

## **Voix. Les voix du mouvement dansé**

Un projet de Laura Gaillard

Début du projet : le 15 avril 2024

Soutenu par la HES-SO, en partenariat avec Le Dansomètre, le Far° et le Théâtre Sévelin 36

### **Résumé du projet**

Ce projet de recherche-crédation part de la voix vécue. Il a pour objectif d'observer où et comment les sensations corporelles-vocales émergent et ce qu'elles peuvent apporter en termes de conscience et de perception du mouvement. Comment l'expression vocale influence-t-elle la perception du corps en mouvement, du corps comme entité pensante ? Quel est l'impact de la voix sur le mouvement dansé ? Est-ce qu'il le soutient, le libère, le limite, change sa nature même ? Est-ce qu'il est possible de trouver certaines ressources nécessaires au mouvement dansé dans la voix ? Afin d'aborder ces problématiques, il s'agira d'étudier le lien entre la voix et le mouvement dansé par l'observation de leur pratique simultanée au sein d'un même corps. Le projet est construit autour de temps de pratique alternant avec des temps de réflexion ancrés dans les sciences vocales, dans la perspective de développer des exercices facilitant la mise en lien de la voix et du mouvement.

Présentation du projet

### **1. Contexte du projet**

Durant la fin de mes études en danse contemporaine à La Manufacture-Haute école des arts de la scène, je commence à me questionner sur les liens qu'entretient la danse avec d'autres domaines artistiques. Mon mémoire de fin d'étude porte sur l'interaction, en scène, du mouvement et de l'écriture. Travailler simultanément à l'aide de différentes disciplines m'aide à comprendre plus en détail ce qui se passe dans mon corps et surtout au niveau de ma pensée. Selon Yves Lenoir (2015), l'interdisciplinarité est un concept qui permet d'utiliser au moins deux disciplines afin d'appréhender un sujet et de construire un savoir. A travers la réalisation de plusieurs projets chorégraphiques, j'ai senti que cette manière de mettre en dialogue et en perspective un savoir à travers différentes disciplines était ce dont j'avais besoin. Comment cerner plus en détail, puis partager et communiquer une pensée abstraite ? J'ai cherché à comprendre quelles étaient les similarités entre la danse improvisée et l'écriture automatique et comment ces deux moyens de communications pouvaient dialoguer afin de transmettre une pensée qui n'est pas encore consciente d'elle-même, une pensée perceptive (Lavaud, 2008). Je me suis interrogée sur quels sens nous permettaient d'interagir, les spectateurices et moi-même, avec la pensée des uns et des autres. Je me suis finalement appuyée sur l'aspect visuel de l'écriture et de la danse ainsi que sur leurs aspects énergétique

et proprioceptif. Le travail sur la perception est, en effet, au cœur de mon questionnement artistique et scientifique. Selon Merleau-Ponty (Camiolo, 2021), la perception permet d'appréhender ce qui est là, ce qui s'offre à nous de la manière la plus immédiate. Nous percevons grâce à nos sens et ce qui est perçu devient objet de perception seulement après le processus de perception, lorsque l'intellect commence à l'analyser. Selon Godart (1995), notre perception va également dépendre de notre posture (physique, spatiale, émotionnelle,...) et de notre rapport bien spécifique à la gravité. Je me demande comment cet état perceptif fonctionne durant les différentes activités de la danse ou de l'écriture et comment il peut être traduit, communiquer en tenant compte de ma posture propre mais également de celle des spectateurices.

Une paire d'années plus tard, je reprends ce travail dans un contexte in situ. Mes intuitions sur l'utilisation vocale dans ce projet deviennent une évidence : il me manque la voix afin de traduire ma pensée en mouvement, afin d'explorer la charge expressive de mes perceptions et de celles des spectateurices. La production sonore me manque afin de nous permettre l'utilisation de l'écoute et du toucher. Il m'apparaît crucial d'engager ces autres sens afin de gagner en précision dans la façon dont mon mouvement communique une pensée ou, encore avant, une simple perception. Je décide alors d'inclure la production vocale dans ce travail in situ. Je me mets à pratiquer l'utilisation de la voix en lien avec l'écriture et avec le mouvement. Cette dernière partie m'intrigue. Comment la voix se lie-t-elle au mouvement, quel type de voix est-ce que j'utilise ? Quels mouvements y sont associés. Je reprends des cours de chant lyrique (que j'avais déjà pratiqué durant ma formation en danse) et réalise que la posture, la conscience du souffle, la coordination de certains muscles dans différentes parties du corps sont des éléments fondamentaux pouvant soutenir la production vocale. Selon Robin de Haas (2015), il existe différents types de pédagogie de la voix : l'une d'entre elles est centrée sur l'apprentissage de coordinations précises, une autre sur comment ces coordinations sont ressenties. Allant encore plus loin, Rafael Lopez-Barrantes (2024) avance que la méthode du ressenti est la seule méthode valable dans les métiers utilisant l'expression vocale étant donné l'invisibilité de la voix.

Il me semble évident que l'utilisation de la voix amène une conscience différente des perceptions internes. En tant que vecteur de sons elle me permet non seulement de traduire avec plus de subtilité ma propre « pensée perceptive » mais également de libérer les mouvements de mon corps retenus dans un silence étouffant. La respiration est un premier élément qui lie la production vocale et le mouvement. En effet, elle est par nature un mouvement constant et souvent inconscient (De Haas, 2015). Souvent lorsque je danse je vais chercher l'air et ne prend pas le temps de le laisser traverser mon corps et oxygéner mes mouvements. Grâce à la production de son, je réalise le mouvement de ma respiration et je commence à entendre mes gestes. Je suis capable d'écouter, de laisser entrer le son aussi bien que l'air. En étant à l'affût de mes sensations internes, j'entends les différentes parties de mon corps qui s'agence alors de manière inattendue et complexe. Sans que je sois capable de l'expliquer ou de le définir. Je comprends que je peux voir un son et entendre un mouvement sans être synesthète, que mes sens ont des frontières poreuses et qu'ils s'augmentent mutuellement. Comme lorsque je lis, je vois le mot en même temps que je l'entends dans ma tête. Ces sensations et leurs observations m'ouvre sur un terrain d'étude

scientifique et artistique nouveau. Un champ de recherche que j'ai envie d'explorer afin de contribuer à la construction d'un savoir significatif dans le domaine de l'articulation voix et mouvement dansé. Ce projet de recherche vise spécifiquement à l'élaboration de ce savoir en permettant à une équipe pluridisciplinaire de poser des questions précises, et d'y répondre en se plongeant dans des temps de pratique vocale en mouvement en alternance avec des temps d'observation et de réflexion.

## **2. Objectifs du projet, questions de recherche et buts visés**

### **2.1 Questions de recherche : faire dialoguer la voix et le mouvement au sein d'un même corps**

Les expériences précédemment décrites constituent le fondement de mes questions de recherche : comment l'expression vocale influence-t-elle la perception de mon corps en mouvement, de mon corps comme entité pensante ? Quel est l'impact de la voix sur le mouvement dansé ? Est-ce qu'il le soutient, le libère, le limite, change sa nature même ? Est-ce qu'il est possible de trouver certaines ressources nécessaires au mouvement dansé dans la voix ?

Comme nous le verrons plus en avant, la voix et le mouvement sont inextricablement liés. Du seul fait que c'est le corps qui les produit aussi bien l'une que l'autre. La nature de ce qui les relie dépend du positionnement de l'observateur. Est-ce qu'il se situe à l'extérieur du corps qui les produit ou à l'intérieur ? Par exemple Anatoli Vlassov (2023), danseur, chorégraphe et chercheur, étudie le lien entre la voix et la danse à l'aide de l'idée de rapport. La voix et le mouvement peuvent fusionner, s'éloigner, se rapprocher ou encore se tenir sur deux pistes parallèles. Pour celui qui regarde, il y a une tension qui se crée entre la voix et le mouvement dansé suivant l'évolution de leurs rapports.

J'aimerais partir du point de vue interne et me baser sur l'aspect musculaire et vibratoire de la production sonore. Les vibrations du son voyage dans le corps et le mouvement peut aider au déplacement de ces vibrations. D'un autre côté, la production de son engendre un engagement physique musculaire pouvant, grâce au réseau sensoriel, se déployer en mouvement dansé.

Ce dernier fait référence au mouvement à travers le prisme des quatre facteurs suivants : poids, tonicité musculaire (flow), temps et espace retenus par Laban (Louppe, 2004).

Je commencerais par établir une liste de différents types de production vocale. Ils seront ensuite mis en lien avec le mouvement dansé. Le but à ce stade sera d'explorer les questions citées plus hauts : comment l'expression vocale influence-t-elle la perception de mon corps en mouvement ? quel est l'impact de la voix sur le mouvement dansé ? Est-il possible d'organiser nos observations sous forme de grille avec des catégories de vocalisations, ce que chacune d'entre elle engage physiquement et leur impact sur le mouvement dansé ? Afin de répondre à ces questions, nous nous sommes fixés quatre objectifs principaux décrits ci-

dessous.

## 2.2 Objectifs & Buts : élaborer des outils concrets

### 2.2.1 Lister les différents types d'utilisation de la voix

Le premier objectif de la recherche est de proposer différents types d'utilisation de la voix. Le but est d'identifier quels types de production vocales est-ce que j'utilise lorsque je danse. Pour définir ces différents types nous utiliserons les critères suivants (retenus jusqu'à maintenant) :

- l'intensité : c'est le volume de la voix qui peut être fort ou faible. Elle dépend, entre autres, de la quantité d'air utilisée pour produire en son et de la fréquence du son.
- la fréquence : c'est la hauteur d'un son qui se mesure en nombre d'oscillations (ouverture fermeture des cordes vocales) par seconde. Plus les cordes vocales sont tendues, plus le nombre d'oscillations augmente, plus le son est aigu et inversement (Titze, 2000).
- la durée : c'est le temps de la production sonore. Il peut être plus ou moins long et va donc dépendre de la quantité d'air inspiré et expiré ainsi que de la vitesse à laquelle il est inspiré et expiré.
- le placement de la voix : c'est-à-dire l'utilisation des différents résonateurs dans la production d'un son spécifique.

### 2.2.2 Créer une grille mettant en lien les type d'expression vocale avec le mouvement dansé

Une fois la liste établie, nous mettrons en lien les différents types d'expression vocale avec le mouvement dansé sous forme de grille. Par exemple, la voix lyrique, la voix modale, le chuchotement, le cri, la voix nasale... Ces différents types de vocalisation engagent différemment le corps et produisent des vibrations qui se ressentent dans des endroits variés. Pour chaque catégorie nous définirons les sensations associées puis comment elles interagissent avec le mouvement dansé.

Afin de récolter les observations nécessaires à la construction de cette grille qui met en relation l'expression vocale et la danse, nous pensons intéressant de pratiquer les différents types de production vocale durant des temps de danse improvisée premièrement et chorégraphiée dans un second temps. Dans ce premier temps, le mouvement peut être choisi sur l'instant, l'objectif est donc d'observer comment le corps réagit intuitivement à la production de tel ou tel son et quels mouvements il produit. Nous analyserons la nature de ces mouvements en termes de vitesse, d'amplitude, de tension musculaire et de déplacement du poids. Dans un deuxième temps, les différents types d'utilisation de la voix seront produits sur une chorégraphie. L'objectif est de comprendre sur un mouvement dont la qualité est plus ou moins fixée d'avance, quels sont les impacts des différentes vocalisations.

### *2.2.3 Élaborer un corpus d'exercices permettant d'explorer la voix et le mouvement dansé ensemble et d'améliorer la conscience de leur lien.*

Le troisième objectif de la recherche s'appuie sur la notion d'interdisciplinarité mentionnée plus haut, qui pour rappel, permet de construire un savoir à l'aide d'au moins deux disciplines. La danse et l'expression vocale permettent toute deux de conscientiser le corps à l'aide de sensations variées. Toutes deux demandent une attention aux perceptions internes et environnementales. Ces différentes disciplines sont cependant souvent étudiées séparément et les savoirs qui en découlent ne se croisent pas implicitement. Il nous semble important qu'un savoir interdisciplinaire existe et puisse être transmis. L'objectif sera donc d'élaborer concrètement une boîte à outils avec des exercices permettant d'explorer comment la voix interagit avec le mouvement. Comment développer la faculté d'utiliser librement la voix tout en dansant de manière improvisée et/ou chorégraphiée ? Nous travaillerons sur le souffle et les différents types d'utilisation vocale afin de créer des exercices spécifiques en fonctions des résultats trouvés dans la grille.

### *2.2.4 Transmission d'outils concrets dans un cadre pédagogique et de création artistique*

Finalement, une fois la grille et les exercices réalisés, l'objectif sera de pouvoir les transmettre dans le cadre pédagogique aussi bien que dans celui de la création artistique.

Dans le premier, la grille permettra d'une part de partager un savoir interdisciplinaire de manière claire et concise et d'autre part servira de support à l'enseignement d'exercices spécifiques mettant en pratique la voix et le mouvement ensemble. Ces exercices permettront de développer la perception des sensations liée à la production vocale d'une part, de mouvement d'autre part et de leurs liens. Ils donneront accès à une plus grande conscience du corps en général et du corps comme d'une entité pensante et « percevante » permettant de faire sens de lui-même et de son environnement.

La grille sera également utile dans le cadre de la création artistique comme un support afin de cerner les différents types d'expression vocal désirés et utilisés. Elle permettra de comprendre comment ils interagissent avec le mouvement et ainsi de faire des choix à l'aide d'un support théorique pouvant être mis en pratique grâce au corpus d'exercice. Le but de ce corpus est de pouvoir développer la conscience corporelle de la production et de la vibration des sons dans une partition dansée (chorégraphiée ou improvisée). Les exercices pourront également être utilisés afin de composer de manière improvisée une partition musicale avec la voix et le mouvement.

### 3. État de l'art

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

##### 3.1.1 La valeur matérielle de la voix

La voix est la faculté, humaine et animale, d'émettre des sons. Ces derniers sont produits chez l'humain par les vibrations périodiques des cordes vocales<sup>1</sup>. Afin de produire un son, c'est tout l'appareil vocal qui est engagé. Il se compose de l'appareil respiratoire (poumon, trachée), du larynx et des résonateurs (cavités nasales, buccale et pharynx). L'air expiré, en arrivant dans le larynx, et bloqué par les cordes vocales qui se ferment lors de la production d'un son. La pression de l'air augmente jusqu'à ce que les cordes vocales cèdent, s'entrouvrent puis se referment des centaines de fois par seconde faisant passer l'air petit à petit. La vibration des cordes vocales ainsi produite fait vibrer l'air qui arrive ensuite dans les résonateurs, amplifiant le son produit. La voix est perçue principalement par deux de nos sens : l'ouïe et le toucher. Il est possible de l'entendre aussi bien que de la sentir à travers les vibrations des sons produits (Titze, 2000). La voix est également l'organe de la parole. Il est important de faire ici une distinction entre *phone* qui est la voix en tant qu'ensemble de sons et *phone semantike* qui est la voix en tant que langage parlé (Schmidt, 2017). L'humain est capable de communiquer non seulement grâce au langage mais déjà, dès sa naissance, grâce aux sons qu'il produit (Cavarero & Langione, 2012). La voix peut être perçue comme un révélateur de l'identité et de la singularité d'une personne, c'est en partie grâce à elle que nous nous mettons en lien avec le monde qui nous entoure. Selon Adriana Cavarero (2005), nous le faisons à deux niveaux : premièrement nous nous mettons en résonance avec d'autres voix, nous recevons leurs vibrations et vibrons avec elles, et deuxièmement nous dialoguons grâce à l'univers sémantique des mots. Selon elle, le « dialogue acoustique » est la base sur laquelle peut éventuellement s'établir une relation sémantique du langage. La voix a donc une valeur matérielle qui est plus grande que sa valeur linguistique. Dans le présent travail, le terme production vocale sera utilisé pour faire référence à la vocalisation et de manière générale à tous les sons qui requiert l'appareil vocal. Selon Robin de Haas (2015), produire un son requiert une certaine coordination respiratoire, une coordination laryngo-pharyngée, une coordination neuro-émotionnelle ainsi que la proprioception qui permet d'évaluer les différentes coordinations. Ainsi, la voix s'inscrit dans un corps qui la produit et la perçoit et est toujours située, dans un espace, une culture, une interaction particulière. L'interaction qui m'intéresse dans cette recherche est celle de la voix avec son propre instrument : le corps. C'est-à-dire, comment la voix impacte les sensations proprioceptives (Tarvainen, 2018) vécues dans le corps et permet une communication particulière du

---

<sup>1</sup> Dictionnaire Larousse

mouvement dansé.

### 3.1.2 Conscience corporelle, proprioception et mouvement dansé

Ce qui selon moi différencie le mouvement dansé d'un geste quotidien, c'est la conscience. Une marche peut-être une danse si la conscience toute entière, durant la marche, voyage à l'intérieur du corps, lui permettant de situer son trajet dans un espace. Ce n'est pas le mouvement en lui-même qui est défini comme dansé mais plutôt l'intention de celui. Il le porte. Laurence Louppe (2004) définit le mouvement dansé en tant que « traversée de sa propre expérience ». Cette conscience du corps permet de construire une carte de son espace interne et ainsi identifier les trajets et les lieux d'énergie constituant sa topographie (Gil, 2000). Ainsi expérimenter un mouvement dansé implique l'intellect aussi bien que les cinq sens (ouïe, vue, toucher, goût, odorat) additionnés de la proprioception. Souvent appelé le sixième sens, la proprioception permet de situer son corps dans l'espace et de le sentir de l'intérieur grâce à des récepteurs sensoriels (propriocepteurs) situés dans nos muscles, ligaments, articulations, ... (Forest, 2004). Le développement de la proprioception permet d'augmenter la conscience corporelle, et de sentir de manière subtile comment les différentes parties du corps s'agencent, avec quelle énergie, quelle vitesse, comment le corps se déplace dans l'espace et se met en relation avec lui : « La danse est un sentir du sentir lui-même » (Ballanfât, 2015). Le mouvement permet à celui qui l'exécute de se connaître d'abord en tant que corps, comme sujet d'un sentir qui le met en relation au monde. Le corps devient un outil affiné qui permet de communiquer, par le mouvement, une réflexion, une idée, un état mais plus encore qui permet de faire sens de lui-même. La danse contribue ainsi à communiquer et créer du sens en étant constamment consciente de son existence propre. La chorégraphe Myriam Gourfink (2009) a par exemple créé plusieurs pièces à partir, entre autres, d'une technique de respiration venant du yoga de l'énergie sollicitant les trois diaphragmes. Cette technique spécifique pratiquée en improvisation lui ont permis d'observer avec précision l'organisation de ses appuis. La conscience de ses propres schémas corporels ainsi que de l'espace lui ont permis de se projeter dans des univers géométriques tout à fait originaux. La question du voyage de la conscience dans le corps a également été exploré par la chorégraphe Deborah Hay (2006). Selon elle, le corps est un outil d'investigation auquel il faut porter une attention appliquée. Pour atteindre cet état de perception, elle aborde le corps comme « une manifestation simultanée et toujours changeante de 75 milliards de cellules semi-autonomes ». S'ouvre ainsi une vaste gamme de possibilité neuromusculaire grâce à la mobilité et à la capacité de réaction de ce corps cellulaire. Dans ce sens, le présent projet de recherche-crédation va s'appuyer sur le corps comme source de savoir d'une part mais aussi comme instrument de découverte de ces savoirs.

### 3.1.3 Lien entre la voix et le mouvement dansé

Le lien est défini ici non comme une union ou communion mais comme un mouvement, comme un trajet dynamique qui demande à être renouvelé. Un lien qui permet de sortir de l'isolement et d'entrer dans une communication. Un lien qui je l'espère, mènera à d'autres liens, directs et indirects, des liens imaginaires, des liens qui sont à faire. La voix et le mouvement dansé sont produits et perçus par le corps. Ils sont une manière spécifique d'entrer en relation avec soi-même et avec l'Autre. Ils permettent au corps de se redéfinir constamment dans un contexte donné. Si le travail du corps afin de soutenir la production vocale me paraît évident, je me demande si l'inverse peut-être également vrai. En effet, lors de cours de chant, la posture du corps, l'alignement, la souplesse et la musculation de certaines parties (au niveau de la cage thoracique et du larynx notamment) sont partie intégrante du travail vocal. Certaines techniques somatiques viennent d'ailleurs de chanteur qui avaient des problèmes de voix (notamment François Delsarte mentionné plus bas et Frederick Matthias Alexander qui a fondé la technique Alexander). Serait-il possible que la voix, parce qu'elle engage certains muscles et qu'elle est vecteur de vibrations, puisse soutenir le mouvement dansé ? Est-ce que l'attention à la production vocale permet de développer une conscience plus précise, plus fine des sensations dans le corps en mouvement ?

Afin d'éclairer cette problématique avec différentes perspectives, il me semble pertinent de parcourir les méthodes de quelques figures de la danse modernes. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, cherchant le mouvement naturel et la libération du corps, certaines figures artistiques rompent avec un héritage classique où les corps étaient contraints à des positions anatomiquement compliquées pour une grande majorité d'individus. Trouver l'élan vital, rendre au corps sa liberté, son amplitude est aussi une manière de résister à une modernisation technologique rapide (Suquet, 2012). Une des grandes figures d'inspiration de ce retour au mouvement naturel est celle de François Delsarte. Chanteur de formation, il a très tôt perdu sa voix et a dû la rééduquer. Il développe ainsi une pédagogie basée sur les observations de son propre corps. Pour lui il existe déjà un lien entre geste vocal (art oratoire) et geste physique (danse). L'un et l'autre s'agence selon un système d'économie. La gestuelle physique doit être minimale et nécessaire afin d'accompagner un geste vocal qui n'exprimera qu'une seule idée. C'est dans la sobriété de geste que se trouve la justesse expressive. Je pense important de remarquer qu'ici aussi, c'est le geste physique qui accompagne le geste vocal et non l'inverse. Mais déjà pour lui l'expressivité du mouvement doit refléter un état intérieur qui permet d'associer ainsi la conscience de ce qui se passe en soi au geste produit (Waille, 2016).

Quelques décennies plus tard, la danse moderne est influencée par Emile Jacques-Dalcroze. Ce musicien de formation développe une méthode d'enseignement avant-gardiste au Conservatoire de musique de Genève autour de 1900. Il réalise l'importance du corps en

mouvement pour l'apprentissage de la musique en général et du rythme en particulier. Pour lui, l'ancrage physiologique dans les rythmes naturels du corps permet aux artistes d'extérioriser leurs sensations émotives. Il travaille notamment avec le mouvement improvisé permettant aux étudiants non seulement d'interpréter une partition musicale mais aussi d'inventer et d'observer leur musique propre. Grâce au sens musculaire (contraction et décontraction musculaire), le corps prendrait conscience du rythme avant de le percevoir de manière auditive (Suquet, 2012). Nous remarquons que déjà la notion de perception et de conscience d'un mouvement musical et rythmique en soi est fortement présent chez plusieurs artistes. Meredith Monk, chorégraphe et compositrice a suivi l'enseignement Dalcrozien dans son enfance. Elle y observe que la musique et le rythme engagent sa motricité. Pour elle la danse et le chant vont ensemble, ils se répondent. Après la création de quelques courtes pièces mêlant image et gestes, elle se rend compte que la voix lui manque afin de donner tout son potentiel expressif à son art : « Elle me paraissait être en mesure de libérer mon expression, de tout dire, tout décrire : le masculin et le féminin, les âges de la vie, la ligne des paysages, différents types de personnages, tant d'émotions, de couleurs sonores ». Selon elle la voix transcende le temps et l'espace, elle cherche à transmettre les mystères de la vie et de toutes choses présentes (Tallon, 2022). Je sens une puissance de transmission similaire dans l'utilisation de la voix, et allant plus loin j'ai l'impression que lorsqu'elle est liée au mouvement cette puissance augmente, se transforme et permet de jouer avec une grande variété de niveaux d'expressivité.

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

En 2017, je présente mon travail de fin d'étude de Bachelor Danse à La Manufacture (HEARTS) à Lausanne, *Memory de l'oubli*. Cette pièce expose, sous une forme scénique, mes recherches sur les liens entre écriture poétique et improvisation dansée. Un aspect important de ce travail est la mise en relation de la danse avec un autre médium de communication : l'écriture. J'ai cherché à comprendre quelles étaient les similarités entre ces deux formes. L'outil principal d'élaboration de cette pièce était l'écriture automatique - la traduction immédiate des pensées en mots écrits. L'écriture automatique était utilisée pour étudier les méandres de la pensée. En effet, sa pratique permet d'observer le mouvement de l'esprit, qui produit un flux continu de mots, d'images et d'émotions. J'ai remarqué qu'il se passait quelque chose de similaire avec l'improvisation dans la danse. Les choix physiques effectués pendant la danse peuvent être observés en relation avec l'esprit pensant : la progression des mouvements, leurs qualités, leurs vitesses, leurs positionnements dans l'espace, peuvent communiquer de manière visuelle, une pensée, une idée, un état émotionnel. Dans les deux cas - la danse et l'écriture automatique - le corps et l'esprit sont accordés ou fusionnés dans un état de présence en constante évolution. J'ai alors exploré comment permettre aux pensées des autres, du public, de devenir concrètes et visibles à travers les mots et mes propres mouvements. En effet l'écriture, grâce à ses composantes visuelles et matérielles,

permet une interaction avec sa pensée et celle des autres. Elle offre la possibilité de mettre à l'extérieur de soi des idées qui précédemment flottaient à l'intérieur sous forme immatérielle (Goody, 2016). L'écriture invite à une réflexion individuelle, solitaire et silencieuse (Piaget, 2002). Contrairement à la danse, elle perdure dans le temps et peut être stockée.

Afin de mettre en valeur le pouvoir de l'écriture comme moyen de réflexion et de communication, j'ai d'abord essayé de limiter au maximum l'utilisation de la voix. Je ne devais pas parler mais échanger uniquement à travers l'écriture ou la danse. J'ai cependant rapidement réalisé que ce n'était pas possible si je voulais communiquer, dans un temps limité, de manière simple et directe avec le public. J'étais arrivée à une limite de l'utilisation de l'écriture dans ce cadre scénique et performatif spécifique. Le langage parlé, et donc ma voix, étaient nécessaires. D'une part pour expliquer avec des mots ce que nous allions expérimenter et afin de rassurer et de créer une proximité avec le public. D'autre part, afin de pouvoir exprimer physiquement, de manière directe et authentique, mes émotions, mes pensées ou celles des autres.

Lorsque je reprends ce travail à la fin de 2019, je me rends compte que cette limite je la ressens également à l'intérieur de mon propre corps. En effet, la voix révèle le corps qui la produit, son environnement, ses mutations. Ma voix m'aide, dans mon travail de danseuse et de créatrice, à incorporer et communiquer de manière extrêmement spécifique un personnage, un caractère et comment il se transforme. J'ai par exemple créé un solo, en 2018, pour la pièce *Unitile* de Foofwa d'Immobilité dans lequel je suis un cygne qui possède une voix bien particulière. Entre le cri aigu et guttural et le bourdon grave. Je me laisse ainsi percevoir auditivement par les spectateurices. Puis je leur propose individuellement une marche les yeux fermés. Iels sont guidés par mon corps, mon souffle et ma voix. Dans le noir iels peuvent se laisser aller au gré des vibrations que j'émetts parfois doucement proche de leurs oreilles, parfois plus fort à travers l'espace. Je réalise le pouvoir de la voix comme lien à l'autre. Jusqu'alors j'avais identifié la voix à la parole, porteuse de sens grâce à l'utilisation de la langue. Je découvre que la voix est bien plus vaste que le langage, qu'elle me caractérise et me met en lien avec le monde.

La même année, je rencontre la chorégraphe Yasmine Hugonnet qui m'initie à la ventriloquie. Une voix visuellement détachée du corps qui la produit, une voix intérieure, une voix fantôme. Cette expérience particulière m'aide à comprendre que la voix et les mouvements du corps (en particulier ceux du visage) peuvent ne pas être coordonnés. Cette désynchronisation crée une forme de tension, un malaise aussi bien à l'intérieur du corps qu'à l'extérieur pour celui qui regarde. Intriguée par cette expérience, je passe plusieurs mois à expérimenter différentes formes de synchronisation-désynchronisation du mouvement et de la voix. Je me rends compte que cette pratique demande une précision élevée (en particulier pour la synchronisation). Afin de m'aider, je m'imagine que le son que j'émetts porte mon mouvement. Mes gestes se lient ainsi aux sons de manière organique. Je ressens une grande liberté, légèreté dans la rythmique de mes enchaînements ainsi que dans la qualité de mes mouvements. Pendant cette même période (nous sommes en 2020, période du covid), je

reprends des cours de chant lyrique et je sens que ma voix, mon souffle ainsi que mon écoute se développent. Je perçois de mieux en mieux ce que j'engage physiquement afin de chanter. J'entends également lorsque ma voix n'est pas « pleine », les déraillements, le manque de soutien.

En essayant d'inclure la voix lyrique dans mes explorations avec le mouvement dansé, je me rends compte de plusieurs difficultés ; par exemple le manque de souffle, le positionnement du corps, l'accumulation des tâches. Je n'ai pas envie de renoncer à ce type d'utilisation de la voix alors je me demande comment surmonter ces difficultés. Comment retourner à cette liberté que j'avais trouvée lors de mes premiers mois de pratiques liant la voix et le mouvement dansé ? Un des moyens qui me semble essentiel est de me plonger dans les sensations qui découlent de la production vocale. Est-il possible de ressentir ce qui s'engage pour produire un type spécifique son ? De différencier le type d'engagement selon le type de son émis ? Est-ce possible d'utiliser les sensations de l'émission vocale afin de produire un mouvement dans le temps et l'espace ? Quel serait la nature de ce mouvement (vitesse, amplitude, globalité, qualité, ...) ?

En 2021, je crée une courte pièce, *Dulcis Mater*, mettant en exergue ces questionnements. Cette création s'inspire librement de la partition du *Stabat Mater* de Pergolèse. Durant 15 minutes, les deux interprètes sur scène utilisent presque constamment leurs voix afin de soutenir leurs corps en mouvement. L'objectif était d'atteindre un état de conscience primordiale, un état d'unité. A ce moment, je me rends compte que mes possibilités vocales et corporelles se limitent mutuellement. Je sens également qu'il n'est pas aisé de savoir si c'est le fait de produire un son qui soutient mon mouvement ou si c'est le fait de l'entendre. Tout en poursuivant ces réflexions, je participe la même année, en tant qu'interprète, au travail « Liquid Families » de Nicole Seiler. Cette performance qui dure plus de trois heures engage le corps et la voix constamment. D'une part le groupe sur scène produit des sons continus qu'il transforme, parfois en chant, parfois en cris ou encore en chuchotement. Et d'autre part le collectif construit une immense œuvre sculpturale. Nous sommes donc engagés en parallèle dans deux activités distinctes : la production vocale et le travail de construction. Je me rends compte qu'il est difficile de séparer constamment mon attention entre les deux et que souvent soit je me concentre sur le chant, soit sur la construction. L'un gagne en qualité au détriment de l'autre. Le souffle n'est pas un problème ici mais plutôt le partage de l'attention. Je me demande si le fait de penser la production vocale comme faisant partie du mouvement de construction pourrait aider à conscientiser les deux ensembles afin qu'ils puissent se soutenir mutuellement.

C'est finalement en 2022, grâce à mon poste d'assistante de recherche et d'enseignement à La Manufacture, que je me rends compte de l'importance de cette thématique de la voix en lien avec le mouvement dansé en tant que question de recherche artistique et scientifique. Durant deux ans, je participe à plusieurs projets de recherche et observe les différentes méthodes et outils utilisés par les chercheuses. Par exemple les grilles de correspondances utilisées par Juliet Daremont et Milène Tournier, au sein de leur projet « Présence de l'absence ». Elles les utilisent comme outils d'analyse du texte mais aussi comme outil

d'analyse des interprétations des comédiens. Je me rends compte que ce dispositif permet une vision claire et synthétique du rapport entre plusieurs thèmes et me semble un outil extrêmement pertinent dans une recherche mêlant plusieurs disciplines comme la présente.

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

##### **Laura Gaillard, danseuse et chorégraphe, chercheuse principale**

Laura Gaillard décide de s'orienter vers la danse contemporaine, après un master universitaire en sociologie et économie. Elle étudie à la Manufacture, Haute école des arts de la scène (HEARTS) à Lausanne. En tant qu'interprète, elle travaille entre autres pour Jérôme Bel, Foofwa d'Imobilité, Massimo Furlan, Nicolas Turicchia, la Cie ADN Dialect, Yasmine Hugonnet, Mirjam Gurtner et Nicole Seiler. En 2019, elle crée la Cie SLOW. L'association développe plusieurs projets articulant toujours le mouvement et la voix, parfois autour de texte ou encore de l'écriture. En 2020, elle produit la performance « Acte en chanter », un solo de danse interactif mêlant voix, écriture poétique et danse. Puis, en 2021 elle participe au projet SÉRIE, résultat d'une recherche menée en collaboration avec d'autres compagnies autour de la thématique de la partition. La même année, elle crée le spectacle « Ballade Assise », pièce participative destinée à un public de seniors pour lequel elle reçoit le prix du mérite culturel d'encouragement de la ville de Renens. En 2022 elle crée "Dulcis Mater" présenté dans le cadre du festival les quarts d'heure au Théâtre de Sévelin 36. En 2022 et 2023, Laura occupe le poste d'assistante de recherche et d'enseignement à la Manufacture (HEARTS).

##### **Daniel Cohen-Séat, chercheur en science vocale, chercheur associé**

Diplômé de l'École Normale Supérieure de Paris, Daniel Cohen-Séat se forme tôt à « l'analyse-action » et aux sciences vocales. Sa rencontre avec Anatoli Vassiliev confirme son intérêt et il décide d'encadrer alors des recherches sur la formation de l'acteur et l'analyse-action. Il donne parallèlement des séminaires sur l'application des sciences vocales au chant, forme des chanteurs, et transmet le résultat de ses recherches théâtrales à l'occasion de stages. Ces trois dernières années, il a encadré un séminaire pratique destiné à partager les recherches contemporaines en physiologie et en acoustique aux professeurs de chant.

**Elena Boillat, danseuse et chorégraphe, enseignante certifiée de la méthode « ATT : Atem-Ton-Tonus », collaboratrice**

Elena Boillat est diplômée en art, musique et théâtre à l'université de Florence, puis en danse et interprétation à l'Académie Paolo Grassi de Milan. Elle s'est formée auprès de maîtres et de chorégraphes internationaux tels que Maria Consagra, Luciana Melis, Dominique Dupuy, Enzo Cosimi, Ariella Vidach, Kuniaki Ida et Atsushi Takenouchi avec qui elle a pratiqué la danse butoh. Elle travaille en tant qu'artiste indépendante, interprète et créatrice dans le domaine des arts de la scène. Elle collabore à divers projets en Suisse et à l'étranger. Au fil des années, elle a développé un univers interdisciplinaire qui se concentre sur le corps comme acte poétique, incorporant la voix, le son et l'écriture en tant que pratiques manifestes. Elle est cofondatrice du groupe "Ticino is burning" - Swiss Performing Arts Award 22. En 2022, elle a reçu une bourse de la Fondation suisse des artistes interprètes pour participer au cours de perfectionnement sur la voix et la respiration à Rome méthode « ATT » (Atem-Tonus-Ton) et obtient la certification d'enseignante. En 2023, Elena a commencé ses premières recherches personnelles qui ont abouti au projet "PARTITURAZERO" dont elle est l'interprète et l'auteur et qui été sélectionné pour participé à PREMIO SCHWEIZ 2024.

**Myriam Gourfink, chorégraphe et chercheuse, tutrice**

Myriam Gourfink est danseuse, elle chorégraphie depuis 1998. Ayant étudié la Labanotation avec Jacqueline Challet-Haas, elle a entrepris à partir de ce système une recherche pour formaliser son propre langage de composition. Depuis 2002, elle élabore ainsi une écriture en évolution, concevant pour chaque pièce un lexique puis une partition. La composition consiste à venir décoder l'intelligence des éléments collectés, leurs relations, leurs articulations possibles. La composition est ainsi au cœur de ses préoccupations et recherches artistiques, que ce soit lors de sa résidence à l'IRCAM en 2004-2005, au Fresnoy-studio national des arts contemporains en 2005-2006, ou lors de la direction du Programme de recherche et de composition chorégraphiques (PRCC) à la Fondation Royaumont de janvier 2008 à mars 2013. Elle est chercheuse associée de La Manufacture et dans ce cadre a initié et co-dirigé le projet Composition 2017-2019 et a fait partie de l'équipe de Partition(s) 2014-2016 et de Mise en corps technique 2020-2021, et est intervenue dans les deux laboratoires de l'Irmas en 2020 et 2023. Elle a publié « Écriture et lecture en temps réel : Bestiole, partition ouverte pour sept danseuses » in *Partition(s), objet et concept des pratiques scéniques (20è et 21è siècles)* (2016), et est co-auteurice de *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques* (2019).

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

Afin de comprendre comment la voix s'articule avec le mouvement dansé, nous allons élaborer une grille de correspondance : pour chaque type d'utilisation de la voix nous allons exposer quelles sont les sensations liées au niveau musculaire et vibratoire puis décrire comment elles influencent le mouvement dansé. Je vais tout d'abord me baser sur les

observations de mon propre corps en mouvement, je vais ainsi devenir le sujet et l'objet de cette recherche. L'idée est de pouvoir pratiquer un aller-retour entre des temps de pratique exploratoire et d'observation puis des temps de réflexion sur ce qui se passe dans le corps pendant les phases exploratoires. Pour ne pas avoir à faire cet aller-retour seule et que mes réflexions puissent être rapidement mise en forme et lisible par et pour d'autres, je serais accompagnée par Elena Boillat et Daniel-Cohen Séat afin de d'élaborer une première version de la grille. Cette dernière sera ensuite remise en pratique. L'idée est de préciser, à ce stade, les critères retenus pour la classification des types d'expression vocale et du mouvement dansé : sont-ils suffisants ? pertinents ? Nous aurons plusieurs semaines qui seront divisées entre exploration, pratique et réflexion afin d'ajuster la grille avant de la partager lors d'un workshop ouvert au public, puis lors d'un stage ouvert aux étudiant·es du Master Création de l'Université Paul Valéry à Montpellier. Grâce à cette grille et à la somme d'observations recueillies lors des diverses étapes, nous allons élaborer une série d'exercices afin de conscientiser et de développer la capacité vocale en lien avec le mouvement. Nous le ferons en collaboration étroite avec Daniel Cohen-Séat, chercheur en science vocale afin de fonder les exercices sur des connaissances théoriques adéquates.

Le projet se déploie sur une durée de 12 mois et comprend 8 étapes.

Étape 1 : Élaboration d'une liste de différents types d'utilisation de la voix (3 jours) – avril 2024 – Le Dansomètre, Vevey (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale).

Lors de cette première étape, il s'agira de mettre en place des temps de pratique en mouvement afin d'élaborer une première ébauche de différents types d'utilisation de la voix selon les critères établis à ce jour :

- L'intensité
- La durée
- La fréquence
- Le placement de la voix (résonateurs)

L'objectif de cette liste est de pouvoir, par la suite, observer quelles sensations (musculaires et vibratoires) sont liées à chaque type d'utilisation de la voix.

Étape 2 : Premier temps de pratique afin de tester les différents types d'utilisation de la voix (2-5 jours) – avril 2024 - Le Dansomètre, Vevey (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale) et Elena Boillat (collaboratrice).

Ces quelques jours de pratique à deux serviront premièrement à tester les différents types d'utilisation de la voix avec un corps différent. Ceci nous permettra de juger de la pertinence des critères choisis. Est-ce que nous combinons les mêmes critères pour tel ou tel type d'utilisation de la voix ? Est-ce que d'autres critères peuvent être utiles pour classer les différents types d'utilisation de la voix ? Dans un second temps nous allons observer dans

notre corps les sensations musculaires et vibratoire correspondant à chaque type d'utilisation de la voix. Nous allons ainsi esquisser la grille en y amenant la correspondance des sensations.

Étape 3 : Réalisation d'une grille avec différentes entrées pour chaque type de production vocale (5 jours) – avril 2024 – Le Dansomètre (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale), Daniel Cohen-Séat (chercheur associé).

Durant cette étape, l'objectif sera d'élaborer une première version de la grille complète. Pour chaque type d'utilisation de la voix il y aura les sensations musculaires et vibratoires associées ainsi que leurs influences sur le mouvement dansé. Nous allons essayer tout d'abord les différents types de voix sur des danses improvisées, notant si certains types de mouvement reviennent avec une même utilisation vocale ou pas et comment le corps réagit intuitivement. Nous décrirons le mouvement à travers les facteurs de poids (et de son déplacement), de tonicité musculaire, de temps et d'espace. Puis, il s'agira de tester les différentes vocalisations sur une chorégraphie écrite afin d'observer comment le mouvement est impacté par ces différents types de production vocale.

Étape 4 : Premier test de la grille (10 jours) – août/septembre 2024 – Théâtre de Sévelin 36, Lausanne (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale) et Myriam Gourfink (tutrice)

A la lumière des résultats de l'étape 3, il s'agira de tester et d'affiner la grille toujours en se donnant des temps de pratique avec des danse improvisées d'une part et chorégraphiée d'autre part. L'objectif de cette étape est de préciser la grille et en particulier de questionner le mouvement dansé et sa définition dans le projet. Quels sont les critères d'un mouvement dansé et sont-ils toujours pertinents à ce stade ? Est-ce que la phrase chorégraphique doit être remaniée ? Cette phase permettra également d'esquisser comment la pratique régulière permet de mieux conscientiser le lien entre la production vocale et le mouvement dansé. Plus particulièrement, nous nous intéresserons à la question de savoir s'il existe des moyens concrets qui libèrent la voix et le mouvement permettant une interaction audacieuse et spontanée entre eux. Cette question guidera les étapes 5 et 6.

Étape 5 : Deuxième test de la grille et premières esquisses d'exercices (10 demi-journée) – novembre 2024 - La Manufacture, Lausanne (CH) Le Far°, Nyon (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale), Elena Boillat (collaboratrice), Daniel Cohen-Séat (chercheur associé), 1-2 assistant.es HES et Myriam Gourfink (tutrice).

Dans la continuité de l'étape 4, il s'agira de mettre en pratique la grille toujours en se donnant des temps d'exploration en mouvement. A ce stade, il semble important d'ouvrir le processus de recherche à une ou deux nouvelles personnes afin de comprendre comment la grille est reçue, si elle est lisible et si elle permet d'effectivement clarifier l'articulation du lien entre la voix et le mouvement. Nous verrons aussi si elle peut un être un outil qui sert à composer

musicalement et chorégraphiquement de manière improvisée. Pour cela, nous aurons des temps de pratique improvisée des éléments de la grille avec 1 ou 2 assistant.es HES.

Cette étape permettra également de commencer à esquisser quelques exercices permettant de travailler la voix et le souffle en lien directement avec le mouvement afin de trouver une plus grande liberté dans leur utilisation mutuelle.

Etape 6 : Ouverture d'un workshop (2 jours) – novembre/décembre 2024 – La Manufacture, Lausanne (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale)

Cette étape à deux objectifs principaux. Elle permettra un premier partage de la recherche à la communauté de La Manufacture et au public à travers des temps d'expérimentation pendant deux jours. Les journées seront divisées en échauffement (avec les exercices esquissés à l'étape 5), temps de recherche à l'aide de la grille, temps d'improvisation puis de composition chorégraphique. Les journées se termineront par un temps de réflexion et de partage. Il sera ainsi possible de préparer l'étape 7 à la lumière de comment la transmission s'est déroulée et comment la recherche a été reçue.

Etape 7 : Partage du processus de création de la grille (5 jours) – janvier/février 2025 – Université Paul Valéry, Montpellier (FR) Laura Gaillard (chercheuse principale)

Cette étape à deux buts. D'une part, il s'agira de présenter et partager à travers des cours pratique la recherche en cours avec des étudiant.es en Master création spectacle vivant. Les classes débiteront avec un échauffement commun, puis les étudiant.es, seul ou en groupe auront un temps de recherche autonome et enfin il y aura un temps de réflexion/partage ensemble. D'autre part, ce temps de partage permettra de tester les esquisses d'exercices de travail de la voix en lien avec la danse et de comprendre comment ils permettent de conscientiser la voix dans le corps en mouvement.

Étape 8 : Rédaction des résultats, d'un rapport de recherche et d'un article. Ecriture d'une série d'exercices mettant en pratique le lien entre voix et mouvement dansé (5 jours) – mars/avril 2025 – La Manufacture, Lausanne (CH) Laura Gaillard (chercheuse principale), Daniel Cohen-Séat (chercheur associé) et Myriam Gourfink (tutrice).

Pour cette dernière étape il s'agira dans un premier temps de revenir sur le processus de recherche et en particulier les étapes 3, 4 et 5. L'idée est de comprendre comment les différents types de production vocale interagissent avec le mouvement dansé et comment exercer les deux ensembles afin d'améliorer et d'assouplir leur articulation. Les résultats serviront alors à alimenter une boîte à outil permettant d'exercer concrètement et de faire évoluer la voix dans le corps en mouvement et ainsi accéder à une grande liberté de jeu, d'interprétation et d'expression. Nous prendrons également ce temps afin de rédiger les résultats, le rapport ainsi qu'un article concernant les résultats de cette recherche.

## 6. Répartition des tâches

Les membres du projet :

- Laura Gaillard, grâce à ses connaissances dans le domaine de la danse contemporaine et à ses questionnements concernant l'articulation de la voix et du mouvement dansé, dirige l'ensemble du travail de recherche.
- Daniel Cohen-Séat, grâce à son expertise dans le domaine des sciences vocales, ses connaissances approfondies de l'utilisation de la voix ainsi qu'à son expérience en tant que pédagogue, co-réalise la partie théorique du projet, en particulier l'élaboration de la grille et des exercices, c'est-à-dire les étapes 3, 5 et 8.
- Elena Boillat, grâce à sa formation en respiration ATT (Atem-Tonus-Ton) et à son expérience en tant que performeuse multidisciplinaire, collabore aux temps de pratique nécessaires à la réalisation de la grille.
- Myrjam Gourfink, grâce à son expertise dans les domaines de la danse contemporaine et de la recherche, fait un suivi méthodologique du développement des différentes phases du projet et de la mise en forme des résultats (rapport de recherche et article).

Les institutions partenaires :

- Le Dansomètre : accueille, rémunère et défraie Laura Gaillard, Elena Boillat et Daniel Cohen-Séat, en mettant à leur disposition ses locaux ainsi qu'un appartement pour les sessions de travail des 1 à 3.
- Le Théâtre de Sévelin : accueille, rémunère et défraie Laura Gaillard et Myriam Gourfink en mettant à leur disposition ses locaux pour l'étape numéro 4.
- Le Festival Far° : accueille, rémunère et défraie Laura Gaillard et Elena Boillat en mettant à leur disposition ses locaux pour une partie de l'étape numéro 5.
- L'Université Paul-Valéry Montpellier 3 : accueille Laura Gaillard en mettant à sa disposition ses locaux et en lui permettant de partager son projet de recherche-crédation avec les étudiantxtes en master création spectacle vivant à l'étape numéro 7.

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

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

- Il est l'occasion d'encourager une de ses récentes diplômées (2017) issue de la filière danse contemporaine à s'engager dans la recherche et par la même de favoriser la relève.

- Il est l'occasion pour la Mission Recherche d'accompagner un projet de recherche-crédation, encore relativement rare dans l'ensemble des projets développées en son sein.
- Il est l'occasion de soutenir une recherche qui actualise des questions d'utilisation de la voix dans le domaine de la danse contemporaine
- Il est l'occasion d'un renouvellement de partenariat avec trois structures qui soutiennent la recherche-crédation et la relève.
- Il est l'occasion d'une transmission d'outils mêlant voix et mouvement aux élèves étudianxtes de la Manufacture dans le cadre d'un workshop et il est l'occasion pour ces élèves d'expérimenter par elleux-mêmes un processus de recherche.

L'intérêt de ce projet pour le département de théâtre de l'Université Paul-Valéry à Montpellier est :

- Il est l'occasion de soutenir une recherche qui actualise des questions d'utilisation de la voix dans le domaine de la création en art vivant.
- Il est l'occasion d'une transmission d'outils mêlant voix et mouvement aux élèves étudianxtes du master création dirigé par Laurent Berger dans le cadre d'un stage et il est l'occasion pour ces élèves d'expérimenter par elleux-mêmes un processus de recherche.

L'intérêt de ce projet pour le Dansomètre, le Théâtre de Sévelin 36 et le Far° est :

- D'entamer le développement de projets de recherche-crédation au sein de leur structure et de nourrir le lien avec la Manufacture.
- D'accompagner les premiers projets des jeunes artistes lié.es à la région Vaudoise
- De soutenir une recherche qui met en avant des problématiques de l'utilisation de la voix dans le champ de la danse contemporaine.

L'intérêt de ce projet pour la communauté scientifique et artistique est :

- d'avoir accès à une perspective originale sur une thématique qui est peu explorée scientifiquement bien que largement utilisée dans la création chorégraphique contemporaine.
- de pouvoir utiliser une grille d'analyse voix-mouvement dans le processus de création artistique.
- de bénéficier d'un ensemble d'exercices, permettant une meilleure connaissance de son propre corps lorsqu'il s'agit d'utiliser la voix en lien avec le mouvement. Ces exercices peuvent servir d'échauffement vocal et physique, d'entraînement pour improviser une danse à l'aide de la voix ainsi que pour la composition chorégraphique et musicale d'une création.

## 8. Valorisation du projet

- Avril 2024 : Sortie de résidence publique au Dansomètre.
- Août 2024 : Sortie de résidence publique à l'annexe 36 (Théâtre de Sévelin)

- Hiver 2024 : Workshop ouvert à la communauté étudiante de La Manufacture et au public à la fin de l'étape 5 à La Manufacture, Lausanne (CH).
- Juin 2025 : - Publication d'un article dans le *Journal de la recherche* de La Manufacture et/ou une revue spécialisée (Journal de l'ADC, association des Chercheurs en Danse, Journal for artistic research, Percées, repère/cahier de danse, Theater, Dance and Performance Training).
- Juin 2025 : Mise en ligne du rapport de recherche sur le site de La Manufacture et la plateforme Arodes.

## 9. Bibliographie et références

### Voix

- Cavarero A., *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*, Stanford University Press, Stanford, 2005
- Cavarero A. & Langione M., "The Vocal Body: Extract from a philosophical Encyclopedia of the Body" in *Qui parle*, Vol.21, N°1, pp.71-83
- De Haas R., *La voie de la voix*, Favre, Lausanne, 2015
- Forest D., "Le concept de proprioception dans l'histoire de la sensibilité interne », in *Revue d'histoire des sciences*, 2004, pp. 5-31
- Grotowsky J., « La voix », in *Le Théâtre*, Editions Christian Bourgeois, Paris, 1/1971
- Lopez-Barrantes R., *Voice made visible*, Routledge, New York, 2024
- McCallion M., *The voice book*, Routledge, New York, 2013
- Rondeleux L.-J., *Trouver sa voix*, Éditions du Seuil, Paris, 2004
- Schmidt S., "The material value of the voice in art", on *academia.edu*, 2017
- Smits L. (Ed), *Master of voice*, Sternbergpress, Amsterdam, 2020
- Tallon J.-L., *Meredith Monk : une voix mystique*, Le mot et le reste, France, 2022
- Tarvainen A., "Singing, Listening, Proprioceiving: Some Reflections on Vocal Somaesthetics" in *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, edited by Richard Shusterman, Leiden & Boston: Brill, 2018, pp. 120-42
- Titze, I., « The Human Instrument », in *Scientific American Magazine*, Vol. 298, No. 1, January 2008
- Titze I., *Principles of Voice Production*, National Center for Voice and Speech, Clearfield, 2000

### Mouvement

- Waille F., *La méthode somatique expressive de François Delsarte*, L'entretemps, Lavérune, 2016
- Suquet A., *L'éveil des modernités*, CND, Pantin, 2012
- Godard H., « Le geste et sa perception », in M. Michel et I. Ginot (dir.), *La Danse au XXème siècle*, Bordas, Paris, 1995
- Hay D., *My body: The buddist*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006

Gourfink M., « Danser, emprunter, créer ? Du souffle à l'idée, de l'idée au geste. À la (r)encontre de la danse contemporaine, porosité et résistances, collection le corps en question, L'Harmattan, Paris, 2009

Gil J., « La danse, le corps, l'inconscient », in Terrain, 35/2000, pp.57-74

Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2004

Entretien avec Anatoli Vlassov du 2 mars 2023 mené par moi-même en visioconférence

### **Philosophie / anthropologie**

Ballanfat E., *La traversée du corps*, Hermann, Paris, 2015

Goody J., *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, La dispute/SNEDIT, Paris, 2007

Piaget S., « Interrelations entre oralité, écriture et culture » in Travaux neuchâtelois de linguistique, 2002, 36, pp. 25-45

Yves L., « Quelle interdisciplinarité à l'école ? », in Les Cahiers pédagogiques, juillet 2015