

PAYSAGE VOCAL EN MOUVEMENT

Un projet de Laura Gaillard

Début du projet : 01.06.2026

Un projet soutenu par la HES-SO, l'IRMAS, en partenariat avec Le Dansomètre (Vevey), Far° festival (Nyon), Théâtre de Sévelin 36 (Lausanne), Pavillon ADC (Genève), Projet H107 (Genève) et La Cie SLOW

Résumé du projet

Ce projet de recherche-crédation va répondre aux questions nées du précédent projet « les voix du mouvement dansé », projet de recherche mené entre 2024 et 2025 au sein de la Manufacture et financé par l'IRMAS. Ce premier projet avait comme objectif de comprendre les liens entre production vocale et mouvement dansé. Plus particulièrement, il a été question d'étudier, au niveau individuel, comment l'action de produire un son pouvait amener le corps dans une danse.

Le présent projet va répondre aux questions suivantes : Comment l'écoute de sa propre production vocale dans un contexte de groupe influence le mouvement dansé ? Comment danser et vocaliser en même temps à plusieurs ? Pour ce faire il s'agira d'analyser les interactions entre la production vocale et le mouvement dansé en situation de groupe, à partir de l'étude de « capsules voix-mouvement dansé » conçues lors du premier projet de recherche. Il vise également à élaborer et tester des protocoles d'expérimentation sensorielle mobilisant les systèmes auditif, tactile et vestibulaire afin d'affiner la perception du son, du mouvement et de l'équilibre.

Présentation du projet

1. Contexte du projet

Depuis la fin des années 1990, la voix des danseur·euse·s se fait régulièrement et diversement entendre au sein d'œuvres chorégraphiques européennes et nord-américaines aux esthétiques variées (par exemple en France, Marco Berrettini, Vera Mantero, François Chaignaud, Jérôme Bel, entre autres). Selon Anne Boissière et Paul Gioffredi¹, philosophes, l'usage de la voix sur scène s'est ainsi progressivement affirmé comme une composante à part entière de l'écriture chorégraphique, venant déplacer les frontières entre danse, performance et pratiques vocales. Je travaille moi-même avec plusieurs chorégraphes suisses (Yasmine Hugonnet, Nicole Seiler) utilisant la voix, que celle-ci soit parlée, chantée, criée ou envisagée dans ses dimensions plus organiques. Dans ces pratiques, la voix apparaît moins comme un vecteur de langage que comme une matière sonore et corporelle, étroitement liée au mouvement. Bien que

¹ A. Boissière et P. Gioffredi, *Danse & Voix: Hiatus et parentés* (Paris : Édition l'œil d'or, 2024).

l'utilisation de la voix dans le champ de la danse soit courante², les relations qui existent entre le mouvement dansé et le geste vocal n'ont, à ma connaissance, que très peu été étudiées. Le présent projet propose d'étudier, lors de pratiques chorégraphiques collectives où les individus utilisent à la fois la voix et la danse, comment la vocalisation contribue à changer la perception du corps dansant, et engage des relations complexes entre son, sensation et mouvement.

1.1 Vers une approche sensorielle de la relation voix-mouvement dansé

Lors de la recherche « les voix du mouvement dansé »³ menée au département recherche de la Manufacture HES-SO en 2024-2025, et accompagnée de Daniel Cohen-Séat, chercheur en sciences vocales, nous avons observé comment la voix influençait le mouvement lors de sessions d'improvisation voix-danse. Danseuse de formation, j'ai identifié le mouvement dansé comme un mouvement du corps traversé par la conscience de ceux qui l'exécutent. Au-delà de la forme que les mouvements peuvent prendre, c'est la conscience des sensations qu'ils produisent lors de la danse qui m'intéresse. Cette précédente recherche a permis d'identifier les paramètres qui constituent le mouvement dansé et les usages variés de l'appareil phonatoire :

- Du côté de la danse : temps, espace extérieur, espace intérieur, éléments gravitationnels, modulation tonique, éléments anatomiques.
- Du côté de la voix : hauteur, volume, durée, mécanisme laryngé, forme de la bouche, engagement et sensations corporelles.

Rapidement, il est apparu que travailler avec des productions vocales complexes proches de l'improvisation musicale, centrées sur la mélodie, la justesse des notes ou le rythme, limitait l'exploration du lien voix-danse au niveau des sensations internes tactiles liées à la vibration du son et à l'engagement musculaire. Ainsi, nous avons décidé de nous concentrer plutôt sur les aspects organiques de la production vocale en nous appuyant sur la notion de mécanisme laryngé étudiée notamment par la chercheuse Nathalie Henrich : « Nous appelons mécanisme laryngé une configuration glottique particulière, caractérisée par la forme des cordes vocales (longueur, épaisseur) ainsi que par la tension musculaire mise en jeu »⁴. Le terme « production vocale » fait ainsi référence dans la présente recherche à la production d'un son simple, c'est-à-dire à la fois un son qui est situé dans l'un des quatre mécanismes laryngés (étudiés par Heinrich) mais aussi un son qui n'utiliserait pas les cordes vocales, par exemple des sons soufflés ou chuchotés. L'attention a pu être portée sur la conscience individuelle des vibrations et autres sensations corporelles liées à la production d'un son, tout en s'efforçant de se détacher des notions de justesse, d'harmonie, de mélodie ou de rythme liée au chant ou au langage.

Le travail a continué avec la création de ce que je nomme des « capsules voix-mouvement dansé » ou « capsules ». Ce terme fait référence aux capsules articulaires

² A titre d'exemple la programmation de saison janvier à juin 2026 du Pavillon ADC à Genève contient 3 projets de danses qui incluent la voix (*Jalousie des tempêtes*, *Shout twice*, *Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro*): <https://pavillon-adc.ch>

³ Voir « Voix du Mouvement Dansé – Rapport de recherche », Manufacture HES-SO, <https://www.manufacture.ch/download/docs/pwlsrsvb.pdf>.

⁴ N. Henrich Bernardoni, *Étude de la source glottique en voix parlée et chantée : modélisation et estimation, mesures acoustiques et électroglottographiques, perception* (Paris : Université Pierre et Marie Curie, 2001), p.2.

qui enveloppent les articulations comme le genou ou l'épaule en maintenant les os en contact. Une capsule voix-mouvement dansé désigne, pour nous, l'articulation d'une production vocale spécifique et d'un mouvement dansé en particulier. Par exemple la production d'un son avec la voyelle A, grave, continu, avec un volume élevé en mécanisme 1 lié à un enchaînement de mouvements lents, continus, en recherche d'équilibre constant, stable, engageant le corps dans sa globalité avec une tension musculaire moyenne. Une capsule peut varier tant du côté des paramètres du son que du côté du mouvement. Si nous reprenons l'exemple ci-dessus le volume peut baisser ou le mouvement devenir plus rapide. À partir de ces capsules, un corpus d'exercices a été élaboré pour favoriser l'exploration *individuelle* de la voix et du mouvement dansé.

Les résultats⁵ de cette première recherche ont montré que les sensations vestibulaires (équilibre et orientation dans l'espace), musculaires et vibratoires induites par la production vocale constituent des leviers pertinents pour le développement du mouvement dansé. Par exemple, la vocalisation a un impact considérable sur la gestion de la tension et du relâchement musculaire, le rapport à la gravité et les formes de résistance corporelle engagées dans le mouvement.

Cependant, plusieurs questions ont émergé auxquelles ce projet, centré sur l'expérience individuelle, ne pouvait répondre. Par exemple, lors de pratiques individuelles réalisées collectivement, des sons longs et répétitifs ont contribué à la formation d'un paysage vocal au sein duquel les participant·e·s évoluaient. Qu'ils soient proches ou éloignés dans l'espace, la résonance mutuelle de leurs productions sonores est apparue comme un phénomène structurant de la pratique. Ces observations me conduisent aujourd'hui à interroger le rôle des sensations auditives issues de l'accumulation des sons, ainsi que leur capacité à soutenir et à transformer les relations dansées entre les participant·e·s.

1.2 De l'expérience individuelle à l'expérience collective

Le présent projet vise à explorer plusieurs questionnements liés à la pratique collective des capsules. J'ai en effet constaté que celles-ci se transforment lorsqu'elles sont pratiquées simultanément les unes avec les autres par un groupe d'interprètes : le volume ou la hauteur vocale peuvent varier, tandis que le mouvement peut se tendre, changer de direction ou modifier sa dynamique. À partir de ces observations, deux questions principales se dégagent.

La première concerne la variation au sein d'une capsule isolée : dans quelle mesure les modifications vocales d'une capsule influencent-elles le mouvement qui lui est associé, et inversement ? Ces transformations sont-elles perceptibles par l'interprète au cours de l'exécution, ou apparaissent-elles principalement du point de vue de l'observation extérieure ?

La seconde porte sur la variation des capsules en situation collective : comment et pourquoi les capsules exécutées simultanément par plusieurs interprètes se transforment-elles ? Ces variations affectent-elles davantage les paramètres vocaux ou ceux du mouvement dansé ? Quelles formes récurrentes de transformation apparaissent d'une capsule à l'autre ? Enfin, dans quelle mesure est-il possible de rester connecté·e à

⁵ Voir également « Voix du Mouvement Dansé – Rapport d'activité », Manufacture HES-SO, <https://www.manufacture.ch/download/docs/pwlsrsbv.pdf>.

ses propres sensations corporelles tout en demeurant attentif·ve à la composition sonore et dansée globale ?

Afin de décrire précisément les effets produits par la situation collective — à travers l'accumulation des capsules et la constitution d'un paysage vocal partagé — il m'apparaît nécessaire de conserver un point d'ancrage dans l'expérience individuelle. L'analyse s'appuiera ainsi sur l'observation fine des variations d'une capsule chez un·e interprète, avant d'étudier comment les paramètres de la capsule se modifient au contact d'autres capsules, entre attention au corps propre et perception de la composition collective. Ainsi, ce projet déplacera l'analyse vers une approche sensorielle du collectif, en posant la question suivante : comment prendre en compte le paysage vocal collectif sans compromettre la connexion au corps propre de chaque individu, et permettre ainsi l'émergence d'une danse composée ensemble ?

2. Objectifs

2.1 Question de recherche

Comment la production d'un paysage vocal peut-elle représenter une ressource sensorielle pour la composition dansée tant du point de vue de l'interprétation que de la chorégraphie ?

Le terme de « paysage vocal » s'inspire du concept de « paysage sonore » développé dans les années 1970 par le compositeur et chercheur Raymond Murray Schafer⁶. Repris ensuite par le sociologue Denis Muzet⁷ en 2022, ce concept désigne l'accumulation de sons qui, par leur coexistence, façonnent un environnement perceptible par l'oreille, au même titre que la vue permet d'appréhender un lieu. Si le *paysage vocal* renvoie donc à un ensemble de productions sonores, les émetteur·ice·s ne cherchent pas nécessairement à faire « œuvre musicale commune »⁸ ; la perception *musicale* émerge principalement du point de vue de la personne qui écoute plutôt que de celles qui produisent les sons.

Le recours au terme de « composition dansée » permet de décrire les organisations spatiales, temporelles, dynamiques et gravitaires des corps engagés dans l'espace d'expérimentation. Laurence Louppe, historienne et critique française de la danse, situe la composition « dès l'invention du geste, des modalités qualitatives de ses rapports à l'espace et au temps, jusqu'à l'élaboration d'une construction complète »⁹. Dans le cadre de ce projet, le terme de composition désigne ainsi à la fois la création des mouvements, leur perception et les relations qu'ils instaurent dans le temps de l'expérimentation. La composition dansée est ainsi perceptible autant par ceux qui l'exécutent que du point de vue de le·a chorégraphe ou du·de la spectateur·ice.

Il s'agira alors d'interroger les liens entre composition dansée et composition sonore, d'un point de vue sensoriel au niveau auditif, tactile et vestibulaire. Nous nous

6 P. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester: Destiny, 1994 [1977]).

7 D. Muzet, *Le son du vivant* (La Tour d'Aigue: Éditions de l'Aube, 2022).

⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « L'art de combiner les sons de façon mélodique, rythmique et harmonique », consulté le 21 novembre 2025, <https://www.cnrtl.fr/>.

⁹ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (Bruxelles: Éditions Contredanse, 2004), p.213.

intéresserons à la fois au vécu sensible de la production de mouvements et des sons par l'interprète, et au résultat de leur mise en relation dans l'espace perceptible par une personne qui reçoit.

2.2 Objectifs du projet

Ce projet de recherche se structure autour de trois objectifs principaux :

- Concevoir un inventaire de variations des capsules pour leur pratique collective ;
- Créer deux grilles d'observation de l'exécution des capsules en situation de groupe ;
- Elaborer des protocoles d'expérimentations sensorielles mobilisant les systèmes tactile, auditif et vestibulaire facilitant la pratique collective des capsules.

2.2.1 Concevoir un inventaire de variations des capsules pour leur pratique collective

Cinq capsules¹⁰ élaborées lors de la recherche précédente seront répétées de manière isolée dans un espace d'expérimentation. Pour chacune des capsules, il s'agira d'identifier, d'une part, les variations possibles au niveau sonore et, d'autre part, au niveau du mouvement.

- Les variations sonores seront analysées selon plusieurs critères : la fréquence, le volume, le rythme et la configuration de la bouche.
- Les variations gestuelles seront décrites à partir de l'amplitude du mouvement, du rythme, du rapport à la gravité et du tonus musculaire.

Une fois ces listes établies du côté du son et de celui du mouvement, elles seront comparées afin d'identifier d'éventuelles correspondances entre transformations vocales et transformations du mouvement. Par exemple, l'augmentation du volume de la capsule n°1 pourrait être corrélée à une augmentation du tonus musculaire du mouvement dansé de cette même capsule. Ces listes formeront un inventaire de

¹⁰ Capsule n°1 : dans cette capsule, le son en mécanisme laryngé 0 (M0), est produit avec un faible volume et une voyelle A ouverte. Il crée une sensation d'ouverture et de légèreté thoracique qui permet au corps de s'organiser librement autour d'une cage thoracique flottante et détendue.

Capsule n°2 : dans cette capsule la production d'un son grave en M1 avec une voyelle A ouvert et un volume élevé augmente la pression sous-glottique et la tension des muscles expirateurs, ce qui active particulièrement les muscles stabilisateurs du tronc. Cette dynamique vocale crée une forte stabilité des appuis, permet d'explorer l'équilibre, et fait vibrer le squelette par conduction osseuse, donnant une sensation de densité corporelle.

Capsule n°3 : dans cette capsule la production d'un son en M2 avec la voyelle OU, génère des vibrations dans la tête qui apportent légèreté, allongement et détente, facilitant une disponibilité du corps aux déplacements, aux changements d'appui et au jeu avec le déséquilibre.

Capsule n°4 : dans cette capsule la production d'un son suraigu avec la voyelle A ouverte en M3 crée un fin flux d'air et des vibrations au sommet du crâne qui renforcent une verticalisation du corps, favorisant une posture stable traversée de micromouvements.

Capsule n°5 : dans cette capsule les jeux de souffle avec les consonnes F, H et P modulent la résistance de l'air, produisant tour à tour un mouvement tonique et lent (F), une sensation d'élargissement spatio-temporel (H) et des éclats rapides de tension-détente (P). Ces variations de flux

variations possible des capsules qui permettra par la suite d'observer leur pratique collective.

2.2.2 Créer deux grilles d'observation de l'exécution des capsules en situation de groupe

Il s'agira d'observer et de décrire les changements qui s'opèrent chez et entre les interprètes, tant sur le plan vocal que dansé, lors de la pratique collective des capsules dans l'espace d'expérimentation. Les observations seront relevées tant du point de vue des personnes pratiquant les capsules que des personnes spectateur·ice·s de la pratique.

Pour les pratiquant·e·s, une attention particulière sera portée aux sensations tactiles, vestibulaires et auditives propres ainsi qu'aux images sensorielles qui émergent de la performance simultanée de plusieurs capsules. Ces sensations seront analysées grâce à une grille d'observation prenant en compte d'une part les paramètres de variations des capsules (hauteur, volume, rythme, timbre, tonus musculaire, amplitude, vitesse et rapport à la gravité) et d'autre part la description des sensations ou images sensorielles vécues. L'enjeu sera de pouvoir associer les paramètres vocaux et de mouvements dansés à des sensations spécifiques individuelles, pour utiliser ces sensations afin de composer la danse collectivement.

Pour les spectateur·ice·s, une attention particulière sera apportée aux sensations auditives et visuelles. Ces sensations seront analysées grâce à une grille d'observation prenant en compte d'une part les notions chorégraphiques d'harmonie, de saisissement, de résonance, d'imitation, d'ajustement, de réciprocité et de distance et d'autre part les sensations ou images sensorielles vécues¹¹. L'enjeu sera de comprendre comment les sensations visuelles et auditives participent à la réception et à la compréhension de la composition vocale et la composition dansée du groupe.

2.2.3 Elaborer des protocoles d'expérimentations sensorielles mobilisant les systèmes tactile, auditif et vestibulaire

Il s'agira d'inventer des protocoles afin d'améliorer la prise de conscience et l'identification individuelle des sensations auditives, tactiles et vestibulaires. Ces protocoles serviront à soutenir la créativité corporelle dans le domaine de la danse d'une part. D'autre part, ils permettront d'enrichir de manière sensible la coordination voix-mouvement dans un contexte de pratique collective en donnant à chaque interprète la possibilité d'accéder à différents niveaux sensoriels dans son corps propre et de les utiliser dans ce cadre collectif.

Au niveau du **système auditif**, il s'agira d'affiner la réception et l'interprétation des sons. Il s'agira de rendre chacun·e attentif·ve aux sons qui l'environnent, à leur volume, leur hauteur, leur qualités et également à ce qu'ils produisent dans le corps (confort, tiraillement, gêne...). Différents modes d'attention auditive seront explorés, orientés tantôt vers l'intérieur du corps, tantôt vers l'espace acoustique environnant. Au niveau du **système tactile**, les protocoles serviront à faire l'expérience tactile du son et à comprendre dans quelles parties du corps les vibrations sonores sont perceptibles. Le système tactile

¹¹ Certaines de ces notions chorégraphiques viennent de différent·e·s chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé lors de mes études et comme interprètes : Thomas Hauert (imitation, distance), Yasmine Hugonnet (réciprocité), Nicole Seiler (imitation, harmonie, ajustement). D'autres viennent de mes propres travaux & lectures, par exemple pour la résonance : H. Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde* (Paris : Editions la découverte, 2018), pour le saisissement : A. Boissière, « L'espace acoustique, ou le sentir lui-même ». *Phantasia* 5 (2017). Mis en ligne le 20 décembre 2017. Consulté le 28 novembre 2025. <http://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=560>.

permet la perception de multiples sensations — telles que le contact, la vibration, la température ou l'étirement — grâce à des mécanorécepteurs situés dans la peau¹². Les vibrations sonores entrants en résonance avec le corps (notamment par la peau et les os)¹³, le son peut être perçu à la fois par les systèmes auditif et tactile. Il s'agira ici d'observer comment le son peut être perçu avec d'autres organes que l'oreille et de pouvoir utiliser ces sensations vibratoires afin de situer son corps dans l'espace collectif. Au niveau du **système vestibulaire**, il s'agira d'améliorer la perception de l'équilibre, en situation statique et dynamique, de faire varier le tonus musculaire lors de la production vocale et d'explorer les états d'équilibre et de déséquilibre. La vocalisation engage des muscles posturaux et inscrit le corps dans un rapport spécifique à la gravité. Il s'agira d'observer la présence de liens entre l'équilibre, la posture et la production vocale. L'enjeu est de comprendre comment l'attention aux sensations vestibulaire lors de la production vocale peut participer à une meilleure compréhension physiologique de la coordination voix-mouvement dansé et à la structuration des relations corporelles en situation de groupe.

3. État de l'art

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

État des lieux et perspectives théoriques

3.1.1 Production vocale et mouvement dansé

Le *geste* vocal traduit l'implication du corps dans la production d'un son. Claire Gillie-Guilbert, chargée de recherche au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, le définit comme un « geste physiologique » mobilisant le système excitateur (air des poumons), le système vibreur (cordes vocales) et le système résonateur (larynx, pharynx, oro-pharynx, cavités buccales et nasales)¹⁴. La vocalisation engage ainsi l'ensemble de l'appareil vocal, composé du système respiratoire, du larynx et des résonateurs. Selon Ingo Titze (2000), spécialiste de la voix, celle-ci est principalement perçue par l'ouïe et le toucher, puisqu'il est possible de l'entendre et de la sentir à travers ses vibrations¹⁵. Elle est également liée à la parole, ce qui implique, suivant Simone Schmidt (2017), chanteuse, de distinguer *phone* (ensemble des sons vocaux) et *phone semantike* (voix en tant que langage parlé)¹⁶. Dès la naissance, l'humain communique par des sons, au-delà du langage. La voix peut ainsi être comprise comme révélatrice d'identité et vecteur de relation. Selon Adriana Cavarero (2005), philosophe, c'est en partie grâce à elle que nous nous mettons en lien avec le monde qui nous entoure. 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

¹² C. Richards, *Wearable Sound: Integrative Design for Hearing and Feeling Vibrations* (Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne, Paris, 2023).

¹³ idem

¹⁴ C. Gillie-Guilbert, « Et la voix s'est faite chair... Naissance, essence, sens du geste vocal », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 26 novembre 2025, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>.

¹⁵ I. Titze, *Principles of Voice Production* (Clearfield: National Center for Voice and Speech, 2000).

¹⁶ S. Schmidt, "The Material Value of the Voice in Art," mis en ligne en 2017 sur Academia.edu, consulté le 26 novembre 2025, https://www.academia.edu/36571280/The_Material_Value_of_the_Voice_in_Art

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 aurait donc une valeur matérielle qui est plus grande que sa valeur linguistique¹⁷. Dans ce travail, le terme *production vocale* renverra à la vocalisation et plus largement à tous les sons mobilisant l'appareil vocal.

Dans le champ de la danse, Christine Roquet rappelle que la distinction entre geste et mouvement demeure discutée : certain·es les utilisent comme synonymes (notamment Laurence Louppe¹⁸), tandis que d'autres réservent le terme geste à un segment du corps et le mouvement à l'ensemble corporel¹⁹. Hubert Godart, spécialiste de l'analyse du mouvement, associe quant à lui le geste à l'expressivité humaine, pouvant « redoubler, renforcer ou remplacer la parole »²⁰. Dans le cadre de cette recherche privilégiant une approche sensorielle et fonctionnelle du lien voix-mouvement en dehors du langage, j'emploierai préférentiellement le terme *mouvement dansé*, afin de prendre distance avec l'idée de geste comme acte expressif ou signifiant. Il ne s'agit pas d'étudier la voix comme support de signification, ni le mouvement comme traduction d'un état intérieur, mais d'examiner comment la vocalisation, en tant que phénomène matériel et vibratoire, peut devenir une ressource de composition chorégraphique et de perception du monde à travers le corps.

3.1.2 Conscience et proprioception du mouvement dansé et de la production vocale

Laurence Louppe (2004)²¹, définit le mouvement dansé comme une « traversée de sa propre expérience », formulation qui met en avant l'attention portée, grâce la danse, aux vécus corporels. Cette traversée suppose, selon José Gil (2000), philosophe, une conscience du corps permettant de construire une cartographie de l'espace interne et d'identifier les trajets énergétiques constituant sa topographie²². L'expérience du mouvement engage ainsi à la fois l'intellect et les sens, notamment la proprioception. Souvent qualifiée de « sixième sens », celle-ci permet, selon Denis Forest (2004), philosophe des sciences, de situer le corps dans l'espace et de le percevoir de l'intérieur grâce à des récepteurs sensoriels situés dans les muscles, ligaments et articulations²³. Son développement affine la conscience corporelle en rendant perceptibles les modalités d'agencement du corps : énergie, vitesse, coordination et relation à l'espace. Comme le résume Elsa Ballanfat (2015), philosophe, « la danse est un sentir du sentir lui-même »²⁴.

La proprioception joue également un rôle central dans la production vocale. Robin de Haas (2015), pédagogue vocal, souligne que l'émission sonore implique plusieurs types de coordinations — respiratoire, laryngo-pharyngée, neuro-émotionnelle — dont la

¹⁷ A. Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford: Stanford University Press, 2005).

¹⁸ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (Bruxelles: Éditions Contredanse, 2004), p.108.

¹⁹ C. Roquet, *Vu du geste : Interpréter le mouvement dansé* (Paris: CND, 2019).

²⁰ H. Godart, « Le geste et sa perception », in M. Michel et I. Ginot (dir.), *La Danse au XXe siècle* (Paris: Bordas, 1995), p.225.

²¹ op.cit.

²² José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* 35 (2000): 57-74.

²³ D. Forest, « Le concept de proprioception dans l'histoire de la sensibilité interne », *Revue d'histoire des sciences* (2004): 5-31.

²⁴ E. Ballanfat, *La traversée du corps* (Paris: Hermann, 2015), p. 30.

proprioception permet l'évaluation et l'ajustement²⁵. La voix apparaît ainsi comme un phénomène situé, indissociable du corps qui la produit et la perçoit, et toujours inscrit dans un espace, une culture et une interaction donnée. La problématique de cette recherche porte précisément sur la relation de la voix à son propre instrument corporel : comment, pour reprendre les termes d'Anne Tarvainen (2018), ethnomusicologue, l'activité vocale génère et transforme les sensations proprioceptives²⁶, en particulier à travers les dimensions auditives, tactiles et vestibulaires. Le système vestibulaire, situé dans l'oreille interne, joue un rôle central dans la perception de la position du corps et du mouvement, ainsi que dans le maintien de l'équilibre, en interaction avec les systèmes visuel et proprioceptif²⁷. Si les liens entre vibrations sonores et équilibre corporel restent peu étudiés, certaines observations, telles que l'association fréquente entre troubles de l'audition et troubles de l'équilibre, suggèrent néanmoins des interactions entre systèmes auditif et vestibulaire. Sur le plan tactile, le son peut être perçu dans le corps via la propagation vibratoire dans la peau, les organes et les os (§2.2.2). Selon Tim Ingold (2019), anthropologue, la particularité du système sensoriel auditif est qu'il offre un acte immersif de perception. Ecouter c'est laisser les sons de toutes les directions entrer, les rassembler et les concentrer au centre de l'attention auditive²⁸. Le philosophe Erwin Straus, cité par Anne Boissière, estime quant à lui, que le sentir qui naît de l'écoute n'est pas seulement un acte immersif mais qu'il suppose une mise en mouvement. Ce mouvement « présentiel » engendré par l'écoute (sans but et qui s'éprouve lui-même), qu'il oppose au mouvement finalisé (avec un but ou une direction), permet un nouveau rapport au monde²⁹.

Ma recherche déplace ces approches en interrogeant plus spécifiquement la manière dont la voix, en tant qu'activité vibratoire, modifie la perception corporelle du·de la danseur·euse, notamment à travers des sensations auditives, tactiles et vestibulaires. Il ne s'agit pas seulement de développer la conscience du mouvement ou la conscience vocale séparément, mais d'explorer une perception multisensorielle où l'écoute et la vibration deviennent des moteurs d'organisation du mouvement dansé.

3.1.3 L'importance du mouvement dans la pédagogie vocale

Plusieurs pédagogies soulignent que la voix ne peut être pensée indépendamment du corps en mouvement, de la posture, du souffle et de la dynamique musculaire. Toutefois, là où ces approches visent principalement l'optimisation de la production vocale (justesse, projection, stabilité), mon questionnement s'inscrit davantage du côté chorégraphique : comment les contraintes, vibrations et coordinations liées à la vocalisation peuvent devenir des ressources pour le mouvement dansé ? Bien que les exemples suivant constituent une littérature d'intérêt concernant le lien entre la vocalisation et le mouvement, ils apportent peu d'éléments de réponse à comment la voix transforme le mouvement en générant de nouveaux états perceptifs.

²⁵ R. de Haas, *La voie de la voix* (Lausanne: Éditions Favre SA, 2015).

²⁶ A. Tarvainen, "Singing, Listening, Proprioceiving: Some Reflections on Vocal Somaesthetics," *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, (Leiden & Boston: Brill, 2018), 120-42.

²⁷ Pour plus d'information sur le système vestibulaire, voir <https://www.kenhub.com/fr/library/anatomie/systeme-vestibulaire>.

²⁸ T. Ingold, « Noise, Sound, Silence », in Kathleen Coessens, *Sensorial Aesthetics in Music Practices* (Leuven: Leuven University Press, 2019).

²⁹ A. Boissière, « L'espace acoustique, ou le sentir lui-même », *Phantasia* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 20 décembre 2017, consulté le 28 novembre 2025, <http://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=560>.

Dans l'apprentissage et la pratique du chant comme de l'oraison, l'attention portée au corps — ainsi qu'aux mouvements plus ou moins visibles — constitue un enjeu central. Dans les années 1960, Marie-Louise Aucher, pédagogue vocal, développe la psychophonie, une méthode globale d'apprentissage du chant fondée sur la perception des vibrations sonores dans le corps, intégrant sensations vibratoires, posture et dynamiques corporelles. Elle défend l'idée que les vibrations, selon leurs fréquences, s'appuient sur des zones spécifiques du corps, qu'elle met en relation avec certains points d'acupuncture issus de la médecine chinoise³⁰. Plus récemment, la chanteuse et pédagogue Valérie Philippin (2018) a élaboré des pratiques d'échauffement du corps et de la voix inspirées de la danse contemporaine³¹. Dans *Le corps chantant*, elle décrit notamment un exercice visant le travail de l'équilibre. De son côté, Rafael Lopez Barrantes, performeur et enseignant, propose une approche explicitement articulée au mouvement avec le *Barrantes Voice System*. Cette méthode associe chaque son à une localisation corporelle précise : par exemple, le son « terre », situé dans la région pelvienne, se travaille à travers des exercices physiques tels que le saut pieds joints suivi de l'émission du son « NGA », afin d'accéder à une qualité vibratoire spécifique³².

3.1.4 La voix dans les pratiques chorégraphiques

Selon Anne Boissière et Paul Gioffredi³³, l'usage de la voix dans le champ chorégraphique n'est pas récent. Dans l'histoire occidentale européenne et nord-américaine, la danse et le geste ont longtemps été assujettis à d'autres arts scéniques tels que le théâtre ou l'opéra. Comme l'explique Frank Waille (2016), historien spécialiste de François Delsarte, ce dernier comprend le geste comme support de l'expression humaine. Chanteur de formation ayant dû rééduquer sa voix, il développe une pédagogie fondée sur l'observation de son propre corps. Il établit un lien entre geste vocal et geste physique, organisés selon une logique d'économie : la gestuelle corporelle doit rester minimale afin d'accompagner un geste vocal exprimant une seule idée. Pour Delsarte, l'expressivité du mouvement doit refléter un état intérieur, associant ainsi conscience de soi et geste produit³⁴.

Au début du XX^e siècle, selon Annie Suquet (2012), historienne de la danse, la danse moderne européenne et nord-américaine revendique son autonomie vis-à-vis du texte et de la musique, et cherche à explorer ses potentialités propres à travers des mouvements « naturels » porteurs d'un « élan vital »³⁵. Dans ce contexte, l'influence d'Émile Jacques-Dalcroze est importante : sa méthode pédagogique met en évidence le rôle du corps en mouvement dans l'apprentissage musical et rythmique. Il soutient que l'ancrage physiologique dans les rythmes naturels du corps permet d'extérioriser des sensations émotives, et que le sens musculaire précède la perception auditive du rythme³⁶. Meredith Monk, formée dans son enfance à cet enseignement, développe une pratique où danse et chant se répondent. Selon Jean-Louis Tallon (2022), écrivain, elle place la voix au centre de sa création, la considérant comme un médium capable

³⁰ M.-L. Aucher, *En corps chanté* (Paris: Harmattan, 1993).

³¹ V. Philippin, *Le corps chantant* (Lyon: Éditions Symétrie, 2018).

³² R. L. Barrantes, *Voice Made Visible: Multi-Octave Voice Training and Techniques for Performers* (London: Routledge, 2023).

³³ op.cit.

³⁴ F. Waille, *La méthode somatique expressive de François Delsarte* (Lavérune: L'Entretiens, 2016).

³⁵ A. Suquet, *L'éveil des modernités* (Pantin: CND, 2012).

³⁶ idem

d'élargir considérablement l'expression artistique et de transmettre des dimensions sensibles, émotionnelles et symboliques³⁷. Mon travail s'inscrit dans cette continuité tout en proposant un déplacement : au lieu de considérer la voix principalement comme vecteur d'expression artistique ou de dramaturgie, je l'aborde comme phénomène corporel structurant l'organisation motrice et perceptive. Ainsi, la voix n'est pas seulement un ajout à la danse ou un matériau scénique, mais un opérateur sensoriel capable de reconfigurer les appuis, les coordinations, l'équilibre et la relation à l'espace, en particulier dans des situations d'exécution collective.

3.1.5 Vers une pratique collective ?

Actuellement, Jean-Baptiste Veyret-Logerias, danseur et chef de chœur, étudie la place du mouvement en polyphonie. Selon lui, la voix a un poids pour deux raisons : premièrement les muscles antigravitaires (ceux qui travaillent au maintien d'une posture contre la force de la gravité) permettent au corps d'adopter une posture (mouvante) propice à l'émission vocal. Deuxièmement, les jeux de pression d'air exercés par le diaphragme et les muscles expirateurs rejoignent les appuis nécessaires aux danseuses pour sauter. La coordination du diaphragme avec certains muscles posturaux permet ainsi de calibrer le son à produire. L'image du poids de la voix lui permet de comprendre les mouvements infimes des corps et leurs contagions au sein du chœur³⁸.

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

3.2.1 Publication

J'ai publié un article » dans le journal N°7 de La Manufacture paru en janvier 2026. J'y partage les observations résultantes de la recherche « Les voix du mouvement dansés » que j'ai mené entre 2024 et 2025 et notamment comment les sensations liées à la production d'un son influencent le développement et la perception de mon mouvement dansé. D'une part, j'engage dans la production vocale, des coordinations spécifiques en termes de musculature qui peuvent se traduire en termes de pression d'air et de résistance. D'autre part j'écoute avec mes os par le toucher des vibrations. La perception de mon squelette et de ma relation à la gravité s'éclaircit m'offrant des possibilités de mouvement inédites. Je trouve finalement des ressources musculaires profondes qui me permettent de danser dans une lenteur sans vaciller. Ainsi les mouvements vocalisés me permettent de me connaître d'abord en tant que corps, comme sujet d'un sentir qui me met en relation au monde. Mon corps devient un outil de plus en plus affiné qui permet de communiquer et de créer un vécu sensoriel à travers le mouvement vocalisé.

3.2.2 Expériences et réalisations

³⁷ J.-L. Tallon, *Meredith Monk : Une voix mystique* (France: Le mot et le reste, 2022).

³⁸ J.-B. Veyret-Logerias, « La place du mouvement en polyphonie : du sol de la voix à l'architecturation sonore collective », in Anne Boissière & Paul Gioffredi, *Danse & Voix : Hiatus et parentés* (Paris: L'œil d'or, 2024).

Depuis la fin de mes études en 2017, la pratique de la voix occupe une place déterminante dans mon travail de danseuse et de créatrice. J'ai notamment créé un solo pour la pièce *Unitile* de Foofwa d'Imobilité, dans lequel j'ai incarné un cygne doté d'une voix oscillant entre cri aigu et guttural et bourdon grave. La voix est devenue pour moi un moyen de présence audible, permettant aux spectateur·ices de percevoir le personnage au-delà du visible. Dans ce solo j'ai proposé également une marche les yeux fermés, guidée par mon corps, mon souffle et ma voix : dans l'obscurité, les vibrations vocales étaient un support de relation et de confiance. Cette expérience m'a amenée à considérer la voix non plus seulement comme langage, mais comme phénomène corporel capable de me caractériser et de me relier à l'autre.

La même année, ma rencontre avec Yasmine Hugonnet m'a initié à la ventriloquie, mettant en évidence la possibilité d'une désynchronisation entre voix et mouvements corporels, génératrice de tension perceptive. En 2021, j'ai chorégraphié et interprété *Dulcis Mater*, inspirée du *Stabat Mater* de Pergolèse, où la voix soutient presque continuellement le mouvement. Enfin depuis 2022, je suis interprète dans la pièce *Liquid Families* de Nicole Seiler qui met en lumière un autre enjeu : le partage de l'attention entre production vocale continue et activité physique. C'est l'ensemble de ces expériences qui m'ont amenée à interroger la possibilité d'intégrer la voix au mouvement lui-même, afin que ces deux engagements puissent se renforcer plutôt que se concurrencer.

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.

Valérie Philippin, soprano lyrique engagée dans la création contemporaine, autrice, compositrice, improvisatrice et pédagogue, chercheuse invitée

Elle est partenaire de grands ensembles français et étrangers, de l'Ircam, de l'ensemble Intercontemporain, Valérie Philippin a créé de nombreuses pièces de concert, théâtre musical et performance. Elle a reçu en 2010 le Grand prix de l'Académie Charles Cros pour son CD/DVD À portée de voix sur la musique de Georges Aperghis.

Elle a dirigé les compagnies Singulière Cie (Paris) et Territoires de la Voix (Bordeaux) dédiées à la musique contemporaine, ainsi que l'ensemble instrumental Kiosk et le trio lyrique DéCLIC.

Elle a publié aux éditions Symétrie plusieurs recueils dont Le corps chantant – anatomie et technique vocale (2018).

Elle a donné des formations professionnelles pour l'AFDAS, L'ARIAM Ile-de-France, le CNFPT, la DASCO (professeurs de la ville de Paris), et des ateliers et master classes en France et à l'étranger notamment pour le Réseau Européen des Académies d'Opéra, l'Académie du festival Manifeste de l'IRCAM, l'Académie franco-autrichienne ARCo, les Pôles d'Enseignement Supérieur de Musique de Bourgogne, d'Aquitaine et de Seine-Saint-Denis, l'école Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, l'EBABX- école des Beaux-Arts de Bordeaux. Elle enseigne actuellement aux écoles du TNB - Théâtre Nationale de Bretagne à Rennes et du TNBA - Théâtre Bordeaux Aquitaine à Bordeaux. Son projet de recherche sur la voix de théâtre avec les élèves du TNBA a reçu le soutien du dispositif REVES (Recherche et sa valorisation dans l'enseignement supérieur) du Ministère de la Culture, et donnera lieu à l'écriture d'un essai et à une restitution en public au TNBA en 2027.

Loïc Touzé, danseur, chorégraphe et pédagogue, chercheur invité

Il dirige le lieu Honolulu à Nantes. Il compose des pièces chorégraphiques, réalise des documentaires sur la danse, organise des manifestations publiques. Il participe à des projets de création avec le théâtre contemporain (Stanislas Nordey, Madeleine Louarn) le nouveau cirque (XY) la musique (IRCAM). Il développe avec l'artiste Mathieu Bouvier plusieurs projet de recherche , « Techniques Fabuleuses », « Travail de la Figure », www.pourunatlasdesfigures.net.

Maître de conférence, associé à L'ENSA (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes) de 2016 à 2019 , il a enseigné dans des écoles de théâtre, d'art et de chorégraphie en France et dans le monde, la Manufacture (Lausanne), Exerce (Montpellier) La Cambre (Bruxelles) Forum Dança (Lisbonne) .TNS (Strasbourg),TNB

(Rennes). Extension (Toulouse).SPEAP (SciencesPo-Paris).Il a codirigé de 2001 à 2006 Les Laboratoires d'Aubervilliers avec Yvane Chapuis et François Piron.

Loïc Touzé est chercheur associé à la Manufacture, haute école des arts de la scène – Lausanne depuis 2018.

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 "P A R T I T U R A Z E R O" dont elle est l'interprète et l'auteur et qui été sélectionné pour participer à PREMIO SCHWEIZ 2024.

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

Ce projet s'inscrit dans une démarche de recherche artistique et expérimentale, articulant pratique corporelle, expérimentation collective, observation réflexive et élaboration de protocoles. La méthodologie est organisée en trois étapes successives, chacune pensées en deux phases afin d'avancer progressivement et de manière itérative dans le processus d'exploration, d'analyse et de formalisation de protocoles et de la pratique collective des capsules.

Étape 1 : Élaboration d'un inventaire de variations des capsules

Phase 1 : Expérimentation individuelle, 22-27 juin 2026 / 5-9 octobre 2026 – deux semaines de laboratoire, Manufacture / Dansomètre, Laura Gaillard, Valérie Philippin

Cette phase repose sur des sessions quotidiennes de pratique en studio. Chaque jour, une capsule différente sera travaillée. Il s'agira de répéter une même capsule sur une durée prolongée (20 à 30 minutes), sans consigne préalable, afin d'observer les variations qui émergent au fil de la répétition. Les pratiques seront filmées et constitueront un matériau d'analyse permettant d'identifier et de décrire ces transformations. Durant cette phase, j'occuperai une double posture de chercheuse-interprète et d'observatrice, le corps constituant à la fois un lieu de production et un lieu

d'analyse. Je serai accompagnée par Valérie Philippin, pédagogue vocale, qui adoptera une posture d'observatrice externe. Elle contribuera à l'analyse des variations à partir de la notion d'« écart », entendue comme une distance qualitative au sein des paramètres constitutifs d'une capsule (par exemple : un écart de hauteur pouvant être faible ou important, harmonique ou dissonant, perçu comme agréable ou non). L'analyse portera sur les écarts relatifs aux paramètres vocaux (hauteur, intensité, timbre, durée, configuration buccale) ainsi qu'aux paramètres du mouvement (vitesse, amplitude, poids, tonus). Elle aboutira à l'élaboration de deux listes d'écarts, qui seront ensuite comparées afin d'identifier d'éventuelles correspondances entre transformations vocales et transformations motrices.

Des sessions de verbalisation et de partage réflexif entre Valérie Philippin et moi, portant notamment sur le vocabulaire utilisé pour qualifier les écarts observés, seront enregistrées. Enfin, un entretien semi-directif sera mené avec Valérie Philippin au sujet de son expérience d'enseignement vocal auprès de groupes d'acteur·rice·s et de chanteur·euse·s. L'entretien semi-directif repose sur une interaction verbale à partir d'une grille de questions mobilisée de manière souple et adaptable. Il vise à recueillir des informations tout en permettant d'accéder à l'expérience vécue de l'enquêté·e³⁹. L'ensemble de ces matériaux contribuera à la définition des grilles d'observation mobilisées lors des étapes 2 et 3.

Phase 2 : expérimentation en duo, 29 juin–3 juillet 2026 / 12–16 octobre 2026 – deux semaines de laboratoire, Projeth107 / Dansomètre
Laura Gaillard, Elena Boillat, Daniel Cohen-Séat, assistant·e·s de recherche et d'enseignement

Cette phase vise à explorer les interactions entre capsules lorsqu'elles sont pratiquées simultanément en duo. Des sessions en studio permettront d'observer les associations possibles, les variations émergentes et les influences réciproques, tant sur le plan sonore que corporel. Les deux interprètes répéteront chacune une capsule distincte dans un même espace et sur une durée prolongée (20 à 30 minutes), sans consigne préalable. Chaque jour, au moins deux configurations d'interaction seront expérimentées (par exemple : capsule 1 avec capsule 2, puis capsule 1 avec capsule 3). Les sessions seront filmées et pourront servir de support aux discussions collectives suivant les pratiques. Ces discussions auront pour objectif de décrire l'expérience vécue, d'une part par les interprètes et, d'autre part, par le regard extérieur. Elles s'appuieront sur le répertoire de variations élaboré lors de la phase 1. Les échanges seront enregistrés afin de permettre une analyse ultérieure du vocabulaire mobilisé et des termes récurrents utilisés pour qualifier l'expérience.

Durant la première semaine, je travaillerai avec Elena Boillat (danseuse) et Daniel Cohen-Séat (chercheur en sciences vocales). Comme dans la phase précédente, j'occuperai simultanément une posture d'interprète et d'observatrice, tandis que Daniel Cohen-Séat représentera un point de vue de spectateur spécialisé. Un entretien semi-directif sera également mené avec lui au sujet de son expérience d'enseignement vocal en contexte collectif. Lors de la deuxième semaine, je travaillerai avec deux assistant·e·s

³⁹ C. Pin, « L'entretien semi-directif », *LIEPP Fiche méthodologique* n°3, 2023-05

de recherche en adoptant cette fois une posture de spectatrice. La même méthodologie sera appliquée (deux temps de pratique quotidiens suivis de partages d'expérience en référence au répertoire de variations). Une attention particulière sera portée à la relation des interprètes à l'espace sonore et à l'espace physique, ainsi qu'aux transformations de ces relations au cours de l'expérimentation. Les grilles d'observation seront formalisées à partir du répertoire de variations, des enregistrements des discussions et des entretiens menés avec Valérie Philippin et Daniel Cohen-Séat.

Cette phase aboutira à un partage public au Dansomètre à Vevey lors d'une soirée dédiée à cette recherche.

Étape 2 : Pratique des capsules en groupe : émergence du paysage vocal et de la composition dansée

Phase 1 : 23–27 novembre 2026 – une semaine de laboratoire, Sévelin 36, Laura Gaillard, Loïc Touzé, Valérie Philippin, assistant·e·s de recherche, un groupe de praticien·ne·s volontaire·s de la voix et/ou du mouvement (en amateur·ice ou professionnel·le)

Cette étape élargit l'expérimentation à une pratique collective impliquant un groupe d'interprètes. Le groupe sera composé de personnes volontaires ayant une pratique de la voix et/ou du mouvement (en amateur·ice ou professionnel·le) qui cherche à enrichir leur pratique. L'idée est d'avoir un groupe mixte avec des expériences variées afin de prendre en considération le rôle de la pratique initiale sur les observations individuelles des sensations. En mobilisant les deux grilles d'observation élaborées lors de l'étape 1, il s'agira d'analyser l'émergence d'un paysage vocal et d'une composition dansée résultant de l'accumulation de capsules dans un espace partagé. Les grilles d'observation individuelle pour les interprètes seront distribuées au début de chaque journée. Quotidiennement, les participant·e·s auront un temps pour les compléter avec leurs expériences de la journée. En fin de semaine, des copies seront réalisées afin de documenter l'évolution des sensations au cours du laboratoire.

Les matinées seront consacrées à la pratique collective des capsules. Les participant·e·s prendront connaissance des différentes capsules puis ils se répartiront les cinq capsules et les répéteront simultanément. Chaque jour, des règles de composition inspirées des commandes de Lisa Nelson⁴⁰ (*stop-go-repeat-change...*) et adaptées à la pratique des capsules (*harmonise, plus rapide, plus petit...*) seront progressivement introduites. Lors de cette première phase, ces commandes concerneront uniquement le mouvement dansé. Les pratiques seront filmées afin de documenter le processus. Les après-midis seront dédiés à la création de nouvelles capsules personnelles.

Accompagnée de Loïc Touzé et Valérie Philippin, nous regarderons en direct et chercherons à décrire les relations sonores et corporelles à l'œuvre dans l'espace d'expérimentation en mobilisant également nos propres grilles, remplies de manière journalière. Ces outils guideront les temps de partage réflexif entre interprètes et observateur·rice·s, lesquels seront consignés dans un journal de bord.

⁴⁰L. Nelson, *Tuning Scores*, accessible en ligne : [http://olga0.oralite.be/oralite/pages/Testpage_Lisa_Nelson_\(general\)/](http://olga0.oralite.be/oralite/pages/Testpage_Lisa_Nelson_(general)/)

Cette phase permettra ainsi, d'une part, de recueillir des données sensorielles individuelles en situation collective et, d'autre part, de tester et ajuster les grilles d'observation destinées aux interprètes et aux spectateur·rice·s. Les observations seront ensuite synthétisées afin d'identifier des principes d'organisation récurrents (harmonisation, imitation, ajustement, résistance, éloignement), ainsi que le rôle des relations physiques et sonores entre partenaires (distance, contact, pression, consonance, dissonance) dans la composition globale dansée et vocalisée.

Cette phase aboutira à un partage public au studio de répétition du Théâtre de Sévelin 36, l'annexe 36, à Lausanne, lors d'une soirée dédiée à cette recherche.

Phase 2 : 7-11 décembre 2026 - une semaines de laboratoire, Pavillon ADC, Laura Gaillard, assistant·e·s de recherche, un groupe de praticien·ne·s de la voix et/ou du mouvement

Cette phase s'inscrit dans la continuité de la précédente. Avec un groupe de praticien·ne·s de la voix et/ou du mouvement (en amateur·ice ou professionnel·le), la même méthodologie sera reconduite (pratiques matinales, partages collectifs, remplissage des grilles d'observation, création de nouvelles capsules), en intégrant les ajustements apportés aux grilles suite à la phase 1. Des commandes vocales supplémentaires seront introduites dans les pratiques collectives (par exemple : *plus haut, plus bas...*), inspirées des *tuning scores* de Lisa Nelson. Les données recueillies permettront de compléter celles de la phase 1, en tentant toujours de diversifier les profils d'interprètes et en augmentant le volume d'observations.

Étape 3 : Élaboration de protocoles sensoriels pour la pratique collective des capsules

Phase 1 : 1er-7 mars 2027 - une semaines de laboratoire, Projet H107, Laura Gaillard, Daniel Cohen-Séat, assistant·e·s de recherche et d'enseignement.

Sur la base des analyses précédentes, il s'agira de créer de protocoles permettant d'exercer les système auditifs, tactiles et vestibulaires afin de développer la sensorialité individuelle au sein du collectif. Les protocoles seront formalisés par écrit, expérimentés avec des assistant·e·s de recherche, puis ajustés à partir des retours d'expériences sensorielles. Les pratiques seront filmées et les retours d'expériences enregistrés afin d'assurer une continuité de la documentation du projet.

Système auditif : expérimentation de l'écoute en immobilité et en mouvement, visant la différenciation des sources sonores et la perception d'une cohérence du paysage sonore.

Système tactile : exploration en solo et en duo, avec ou sans contact des vibrations sonores par le toucher, notamment à travers des exercices tels que le *push-sing*⁴¹. Cet entraînement demande de repousser le sol en choisissant un point d'appui spécifique. Une fois ce mouvement de pression engagé, l'objectif est de trouver une production vocale qui soutient cette action. Cet exercice ainsi que d'autres mettront en relation engagement musculaire, résistance, équilibre et production vocale.

⁴¹ Voir « Voix du Mouvement Dansé – Rapport d'activité », Manufacture HES-SO, <https://www.manufacture.ch/download/docs/pwlsrsv.pdf>.

Système vestibulaire : travail en solo et en duo sur la relation à la gravité et à l'équilibre, notamment via la pratique du *sing-alleviate*⁴². Cet entraînement demande de produire un son et de sentir ce qui, grâce à cette production, peut se détendre, s'alléger dans le corps. Cet exercice ainsi que d'autres permettront d'explorer les liens entre détente, allègement, déséquilibre et vocalisation.

Phase 2 : Deux semaines septembre/octobre 2027 – ADC Genève et Far° Nyon
Laura Gaillard, Valérie Philippin, Loïc Touzé, un groupe de praticien·ne·s de la voix et/ou du mouvement

Cette phase est consacrée à la mise à l'épreuve des protocoles sensoriels en contexte collectif et à leur articulation avec la pratique des capsules. Les protocoles seront transmis progressivement à un groupe de praticien·ne·s de la voix et/ou du mouvement (en amateur·ice ou professionnel·le) ainsi qu'aux collaborateurs artistiques (Loïc Touzé et Valérie Philippin). Chaque jour, le groupe alternera entre expérimentation des protocoles, pratique collective des capsules et temps de partage réflexif, afin d'évaluer l'impact de ces protocoles sur la perception sensorielle individuelle, la circulation de l'attention et la coordination collective. Les retours des participant·e·s et des collaborateur·rice·s artistiques seront enregistrés et consignés dans un journal de bord puis analysés afin d'évaluer la pertinence des protocoles, leurs modalités de transmission et leur contribution au développement d'une pratique collective des capsules.

Cette phase aboutira à un partage public dans le studio du festival Far°, les marchandises, à Nyon lors d'une soirée dédiée à cette recherche.

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

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 des grilles d'observations et des protocoles, c'est-à-dire les étapes 1 et 3.
- 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 des grilles d'observations, étape 1.

⁴² Voir « Voix du Mouvement Dansé – Rapport d'activité », Manufacture HES-SO, <https://www.manufacture.ch/download/docs/pwlsrsvb.pdf>.

- Valérie Philippin, grâce à son expertise dans le domaine de la voix et de la pédagogie vocale, assistera aux expérimentations des étapes 1,2,3.
- Loïc Touzé, grâce à son expertise dans les domaines de la danse contemporaine et de la recherche, fait un suivi méthodologique du développement des différentes étapes du projet.

Les institutions partenaires :

- Le Dansomètre : accueille, Laura Gaillard, Daniel Cohen-Séat, ainsi que les assistant.e.s HES en mettant à leur disposition ses locaux pour les sessions de travail de l'étape 1. Il co-organise un partage public de la recherche.
- Le Théâtre de Sévelin : accueille, Laura Gaillard, Loïc Touzé et Valérie Philippin en mettant à leur disposition ses locaux pour l'étape 2. Il co-organise un partage public de la recherche.
- Le Festival Far° : accueille, Laura Gaillard, Loïc Touzé et Valérie Philippin et un groupe d'amateurices de danse en mettant à leur disposition ses locaux pour une partie de l'étape numéro 5. Il co-organise un partage public de la recherche.
- Le Pavillon ADC : accueille Laura Gaillard en mettant à sa disposition ses locaux et en lui permettant de partager son projet de recherche-crédation avec un groupe d'amateurices de danse à l'étape 3.
- Le projet H107 : accueille, Laura Gaillard, Daniel Cohen-Séat, et Elena Boillat en mettant à leur disposition ses locaux pour les sessions de travail de l'étape 1.

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

a. Pour l'école

La Manufacture :

- 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 développés 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 cinq structures qui soutiennent la recherche-crédation et la relève.
- Il est l'occasion d'une transmission de protocoles de développement sensoriel lors des cours de danse proposés aux élèves étudiantxtes filière CFC de la Manufacture
- Il est l'occasion d'une transmission d'outils mêlant voix et mouvement aux élèves étudiantxtes filière danse de la Manufacture (en discussion).

b. Pour les partenaires

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

c. pour le territoire (institutions culturelles et artistiques, associations locales, acteur.ices sociaux, etc.)

- 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 de protocoles, permettant une meilleure connaissance de son propre corps lorsqu'il s'agit d'utiliser la voix en lien avec le mouvement. Ces outils 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

- Octobre 2026 : Partage de la recherche publique au Dansomètre lors d'une soirée dédiée.
- Novembre 2026 : Partage de la recherche publique à l'annexe 36 (Théâtre de Sévelin) lors d'une soirée dédiée.
- Octobre 2027 : Partage de la recherche publique lors d'une soirée dédiée au Far   Festival Nyon.
- Octobre 2027 : Mise en ligne d'un catalogue numérique des observations et des protocoles. Cette étape consiste à rassembler puis mettre en ligne l'ensemble des observations et protocoles sous la forme d'un catalogue numérique sur la plateforme Les Cahiers de la Manufacture. Cet outil vise une accessibilité au contenu de la recherche à la fois claire et esthétique. Il est destiné à l'enseignement des protocoles dans les cours de danse, à l'entraînement des danseur  euse  s int  ress    s par l'usage de la voix, ainsi qu'au processus de création chorégraphique pour les artistes chorégraphiques travaillant avec la voix.
- Décembre 2027 : 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, Perc  es, repère/cahier de danse, Theater, Dance and Performance Training).

9. Bibliographie et références

Aucher, Marie-Louise. *En corps chanté*. Paris : L'Harmattan, 1993.

Ballanfat, Elsa. *La traversée du corps*. Paris : Hermann, 2015.

Barrantes, Rafael Lopez. *Voice Made Visible: Multi-Octave Voice Training and Techniques for Performers*. Londres : Routledge, 2023.

Boissière, Anne. « L'espace acoustique, ou le sentir lui-même ». *Phantasia* 5 (2017). Mis en ligne le 20 décembre 2017. Consulté le 28 novembre 2025. <http://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=560>.

Boissière, Anne, et Paul Gioffredi. *Danse & voix : Hiatus et parentés*. Paris : Éditions L'Œil d'Or, 2024.

Cavarero, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford : Stanford University Press, 2005.

De Haas, Robin. *La voie de la voix*. Lausanne : Éditions Favre SA, 2015.

Forest, Denis. « Le concept de proprioception dans l'histoire de la sensibilité interne ». *Revue d'histoire des sciences*(2004) : 5–31.

Gillie-Guilbert, Claire. « "Et la voix s'est faite chair..." ». Naissance, essence, sens du geste vocal ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne] 14 (2001). Mis en ligne le 10 janvier 2012. Consulté le 26 novembre 2025. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>.

Gil, José. « La danse, le corps, l'inconscient ». *Terrain* 35 (2000) : 57–74.

Godard, Hubert. « Le geste et sa perception ». Dans *La danse au XXème siècle*, dirigé par Marcelle Michel et Isabelle Ginot. Paris : Bordas, 1995.

Henrich Bernardoni, Nathalie. *Étude de la source glottique en voix parlée et chantée : modélisation et estimation, mesures acoustiques et électroglottographiques, perception*. Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie – Paris VI, 2001.

Ingold, Tim. « Noise, sound, silence ». Dans *Sensorial Aesthetics in Music Practices*, dirigé par Kathleen Coessens. Leuven : Leuven University Press, 2019.

Kenhub. « Système vestibulaire ». Consulté le 26 novembre 2025. <https://www.kenhub.com/fr/library/anatomie/systeme-vestibulaire>.

Louppe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Éditions Contredanse, 2004.

Manufacture – Haute école des arts de la scène. « Les voix du mouvement dansé : Qu'est-ce que les sensations corporelles et vocales peuvent apporter à la perception du mouvement ? ». Consulté le 26 novembre 2025. <https://www.manufacture.ch/fr/6949/Les-voix-du-mouvement-danse-Qu-est-ce-que-les-sensations-corporelles-et-vocales-peuvent-apporter-a-la-perception-du-mouvement>.

Manufacture – Haute école des arts de la scène. *Voix du Mouvement Dansé – Rapport d'activité* (PDF). Consulté le 26 novembre 2025. <https://www.manufacture.ch/download/docs/pwlsrsvb.pdf/Voixdu%20Mouvement%20Dansé%20-%20Rapport%20d'activité.pdf>.

Muzet, Denis. *Le son du vivant*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2022.

Nelson, Lisa. « Tuning Scores ». Consulté le 26 novembre 2025. [http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Testpage_Lisa_Nelson_\(general\)/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Testpage_Lisa_Nelson_(general)/).

Philippin, Valérie. *Le corps chantant*. Lyon : Éditions Symétrie, 2018.

Richards, C. *Wearable Sound: Integrative Design for Hearing and Feeling Vibrations*. Thèse de doctorat en sciences mécaniques, acoustique, électronique et robotique, Université de la Sorbonne, Paris, 2023.

Rosa, Hartmut. *Résonance : une sociologie de la relation au monde*. Paris : La Découverte, 2018.

Roquet, Christine. *Vu du geste : Interpréter le mouvement dansé*. Paris : Centre national de la danse (CND), 2019.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT : Destiny Books, 1994. Publication originale 1977.

Schmidt, Simone. « The Material Value of the Voice in Art ». Academia.edu, 2017.

Suquet, Annie. *L'éveil des modernités*. Pantin : Centre national de la danse (CND), 2012.

Tallon, Jean-Louis. *Meredith Monk : une voix mystique*. Marseille : Le Mot et le Reste, 2022.

Tarvainen, Anne. « Singing, Listening, Proprioceiving: Some Reflections on Vocal Somaesthetics ». Dans *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, dirigé par Richard Shusterman, 120–142. Leiden et Boston : Brill, 2018.

Titze, Ingo R. *Principles of Voice Production*. Clearfield, UT : National Center for Voice and Speech, 2000.

Veyret-Logerias, Jean-Baptiste. « La place du mouvement en polyphonie : du sol de la voix à l'architecturation sonore collective ». Dans *Danse & voix : Hiatus et parentés*, par Anne Boissière et Paul Gioffredi. Paris : Éditions L'Œil d'Or, 2024.

Waille, Franck. *La méthode somatique expressive de François Delsarte*. Laverune : L'Entretemps, 2016.