui la vivent et la façonnent.

Ces pratiques s'appuient souvent sur la co-construction, la prise de décision partagée ou l'improvisation collective. La création émerge des réalités vécues, des relations existantes et des conditions spécifiques de l'environnement dans lequel l'œuvre se déploie. La participation ne se limite donc pas à la performance ou à l'exécution d'actions prédéfinies : elle devient relationnelle, sensorielle et parfois politique, ouvrant des espaces de dialogue, de visibilité et de partage d'expériences.

Ces approches peuvent prendre des formes variées selon le degré d'implication proposé : œuvres collaboratives à grande échelle, expériences intimes en tête-à-tête, interaction avec le public, dispositifs immersifs ou processus de création collective. Certaines redistribuent radicalement les rôles artistiques, tandis que d'autres offrent des façons plus actives d'habiter l'expérience chorégraphique.

Dans cette perspective, la dramaturgie du sens se construit autant à travers les relations qui se tissent qu'à travers les gestes eux-mêmes : l'attention, la confiance, la vulnérabilité, la coopération et l'imprévisibilité deviennent des composantes à part entière de la composition. Les œuvres participatives peuvent également faire émerger des récits situés, ancrés dans l'expérience vécue, la mémoire incarnée, les témoignages ou des réalités souvent rendues invisibles. Les participants deviennent ainsi les vecteurs de savoirs, d'histoires, de perceptions et de modes d'attention qui transforment le matériau chorégraphique lui-même, tout en ouvrant des espaces de visibilité à une pluralité de corps, d'expériences sensorielles et de façons d'être ensemble.

Outils et pistes d'action suggérés

- Envisagez différents niveaux d'engagement – observation active, interaction, co-crédation ou implication durable – en fonction des désirs, des capacités ou des contextes des participants.
- Développez des espaces de co-construction : ateliers, laboratoires ou formats ouverts où les participants peuvent générer et transformer du matériel de mouvement.
- Considérez l'expérience vécue comme du matériau chorégraphique : mobilisez les souvenirs incarnés, les témoignages, les gestes du quotidien ou les récits situés comme ressources de composition.
- Élaborez des partitions, des instructions ou des structures d'improvisation collectives et évolutives, qui se développent grâce aux contributions du groupe et aux situations rencontrées.
- Ouvrir les processus créatifs au public : expérimenter des répétitions publiques, des ateliers d'initiation ou des formats de « travail en cours » qui permettent au public d'observer, d'engager le dialogue ou de participer à certains moments du processus créatif.
- Développer des créations ancrées dans des contextes situés – en lien avec des écoles, des quartiers, des espaces publics, des lieux de prise en charge ou des communautés spécifiques – afin d'explorer de nouvelles relations entre les corps, les territoires et l'expérience collective.
- Prévoir des moments de discussion ou de témoignage pour nourrir la mémoire du projet et intégrer les retours d'expérience dans son évolution future.

Rituels, danses sociales et pratiques de danse collective

Les formats chorégraphiques ancrés dans les rassemblements de danse, les danses collectives et les formes festives s'inscrivent dans des modes de rassemblement où le mouvement est partagé, circulaire et transmis. Ils s'inspirent de formes existantes – danse de salon, fêtes de village, danses en ligne, danses en cercle, danses traditionnelles ou rituelles – tout en les réactivant dans des contextes contemporains.

Ces formats ne reposent pas principalement sur des règles (comme dans les jeux), ni sur un cadre d'activation (comme dans les protocoles), mais plutôt sur des formes de création collective de présence, où le mouvement circule entre les corps, les générations et les souvenirs. La danse y est souvent simple, reconnaissable et reproductible, permettant une participation immédiate quelle que soit la maîtrise technique.

Le passage des dispositions linéaires ou frontales à des structures circulaires revêt ici une importance capitale : les cercles, la répétition, la rotation ou les danses en chaîne génèrent des expériences collectives fondées sur la continuité plutôt que sur la performance individuelle. Ces formes s'inscrivent dans une écologie du mouvement où les gestes sont transmis, transformés et « recyclés » à travers les cultures et les époques, suivant une logique de réactivation plutôt que de création ex nihilo.

Dans cette perspective, la question du « folk » prend tout son sens et s'inscrit dans l'actualité : comment une danse peut-elle être à la fois héritée et réinventée ? Comment les formes issues des traditions populaires peuvent-elles être déplacées, hybridées ou reconfigurées sans perdre leur dimension de partage ? Ces pratiques estompent les frontières entre la danse de scène et la danse sociale, entre la scène et la fête, entre la représentation et la participation.

Historiquement – et encore aujourd'hui –, ces formats peuvent être rattachés à des pratiques festives et collectives très diverses : danses populaires et traditionnelles, cultures contemporaines des clubs, des raves et des pistes de danse, où le mouvement collectif se déploie à travers la durée et la répétition, ainsi que certaines pratiques issues des happenings des années 1960, qui avaient déjà ouvert des espaces d'action collective et élargi la participation.

Ces formes trouvent également des prolongements dans certaines pratiques scéniques contemporaines, où la frontière entre la scène et le public est temporairement déplacée : invitations à rejoindre l'espace de danse, dispositifs festifs, dissolution progressive de la frontalité, ou ouverture de la scène en tant qu'espace partagé.

Outils et pistes d'action suggérés

- Observer et analyser les formes de danse existantes : étudier les pratiques de danse cycliques, populaires ou traditionnelles (danses en cercle, danses en ligne, festivités locales, pratiques en boîte de nuit ou lors de raves) en tant que matériau chorégraphique afin de comprendre leurs logiques de circulation, de transmission et de participation.
- Développer des formes situées d'enquête incarnée : s'inspirer d'approches proches de la pratique ethnographique : participer à des célébrations, à des contextes sociaux ou rituels, observer les gestes collectifs et recueillir les dynamiques de groupe en tant que ressources créatives. Intégrer la transmission orale, la répétition collective ou le partage intergénérationnel des gestes dans les processus créatifs.
- Explorer les espaces et les architectures de rassemblement : utiliser les structures de rassemblement collectif (places publiques, cercles, pistes de danse, seuils, espaces ouverts ou festifs) comme des dispositifs actifs qui façonnent directement la forme du mouvement.
- Concevoir des situations d'attention et de présence collectives : créer des cadres qui favorisent la synchronisation, la désynchronisation, l'immersion ou l'écoute partagée sans codification stricte de la performance.
- Travailler avec le rituel et la répétition comme moteurs de composition : s'inspirer des principes issus des formes festives ou rituelles (répétition, intensification, circularité, franchissement de seuils) comme outils pour structurer le mouvement et l'expérience collective.
- Activer et intégrer les savoirs incarnés non académiques : mobiliser les formes de savoir issues de pratiques sociales, populaires, informelles ou vernaculaires (danses festives,

communautaires ou quotidiennes) en tant que matière créative. Ces formes de savoir se transmettent par l'imitation, la répétition, l'observation ou le partage direct, et peuvent élargir les modes de composition chorégraphique sans établir de hiérarchies entre les pratiques.

Jeux, tâches et improvisation guidée

Les cadres de jeux, de tâches et d'improvisation guidée renvoient à des formats chorégraphiques construits à partir de règles simples, de défis, de contraintes, de missions ou de cadres d'action ouverts qui permettent au mouvement d'émerger en temps réel. Ici, la composition ne repose pas sur une séquence fixée à l'avance, mais sur des structures élémentaires suffisamment claires pour orienter l'action tout en laissant à chaque participant la possibilité d'inventer sa propre manière de répondre.

Contrairement aux œuvres basées sur des protocoles ou des partitions, qui visent souvent à créer des formes pouvant être transmises et réactivées dans différents contextes, les formats ludiques et improvisés sont plus profondément ancrés dans l'immédiateté de l'expérience vécue. Le cadre existe moins pour préserver une œuvre que pour générer un état de présence, une attention collective ou un espace d'interaction dans lequel quelque chose peut émerger.

Le jeu devient ici un modèle particulièrement fertile. Comme dans le sport ou les pratiques ludiques, il crée une situation réelle plutôt qu'une représentation : il y a un enjeu concret, même s'il est symbolique — accomplir une tâche, résoudre un problème, maintenir l'équilibre, suivre ou contourner une règle. L'attention se déplace du résultat vers le processus : personne ne sait exactement ce qui va se passer, et cette dimension d'imprévisibilité devient un moteur de l'expérience, favorisant souvent un engagement fort fondé sur la curiosité, l'attention et le désir d'agir.

Ces dispositifs reposent souvent sur un équilibre entre structure et liberté : des règles suffisamment claires pour favoriser l'engagement, mais suffisamment ouvertes pour permettre une diversité de réponses individuelles. Cette logique peut favoriser l'inclusion en accueillant des participants aux expériences variées, en valorisant moins la maîtrise technique que la capacité à expérimenter, observer, réagir ou inventer.

Dans cette perspective, la dramaturgie du sens émerge à travers les qualités de présence, les relations qui se tissent, la prise de décision instantanée et les formes d'attention collective, remettant souvent en question les conceptions conventionnelles de la virtuosité, de l'expertise ou de la performance. En proposant des règles accessibles, l'œuvre devient un champ d'expérimentation partagé où la coopération, la surprise, la négociation, l'écoute et le déséquilibre font partie intégrante de la composition chorégraphique.

Outils et pistes d'action suggérés

- Créez des partitions de jeu simples pouvant être mises en œuvre immédiatement : élaborer des instructions courtes (par exemple : suivre / éviter / échanger / ralentir / s'arrêter / faire un relais / protéger / déstabiliser) pouvant être testées directement dans l'action, sans nécessiter de longues explications.

- Travailler à partir de tâches physiques et relationnelles concrètes : utiliser des actions élémentaires comme matériau chorégraphique : porter un objet, guider quelqu'un, bloquer un passage, partager un poids, reproduire un geste, transformer une trajectoire.
- Développer des cadres ludiques en temps réel : activer des logiques inspirées des jeux, du sport, des jeux vidéo ou des dynamiques de champ de bataille (tour de rôle, score, enjeux, équipes, élimination douce, compétition amicale, missions collectives) pour susciter l'attention, l'engagement et l'imprévisibilité sans s'appuyer sur un récit figé.
- Créer des situations d'improvisation avec des contraintes évolutives : modifier les règles en cours d'action (ajouter, inverser, simplifier) afin d'entretenir la capacité d'adaptation des participants et d'éviter les schémas comportementaux figés.
- Explorer des cadres d'attention répartie : concevoir des situations où l'écoute des autres, la perception du groupe et la réactivité immédiate deviennent centrales dans l'action (par exemple, suivre sans regarder, réagir uniquement à des mouvements périphériques, agir par relais).
- Expérimenter des modes de participation gradués : permettre différents niveaux d'implication au sein d'un même cadre (observer / influencer / agir / guider / transformer) sans établir de hiérarchie entre les rôles.
- Consigner les règles sous forme de matériel transmissible : consigner les instructions, les variations et les ajustements apportés au jeu (plutôt qu'une version définitive) afin de faciliter sa réutilisation dans d'autres contextes tout en préservant la clarté et l'accessibilité.

Références

Julie Nioche – L'impassé-e (2020)

Un projet participatif lancé en réponse à l'isolement social, fondé sur des échanges individuels et des rencontres de danse personnalisées. L'œuvre se développe à travers des relations directes entre artistes et participants, activant des espaces de co-crédation situés dans différents contextes (quartiers, institutions, environnements de vie quotidiens). Elle se déploie selon une logique créative ancrée dans la rencontre, l'adaptation et la circulation de l'expérience.

Rachid Ouramdane – Franchir la nuit (2018)

Un projet chorégraphique développé avec de jeunes migrants à travers la danse, le chant et les percussions. L'œuvre s'appuie sur des processus d'ateliers et de transmission, construisant une expérience collective dans laquelle les participants deviennent des co-acteurs de la création de l'œuvre. Elle explore les notions d'écoute, de solidarité et de construction d'un espace partagé.

Medie Megas – Dribbles and Triplets (2019)

Une performance qui se réapproprie les codes du sport et de la compétition pour remettre en question les logiques dominantes d'évaluation. L'œuvre utilise des structures ludiques et des règles collectives pour générer des situations chorégraphiques ouvertes, où l'engagement des participants s'exprime à travers l'action, l'écoute et la réinterprétation des cadres proposés.

Ivana Müller – In Common (2012)

Une pièce collective dans laquelle les interprètes explorent les systèmes sociaux et politiques de règles à travers des dispositifs chorégraphiques. L'œuvre transforme la scène en un espace de négociation et de discussion actives, où le langage, la représentation et l'organisation collective deviennent des matériaux de composition.

Massimo Fusco – Bal Magnétique (2026)

Un dispositif chorégraphique immersif inspiré des danses de couple et des formats festifs. L'œuvre hybride la performance, le concert et le rassemblement de danse participatif, créant une expérience de circulation entre les interprètes et le public. Elle s'adapte à différents contextes et lieux, mettant en œuvre des formes de danse accessibles et partagées.

Boris Charmatz – CERCLES (2024–)

Un projet chorégraphique à grande échelle réunissant des participants amateurs et professionnels autour de la forme du cercle. L'œuvre met en œuvre des processus de transmission, de répétition et de création de communautés éphémères, en articulant ateliers, spectacle et participation du public. Elle explore la danse en tant qu'événement collectif en expansion continue.

Tzeni Argyriou – MINTATI (2024)

Inspirée par les danses traditionnelles grecques et les pratiques communautaires du travail collectif, MINTATI redonne vie à des gestes, des souvenirs et des rituels hérités à travers un langage chorégraphique contemporain. L'œuvre se déploie comme une archive vivante du mouvement et de la célébration partagée, explorant la manière dont les formes vernaculaires de savoir peuvent être transmises, transformées et réinventées à travers de nouveaux modes de rassemblement collectif.

ESPACES, TEMPORALITÉS ET LIEUX D'EXPÉRIENCE

Comment les environnements transforment-ils l'expérience chorégraphique ?

Les pratiques chorégraphiques contemporaines ne se définissent plus uniquement par les mouvements qu'elles composent, mais aussi par les environnements qu'elles activent. L'expérience d'une œuvre se façonne à travers des espaces, des temporalités et des situations qui influencent la manière dont les corps perçoivent, se déplacent, se rencontrent et habitent un lieu. Ces environnements peuvent eux-mêmes devenir des agents de composition, influençant la dramaturgie, les modes de représentation, les récits qui émergent et les formes de relation qui se développent entre les corps, les lieux et les publics.

Cette section se concentre sur les dispositifs artistiques qui déplacent l'expérience chorégraphique au-delà du cadre scénique conventionnel ou qui reconfigurent ses modes de réception. Elle rassemble des approches qui explorent l'immersion sensorielle, les relations aux espaces traversés et les conditions temporelles à travers lesquelles une expérience artistique peut émerger.

Les catégories proposées ici ne visent pas à établir des frontières figées. Un même projet peut combiner plusieurs de ces dimensions : créer une expérience immersive au sein d'un paysage, prendre la forme d'une promenade collective, se dérouler à travers un processus de recherche à long terme, ou activer périodiquement un territoire. Ces notions servent avant tout de points de référence pour réfléchir à différentes manières d'organiser la relation entre le corps, l'environnement et l'expérience.

Dans ces approches, l'espace n'est plus une simple toile de fond, et le temps ne se limite plus à la durée d'une représentation. Les espaces, les paysages, les architectures, les rythmes et les contextes deviennent des agents de composition capables d'influencer la dramaturgie, les modes de présence, les processus de recherche et les formes de relation qui émergent au sein d'un projet.

Les œuvres peuvent ainsi rendre perceptibles des relations alternatives avec les systèmes vivants, les matériaux, les temporalités, les environnements et les communautés qui les habitent.

Dans le contexte des transitions écologiques et sociales, ces formats ouvrent de nouvelles façons d'habiter les lieux, de partager des expériences et de composer avec les interdépendances qui relient les êtres, les espaces et les environnements. Ils nous invitent à considérer l'expérience chorégraphique comme une pratique située, attentive aux contextes, aux rythmes et aux conditions de présence qui la rendent possible.

Dispositifs artistiques immersifs / Perception élargie

Les dispositifs artistiques immersifs désignent des formes chorégraphiques qui cherchent à transformer les conditions habituelles de perception d'une œuvre en réduisant ou en reconfigurant la séparation entre l'espace de la représentation et l'espace de la réception. Contrairement aux formats participatifs, qui invitent explicitement le public à co-crée ou à agir au sein de l'œuvre, les

dispositifs immersifs préservent la paternité compositionnelle de l'artiste tout en impliquant les spectateurs sur les plans sensoriel, physique ou cognitif.

Ces dispositifs contribuent à redéfinir le rôle du public. Plutôt que d'observer depuis un point de vue fixe et extérieur, les spectateurs peuvent être invités à se déplacer dans l'espace, à changer de perspective, à se retrouver immergés au cœur de l'action ou à être directement interpellés par l'environnement performatif. L'expérience chorégraphique ne se construit plus uniquement à travers ce qui est présenté, mais aussi à travers la manière dont chaque personne l'habite, la traverse et la perçoit.

Dans le cadre de ces approches, l'espace devient un véritable agent dramaturgique. La lumière, le son, la proximité, la circulation, les matériaux, l'architecture, la température, les odeurs et les atmosphères contribuent à la composition autant que les corps eux-mêmes. La chorégraphie s'étend ainsi à l'ensemble des conditions sensorielles qui façonnent l'expérience et orientent l'attention.

Un nombre croissant d'artistes chorégraphiques et interdisciplinaires recourent à des dispositifs immersifs pour explorer des questions écologiques, non pas par le biais d'un discours explicatif, mais à travers la construction d'expériences spatiales, sensorielles et incarnées. Ces œuvres invitent le public à ressentir, à questionner ou à réimaginer ses relations avec les environnements qui l'entourent. Certaines estompent les frontières entre l'espace scénique et les écosystèmes naturels ou construits, favorisant ainsi des modes alternatifs de perception et de coprésence avec le monde vivant.

Les dispositifs immersifs offrent également des moyens de remettre en question les régimes conventionnels de visibilité et d'attention. En proposant des expériences fondées sur la proximité, des points de vue multiples ou l'activation simultanée de plusieurs sens, ils ouvrent des modes de réception moins standardisés et peuvent parfois se révéler plus accessibles à des façons diverses de percevoir et d'habiter l'espace.

Dans cette perspective, l'immersion ne consiste pas simplement à « plonger » un public dans un environnement spectaculaire. Elle devient un moyen de décaler les cadres habituels de l'expérience, de rendre perceptibles des formes d'interdépendance qui restent souvent invisibles, et d'expérimenter des modes alternatifs de présence partagée entre les corps, les espaces et les environnements qui les relient.

Outils et pistes d'action suggérés

- Concevoir des configurations spatiales non frontales : explorer des dispositifs dans lesquels le public peut se déplacer, changer de point de vue ou se trouver au cœur de l'action : formats circulaires, traversables, immersifs, de promenade ou à 360 degrés.
- Composez des atmosphères immersives à travers de multiples couches sensorielles : mobilisez la lumière, le son, le silence, la voix, les matériaux, les odeurs ou les éléments naturels en tant que composantes dramaturgiques à part entière. Les paysages sonores, la terre, l'eau, la végétation, les variations de lumière ou les dispositifs de repos peuvent transformer les régimes d'attention et les modes de présence.
- Utiliser la proximité comme outil dramaturgique : expérimenter différentes formes de proximité entre les artistes et le public : proximité physique, interpellation directe, chuchotements, contact visuel, circulation partagée ou situations d'observation attentive.

- Créer des modes d'engagement multiples au sein d'une même œuvre : permettre différentes façons d'habiter l'expérience : s'asseoir, se déplacer, rester debout, observer à distance, circuler librement ou faire évoluer son niveau d'attention tout au long de l'œuvre.
- Explorer les temporalités de la lenteur et de la disponibilité : développer des formats permettant au public d'entrer et de sortir librement, de rester allongé, de faire une pause, de contempler ou d'habiter l'œuvre à son propre rythme : spectacles détendus, dispositifs de sieste, environnements propices au repos ou œuvres de longue durée.
- Intégrer des formes d'interpellation subtiles : utiliser la parole, la narration, des instructions discrètes, des textes chuchotés ou des signaux corporels pour impliquer le public dans une présence active sans nécessairement exiger une participation directe.
- Privilégier des formes d'immersion subtiles et économes en ressources, qui reposent sur la perception et relation plutôt que sur l'excès matériel ou technologique (pour en savoir plus, voir la partie 3, notion 2).

Espaces vécus, environnements extérieurs et formes de marche

Les formes de déambulation déplacent la chorégraphie au-delà du cadre scénique traditionnel pour l'ancrer dans des environnements existants – urbains, ruraux, naturels, industriels ou hybrides – qui ne font plus office de simples toiles de fond mais deviennent des composantes actives de la composition chorégraphique.

L'expérience se construit à travers les déplacements des participants au sein de ces espaces. Marcher, traverser, s'arrêter, faire un détour ou observer deviennent des gestes constitutifs de l'œuvre elle-même. Le mouvement ne se déploie plus uniquement dans un espace de représentation, mais à travers un espace vécu, où la perception et l'action sont continuellement remodelées par le parcours. La chorégraphie émerge d'une relation dynamique entre les corps, les trajectoires, les paysages, les architectures, les sons, les matériaux et les situations rencontrées en chemin.

L'acte de se déplacer dans l'espace devient un matériau de composition à part entière, au même titre que les environnements traversés. Les topographies, les architectures, les conditions météorologiques, la végétation, les usages sociaux de l'espace, les sons et les histoires locales influencent directement les conditions de l'expérience. L'environnement – humain et non humain, vivant et construit – participe ainsi à la dramaturgie aussi activement que les corps en mouvement eux-mêmes.

Contrairement aux dispositifs immersifs, qui construisent un environnement spécifique, les pratiques de la marche s'appuient sur des lieux préexistants et révèlent des dimensions qui passent souvent inaperçues : les rythmes du quotidien, les strates de la mémoire, les écologies locales ou encore les tensions entre les environnements bâtis et les milieux de vie.

Ces pratiques transforment également les rôles des participants au sein de l'expérience chorégraphique. Les participants deviennent des observateurs, des marcheurs et des récepteurs sensibles d'un environnement en transformation. L'œuvre se déploie à travers une attention partagée, où le mouvement physique engendre également une transformation perceptive.

Dans cette perspective, la chorégraphie ne se limite plus au mouvement dansé ou à l'observation visuelle, mais s'étend à d'autres régimes sensoriels : l'écoute, les textures, les températures, les distances, la qualité de l'air, les sensations de mouvement et les variations d'intensité spatiale. Elle ouvre ainsi des formes élargies d'attention envers les lieux et les présences multiples qui les habitent.

Enfin, ces formats contribuent à la création de communautés temporaires de passage. Des groupes émergent à travers le mouvement partagé, la coprésence et l'expérience collective de la traversée d'un territoire commun.

Outils et pistes d'action suggérés

- Concevez des parcours aux rythmes variables ; développez des formats accessibles permettant différentes façons de se déplacer dans un espace – marcher, s'arrêter, faire des détours, observer ou revenir sur ses pas – tout en intégrant divers modes d'engagement (participation à son propre rythme, instructions multilingues ou non verbales, et formats hybrides en présentiel/à distance). Prendre en compte l'accessibilité de l'environnement lui-même, y compris les terrains naturels tels que le sable, l'herbe ou les surfaces irrégulières susceptibles d'affecter la mobilité et la participation. (Pour en savoir plus, voir la partie 3, notion 2)
- Décentrer la vision en tant que mode de perception principal : créer des dispositifs qui mobilisent également l'écoute, le toucher, la température, l'odorat, la proprioception et les sensations de mouvement en tant que composantes actives de l'expérience chorégraphique.
- Considérez les environnements comme du matériau chorégraphique : utilisez des cartes, des relevés de terrain ou des données sensorielles pour traduire les caractéristiques d'un lieu en itinéraires, rythmes ou structures chorégraphiques.
- Développer des partitions ouvertes et situées : créer des partitions capables de s'adapter à des conditions changeantes (météo, topographie, temporalité, composition du groupe), en intégrant des moments de pause, d'écoute ou d'improvisation.
- Mettre en jeu l'écoute et les paysages sonores : intégrer des promenades sonores, des enregistrements sur le terrain ou des dispositifs d'écoute guidée afin que les sons d'un lieu deviennent des éléments structurants de la composition.
- Travailler avec des objets et des matériaux trouvés sur place : développer des formes de collecte sensorielle (textures, éléments naturels, objets urbains) comme points de départ pour l'attention, le mouvement ou la narration spatiale.
- Co-crée avec les environnements et les communautés locales : impliquer les habitants, les praticiens et les experts (chercheurs, urbanistes, écologistes, etc.) dans la conception ou la mise en œuvre des parcours afin d'ancrer le travail dans les réalités sociales, écologiques et symboliques des lieux traversés.

Territoires chorégraphiques et temporalités étendues

Comment la durée, les modes d'organisation et les formes de rassemblement transforment-ils l'expérience chorégraphique ?

Les territoires chorégraphiques désignent ici des cadres élargis de production artistique, de recherche et de vie collective qui dépassent la logique d'une œuvre située ou d'un dispositif scénique. Le territoire n'est pas compris uniquement en termes géographiques : il peut prendre la forme d'un lieu physique, d'une institution, d'une communauté, d'un projet nomade, d'un laboratoire, d'une coalition artistique ou d'un écosystème de travail temporaire ou à long terme.

Dans cette perspective, certaines pratiques chorégraphiques se déploient à travers des temporalités à long terme, partagées et en constante évolution, où la création ne se concentre pas sur un objet fini mais sur des processus d'exploration, de cohabitation et d'expérimentation continue. Les retraites chorégraphiques, les résidences prolongées, les camps artistiques et les laboratoires ouverts recentrent la production vers des formes élargies d'attention, dans lesquelles le temps lui-même devient un matériau de composition central.

Ces territoires ne se contentent pas de produire des œuvres ; ils fonctionnent avant tout comme des cadres propices à l'émergence. Ils rendent possible une pluralité de propositions, de formats et d'expériences – festivals, programmes organisés, expositions, saisons artistiques ou projets à long terme – qui coexistent au sein d'un même écosystème. La création devient ainsi un champ ouvert dans lequel différentes formes entrent en dialogue et se transforment en fonction du contexte.

Historiquement, ces dynamiques font écho à des expériences où l'art, la pédagogie et la vie collective se sont profondément entremêlés, comme au Black Mountain College, au Bauhaus ou à la Judson Church, qui ont tous contribué à redéfinir les relations entre expérimentation, apprentissage et création artistique.

Aujourd'hui, de nombreux projets poursuivent ces approches à travers des formes contemporaines : laboratoires itinérants, écoles temporaires, projets nomades, dispositifs saisonniers, œuvres en évolution ou activations intermittentes. Certaines propositions apparaissent, disparaissent et réapparaissent en fonction du contexte, générant des temporalités non linéaires qui restent continues à travers la mémoire.

Ces territoires permettent d'expérimenter des façons alternatives d'habiter le temps, où la chorégraphie ne se limite plus à la représentation mais se déploie à travers des cycles de travail, des périodes de retrait, des moments d'intensité collective ou des phases de suspension.

Outils et pistes d'action suggérés

- Concevoir des formats de recherche à long terme : développer des retraites chorégraphiques, des résidences ou des camps dans lesquels la création se déploie au fil du temps, en intégrant des périodes de travail, de vie en communauté et d'expérimentation informelle.
- Travailler avec des temporalités discontinues et réactivables : imaginer des propositions artistiques évolutives, fragmentées ou cycliques qui peuvent apparaître, disparaître, puis être réactivées en fonction de différents contextes et moments.
- Considérer le cadre de travail comme un matériau chorégraphique : intégrer les modes d'organisation (gestion du temps, processus décisionnels, répétitions, pauses et rythmes collectifs) en tant qu'éléments constitutifs du processus créatif.

- Développer des formats poreux entre recherche et présentation : créer des formats qui estompent les frontières entre recherche et présentation (laboratoires, essais, activations partielles), permettant à la création de rester visible dans son état de devenir.

Références

Alain Michard & Mathias Poisson – Promenades blanches (depuis 2006)

Une performance de marche in situ créée à partir du tissu même d'un territoire urbain. Guidés à travers la ville, les participants s'engagent dans un voyage sensoriel où les objets, les sons, les couleurs et les situations quotidiennes deviennent matière perceptuelle et chorégraphique. La marche fonctionne comme un dispositif de transformation de la perception, transformant l'espace parcouru en un environnement créatif et le public en participants actifs de l'expérience.

Morag Rose – Loiterers Resistance Movement (depuis 2006)

Artiste, chercheuse et fondatrice du collectif psychogéographique Loiterers Resistance Movement, Morag Rose développe des pratiques de marche performative qui interrogent les usages de l'espace public, ainsi que les questions d'accès et de justice spatiale. À travers une pratique qui allie art, militantisme et recherche, elle défend le droit de chacun à occuper, explorer et réimaginer la ville. Ses projets mobilisent la marche comme outil de création artistique, d'autonomisation collective et de reconquête des territoires urbains.

Mette Ingvarsten – Evaporated Landscapes (2009)

Une installation-performance imaginant une nature artificielle à contempler au théâtre après sa disparition du monde extérieur. À travers la lumière, le son, les matériaux et les phénomènes atmosphériques, l'œuvre explore l'intensification de la perception et la capacité des environnements immersifs à transformer notre relation sensorielle aux systèmes vivants et aux phénomènes naturels.

Gwendoline Robin – Cratère n°6899 (2016), AGUA (2018)

En travaillant avec des éléments tels que l'eau, le feu, la terre et le verre, Gwendoline Robin crée des paysages éphémères en constante transformation. Les réactions physiques, les processus d'altération et les phénomènes imprévisibles deviennent les moteurs de dramaturgies sensorielles dans lesquelles les matériaux eux-mêmes agissent comme agents de composition et de perception.

Chios Art / Retraite de recherche (depuis 2021)

Une résidence itinérante interdisciplinaire organisée sur l'île grecque de Chios (Grèce), réunissant des artistes, des chercheurs et des habitants locaux pour plusieurs semaines d'immersion au sein d'un territoire spécifique. À travers des promenades, des enquêtes de terrain, des débats publics et des présentations ouvertes, le projet considère le temps partagé, l'observation située et la réflexion collective comme les conditions mêmes permettant l'émergence artistique.

Des corps inattendus dans des lieux inattendus, Europe Beyond Access

Une courte vidéo documentant un laboratoire destiné aux artistes de danse en situation de handicap venus de toute l'Europe, organisé au Skånes Dansteater de Malmö, en Suède, dans le cadre du programme «Europe Beyond Access». Ce laboratoire a exploré la présence de corps en

situation de handicap dans les espaces publics de Malmö, notamment les skateparks, les espaces verts urbains, les parcs et le front de mer. L'atelier a abordé plusieurs thèmes, notamment la mémoire et la chorégraphie existante de ces espaces, les questions de consentement et de contrôle, ainsi que le corps en situation de handicap en tant que corps performatif dans l'espace public.

FORMES HYBRIDES

Comment les œuvres chorégraphiques se transforment-elles au contact d'autres pratiques lorsqu'elles font appel à des médias multiples ou à des environnements techniques variés ?

Les transformations écologiques, sociales et culturelles contemporaines conduisent de nombreuses pratiques chorégraphiques à dépasser les cadres disciplinaires traditionnels. Ces évolutions prolongent les réflexions introduites dans l'article « Hospitalité chorégraphique et danse élargie (Partie A – Postures) », notamment en ce qui concerne l'ouverture des pratiques artistiques et la pluralité des façons d'entrer en relation avec le monde. L'objectif ici n'est pas de revenir sur ces questions, mais plutôt de se concentrer plus spécifiquement sur la manière dont les œuvres chorégraphiques se transforment lorsqu'elles font appel à des médias et des modes d'expérience multiples.

Un nombre croissant de créations chorégraphiques se construisent à travers des formes d'hybridation qui vont bien au-delà de la simple juxtaposition de disciplines. Elles peuvent réunir la danse, le son, l'image, le texte et les dispositifs numériques, mais aussi des pratiques somatiques, sensorielles ou relationnelles telles que les soins, le toucher, le massage, les expériences olfactives (liées à l'odorat) ou gustatives (liées au goût), ainsi que le témoignage et la parole traités comme des matériaux chorégraphiques à part entière.

Dans cette perspective élargie, les médias ne sont pas de simples vecteurs d'expression, mais des modes d'expérience actifs qui participent directement à la création de l'œuvre elle-même. Une représentation peut ainsi se déployer comme un espace de soins, un dispositif sensoriel, une situation narrative ou une expérience partagée dans laquelle les frontières entre production artistique et expérience vécue deviennent de plus en plus poreuses.

Les environnements techniques, numériques et médiatiques peuvent également jouer un rôle dans ces processus, non pas en tant qu'horizon dominant, mais comme un élément parmi d'autres qui redéfinit les conditions de la perception, de la présence et de la composition.

Les formes hybrides désignent donc ici les processus par lesquels les œuvres chorégraphiques se transforment au contact de multiples médias et régimes sensoriels. Dans de telles pratiques, la création n'est plus définie par un langage artistique unique, mais par l'articulation dynamique de différentes manières de créer, de percevoir et de vivre.

Hybridité disciplinaire et formes transmédiatiques

L'hybridité disciplinaire ne se résume pas à la simple réunion de plusieurs médias au sein d'un même projet. Elle transforme la manière dont une œuvre est composée, perçue et vécue. Chaque langage artistique agit sur les autres et contribue à la construction d'un espace de composition partagé.

Dans ces configurations, la création ne repose pas sur la simple juxtaposition de médias, mais sur leur interaction active. Les différents langages artistiques participent à la construction d'un espace

compositionnel commun, au sein duquel chacun redéfinit les conditions de perception, de composition et d'interprétation de l'œuvre.

Cette dynamique donne naissance à des formes transmédiatiques dans lesquelles la pensée chorégraphique circule à travers de multiples supports et régimes d'expérience : performance, installation, vidéo, publication, archives activées, environnements sonores ou dispositifs scénographiques. L'œuvre n'est plus nécessairement liée à un seul médium, mais émerge à travers les relations établies entre eux.

L'hybridation peut également impliquer des pratiques issues d'horizons extérieurs aux arts – pratiques de soins, cuisine, enquête de terrain, transmission orale, approches somatiques ou pratiques sociales – qui deviennent elles-mêmes des matériaux de composition. La chorégraphie ne se définit alors plus uniquement par le mouvement dansé, mais par sa capacité à organiser des relations entre différents médias, pratiques et modes de perception.

Outils et pistes d'action suggérés

- Expérimenter des modes collaboratifs de création chorégraphique : développer des processus dans lesquels plusieurs artistes, interprètes ou collaborateurs contribuent activement à l'élaboration des matériaux, des choix dramaturgiques et des stratégies de composition.
- Intégrez d'autres médias dès les premières étapes de la création : impliquez des artistes sonores, des cinéastes, des écrivains, des chercheurs, des designers ou des praticiens d'autres disciplines dès le début d'un projet, afin que les différents langages artistiques puissent évoluer ensemble plutôt que d'être ajoutés ultérieurement.
- Élaborer des protocoles de dialogue interdisciplinaire : créer des moments d'expérimentation, de traduction et de partage de références, permettant aux différentes pratiques de s'influencer et de se transformer mutuellement plutôt que de coexister en parallèle.
- Intégrer des pratiques extra-artistiques comme matériau de composition : puiser dans les gestes et les processus issus des soins, de la cuisine, de la transmission orale, de la recherche, de la pédagogie ou d'autres pratiques sociales en tant qu'éléments constitutifs de la composition chorégraphique.
- Créer des espaces transdisciplinaires d'expérimentation : développer des laboratoires, des résidences ou des contextes de recherche permettant à différentes disciplines de se pencher sur une question commune, sans hiérarchies prédéfinies en matière de savoir, d'expertise ou de méthodologie.

Formats non conventionnels

Certaines pratiques chorégraphiques contemporaines explorent des formats qui dépassent les modes de présentation conventionnels sans pour autant être principalement définis par la participation, l'immersion ou les technologies numériques. Ces approches modifient la nature même de l'expérience chorégraphique en faisant appel à d'autres registres sensoriels, relationnels ou situationnels.

La chorégraphie peut alors prendre la forme d'un repas partagé, d'un protocole de soins, d'une expérience olfactive, d'un dispositif d'écoute, d'une conversation, d'un processus de collecte de récits ou d'une situation structurée autour du toucher, de l'attention ou de la rencontre. Le mouvement dansé ne disparaît pas nécessairement, mais il n'est plus le seul vecteur de l'expérience.

Ces formats nous invitent à considérer comme matériaux chorégraphiques toute une gamme de gestes et de pratiques qui sont longtemps restés en marge du champ artistique : la cuisine, le massage, la narration, la transmission, les soins, l'écoute, l'accompagnement ou l'accueil. Ils déplacent l'attention du spectacle vers l'expérience vécue et ouvrent des voies alternatives pour aborder une œuvre.

Dans ces approches, l'attention s'éloigne de la représentation pour se tourner vers l'expérience proposée. Le cadre, le protocole ou l'activité partagée devient un matériau de composition à part entière, capable de transformer la manière dont une œuvre est vécue, activée et transmise.

Outils et pistes d'action suggérés

- Transformez des situations quotidiennes en expériences chorégraphiques : puisez dans des pratiques telles que la cuisine, les soins, la conversation, la transmission de savoirs, l'accueil ou la création collective pour créer des dispositifs artistiques dans lesquels l'activité elle-même devient le vecteur de l'expérience.
- Mobiliser des pratiques issues d'autres domaines d'expérience : intégrer des protocoles tirés des soins, de la recherche, de l'hospitalité, de la pédagogie, de la cuisine ou d'autres pratiques sociales comme matériaux pour composer et organiser l'œuvre.
- Concevoir des expériences à échelle intime : expérimenter des rencontres en tête-à-tête, des formats en petits groupes ou des expériences à capacité limitée qui favorisent des modes alternatifs d'attention, de proximité et d'engagement relationnel.
- Choisir des espaces en résonance avec l'expérience proposée : mettre en valeur des cuisines, des salons, des jardins, des bibliothèques, des lieux de soins, des espaces domestiques ou d'autres environnements non dédiés, afin que le cadre lui-même devienne une composante active de l'expérience vécue.
- Concevez des expériences multisensorielles situées : faites appel au goût, à l'odorat, au toucher, à l'ouïe, à la lumière ou à la température pour approfondir le sentiment de présence, d'attention partagée et de connexion à l'environnement expérientiel.

Formats de danse numériques, augmentés et à distance

Les pratiques chorégraphiques contemporaines s'inscrivent de plus en plus dans des environnements médiatisés qui redéfinissent les conditions de la présence, de la relation et de la perception. Ces formats ne sont pas de simples prolongements technologiques de la scène ; ils contribuent activement à transformer ce qui constitue une expérience chorégraphique et de danse.

Ils redéfinissent à la fois la réception des œuvres et les conditions dans lesquelles les corps en mouvement interagissent entre eux et avec leur environnement. Tant pour les danseurs que pour les participants, ces dispositifs peuvent ouvrir de nouvelles possibilités de mouvement, élargir les

régimes sensoriels et proposer des formes de présence distribuée, médiatisée ou augmentée, au sein d'environnements hybrides alliant physique et numérique.

La danse peut ainsi se déployer via des plateformes de diffusion en ligne, des contextes hybrides combinant présence physique et participation à distance, ou encore des environnements numériques immersifs. La chorégraphie circule à travers de multiples lieux, corps et interfaces, plutôt que d'être confinée à un espace unique et unifié.

Au sein de ces configurations, la notion de présence se complexifie : le corps peut être situé, fragmenté, relayé ou augmenté par le biais de systèmes techniques. L'expérience chorégraphique devient une composition de gestes, d'images, de flux de données et d'interactions, dans laquelle les modes de relation sont continuellement reconfigurés par le biais d'interfaces.

Ces formats ouvrent de nouvelles possibilités en matière d'accessibilité, de participation et de circulation, tout en permettant des formes de création distribuée à travers de multiples espaces et temporalités.

Dans le même temps, ils soulèvent d'importantes tensions : entre l'accessibilité et la qualité de la présence, entre la matérialité du mouvement et la dépendance vis-à-vis des infrastructures techniques. Leur valeur ne réside pas dans la technologie elle-même, mais dans les expériences situées, relationnelles et sensorielles qu'elle rend possibles.

Dans cette perspective, les formats numériques et augmentés deviennent des champs d'expérimentation critique où la médiation devient un outil à activer, à réorienter ou à reconfigurer dans la construction de l'expérience chorégraphique.

Outils et pistes d'action suggérés

- Concevoir des dispositifs de coprésence médiatisée : expérimenter des situations chorégraphiques partagées à distance (audio, vidéo, systèmes de capture légers, streaming), en mettant l'accent sur la qualité de la relation plutôt que sur la performance technique.
- Explorer et développer des partitions à distance pouvant être transmises et activées entre différents lieux, de manière synchrone ou asynchrone, en permettant des variations en fonction du contexte et des conditions de présence.
- Considérer la présence fragmentée et les effets d'interface – latence, cadrage, interruptions, écrans et disjonctions temporelles – comme des éléments de composition actifs qui façonnent le mouvement et les relations.
- Transformer les outils de communication (vidéoconférence, plateformes de streaming, interfaces en ligne simples) en espaces d'échange, de composition et d'attention partagée.
- Intégrer des technologies d'accessibilité et d'extension du mouvement qui permettent aux personnes en situation de handicap ou à mobilité réduite d'accéder à des expériences de mouvement (interfaces simples, technologies d'assistance, systèmes de soutien corporel), en considérant ces outils comme des supports créatifs plutôt que comme de simples aménagements techniques.

Références

Massimo Fusco – Corps Sonores (2021)

Un dispositif chorégraphique immersif alliant massage, écoute et composition sonore. Les participants sont plongés dans une expérience axée sur les soins, où le toucher devient un vecteur de perception et de transformation corporelle. L'œuvre propose une forme de danse silencieuse et relationnelle, où l'expérience sensorielle remplace la frontalité spectatorielle conventionnelle.

Nans Pierson – Danse Immersive Électro (depuis 2024)

Explore la chorégraphie en tant que protocole immersif activé par ses participants. Grâce au son, à un éclairage tamisé et à un environnement sensoriel soigneusement conçu, l'œuvre crée un espace où les participants peuvent se mouvoir sans la pression d'être observés ou jugés, permettant à chaque activation de générer un événement chorégraphique unique. En concevant la participation comme une co-création, le projet repense l'immersion comme une condition de bien-être, d'inclusion et de création collective en danse.

Omar Rajeh – Beytna (2016)

Une performance chorégraphique articulée autour d'un banquet partagé réunissant danseurs, musiciens et un cuisinier dans une expérience collective avec le public. Le repas devient un matériau de composition à part entière, entremêlant danse, musique, préparation culinaire et convivialité au sein d'un même dispositif. En mobilisant simultanément les sens visuels, olfactifs, gustatifs et auditifs, l'œuvre transforme un acte quotidien en une expérience chorégraphique collective et propose une forme hybride située entre performance, rencontre et repas partagé.

Vivian Fritz Roa – GeoDanse (2015–2017)

Un dispositif chorégraphique expérimental à la croisée de la danse, des sciences humaines et des technologies de géolocalisation. À travers des performances en temps réel, le projet explore des formes de danse situées et connectées dans lesquelles les corps interagissent avec des environnements cartographiés et médiatisés, générant des expériences hybrides entre espace physique et espace numérique.

Eric Minh Cuong Castaing, Aloun Marchal, Marine Relinger – Parc (2022)

Explore la téléprésence en tant que mode chorégraphique de participation. Réunissant des enfants présentant des handicaps multiples, des danseurs et des robots de téléprésence, cette œuvre repense la présence, l'accessibilité et l'interdépendance, élargissant ainsi l'accès à la création artistique grâce à des formes hybrides de performance.

Maflohé Passedouet & Éric Monacelli – À la verticale de soi (depuis 2017)

Projet de recherche transdisciplinaire mêlant danse, science et innovation technologique à travers le développement de la chaise Volting, conçue à la fois comme un dispositif d'aide au mouvement et un outil chorégraphique. En permettant aux personnes en fauteuil roulant d'explorer de nouvelles amplitudes de mouvement et de nouvelles sensations corporelles, le projet explore les relations entre le corps, la technologie et l'accessibilité. Il démontre comment des dispositifs techniques peuvent devenir des instruments d'inclusion, de recherche artistique et de transformation de l'expérience chorégraphique.

GESTES DE SOIN

GESTES DE SOIN

Comment agir avec bienveillance ?

Cette section se concentre sur les actions concrètes grâce auxquelles les intentions artistiques, éthiques et écologiques peuvent se traduire dans les pratiques quotidiennes de création, de transmission, d'organisation et de collaboration.

Alors que la section **POSTURES** explore les valeurs, les imaginaires et les orientations qui sous-tendent les pratiques chorégraphiques, et que **FORMATS & DISPOSITIFS ARTISTIQUES** examine les formes à travers lesquelles les expériences prennent corps, **GESTES DE SOIN** aborde les conditions pratiques qui permettent à ces orientations de se concrétiser dans les réalités du travail artistique.

Cette approche s'appuie sur l'éthique du soin, non pas comme une injonction à la gentillesse ou à la bienveillance, mais comme une attention portée aux interdépendances qui façonnent les pratiques artistiques : interdépendances entre les personnes, les ressources, les territoires, les institutions, les temporalités et les environnements au sein desquels les projets voient le jour.

Les gestes de bienveillance concernent autant les relations pédagogiques que l'accueil du public, les modes de communication, les méthodes de travail, les choix de production et les dynamiques de collaboration. Ils nous invitent à reconnaître que les façons dont nous transmettons, produisons, collaborons et partageons notre travail ne sont jamais neutres ; elles contribuent elles aussi à façonner les expériences artistiques.

Dans cette perspective, la bienveillance ne se limite pas à la protection ou à la préservation. Elle consiste également à créer les conditions permettant aux personnes, aux pratiques et aux projets de se développer et de perdurer dans le temps, tout en reconnaissant la diversité des besoins, des rythmes, des capacités et des situations en jeu.

Les contributions rassemblées dans cette section explorent différents contextes dans lesquels la bienveillance peut s'exprimer : transmettre, accueillir, communiquer, produire, organiser et collaborer. Chacune d'entre elles examine comment l'attention portée aux personnes, aux relations et aux ressources peut se traduire en pratiques concrètes.

Ces gestes ne constituent pas une méthode unique ni un ensemble de procédures à appliquer de manière uniforme. Ils s'entendent plutôt comme des pratiques situées, adaptables et évolutives, façonnées par l'engagement dans des contextes, des relations et des réalités vécues spécifiques. Ils nous rappellent que l'écologie des pratiques chorégraphiques ne s'exprime pas seulement à travers ce qui est créé, mais aussi à travers la manière dont les projets sont transmis, produits, partagés et vécus.

Traduire la bienveillance en pratique

Bien que chaque entrée se concentre sur une dimension différente de la pratique artistique, elles partagent toutes une approche commune. Plutôt que de prescrire une méthodologie figée, les

quatre gestes suivants peuvent servir de processus transversal pour traduire la bienveillance en pratique tout au long des projets artistiques.

Écouter

Partir des réalités concrètes plutôt que d'hypothèses. La bienveillance commence par l'écoute des personnes, des contextes et des environnements impliqués dans un projet, en reconnaissant que les besoins, les capacités et les contraintes sont divers, évolutifs et relationnels.

Planifier

Intégrer la bienveillance dès le départ. L'accessibilité, la durabilité et le bien-être deviennent effectifs lorsqu'ils sont pris en compte dès les premières étapes d'un projet, grâce à une planification réaliste, à un partage des responsabilités et à l'anticipation des ressources et des conditions de travail.

Mettre en œuvre

Traduire les intentions en pratiques quotidiennes. La bienveillance se concrétise par des choix organisationnels précis, une communication claire, une attention portée aux conditions de travail et l'application cohérente des engagements partagés tout au long du processus.

Réfléchir

Apprendre, s'adapter et rester responsable. La bienveillance est une pratique continue d'évaluation et d'adaptation. Revoir collectivement les processus, reconnaître le travail invisible et intégrer les retours d'expérience contribue à transformer les gestes individuels en pratiques organisationnelles durables.

COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LA TRANSMISSION

Apprentissage, recherche artistique et production collective de connaissances

Dans le contexte de l'art contemporain et de la danse, le terme de « transmission » est souvent privilégié en relation avec l'éducation et les processus créatifs. Contrairement aux processus unilatéraux, dans lesquels le savoir est considéré comme transféré de l'enseignant, de l'animateur ou du chorégraphe vers les élèves, les participants ou les interprètes, le terme de transmission reconnaît que ces processus sont plus complexes et multidirectionnels. Ce terme implique une remise en question de la nature hiérarchique de la relation enseignant/élève et met plutôt l'accent sur son caractère relationnel, fondé sur l'échange, l'incarnation et la production collective de savoir. Cette attitude détourne l'attention de l'animateur pour la porter sur le participant, mettant en avant la spécificité de l'acte d'apprentissage, ancré dans l'expérience vécue ainsi que dans les réalités temporelles et spatiales de toutes les personnes impliquées.

Le studio, l'espace de répétition et les espaces de transmission ne sont pas périphériques à la création artistique ; ils comptent parmi ses environnements principaux – des lieux de recherche artistique, d'expérimentation et d'émergence créative. Ces espaces deviennent des écosystèmes de recherche où les formes artistiques prennent forme à travers les interactions, l'expérimentation, l'improvisation et l'expérience partagée.

En considérant l'atelier, le laboratoire artistique ou la rencontre publique comme la situation artistique elle-même – et le jeu comme son mode d'expérience –, ces pratiques créent les conditions de rencontres véritablement individualisantes, faisant de la création artistique un processus autant relationnel qu'esthétique.

La notion 1 se concentrera sur les conditions d'apprentissage, la notion 2 sur les modes de transmission durables et inclusifs. Les notions 3 et 4 porteront sur le contenu généré au sein des processus de transmission, par opposition à la section 3.ii qui se concentrera sur le contenu généré au cours du processus de réception, lorsque l'œuvre est exposée à un public. Sous l'influence de la pensée critique, les études sur la performance nous ont montré que le sens émerge à l'intersection entre le contexte, le contenu et la réception.

[Nous avons décidé d'inclure les notions d'« esthétique de l'accès » et d'« esthétique de l'écologie » dans la section 3.ii, car leur objectif est de faciliter l'accessibilité et la compréhension écologique lors de la réception. Cependant, ces termes sont également pertinents pour cette section pour deux raisons :

- a. parce qu'ils renvoient à des processus mis en œuvre pendant les périodes de répétition et
- b. parce qu'ils influent également sur le niveau d'accessibilité et la compréhension écologique pour les interprètes eux-mêmes..]

On n'apprend pas dans le vide

Comment l'apprentissage peut-il être facilité par les conditions environnantes ?

Pendant des siècles, la pédagogie s'est concentrée sur le contenu et les méthodes d'enseignement. La notion plus récente de « conditions d'apprentissage » met l'accent sur les environnements propices à l'apprentissage et ne concerne pas seulement le cognitif, mais aussi le corporel. Ces environnements englobent l'espace lui-même, ainsi que les conditions émotionnelles, physiques, économiques et politiques dans lesquelles le processus de transmission s'opère. La compréhension de ces conditions revêt aujourd'hui une importance croissante, alors que les contextes dans lesquels s'effectue l'apprentissage subissent de profondes transformations. La vie contemporaine, avec ses distractions numériques incessantes et son abondance de choix et de stimuli, met cette question au premier plan avec une urgence particulière.

L'enseignement traditionnel de la danse a souvent négligé de respecter bon nombre des limites personnelles dont on parle aujourd'hui. L'idée de toujours repousser les limites physiques et psychologiques, quel qu'en soit le prix, était – et reste encore aujourd'hui dans de nombreux contextes – non seulement sous-entendue, mais imposée aux danseurs. De plus, dans la plupart des cadres de formation formels, l'accent est mis sur le développement et le perfectionnement de la technique, plutôt que sur la promotion de l'expression de la manière propre à chacun de se mouvoir. Ces conditions de transmission étant si profondément ancrées dans notre conception collective de la danse, il est souvent nécessaire d'évoquer explicitement notre approche inclusive, adaptative et attentive.

À mesure que la danse s'ouvre à des espaces de plus en plus divers, souvent non conçus expressément pour la danse ou pour des groupes inclusifs, une attention particulière doit être portée à l'espace lui-même. Au-delà des caractéristiques physiques d'un espace, les conditions de transmission sont également façonnées par les réalités plus larges que les participant·e·s apportent avec elles et eux. Ces réalités peuvent inclure la précarité économique, l'angoisse climatique, les tensions sociales, la fatigue, les responsabilités d'aide à la personne ou les expériences d'exclusion, qui influencent toutes la manière dont les personnes sont en mesure de participer, de s'impliquer et d'apprendre. La plupart des actions suivantes apportent à la fois une sécurité physique et émotionnelle, mais les conditions d'apprentissage ne consistent pas à créer un environnement idéal unique, mais à cultiver les conditions écologiques qui permettent à des personnes différentes, d'âges, de capacités, d'origines et d'expériences variés, de participer, de s'impliquer et de contribuer en fonction de leurs propres situations et capacités. Lorsqu'il s'agit de personnes en situation de handicap, les conditions d'apprentissage doivent s'adapter aux besoins d'accessibilité spécifiques, aux réalités sensorielles, aux méthodes de communication, aux temporalités et aux modes d'engagement que peuvent impliquer les différents handicaps.

Actions proposées

- Au début de tout processus artistique, examinez l'accessibilité globale de la situation donnée (transport, information, accès physique). Existe-t-il des moyens d'intervenir, des éléments à anticiper et des discussions à mener pour garantir la durabilité au sens le plus large du terme ?
- Prenez en compte les conditions écologiques du processus de transmission. Quels matériaux sont utilisés ? Sont-ils obtenus, utilisés, réutilisés, revalorisés ou éliminés de manière responsable ?
- Remettez en question les idées reçues concernant la productivité, l'efficacité et l'activité constante. L'attente, l'observation et le repos pourraient-ils faire partie du processus de transmission ?

- Considérez le groupe comme un écosystème plutôt que comme un ensemble d'individus. Comment les participants influencent-ils mutuellement leur attention, leur confiance et leur apprentissage ?
- Veillez à créer un espace sûr et exempt de distractions en prêtant attention à l'éclairage, au son, au sol et aux conditions tactiles. Évitez les niveaux de lumière ou de bruit trop intenses.
- Pour faciliter les déplacements et optimiser la visibilité dans un espace, veillez à ce qu'il soit dégagé et accueillant sur le plan des stimuli sensoriels. Les sorties doivent toujours être clairement signalées.
- Les matériaux biophiliques et les environnements naturels peuvent aider à réguler le système nerveux, en particulier chez les participants présentant une neurodiversité.
- Au début de la séance, définissez clairement les conditions de participation (liberté d'entrer et de sortir de l'espace à volonté, de s'arrêter au cours d'une activité ou d'un exercice en cas de gêne). Si nécessaire, rappelez ces points au cours de la séance.
- Lorsque vous rencontrez un nouveau groupe, commencez la séance en cercle pour que chacun puisse se présenter et demandez-leur d'exprimer clairement leurs besoins en matière d'accessibilité. Prenez ensuite quelques minutes pour aménager l'espace en conséquence avec le reste du groupe.
- Si possible, prévoyez une personne supplémentaire en réserve pour apporter son aide dans diverses situations (qu'il s'agisse d'accompagner quelqu'un aux toilettes ou de gérer une situation imprévue).
- Gardez à l'esprit que la technologie peut favoriser l'apprentissage, mais qu'elle peut aussi le freiner ; utilisez-la donc avec prudence et en toute conscience.
- Essayez de prendre en compte les conditions socio-économiques des personnes ou de la localité avec lesquelles vous travaillez. Cela peut influencer de manière décisive la réaction à votre proposition.
- Essayez d'être attentif au contexte culturel dans lequel s'inscrit votre projet, soyez prêt à vous y adapter, en laissant ce contexte orienter votre travail dans des directions que vous n'aviez pas anticipées.

Une évolution vers des modes de transmission accessibles et biocentriques

Comme indiqué dans l'introduction de cette section, le terme « transmission » implique à lui seul un certain nombre de changements dans les relations et les méthodes développées à travers le partage des savoirs, des pratiques et des univers artistiques. Plutôt qu'un programme fixe, une séquence prédéfinie de mouvements de danse ou des méthodes pédagogiques rigides, cette approche privilégie des processus ouverts, fondés sur la recherche, qui découvrent leurs méthodes « au fur et à mesure » et restent ouverts à des résultats variés, dans la lignée de la posture « Ouverture, hospitalité et danse élargie » proposée par SEED.

Les a priori discriminatoires sur la manière dont les personnes apprennent peuvent conduire à l'exclusion, ce qui oblige chacun à remettre en question et à repenser ses méthodes de transmission. De plus, les danseurs en situation de handicap étant souvent exclus de la formation formelle en danse, les groupes inclusifs regroupent souvent des profils très variés en termes

d'expérience et de compréhension des éléments de base de la danse, des méthodes de composition et des concepts dramaturgiques. Par conséquent, l'expérience et les connaissances ne peuvent être considérées comme acquises.

De même, considérer l'élément humain – isolé de son environnement – comme le seul facteur déterminant dans tout processus peut conduire à une compréhension restrictive des implications plus larges de nos processus artistiques. Il est donc important d'examiner comment nos méthodes d'enseignement façonnent notre relation au monde vivant et non vivant, et de garder à l'esprit que tant la durabilité que l'accessibilité exigent la reconnaissance de l'interdépendance : entre les corps, les environnements, les communautés, les différentes formes de savoir et les modes de participation.

Dans tout processus créatif inclusif, en particulier les processus collaboratifs, il est important que tous les participants aient accès au processus de réflexion qui façonne son développement et aient le pouvoir de l'influencer. Intégrer des occasions de retour d'expérience dans la structure d'un atelier ou d'une répétition est essentiel pour instaurer un véritable sentiment de participation et d'accès.

Actions proposées

- Prenez soin de réfléchir au niveau de consentement et de conscience de la présence de chaque participant dans un processus de transmission. Veillez à étendre cette réflexion au résultat final, qu'il s'agisse d'une représentation formelle ou informelle. Chacun projette-t-il une image consciente de soi ou est-il possible que certaines personnes soient simplement exposées sur scène (voir le texte de Melissa C. Nash dans les références) ?
- Essayez de faire appel à différents sens en proposant un exercice ou une consigne de différentes manières. Si vous commencez par une démonstration physique, vous pouvez ensuite donner une description orale du mouvement, puis essayer une démonstration pratique sur le corps d'une autre personne, si vous avez obtenu son consentement.
- Si un interprète en langue des signes est présent, considérez votre relation avec lui comme un petit duo : suivez son rythme et observez la réaction des participants.
- Dans les environnements multilingues, assurez-vous que la traduction ou l'interprétation en langue des signes fonctionne réellement.
- Dans la mesure du possible, utilisez une musique qui favorise l'exploration plutôt que d'imposer un tempo fixe.
- Explorez la possibilité d'utiliser des appareils vibrants ou des sons à basse fréquence pour transmettre le rythme et les émotions aux danseurs sourds ou malentendants.
- Essayez de communiquer une idée à travers différents supports. Les mots imprimés, les textes, les images, les graphiques, les croquis et les sons peuvent enrichir le matériel lui-même et s'avérer très utiles pour différents membres du groupe.
- Essayez de modifier votre langage en passant d'un vocabulaire anatomique et technique à un vocabulaire plus poétique, métaphorique ou associatif. Stimulez l'imaginaire en utilisant des images ou des références à d'autres sens. À l'instar de la synesthésie, décrivez une sensation comme une couleur ou un mouvement comme un son.
- Veillez à ce que chacun reste actif tout au long du processus de création en vérifiant sa compréhension des tâches et des concepts, en expliquant et en clarifiant ces derniers.
- Soyez prêt à vous adapter aux besoins ou aux capacités spécifiques du groupe, même si cela implique d'abandonner un plan minutieusement préparé.

- Prévoyez des rythmes différents au cours d'une improvisation, d'une tâche ou d'un exercice. Les durées et les vitesses peuvent varier. Soyez ouvert à la possibilité d'actions parallèles.
- Prévoyez davantage de pauses et de courts moments de répit.
- Veillez à réfléchir au niveau de consentement et de conscience de la présence de chaque participant dans un processus de transmission. Assurez-vous d'étendre cette réflexion au résultat final, qu'il s'agisse d'une représentation formelle ou informelle. Est-ce que chacun projette un « moi » conscient ou est-il possible que certaines personnes soient simplement exposées sur scène (voir le texte de Melissa C. Nash dans les références) ?
- Essayez de faire appel à différents sens en proposant un exercice ou une consigne de différentes manières. Si vous commencez par une démonstration physique, vous pouvez ensuite donner une description orale du mouvement, puis essayer une démonstration pratique sur le corps d'une autre personne, si vous avez obtenu son consentement.
- Si un interprète en langue des signes est présent, considérez votre relation avec lui comme un petit duo : suivez son rythme et observez la réaction des participants.
- Dans les environnements multilingues, assurez-vous que la traduction ou l'interprétation en langue des signes fonctionne réellement.
- Dans la mesure du possible, utilisez une musique qui favorise l'exploration plutôt que d'imposer un tempo fixe.
- Explorez la possibilité d'utiliser des appareils vibrants ou des sons à basse fréquence pour transmettre le rythme et les émotions aux danseurs sourds ou malentendants.
- Essayez de communiquer une idée à travers différents supports. Les mots imprimés, les textes, les images, les graphiques, les croquis et les sons peuvent enrichir le matériel lui-même et s'avérer très utiles pour différents membres du groupe.
- Essayez de modifier votre langage en passant d'un vocabulaire anatomique et technique à un vocabulaire plus poétique, métaphorique ou associatif. Stimulez l'imaginaire en utilisant des images ou des références à d'autres sens. À l'instar de la synesthésie, décrivez une sensation comme une couleur ou un mouvement comme un son.
- Veillez à ce que chacun reste actif tout au long du processus de création en vérifiant sa compréhension des tâches et des concepts, en expliquant et en clarifiant ces derniers.
- Soyez prêt à vous adapter aux besoins ou aux capacités spécifiques du groupe, même si cela implique d'abandonner un plan minutieusement préparé.
- Prévoyez des rythmes différents au cours d'une improvisation, d'une tâche ou d'un exercice. Les durées et les vitesses peuvent varier. Soyez ouvert à la possibilité d'actions parallèles.
- Prévoyez davantage de pauses et de courts moments de répit.

Les pratiques de bienveillance en danse ne sont pas seulement un moyen

Comment la « bienveillance » s'intègre-t-elle au contenu de la transmission ?

Les pratiques corporelles douces et les mouvements font référence à un ensemble d'approches corporelles et chorégraphiques qui placent le respect du corps, de sa diversité et de son environnement au cœur du processus créatif. Issues notamment des pratiques somatiques, de l'improvisation, de l'improvisation contact et du travail basé sur le toucher, ces approches

privilégient l'écoute, l'adaptation, la relation et la coprésence plutôt que la performance, la virtuosité ou la reproduction de formes standardisées. Elles considèrent le corps comme un écosystème sensible, en interaction constante avec d'autres corps humains et non humains.

Les pratiques de soin ne se contentent pas de proposer une nouvelle façon de faire ; elles transforment radicalement le contenu de ce que nous faisons. En ce sens, elles ne sont pas seulement un moyen d'expression, mais deviennent le message lui-même. Dans un contexte marqué par les transitions écologiques et sociales, ces pratiques proposent un changement de paradigme artistique. En s'interrogeant sur la manière dont les corps se déplacent, coexistent les uns avec les autres et avec leur environnement, comment ils s'adaptent, se soutiennent et se transforment mutuellement, elles créent de nouvelles définitions de la danse, défiant les normes et remettant en question les conventions.

Plus précisément, les pratiques corporelles douces accueillent des corps aux capacités, temporalités et sensibilités diverses, sans chercher à les normaliser ; elles favorisent une écologie du mouvement, fondée sur l'économie d'effort, l'attention aux limites, la bienveillance et la prévention de l'épuisement physique et mental ; elles facilitent des processus créatifs ancrés dans des approches « DIY » (Do It Yourself), l'improvisation et la réactivité au contexte (espaces, publics, ressources disponibles) ; elles déconstruisent les hiérarchies artistiques en valorisant la co-création, le partage des connaissances et la circulation horizontale des rôles ; elles développent une approche transdisciplinaire, à la croisée de la danse, des arts visuels, des pratiques somatiques, des sciences sociales, de l'écologie et des formes transmédias ; et elles peuvent également renforcer les liens sociaux et la coopération.

Actions proposées

- Valider les gestes ordinaires du quotidien et les micro-mouvements. Revenir à l'essentiel. Partir de zéro. Ne pas tenir pour acquises les connaissances traditionnelles en matière de danse.
- Valider le mouvement personnel en tant que matériau chorégraphique et l'expérience subjective et incarnée en tant que source artistique.
- Validez la lenteur, l'autorégulation et l'adaptation, et évitez toute surcharge physique ou sensorielle. Permettez à chaque personne de moduler l'intensité, l'amplitude et la durée de ses mouvements.
- Recourir à l'improvisation pour inclure des corps divers sans imposer de modèles normatifs. Fonder vos pratiques sur l'écoute, l'attention portée aux micro-variations et l'ajustement continu.
- Utiliser l'improvisation dans le cadre de pratiques de mouvement écologiques : moyens minimaux, adaptation aux conditions environnementales.
- Expérimenter des tâches de mouvement inspirées de phénomènes écologiques tels que les cycles, l'adaptation, la mutation, la migration ou la symbiose.
- Utilisez l'improvisation de contact comme moyen d'explorer des états physiques (partage du poids, équilibre, chute, soutien et confiance), de remettre en question les hiérarchies (celui qui soulève/celui qui est soulevé, actif/passif, valide/handicapé) et de s'adapter à différentes physikalités et à différents environnements.
- Réfléchissez à la manière dont l'espace, la météo, les matériaux et l'écologie locale façonnent le contenu de votre transmission.

- Si la danse privilégie traditionnellement l'innovation, réfléchissez à ce que peuvent signifier l'entretien et la conservation dans le contexte de la danse. Quelles sont nos ressources, comment peuvent-elles être préservées et utilisées de manière durable ?
- Soyez ouverts à la possibilité d'une co-crédation, où les règles peuvent être négociées, transformées ou suspendues selon le contexte.
- Explorez le toucher pour déplacer la prédominance de la vision vers des sens souvent marginalisés (tactile, proprioceptif), en particulier dans des contextes impliquant des handicaps sensoriels ou cognitifs.
- Veillez à ce que l'improvisation par le contact et le toucher soient pratiquées dans un cadre éthique solide fondé sur le consentement, la progressivité, l'écoute et l'adaptabilité.
- Expérimentez l'idée de « traduction du mouvement », comme moyen de s'adapter à différents corps, sensibilités et perceptions, et de partager le mouvement avec eux. La première étape de la traduction consiste à trouver le point central du mouvement d'origine. Par exemple, un plié traditionnel peut être perçu comme un mouvement d'« abaissement », de « flexion » ou de « flottement ». Les participants peuvent alors répondre à l'instruction à leur manière, par exemple en baissant le regard, en pliant les coudes ou en laissant leur torse flotter sur le côté.
- Prenez le temps d'explorer les éléments naturels et/ou architecturaux de l'espace. Adoptez une approche somatique, en vous concentrant sur la manière dont ces éléments s'incarnent dans nos sensations physiques, nos mouvements et notre sentiment général d'être. (Pour en savoir plus, voir la section 3.2.ii)
- Explorez l'utilisation des aides à la mobilité, en veillant à ne pas vous les approprier, mais à comprendre comment interagir avec les personnes qui les utilisent. Dans un espace où se trouvent des personnes en fauteuil roulant, il est important de reconnaître non seulement la vulnérabilité des personnes utilisant des aides à la mobilité, mais aussi celle de celles qui n'en disposent pas, qu'elles soient valides, aveugles ou neurodivergentes.
- Prenez le temps de comprendre comment chaque individu perçoit l'espace, le temps et les autres corps. Par exemple, les personnes aveugles appréhendent l'espace principalement par le son et le toucher, et certaines personnes neurodivergentes peuvent trouver la proximité d'autres corps, d'objets ou d'espaces ouverts difficile à gérer en raison de sensibilités sensorielles, spatiales ou environnementales.

Créer des récits durables et inclusifs

Comment pouvons-nous mobiliser le personnel, le collectif, l'imaginaire et le territorial pour produire de nouvelles histoires en danse ?

Partir d'une démarche de bienveillance, qu'elle concerne la diversité humaine, la justice sociale ou l'environnement, influence inévitablement les récits que nous créons. La bienveillance modifie notre attention, notre perception, nos imaginaires et nos actions au sein des processus artistiques, nous ouvrant à de nouvelles définitions de l'art lui-même, de qui peut être artiste et de quels sujets méritent de devenir matière artistique. Cela crée une vaste ouverture au sein de la danse, un domaine qui s'est historiquement défini par la distinction, la virtuosité et l'exclusion. Cela soulève des questions liées aux normes corporelles, à la visibilité et aux expériences incarnées non normatives.

Ouvrir les processus de création à des personnes qui n'ont pas nécessairement suivi une formation formelle permet d'accéder directement à des formes de savoir incarnées, expérientielles, spécialisées et situées, qui faisaient souvent défaut à la danse. Donner la parole à des communautés qui partagent des expériences, des souvenirs et des histoires peut renforcer les liens sociaux et générer de nouvelles formes d'action collective. Grâce à de telles pratiques, la vulnérabilité, la dépendance et l'interdépendance sont reconnues comme des formes de savoir et de relation. Travailler avec l'imaginaire peut avoir un impact politique profond, nous permettant d'envisager des futurs alternatifs, de cultiver l'espoir et de renforcer la résilience. Enfin, porter notre attention sur le local et le territorial peut approfondir notre relation au lieu et révéler des histoires souvent négligées, ancrées dans les paysages, les quartiers et les environnements quotidiens.

Les récits ne sont pas ici considérés comme des histoires figées, mais comme des processus sensibles, relationnels et situés qui créent du sens, façonnent des dramaturgies et influencent les écologies. Cette notion peut être comprise comme un espace de transition entre la transmission et la création, nous permettant d'envisager les processus d'apprentissage et la production artistique non pas comme des étapes distinctes, mais comme faisant partie d'un champ continu et interdépendant

Actions proposées

- Réfléchissez activement à ce vers quoi votre processus de transmission oriente l'attention, quelles formes de perception vous activez, quelles expériences vous mobilisez et quelles formes de collectivité vous rendez possibles. Comment le sens est-il produit à partir de chacune de ces actions ?
- Réfléchissez à la manière dont vous pouvez faire de l'accessibilité et de l'expérience sensorielle un moteur dramaturgique, plutôt qu'une adaptation secondaire.
- Interrogez-vous sur la manière dont vous orientez l'imaginaire. Rendez-vous visibles des réalités invisibles, ou imaginables des réalités insoupçonnées ? Comment pouvez-vous élargir la perception et stimuler l'imaginaire collectif ?
- Réfléchissez activement à la manière dont votre processus de transmission oriente l'attention, aux formes de perception que vous activez, aux expériences que vous mobilisez et aux formes de collectivité que vous rendez possibles. Comment le sens se construit-il à partir de chacune de ces actions ?
- Réfléchissez à la manière dont vous pouvez faire de l'accessibilité et de l'expérience sensorielle un moteur dramaturgique, plutôt qu'une simple adaptation secondaire.
- Interrogez-vous sur la manière dont vous orientez l'imaginaire. Rendez-vous visibles des réalités invisibles, ou imaginables des réalités insoupçonnées ? Comment pouvez-vous élargir la perception et stimuler l'imaginaire collectif ? Explorez différentes façons de susciter, de documenter et de mettre en scène des récits et témoignages personnels, des souvenirs incarnés, des récits situés, en accordant une attention particulière aux expériences des minorités et aux expériences invisibles.
- Essayez d'utiliser des outils tels que les entretiens, les notes de terrain, les journaux intimes, les lettres, les jeux, les questionnaires, la cartographie, le brainstorming, les déclencheurs de mémoire, l'observation ou les exercices de réponse créative pour aider les personnes à partager et à documenter leurs histoires, leurs souvenirs ou leurs récits situés.
- Faites attention à la manière dont vous traitez les informations intimes ou personnelles. Comment encadrez-vous la recherche et comment gérez-vous la question du

consentement ? Comment ces informations seront-elles partagées ou utilisées dans le cadre de votre démarche ?

- Réfléchissez à la relation entre l'expérience et la mémoire personnelles et collectives. Existe-t-il des tensions qui créent du sens ? Quels récits produisons-nous collectivement ? Comment les relations au sein du groupe sont-elles affectées par les dramaturgies qui émergent ?
- Réfléchissez à la relation entre le personnel et le situé. Quelle relation au lieu se dessine ? Comment le local s'ancre-t-il et comment les géographies sont-elles explorées ?
- Explorez les références, les sources alternatives de savoir et le contexte afin d'alimenter votre démarche. Un engagement plus large en faveur de la durabilité et de l'accessibilité peut vous conduire à une réflexion critique et écologique, à des connaissances scientifiques ou techniques, à des pratiques de soins, à un savoir situé et à des contextes culturels.
- Interrogez-vous sur les points de rencontre entre l'expérience vécue et les références théoriques. Quel sens cette juxtaposition crée-t-elle en soi ?

Références

Giles Perring - The Facilitation of Learning-Disabled Arts (2005)

Ce texte porte sur la collaboration entre artistes en situation de handicap intellectuel et artistes valides, soulevant des questions relatives à la paternité de l'œuvre, à l'autonomie artistique et à la représentation équitable. S'appuyant sur des recherches menées dans les années 1990 au Royaume-Uni, Perring apporte sa contribution à ce débat, en soulignant le manque de fondements académiques et méthodologiques dans ce domaine à l'époque.

Maria Papadopoulou, Medie Megas - « [Lets Play !](#) » (2025)

Un texte de réflexion sur le processus de recherche de la performance « Cops & Robbers », actuellement en cours de création par le chorégraphe en situation de handicap intellectuel et autiste Manolis Saridakis, sa partenaire créative Medie Megas et quatre danseurs. Il explique comment la mise en place d'une participation équitable des interprètes a en réalité donné naissance à une « esthétique de l'accès » pour la pièce.

Holland Dance Festival / Stopgap Dance Company

Ces deux cours vidéo en ligne comptent parmi les rares ressources disponibles sur Internet consacrées à l'enseignement inclusif de la danse. Ils ont été développés par Stopgap, une compagnie britannique entièrement dédiée à la danse inclusive : « [Inclusive Dance Teaching, Teacher Training Course](#) » (Enseignement inclusif de la danse, formation des enseignants).

Mathieu Bouvier, Loïc Touzé – Techniques fabulatoires dans la recherche sur les arts du spectacle (2023-25)

Un projet de recherche axé sur les pratiques en atelier d'échange, de transmission et de partage des connaissances dans les arts du spectacle. Il explore les « techniques fabulatoires » en tant que dispositifs expérimentaux générant des processus d'individuation collective et de nouveaux modes de participation à la pratique artistique, en dialogue avec des préoccupations écologiques et politiques.

Kate Morales – The Big Welcome (2021)

Un texte d'accueil vivant et adaptable issu de la Mycelium School (2013–2016) et développé à travers de multiples rassemblements et contextes. Il fonctionne comme un outil performatif évolutif pour l'hospitalité collective, la bienveillance et l'ancrage relationnel, et est partagé ouvertement en tant que ressource modifiable dans une logique d'économie du don.

Busselle, Kaplan & Yates - L'éthique de la bienveillance dans la pédagogie et la performance : intersections avec la justice pour les personnes en situation de handicap, le travail sur l'intimité et le Théâtre de l'Opprimé (2022)

Explore la manière dont l'éthique de la bienveillance s'articule dans les contextes pédagogiques et de la performance, en établissant des liens entre la justice pour les personnes en situation de handicap, les pratiques relationnelles et d'intimité, et les méthodologies du théâtre participatif.

L'article met en avant la bienveillance en tant que pratique structurelle et incarnée qui façonne les environnements d'apprentissage collaboratif et les processus de création de performances.

Boris Charmatz – BOCAL, École nomade et temporaire (2003–2004)

Développée dans le cadre d'une résidence de recherche au Centre national de la danse, BOCAL était une école itinérante réunissant artistes et étudiants pour réfléchir aux relations entre pédagogie, création artistique et expérimentation collective. Au sein de ce projet, la transmission, la recherche et la vie quotidienne sont devenues les composantes d'un processus artistique partagé.

COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LA PERFORMANCE

Façonner l'expérience du public à travers l'attention, la participation, l'accessibilité et le sens partagé

Cette section se concentre sur l'expérience de la réception, ce moment où l'œuvre rencontre son public. Si la section précédente s'est penchée sur la manière dont l'attention peut s'appliquer aux processus de création ou de transmission, celle-ci s'intéresse à la façon dont l'expérience, la participation et l'interprétation du public peuvent être façonnées par des pratiques d'attention. En tant qu'artistes, comment pouvons-nous faire de cette rencontre un acte d'attention ?

La performance contemporaine remet sans cesse en question l'idée selon laquelle la réception est un processus passif. Les artistes cherchent des moyens de mobiliser les spectateurs, et la diversité de ces méthodes peut créer de nouvelles voies permettant à des publics aux origines, expériences et identités différentes de se connecter à l'œuvre. Cette section explore ces rencontres sous trois angles interdépendants : les conditions d'engagement du public, les services spécifiques susceptibles d'améliorer l'accessibilité et la durabilité, et l'intégration de la bienveillance dans le contenu lui-même.

Conditions de représentation, changements relationnels et hospitalité située

Comment le spectateur et la participation se façonnent-ils dans les conditions concrètes de la représentation ?

Pour qu'une personne puisse faire l'expérience d'une œuvre d'art, un certain nombre de conditions doivent être réunies au préalable. Elle doit prendre connaissance de l'événement, acheter son billet, se rendre sur place, entrer dans la salle, se sentir en sécurité et à l'aise pendant la représentation, sortir si nécessaire, se repérer dans l'espace scénique, donner son avis sur son expérience et rentrer chez elle. Cette section se concentrera sur les conditions de la représentation proprement dite, c'est-à-dire sa réalité située, ses caractéristiques temporelles et ses modes d'engagement.

Cette approche vient compléter les réflexions développées dans la section 3.ii. « Formes participatives et expériences partagées », qui traitent des cadres structurels et compositionnels de la participation. Ici, cependant, l'accent n'est pas mis sur la conception des formats participatifs eux-mêmes, mais sur les conditions vécues à travers lesquelles la participation et la coprésence sont réellement expérimentées au moment de la représentation. La performance est ici comprise comme un environnement relationnel situé plutôt que comme une forme ou un événement figé. Ses conditions d'apparition – cadrage temporel, composition sensorielle et organisation spatiale – participent activement à façonner la manière dont l'attention, la présence et l'interaction sont vécues. Dans cette perspective, la performance n'est pas définie uniquement par la représentation ou l'interprétation, mais par la qualité de la rencontre qu'elle rend possible. La relation entre les

interprètes, l'espace et le public est continuellement négociée à travers la manière dont l'œuvre est composée sur le plan temporel et sensoriel.

Ces conditions ne fonctionnent pas comme des cadres neutres. Elles façonnent la densité de l'attention, les modes de perception et les formes possibles d'engagement, ouvrant ou limitant différentes manières d'être présent au sein d'une même situation. En ce sens, la performance devient un champ relationnel où l'hospitalité est intégrée à la construction même de l'expérience, plutôt que d'y être ajoutée comme une couche externe.

Actions proposées

- Considérez la performance comme un événement plus perméable et fluide. Plutôt que de définir la durée de la performance par les moments où « les lumières s'allument » et « s'éteignent », le début et la fin peuvent être plus progressifs, permettant aux spectateurs de prendre le temps de s'adapter aux conditions de la pièce, de se familiariser avec certains de ses éléments principaux, voire de faire connaissance avec les interprètes.
- Si l'espace le permet, envisagez la possibilité d'une disposition des sièges plus souple et plus confortable. Cela peut se traduire par différents types de chaises, de canapés, de poufs, de petites tables et de chaises, qui s'accompagnent souvent de la consommation de boissons ou de nourriture.
- Pour de nombreuses personnes, pouvoir entrer et sortir librement de l'espace de représentation est une condition essentielle à leur implication et peut être un facteur déterminant dans leur décision d'assister ou non à un spectacle.
- Flexibilité ne signifie pas nécessairement absence de règles. Veillez à définir clairement les marges de manœuvre et les règles avant le début de votre travail.
- Optez pour un éclairage plus tamisé, en réduisant le contraste entre la scène et la salle. Limitez au maximum les changements brusques de lumière et évitez l'utilisation d'effets stroboscopiques. Réfléchissez à la manière dont l'éclairage peut favoriser l'attention et la présence.
- Envisagez un environnement sonore plus doux et plus prévisible, et interrogez-vous de manière générale sur le rôle de l'intensité sensorielle au sein de l'œuvre.

Services d'accessibilité garantissant une participation et une expérience spectatorielle équitables et durables

Que se passe-t-il au moment où le résultat d'un processus créatif rencontre le public ?

Les besoins d'un spectacle en termes d'énergie, de matériaux et de main-d'œuvre, ainsi que les besoins d'accessibilité du public, sont liés à une série de choix artistiques concernant la scénographie, l'éclairage, l'organisation de l'espace et le cadre global du spectacle. Ces choix peuvent sembler purement esthétiques à première vue, mais ils ont des implications politiques majeures, car ils influent sur le niveau de durabilité et d'accessibilité d'un spectacle. Ce n'est pas toujours le cas, mais souvent, les mesures nécessaires pour atteindre ces deux objectifs vont de pair. Les spectacles qui adhèrent à la démarche 1.i « lente et épurée », avec des lumières et des sons plus doux, des décors plus minimalistes et moins encombrés, ainsi que des conditions de

représentation plus détendues, sont souvent plus durables sur le plan environnemental et plus inclusifs. Il existe toutefois des cas où la technologie utilisée pour rendre un spectacle accessible peut ne pas être durable, ou d'autres où une pratique durable (comme une promenade en forêt) peut ne pas être accessible du tout à certains groupes de personnes.

Il est très important d'amener le public à adopter cette façon de penser, car la programmation des festivals privilégie souvent les spectacles à grande échelle, avec des éclairages high-tech et des effets spéciaux, des décors et des costumes élaborés, en se basant sur des hypothèses concernant les attentes du public et la commercialisation. Malheureusement, ces choix renforcent des modèles de production non durables et souvent inaccessibles, créant ainsi un cercle vicieux de pratiques problématiques. De plus, la danse a traditionnellement privilégié la nouveauté et la productivité ; ainsi, valoriser l'entretien, la récupération et la continuité peut également aller à l'encontre des objectifs marketing et des attentes du public. Ces pratiques remettent en question la tendance à privilégier la nouveauté et la productivité par-dessus tout, en reconnaissant l'entretien, la récupération et la continuité comme des actions artistiques à part entière.

Ces dernières années, un nombre croissant d'institutions culturelles ont cherché à rendre leurs productions accessibles à un public plus large. Comme nous l'avons vu tout au long de cette boîte à outils, l'accessibilité est un principe plutôt qu'un ensemble de pratiques établies, qui s'applique à tous les niveaux de la production, de la création, de la diffusion et de la réception. Les outils, services et méthodologies décrits ci-dessous constituent les pratiques d'accessibilité les plus établies dans le domaine des arts du spectacle, mais ils ne couvrent en aucun cas l'ensemble de la question de l'accessibilité.

Les outils d'accessibilité varient en fonction des conditions spécifiques du spectacle et, surtout, du type de handicap auquel ils sont destinés. Ils sont souvent développés et mis en œuvre une fois le spectacle finalisé, généralement considérés comme des services complémentaires destinés aux spectateurs en situation de handicap plutôt que comme des éléments à part entière ou créatifs du spectacle lui-même. Ce décalage – entre les services d'accessibilité et le processus artistique – se traduit souvent par des outils qui ne s'harmonisent pas avec l'esthétique du spectacle. Ils peuvent, sans le vouloir, distraire tant le public en situation de handicap que le public valide, voire ne pas parvenir à transmettre efficacement et équitablement le contenu du spectacle de manière digne. Ce conflit est parfois qualifié d'« accessibilité contre esthétique ».

Bien que cette boîte à outils plaide fortement en faveur de l'intégration, dès le début, des mesures d'accessibilité en tant qu'éléments créatifs au sein du processus artistique (voir chapitre 4.1.iii), nous reconnaissons que cela n'est pas toujours réalisable en raison de contraintes liées aux connaissances, au temps ou aux ressources. Il est essentiel que ces outils et méthodologies soient mis en œuvre par des professionnels qualifiés, travaillant en étroite collaboration avec les équipes créatives et de production, et – ce qui est crucial – avec la participation des utilisateurs finaux afin de garantir leur efficacité et leur mise en œuvre dans le respect de la dignité. Enfin, il est important de reconnaître qu'il est impossible de rendre un spectacle accessible ou durable à 100 %.

Actions proposées

- Repenser des éléments tels que l'éclairage, les décors, les costumes et l'environnement global d'un spectacle aborde à la fois les questions de durabilité et de responsabilité environnementale, ainsi que celles d'accessibilité.

- Essayez d'intégrer une « esthétique de l'accès » tout au long du processus. Si cela n'a pas été possible, envisagez le recours à des outils d'accessibilité.
- Entrez en contact avec des professionnels bien équipés et travaillez en étroite collaboration avec eux (ainsi qu'avec l'équipe de production) aussi longtemps que possible. Les outils d'accessibilité doivent respecter à la fois le spectacle lui-même et le public.
- Soyez réaliste dans vos objectifs. Il vaut mieux utiliser efficacement un ou deux outils plutôt que d'en utiliser plusieurs de manière inefficace.
- Essayez toujours de tester l'efficacité des outils en invitant les utilisateurs finaux aux répétitions et en écoutant leurs retours.
- Organisez des visites tactiles : des visites avant le spectacle permettant d'explorer de manière interactive les décors, les accessoires et les costumes.
- Mettez en place une audiodescription : une narration en direct ou enregistrée décrivant les éléments visuels pendant le spectacle.
- Créez des supports imprimés accessibles : documents sur le spectacle en gros caractères, en braille et en relief.
- Proposez un service d'interprétation en langue des signes : des interprètes sur scène ou par vidéo qui traduisent le contenu parlé.
- Proposez des surtitres / sous-titres : texte affiché en direct ou pré-synchronisé avec les dialogues et les repères sonores.
- Intégrer des représentations visuelles des ondes sonores (représentations graphiques des motifs sonores) ou des vibrations (à l'aide de dispositifs vibrants ou de sons à basse fréquence pour transmettre le rythme et les émotions).
- Privilégier des formats de spectacle adaptés aux besoins sensoriels (en particulier pour les publics neurodivergents) : adapter l'environnement en réduisant la surcharge sensorielle et en proposant des conditions de réception adaptées. Cette approche pourrait être approfondie grâce à l'utilisation de kits sensoriels (voir Partie 2).

Esthétique de l'accès et esthétique de l'écologie

Comment le spectacle lui-même peut-il incarner les principes d'accessibilité et de durabilité ? Le contenu d'un spectacle peut-il être transmis avec soin ?

Cette section se concentre sur le concept d'« esthétique de l'accès », un terme apparu au cours des dernières décennies pour décrire une alternative aux services d'accessibilité plus établis tels que l'audiodescription et les surtitres.

L'« esthétique de l'accessibilité » a été intégrée à la notion 3 plutôt qu'à la notion 2 (qui aborde l'accessibilité d'un point de vue plus technique), car son intégration dans le processus de répétition et de création est susceptible d'influencer profondément le contenu et la forme de l'œuvre elle-même.

Ce terme désigne des pratiques qui intègrent consciemment des outils d'accessibilité dans la trame même du spectacle, dès le début du processus de création. Plutôt que d'être ajoutée à la fin comme une réflexion après coup, l'accessibilité est explorée de manière intentionnelle et en lien étroit avec les interprètes, les thèmes et le contexte spécifiques de l'œuvre. Ce que cela implique,

c'est que cette approche peut enrichir le processus de création, mener à l'expérimentation artistique, à la découverte ainsi qu'à des pratiques et des solutions dramaturgiques innovantes. Le plus souvent, ces pratiques ont en commun une tentative de « traduire » des stimuli d'un sens à un autre, c'est-à-dire le son en image et en toucher, et l'image en son et en toucher.

En conséquence, le terme « esthétique de l'écologie » est utilisé par de nombreux artistes, architectes et chercheurs pour désigner des pratiques qui adhèrent aux principes de durabilité écologique et sociale. Ces pratiques déplacent leur attention de l'œuvre d'art en tant qu'objet vers l'œuvre d'art en tant qu'ensemble de relations qu'elle met en œuvre et entretient. Ici, l'œuvre d'art est comprise comme quelque chose qui fonctionne de manière écologique : elle est façonnée par l'interdépendance entre différents éléments.

Cette approche privilégie les processus, les relations et les transformations plutôt que les formes figées, et considère l'attention, l'adaptation et l'incertitude comme des conditions créatives. Une esthétique de l'écologie et du développement durable implique également une cohérence entre la forme artistique et les conditions de production, notamment les choix de matériaux, les modes de collaboration et l'impact écologique.

Il est important de faire la distinction entre l'art qui traite de l'accessibilité ou de l'écologie et l'art qui met réellement en œuvre des principes d'accessibilité ou d'écologie, sensibilisant ainsi le public à ces thèmes à un niveau plus profond.

Actions proposées

- Repenser l'ensemble du processus créatif sous l'angle de l'accessibilité.
- Expérimenter des moyens de rendre les mots et les sons visibles (pour un public sourd ou malentendant). Cela peut inclure des mots écrits sur du papier, des panneaux, des tableaux ou des solutions technologiques telles que des panneaux à LED, des projections d'ondes sonores, des écrans, etc.
- Intégrer l'interprétation en langue des signes aux répétitions quotidiennes : essayez d'échanger les rôles : les interprètes deviennent danseurs et comédiens, tandis que les danseurs et comédiens deviennent interprètes.
- Intégrez l'audiodescription directement dans le texte de la pièce.
- Essayez d'intégrer le son dans le mouvement, les costumes et la scénographie.
- Intégrez des éléments tactiles à l'expérience du spectacle.
- Repensez l'ensemble du processus créatif sous l'angle de la durabilité.
- Envisagez de travailler dans un seul lieu plutôt que de passer sans cesse d'une résidence à l'autre et d'organiser de longues tournées. Quelles possibilités artistiques découlent du développement de relations à long terme avec un paysage ou une communauté ?
- Explorer la manière dont votre travail s'articule avec l'environnement extérieur ou intérieur. Comment l'espace dans lequel il se déroule génère-t-il du sens et de nouvelles expériences pour le public ?
- Tirez parti des savoirs, des histoires et des souvenirs locaux. Comment cette spécificité peut-elle renforcer la pertinence de l'œuvre ?
- Étudiez la complexité et l'interdépendance des écosystèmes. Comment la chorégraphie peut-elle rendre justice à ces relations sans les simplifier à outrance ?

- Réfléchissez à la manière dont votre spectacle met en scène les relations écologiques : entre les humains et les non-humains, les générations actuelles et futures, les échelles locale et mondiale, la production et la consommation.
- Expérimentez en détournant l'attention de l'humain pour adopter une perspective plus biocentrique.

Comment un être vivant, un phénomène naturel ou une caractéristique géologique peut-il devenir une source d'inspiration chorégraphique ?

Créer des points d'entrée vers des récits durables et accessibles

Comment surmonter les obstacles à la participation et à la compréhension ? Comment les expériences scéniques peuvent-elles favoriser la prise de conscience en matière de durabilité écologique et sociale ?

Les processus créatifs développent leurs propres récits, mais ces récits prendront leur forme définitive, changeront, se transformeront, voire seront bouleversés, lorsqu'ils seront partagés avec le public. Dans la coprésence des artistes et du public, les conditions spatiales, temporelles et relationnelles de la représentation se confondent avec les réalités spatiales, temporelles et relationnelles de chaque spectateur, ainsi qu'avec celles du public en tant qu'entité collective.

Au cours de la représentation, la réalité vécue de la performance et des artistes entre en collision avec la réalité vécue du public. Les spectateurs peuvent entrer en relation avec une représentation par l'identification, le témoignage, la résonance sensorielle, la réflexion critique, la participation, l'imagination, l'interaction sociale ou l'appréciation esthétique. Plus ces modes d'interaction sont développés, plus la représentation sera accueillante pour des publics diversifiés.

Le contenu accessible est un élément important de l'accessibilité dans le domaine du spectacle vivant. La danse contemporaine étant souvent perçue comme élitiste, obscure et intimidante en raison de ses thèmes, de ses formes et de ses modes de représentation, la notion de « points d'entrée » peut s'avérer très utile pour évaluer l'accessibilité du contenu d'un spectacle. C'est pourquoi il peut être essentiel de proposer différents points d'entrée aux spectateurs qui n'ont peut-être pas beaucoup été exposés à la danse contemporaine. Ces points d'entrée peuvent se situer en amont de la représentation, ou constituer des éléments de la représentation elle-même qui créent un contact plus direct avec le public. Ils peuvent être cognitifs, émotionnels, sensoriels, relationnels, participatifs ou fondés sur l'imaginaire, et ils ouvrent une voie d'accès au contenu de la représentation. Ils peuvent également émerger de la dramaturgie elle-même, par exemple à travers l'expérience corporelle, les principes de composition ou les formes d'attention et de réflexion. La dramaturgie contemporaine construit souvent le sens à travers de multiples couches relationnelles plutôt que par le biais d'un récit linéaire unique. Les points d'entrée ne se contentent donc pas d'expliquer un spectacle ; ils offrent au public différentes manières d'interagir avec les multiples couches à travers lesquelles le sens se construit.

La création de multiples points d'entrée dans un spectacle constitue à la fois une stratégie d'accessibilité et de pérennité. Elle permet à des publics divers de se connecter à l'œuvre à travers

leurs propres expériences, tout en favorisant des relations significatives et durables entre les pratiques artistiques, les communautés et les contextes.

Ces points d'entrée émergent souvent directement du processus créatif lui-même : une question directrice, une expérience incarnée, un principe de composition, un imaginaire, un dispositif méthodologique ou un cadre conceptuel.

Actions proposées

- Lorsque vous réfléchissez aux points d'entrée, posez-vous les questions suivantes : quel est le public visé ? Reflète-t-il un profil social, culturel ou démographique particulier ? Où le spectacle aura-t-il lieu et dans quel contexte (en milieu urbain ou rural, dans un grand théâtre institutionnel ou dans une salle de quartier) ?
- Réfléchissez à des moyens d'adapter votre projet à l'expérience vécue et incarnée de votre public, de vous y rattacher ou de l'approfondir.
- Réfléchissez à ce qui a donné naissance à l'œuvre au départ. S'agissait-il d'une question, d'une image, d'une expérience corporelle, d'un lieu, d'une relation, d'un principe de composition ou d'une référence conceptuelle ? Le partage de ce point de départ pourrait-il devenir un point d'entrée pour votre public ?
- Envisagez d'organiser une conférence avant le spectacle, un atelier, une exposition ou toute autre activité en lien avec le contenu de la représentation. Dans ce contexte :
 - Partagez des cartes mentales, des ébauches de structures, des schémas dramaturgiques ou tout autre support visuel susceptible de donner accès au processus de réflexion qui sous-tend la pièce.
 - Partagez un exercice ou une question que vous avez utilisés dans votre processus de création. Il peut être très stimulant pour les spectateurs de s'essayer à un exercice préalablement proposé aux danseurs ou aux comédiens, puis de voir le résultat scénique de ce processus.
 - Offrez au public une expérience tactile ou corporelle qui l'aidera à s'identifier à l'expérience du danseur. Par exemple, un décor mobile qui influence les mouvements, un élément ou un objet particulier qu'il est intéressant d'expérimenter, ou encore un dispositif technologique qu'ils peuvent utiliser, comme un casque de réalité virtuelle.
 - Essayez de partager des documents datant de la période de création. Il peut s'agir d'entretiens, de notes de terrain, de journaux intimes, de lettres, de jeux, de questionnaires, de cartographies, de séances de brainstorming, de déclencheurs de mémoire, d'observations ou de réponses créatives. Ces documents pourraient-ils être enrichis en rendant ce processus plus interactif ?
- Si votre récit est ancré dans un contexte géographique, comment le public va-t-il s'identifier aux espaces/lieux spécifiques et aux histoires que vous explorez ? Les connaît-il bien ? Envisagez de leur faciliter un processus d'exploration similaire, en suscitant un souvenir, une histoire ou une réaction qui leur est propre. Cela pourrait se faire en posant une question ou en lançant une discussion pendant la représentation, en laissant au public l'espace et le temps d'écrire, d'enregistrer ou de transmettre d'une manière ou d'une autre une expérience, un souvenir ou une réflexion personnelle.
- Réfléchissez activement à l'endroit où la représentation dirige l'attention du public. Quelles formes de perception active-t-elle ? Quelles expériences mobilise-t-elle et quelles formes

de collectivité rend-elle possibles ? Par exemple, créez une expérience tactile collective ou, à l'instar de Sindri Runuddes (voir références).

- Invitez les spectateurs à entrer dans l'œuvre par le biais de différents modes d'attention. Certains suivront peut-être les qualités du mouvement, d'autres les relations, les images, les sons, les compositions spatiales ou leurs souvenirs personnels. Une performance n'exige pas un mode de compréhension unique.
- Réfléchissez à l'étendue de l'imaginaire dans le contexte spécifique de la performance. Qu'est-ce qui est visible et invisible / imaginé et imaginable ici et maintenant ? Comment rendre cette expérience collective d'imagination sûre et constructive pour le public ?
- Si vous estimez que le contenu est susceptible de déclencher des réactions, préparez le public aux thèmes qui seront explorés dans la performance à travers le texte du programme et une introduction à la représentation. Exposez clairement toutes les conditions de participation. Soyez attentif à votre planning : prévoyez du temps supplémentaire pour les pauses, ajustez la durée et les créneaux horaires avec tact.
- Comment la politique de la visibilité va-t-elle s'articuler au sein de la représentation ? Quel impact le changement des représentations dominantes pourrait-il avoir sur le public ? Créez-vous un espace sûr permettant à la vulnérabilité, au traumatisme et à la fragmentation d'émerger et de s'exprimer ?
- Comment la dramaturgie rend-elle possibles des formes alternatives de relation avec le vivant ? Quelle est l'expérience et la compréhension qu'a le public de l'interdépendance écologique, et comment celles-ci peuvent-elles évoluer au fil de la représentation ?
- Comment communiquez-vous à votre public vos engagements en faveur de la durabilité et de la pérennité ?
- Au sein de l'œuvre elle-même, d'autres points d'entrée peuvent être la joie, l'émotion et l'humour ; des éléments auxquels le public peut s'identifier personnellement ou collectivement ; des objets, des personnages ou des idées familiers qui se reflètent dans l'œuvre.
- Quel est le rapport de votre public à vos références ? Quelles connaissances considérez-vous comme acquises ? Comment pouvez-vous transmettre ces connaissances à travers la représentation pour les rendre accessibles ? Dans quelle mesure le public est-il familier avec la pensée critique et écologique ainsi qu'avec les connaissances scientifiques ou techniques ?
- Demandez-vous où l'expérience vécue du public croise les références théoriques. Quel sens cette juxtaposition crée-t-elle en soi ?

Références

Ann Cooper Albright – Moving Across Difference: Dance and Disability (1997)

Un ouvrage de référence qui examine comment la danse professionnelle a idéalisé l'image du danseur valide, discipliné, virtuose et esthétiquement agréable, et comment les danseurs et chorégraphes en situation de handicap ont œuvré pour renverser cette image et remettre en question les normes de la danse.

Dan Daw Creative Projects – The Dan Daw Show (2021)

La vidéo explique comment le spectacle a été conçu autour des principes d'accessibilité, de

bienveillance et de consentement, et nous guide à travers la partie « Pre-Show Access » de la représentation.

Sindri Runuddes – A Sensoral Lecture, Skånes Dansteater (2022)

Ce podcast évoque l'expérience tactile proposée au public du spectacle et l'utilisation de matériaux produisant des sons.

Katie Mitchell, Nina Segal et Melanie Wilson – Cow | Deer (2025)

Un spectacle immersif qui invite le public à adopter des perspectives « au-delà de l'humain » par le seul biais du son et de l'expérience sensorielle. Plutôt que de s'appuyer sur une narration verbale, il construit du sens à travers la perception corporelle et l'écoute environnementale, illustrant ainsi comment la dramaturgie peut créer des points d'entrée écologiques ancrés dans la mémoire sensorielle, l'imagination et les modes d'attention relationnels.

Jérôme Bel – Disabled Theater (2012)

Créé en collaboration avec les comédiens professionnels du Theater HORA, *Disabled Theater* remet en question les normes dominantes en matière de virtuosité, de paternité d'œuvre et de représentation. Grâce à une structure compositionnelle claire, il offre de multiples points d'entrée dans la performance tout en mettant en avant les identités, les voix et la présence d'artistes présentant des troubles d'apprentissage. L'œuvre incarne une esthétique de l'accès, utilisant la dramaturgie pour interroger qui est reconnu comme artiste, quels corps deviennent visibles, et quelles formes de présence et de savoir la danse contemporaine valorise.

Dalibor Šandor, Xavier Le Roy, Per.Art – [We Are Not Monsters](#) (2019)

Dirigée par Dalibor Šandor, interprète et metteur en scène serbe en situation de handicap intellectuel, « We Are Not Monsters » a été commandée dans le cadre du programme Europe Beyond Access. Présentée avec pour toile de fond la collection permanente de la galerie Matica Srpska à Novi Sad, cette œuvre propose une réflexion sur la manière dont l'art est légitimé au sein d'un canon national, sur qui est reconnu comme artiste et sur la façon dont la société appréhende et représente traditionnellement le handicap.

Claire Cunningham – [Thank You Very Much](#) (2020)

« Thank You Very Much » est un spectacle décontracté de la chorégraphe en situation de handicap Claire Cunningham, qui explore les thèmes de l'imitation, de l'identité et de l'acceptation à travers le phénomène des imitateurs d'Elvis Presley. Cette œuvre illustre comment l'humour et les références à la culture populaire peuvent servir de points d'entrée pour un large public, tout en suscitant une réflexion sur le handicap, la performance et l'appartenance. Découvrez également cette [interview vidéo](#) très instructive de l'artiste.

COMMENT COMMUNIQUER AVEC BIENVEILLANCE

Une communication équitable et plus attentive aux enjeux environnementaux, sociaux et sociétaux

La communication est une dimension essentielle des pratiques chorégraphiques. Elle ne se limite pas à la promotion ou à la diffusion de projets : elle contribue activement aux conditions d'accès, de compréhension et de participation aux œuvres artistiques. Communiquer avec bienveillance, c'est prêter attention à la manière dont l'information circule, à qui peut y accéder, aux formats utilisés et aux effets produits par les récits partagés.

Dans une perspective écologique, sociale et inclusive, la communication peut être comprise comme une pratique relationnelle. Elle consiste à rendre l'information accessible, à diversifier les modes de communication et à limiter à la fois l'exclusion et la surcharge d'informations. Une communication attentive ne vise pas seulement à transmettre des informations, mais à créer les conditions d'une rencontre plus équitable entre les œuvres, les personnes et les contextes dans lesquels elles circulent.

Cette approche s'inscrit dans les principes de la communication responsable. Comme le soulignent Valérie Martin et Mathieu Jahnich dans **Le Guide de la communication responsable** (ADEME, 2022), il est nécessaire de développer « une forme de communication plus en phase avec les enjeux environnementaux et plus attentive aux besoins des habitants de notre planète », qui remette en question à la fois les contenus diffusés et les méthodes par lesquelles ils sont diffusés. Selon les auteurs, la communication responsable repose sur quatre piliers complémentaires : la diffusion de messages responsables, exempts de greenwashing et de stéréotypes, et véhiculant des récits alternatifs inspirants ; la conception éco-socio-environnementale des supports de communication ; un dialogue sincère et co-construit avec les parties prenantes ; et, enfin, la recherche de l'efficacité fondée sur l'optimisation des ressources et le respect des personnes.

Dans cette perspective, une communication accessible, inclusive et durable devient un levier essentiel pour transformer les pratiques culturelles.

Des informations claires sur l'accessibilité

L'accessibilité englobe l'égalité d'accès aux informations et aux services numériques. Un cadre juridique clair régit ces obligations en France à travers le Référentiel général d'amélioration de l'accessibilité (RGAA).

L'accessibilité s'applique donc à toutes les formes de communication afin de bénéficier à un large public. Elle renforce également l'efficacité du message en améliorant la clarté et la compréhensibilité des informations fournies.

Il est également nécessaire de fournir des informations relatives à l'accessibilité, qui doivent elles-mêmes être claires, communiquées à l'avance et faciles à trouver, à comprendre et à utiliser de manière autonome. Elle doit permettre aux personnes d'anticiper les conditions, d'évaluer leurs

besoins et de prendre des décisions éclairées quant à leur participation sans avoir à demander constamment des précisions. Cela peut inclure un accès sans marches, des toilettes accessibles, des options de places assises, des aménagements pour le transport, le sous-titrage, l'interprétation, des modalités flexibles, des environnements sensoriels, l'aide disponible et les coordonnées pour toute demande relative à l'accessibilité, ainsi qu'une communication transparente sur les éventuels obstacles ou limitations.

Plus qu'une simple exigence technique, l'information sur l'accessibilité est une pratique d'inclusion. Elle favorise l'autonomie, réduit l'incertitude et permet aux personnes de décider de la manière dont elles souhaitent participer, sur la base d'informations fiables. Elle doit être intégrée dans tous les canaux et formats de communication, rendant ainsi l'accès visible, anticipé et faisant partie intégrante de la conception globale de la communication.

Actions proposées

- Compiler et partager bien à l'avance des informations complètes sur l'accessibilité pour tous les événements, ateliers et spectacles artistiques, afin de permettre aux participants de se préparer, de prendre des décisions éclairées et de demander des aménagements si nécessaire.
- Décrire clairement à la fois les aménagements d'accessibilité disponibles et les obstacles ou limitations existants. Inclure des informations pratiques telles que les transports, l'accès sans marches, les toilettes, les places assises, les conditions sensorielles, le sous-titrage, l'interprétation en langue des signes et les services d'accompagnement disponibles.
- Pour les représentations artistiques, fournir les informations essentielles, notamment la durée (avec ou sans entracte), les modes de communication (auditifs, visuels, textuels) et les éléments de mise en scène (par exemple, sons forts, lumières clignotantes, fumée, interaction avec le public) susceptibles d'affecter les spectateurs. À cette fin, préparez un document de synthèse pour chaque projet artistique et transmettez-le au lieu d'accueil afin qu'il puisse être communiqué à la personne de contact désignée pour les questions d'accessibilité et publié sur le site web du lieu ainsi que sur la plateforme de billetterie.
- Désignez une personne de contact pour les questions relatives à l'accessibilité et les demandes d'aménagements.
- Proposez plusieurs moyens de contact, tels que le téléphone, l'e-mail, les SMS et les formulaires en ligne, afin de répondre aux différentes préférences de communication et aux différents besoins d'accessibilité.

Communication multimodale

Une communication multimodale et accessible consiste à présenter l'information sous plusieurs formats complémentaires afin de garantir que tous les utilisateurs, quelles que soient leurs capacités, leurs compétences linguistiques ou leur niveau d'alphabétisation, puissent accéder au contenu, le comprendre et interagir avec lui. Elle repose sur les principes de la conception inclusive, de la conception universelle et de l'accessibilité numérique, favorisant ainsi l'égalité d'accès à l'information et à la participation.

La communication multimodale peut combiner du texte, des images, du son, du mouvement, des schémas, des légendes, une description audio, la langue des signes, des éléments tactiles et des formes d'explication incarnées. Elle tient également compte des différents niveaux d'accès au numérique, d'alphabétisation et de familiarité avec le langage artistique ou institutionnel.

La méthode FALC (« Facile à lire ») rassemble plusieurs modes de communication, tels que des images et des textes simplifiés.

Cette pratique consiste à rédiger et à mettre en page des documents de manière à les rendre accessibles au plus grand nombre. Elle aide toute personne présentant des difficultés cognitives à comprendre plus facilement les textes, qu'il s'agisse de jeunes enfants, de personnes âgées ou de personnes parlant une autre langue. Cette méthode de création et de transcription peut s'appliquer à tous les types de documents : des contrats de travail aux portfolios d'œuvres créatives.

La communication numérique, qui se généralise de plus en plus, doit également être accessible et respectueuse de l'environnement, en veillant à ce que les contenus en ligne puissent être utilisés et compris par des publics divers, tout en minimisant son impact environnemental. Elle peut favoriser l'accessibilité grâce à une structure claire, des formats lisibles, des légendes, du texte alternatif, une conception adaptative et la prise en compte des différents appareils, langues et besoins d'accès. Parallèlement, cette communication peut également être conçue pour réduire l'empreinte numérique en limitant l'utilisation inutile de données, en optimisant la taille des fichiers, en évitant les redondances et en choisissant des outils, des plateformes et des flux de travail plus durables.

Actions proposées

- Concevoir des supports de communication à la fois accessibles (contraste des couleurs approprié, taille de police lisible, typographie claire) et respectueux de l'environnement (utilisation réfléchie des couleurs, réduction des impressions, choix responsables des matériaux).
- Fournir des supports de communication dans plusieurs formats accessibles, tels que du texte alternatif pour les images, des légendes et des transcriptions pour les contenus audiovisuels, l'interprétation en langue des signes et des versions faciles à lire.
- Proposer des traductions en langue des signes française (ou dans d'autres langues des signes, selon le contexte), en particulier pour les informations clés relatives aux œuvres, aux conditions de participation et aux expériences des visiteurs.
- Optimiser les choix graphiques en :
 - Mettre en page les supports de manière à réduire la consommation de papier, d'encre et d'électricité.
 - Pour les supports papier, opter pour du papier certifié et/ou recyclé, des encres à faible impact environnemental, et ajuster les quantités imprimées.
 - Pour les formats numériques, privilégier les contenus utiles et de haute qualité, limiter la taille des fichiers et choisir des hébergeurs écologiques et sécurisés.
 - Respecter les normes du Registre général pour l'amélioration de l'accessibilité (RGAA), la norme européenne EN 301 549 et les directives d'accessibilité du W3C.

Langage inclusif

Le langage inclusif reconnaît la diversité des corps, des identités, des expériences, des cultures et des modes d'être. Il respecte l'auto-identification, les pronoms, la terminologie préférée et les réalités linguistiques, tout en évitant les formulations excluant certaines personnes.

La communication inclusive remet en question les idées reçues, reconnaît la diversité des expériences vécues et laisse place à la complexité, à la pluralité et au changement. Elle évite la stigmatisation et les stéréotypes tout en restant attentive à la manière dont le langage peut renforcer ou remettre en cause les rapports de force.

Elle est également relationnelle : l'inclusion ne se limite pas au choix des mots, mais concerne aussi les personnes à qui nous nous adressons, celles qui sont représentées, celles qui sont invitées à participer et celles dont les connaissances sont valorisées. Cela peut inclure une communication multilingue, des approches sensibles aux différences culturelles et des opportunités de dialogue et de co-création.

Parce que le langage façonne le sentiment d'appartenance et de participation, le langage inclusif est une pratique fondamentale de bienveillance, qui favorise des environnements plus sûrs, plus respectueux et plus équitables.

Cette approche, appliquée tant à la communication écrite qu'orale, comprend un ensemble de techniques et de pratiques visant à garantir que les textes soient accessibles et compréhensibles. Afin de communiquer de la manière la plus précise possible avec les équipes artistiques et techniques, ainsi qu'avec le public, il est essentiel d'adopter cette approche, qui contribuera à renforcer la cohérence de nos actions.

À l'écrit, il est d'usage d'utiliser le point médian, qui se présente ainsi : « · ». Il s'agit d'un symbole typographique qui contribue à garantir une visibilité égale aux femmes, aux hommes et aux personnes non binaires. C'est également une abréviation pour les termes appariés.

Actions proposées

- Établir des lignes directrices en matière de langage inclusif qui respectent l'auto-identification, les pronoms et la terminologie préférée par les communautés.
- Utiliser un langage centré sur la personne, reflétant la manière dont les individus et les communautés se décrivent eux-mêmes, et éviter les termes désuets, stigmatisants ou exclusifs.
- Utiliser un langage simple et éviter le jargon inutile, les acronymes et la terminologie institutionnelle afin de garantir la clarté et l'accessibilité.
- Veiller à ce que la communication soit inclusive sur les plans culturel et linguistique en proposant du contenu multilingue lorsque cela est approprié et faisable.
- Le terme « midpoint » peut ne pas être accessible à tous, en particulier sur les plateformes numériques. Dans ce cas, nous recommandons de privilégier les expressions composées de deux termes, telles que « acteurs et actrices », ou d'utiliser des mots neutres du point de vue du genre, comme « artiste », afin de garantir la compatibilité avec les lecteurs d'écran.

Sobriété de la communication

L'efficacité de la communication ne se mesure pas uniquement à la quantité d'informations produites et diffusées. À l'ère de la surabondance d'informations, une approche sobre de la communication nous incite à privilégier la clarté, la pertinence et la cohérence plutôt que l'accumulation de contenu.

Une communication responsable atteint ses objectifs (visibilité, interaction, sensibilisation, ventes, etc.) tout en tenant compte des urgences sociales et environnementales. En ce sens, il est essentiel de réfléchir à l'acte de communiquer : quand est-il approprié de le faire ? Quel est le déclencheur qui détermine si la communication est pertinente ?

En fin de compte, il s'agit d'assumer la responsabilité de ce que nous communiquons. Toute création de contenu, toute intervention ou tout support marketing a des répercussions sociales, environnementales, voire politiques. La responsabilité, la sincérité et la transparence sont au cœur de cette approche.

Cette approche s'applique aussi bien aux supports imprimés qu'aux supports numériques. Elle peut se traduire par l'éco-conception des documents, le choix de formats adaptés aux usages réels, la limitation des fichiers volumineux, ou encore la prise en compte des quantités produites et distribuées.

Une approche minimaliste de la communication s'inscrit donc dans une stratégie écologique visant à réduire les impacts matériels et énergétiques, tout en améliorant souvent la clarté et l'efficacité des messages.

Actions proposées

- Concevoir les messages comme des formes d'adresse situées. Adapter le ton, le vocabulaire et la densité d'information en fonction des publics visés, en considérant la communication comme une relation plutôt que comme un simple acte de transmission.
- Développer des « traductions sensibles » de l'information en transformant un même contenu en plusieurs formes perceptuelles (par exemple, texte, pictogrammes, narration audio, cartographie visuelle).
- Concevoir des parcours d'information non linéaires permettant aux utilisateurs de naviguer dans l'information en fonction de leurs besoins (systèmes de cartographie, menus modulaires, liens hypertextes contextuels).
- Adopter une approche méthodologique du jugement éditorial (proposée par Ferréole Lespinasse) :
 - Évaluer la pertinence : quand l'information doit-elle être publiée ? Quels sont les objectifs d'intérêt public ? Les médias numériques sont-ils nécessaires pour atteindre ces objectifs ?
 - S'interroger sur son utilité : ce contenu est-il utile au public ? Ce contenu m'aide-t-il à atteindre mes propres objectifs ? Ce contenu est-il spécifique ou original ?
 - Déterminer le format : le format est-il le plus efficace et le plus compréhensible pour les utilisateurs, tout en étant aussi épuré que possible ?

- Garantir la qualité de l'information : le niveau de détail est-il adapté aux besoins du public ? Le contenu est-il rédigé dans un langage simple ? Le contenu est-il exploitable ? Le contenu est-il accessible ? Le langage utilisé est-il inclusif ?
- Suivre le cycle de vie du contenu : ce contenu est-il utilisé ? Est-il mis à jour ? Son cycle de vie est-il planifié ?
- Procéder à une évaluation continue : le contenu est-il toujours utile, exploitable et utilisé ? Le format est-il toujours adapté ? Le contenu est-il à jour ?

Évaluation réflexive

L'évaluation réflexive est un principe d'auto-évaluation qui nous encourage à examiner nos actions, nos pensées, nos émotions et notre prise de décision, dans le but d'améliorer nos pratiques. En matière de communication, cela implique d'observer et d'analyser les effets des outils utilisés et des informations produites et diffusées, puis d'adapter nos supports et nos pratiques au fil du temps.

L'objectif est d'adapter ses pratiques de communication en fonction des différents contextes, des besoins et de la nature des projets, dans le cadre d'un processus d'amélioration continue.

Cette approche réflexive peut prendre plusieurs formes : recueillir des retours d'expérience et des témoignages, évaluer l'accessibilité des supports de communication, observer comment les publics les utilisent concrètement, ou noter les difficultés rencontrées.

Actions proposées

- L'évaluation réflexive est un principe d'auto-évaluation qui nous encourage à examiner nos actions, nos pensées, nos émotions et notre prise de décision, dans le but d'améliorer nos pratiques. En matière de communication, cela implique d'observer et d'analyser les effets des outils utilisés ainsi que des informations produites et diffusées, puis d'adapter nos supports et nos pratiques au fil du temps.
- L'objectif est d'adapter ses pratiques de communication en fonction des différents contextes, des besoins et de la nature des projets, dans le cadre d'un processus d'amélioration continue.
- Cette approche réflexive peut prendre plusieurs formes : recueillir des retours d'expérience et des témoignages, évaluer l'accessibilité des supports de communication, observer comment les publics les utilisent concrètement, ou encore noter les difficultés rencontrées.

Références

Stopgap Dance Company

Le travail de Stopgap va au-delà de l'accessibilité des spectacles pour englober également les modes de communication et de documentation de ceux-ci. La compagnie développe des

ressources pédagogiques, des vidéos, des contenus numériques et des outils de médiation conçus pour répondre aux besoins de publics divers.

Lucas Aloyse Fritz – crip-FALC, Landing Zones, Picto-Crip, Le Manifeste de l'écriture vandale : quand l'Easy Read fait son entrée à l'université (depuis 2024)

Lucas Aloyse Fritz développe des projets de recherche-crédation à la croisée de l'accessibilité, de la neurodiversité, de l'écologie et de la pratique artistique. À travers crip-FALC, il propose une réinterprétation critique de l'« Easy Read », compris non seulement comme un outil de simplification, mais aussi comme une pratique d'écriture, de traduction et de création collective capable de transformer les normes de communication.

Mara Mills et Jonathan Sterne – « Dismédiation : Three Proposals, Six Tactics », dans *Disability Media Studies* (2017)

Les auteurs introduisent le concept de « dismédiation » pour appréhender les médias et le handicap comme des éléments qui se constituent mutuellement. Plutôt que de considérer les technologies comme des outils neutres auxquels il suffit d'ajouter des fonctionnalités d'accessibilité, ils soutiennent que les médias eux-mêmes façonnent les normes de communication, de perception et de participation. Leurs travaux encouragent la conception de dispositifs de communication et de médiation qui intègrent l'accessibilité dès le départ, en remettant en question les systèmes médiatiques eux-mêmes plutôt qu'en les adaptant a posteriori.

Inclusion Europe – Information pour tous : normes européennes pour rendre l'information facile à lire et à comprendre (2009)

Un texte de référence sur la communication « Easy Read ». Il présente les principes permettant de rédiger, structurer et présenter l'information de manière à la rendre accessible à un large public.

W3C – Directives pour l'accessibilité des contenus Web (WCAG)

Le cadre de référence international en matière d'accessibilité numérique. Il fournit des orientations essentielles pour la conception d'une communication numérique et de contenus en ligne inclusifs.

Center for Inclusive Design. Principes de conception inclusive

Un ensemble de principes qui guident la création de produits et de communications utilisables par le plus grand nombre, sans nécessiter d'adaptation. Ils mettent l'accent sur la flexibilité, la clarté et la prise en compte de la diversité des utilisateurs, garantissant ainsi que la conception réponde à un large éventail de capacités, de contextes et de modes d'interaction.

Forum européen des personnes handicapées. Lignes directrices sur la communication accessible

Lignes directrices décrivant comment les organisations peuvent garantir l'accessibilité de la communication aux personnes en situation de handicap. Elles mettent l'accent sur un langage clair, la multiplicité des formats, l'accessibilité des contenus numériques et la suppression des obstacles à la diffusion de l'information, favorisant ainsi l'égalité d'accès à la communication dans les contextes publics et organisationnels.

COMMENT AGIR AVEC SOIN DANS LA PRODUCTION

Favoriser la création artistique grâce à une organisation responsable

La production est en soi un acte chorégraphique. Au-delà des budgets, des calendriers et de la logistique, la production organise les conditions qui rendent le travail artistique possible : comment les personnes collaborent, comment les ressources circulent, comment les projets voyagent et comment le temps est partagé. Agir avec bienveillance dans la production, c'est reconnaître que ces choix organisationnels ne sont jamais neutres, mais qu'ils façonnent activement l'impact social et écologique d'un projet.

Plutôt que d'opposer la qualité artistique aux préoccupations environnementales ou humaines, une approche de production bienveillante cherche à les articuler. Elle soutient des modèles de production attentifs aux conditions de travail, à l'utilisation des ressources, à la mobilité des artistes, des équipes techniques et des publics, à la gestion des locaux, à la gestion des achats et aux contextes locaux, tout en restant suffisamment souples pour s'adapter aux réalités de chaque projet. En ce sens, la production devient une pratique de bienveillance en identifiant et en proposant activement des solutions qui permettent de concrétiser les intentions artistiques dans des conditions respectueuses de l'environnement, socialement durables et adaptées au contexte.

Dans ce cadre, l'éco-conception et l'accessibilité sont considérées non seulement comme des enjeux artistiques ou dramaturgiques, mais aussi comme des responsabilités de production.

La production joue un rôle clé dans l'accompagnement des artistes pour qu'ils développent des approches éco-conçues et accessibles, en leur fournissant des ressources, des conseils techniques et l'accès aux outils, réseaux et expertises existants. Elle contribue également à informer et à préparer les partenaires et les publics en clarifiant les intentions qui sous-tendent les choix spatiaux, techniques et communicationnels, et en favorisant une compréhension commune de l'accessibilité et de la responsabilité écologique en tant que partie intégrante du processus artistique.

Créer des projets éco-conçus et accessibles

Ces deux concepts doivent être pris en compte dès le début d'un projet artistique. Ils ne concernent pas seulement des choix esthétiques ou des enjeux dramaturgiques, mais influencent les conditions structurelles de la production : la conception, la réalisation, la diffusion et l'expérience du public. Lorsqu'ils sont intégrés dès le départ, ils permettent la création de projets plus durables, plus inclusifs et plus faciles à produire et à mettre en scène.

L'éco-conception consiste à réduire l'impact environnemental d'un projet tout au long de son cycle de vie, depuis la phase de conception jusqu'à la fin de vie des décors, des costumes, du matériel ou de tout autre élément de production.

Il encourage le recours à des décors légers, modulaires et adaptables ; l'utilisation de matériaux recyclés, réutilisés ou facilement disponibles ; la réduction au minimum des besoins techniques et énergétiques ainsi que des transports ; et la planification en amont du démontage, du stockage, de la réutilisation ou du recyclage des éléments produits. Prendre en compte ces enjeux dès le début permet d'intégrer les contraintes environnementales dans le processus créatif et de faire de la simplicité une ressource créative.

L'accessibilité, quant à elle, consiste à rendre l'œuvre et son environnement accessibles au plus grand nombre.

Elle repose sur une chaîne d'accessibilité qui comprend notamment des informations claires avant la venue, un accès aisé aux lieux et une signalétique adaptée, des informations sur les transports et les tarifs, des ressources ou des équipements adaptés aux besoins des publics, ainsi que des spectacles conçus pour être accessibles. L'objectif est de garantir une expérience fluide, depuis les premières informations jusqu'à la participation au spectacle.

Les équipes de production ont un rôle clé à jouer pour faire le lien entre ces deux approches. Elles veillent à ce que l'éco-conception et l'accessibilité soient intégrées dès la phase de planification du projet, puis coordonnent leur mise en œuvre avec l'ensemble des partenaires.

Elles contribuent également à communiquer les choix effectués aux équipes et aux partenaires, à informer le public des mesures mises en place et à mettre en avant les engagements du projet en faveur de la transition écologique et de l'inclusion. Ce faisant, elles contribuent à forger une compréhension commune de ces pratiques au sein d'un système de valeurs éthiques et collectives plus large.

L'éco-conception et l'accessibilité ne sont pas des étapes supplémentaires à ajouter au projet ; ce sont des principes de travail qui sous-tendent l'ensemble du processus de création et de production. En les intégrant dès le départ, elles renforcent la qualité, la faisabilité et le caractère inclusif des projets artistiques.

Actions proposées

- Intégrer l'éco-conception et l'accessibilité dès les premières étapes de la conception : aborder ces aspects lors des discussions initiales avec les artistes, les équipes techniques, les lieux d'accueil et les partenaires, avant que les choix de conception ou les décisions techniques ne soient finalisés.
- Communiquer en toute transparence sur les choix en matière d'éco-conception et d'accessibilité : informer les partenaires et le public des principes environnementaux et d'accessibilité qui guident le projet, en rendant ces choix visibles dans le cadre du processus artistique et de production.
- Documenter et partager les pratiques de production : consigner les solutions d'éco-conception et d'accessibilité développées tout au long du projet et les partager avec de futurs collaborateurs afin de favoriser l'apprentissage collectif et l'amélioration continue.
- Anticiper le cycle de vie des décors et des œuvres d'art : privilégier les choix de conception et de production alliant légèreté, modularité et réutilisabilité ; encourager les décisions de production qui réduisent l'impact environnemental en facilitant le transport, la réparation, la réutilisation et la circulation à long terme. Pour y parvenir, prenez le temps de planifier chaque étape et d'explorer toutes les possibilités afin de faire des choix éclairés et d'éviter

les décisions précipitées ; réfléchissez à la meilleure approche pour prendre en compte chaque étape du cycle de vie de votre création : de la conception et de l'approvisionnement, en passant par la production et le transport, jusqu'à la fin de sa durée de vie utile. Prenez le temps d'explorer toutes les possibilités et l'impact de chaque action afin de faire les bons choix et d'agir de manière réfléchie plutôt que dans la précipitation.

- Coordonnez l'accessibilité tout au long du parcours du public (chaîne d'accessibilité) :
- Élaborez des dossiers d'information destinés au public : des ressources claires à consulter avant la visite, combinant informations pratiques, détails sur l'accessibilité, plans, supports visuels et conseils pour préparer le public à l'expérience.
- Prévoyez l'accessibilité au-delà du spectacle lui-même en tenant compte de l'orientation, de la billetterie, des tarifs, des transports, de l'accueil, de la signalétique et des services d'accessibilité disponibles.
- Utilisez une fiche de coordination de l'accessibilité pour centraliser ces informations à l'intention des équipes de production, des lieux de représentation et du public.

Repenser la mobilité

La mobilité ne se limite pas au déplacement des artistes, des œuvres d'art ou des équipes de production. Elle influence la manière dont les projets sont conçus, produits, présentés et vécus. Repenser la mobilité implique d'examiner la nécessité, la fréquence et les conditions de ces déplacements afin de réduire leur impact environnemental tout en améliorant l'accessibilité. Repenser la mobilité, c'est remettre en question la nécessité, le rythme et les conditions de déplacement des artistes, des œuvres et des collaborateurs, tant au regard de l'impact écologique que de l'accessibilité vécue.

Cette approche favorise des tournées au rythme plus lent, plus solidement ancrées dans les communautés locales. Elle privilégie les relations à long terme avec les lieux d'accueil, minimise les déplacements inutiles et encourage les collaborations locales. Elle peut prendre la forme de résidences, de reprises locales ou de tournées organisées de manière cohérente au sein d'une même région.

Le « slow touring » privilégie les relations à long terme avec les lieux et les territoires, la réduction des déplacements inutiles et le renforcement de l'ancrage local. Il ouvre également la voie à des formats hybrides et à des stratégies de diffusion alternatives, notamment des reprises locales, des résidences et des parcours de présentation cohérents sur le plan géographique.

La gestion du temps est un élément clé de cette approche. Prévoir des périodes de développement plus longues, des pauses et du temps pour les ajustements contribue à réduire la pression sur les équipes et rend les projets plus durables, tant sur le plan environnemental qu'en termes de bien-être du personnel. Dans cette perspective, la production et la diffusion ne sont plus dissociées, mais comprises comme des processus continus façonnés par l'attention portée au rythme, à la fatigue, aux ressources et au contexte.

L'accessibilité joue également un rôle clé dans la refonte de la mobilité. Des outils tels que l'« access rider » peuvent faciliter la formulation des besoins spécifiques liés aux déplacements, à l'hébergement et aux conditions de travail des artistes en situation de handicap. Au-delà de

l'équipe artistique, ces principes peuvent également guider l'accueil des publics, en anticipant et en adaptant les conditions d'accès aux lieux, aux transports, à l'organisation spatiale et à la participation.

Considérer la mobilité comme une responsabilité collective permet de développer des modèles de production et de diffusion plus durables et inclusifs, mieux adaptés aux réalités auxquelles sont confrontés les artistes, les équipes, les lieux et les régions.

Actions proposées

- Élaborer des plans de mobilité avant de confirmer les calendriers de production : planifier les tournées, les résidences et les rencontres en tenant compte de l'impact écologique, des besoins en matière d'accessibilité, de la cohérence géographique et du bien-être des artistes et des équipes, plutôt que de se contenter d'optimiser l'efficacité financière ou logistique. Il est essentiel d'éviter de se déplacer pour une seule représentation. Dans cette optique, prévoir de rester plus longtemps dans la région afin d'offrir aux habitants la possibilité de participer à d'autres activités artistiques : ateliers, rencontres, etc.
- Privilégier les tournées « lentes » et géographiquement cohérentes : développer des itinéraires de diffusion qui réduisent les déplacements inutiles en regroupant les représentations au sein d'une même région, en prolongeant les séjours sur place et en encourageant les reprises locales ou des résidences plus longues.
- Utilisez les « Access Riders » comme outils de production : invitez les artistes et les collaborateurs à préparer un « Access Rider » décrivant leurs besoins en matière de déplacement, d'hébergement, de travail et d'accessibilité, et intégrez ces exigences dès le début dans la planification de la production.
- Élaborer des plans de mobilité accessibles pour les publics : fournir des informations claires sur les options de transport, les itinéraires accessibles, le stationnement, les transports en commun, l'accès aux lieux de spectacle et l'hébergement local, chaque fois que cela s'avère pertinent.
- Combiner stratégiquement la collaboration physique et à distance : recourir aux réunions en ligne, au suivi de production à distance et aux méthodes de travail hybrides dès lors qu'ils permettent de réduire significativement les déplacements, tout en préservant la qualité artistique et les relations de collaboration.
- Coordonner les déplacements et l'hébergement partagés dans la mesure du possible : faciliter le covoiturage, l'hébergement partagé ou la coordination des transports entre artistes, techniciens et organisations partenaires lorsque cela est approprié, en trouvant un équilibre entre les avantages environnementaux, l'accessibilité et les besoins individuels.
- Développer la mobilité grâce à des partenariats locaux : collaborer avec les lieux d'accueil locaux, les équipes techniques, les artistes et les organisations afin de réduire les besoins en matière de transport tout en renforçant la coopération territoriale et les capacités locales.

Créer avec les ressources disponibles

Créer avec les ressources disponibles implique de considérer la production comme un processus consistant à identifier, mobiliser et adapter les ressources existantes avant d'en créer de nouvelles.

Cette approche vise à minimiser la fabrication de nouveaux matériaux et équipements en privilégiant la réutilisation, la reconversion et le partage des ressources disponibles. Plutôt que de rechercher des conditions idéales, les responsables de la production de l'œuvre d'art peuvent soutenir les intentions artistiques en développant des solutions adaptées au contexte du projet, respectueuses de l'environnement et économiquement viables.

La réutilisation et le partage deviennent ainsi de véritables stratégies de production. Les matériaux, les équipements techniques, les espaces de travail, les moyens de transport, les compétences professionnelles ou les infrastructures peuvent être réutilisés, partagés, empruntés ou mis en commun afin de réduire le besoin de nouvelles ressources, de limiter les impacts environnementaux et d'améliorer la faisabilité des projets artistiques. Les équipes de production jouent un rôle essentiel dans l'identification de ces opportunités, la mobilisation des réseaux existants et le rapprochement des acteurs susceptibles de partager ou de réutiliser ces ressources, tout en veillant à ce qu'elles restent cohérentes avec la vision artistique.

Cette approche favorise également l'adaptabilité et l'ingéniosité technique. L'éco-conception ne se limite pas au choix des matériaux : elle repose également sur la capacité à concevoir des projets en fonction des ressources disponibles, des opportunités locales et des collaborations existantes. Dans cette perspective, la modération matérielle n'est pas une contrainte, mais un cadre créatif qui favorise de nouvelles formes de production, de coopération et d'innovation artistique.

Actions proposées

- Recenser les ressources disponibles dès le début de chaque projet : identifier les matériaux, équipements, espaces et compétences existants avant de lancer une nouvelle production. Faciliter l'accès aux fournisseurs locaux, aux ressources partagées, à l'expertise en matière d'accessibilité et aux initiatives d'éco-conception existantes. Développer ou utiliser des bases de données d'éléments scénographiques, d'équipements techniques, de costumes et de fournisseurs de matériaux locaux réutilisables.
- Privilégier la réutilisation plutôt que la production de nouveaux éléments : mobiliser les ressources scénographiques, techniques ou matérielles déjà disponibles dans la mesure du possible.
- Développer des pools de ressources partagés entre les projets : mettre en place des systèmes d'emprunt, de stockage et de circulation des matériaux et des équipements.
- Faciliter l'accès aux fournisseurs et aux infrastructures locaux : relier les projets aux ressources territoriales et aux réseaux techniques existants.
- Adapter les méthodes de production aux moyens disponibles : encourager des stratégies de conception flexibles fondées sur les contraintes et les ressources existantes.
- Privilégier les solutions techniques à faible impact : valoriser la réparation, la transformation et la réutilisation plutôt que le remplacement ou la fabrication systématiques.

Travailler à un rythme durable

Travailler à un rythme durable, c'est reconnaître que le temps n'est pas une ressource neutre, mais l'une des conditions essentielles qui façonnent la qualité artistique, la collaboration et le bien-

être. La production joue un rôle central dans l'organisation de temporalités qui respectent à la fois les besoins des projets et les capacités des personnes impliquées.

Plutôt que de reproduire des modèles de production accélérés, cette approche encourage une planification réaliste, une gestion flexible des échéances et l'intégration de moments d'observation, d'ajustement et de récupération tout au long du processus créatif. Le repos n'est pas considéré comme une pause dans la production, mais comme une composante à part entière du travail artistique, permettant à l'attention, à la créativité et à la prise de décision de rester durables dans le temps.

Des temporalités durables exigent également de reconnaître que les personnes ne travaillent pas dans des conditions identiques. La fatigue, le handicap, les problèmes de santé, les responsabilités familiales ou l'évolution des circonstances de vie peuvent influencer les rythmes et les capacités de chacun. L'adaptation des horaires, des charges de travail et des méthodes de travail devient donc une pratique essentielle de prise en charge, permettant une participation plus large sans réduire l'ambition artistique.

Dans cette perspective, la durabilité ne se mesure pas uniquement à l'aune de l'impact environnemental, mais aussi à celle de la capacité de la production artistique à rester compatible avec les rythmes humains sur le long terme.

Actions proposées

- Concevoir conjointement des calendriers de production réalistes : élaborer les calendriers de projet en collaboration avec les artistes et les collaborateurs sur la base de cadres temporels réalistes et adaptables, en prévoyant suffisamment de temps pour la recherche, les répétitions, la préparation technique, le travail administratif et les ajustements imprévus. Les calendriers doivent également tenir compte des différents rythmes et capacités physiques en intégrant des modes de travail durables, notamment des horaires de travail raisonnables,
- Reconnaître le repos comme faisant partie intégrante de la planification de la production et prévoir des marges de manœuvre tout au long du processus de production : intégrer des marges de manœuvre, des périodes de repos, d'observation, de révision et des marges de sécurité dans les flux de travail de production, plutôt que de programmer des activités à pleine capacité du début à la fin. Cela inclut des pauses régulières, un rythme flexible et des temps de récupération entre les phases de travail intensives, en reconnaissant le repos comme une condition essentielle à une production artistique durable et accessible.
- Élaborer un calendrier de production tenant compte de la récupération : créer un calendrier de production partagé qui inclut explicitement des périodes de repos, de récupération, de transition et d'ajustement parallèlement aux répétitions, aux périodes techniques et aux représentations. Rendre ces temporalités visibles et coordonnées collectivement, en veillant à ce qu'elles soient reconnues comme faisant partie intégrante d'une production artistique durable.
- Adapter les horaires de travail aux besoins individuels : anticiper les différents rythmes de travail et prévoir des horaires de répétition flexibles, des journées de travail adaptées ou des emplois du temps personnalisés lorsque cela s'avère nécessaire.
- Suivre et ajuster collectivement la charge de travail : examiner régulièrement avec l'équipe les rythmes de production, la répartition des tâches et la charge de travail collective afin

d'identifier rapidement les risques de surcharge et d'ajuster les conditions de travail en conséquence.

- Utiliser des outils de planification partagés : élaborer des calendriers de production transparents, des outils de suivi des tâches et des documents de planification collaboratifs permettant à chacun d'anticiper les échéances, les responsabilités et les périodes de travail intensif.
- Favoriser la cohésion du groupe par des moments de rencontre informels
- Intégrer des moments d'échanges informels, tels que des repas partagés, des pauses ou des rencontres conviviales, tout au long du processus de production afin de favoriser la détente, de renforcer la cohésion du groupe et d'entretenir un sentiment commun d'implication dans le projet.
- Utilisez des rituels de communication collectifs pour structurer le calendrier du projet
- Créez des moments de communication simples et partagés (tels que des messages de groupe d'introduction et de clôture, des points collectifs ou des mises à jour sur les étapes clés) qui contribuent à structurer le début, l'évolution et la clôture d'un projet tout en renforçant le sentiment d'appartenance et de responsabilité partagée.

Prendre soin des équipes

Prendre soin des équipes, c'est reconnaître que la production artistique ne repose pas seulement sur les projets, mais aussi sur les personnes qui les rendent possibles. Au-delà de la coordination du travail, la production a la responsabilité de créer des conditions professionnelles qui favorisent la participation, valorisent la diversité des contributions et permettent à chacun de travailler dans la dignité tout au long du processus créatif.

Cela implique de garantir une rémunération équitable, une communication transparente, des conditions de travail appropriées et une attention particulière à la sécurité physique et psychologique. Prendre soin des équipes, c'est aussi reconnaître les formes de travail qui restent souvent invisibles – telles que la coordination, l'animation, les tâches de soins, la préparation de l'accessibilité ou la médiation – et reconnaître leur contribution essentielle à la production artistique.

Soutenir les équipes nécessite également d'adopter la diversité dans les modes de travail. Plutôt que d'attendre de chacun qu'il s'adapte à des modèles professionnels standard, la production peut créer des conditions qui tiennent compte des différentes capacités, situations de vie et parcours professionnels. Cela peut impliquer d'adapter les rôles, de redistribuer les tâches, de fournir des aménagements raisonnables ou de faciliter des façons alternatives de contribuer aux processus artistiques.

Cela implique notamment de reconnaître que les mesures d'accessibilité et les aménagements du lieu de travail ne concernent pas uniquement les professionnels en situation de handicap, mais contribuent plus largement à créer des environnements de travail flexibles qui profitent à une diversité de corps, d'expériences et de situations de vie.

Une telle approche encourage également la diversification des parcours professionnels. La pratique artistique ne se limite pas à l'interprétation ou à la création d'œuvres sur scène ; elle peut

évoluer à travers la médiation, la documentation, la transmission, la dramaturgie, la production, l'animation ou la recherche. Soutenir ces multiples parcours contribue à des écosystèmes artistiques plus inclusifs et résilients, où la pérennité professionnelle est comprise comme la capacité à rester engagé dans la vie artistique au fil du temps.

Dans cette perspective, prendre soin des équipes signifie créer des environnements de travail où la reconnaissance, l'inclusion et la responsabilité partagée deviennent des conditions structurelles de la production artistique plutôt que des actes individuels de bonne volonté.

Actions proposées

- Garantir des cadres de rémunération équitables, clairs et transparents : établir des principes de rémunération équitables et cohérents dès le début du projet, en veillant à ce que tous les contributeurs comprennent comment le travail est valorisé et rémunéré.
- Clarifier les rôles, les responsabilités et les attentes dès le début du processus : rendre explicites les structures de travail (qui fait quoi, quand et dans quelles conditions) afin d'éviter l'invisibilisation du travail et la répartition inégale des responsabilités.
- Intégrer l'accessibilité et les aménagements raisonnables dans les conditions de travail : anticiper et prévoir dans le budget les besoins en matière d'accessibilité, y compris ceux des professionnels en situation de handicap, en tant que composante standard de la production plutôt que comme un ajustement exceptionnel.
- Créer des environnements favorables au bien-être et à l'accessibilité : concevoir des espaces de travail et de représentation permettant à tous de participer en toute sécurité et dans le confort. Cela inclut des lieux, des loges et des toilettes accessibles, des zones calmes ou à faible stimulation sensorielle, des sièges et des zones de repos, un éclairage et une acoustique adaptés, ainsi que des conditions répondant à la diversité des besoins.
- Reconnaître et valoriser le travail invisible et de soutien au sein des structures de production : reconnaître explicitement la coordination, la facilitation, le travail de soins, la préparation de l'accessibilité, la médiation et le travail administratif comme des contributions artistiques essentielles.
- Élaborer une documentation claire des contributions : utiliser des outils simples (listes de générique, journaux de production, cartographie des contributions) pour s'assurer que toutes les formes de travail sont identifiées et valorisées au sein du projet.
- Assurer la visibilité des différents rôles professionnels : faire une place, dans la communication et la documentation, aux rôles qui vont au-delà de la création artistique (production, travail sur l'accessibilité, recherche, dramaturgie, travail technique, etc.).
- Adapter les rôles et les tâches aux capacités, parcours et situations professionnels de chacun : permettre une certaine flexibilité dans la manière dont les personnes contribuent aux projets, y compris la redistribution des tâches ou l'adaptation des rôles si nécessaire.

Références

IETM – Ressources sur les tournées internationales durables et l'écologie de la collaboration

Un ensemble de lignes directrices sectorielles élaborées à l'intention des réseaux des arts du spectacle contemporains, axées sur les tournées durables, la collaboration internationale et la

responsabilité écologique dans les systèmes de production. Elles abordent les dimensions logistiques, financières et environnementales du travail artistique transfrontalier.

On the Move – Guide de financement de la mobilité culturelle et ressources sur la mobilité durable

Une plateforme internationale proposant des ressources sur la mobilité culturelle, les dispositifs de financement et les pratiques de tournées durables. Elle fournit des conseils pratiques pour réduire l'impact environnemental tout en préservant la collaboration internationale, en mettant particulièrement l'accent sur les politiques, l'éthique de la mobilité et l'accès équitable aux opportunités.

Armodo – Arts à Modes Doux

Réseau international qui soutient la transition des pratiques artistiques et culturelles vers la mobilité douce. En collaboration avec des artistes, des professionnels de la culture et des organisations, Armodo promeut la diffusion de proximité, l'ancrage territorial et la production à faible impact, tout en contribuant à l'émergence de nouvelles cultures professionnelles et à la reconnaissance institutionnelle des modes durables de création et de diffusion.

Europe Beyond Access. Boîte à outils pour une pratique inclusive des arts du spectacle.

Axé sur le soutien aux artistes en situation de handicap et aux artistes sourds dans les contextes de spectacle vivant contemporain, notamment par le biais de méthodes de co-création, de tournées accessibles et de structures de production inclusives.

Unlimited / Unlimited Arts. [Démystifier l'accessibilité \(Unlimited, 2018, PDF\)](#)

Il s'agit d'un guide pratique créé par Unlimited (un organisme britannique de commande artistique soutenant les artistes en situation de handicap) pour aider les artistes, les producteurs et les lieux de spectacle à aborder l'accessibilité dans les arts du spectacle de manière plus créative et intégrée, plutôt que comme une réflexion après coup

Perform Europe (2021–2022) [Boîte à outils Perform Europe : outils pratiques pour des tournées inclusives et écologiques.](#)

La boîte à outils Perform Europe fournit des conseils pratiques et des outils aux organisations du secteur des arts du spectacle afin qu'elles conçoivent des pratiques de tournée à la fois durables sur le plan environnemental et socialement inclusives, favorisant ainsi une collaboration transfrontalière plus équitable et à moindre impact.

Unlimited (2023) [Recrutement et emploi accessibles](#) (décembre 2023). Disponible à l'adresse :

Ce document présente des moyens concrets permettant aux organisations de rendre le recrutement et l'emploi plus accessibles aux personnes en situation de handicap, en intégrant des pratiques inclusives telles que la flexibilité du travail, des processus de recrutement accessibles et le recours précoce à des aides telles que le programme « Access to Work ».

Czymoch, C., Maguire-Rosier, K., & Schmidt, Y. (dir.). (2024). Comment les spectacles sur le handicap voyagent-ils ? : Accès, art et internationalisation. Routledge.

Cet ouvrage explore la manière dont les spectacles sur le handicap circulent à travers différents contextes culturels et géographiques, en mettant l'accent sur l'accessibilité, la traduction et les

échanges internationaux. Il examine comment l'accès est négocié dans les pratiques scéniques et comment l'esthétique et la politique du handicap sont remodelées par la mobilité, la collaboration et les réseaux artistiques transnationaux.

COMMENT AGIR AVEC BIENVEILLANCE DANS LE RÉSEAUTAGE

Repenser le réseautage comme une pratique de la bienveillance

Les réseaux ne sont pas simplement des structures de collaboration ; ils constituent des écosystèmes vivants de coopération.

Chaque projet artistique se développe au sein d'un réseau de personnes, d'organisations, de lieux, de ressources et de formes de savoir qui façonnent à la fois son évolution et sa capacité à perdurer. Agir avec bienveillance dans le réseautage signifie reconnaître ces interdépendances et cultiver des relations au fil du temps grâce à la réciprocité, à la confiance, au soutien mutuel et à la responsabilité partagée.

Plutôt que d'envisager la collaboration comme une succession de partenariats isolés, cette perspective encourage le développement de communautés de pratique au sein desquelles les connaissances, les ressources, les expériences et les responsabilités peuvent être partagées et mutualisées. Elle met également en avant l'importance de relations professionnelles éthiques, d'une communication attentive et d'un engagement à long terme, en reconnaissant que la qualité de la collaboration est elle-même une condition préalable à un travail artistique durable.

Le travail en réseau implique également d'anticiper les collaborations futures, de renforcer les écosystèmes locaux, d'encourager le dialogue intersectoriel et de cultiver des récits collectifs qui relient les initiatives individuelles au sein de dynamiques culturelles et sociales plus larges. Ainsi, la coopération devient plus qu'un simple moyen de produire des projets : elle devient un processus partagé d'apprentissage, de transmission et de résilience collective.

En ce sens, le travail en réseau ne consiste pas à élargir ses contacts professionnels, mais à cultiver des écosystèmes de coopération dans lesquels les relations, les connaissances et les ressources continuent de circuler au-delà des projets individuels, permettant ainsi aux pratiques artistiques de se développer grâce à la continuité, à la solidarité et à l'entraide.

Grâce au partage d'expériences, à la documentation et au dialogue, les réseaux produisent également des récits collectifs qui relient les initiatives individuelles au sein d'une écologie culturelle et sociale plus large. Ces récits renforcent la résilience des écosystèmes artistiques en favorisant la continuité, l'apprentissage mutuel et un sens commun de la mission.

Construire des communautés de pratique élargies

Les communautés de pratique étendent le travail artistique au-delà des collaborations ponctuelles en créant des espaces d'échange durables entre artistes, chercheurs, techniciens, acteurs culturels, institutions et autres contributeurs impliqués dans les processus artistiques. Elles ne se définissent pas par des structures formelles, mais par la continuité d'un apprentissage intersectoriel partagé et par la qualité des relations au fil du temps.

Au cœur de ces communautés se trouve la circulation des savoirs et des expériences. Plutôt que d'être confinés à des projets ou à des disciplines individuels, les savoirs sont partagés, transformés et s'enrichissent mutuellement à travers des processus collectifs. Cette circulation inclut non seulement l'expertise, mais aussi les questions, les outils, les ressources, les méthodes et les récits artistiques, contribuant ainsi à la construction d'une intelligence distribuée et en constante évolution.

Ces dynamiques reposent sur des formes de soutien mutuel et d'apprentissage en commun, où la collaboration devient un espace de transmission active plutôt qu'une simple coopération. Chaque participant contribue à un processus d'expérimentation partagé et en tire profit, ce qui permet aux pratiques d'évoluer par l'échange plutôt que par l'isolement.

Enfin, les communautés de pratique s'appuient sur des formes de documentation vivante et de transmission intergénérationnelle et horizontale. En conservant les traces des processus, des méthodes et des expériences, elles permettent aux connaissances de circuler au-delà de la durée des projets individuels et contribuent à la formation de cultures collectives de pratique.

Actions proposées

- Créer des espaces d'échange récurrents : mettre en place des moments d'échange réguliers qui ne soient pas liés à des projets (rencontres informelles, sessions de partage entre pairs, cercles de connaissances, réunions de continuité).
- Structurer les processus d'apprentissage partagé et la transmission durable : organiser des dynamiques d'apprentissage collectif à long terme entre artistes, chercheurs, acteurs culturels et autres contributeurs (mentorat, apprentissage entre pairs, processus d'enquête partagée). Créer les conditions propices à l'échange par le dialogue, l'observation, le coworking ou des structures de mentorat.
- Faciliter la circulation horizontale des connaissances grâce à des protocoles fondés sur la coopération : valoriser explicitement les questions, les méthodes, les échecs et les processus de travail – et pas seulement l'expertise ou les résultats finaux. Développer des cadres simples pour structurer les échanges : questions partagées, animation tournante, formats de recherche collective.
- Soutenir l'entraide au sein des réseaux : encourager la solidarité concrète entre pairs par le partage de contacts, de conseils, de ressources, de retours d'expérience, d'opportunités et d'outils.
- Assurer la continuité au-delà des projets individuels : concevoir des pratiques de mise en réseau qui garantissent que les relations et les apprentissages partagés ne soient pas interrompus par les cycles de production.
- Développer des systèmes de documentation évolutive : consigner les processus au fil du temps : journaux de processus, carnets collectifs, espaces de travail numériques partagés, archives annotées
- Utiliser des outils de cartographie des réseaux : cartographie des relations (qui travaille avec qui, sur quoi, comment les connaissances circulent) afin de renforcer la visibilité et les liens.
- Mettre en place des pratiques de mémoire collective : archives partagées d'expériences, séances de transmission orale, conversations enregistrées, récits de processus entre pairs
- Développer des cadres de collaboration intersectoriels : protocoles simples pour travailler avec des chercheurs, des institutions et des associations : séances de mise en commun du

vocabulaire, moments de traduction entre disciplines, alignement des attentes dès le début de la collaboration

Références

Etienne Wenger – Communautés de pratique : apprentissage, sens et identité (1998)

Ouvrage fondateur présentant le concept de communautés de pratique. Wenger montre comment la connaissance est produite collectivement par la participation, le partage d'expériences et un engagement à long terme, plutôt que par un enseignement formel. Son travail fournit un cadre essentiel pour comprendre le réseautage professionnel comme un processus d'apprentissage collectif, de soutien mutuel et de circulation des connaissances.

Centre national de la danse (CND) – Ressources professionnelles pour la coopération et la pérennité du secteur

Grâce à ses ressources professionnelles, ses publications, ses études et ses initiatives de mise en réseau, le CND soutient la coopération entre les artistes, les compagnies, les lieux culturels et les institutions. Son travail montre comment les réseaux professionnels, le partage des connaissances et les infrastructures collaboratives contribuent à renforcer la résilience et la pérennité du secteur chorégraphique.

COFEES – Collectif des festivals écoresponsables et solidaires

Réseau français regroupant des festivals engagés dans la transition écologique et sociale. Le COFEES favorise la coopération par le partage d'outils, d'expériences et de méthodologies, illustrant ainsi comment les réseaux professionnels peuvent devenir des espaces d'apprentissage mutuel, de mise en commun des ressources et de transformation collective.

Festival « C'est pas du Luxe ! »

Une collaboration de longue date entre des artistes, des institutions culturelles et des organisations du secteur social. Au-delà du festival lui-même, « C'est pas du Luxe ! » illustre comment des partenariats durables, la co-construction et la coopération territoriale peuvent renforcer les écosystèmes culturels locaux et favoriser des relations professionnelles durables.

Julie's Bicycle & COAL

Ces deux organisations favorisent des écosystèmes collaboratifs reliant artistes, institutions culturelles, chercheurs, pouvoirs publics et société civile autour de la transition écologique. Grâce à des ressources partagées, des réseaux professionnels, des programmes de recherche et des projets collaboratifs, elles démontrent comment une coopération à long terme et l'échange de connaissances peuvent renforcer la résilience des écosystèmes culturels tout en soutenant des pratiques artistiques plus durables.

ARTISTES ET PROJETS – études de cas

ARTISTES ET PROJETS – études de cas

Les quatre études de cas présentées dans cette section de la boîte à outils SEED offrent un aperçu concret de la mise en œuvre de l'approche et des principes SEED à travers quatre ateliers animés par des artistes issus d'horizons très divers.

Il ne s'agit pas d'évaluations de performances, mais de comptes rendus réflexifs, analytiques et descriptifs de processus de recherche chorégraphique menés dans un cadre participatif, inclusif et durable.

1. Le format de l'atelier comme espace de recherche

Le choix du format d'atelier participatif comme cadre commun d'expérimentation au sein de SEED répond à une intention méthodologique et artistique spécifique.

L'atelier est conçu comme un espace de recherche active, permettant de tester des hypothèses créatives dans des conditions réelles et d'observer comment les propositions artistiques évoluent à travers l'interaction avec les participants, les contextes et les situations.

Ce format modifie également les rôles traditionnels dans la création chorégraphique : les participants ne sont pas de simples interprètes ou spectateurs, mais deviennent des contributeurs au processus. L'atelier devient ainsi un espace de co-création, où les connaissances et les expériences circulent et sont partagées.

Il offre également un cadre idéal pour explorer concrètement les questions d'inclusion et d'accessibilité. La diversité des corps, des capacités et des modes de participation encourage les artistes à adapter leurs propositions en temps réel, mettant ainsi en évidence les conditions nécessaires à une participation plus large.

Enfin, l'atelier nous permet d'explorer les dimensions de la durabilité dans la pratique artistique : gestion du temps, attention portée aux rythmes, choix des matériaux, et relations avec le groupe et le contexte. Ces éléments ne sont pas simplement conceptualisés, mais testés par l'expérience.

En ce sens, le format de l'atelier apparaît comme un outil essentiel pour articuler la recherche artistique, l'expérimentation collective et la production de connaissances partageables. Il constitue le socle commun des études de cas présentées dans cette boîte à outils.

2. Contexte et objectifs des ateliers

Dans le cadre du projet SEED, chaque artiste a été invité à concevoir et à animer un atelier de recherche et de création s'inscrivant dans sa pratique artistique personnelle, en lien avec un projet existant ou en cours de développement.

Les objectifs de ces ateliers étaient les suivants :

- Mettre en pratique les valeurs fondatrices de SEED : durabilité, inclusion, accessibilité et engagement responsable à travers la danse et la création partagée.
- Explorer les dimensions sensorielles et physiques de la création : les relations avec les corps, les matériaux et les environnements ; l'interaction entre le vivant et le non-vivant, l'humain et le non-humain.
- Créer des espaces de co-création où les participants ne sont pas de simples observateurs passifs, mais deviennent des contributeurs à des expériences collectives.

Chaque atelier a ainsi fonctionné comme un laboratoire vivant, où convergent perception, expérience corporelle, moyens d'expression artistiques et réflexion critique. Il permet aux artistes d'expérimenter et d'affiner leurs hypothèses de recherche, et offre aux participants la possibilité d'explorer leur capacité d'expression au sein d'univers artistiques ouverts et inclusifs, ainsi que la manière dont les choix artistiques, les interactions avec le groupe et les ajustements méthodologiques contribuent à la construction de pratiques situées, inclusives, accessibles et durables.

3. Un cadre méthodologique commun

Le format proposé était commun à tous les artistes : une série de séances organisées en fonction des besoins de l'artiste et des possibilités offertes par le projet SEED, axées sur des approches participatives et inclusives.

Ce cadre repose sur trois dimensions complémentaires :

- Collaborative : les artistes bénéficient d'un accompagnement méthodologique pour adapter leurs pratiques et intégrer les enjeux de durabilité, d'inclusion et d'accessibilité.
- Participatif : les participants contribuent activement à façonner l'expérience, en s'appuyant sur leurs propres capacités, expériences et sensibilités.
- Expérimental : le temps, l'espace et les matériaux sont considérés comme des variables de recherche, afin d'explorer les relations avec le corps, le collectif et le territoire.

Les ateliers ont été conçus pour accueillir des publics hétérogènes afin de favoriser l'émergence de micro-communautés éphémères où le partage et l'expérimentation collective sont au cœur du processus.

4. Principes méthodologiques transversaux

Au-delà des spécificités de chaque atelier, plusieurs principes méthodologiques sous-tendent l'ensemble des expériences menées dans le cadre de SEED. Ils servent de repères pour comprendre et, éventuellement, adapter les approches proposées à d'autres contextes.

Les ateliers s'appuient sur une attention particulière portée au cadre de travail, conçu comme un espace évolutif, construit conjointement avec les artistes et le groupe. Cela inclut les conditions de participation (consentement, possibilité de se retirer, adaptation des propositions) et vise à créer un environnement propice à l'exploration, à la confiance et à la prise de risques.

Les expériences proposées ne sont pas conçues comme des modèles à reproduire, mais comme des situations à mettre en œuvre, dont la qualité dépend des conditions établies : l'espace, le timing, les consignes, la qualité de l'attention et les relations entre les participants.

Une place centrale est accordée à la capacité d'adaptation en temps réel. Les artistes adaptent leurs propositions en fonction de la dynamique de groupe, des contextes et des réactions observées. Ces ajustements constituent une composante essentielle du processus de recherche.

Les activités encouragent diverses façons de s'impliquer, permettant à chacun de participer selon ses capacités et ses préférences : mouvement, observation, écoute, écriture, dessin ou d'autres formes d'interaction. Le passage d'un rôle à l'autre est encouragé afin de favoriser une participation flexible et inclusive.

Enfin, les ateliers donnent lieu à la production de traces tangibles (notes, dessins, sons, textes, retours d'expérience, objets), envisagées comme des outils actifs de réflexion, contribuant à la construction d'une mémoire collective et à la poursuite de la recherche.

Dans cette perspective, le processus prime sur le résultat : l'expérimentation, les écarts, les ajustements et les zones d'incertitude sont considérés comme des éléments à part entière et fructueux de la recherche artistique.

Ces études de cas doivent être lues comme des exemples concrets, permettant de comprendre comment un processus créatif peut se dérouler dans un cadre participatif, et comment les choix artistiques, les interactions avec le groupe et les ajustements méthodologiques contribuent à la mise en place de pratiques situées, inclusives, accessibles et durables.

5. Le rôle de l'artiste : une approche axée sur la recherche

Au sein des ateliers SEED, l'artiste n'agit pas uniquement en tant que transmetteur ou facilitateur, mais en tant que chercheur-chorégraphe, engagé dans un processus créatif continu.

Son rôle consiste à proposer un cadre et des situations expérientielles fondés sur son approche artistique, tout en restant attentif à la manière dont ceux-ci évoluent en interaction avec le groupe et les contextes.

L'artiste navigue ainsi entre plusieurs rôles :

- lancer des propositions et définir des intentions,
- observer et écouter ce qui se déroule pendant l'atelier,
- adapter ses méthodes en fonction de la dynamique du groupe,
- accepter les écarts entre ce qui est envisagé et ce qui se passe réellement.

Cette approche consiste à considérer l'atelier comme un espace de recherche à part entière, où le processus importe autant que les formes produites. Les participants, les matériaux et les environnements deviennent des co-acteurs du processus créatif.

L'artiste est ainsi amené à développer une pratique réflexive, nourrie par l'expérience vécue. Les ajustements, les résistances ou les transformations ne sont pas considérés comme des obstacles, mais comme des ressources pour la recherche.

Dans ce contexte, le processus créatif ne précède pas l'atelier : il en émerge, à travers un dialogue constant entre l'intention artistique et l'expérience collective.

6. Rôle des mentors : observation et mise en perspective

Le rôle des mentors et des observateurs dans le projet SEED consiste à soutenir et à prolonger les processus de recherche, en apportant un retour d'expérience adapté au contexte, dans le cadre d'un dialogue avec les artistes.

Il ne s'agit pas d'évaluer ou de juger, mais d'observer :

- les propositions et les idées en jeu,
- les dynamiques physiques, relationnelles, sensorielles et structurelles à l'œuvre,
- les ajustements effectués par les artistes et les participants,
- les évolutions et les zones de tension qui émergent, perçues comme des indicateurs fertiles pour la recherche.

Les retours fournis visent à ouvrir des pistes de réflexion, à mettre en lumière certains aspects du fonctionnement du processus et à relier différents niveaux d'interprétation, plutôt qu'à orienter ou à valider les pratiques. À ce titre, les mentors ne sont pas extérieurs au processus : ils y prennent part depuis une position différente, complémentaire de celle des artistes.

Les mentors participent ainsi à un espace de réflexion partagé, où les questions de durabilité, d'inclusion et d'accessibilité ne sont pas considérées comme des objectifs à atteindre, mais comme des questions en cours d'élaboration, qui évoluent en réponse aux situations et aux expériences.

Leur rôle s'inscrit également dans un processus de recherche, au même titre que celui des artistes, bien que sous un angle différent. L'objectif est d'accompagner les processus sans les uniformiser, en contribuant à une compréhension plus approfondie des enjeux des ateliers.

Ces échanges nourrissent la réflexion tant des artistes que des mentors, contribuant ainsi à un développement partagé des connaissances issues des ateliers.

7. Pourquoi ces études de cas ?

Les quatre études de cas :

- illustrent la diversité des applications de l'approche SEED, au sein d'un cadre méthodologique commun,
- montrent comment les enjeux de durabilité, d'inclusion et d'accessibilité se traduisent concrètement à travers différentes approches artistiques ;
- proposent des cadres d'interprétation (méthodologiques et analytiques) que les utilisateurs de la Boîte à outils peuvent appliquer à leurs propres pratiques.

Ces études de cas doivent être considérées comme des exemples concrets, permettant de comprendre comment un processus créatif peut se dérouler dans un cadre participatif, et comment les choix artistiques, les interactions avec le groupe et les ajustements méthodologiques contribuent à la mise en place de pratiques situées, inclusives, accessibles et durables.

Estelle Bézombes

Estelle est danseuse et chorégraphe de danse contemporaine. Après une formation à Athènes, Lyon et Berlin, elle a créé début 2023 la compagnie de danse EZO, basée en France, afin de développer ses projets chorégraphiques.

La compagnie EZO mène des projets de création, de recherche et de médiation destinés à un large public. Elle aborde des thèmes qui touchent à notre humanité, en tant qu'êtres intégrés au vivant. Son approche de la recherche se veut un dialogue entre l'intériorité de ce qui est vécu et ce qui peut être vu et ressenti à travers les corps, le mouvement, l'univers visuel et sonore. Cette recherche s'inscrit dans la lignée des réflexions et des pratiques du mouvement écoféministe.

Pourquoi SEED ?

Je participe au programme SEED précisément parce qu'il correspond aux valeurs et aux initiatives que je développe avec ma compagnie, que j'espère renforcer grâce à de nouveaux outils. L'aspect pratique du programme offre une réelle opportunité de créer des ateliers accessibles, durables et inclusifs, et de les intégrer à ma pratique sur le long terme. Participer à ce programme répond également à mon besoin d'échanger avec d'autres artistes et professionnels du domaine. Il s'agit de construire une communauté qui aide à surmonter l'isolement et de partager une dynamique de groupe enthousiaste et porteuse de sens, contribuant ainsi à transformer le domaine.

Objectif des ateliers

Je propose une série de trois sessions d'ateliers dans le prolongement de mes recherches sur les liens entre le corps, la matière et l'environnement. Cette proposition s'inscrit dans le cadre de mon projet « À l'écoute des sens », ancré dans la dimension du vivant et de la communauté, et s'inspirant de la pensée et des pratiques écoféministes. Elle développe une approche située à la croisée de la danse, du mouvement et des arts visuels. Je travaille avec des éléments tels que le sable, le verre, les corps et l'environnement qui nous entoure afin de stimuler notre créativité en mobilisant différents canaux sensoriels. Cette traduction d'un sens à un autre — du toucher au mouvement, de la matière au geste, de l'écoute à l'image — ouvre de multiples voies d'accès à la pratique et la rend accessible à des participant·e·s aux sensibilités diverses.

Les ateliers invitent les participant·e·s à reconfigurer l'espace scénique en un lieu partagé et adaptable où chacun·e peut trouver sa place. Le projet place les concepts d'accessibilité et d'écologie au cœur de son approche, afin de repenser les relations entre les êtres vivants sous des formes non hiérarchiques, libres de toute domination et respectueuses tant des corps que des environnements.

Cette pratique nous encourage ainsi à prendre le temps d'observer, d'imaginer, de ressentir et d'écouter — nous-mêmes, les autres et les matériaux — afin de réfléchir ensemble aux moyens de tisser des liens entre humains et non-humains au sein d'un espace d'expérience partagé, sensible et inclusif.

Lien : [À l'écoute des sens](#), compagnie EZO

Formats

- Nombre d'ateliers : 3
- Durée de chaque atelier : 2 h
- Dates des ateliers : les mercredis 28 janvier, 4 février et 11 février 2026, de 14 h à 16 h au Théâtre Golovine (à l'exception de la première séance qui se tiendra à l'Éveilleur) à Avignon
- Public : Adultes – groupe mixte
- Nombre de participants : entre 8 et 10, selon la session.

Atelier

Atelier 1 : Développer une compréhension sensorielle de notre environnement

Objectifs de la séance : présenter au groupe mes recherches et ma pratique, stimuler la créativité par les sens, mettre en valeur la diversité des formes de savoir et d'expérience, s'intéresser au non-humain et entrer en relation avec lui de manière sensible, observer les détails.

Étapes clés de la séance : entrer en contact avec le matériau, expérience du « cadre de vision » en extérieur (sablier), laisser une trace de sa rencontre avec le matériau : interpréter l'expérience de manière créative à l'aide de matériaux recyclés et de divers supports (audio, texte, collage, sculpture...), apprendre à se connaître à travers ces créations.

Atelier 2 : Espace sonore et matière

Objectifs de la séance : recherche sur le paysage sonore en relation avec le corps, le groupe et l'environnement. Entrer en contact avec le corps, les sensations et la respiration ; importance des relations avec les autres et avec l'espace ; exploration d'une forme différente de communication et d'écoute. Collaboration horizontale, où chaque expérience est valorisée pour façonner la recherche et construire un savoir collectif.

Étapes clés de la séance : exploration du son de différentes manières, échauffements physiques et vocaux axés sur la respiration, mouvements au sol, connexion avec les autres à travers des mouvements guidés par la respiration. Une expérience visant à développer une compréhension auditive de son environnement (sans repères visuels, en utilisant le toucher et le son comme guides), retour d'expérience en groupe à l'aide d'un jeu de cartes de feedback à placer sur la grande carte.

Atelier 3 : Interdépendance

Objectifs de la séance : recherche explorant le concept d'interdépendance et d'horizontalité entre les êtres vivants (entre eux et avec les éléments qui composent l'environnement) – une analogie avec les écosystèmes, liée à la volonté de créer un espace où des liens réciproques peuvent se tisser, où l'humain peut se sentir comme faisant partie intégrante du monde vivant.

Étapes clés de la séance : échauffement physique guidé suivi d'une improvisation utilisant la respiration, exploration à l'aide de bâtons comme élément de liaison. Expérience : création d'un espace partagé basé sur le concept d'écosystème – prise de notes créatives pendant l'expérience

et utilisation d'une bouteille en verre remplie de sable et de papier, partage de notes, de dessins, de textes et d'autres retours et observations.

Les expériences de l'atelier

Nous avons fait l'expérience d'une dynamique de groupe positive et forte, ainsi que d'un engagement des participant·e·s marqué par une écoute attentive, une intelligence collective dans l'organisation et un soutien mutuel. La diversité et la résonance des propositions créatives liées aux expériences ont suscité une envie de créer au-delà même des séances. Lors du partage des retours, les expériences individuelles sont devenues une expérience collective où nous avons pu échanger sur :

- la différence entre la perception externe et interne d'une même expérience (en termes d'espace, de durée, etc.)
- les concepts d'imprévu, de lâcher-prise, d'exploration ou de maintien dans notre zone de confort
- comment surmonter la difficulté à faire entendre sa voix pendant les expériences
- comment l'inconfort dans certaines positions peut transformer le mouvement tout en préservant l'essence de l'expérience
- le fait que les fiches de retour ne sont que des guides ; on peut les utiliser ou les mettre de côté

J'ai parfois eu du mal à suivre le rythme du groupe et à apporter un soutien personnalisé lorsque cela était nécessaire, mais Iliana et les autres m'ont été d'une grande aide, et le fait d'avoir des binômes qui se soutiennent mutuellement est inestimable.

Adaptations nécessaires

- la durée d'une activité ou d'une explication
- Utilisation des mains pour manipuler des matériaux ou des objets avec précision
- adapter ses mouvements à différentes positions : debout, assis par terre, sur une chaise ou dans un fauteuil roulant
- s'entraider pour formuler et rédiger des retours d'expérience

Thèmes SEED

Inclusivité : un format participatif où la pratique et la prise de parole sont ouvertes à tous, de la manière qui convient le mieux à chacun, avec des exercices et des expériences guidés, de l'autonomie et un soutien mutuel, une diversité de propositions, de formes de participation et de retours d'expérience, afin de construire un groupe et un environnement sûr où la voix de chacun compte.

Durabilité : être à l'écoute de l'humain et du non-humain à travers la matière, observer les détails, entrer en connexion avec le corps, les sensations, la respiration, former un groupe, établir des liens avec les autres et avec l'espace, le cercle, la circularité, l'empathie, la collaboration horizontale, construire un nouveau récit collectif.

Accessibilité : pour moi, le concept clé est l'adaptabilité. C'est quelque chose qui peut être anticipé, mais qui doit avant tout être géré collectivement, au moment même. Donnez au groupe les

moyens d'agir à cet égard (même si l'autonomie peut être l'essence même de l'accessibilité pour certains handicaps). Mettez l'accent sur les besoins de chacun et établissez un cadre permettant de les exprimer.

Méthodes de retour d'expérience

Laisser une trace fait partie intégrante de ma recherche : intégrer des moments de réflexion en tant que pratique créative au cœur du laboratoire.

Séance n° 1 – créations des participants, discussion, présentation au groupe

Séance n° 2 – retours du groupe à l'aide du jeu de cartes de retours, placer ensemble les idées sur une grande carte

Séance n° 3 – prendre des notes pendant l'expérience, utiliser ces notes comme matière première pour l'expérience.

Perspectives

Ma recherche peut prendre de nombreuses formes, mais au cœur de celle-ci se trouve le désir d'entrer en relation avec les autres. Les ateliers m'ont inspirée à explorer de nouvelles idées à partager avec le public à travers des performances participatives.

Et alors que je tire un bilan de mon expérience au laboratoire SEED, je lis ces mots de Leïla Barkaoui, qui résument parfaitement cette expérience : « L'écoféminisme comme matrice théorique et pratique dans laquelle nous pouvons puiser, puis que nous nourrissons en retour. Un système circulaire, un cercle, un cycle qui intègre nos expériences, nos savoirs, nos doutes, nos chagrins et les réponses que nous avons trouvées. » Extrait de « Des paillettes sur le compost » de Myriam Bahaffou. À mesure que je poursuis mes recherches, j'aimerais explorer plus en profondeur le lien entre ma pratique de l'improvisation en danse et les méthodes que j'ai découvertes, qui pourraient enrichir mes recherches.

Bilan des retours des participants

Il est apparu que les participants cherchaient à s'immerger dans un processus créatif inclusif afin de partager des expériences collectives. Ils ont également pu évoquer certains des défis auxquels ils étaient confrontés. Ils ont «découvert de nouvelles pratiques qui libèrent le corps par des mouvements incontrôlés», se sont dits «reconnaissants de ces immersions dans des atmosphères artistiques variées qui révèlent le pouvoir de l'imagination et une approche chorégraphique fondée sur les sensations», et ont eu le sentiment de pouvoir «appartenir à un groupe et découvrir d'autres façons de communiquer», en lien avec une «prise de conscience accrue des êtres vivants».

Le mot des mentors

Les recherches d'Estelle offrent un exemple convaincant de la manière dont une pratique chorégraphique écoféministe peut mettre en œuvre bon nombre des principes fondamentaux de SEED à travers un format participatif et fondé sur la recherche. Plutôt que d'aborder la durabilité, l'inclusion et l'accessibilité comme des objectifs distincts, elle propose un espace d'exploration systémique où les corps, les matériaux, les environnements et les relations se façonnent mutuellement en permanence.

Sa pratique fait particulièrement écho aux notions défendues par SEED : une pratique axée sur les processus et fondée sur des protocoles, l'hospitalité, l'équité, l'ouverture et l'adaptabilité, ainsi que le caractère situé. À travers le mouvement, le toucher, le son, la création visuelle et les rencontres avec les matériaux, les participants développent des formes de savoir situées, horizontales et non normatives. Le sable, le verre, les bâtons et le son ne sont pas simplement des supports artistiques, mais des agents relationnels qui transforment la perception tout en favorisant de nouvelles relations entre les humains, les non-humains, le vivant et le non-vivant.

L'une des principales contributions de cette recherche réside dans sa capacité à multiplier les points d'entrée dans l'expérience artistique. En combinant mouvement, voix, écriture, dessin et exploration tactile, les ateliers créent des formes de participation multimodales qui élargissent l'accessibilité tout en préservant la complexité artistique. Les méthodes de retour créatif renforcent encore cette approche en faisant de la réflexion elle-même une pratique collective de production de savoir et de co-crétation.

Cette recherche ouvre également des perspectives précieuses au-delà du format de l'atelier. Ses dispositifs sensoriels, ses explorations matérielles et ses pratiques de rétroaction pourraient évoluer vers des performances ou des installations offrant de multiples façons d'interagir avec l'œuvre. Rendre plus explicite le cycle de vie écologique des matériaux pourrait renforcer davantage une approche qui considère déjà la matière comme une composante active de la création, façonnant la perception, les relations et nos façons d'habiter un monde partagé.

Clara Grosjean

Clara est danseuse et chorégraphe, basée entre Lyon et la vallée de la Roya, dans les Alpes. Elle a suivi une formation en danse contemporaine dans différentes écoles en Europe et est titulaire d'une licence en arts de l'Université des Arts d'Amsterdam. Elle prépare actuellement un master en recherche en danse à l'université Paris 8. Elle développe ses projets chorégraphiques avec la compagnie Sfumato et travaille également en tant qu'interprète. Sa pratique explore les liens entre la chorégraphie et l'écologie, en remettant en question les formes de la danse contemporaine et en cherchant à déconstruire les représentations traditionnelles du corps dansant, afin de transmettre l'idée que la danse est avant tout une expérience d'écoute, de présence et de connexion.

Pourquoi SEED ?

SEED s'est présenté comme une opportunité d'approfondir mes recherches autour de l'anthropocentrisme et de l'écologie au sein des pratiques scéniques et de la chorégraphie, notamment en lien avec mes réflexions sur notre responsabilité en tant qu'artistes face à la crise climatique et à la coexistence entre humains et non-humains. Ce programme offre un cadre permettant d'apprendre d'autres artistes et d'autres approches, d'élargir mes outils créatifs et de réfléchir à des formes de création plus en phase avec les enjeux sociaux. Comme je travaillais déjà sur les questions environnementales, je souhaitais y intégrer les questions d'inclusion et d'accessibilité, en lien avec une étape importante de ma vie.

Objectif des ateliers

Mon intention était de proposer une pratique chorégraphique et somatique centrée sur les enjeux écologiques et les relations entre humains et non-humains.

Ces ateliers ont été conçus comme un processus de recherche-crédation, en lien avec mon travail précédent **Les Marées Sèches** et mes recherches en cours. Il ne s'agissait pas d'enseigner des connaissances, mais plutôt de créer un laboratoire partagé, où je navigue avec les participant·e·s à travers l'exploration, parfois dans l'incertitude.

J'ai intitulé ces ateliers « Environmental Imaginations », en m'inspirant d'un extrait du numéro 17 de Raison Publique, intitulé « Environmental Imagination(s) », qui contient l'article de Julie Perrin « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti ». Cet article explore les relations établies par des danseurs et chorégraphes postmodernes avec des paysages et des environnements naturels spécifiques, ainsi que la manière dont cela influence leur approche des mouvements chorégraphiques et de l'expression corporelle.

Lien : [site web de Clara Grosjean](#)

Formats

Quatre ateliers d'une durée de 1 heure 30 chacun, du lundi 9 au jeudi 12 mars, de 17 h 30 à 19 h, sur la scène du Théâtre Golovine.

Groupe mixte d'adultes : 12 participants d'horizons, d'âges et de niveaux d'expérience en danse variés, dont 2 personnes en situation de handicap (1 personne autiste à mobilité réduite et 1 personne malentendante).

Atelier

Atelier 1

Chaque atelier a débuté par un moment de discussion et d'échange, suivi d'une lecture « orchestrale » d'un texte sur l'inclusion et l'écologie. Puis, une exploration somatique basée sur un léger déplacement du poids du corps autour de son axe et sur la perception de l'appui au sol, en mettant l'accent sur l'espace entre les corps. L'atelier s'est poursuivi par une improvisation dansée à partir des oscillations du corps, transformant l'expérience somatique en mouvement.

Une période de prise de notes (écriture, dessin) a suivi, afin de permettre aux participants de réfléchir à leur expérience, avant de s'ouvrir à une prise de conscience des rencontres avec le non-humain dans la vie quotidienne.

Atelier 2

La séance a débuté par la mise en place d'un cadre de sécurité et de consentement pour travailler avec les algues, une alternative végétale étant proposée, suivie d'une lecture collective « orchestrale », puis d'une période d'exploration somatique et chorégraphique avec les algues (toucher, manipulation, mise en mouvement, relation au corps et à l'espace), avant de laisser du temps à l'écriture et au dessin des sensations et des réflexions.

Atelier 3

La séance a débuté par un cercle de discussion sur l'expérience de la veille et sur les différentes façons d'entrer en contact avec le non-humain, suivi d'une lecture « orchestrale » d'un extrait de l'ouvrage de David Abram, **Becoming Animal**. L'exercice principal a consisté en une exploration somatique et chorégraphique de l'espace, commençant par un échauffement libre puis évoluant vers une attention subtile et progressive portée aux volumes internes et externes du corps, conduisant à une perception élargie de l'espace de la salle, puis à des états de décentrage radical (être rien, traverser l'espace, devenir toutes choses).

Atelier 4

La séance a combiné un cercle de discussion avec une introduction théorique à l'anthropocentrisme et aux enjeux écologiques dans l'art, puis une installation collective utilisant des matériaux végétaux et minéraux apportés par les participants, débouchant sur l'improvisation d'un « jardin » chorégraphique collectif mêlant corps, matériaux et voix, et s'achevant par une lecture « orchestrale » du Manifeste Climate Lens.

Les expériences de l'atelier

L'atelier s'est révélé être un espace d'exploration partagée, à l'image d'un programme de résidence d'artistes, dans lequel j'ai pu guider intuitivement des explorations chorégraphiques et somatiques, en m'adaptant en temps réel à l'énergie du groupe et à tout ce qui émergeait, sans endosser le rôle d'enseignant mais en établissant un cadre de travail ouvert.

Une adaptation nécessaire

Mon approche consistait à rendre mes propositions artistiques accessibles sans les simplifier, en les rendant progressivement tangibles et intelligibles grâce à une décomposition étape par étape, et en encourageant une approche du mouvement centrée sur le plaisir.

J'ai invité les participants à écouter attentivement leur corps et à prêter attention à la qualité de leur attention plutôt qu'à la forme de leurs mouvements. Sans le vouloir, mon approche présentait un aspect assez multidisciplinaire et transversal, où nous passions tout naturellement de la discussion à la lecture, à la danse, à l'écriture, au dessin, et où les liens et les transitions entre les différentes formes d'expression (gestes, mots, images, sons) étaient simples, ce qui permettait à chacun de comprendre les concepts.

Enjeux du projet SEED

Cette approche a soutenu les objectifs de SEED en matière d'inclusion et d'accessibilité en proposant de multiples façons de participer, en laissant le choix de prendre part ou non aux activités, et en n'imposant aucun mouvement.

J'ai encouragé les adaptations individuelles aux activités que je proposais (par exemple, réaliser l'activité assis plutôt que debout), et j'ai proposé une variété de supports, notamment la danse, la parole, la lecture et le dessin, ainsi qu'un cadre rituel rassurant avec le moment du cercle de discussion.

J'ai veillé à équilibrer le temps de parole (en m'assurant que chacun ait l'occasion de s'exprimer), ce qui a soulevé des questions sur la gestion du temps, afin d'ajuster le rythme et la durée, car certaines explorations auraient mérité davantage de temps.

Enfin, la pérennité du processus a été incarnée en suggérant la poursuite des lignes directrices en dehors de l'atelier. L'approche co-constructive a permis aux participants de transformer activement les propositions (improvisation guidée, partitions ouvertes et recherche-crédation collaborative), ouvrant ainsi un échange horizontal de connaissances et une responsabilité partagée vis-à-vis du processus artistique.

Méthodes de retour d'expérience

Temps de réflexion : un moment permettant à chacun de consigner son expérience vécue sous la forme de son choix (écriture, dessin, schéma...)

Temps de discussion en groupe : après chaque expérimentation, une discussion en cercle a permis aux participants de partager leurs impressions avant que je ne présente mes observations. Chacun a eu l'occasion de s'exprimer à tour de rôle afin d'encourager tout le monde à s'exprimer, tout en restant libre de choisir de ne pas prendre la parole.

Perspectives

Ces ateliers ont confirmé la pertinence de cette approche de recherche-crédation en tant que terrain d'essai pour une future œuvre chorégraphique actuellement à l'étude. Les expériences menées (répétitions d'orchestre, improvisations, travail avec des matériaux non humains, approches inclusives) ouvrent des pistes à explorer davantage et à intégrer dans ma recherche. Le projet

ouvre également des perspectives pour le développement de pratiques artistiques plus inclusives, collaboratives et respectueuses de l'environnement, tout en suggérant d'adapter les formats des ateliers (durée plus longue, exploration plus approfondie) afin de favoriser un déploiement plus riche des expériences et de la co-création avec les participants.

Bilan des retours des participants

Les retours mettent en évidence le niveau élevé d'engagement dont ont fait preuve les participants ainsi que la pertinence des activités. Les pratiques ont favorisé un rythme plus lent, une conscience aiguë du corps, de l'espace et des relations, ainsi qu'un sentiment accru de présence en soi et avec les autres. Les explorations avec des matériaux, en particulier les algues, ont donné lieu à des expériences sensorielles saisissantes, évoquant des souvenirs, des émotions et des questions sur notre relation aux êtres vivants. Les lectures « orchestrales » ont également été perçues comme un moyen de transformer le texte en une expérience collective, dans laquelle le corps prolonge et enrichit le langage. Les retours montrent également que les ateliers ont permis aux participants de sortir de leurs schémas corporels habituels et de modifier leurs perceptions, ouvrant ainsi de nouveaux horizons imaginatifs.

Le témoignage de Meije, une participante en situation de handicap, confirme que les adaptations proposées ont permis de rendre les pratiques véritablement accessibles. Bien que l'exploration des algues ait représenté un défi en raison de son autisme, elle a choisi de participer et a trouvé l'expérience profondément enrichissante. Enfin, le témoignage d'Éric, un autre participant, montre que les ateliers ont eu un impact au-delà du temps consacré aux activités elles-mêmes, en transformant sa relation avec les plantes d'intérieur de son quotidien, signe de l'impact durable de l'expérience.

Le mot des mentors

Les recherches de Clara offrent un exemple convaincant de la manière dont la pratique chorégraphique peut cultiver une écologie de l'appartenance, où la création artistique émerge à travers la construction progressive d'un monde partagé. Plutôt que de représenter les enjeux écologiques, ses ateliers invitent les participant·e·s à les incarner à travers des expériences répétées, des rituels, une réflexion incarnée et des rencontres avec le « plus-que-humain ». Son approche fait écho aux notions défendues par SEED : lenteur, bienveillance, pratiques corporelles somatiques et douces, formats rituels et circulaires, savoirs transdisciplinaires et expériences immersives. Au fil des séances successives, le mouvement, la discussion, la lecture et l'écriture collectives tissent progressivement un vocabulaire artistique partagé dans lequel les savoirs incarnés, théoriques et imaginatifs s'enrichissent mutuellement. Le temps lui-même devient une matière artistique : la répétition, les structures cycliques et les propositions récurrentes nourrissent la confiance, la participation et un sentiment durable d'appartenance. Une contribution distinctive de cette recherche réside dans la coexistence créative qu'elle favorise entre l'humain, le non-humain, le vivant et le non-vivant. Les éléments naturels, les textes écologiques et les compositions chorégraphiques collectives sont abordés comme des partenaires au sein d'un écosystème relationnel, encourageant les participants à faire l'expérience de l'interdépendance par l'attention et la responsabilité partagée. Le fait d'étendre cette expérience au-delà de l'atelier, dans la vie quotidienne, renforce encore sa dimension durable. Le projet offre également des perspectives précieuses en matière d'accessibilité. Son cadre fondé sur le consentement, la participation multimodale et la transmission progressive crée les conditions d'un engagement inclusif tout en préservant la complexité artistique. Le développement d'outils conceptuels

accessibles, tels que des ressources « faciles à lire », pourrait élargir encore davantage l'accès à l'imaginaire écologique que les ateliers cultivent collectivement.

Demy Papathanasiou

Demy est une danseuse et chorégraphe « Crip » basée à Athènes. Elle utilise la marche et les prolongements de son corps, tels que les béquilles, pour tracer de nouvelles lignes dans l'espace et révéler les rythmes méconnus de la ville. En 2025, elle a reçu une bourse « Culture Moves Europe » pour approfondir sa recherche chorégraphique à travers des résidences collaboratives. Sa pratique chorégraphique explore le « Crip Time », où la lenteur, la résistance et la bienveillance deviennent des gestes à la fois artistiques et politiques. Au cœur de son travail se trouve la question de savoir comment l'accessibilité, l'écologie et l'interdépendance peuvent façonner les avènements de la chorégraphie.

Pourquoi SEED ?

Je me suis inscrite pour explorer comment l'accessibilité, l'inclusivité et la durabilité s'entrecroisent avec la pratique chorégraphique à travers la justice pour les personnes en situation de handicap, afin d'étudier comment les espaces artistiques peuvent mettre en avant des temporalités alternatives et des expériences corporelles marginalisées dans la danse normative. Mettre le « Crip Time » au centre pourrait-il révéler de nouvelles formes de pratique durable qui résistent à la culture du burn-out tout en créant des espaces véritablement inclusifs ? SEED offrait un cadre pour explorer ces questions en tant que réorientations fondamentales de notre façon de penser les corps, l'espace et le temps dans la pédagogie artistique.

Objectif des ateliers

Les ateliers visaient à explorer le « Crip Time », une temporalité alternative qui résiste à la vitesse et à la productivité normatives. L'objectif était de transformer la relation entre le corps et l'espace : c'est l'espace qui doit s'adapter aux corps, et non l'inverse, un principe de justice pour les personnes en situation de handicap mis en œuvre à travers le mouvement.

L'exploration de la durabilité à travers ses relations avec le temps, les corps et la pratique collective était au cœur de l'atelier. En mettant le « crip time » au centre, l'atelier remettait en question les exigences de productivité non durables, à la recherche de conditions où la lenteur et la pause pourraient être valorisées comme des pratiques respectueuses des besoins corporels et résistant à l'épuisement professionnel.

Lien : [Portfolio de Demy Papathanasiou](#)

Format

L'atelier s'est déroulé au Choros of liminal à Athènes, en deux sessions de trois heures chacune (les 8 et 15 février 2026). Les espaces utilisés comprenaient les trottoirs extérieurs, les cours, l'atelier et les zones de transition.

Les participants formaient un collectif aux capacités variées. Du matériel d'aide était mis à disposition, notamment des chaises, des fauteuils roulants, des cannes, des béquilles, des murs et le sol. Les participants ont utilisé des cartes imprimées pour tracer leurs itinéraires.

La structure de l'atelier est passée d'une pratique individuelle à une pratique collective, selon un rythme alternant action, pause et réflexion.

Atelier

Atelier 1 : Marche, obstacles, « Crip Time », perception de l'espace

Présentations : les participants ont fait part de leur nom, de leurs douleurs, de leur fatigue, de leurs limitations de mobilité et de leurs besoins en matière de sécurité. L'observation et le repos ont été définis comme des formes de participation à part entière.

Promenade en extérieur : les participants se sont déplacés à leur propre rythme, en traçant leurs itinéraires sur des cartes. Ils ont été invités à réfléchir à des questions telles que : comment le corps réagit-il au rythme de la ville ? Quels sont les points difficiles ?

Pause et réflexion : retour à l'intérieur. Consigner l'expérience par des mots, des dessins, des mouvements ou le silence.

Marche en intérieur et immobilité : Marche très lente, pauses sans raison, contact avec les murs, le sol ou des objets. Observation de la manière dont l'espace change lorsque le corps ralentit.

Réflexion en groupe : en quoi l'expérience a-t-elle changé à l'intérieur et à l'extérieur, que signifie le terme « barrière », comment le temps a-t-il fonctionné ?

Atelier 2 : Outils, soutiens, relations, temps collectif

Bilan : Comment se sent le corps aujourd'hui ? Fatigue ou douleur due à la veille ?

Marche en extérieur en relation : marcher en groupe, en suivant le rythme d'une personne plus lente, en modifiant les distances — prendre soin sans contrainte.

Les outils comme matériau chorégraphique : utilisation de fauteuils roulants, de cannes, de béquilles, de chaises, de murs, de sols. Exploration de la pression, du toucher, du soutien, de la poussée, de la traction. Questions posées : comment le corps change-t-il lorsqu'on lui accorde le temps dont il a besoin ? Que révèle le soutien ?

Petits groupes : Partitions « Crip Time » : des groupes de 3 à 4 personnes créent des partitions simples — une personne les yeux fermés, les autres « veillent » sur elle, en l'aidant à contourner les obstacles. Règles : s'arrêter quand quelqu'un est fatigué, changer de direction s'il y a un obstacle, personne ne commence seul.

Réflexion finale : en un ou deux mots, décrire l'essence de l'expérience. Placer les mots en cercle, les plus représentatifs au centre. Discuter de la manière dont la perception de l'espace et du temps a évolué, et de la façon dont l'attention a été vécue.

L'expérience de l'atelier

Les ateliers ont été source d'autonomisation et de révélations. Les participants ont dépassé leur gêne pour laisser place à une véritable curiosité envers l'expérience corporelle. L'espace extérieur a imposé une négociation avec la visibilité et les contraintes de la ville ; l'espace intérieur a offert un répit vers de nouvelles possibilités. Le groupe a su maintenir un bel équilibre entre exploration individuelle et attention collective.

Adaptations

J'ai abandonné la limite de 30 minutes pour les promenades en extérieur. Les participants ont marqué sur des cartes les endroits où ils étaient arrivés, valorisant ainsi « là où vous êtes arrivés » plutôt que « terminer le parcours ». Un participant a parcouru plus du double du trajet, en prenant

son temps lors du retour ; un autre a croisé un couple sur un balcon et s'est attardé sur ce moment.

Les séances « Crip Time » en petit groupe ont permis un travail en profondeur : contourner des obstacles les yeux fermés, s'arrêter quand on est fatigué, échanger les rôles. J'étais convaincue que l'expérience en elle-même suffisait ; tout n'a pas besoin d'être observé par les autres pour avoir de la valeur.

J'ai choisi de travailler à partir de questions plutôt que d'affirmations : « Quels obstacles semblaient normaux ? Qui a décidé qu'ils étaient normaux ? » Ce changement a permis de valider les réactions émotionnelles. Lorsque Maria a fait part de la culpabilité qu'elle ressentait au départ à propos de son fauteuil roulant, je ne me suis pas empressée de passer à autre chose. J'ai laissé cette émotion s'exprimer, je l'ai observée, je lui ai permis de la surmonter par elle-même. Cette approche reconnaissait que la transformation n'est pas toujours confortable et que les participants avaient besoin d'espace pour parvenir à une critique structurelle à travers leur propre processus incarné.

Enjeux SEED

Durabilité : le « Crip Time » rejetait les exigences constantes de productivité. Créer des conditions où les corps n'étaient pas contraints de dépasser leurs limites favorisait la durabilité, c'est-à-dire des pratiques qui n'épuisent pas les personnes. La lenteur était valorisée comme une forme de résistance. Cependant, la limite de trois heures allait à l'encontre de ce principe. On ne peut pas véritablement honorer le « Crip Time » tout en regardant l'horloge.

Inclusivité : le mouvement et l'immobilité étaient valorisés à parts égales. Les participants s'exprimaient par la parole, le mouvement, le dessin ou le silence. Ils étaient considérés comme des co-chercheurs. La réflexion de Maria sur la prise de conscience de son capacitisme intériorisé a permis d'articuler le modèle social à travers son expérience vécue.

Accessibilité : « L'espace doit s'adapter aux corps » a guidé chaque décision. À l'intérieur du studio, Maria pouvait se déplacer en fauteuil roulant, en descendre et bouger comme elle le souhaitait. Le même outil qui lui causait des difficultés à l'extérieur lui offrait une liberté à l'intérieur.

Méthodes de retour d'expérience

Moments de retour d'expérience multiples : réflexion immédiate après l'expérience (mots, dessin, mouvement, silence) ; discussion collective explorant comment l'expérience avait évolué à l'intérieur et à l'extérieur ; retour d'expérience final consistant à créer une carte de mots dont l'essence était placée au centre. Une option par e-mail était proposée, reconnaissant que les réflexions émergent au fil du temps.

Perspectives

Les recherches futures exploreront la transformation des barrières par une intervention directe : déplacer des chaises bloquant les trottoirs, créer des rampes improvisées. Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur me préoccupe. Le studio est devenu un refuge, mais je souhaite explorer la reconquête de l'espace public. Comment pratiquer la visibilité comme un pouvoir plutôt que

comme une exposition ? Je vise à approfondir les pratiques collectives du « Crip Time », à travailler avec la fatigue et la douleur comme matériaux chorégraphiques, et à créer des œuvres destinées au public invitant les spectateurs à faire l'expérience du « Crip Time ».

Retours des participants

Les retours des participants ont mis en évidence le contraste saisissant entre l'expérience en extérieur et celle en intérieur. Le trajet en montée d'une participante a accaparé toute son attention ; le trajet de retour lui a permis de découvrir la ville. À l'intérieur, le mouvement est devenu véritablement agréable.

Le commentaire le plus émouvant est venu de la participante qui s'est synchronisée avec le rythme de Maria, le décrivant comme « quelque chose de parfait que je ne peux vivre à aucun autre moment de ma vie ». Il s'agissait d'une transformation mutuelle : en se déplaçant au rythme de Maria, elle a pu accéder à une attention inaccessible à une vitesse « normale ».

La prise de conscience par Maria de son capacitisme intériorisé a été profonde : « Ce n'est pas la faute du fauteuil roulant, ni la mienne — c'est l'inaccessibilité de la ville. Mais comment ai-je pu ne pas y penser ? » La pratique incarnée a fait émerger une idéologie d'une manière que la discussion théorique seule ne peut pas permettre.

Le mot du mentor

Les recherches de Demy vont au cœur de la deuxième « posture » de SEED : le lent / le réduit. Le « temps des personnes handicapées » en tant que mode d'être devient le message lui-même, transformant notre perception du temps, notre rapport à l'espace urbain et nos a priori sur la manière dont les autres vivent leur déplacement dans les espaces publics et privés. La promenade a révélé la nature hautement subjective de la vitesse, de l'effort et de la liberté de mouvement, à mesure qu'elle oscillait entre l'expérience individuelle et l'expérience collective. Elle a permis d'articuler des pensées et des sensations rarement exprimées, voire rarement perçues consciemment, fournissant, en quelque sorte, une « preuve vivante » du modèle social du handicap.

Trouver un équilibre entre l'écoute, le respect et la prise en compte des expériences diverses des différents participants à l'atelier, tout en proposant des pratiques concrètes et en donnant des instructions claires, constitue un défi inhérent au projet de Demy. Au fil du programme, elle a fait un long chemin pour s'affirmer en tant qu'artiste de danse « crip » et revendiquer son espace (et son temps) dans un monde de la danse densément peuplé, assez homogène et au rythme effréné. Je pense que la dimension écologique du contenu du programme a apporté une nouvelle perspective à son intérêt pour la relation entre le corps et son environnement de vie, et a enrichi sa réflexion sur ce que la durabilité pourrait signifier pour une artiste « crip », en termes d'effort, d'endurance et de pression à produire.

Maria Vlachou

Maria vit et travaille à Athènes en tant que danseuse, professeure de danse et coach de Pilates. Elle a commencé la danse dès son plus jeune âge et a obtenu en 2018 son diplôme de danseuse et de professeure de danse délivré par le ministère grec de la Culture, tout en poursuivant des études de biologie à l'université d'Ioannina. En 2023, elle a participé à l'atelier de chorégraphie inclusive « Making and unmaking dances » à l'ISON Dance Theatre, où elle a créé la chorégraphie « Whose Voice is it ? ». Par la suite, dans le cadre d'une résidence de recherche encadrée, elle a collaboré avec trois autres artistes autour du concept « In & Out », en utilisant des outils tels que l'écriture automatique, le spoken word et la composition instantanée. Elle s'intéresse particulièrement aux approches collaboratives de la création artistique et au travail dans des environnements interdisciplinaires.

Pourquoi SEED ?

Lorsque je me suis inscrite au projet SEED, mon intention principale était d'approfondir mon processus chorégraphique. J'avais déjà une expérience des outils chorégraphiques accessibles et inclusifs ; intégrer la durabilité a donc ajouté une nouvelle dimension à mon approche artistique. J'ai été particulièrement séduite par l'approche du programme, qui privilégie le processus plutôt que le produit, ce qui correspond étroitement à mes valeurs artistiques et à mes méthodes de travail, ainsi que par l'opportunité de voyager, d'approfondir ma compréhension de la dimension environnementale du projet et de nouer des liens avec des chorégraphes grecs et français.

Objectif des ateliers

Les ateliers visaient à développer une approche structurée pour explorer la voix de notre critique intérieure, principalement en relation avec la danse. Pour moi, le défi consistait à créer un processus permettant aux participants de reconnaître et d'observer les moments où cette voix émerge, et de comprendre comment le fait de lui laisser de la place peut nuire à la créativité et, par conséquent, à la façon dont nous dansons et vivons la danse. Je souhaitais également découvrir s'il était possible de « jouer » avec cette critique intérieure, en la transformant en quelque chose de créatif et d'artistiquement significatif.

L'atelier s'appuyait sur ma recherche chorégraphique autour de la notion d'« amour exigeant ». J'avais déjà exploré comment ce mode de critique, souvent présent dans l'enseignement de la danse et les milieux professionnels, peut être néfaste pour les danseurs et perturbateur pour le processus créatif. Au fil du temps, cette « voix » extérieure finit souvent par s'intérioriser et, si elle n'est pas prise en compte, peut influencer la manière dont nous nous adressons aux autres. Il en résulte un cercle vicieux de critiques qui sape précisément les qualités exigées des danseurs : créativité, expérimentation et ouverture d'esprit.

Lien : [« Love is tough », Maria Vlachou](#)

Format

L'atelier s'est déroulé au Choros of liminal à Athènes, un lieu accessible. Les participants étaient des personnes en situation de handicap et sans handicap ; aucune expérience préalable en danse n'était requise, ce qui visait à toucher différents groupes sociaux.

Il était divisé en deux parties de trois heures chacune, chacune ayant un axe différent, en fonction de mon intention artistique. Afin de n'exclure aucun participant, les deux parties, programmées à des jours différents, étaient complémentaires mais aussi indépendantes l'une de l'autre.

Atelier

Atelier 1

L'objectif principal de la première partie était de créer un processus qui, au final, nous permettrait d'approfondir autant que possible l'observation de notre critique intérieure.

L'atelier a débuté par un cercle d'introduction. À l'aide de cartes Dixit, nous avons exploré nos attentes vis-à-vis de cet atelier. Nous avons utilisé un jeu de transfert de balle pour échauffer nos corps, faire connaissance et instaurer un climat de confiance au sein du groupe. Nous avons ensuite co-créé une carte mentale explorant la notion d'« amour exigeant », en retraçant sa définition, son rôle dans l'éducation et en partageant des phrases personnelles issues de nos expériences vécues. Ces exercices nous ont préparés à l'exercice d'improvisation central : l'exploration de

voix de notre critique intérieur tout en dansant. L'exercice consistait à observer nos pensées, à interrompre activement l'improvisation et à les consigner sans filtre dès qu'elles surgissaient.

Enfin, nous nous sommes retrouvés en cercle en utilisant des cartes Dixit comme métaphores visuelles pour réfléchir à ce que nous ressentions dans l'instant présent.

Atelier 2

La deuxième partie s'appuie sur la première et vise à transformer notre critique intérieure en une partition performative.

L'atelier s'est ouvert sur une réflexion silencieuse autour de la carte mentale de l'atelier précédent, chacun choisissant une carte Dixit qui y faisait écho.

Ensuite, nous nous sommes mis par deux pour un échauffement physique, en utilisant la balle comme point de contact mobile pour naviguer dans l'espace et changer de niveau.

Après une brève revisite de l'improvisation du premier atelier, nous avons formé de petits groupes pour partager nos phrases écrites. Nous avons traduit ces pensées critiques en instructions cinétiques, les transformant ainsi en une partition chorégraphique collective.

Pour conclure, nous sommes revenus aux cartes Dixit en choisissant collectivement une dernière image qui résumait le mieux notre expérience commune des ateliers.

L'expérience de l'atelier

Ces ateliers ont été pour moi à la fois émouvants et enrichissants. Bien que ce fût la première fois que j'animais un groupe de niveaux mixtes et que le sujet fût sensible, les participants ont réagi chaleureusement et se sont impliqués ouvertement tout au long du processus. La dynamique de groupe a progressivement évolué, passant de l'hésitation à un climat de confiance marqué par un

dialogue ouvert, le partage d'expériences personnelles et un humour collectif. L'atelier a finalement permis aux participants d'approfondir la compréhension d'eux-mêmes tout en leur faisant découvrir une méthodologie chorégraphique contemporaine qui diffère des normes de représentation couramment observées sur la scène locale de la danse.

Adaptations

L'atelier a largement répondu à mes attentes, certaines activités ayant même suscité un enthousiasme supérieur à celui escompté. J'ai adapté mes propositions en deux étapes : d'abord lors de la planification, en fonction des profils des participants, puis en m'adaptant en temps réel aux besoins du groupe. La structure était volontairement modulaire et « autonome », permettant aux participants ne pouvant assister qu'à une seule journée de s'impliquer pleinement sans passer à côté d'étapes essentielles du processus. Consciente du poids émotionnel des thèmes de la « critique intérieure » et de l'« amour exigeant », j'ai intégré des périodes d'intégration plus longues et une progression graduelle des exercices afin de privilégier la viabilité émotionnelle. Des ajustements mineurs ont également été apportés au cours des séances. Par exemple, lorsqu'un participant peu familier avec la danse contemporaine a rencontré des difficultés avec les exercices d'improvisation abstraite, je lui ai proposé une approche alternative axée sur l'auto-observation plutôt que sur la technique de danse. Dans l'ensemble, l'ouverture d'esprit et l'engagement naturel du groupe ont créé une atmosphère équilibrée et bienveillante, rendant superflues les mesures d'urgence approfondies.

Enjeux SEED

Mon approche de la durabilité s'est concentrée à la fois sur le bien-être émotionnel et la conscience matérielle. J'ai cherché à créer un environnement émotionnellement durable, accessible à des participants d'horizons et de niveaux d'expérience variés. Parmi les pratiques respectueuses des ressources, on peut citer l'utilisation de matériel partagé ou réutilisé, ainsi que de papier recyclé pour les tâches de recherche.

La structure même de l'atelier était durable : plutôt que de s'appuyer sur une chorégraphie rigide, elle s'articulait autour de protocoles accessibles et modulaires, adaptables à différentes communautés et à différents niveaux d'expérience. L'inclusivité était au cœur de la conception, avec des approches concrètes et axées sur des tâches permettant de démystifier la danse contemporaine et donnant aux participants la possibilité d'apporter leurs perspectives uniques, à travers le mouvement, la discussion et la réflexion.

Méthodes de retour d'expérience

Afin de maintenir un environnement réactif, j'ai intégré des échanges verbaux réguliers au début et à la fin de chaque session, ainsi qu'un exercice final avec des cartes Dixit qui a permis une réflexion symbolique et non verbale, et a clôturé l'atelier.

J'ai également privilégié le retour d'expérience somatique en observant les signaux non verbaux des participants et en ajustant intuitivement l'intensité des exercices. La réflexion collaborative menée pendant l'« exercice de transformation » a favorisé un retour d'expérience horizontal entre pairs, tandis qu'un e-mail de suivi diffusé par liminal a prolongé le dialogue réflexif au-delà de l'atelier lui-même.

Perspectives

La prochaine étape de ma recherche explorera le potentiel transformateur du protocole « tough love », en se concentrant non seulement sur l'impact de la voix critique intériorisée, mais aussi sur sa capacité à générer un changement positif, tant personnel que collectif. L'un des principaux objectifs est d'adapter la structure de l'atelier pour en faire un travail basé sur un protocole, mené par des communautés et des profils de participants diversifiés. Je souhaite combler le fossé entre la recherche interne et un résultat scénique rigide, en explorant comment la transformation développée au sein de l'« espace sécurisé » de l'atelier peut être transposée sur scène sans perdre son intégrité.

Avis des participants

Les retours des participants ont été globalement positifs, beaucoup d'entre eux soulignant leur profonde implication dans les exercices et le fort sentiment de lien créé par la réflexion partagée. Le groupe s'est progressivement transformé en une communauté solidaire, permettant aux participants d'aborder en toute vulnérabilité le thème sensible de l'« amour exigeant ». L'exercice avec les cartes Dixit s'est révélé particulièrement significatif, offrant un pont non verbal entre le mouvement abstrait et l'expérience vécue. ++ exemples

Certaines difficultés sont également apparues et se sont transformées en précieux moments d'apprentissage. Un participant a eu du mal à appréhender la nature abstraite de l'improvisation, tandis qu'un autre a rencontré des difficultés de coordination lors des exercices avec des balles. Loin de constituer des obstacles, ces moments ont été source d'une croissance significative et ont donné lieu à des approches alternatives.

Un autre résultat important a été le passage d'une hiérarchie traditionnelle « artiste-chercheur » à un système de soutien horizontal, réduisant ainsi la pression liée à la performance et encourageant les participants à s'approprier leur processus.

Le mot de la mentor

Les recherches de Maria nous offrent un excellent exemple de projet qui, sans aborder directement les questions liées à l'environnement ou à l'accès, tire un immense bénéfice de la réflexion sur ces axes, de la mise en œuvre de certains outils et de l'utilisation de certains concepts issus de cette boîte à outils.

Son travail s'inscrit dans la lignée des six principes fondamentaux de SEED : le somatique, le lent et le réduit, le local, l'orientation vers le processus, l'ouverture et l'adaptabilité, ainsi que l'équité.

Le format basé sur un protocole que Maria envisage pour l'avenir se situe à la croisée de l'approche accessible et durable développée par le programme SEED. De plus, l'attention portée au timing, inspirée par les notions de « criptime », a façonné à la fois la planification et la réactivité face aux besoins des participants.

Enrichi par les points de vue d'un nombre croissant de personnes, son travail peut apporter un éclairage précieux sur la question de la critique dans l'enseignement de la danse, son effet d'intériorisation chez les danseurs et son pouvoir de reproduction chez les générations futures. Cette recherche est importante non seulement pour la communauté de la danse, mais aussi pour le grand public, car l'intériorisation de la critique sociale (concernant le poids, la silhouette, le sens du rythme, le style personnel) se produit dans toutes les formes de danse, y compris la danse de société, que tout le monde a déjà pratiquée.

Maria pourrait approfondir l'aspect environnemental ou les implications de son atelier en intégrant des idées relatives à l'effet thérapeutique ou apaisant de la nature dans le « récit » de son atelier, soit à travers l'« imaginaire » dans l'exercice d'improvisation qu'elle anime, soit par le choix même du lieu où se déroule l'atelier.

FILM DE DÉPART

SEED FILM – Traces de l'expérience collective

Regarder le film : <https://vimeo.com/1208763036> (mot de passe : SEED)

Concept : Florine Clap, Iliana Fylla, Laura-Lou Rey

Réalisation et montage : Florine Clap

Le film SEED accompagne cette boîte à outils en proposant une autre façon d'aborder le projet. Plutôt que de documenter les activités du projet, il offre une interprétation sensible et poétique de l'expérience collective vécue tout au long de SEED. À travers les corps, les gestes, les voix, les paysages et les situations partagées, le film retrace l'émergence d'un espace commun de réflexion où la création artistique, l'écologie, l'accessibilité et l'inclusion ont progressivement établi un dialogue.

Structuré autour de trois chapitres interconnectés, le film suit les différents moments du projet – les parcours pédagogiques et les ateliers chorégraphiques participatifs – non pas comme des événements distincts, mais comme des mouvements successifs d'une même expérience collective.

Le film cherche à rendre tangible ce qui a été partagé : les questions qui nous ont rassemblés, les relations qui se sont nouées et l'horizon commun qui a lentement pris forme au fil des rencontres. Le film aborde l'accessibilité comme une pratique artistique plutôt que comme un dispositif technique. Son écriture recherche un équilibre minutieux entre image, son et texte, ouvrant ainsi de multiples voies de perception pour vivre l'œuvre.

Le film se déploie en trois chapitres :

Chapitre I — Transitions

Parcours pédagogique — Avignon (16–21 octobre 2025)

Le film conserve la trace de la recherche qui commence à prendre vie collectivement.

Chapitre II — Accessibilité créative

Parcours pédagogique — Athènes (18-22 novembre 2025)

Le film conserve la trace de la recherche qui façonne peu à peu une façon de penser partagée et un univers commun de valeurs.

Chapitre III — Partager les possibilités

Ateliers participatifs de recherche chorégraphique (janvier-mars 2026)

Le film conserve la trace de cette recherche, transformée et enrichie par la pratique collective.

Une aventure partagée

Le film tisse ensemble des fragments d'expériences partagées par les artistes, les mentors, les participants, les animateurs et les organisations partenaires à Avignon et à Athènes.

Il porte également les traces de tous les lieux, communautés et institutions qui ont accueilli, soutenu et nourri le projet tout au long de son parcours.

Un grand merci à tous.

Cette boîte à outils reste ouverte

Cette boîte à outils est une invitation à continuer d'explorer de nouvelles façons de créer, de prendre soin et de collaborer.

À l'image des pratiques artistiques et culturelles qu'elle rassemble, cette boîte à outils est conçue comme une ressource vivante, destinée à rester ouverte, évolutive et réactive aux nouvelles expériences.

Si ces pages suscitent de nouvelles questions, de nouvelles pratiques ou de nouvelles façons de travailler ensemble, c'est qu'elles ont déjà commencé à évoluer.

N'hésitez pas à poursuivre ce mouvement :

- en partageant vos expériences,
- en suggérant de nouveaux outils,
- ou en proposant des références, des pratiques et des perspectives susceptibles d'enrichir les futures versions de SEED et de cette ressource.

SEED encourage la diffusion des idées et des pratiques présentées dans cette boîte à outils. Toutefois, toute adaptation, traduction, reproduction ou développement dérivé de ce document nécessite l'accord préalable des auteurs. Veuillez contacter les auteurs avant de vous lancer dans un tel projet.

Pour nous faire part de vos commentaires ou suggestions, veuillez contacter : pole-transitions@leveilleur-scop.fr