

# LES DÉMÊLÉES

## VENT DE CHANGEMENT

Si au cœur des *Démêlées* on rend compte des façons dont la danse nous agite, interrogeons-nous pour une fois sur ce qui agite le milieu de la danse en cet hiver. Il y a notamment dans la région plusieurs départs de directrice.eur.s de structures et l'arrivée de nouvelles directions pour le printemps. On se demande quels vont être les futurs engagements, les prises de risque, comment faire vivre des lieux que l'on souhaite ouverts à la tentative et aux possibilités de tisser des liens multiples avec un contexte social pour le moins agité.

Nous vivons une époque de transition où les politiques culturelles ont radicalement transformé les métiers, celui de diriger une institution comme celui de produire une œuvre. Quelle place et quel temps donnés à l'essai, à la recherche hors production, aux projets et résidences de territoire que les artistes doivent multiplier pour pouvoir vivre ? Soyons attentives et attentifs à la façon dont ces rapports reconfigurent le champ de la création, notre rapport à l'œuvre même.

Aussi, après plusieurs observations de rapports de force toxiques dans le monde de la danse, quelques mois après la mise en cause de Daniel Dobbels, plusieurs membres de la compagnie de Jan Fabre accusent ce dernier de harcèlement sexuel. Depuis, danseur.euse.s et compagnies s'organisent, parlent, se réunissent pour démêler tout ce qui est intriqué au cœur des violences et discriminations dans le milieu de la danse afin d'en déjouer les mécanismes. C'est le cas du collectif La Permanence depuis Paris ou Engagement arts en Belgique.

Et nous qui écrivons, au carrefour de ces endroits qui bougent, nous nous interrogeons à notre tour sur la façon dont nous pourrions, dans les futurs numéros, mettre ces questions au travail.

**Karen Fioravanti, François Frimat, Marie Glon, Philippe Guisgand, Vincent Jean, Pascale Logié, Coline Pianetti, Juliette Pierron, Marie Pons, Elliott Pradot, Madeline Wood.**

## REPONDRE À L'APPEL

*L'Appel à la Danse* est le premier film documentaire de la danseuse Diane Fardoun, déjà rompue à la réalisation de clips. Fille d'un Libanais du Sénégal, elle a naturellement pensé à ce pays pour tourner le pilote d'une série documentaire qu'elle a imaginée en 2012 pour parler des danses à travers le monde.

Exhaustif, ce premier épisode nous entraîne à la rencontre de différentes personnalités sénégalaises qui dansent, plutôt que dans une exposition de toutes les danses du pays. *"Je voulais de la danse professionnelle, des rites, une battle, du sport et une fête"*, voilà le cahier des charges que la réalisatrice a établi avant de partir deux mois en tournage avec son équipe en 2015.

Pendant 1h20 on admire des danses traditionnelles, contemporaines, sacrées ou profanes, toujours d'une puissance saisissante. Des danses souvent *"sans école, sans salle, sans cadre"* comme le remarque dans le film la danseuse Khoudia Touré. *"Une danse sans rien"* (ne serait-elle pas là, la danse brute<sup>1</sup> ?). Des danses sur les plages ou dans les champs, qui incitaient les agriculteurs ou pêcheurs de certaines ethnies à entamer des séances de lutte à la fin de leurs journées de travail pour repartir avec une partie des récoltes.

On voit également à travers le film que la professionnalisation de la danse au Sénégal est compliquée. Il y est question du manque de financements, de la difficulté d'être reconnu.e et de gagner sa vie, d'autant plus, peut-être, dans un pays où l'on danse à chaque étape de la vie et où il n'est pas évident qu'être danseur.euse ou chorégraphe est un métier.

Lors de la discussion après la projection, plusieurs spectatrices déplorent le manque de femmes à l'écran. On en voit quelques-unes, dans un village, qui dansent, chantent et jouent des percussions lors d'une cérémonie où leurs jeunes

filles passent à l'âge adulte. Et si certaines voix se libèrent, comme on peut le voir dans *L'Appel*, il apparaît que l'image de la femme au Sénégal est encore extrêmement contrôlée par le corps social.

D'ailleurs, Germaine Acogny, considérée mondialement comme *"la mère de la danse africaine contemporaine"* apparaît à l'image pour parler de l'École des Sables, le Centre International de Danses Traditionnelles et Contemporaines Africaines, où elle invite les jeunes danseur.euse.s à se servir des énergies provenant des danses traditionnelles pour créer *"un langage universel contemporain"*.

Pour cette première française, le succès était au rendez-vous, le cinéma l'Univers ayant dû doubler la séance dans la soirée ! On attend maintenant le prochain *Appel...* au Liban, évidemment.

**M.W.**

<sup>1</sup> Voir l'article "Danser brut" p.3.

Projection de *L'Appel à la Danse* de Diane Fardoun, Festival Hip Open Dance, Cinéma l'Univers, Lille, 8 février 2019.

### Les ficelles du métier

C comme composition. Chaque scénographie est conçue comme une installation plastique, ce n'est pas un décor : c'est une composition. Je travaille de manière très classique, à partir d'une construction...

**p.3**

### Le moindre geste

Au départ, il y a un désir de suspension. Éprouver la sensation de quitter le sol, de sentir le vide, renverser les perspectives entre le bas et le haut, la terre et le ciel, bousculer ses référentiels et ses points d'appui...

**p.4**

### Chic, on danse !

La navette du Vivat nous a emmené.e.s à travers les champs enneigés. Il y a foule ce dimanche au café. À l'intérieur, il fait chaud. Derrière le bar qui ne paye pas de mine, deux grandes portes s'ouvrent sur une salle de bal bondée...

**p.7**

### En pratique

Avez-vous déjà remarqué que lorsque vous placez votre langue très à gauche dans votre bouche, votre tête a envie de suivre cette direction ? Si c'est le cas, il vous faut alors quelques micro secondes...

**p.8**



## devenir Cerf

Nous voici transporté.e.s au cœur de l'hiver. Au cœur de la forêt. La neige tombe et le vent siffle. *"J'ai peur"*, souffle notre petit voisin : *"C'est le vent qui souffle"*, le rassure sa grand-mère. *"J'ai froid"*, réplique l'enfant en enfouissant son bonnet sur les oreilles. En effet la scénographie de Johanne Huysman et la chorégraphie de Nathalie Baldo ont l'art, à partir d'un élément minimaliste, de nous inciter à d'innies correspondances : le son sourd qui a envahi l'espace nous fait l'effet d'une chute de température ; les hauts bois de bouleaux nous invitent à imaginer le contact de l'écorce. L'ossature d'une isba, le chalet traditionnel russe, nous fait ressentir la solitude d'une vie au fond des bois. Face à des pieds nus dans la neige et des cheveux lâchés, on perçoit l'eau dans notre cou, la peau tirée et rougie par le froid. On croit sentir l'odeur du cuir, frémir encore l'animal, quand l'un des interprètes revient en scène, portant une peau de bête (*"c'est un bon chasseur"*, chuchote un autre enfant).

Quoi de plus léger que ces flocons de neige qui dansent – et quoi de plus implacable que l'épais tapis blanc qu'ils forment inlassablement ? Quoi de plus fin que

les silhouettes de ces arbres, mais quoi de plus touffu que la forêt ? C'est un monde d'unions improbables que le duo nous fait traverser. Magdalena Mathieu sait alterner la lutte contre le froid, poings serrés, et la danse la plus libre, tandis que le violoncelle de Jean-Christophe Lannoy passe des sons les plus étirés aux à-coups les plus raides, des cordes aplaties sous l'archet à des notes légères comme des oiseaux : alors que la scène nous emmène hors du temps, dans un univers immémorial, en fait rien n'est figé, tout se transforme. Les spectacles pour enfants sont souvent marqués par le zapping, la nécessité de raconter une histoire, de faire rire. Rien de cela dans *Un cerf au sabot d'argent*, mais une évocation poétique réveillant des rêves, affûtant l'attention, qui s'insinue en nous : à la fin du spectacle, quand, dans la pénombre travaillée par Annie Teuridan, surgit l'image en trois dimensions d'un immense cerf, qui nous contemple dans toute sa noblesse, nous sentons se réveiller en nous quelque chose de sauvage. Et les spectateurs enfants brandissent fièrement leurs doigts écartés, comme les bois majestueux de l'animal.

### Un atelier pour se métamorphoser

Si ces jeunes spectateur.ice.s réagissent si nettement face au cerf (troubante création vidéo de Bertrand Gadenne), c'est aussi parce qu'ils.elles ont participé à l'atelier parents-enfants proposé par Nathalie Baldo

l'après-midi même. L'occasion pour la chorégraphe de présenter la couverture ancienne du conte russe qui l'a inspirée, et d'évoquer ses souvenirs d'enfance dans les forêts de Lorraine... Avant de nous proposer de choisir, dans un monticule de fausses fourrures, "notre peau de bête". S'en recouvrir, sentir sa chaleur, son poids, son pouvoir protecteur, et l'ajuster afin de se mouvoir. Puis trouver son espace, sa cachette. Il n'en faut pas plus : nous sommes un animal.

Un extrait musical donne le ton à une marche improvisée dans la neige. Les duos adulte-enfant jouent du mimétisme, agrémenté d'une pointe d'espièglerie : un moment intergénérationnel jubilatoire pour qui l'observe et le vit. Une jolie danse induite par l'effleurement des flocons précède les glissades nécessaires à cette fougueuse jeunesse. Enfin, vient le moment d'incarner la figure altière du cerf : torse bombé, raclons la neige, de notre sabot d'argent.

M.G. & P.L.

*Un cerf au sabot d'argent* de Nathalie Baldo et Johanne Huysman, interprété par Magdalena Mathieu et Jean-Christophe Lannoy. Le Vivat, Armentières, 12 décembre 2018.

## La littérature à bras le corps

Dans le hall de la bibliothèque universitaire de Lille Pont de bois, une femme fluette aux cheveux courts s'avance vers moi. Dans les trente minutes à venir, elle va réciter de mémoire et à voix haute un livre de son choix, se transformant en "livre vivant". Elle est *Confession d'un mangeur d'opium anglais*, de Thomas de Quincey. Elle mène le pas tranquillement et chuchote : *"Nous allons où vous vous sentez le mieux."* Le mieux, c'est entre deux rayonnages, au hasard, près des ouvrages sur l'histoire romaine du XI<sup>e</sup> siècle, dissimulées aux autres humains, entourées par les livres. La jeune femme s'assoit et m'indique que c'est à moi de décider quand commence la lecture. *"Maintenant, c'est bien."* Ses grands yeux fixent quelque chose sur le sol, concentrés. Elle commence à parler.

Partout dans le monde, des interprètes prennent part à ce projet en mémorisant des livres pour les restituer à une personne dans le creux intime d'une bibliothèque. Cette expérience hors du temps, c'est *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, de Mette Edvardsen. Ce titre anglais est une citation tirée du roman *Fahrenheit 451* écrit par Ray Bradbury. Dans ce best-seller dystopique, les livres sont interdits et brûlés en autodafés. Pour lutter contre leur disparition, certains personnages dédient leur vie à les apprendre par cœur.

Lorsque l'on écoute le livre "parler", la bibliothèque n'est plus ce lieu d'étude maintes fois arpenté. Les hautes étagères sont à la fois murailles contre le monde extérieur et cocon. Nous plongeons à deux dans l'histoire du mangeur d'opium et le temps, lui, semble réellement s'être endormi. Les mots prononcés à voix haute emplissent l'espace et notre écoute prend du temps à s'installer, perturbée par un dispositif peu habituel et l'intimidante intimité.

Mais l'expérience, de par sa singularité, met nos sens en éveil. On écoute en faisant le moins de bruit possible pour ne pas loucher un mot. On observe aussi. Face à moi, la jeune femme semble complètement habitée. Tout son corps est impliqué dans l'acte de faire vivre le livre : son regard fixe et intense sur le sol, ses mains jointes, ses jambes croisées et décroisées à intervalles réguliers, qui provoquent un balancement de tout le corps d'avant en arrière. On prend conscience de notre position par rapport à l'autre, assez près pour créer une intimité, mais pas trop, pour ne pas perturber la nôtre.

Avec ses "livres vivants", c'est le rapport entre la littérature et son incarnation dans un corps qui intéresse Mette Edvardsen en tant que danseuse et chorégraphe. Le pari est ici de sortir d'un mode de lecture individuelle pour en faire un acte physique et partagé. L'histoire, la langue, les idées et les images s'incarnent dans un corps pour qu'un autre puisse les recevoir, les découvrir, imaginer et se laisser emporter.

On se laisse surprendre par la fin de l'échange, qui ne peut qu'être abrupte. La jeune femme se redresse et sourit. Elle se lève, remercie, me serre la main et disparaît. Difficile de réussir à sortir de cet espace-temps diffus. Errant un peu parmi les livres qui s'impatientent serrés les uns contre les autres, on comprend que *Time has fallen...* est aussi le récit du temps d'un livre. Un temps compris entre le moment où la poussière qui se dépose sur sa reliure révèle l'oubli dont il est victime et celui où des mains curieuses le délogent de son confortable emplacement.

Je sors de la bibliothèque, pensive. Je songe à la rencontre éphémère avec mon "livre vivant", et tout d'un coup j'y pense : j'ai oublié de lui demander son prénom.

J.P.

*Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* de Mette Edvardsen, bibliothèque universitaire de Lille campus Pont de bois, NEXT Festival, Villeneuve d'Ascq, 27 novembre 2019.

## DANSER BRUT

**I fallait bien s'y atteler à quatre pour démêler les fils de l'exposition *Danser brut* tant le parcours, riche de centaines d'œuvres, offrait des possibilités de lectures multiples. À partir du titre et de ce qu'ouvre cette formule impérative, "danser brut", c'est quoi ?**

L'exposition est composée d'un impressionnant ensemble d'œuvres, dont l'association est parfois confuse et hasardeuse. De nombreux extraits de films, des photographies côtoient dessins et sculptures. Plusieurs œuvres sont issues de la donation l'Aracine et semblent là pour mettre en valeur le fond avant tout : se pose par exemple la question du choix de la salle qui présente des manèges en relation avec le titre de l'événement.

Si je me réfère à la définition de l'Art **Brut** par Jean Dubuffet, dans laquelle il y a une notion de spontanéité, désignant la production de personnes exemptes de culture artistique, peu de pièces présentées ici entrent dans cette catégorie. Une danse brute serait produite hors contexte artistique, hors du champ du spectacle et de la recherche. L'accrochage invite alors à se demander ce qu'il y a de "brut" chez les danseur.euse.s de Catherine Contour, chez Mary Wigman, Valeska Gert ?

Une danse **brute**, c'est peut-être ce qui échappe aux conventions, qui n'est dirigé dans aucun but extérieur autre que le besoin de se mouvoir, que le besoin d'exister au monde. Danser brut ça pourrait être faire irruption dans un contexte. Au fil de l'exposition apparaissent des corps, des mouvements qui surgissent souvent hors de places qui leur ont été assignées. Au gré du parcours, on organise soi-même ces rencontres et ces échos. En filigrane des débordements possibles s'agencent, se révèlent. Min Tanaka qui danse dans le parc de la clinique de La Borde sous les yeux des habitants du lieu. Cette vidéo de 1962 de la danse de la Tarentelle en Italie qui montre un moment de folie autorisé, accepté et organisé le temps d'une danse, d'une transe. Un cliché d'un patient en plein vol plané dans un couloir d'hôpital, un mouvement pur, saisi en suspension.

Ce qui touche dans l'exposition, c'est cette idée de gestes en débordement et qu'il y ait des espaces possibles pour les laisser être, les accueillir. L'exposition produit une fascination pour ces mouvements dont on ne saisis pas le but. Elle ouvre un espace-temps, où le mouvement spontané est célébré. Et nous permet de nous questionner sur notre propre rapport à la mobilité, à la liberté.

La danse **brute** c'est peut-être un mouvement qui s'inscrit en rupture. Je me suis dit cela devant les photographies issues des recherches sur l'hystérie, la décomposition des poses, ce sont des corps crispés, des corps sensibles. On retrouve aussi cela en expérimentant l'œuvre d'Anthony McCall où l'on flotte, on traverse, on évolue dans des nuages de lumières. Ce qui nous fait entrevoir aussi quelque chose de "magique", qui peut dépasser, transcender, traverser les corps. Comme cette fameuse photo de Nijinsky en complet-veston saisi comme surpris les pieds en première position, décollant du sol. Surréaliste. Magique.

Le **"brut"** c'est peut-être alors ce qui est une surprise pour celui ou celle qui regarde. Un mouvement tout d'un coup devient visible, devient un événement parce qu'il y a quelqu'un pour le voir. Quelque chose se passe dans la relation entre un témoin spectateur et un corps en mouvement, et dans cette relation arrive le mot "danser", qui donne un relief à ce corps, le détache de son environnement ou de sa condition, et vient me toucher. Ce cheminement m'a intéressée. Comme la parole de Jean Oury, qui raconte les danses des habitants de La Borde, des danses qui sont danses parce qu'au détour d'un chemin ou d'un couloir, il les a vues. Ce fait de "tomber sur la danse", c'est beau.

Danser **brut** c'est peut-être enfin danser au quotidien, dans l'intimité, comme un enfant. C'est un bébé qui se dandine, une mère qui, de tristesse et de faim, entre en transe dans la rue, la danse du démuné. Une danse qui réunit les malades, les sorcières : une danse macabre, une danse populaire, une danse pour le plaisir, une danse qui fait rire. Des danses comme des petits miracles.

P.L., K.F., M.P., M.W.

*Danser brut*, LaM, Villeneuve d'Ascq, du 28 septembre 2018 au 6 janvier 2019.

Rubrique

## Les ficelles du métier

À chaque numéro, nous partons à la rencontre d'un.e artisan du spectacle vivant. Les règles sont simples : tirer au sort une lettre de l'alphabet, lui associer un mot-clé et broder 2 minutes sur ce thème.

Johanne Huysman, plasticienne scénographe.

## C comme Composition

Chaque scénographie est conçue comme une installation plastique, ce n'est pas un décor : c'est une composition. Je travaille de manière très classique, à partir d'une construction afin que cela "tienne" visuellement. Je tiens compte du lieu, de comment cela va être joué suivant le thème ou l'histoire qui va être racontée. Même s'il faut penser au parcours, à l'échelle, à l'interaction des personnages avec la future structure, ce qui est extraordinaire est que j'ai toujours un espace gigantesque où tout est permis. On y côtoie la lumière, la musique, les corps. C'est tout ce que j'aime dans le théâtre. On n'a pas ces expériences en arts plastiques, là on peut aller ailleurs comme dans le travail de Nathalie Baldo pour *Un cerf au sabot d'argent*. Une scène c'est trop petit, il nous faut la forêt. Devoir faire ces choix-là, c'est géant ! Avec la danse, on peut se le permettre, on peut jouer plusieurs fois.

Je suis passionnée par le dessin du corps en mouvement, j'aime le côté fragile de la création. Je ne suis pas scénographe de formation, ni architecte, je travaille à partir de ce que je perçois, les sensations me sont plus familières. C'est pour cela que je dis "composition", comme un volume sculptural. C'est d'ailleurs ce qui rend la partie technique plus complexe. Mais la priorité c'est la sensation, et ça je ne l'ai pas sur un plan de montage.

Je connais les exigences du théâtre mais je ne commence pas par réfléchir à ça, dans un premier temps je rêve, afin d'aller le plus loin possible. Ensuite je réponds aux contraintes du lieu et/ou budgétaires et là, on rêve un peu moins. J'aime être avec l'artiste dès le début de l'idée. Ce n'est pas une commande mais une rencontre, les choix du ou de la chorégraphe sont les supports de la scénographie. C'est la conception qui m'intéresse afin de faire la proposition la plus juste et de ne pas fournir que de l'illustration. On se nourrit l'un.e l'autre : j'amène des objets qui donnent du jeu et du sens, eux me donnent leur sujet et je les invite à expérimenter. Des choix sont faits et on épure. Je ne m'interdis pas lorsque cela fait sens de mettre une pincée dans la mise en scène.

Propos recueillis par P.L.

Lille, 21 novembre 2018.



## Rubrique

## Le moindre geste

Un endroit pour s'intéresser à la naissance du mouvement, aux processus de travail en cours, une fenêtre sur la fabrication du geste chorégraphique.

Au départ, il y a un désir de suspension. Éprouver la sensation de quitter le sol, de sentir le vide, renverser les perspectives entre le bas et le haut, la terre et le ciel, bousculer ses référentiels et ses points d'appui. Scheherazade Zambrano relie cette sensation à des souvenirs d'enfance : une séance d'escalade, grimper sur le toit avec son grand-père pour regarder les étoiles. Puis aux pratiques dans lesquelles elle s'est engagée, celle de l'apnée lors de ses années de championnat de natation synchronisée, celle de grimper à une corde accrochée dans un arbre, enfin à l'occasion de plusieurs rencontres avec la danse verticale.

Être en suspension c'est aussi avoir le souffle coupé un jour devant l'horreur d'une image, imprimée dans un journal. Un corps de femme suspendu dans le vide, ça questionne. Sous l'escalier du Vivat il y a une corde noire comme tombée du ciel. Pour que le dialogue ait lieu, entre le corps et la corde, il y a la souplesse et l'improvisation comme méthode, parce que la corde a sa vie propre, et qu'en fonction du poids donné, lâché, de la densité du mouvement, elle répond chaque fois différemment à ce que le corps propose. Dans l'écriture de ce solo intitulé *K(/)SA*, ses partenaires de danse sont la corde, un baudrier et le vide, au terme d'un processus où la chorégraphe a appris à quitter le sol, puis à quitter un mur-appui pour s'accrocher au centre de la pièce et travailler avec l'air. Il faut accepter de ne pas tout contrôler, explique Scheherazade, parce que tout bouge. Ce corps et cette corde mais la terre aussi, qui tremble à Mexico et engloutit la ville l'année de sa naissance, balayant les repères.

Au départ, il y a aussi un désir de renversement vers cette terre, l'idée d'approcher le sommet du crâne du monde d'en-dessous, d'y déverser sa pensée. Avoir la tête en bas, "*se donner*" dit-elle, c'est jouer avec la gravité parce qu'elle fait partie de la danse, et c'est aussi s'inscrire dans une cosmogonie qui commence au-delà du ciel et plonge bien en dessous du sol. Le corps en suspension de *K(/)SA* est en cela un trait d'union, un vase communicant entre des mondes. Pour danser *K(/)SA* il y a cette physicalité que demande l'air - s'accrocher, monter, se suspendre, gagner, tirer, se renverser, se balancer, lâcher, trouver les arrêts - et celle que donne l'eau, qui permet différemment de quitter le sol, de renverser les axes, d'éprouver et de jouer avec le poids. La conjugaison de ces deux pratiques, dans l'air et dans l'eau, dépouille ce mouvement de voler ou de flotter qui, sorti de la notion d'acrobatie, devient événement à la fois entier et minimal, mobilisation pleine depuis le centre de gravité d'un corps qui devient seul point référent.

Dans l'étape qu'elle partage ce mois de janvier, Scheherazade Zambrano commence par ce geste de faire tenir de petits œufs à la verticale. De micro-enveloppes liquides qui ponctuent le tapis de danse blanc, comme une constellation amie qui sert de boussole pour la suite, une fois qu'elle est dans l'air, une fois la tête en bas. Et qui sont à l'image de la matérialité avec laquelle la chorégraphe cherche à dialoguer : fragile, vacillante, toujours susceptible de surprendre et d'entrer brusquement en mouvement. On en vient alors à voir le corps même comme une coquille pleine de liquides, qui cherche toujours son équilibre dans le monde, alors que la danseuse nous laisse avec ces questions en suspens : "*Qu'est-ce qui nous soutient ? À quoi on s'accroche ?*"

M.P.

*K(/)SA* de et avec Scheherazade Zambrano, Cie La Malagua, étape de travail présentée au Vivat, Festival Vivat la danse !, Armentières, 2 février 2019.

## TWICE

**TWICE** réunit deux pièces en un programme. Emmanuel Eggermont et Robyn Orlin s'essayent pour la première fois à une écriture jeune public en créant chacun un duo, composé avec les interprètes Jihy Jung et Wanjiru Kamuyu.

*La méthode des phosphènes* d'Emmanuel Eggermont se pose d'emblée du côté des images. Fond et sol blancs composent la scénographie d'une pureté clinique d'où ressortent deux personnages, l'un tout de rose pastel vêtu, de l'imper aux baskets en passant par une toile recouvrant son visage, et l'autre tout en jaune pâle, imper, pantalon et doté d'une sorte de masque-bec. Pas un morceau de peau, qui pourrait signaler des indices d'identité (sexe, âge ou marqueur social), n'est découvert. Ces deux figures cohabitent à peine ; comme des tâches monochromes, elles évoluent sans contact dans une écriture concise où les lignes et les formes sont loïs, altérée parfois par un soubresaut fluide et involontaire du corps, comme un spasme échappé d'entre les teintes fixes de cette palette polie.

Privées de chair vivante et de visage dans ces scaphandres de tissu, les figures s'incarnent dans une danse qui agit comme un chant polyphonique, composé de points qui apparaissent et disparaissent. Les spectateur.ice.s ont à peine le temps de capter en vol des impressions que celles-ci s'estompent dans un autre élément qui surgit – un nouvel objet du décor, une note, un geste. L'anonymat troublant des figures gagne du sens au fur et à mesure que des objets apparaissent en strates et viennent composer un paysage – un bloc bleu ciel qui se démonte, des ruisseaux de couleur rose déroulés. Les interprètes bientôt se dévêtissent et découvrent un visage et d'autres couleurs sous les impers unis. Cette partition suggère l'endroit d'une ébauche qui insinue sans figer, et apparaît comme un phosphène pour ne laisser à la surface de notre peau-rétine qu'un récit balbutiant et trouble d'impressions sourdes, fugaces et grondantes au loin comme l'écho d'une sensation impénétrable.

Chez Robyn Orlin, on est projeté.e.s dans une tension qui éclate. Les deux danseuses se tiennent debout, dans les gradins, au milieu des spectateur.ice.s. Dotées de micros, on les distingue à peine sous des couches de vêtements qui s'accumulent comme autant de strates colorées. Débutent alors un dialogue avec pour seul leitmotiv "*allo*", qu'elles se renvoient interminablement. Prolongé, teinté d'amertume, d'interrogation, de violence ou de résignation, le mot est vidé de son signifiant – pour partie, car ce "*allo*" pourrait aussi rappeler le "*allos*" qui signifie "un autre" en grec – pour devenir le réceptacle incertain d'une amorce de communication, qui signale par le ton et la gestuelle un rapport de force sous-jacent.

Des couleurs pétillantes, aux micros qui transforment le son en aspérités, jusqu'à la présence d'une caméra qui nous renvoie, inflexible, à nos actions, on n'échappe pas à un flot puissant de sensations qui ramène le spectateur à son corps. Qui faut-il croire ou regarder ? Les danseuses enfilent à présent les vêtements sur les fils du micro et les "*allo*" sont de plus en plus agressifs. Le paroxysme éclate lorsque l'une tape son micro contre l'autre – ceux-ci deviennent des poings qui frappent avec une résonance terrible. Peu à peu, les chocs deviennent une litanie rythmique, traduisant l'exaltation d'une puissance créatrice jaillie du fond de la lutte. Apaisées, elles entonnent alors un chant qui réinvestit la scène d'une voix chaude et humaine, avant de se diriger vers une barre noire horizontale suspendue sur le plateau à quelques mètres du sol pour y accrocher les vêtements. Commence alors un nouveau dialogue, ponctué de "*I'm gonna*", qu'elles répètent chacune à leur tour en jouant avec la caméra. Cette nouvelle mélodie vient clore une circularité qui s'ouvrait sur la violence et l'incommunication pour se terminer dans un dialogue fécond, lourd de promesses. Ouvert sur un transitif irrésolu leurs "*I'm gonna*" se tiennent en suspens au-dessus des possibles, comme ce trait d'union intime que représente la barre sur laquelle elles se bercent ensemble à présent.

C.P.

**TWICE**, *La méthode des phosphènes* d'Emmanuel Eggermont et *In order to be them we must be us...* de Robyn Orlin, interprétés par Jihy Jung et Wanjiru Kamuyu, Le Gymnase CDCN, Roubaix, 5 février 2019.

À voir les 1<sup>er</sup> et 2 mars, La Scène, Musée du Louvre-Lens / 14 et 15 mars, Le TANDEM Théâtre d'Arras / 22 mars, Espace Barbara, Petite-Forêt.



## "Nous allons avant tout désigner un bouc émissaire..."

Chaque spectateur.ice est pris.e d'une seconde de panique durant laquelle il.elle cherche subitement sa feuille de salle. Car avant de se réfugier dans les gradins, chacun.e a dû passer à une table en avant-scène où les performeur.euse.s lui ont attribué un numéro. Pour mener à bien cette loterie de la tyrannie l'un d'eux s'empare alors d'un bocal de 5 litres contenant un unique bout de papier qu'il déplie et montre à l'assemblée : le numéro 488 !

Premier indice de bouffonnerie : la jauge de la petite salle de La rose des vents ne doit pas excéder les 100 places et l'air un peu perdu du bouc émissaire, qui se lève plutôt spontanément pour rejoindre la scène, ne suffit pas à nous tromper quant à son réel statut de complice. Alors pendant qu'on affuble ce dernier d'un ventre-oreiller et d'un bonnet d'âne, on se réinstalle au fond de nos sièges, le pire est passé : la tyrannie, on s'assoit dessus...

Dès lors chaque proposition développée met un doigt d'honneur à bouffonner tout rapport d'autorité. *Hamlet* étant une des références, un spectre apparaît, flottant dans son linceul intégral en papier toilette rose. Il signe une bénédiction, index et majeur en l'air, avant d'en faire une provocation,

## Réanimation

En short et sneakers, Marion Sage descend les dernières marches du gradin. Elle invite le public à admirer la scène que quelques phrases d'introduction suffisent à transformer en paysage. La voix parfois cherche ses mots, comme la promeneuse son sentier en forêt. Dans toute visite guidée, il faut trouver le ton juste pour captiver l'auditoire ; d'autant qu'ici, le plateau nu – nimbé d'une douce couleur ambre sans cesse changeante – constitue le seul appui à l'imaginaire de l'environnement sylvestre et hivernal. Plus tard, quelques sons épars puis des nappes plus appuyées viendront renforcer cette économie de moyens. L'animal rare dont parle le titre, quant à lui, ne se cache pas. Affublé de bretelles, il trône sur le dos de la danseuse jusqu'à

ce que celle-ci, mettant fin à son safari, l'installe à cour, posé au sol, le cou fièrement dressé et prêt, en bon coq, à éructer pour saluer l'aube naissante.

Mais de la volaille de bruyère, il ne sera plus question. Ce sont des colonnes que Marion voit désormais pousser du sol. Des empilements de vertèbres qui deviennent le prétexte à une leçon d'anatomie fonctionnelle, teintée de Feldenkrais, que l'interprète dispense, mouvements à l'appui. Les gestes de la promeneuse oscillent désormais entre danse d'une douce véhémence, aux poings souvent fermés, aux angles nets et aux appuis ancrés dans le sol et évocation de scènes de travail : tirer, creuser, ratisser... L'irisation nuancée des lumières a fait de cette bifurcation une transition douce.

L'air de rien, c'est sa démarche d'historienne que Marion nous fait partager. Sept années durant, elle s'est plongée dans une recherche universitaire à la poursuite de deux

gardant seul le majeur levé. Comme dans la pièce de Shakespeare, son apparition engendre une folie bestiale : il est aussitôt déchiqueté et les protagonistes, devenant tout à coup aussi enragé.e.s que les *Rhinocéros* de Ionesco, renversent tout sur leur passage, laissant l'espace jonché d'objets hétéroclites. Puis une "gentille fille" se revendique comme telle en donnant des coups de pied dans le ventre rembourré du bouc émissaire, on nous partage des tutos pour embaumer les morts, et un régicide de série B où tout le monde meurt en d'exagérées (voire orgiaques) convulsions se conclut à nos pieds. Ces facéties sont ponctuées de moments plus graves : après un texte plus que sarcastique sur le viol proféré par un interprète à genoux, maintenu contre le sexe d'une performeuse, deux autres protagonistes s'étalent sur le visage des pelures d'oignons, pour être en mesure de jouer les pleurs nécessaires à une scène aux relents patriarcaux tirée de *La Maman et la putain* de Jean Eustache. Mais tout ayant ici tendance à basculer dans la satire, le dialogue sexiste est abandonné et les performeurs, dégoûtés et perplexes, s'en vont demander son avis au bouc émissaire qui se larde nonchalamment le ventre-oreiller de coups de cutter.

Vous l'aurez compris, le laboratoire performatif *Sit On It* proposé par Annabelle Chambon, Cédric Charron et Jean-Emmanuel Belot est une invitation à "exorciser la tyrannie" avant tout par la facétie et l'ironie. Au cours d'une file indienne où tou.te.s se griment le visage et se parent de bonnets d'âne, on distingue leur mascotte : des nains de jardin, qui plantent où ils peuvent tout un tas de pieds de nez. En guise de conclusion, la synthèse des grandes lignes de réflexion développées durant cette semaine de laboratoire n'est qu'un syllogisme fumeux qu'on pourrait résumer librement par *Hamlet* + contemporain - tyrannie = nain de jardin. C'est dire le joyeux désordre entrepris pour faire du bouffon le roi et pouvoir laisser le mot de la fin au bouc émissaire, en somme au "gagnant" de la loterie de la tyrannie...

E.P.

*Sit On It (Exercice pour exorciser la tyrannie)*, laboratoire performatif proposé par Annabelle Chambon, Cédric Charron et Jean-Emmanuel Belot accompagné.e.s de Simon Capelle, Mélodie Lasselin, Dimitri Vazemsky et Thais Weishaupt, La rose des vents, Villeneuve d'Ascq, 2 février 2019.

fantômes de la danse d'expression allemande, Julia Marcus et Jean Weidt qu'elle évoque ici. Dans sa thèse, l'étudiante d'alors se lançait à la poursuite de ces danseurs révoltés d'outre-Rhin, que le nazisme avait faits se réfugier en France ; elle y questionnait le lien entre geste, archive et politique, mais aussi – en danseuse cette fois – entre trace et potentiel d'action contemporain. C'est cette dernière dimension qui l'a faite progressivement basculer de l'amphithéâtre au théâtre.

Analysant des documents photographiques, imaginant l'élan qui les dynamisait ou les mouvements qui les reliaient, elle redonne corps à ces souvenirs imprimés, réinsufflé une vie à la motricité quotidienne et scénique d'un danseur qu'une Histoire à gros traits a rendu invisible.

Sans avoir l'air d'y toucher, ce solo encore en devenir nous convertit au *care*, cette éthique de la sollicitude

qu'ont fait émerger les ravages du libéralisme. Ici, il se teinte de mystère : certes, il est de bon ton de se soucier des espèces rares et menacées, pour sauver ce qui peut encore l'être. Mais imaginer cette jeune femme s'être prise de passion pour un danseur allemand peu connu, disparu il y a trente ans, est bien plus intrigant. C'est précisément le côté désintéressé de cette réanimation qui donne une grâce à son geste artistique.

P.G.

*Grand Tétràs* de et avec Marion Sage, Le Vivat, Festival Vivat la danse !, Armentières, 31 janvier 2019.



# dè cōncèrt

Le spectre des dialogues entre musiques et danses occidentales est rien moins qu'ouvert, allant du *tout* baroque au *rien* post moderne – en passant par la méticuleuse étude des partitions de l'une pour extraire les principes de composition de l'autre.

♦♦

Autant dire qu'en plaçant cette question au centre de son propos artistique, Rachid Hedli – à la recherche des forces qui dynamisent une vie de danseur – en faisait rien moins que savonner une planche au bord du gouffre. Le pari était de taille : comment dépasser le recours par trop réflexe, auquel le hip hop se cantonne souvent, transformant les nappes sonores de l'électro en papier peint vaguement raccord avec la danse ? Comment entamer vraiment un échange entre performeurs des deux arts, sans tomber dans les aléas de l'improvisation ? Rachid Hedli et Romuald Houziaux, le compositeur complice, ont choisi une logique d'appariement : un musicien, un instrument, un danseur. Et si handpan, streetdrum, violon et contrebasse choisissent d'échanger sans référence à une stricte écriture, le chorégraphe, au contraire, a pris soin de recourir à une partition très serrée pour mettre sa pièce en mouvement, tout en veillant à ce que la scénographie – d'une remarquable sobriété – joue le rôle de transition douce, nous faisant naviguer d'une conversation à l'autre de manière insensible. Forte de ce principe, la lumière assume d'être la première interlocutrice de la création, se décomposant en îlots d'intensité double et concentrique, dans un jeu d'apparition-dissolution, ici et là sur le plateau : première invitation à vivre l'espace-temps musical. Pulsations et modulations minuscules offrent leurs entrées dans une danse minutieuse. Le quatuor de danseurs joue sur la corde de la répétition et de l'accumulation, procédant aussi par diffraction et recomposition.

♦♦

Le premier duo réunit Rahim Ouabou et le handpan de Romuald. Le geste percussif, doux, arrondi puis plus explosif du musicien appelle le mouvement, sinueux et circulaire, comme si le danseur convoquait sans fin les courbes de l'instrument ovoïde. C'est ensuite la contrebasse qui fait son entrée. Jérémy Orville en fait un stylo géant, crissant sur le sol. Plus chorégraphe – au sens propre de celui qui écrit la danse – que danseur, il trace sans fin volutes et spirales qui ornent

dans l'œil des spectateur.ice.s un tapis aux blondeurs de sciure. Puis la batterie entre en jeu : battements, pulsations plus appuyées viennent granuler le temps de minuscules impacts rocaillieux.

♦♦

Le couloir au lointain est isolé de la scène par un tulle. Moins refuge que lieu d'élan, ce territoire flouté se vide aussi quand les huit interprètes, que plus rien ne distingue, viennent arpenter l'espace sur un pied d'égalité : Rachid retrouve ici la marche comme pulsation initiale et condition première de toute musique et toute danse. Plus tard, Rachid rejoint Daphné Swân au violon. Le corps s'enveloppe sur lui-même, comme l'archet sur la corde. Ce n'est plus seulement l'imaginaire sonore qui incite le danseur mais aussi le geste musical dans une envie d'embrasser le phénomène tout entier : interprète, instrument et son. D'autres moments évoquent les dialogues de sourds entre musiciens et danseurs ou rendent hommage à la comédie musicale, autre âge d'or des relations entre les deux arts. Enfin, la pièce offre de purs moments musicaux, créant pour des spectateur.ice.s de danse les conditions d'une écoute à laquelle ils.elles ne sont pas nécessairement disposé.e.s.

♦♦

La rigueur de composition de Rachid Hedli est moins d'avoir voulu restituer un juste équilibre dans les prises de parole, les adresses et les échos entre les différents matériaux corporels et sonores que d'avoir exploré les modalités dialogiques permettant un accord profond des deux arts, une écoute davantage qu'une prise de pouvoir. La pièce résonne comme une révérence au sonore, le plus puissant des inducteurs chorégraphiques ; mais au-delà de l'hommage à la musique – éternelle fiancée de la danse – *Résurgences* sait brillamment en organiser les noces.

P.G.

*Résurgences* de la Cie Nija, interprété par Rachid Hedli, Valentin Loyal, Jérémy Orville, Abderrahim Ouabou, Romuald Houziaux (handpan), Mathys Dubois (Streetdrum), Daphné Swân (violon), Franck Da Silva (Contrebasse), Maison Folie Wazemmes, Festival Hip Open Dance, Lille, 9 février 2019.



Elle apparaît seule sur scène telle une vision. Joues pourpres, comme déjà échauffées par la performance. Un tapis de danse d'un blanc immaculé délimite le sol.

Madeleine Fournier se tient assise, dans l'angle à cour, souligné par la présence d'un rideau bleu magnétique. Frêle figure gantée de rouge, elle s'apprête à labourer l'origine de son mouvement. Le tableau scénographique évoque une photographie d'Harry Gruyaert.

Durant une heure, elle nous entraîne avec elle dans sa recherche viscérale, inspirée du pas de bourrée mais aussi d'une exploration de gestes liés au féminin.

Madeleine est puissante, et on ne peut pas détacher son regard d'elle. Elle saute, tressaute, mime, chante, elle habite l'espace scénique. L'intensité de son interprétation est amplifiée par le son des tambours battants. Dans cette proposition, c'est le travail du corps féminin qui est à l'honneur. Un corps en tension, un corps de labeur, mais aussi un corps sensible et parfois souffrant, comme elle le souligne par sa plainte aux tonalités baroques.

La projection d'un film documentaire en noir et blanc sur la croissance des plantes nous permet de reprendre notre souffle. Clef de voûte de cette composition chorégraphique, le déploiement des tiges en accéléré résonne avec ce que nous venons de recevoir. Elle profite de l'interlude pour se mettre à nu, avant de revenir vers nous dans un final désarmant, dévoilant fugacement son intimité.

K.F.

*Labourer* de et avec Madeleine Fournier, NEXT Festival, Kunstencentrum BUDA, Courtrai, 25 novembre 2018.  
À voir le 5 Avril 2019, La Raffinerie Charleroi danse, Festival Legs, Bruxelles.

## Focus Jan Martens

# Écologie de L'ATTENTION

**Philippe Guisgand** : Notre mission consiste à faire un focus sur un chorégraphe dont on a vu deux pièces : *Pauline Thomas* et *Passing the Bechdel test*. Un focus c'est à la fois croiser les regards et croiser les pièces. C'est d'autant plus drôle, que ces deux-là sont extrêmement différentes.

**Karen Fioravanti** : Ce qui m'a marquée dans *Pauline Thomas* c'est l'émotion qui s'en dégage mais avec si peu de moyens ! Leur présence sur scène est très forte, et pourtant c'est fait avec des micro mouvements et des choses assez légères.

**P** : Une économie et une sobriété. Je trouve que c'est vraiment quelque chose qui le caractérise. Que ce soit dans l'une ou l'autre des deux pièces. Il y a une économie de moyen et une volonté de faire à partir de pas grand-chose, des petits gestes... et pourtant, l'ordinaire ne l'intéresse pas. Il propose une danse à la fois formelle et sobre et c'est touchant parce que ça t'oblige à changer d'échelle émotionnelle. On retrouve ce côté sobre aussi dans la mise en scène de *Passing...* : une économie de moyens assez drastique si on la compare à la composition spatiale plus sophistiquée de *The Dog Days Are Over*. Dans *Passing the Bechdel test* c'est un peu l'inverse.

**K** : En abandonnant cette variable, il recentre le propos sur le texte, ça donne de la lisibilité.

**P** : De la lisibilité et de la radicalité.

**K** : C'est ce qui fait aussi qu'on arrive à ressentir les choses aussi fortement. C'est sa radicalité qui crée l'émotion...

**P** : C'est ce que je trouve beau dans le fait de comparer ces deux pièces. Il n'y a pas moins d'humanité dans une pièce qui est strictement chorégraphiée que dans une pièce où le texte est premier. C'est la balance que tu fais entre tes perceptions, tes sensations, qui est différente. D'un côté c'est la vision qui va prendre le pas dans *Pauline Thomas*, et dans *Passing...* c'est l'audition. Mais dans *Pauline Thomas* l'usage que fait Jan Martens de la musique aussi est intéressant, il y a cette idée de rentrer en dialogue avec tout un disque (ce qui est assez rare). La musique n'est pas un paysage sonore, Jan en joue davantage comme une madeleine de Proust, quelque chose qui va venir tirer une fibre sans en abuser, comme une adresse aux spectateur.ice.s, pour les englober dans la performance, comme dans un cocon.

**K** : Il instaure une "poésie du quotidien" en évitant la musique savante. Ça participe de notre projection, à nous spectateur.ice.s, dans les mouvements des danseuses. Et dans *Passing...*, la musique est une respiration, pour tout le monde : pour les interprètes et pour nous, car il y a une masse d'informations qui passe par le texte ; et ce moment de respiration permet de voir ces jeunes filles s'exprimer d'une autre manière. Il y a le moment où l'une d'elles se met sur la table et fait un solo qui est une très belle parenthèse.

**P** : J'ai retrouvé un peu du solo de Pauline dans le solo de cette jeune interprète, une boucle de bras qui fonctionne comme une analogie formelle, comme une danse de régénération...

**K** : Elles le font toutes à la fin, chacune avec sa personnalité mais avec la même gestualité. Je crois que la danse dit cela dans *Passing* : mon corps est à moi, il m'appartient et je l'active ; ce qui est très en lien avec les textes car il y a un rapport très fort au corps, au corps féminin, genré, sexué. Je trouve cette danse très belle parce qu'elle n'utilise pas de codes ; on dirait une danse de détente qu'on ferait chez soi tout.e seul.e. C'est un rythme qui s'installe où l'on n'est pas en tension.

**P** : Du coup ce n'est pas la tension dramatique ou narrative qui fait tenir la pièce mais sa composition rythmique, spatiale... ce qui explique peut-être l'admiration que Jan voue à Anne Teresa De Keersmaeker : sous cette apparente décontraction ou légèreté se trouve une sous-couche sérieuse. Dans *Ode to the attempt*, par exemple, Jan procède par listes ou bien dans *The Dog Days Are Over* c'est la composition qui fait varier la figure du rebond. La mise en ordre est alors sophistiquée, elle ne se voit pas forcément et je crois qu'elle est aussi à l'œuvre dans *Pauline Thomas* ou dans *Passing*. Ce n'est pas très souligné, mais c'est évidemment très présent pour maintenir l'attention et la tension pendant deux heures. Je crois que chez Jan Martens, cette envie d'architecturer la pièce est très forte.

**K** : Et toutes ses pièces parlent d'humanité, des fois c'est autobiographique, des fois c'est biographique, voire même thématique comme dans *Passing*. C'est particulièrement fort dans *Common People*, parce qu'il montre que n'importe quelle personne peut être intéressante. C'est ce qui est très fort chez Jan : cette attention, ce souci des gens.

P.G. &amp; K.F.

*Pauline Thomas* de Jan Martens, interprété par Pauline Prato et Thomas Régnier. Le Gymnase CDCN, NEXT Festival, Roubaix, 16 novembre 2018. À voir le 25 avril 2019, Le Grand Bain, Espace Barbara, Petite-Forêt.

*Passing the Bechdel test* de Jan Martens, interprété par Isabel Braamkolk, Noor Caestecker, A. Claassen, Renée De Coninck, Luna Glowacki, Bente Govaerts, Noor Hollemaersch, Birgit Lesage, Marie Libens, Hannah Peiren, Celina Vercruyssen, Yanou Van Dessel et Mirren Vandenberk, La Condition Publique, NEXT Festival, Roubaix, 20 novembre 2018.

À voir, *lostmovements* de Jan Martens et Marc Vanrunxt, Théâtre de l'Oiseau-Mouche, Le Grand Bain, Roubaix, 28 et 29 mars 2019.

## Rubrique

# Chic, on danse !

Une rubrique pour les danses sociales, populaires, participatives et les mouvements collectifs.

La navette du Vivat nous a emmené.e.s à travers les champs enneigés. Il y a foule ce dimanche au café. À l'intérieur, il fait chaud. Derrière le bar qui ne paye pas de mine, deux grandes portes s'ouvrent sur une salle de bal bondée. Aux murs, les orgues. Le brouhaha est empli de retrouvailles, de discussions sur la météo ou la décoration, de cris d'enfants qui ont déjà pris place sur la piste. Un silence se fait lorsque les premières notes retentissent. Puis les discussions et les rires reprennent. Les puristes s'approchent du mur en action pour se plonger dans la musique et ressentir les vibrations de ces rythmes répétitifs. Steve Reich s'est emparé des platines ? On commande une bière, enfin on tente, puis on applaudit cette première ph(f)ase.

Les danseur.euse.s se mettent en place. 1,2,3,1,2,3, répétition mentale. Eliane dit "*Où elle est Madeleine ?*". La chorégraphe Madeleine Fournier a appris la bourrée quelques heures avant à un groupe au Vivat. C'est parti. Sur le sol les pas piétinent, les talons claquent, certain.e.s s'emmêlent, les enfants s'en mêlent et se cognent aux jambes des adultes. On garde le rythme. "*À gauche !*" Les Auvergnats rencontrent la musique électronique. Bourrée en boîte de nuit. Le monde autour regarde tourner ces dans(h)eur.euse.s. 1,2,3,1,2,3... Bravo !

Les enfants reprennent la piste, forment des rondes, comme les grands. Même pas peur de se tromper, la danse ils l'inventent. La musique résonne, on écoute d'une oreille, déjà habitué.e.s, alors que certain.e.s vrai.e.s habitué.e.s trouvent que ça fait plutôt du bruit.

À présent des sons plus graves, plus lents. Passé le mur du son, on comprend. Pénélope est derrière, en train de retenir les partitions avant qu'elles ne s'engouffrent dans la machine. Mains à plat sur l'accordéon de papier troué. Les curieux lui posent des questions curieuses, mais on n'entend pas ses réponses, nos têtes sont dans l'instrument. Au creux du son. Les pieds dans un tambour, l'oreille près d'un soufflet. Dehors, on applaudit.

Sortir de là. Traverser des conversations, d'autres réalités. Les danseur.euse.s reprennent place, cette fois face à face, concentré.e.s, frappant le parquet. Ça s'embrouille. "*C'est pas du tout comme ça. On arrête. Ça a tout décalé !*" En voilà un qui sort de la ligne. La musique accélère, hypnotique. "*J'avais pas vu qu'il fallait changer, du coup ça a merdé complet !*" - "*Mais c'est pas grave monsieur, ça s'voyait pas !*" - "*Ah, ça s'voyait pas qu'on merdait ?*"

Le son revient au centre, nappes aiguës, râpeuses, rythmées d'un pas grave. Tel un géant qui traverse une tempête de neige. Ça pique les joues et ça s'enfonce dans le sol.

On a vidé les bières. Eliane annonce avec regret qu'il n'y aura pas de frites. C'était le dernier morceau. "*Ouh, fait super chaud !*"

Un air de *Kontakthof* envahit la piste centrale où les couples se forment, les pas résonnent. Les orgues rejouent "normalement". Mais aucune tenue de soirée en ce dimanche après-midi. Pas besoin. Et les frites n'étaient pas loin. Juste à côté. On va pouvoir continuer à danser. M.W.

*O.R.G.* création de Puce Moment pour les orgues limonaires du Café des Orgues d'Herzele, Festival Vivat la danse !, Herzele, 27 janvier 2019.



## Rubrique

## En pratique

Faire partie d'une transmission, le temps d'un cours, d'un bal ou d'un atelier. Une immersion dans la danse depuis l'expérience.

Avez-vous déjà remarqué que lorsque vous placez votre langue très à gauche dans votre bouche, votre tête a envie de suivre cette direction ? Si c'est le cas, il vous faut alors quelques micro secondes pour réussir à suivre la direction opposée. Une fois l'expérience réalisée, l'exercice devient plus simple, votre cerveau a compris, appris et retenu cette nouvelle information.

C'est un des nombreux chemins corporels qu'explore Sabrina Mirailles pendant l'atelier qu'elle présente tous les lundis soirs au 188. Nous sommes une petite dizaine en ce début d'année. Sabrina nous accueille dans cette salle encore un peu froide et nous propose de rester debout quelques minutes. Nous allons explorer la motricité du bas de notre corps. Ses ateliers débutent toujours par un voyage corporel teinté de Feldenkrais<sup>1</sup>. Il s'agit aujourd'hui de descendre notre centre de gravité de manière verticale, d'abord avec le chemin corporel que nous avons l'habitude d'emprunter, dans mon cas en pliant les genoux, puis, en se concentrant sur les hanches. Nous plaçons nos mains au creux de l'aîne et étudions la mobilité de l'articulation. En suivant les indications de Sabrina, je réalise que plus j'engage mes hanches dans le mouvement, plus je soulage mes genoux.

La suite de l'exploration se poursuit au sol. Allongé.e.s sur le dos, en prenant le temps de relâcher nos jambes, de nous détendre. Elle nous guide dans l'exploration de notre articulation. L'emploi du singulier ici est significatif, Sabrina aime travailler en asymétrie. Ça me donne l'impression de ressentir plus intensément les changements qui s'opèrent après la mobilisation d'une partie de mon corps. Après une vingtaine de minutes à actionner la hanche droite dans différentes directions, à se concentrer, à s'imprégner, nous nous relevons, en douceur, pour explorer les perceptions modifiées. Je marche dans la salle en ayant la sensation d'avoir la jambe droite plus légère, plus molle aussi, tandis que ma jambe gauche me semble raide. Sabrina nous incite à garder ces nouvelles sensations, à ne pas chercher à les « corriger », ainsi, elles pourront être transmises à l'autre côté de notre corps, et cette impression de déséquilibre s'estompera au profit de la connaissance d'un nouveau chemin.

Pour approfondir notre recherche, nous sommes regroupé.e.s par deux. Une articulation après l'autre, progressivement, j'appuie mes mains et j'exerce une pression sur le pied droit, la cheville droite, puis le genou droit de Louise. J'applique ce poids plusieurs fois sur chaque articulation, en laissant le temps à son corps de comprendre l'information, puis j'opère sur la jambe gauche, et ainsi de suite, jusqu'à exercer le poids de mes avant-bras sur sa tête. Quand je retire ma pression, Louise a l'air de grandir. Son corps répond comme un ressort. Fin de l'exploration. Corps en flottaison. Je comprends cette impression lors de l'échange des rôles, je sens mon corps s'assouplir à chaque pression exercée. Je fais quelques pas dans la salle. Corps en caoutchouc.

Nos improvisations en duo sont teintées de ce que nous venons d'explorer. Grâce à la mobilité de nos hanches, nous invitons l'autre à tourner, répondre à sa sollicitation et même tenter quelques portés ! Sabrina nous enseigne une technique de porté latéral : en se servant de nos hanches, les regards dirigés vers le ciel, si j'abaisse suffisamment mon centre de gravité, que ma partenaire s'élève légèrement, je peux la soulever comme si elle était légère comme une plume. Les improvisations se poursuivent en binôme, autour de ce porté, des hanches et de cette nouvelle mobilité consciente. Chacun.e d'entre nous explore à son rythme, certain.e.s explorent leurs sensations et les possibilités du porté, certain.e.s improvisent vers d'autres dimensions, certain.e.s perdent l'équilibre, certain.e.s éclatent de rire... De l'aveu de Sabrina, cette séance est particulièrement technique, mais apprendre la technique permet aussi plus de liberté dans l'improvisation. La séance se conclut sur un moment d'échange où nous sommes libres de partager ce que nous avons ressenti. La discussion est libre, fluide et bienveillante, comme le sont les séances de contact-improvisation de Sabrina.

K.F.

Cours de contact-improvisation par Sabrina Mirailles le lundi de 18h à 20h, le 188, Lille.

<sup>1</sup> Voir la rubrique "En pratique" du numéro 2 des Démêlées.

Sérieuses

## GAMINERIES

Ils sont quatre à investir ce plateau blanc, meublé d'une table, deux chaises, d'un cube et d'un drap, accessoire indispensable pour un apprenti prestidigitateur, au talent en réalité confirmé, qui délivrera plus tard quelques tours : apparitions, disparitions et déplacements. Ils sont quatre virtuoses de l'acrobatie à se plier, sauter, se porter, à accomplir roulades et roues à l'unisson et à jouer aux joncs bousculés par le vent. Ils sont quatre à ne pas nous quitter des yeux, quelle que soit leur position, au gré de leurs clowneries, torsions, portés, jeux d'équilibre.

On perçoit très vite que ces jeux d'enfants, techniquement très savants, installent quelque chose d'étrange et que nous ne sommes pas seulement convié.e.s à nous divertir du spectacle de ces corps prodiges - même si le charme opère nécessairement. Nous en sommes très vite au point inconfortable suggéré par le *Ah vous dirai-je maman !* susurré par le piano mozartien avec toute la grâce requise pour annoncer le *ce qui cause mon tourment* et ses multiples variations. La chorégraphie ne nous attire cependant pas vers d'intenses souffrances métaphysiques mais plus légèrement, et sérieusement aussi, à partager les tracasseries et incertitudes de la création d'un mouvement toujours recherché.

La pièce débute par la récitation en russe et en français d'un conte de Daniil Harms, figure du mouvement *Oubériou* qui, à la fin des années 20, assura les derniers feux du modernisme avant d'être anéanti par la politique de Staline. Il y est question d'un homme roux sans organes, sans corps, un non-sujet auquel "il convient de rien ajouter". En hommage à cet humour absurde de la soustraction qui énonce les conditions d'un art révolutionnaire à venir, ce prologue énonce une clé possible pour entrer dans un dispositif dramaturgique dédié aux doubles sens.

Ainsi, la séquence des trois corps parcourant le quatrième allongé tient autant de la prouesse circassienne que de la tension qu'elle installe entre émerveillement et malaise à contempler un corps écrasé qui tente comme il peut de se mouvoir en dépit des contraintes qui pèsent sur lui. Et ce corps, celui de Winston Reynolds, peut-être trop grand, irrégulier, pas dans les standards parvient quand même à se muer en sol mouvant inaugurant sa propre dynamique jusqu'à récupérer sa propre verticale. De même encore, les disparitions successives des personnages qui sautent dans ce puits figuré par le cube évidé oscillent entre le cache-cache espiègle et le saut dans le vide - ambiguïtés de la soustraction à la vue ! Toutes ces tensions concordent avec celles de la musique passant de la mélodie mutine ou mélancolique à l'allegro tragique ou joyeux. La musique de Mozart est ici comme un décor qui n'orne pas mais impulse la mise en tension des saynètes qui se succèdent.

*I'm the world but the world is not me.* Cette phrase sera dite et redite encore : confidence, mantra, plainte ? Le rythme du déroulement des prestations finit par donner l'impression d'une obstination à essayer quelque chose qui ne se réalisera jamais au point de conclure. Alexander Vantournhout poursuit par ce quatuor les questions déjà envisagées par son solo précédent : quelles ressources attendre d'un mouvement engagé qui n'aboutit pas où on l'attend ? Il y a toujours une chorégraphie à venir, qu'il poursuit comme une nouvelle proposition sortie d'une boîte à idées dans laquelle les quatre athlètes ne cessent de se jeter eux-mêmes. Il ne suffit pas d'essayer pour que ça marche. Cela crée du comique mais réinterroge aussi ce qu'est réussir, question de grande actualité. Car ce qui réussit ici, ce n'est pas ce qui conclut ou se capitalise mais ce qui retente sans cesse l'impossible et éprouve les vertus de l'inconfort : marcher sur la tête, sauter sur place, déjouer les règles de l'équilibre... Bref, qui perd gagne sur tous les tableaux, comme une fantaisie court après une résolution toujours à venir et développe ainsi un langage nouveau. On le sait depuis Adorno, la fantaisie n'est jamais aussi accomplie que lorsqu'elle en est presque une. *Quasi una fantasia !*

F.F.

**RED HAIRED MEN** d'Alexander Vantournhout, interprété par Ruben Mardulier, Axel Guerin, Winston Reynolds et Alexander Vantournhout, Le Prato, Festival Vivat la danse !, Lille, 30 janvier 2019.

**Compagnies, spectatrices et spectateurs :** pour participer et soutenir *Les Démêlées* (contribuer au financement, diffuser le journal, ou toute proposition), contacter le Gymnase I CDCN (porteur administratif du projet) : [communication@gymnase-cdcn.com](mailto:communication@gymnase-cdcn.com) ou le comité de rédaction : [contact@lesdemelees.org](mailto:contact@lesdemelees.org)

♦ [www.lesdemelees.org](http://www.lesdemelees.org) ♦ [www.facebook.com/lesdemelees](https://www.facebook.com/lesdemelees) ♦

**Les Démêlées**, critiques locales de danse, chorégraphie, performance. **Comité de rédaction :** Karen Fioravanti, François Frimat, Marie Glon, Philippe Guisgand, Vincent Jean, Pascale Logié, Valentine Paugam, Coline Pianetti, Juliette Pierron, Marie Pons, Elliott Pradot, Madeline Wood. **Conseil de publication :** Le Gymnase I CDCN Roubaix Hauts de France, Latitudes Contemporaines, Compagnie de l'Oiseau-Mouche, Le Phénix scène nationale Valenciennes, La rose des vents scène nationale Lille Métropole Villeneuve d'Ascq, Le Vivat d'Armentières Scène Conventionnée d'Intérêt National - Art et Création, L'Espace Pasolini, le CCN de Roubaix, Les Maisons Folies, le FLOW, le 188. **Directrice de publication :** Marie Glon. **Rédaction en chef :** Marie Pons. **Graphisme et mise en page :** Mathilde Delattre - Le pont des artistes. **Impression :** Calingaert. N°3 - Mars 2019. ISSN en cours. Tiré à 5000 exemplaires et distribué gratuitement.