

SITUATION CRITIQUE

LES
MÉT
CRITIQUES

ATAQUER LA CRÉATION, C'EST ATTAQUER

LES IMAGINAIRES...

À la fin du mois de février, juste avant l'ouverture du festival Le Grand Bain, l'annonce de coupes massives dans le budget de la culture tombe comme un coup de massue. Le chiffre est vertigineux : deux-cent deux millions d'euros en moins, dont près de quatre-vingt seize retirés à la création artistique, soit 10% de son budget total en France. Si le mot d'austérité a remplacé celui de solidarité depuis longtemps dans les politiques menées en matière de service public, et suite aux crises sanitaire, écologique et énergétique essuyées coup sur coup par le milieu du spectacle vivant comme l'ensemble de la société, c'est un nouveau bouleversement de tout un écosystème qui s'annonce, avec son lot de conséquences en cascade, sociales autant qu'artistiques. Un communiqué partagé par le SYNDEAC le 14 mars traduit cette très vive inquiétude : « *l'activité artistique est en berne, les équipes artistiques ne peuvent plus produire, les coproducteurs et les diffuseurs voient le disponible pour l'activité artistique fondre comme neige au soleil. Un plan social à bas bruit est en œuvre. Des milliers d'emplois sont directement menacés dans le silence assourdissant des élus de la nation.* »

spectacle de danse se comptait à la hauteur de deux dates de représentations annuelles avant l'ère COVID, la traduction de cette estimation dans la réalité présente prédit la disparition pure et simple d'œuvres qui n'auront plus la place, le temps, les moyens d'être pensées, accueillies, créées, découvertes.

Nous sommes ici entre les pages d'un journal dont l'existence même est irriguée par la vitalité de la création et de sa diffusion dans la métropole lilloise et la région Hauts-de-France, qui constituent nos terrains d'observation, d'échanges, d'expériences. Les écritures plurielles que nous y côtoyons et dont nous tentons de rendre compte à travers nos regards critiques nous aident à penser le monde dans lequel nous vivons. À le formuler, à y vivre, à le rêver autre au fil des discussions, des contradictions, des fictions et des frictions qui découlent du dialogue sensible avec les plateaux de danse. Attaquer la création c'est attaquer les imaginaires. C'est une tentative concrète d'amoindrir la force de mise au travail de questions essentielles à une vie partagée en société. En composant ce numéro, nous avons pris une nouvelle fois le pouls de cette vivacité, avec des créations qui ouvrent des espaces pour interroger les représentations, les stéréotypes et les discriminations épinglées sur certaines existences et certains corps, afin de proposer d'autres qualités de regards, de positionnements et d'engagement. Un pouls battant nécessaire, pour ne pas laisser les mouvances les plus nauséabondes prendre le terrain et envahir de leurs propres imaginaires le corps politique, illustré par la transphobie gravement montée en flèche en ce printemps. À ces endroits-là, vigilance et mobilisation, organisation et résistance. Parlons-en ?

On ne voit pas bien comment il va être possible de « *mieux produire, mieux diffuser* », selon les vœux d'une autre circulaire mise en place ce printemps qui vise à améliorer l'accès aux spectacles sur l'ensemble du territoire. Comment mieux produire et mieux diffuser avec énormément moins ? Voilà une dissonance cognitive supplémentaire, parmi celles que produit l'époque. Devant l'aggravation de la situation en ce qui concerne la diffusion dans le secteur culturel, L'Association des professionnels de l'administration du spectacle a mené une enquête flash afin d'évaluer avec précision comment les compagnies de spectacle vivant étaient grevées par le manque de moyens. Le chiffre qui sort de ce sondage de terrain coupe le souffle à son tour : 54 % de dates en moins en prévisionnel sur les saisons 2023-2024 et 2024-2025. Lorsque l'on sait que la durée de vie moyenne d'un

Quentin Conrate, Olivier Corre, François Frimat, Alice Garlatti, Marie Glon, Pascale Logié, Marie Pons, Mathilde Sannier, Pauline Vanesse, Madeline Wood.

Les ficelles du métier

Quand on fait des captations de spectacles, nous transformons la création scénique en plusieurs plans. Puisque nous passons d'un objet scénique à un objet vidéo, la question ...

p.3

Le moindre geste

Un après-midi au Colisée de Roubaix, nous assistons à une étape de travail de la prochaine création de Sylvain Groud prévue pour novembre 2024. Dans cette salle, ce qui nous interpelle...

p.4

Chic, on danse !

« Ce n'est pas un cours mais un projet, qui émane d'une personne très enthousiaste, Maria Antonieta Silva, championne en titre de salsa individuelle en France. Elle a créé une troupe... »

p.7

En pratique

À l'invitation de Mylène Benoît et de sa compagnie Contour Progressif à participer au projet Faire Monde, je réponds avec curiosité en me rendant au cycle intitulé Re-naître...

p.8

Les sexualités gay ont déferlé sur les planches, dans un torrent de corps, de pénis, de plaisirs, de mains et de lumière. Pendant une semaine, les images se sont calquées, ont déteint, ont coulé. Il nous faut maintenant les rattraper, les laisser imbiber nos pupilles pour voir ce qu'elles ont à nous dire et comment elles dialoguent avec les lieux communs ou les fausses évidences.

Circé est une pièce gonzo. Sur le plateau quatre hommes nus réalisent ce que Mathieu Jedrazak nomme au départ de la pièce un "rituel métamorphique". Pour ce faire, les quatre corps s'arrachent, s'embrassent dans l'aïne ou sous le bras, se sucent, se tirent les cheveux, miment des sodomies dans un bain de fumée qui ne semble jamais vouloir se dissiper. Ça pue le poppers. Le spectacle me semble immergé dans un bain de culture porno *mainstream*. Pourtant, d'autres voix ayant vu la pièce dans un contexte différent me diront y avoir vu une manifestation de douceur post-porn et envoûtante. Malheureusement, ce soir-là au Gymnase ce qui me frappe c'est que le public se compose sans identités *queer*. Un monde en observe un autre. Alors, les danseurs deviennent les pantins de Matthieu Hocquemiller, pris dans ses fantasmes intergénérationnels mis en scène au sein des backrooms du jardin d'Éden, la faute aux lilas en plastique qui décorent le plateau. Sur une petite estrade, un interprète transgenre ouvre

Un monde en observe un autre...

ses cuisses, son corps est utilisé comme étendard d'une sexualité pseudo-inclusive. Jambes écartées, rendu passif sous nos regards derrière une simili-vitre qui rappelle celles d'Amsterdam, je vois un corps trans dépossédé. Exposé à la lumière, ce qui pourrait être vu comme un acte d'empouvoirement me laisse, dans cette salle, l'impression d'une réification, faisant de son corps un objet curieux offert aux yeux de ce public. Je reste étourdi de ne pouvoir lui rendre sa puissance politique par mon regard. La pièce donne l'impression d'une envie charnelle qui oublie de s'éclairer elle-même, de se questionner. Nos désirs sont dissidents, mais ici rien n'est dit au-delà des images hétéronormées.

Plus tôt, c'était Yohann Baran qui avait foulé le tapis du Gymnase et en avait fait l'arène d'un corps sensuel. Dans un cercle, les spectateur.ice.s étaient invité.e.s à assister à un long strip-tease, une danse de Salomé. Au départ de **Jay**, il porte un

Ses mains glissent tout contre son cou, du haut de la nuque à son scrotum, elles vont vite, le caressent comme on nous fait les poches.

mini-short en jeans, un imperméable, des baskets légères et de hautes chaussettes. Il décline, tableau après tableau, vêtement après vêtement, une danse de la désirabilité sur une playlist allant de *Scooby Doo Pa Pa* à Shakira. Ses mains glissent tout contre son cou, du haut de la nuque à son scrotum, elles vont vite, le caressent comme on nous fait les poches. Dans un grand écart tout en panache il se dépose au sol, continue les twerks amorcés debout. Puis, la tête renversée, nous offre des courbes, laisse convulser ses yeux. Il révèle sous son short un slip rouge. Les lumières neutralisent la couleur du vêtement et le déshabillent. Puis, avec lenteur, il retire le petit morceau de tissu et exhibe un string, laisse voir les plis de son aïne et ceux de son anus. À la sortie, la pièce laisse planer le doute, est-ce un hymne à l'autoérotisme ou à l'ultra-performance ? On se demande comment il est possible de dépasser le stade de l'exposition pseudo-érotique pour faire advenir un geste politique ou subversif.

Un vendredi soir, je vais au Prato excité de revoir Arno Ferrera et Gilles Polet admirés l'année dernière dans *Cuir*. Leur nouvelle création, **Armour** promet une approche homoérotique et triadique des sports de combat. L'espace hexagonal nous laisse admirer trois athlètes-danseurs, je me demande à quel endroit va naître l'émoi. Ça commence dans le noir, les corps chutent dans des maillots de lutte en lycra aux couleurs criardes. Quand le tissu glisse le long des torsos, puis le long des jambes, se révèlent des jockstraps qui laissent voir leurs fesses. Ils s'empoignent par le pénis, de la magnésie plein les mains, dans un contrepois forment des arcs avec leurs bustes vers l'arrière. La salle pouffe. Malgré les idées qui se recyclent et se répètent, la pièce semble dans le dernier tiers laisser (enfin) la place à une forme de

...dans un contrepois, ils forment des arcs avec leurs bustes vers l'arrière.

douceur, mais toujours désarmée par un virilisme déplacé qui prend un pas de côté. Ils imitent des pets à l'aide de leurs dos qui font ventouse contre le tapis à cause de leur transpiration, se chantent dans l'anus à travers le lycra. Jusqu'à la fin je me demande si l'on ne rit pas aux dépens de ces hommes "masculins" esquissant ce qui ressemble à de l'affection.

...il courbe les fesses, regard perçant indéniablement érotique

Dans ce kaléidoscope, me manque un espace de douceur, un endroit pour laisser advenir ce que Dani d'Emilia nomme *la tendresse radicale*, pour faire de nos corps et de nos sexualités le lieu d'un militantisme. C'est ce qui se dessine dans la création de Andrea Givanovitch, **Untitled (Some Faggy Gestures)**. Quand on entre il peint sur une toile blanche *They love dead queer here*. C'est lui qui dirige la régie son et lumière directement du plateau, occupe tous les fronts. Il enchaîne les poses qui "font pédé", suggestif, exagéré par la déformation il courbe les fesses, regard perçant indéniablement érotique. C'est son désir qui nous sauve face à la musique qui bourrine. La pièce, qui est empreinte de la violence extérieure, laisse pourtant des interstices à nos propres voix. Le monde n'occupe pas tout l'espace, n'oblige personne à nous faire rire et jouir. Plus tard, il se peint en vert, nu c'est lui qui est devenu pancarte. Son corps dénudé est une manifestation à lui tout seul, agent désirant et désirable. Andrea Givanovitch n'est pas nu pour nous faire bander, nous exciter, il veut exister comme un être *queer*, sexuel et insurgé. La pièce touche au potentiel révolté de nos plaisirs, malheureusement trop courte pour nous laisser un goût sur la langue.

O.C.

Circé, de Matthieu Hocquemiller avec Pierre Emö, Odilon Pluviôse, Mathieu Jedrazak et Arnaud Célérier, au Gymnase CDCN, Le Grand Bain, 10 avril 2024. **Jay**, de et avec Yohann Baran, au Gymnase CDCN, Le Grand Bain, 8 avril 2024. **Armour**, de et avec Arno Ferrera, Gilles Pollet et Charlie Hession, Le Prato, 13 avril 2024. **Untitled (Some Faggy Gestures)**, de et avec Andrea Givanovitch, au Gymnase CDCN, Le Grand Bain, 10 avril 2024.

*L'utilisation du mot "pédé" renvoie ici à son utilisation militante. En se réappropriant cette insulte initiale - comme la nomme Didier Eribon - le stigmaté se renverse et se remplit d'une force politique et révolutionnaire en écho avec les luttes homosexuelles des années 1970. "Nous dire "pédés" raconte bien plus de choses que le simple fait d'aimer les hommes, parce qu'il ne s'agit pas que d'amour justement. En ramenant sans cesse nos vécus à des enjeux sentimentaux de l'ordre du privé et à de simples histoires interpersonnelles, on désamorce la force critique et la dimension politique que portent nos expériences et nos cultures, on lisse nos identités en les saupoudrant d'un amour duveteux, calqué sur le modèle cis-hétérosexuel. On nous modèle pour ne plus effrayer, pour nous contrôler." Pédés, Florent Manelli (dir.), Points, 2023.

Ulysse et Simon sont dans un bateau

Les corps se font face, la rencontre semble déviée, organisée par une communication relai, à peine amorcée, déjà terminée. C'est long, prend son temps, le perd en route. *Post coitum animal triste*. Comme filandreuse, la pièce commence par nous échapper. Ils respirent fort dans des micros, comme après l'effort. Leurs regards se heurtent. Les espaces sont mous, décisions en demi-teinte, prise au plateau diluée. Pour cette longue introduction, on se demande s'ils savent que nous sommes là à les regarder. Les choix paraissent un peu trop loin de nos attentes qui ont déjà vu les amorces assurées du projet l'année dernière au Gymnase. La vidéo de David Le Borgne, qui servait de préambule au solo chorégraphique et avait engagé l'empathie jusqu'au trouble n'est plus, il m'est difficile de concevoir l'œuvre sans ce portail sensible. Alors, je ne me laisse pas attraper tout de suite par l'objet du soir, coincé.e dans le souvenir d'un tableau qui a péri. Pourtant, de cette résistance naît la surprise. Je me ferai happer, bien obligé.e de rompre l'horizon d'attente inadapté, gage d'une pièce puissante.

Un découpage imaginaire crée un îlot dans la salle-hangar sans frontière qui se fait traverser de part en part, par de curieux.euse.s visiteur.euse.s. La Grande Nef du Fresnoy laisse la place à un cercle prêt à accueillir la magie hasardeuse qui s'opère. Il y a une déconnexion entre le dehors loin derrière et ce nouveau dedans. Une voiture passe, ou bien c'est le vent qui hurle. Non. C'est la guitare d'Ulysse Zangs qui répercute le bruit de la caresse à rebours.

Les premiers gestes ne laissent la place à aucun trouble. Il y a un danseur. Il y a un musicien. Dans un délicat plié, Simon Le Borgne se dépose au sol, laisse glisser ses avant-bras sur le béton froid. Il serpente, un coude ancré sert de pivot. La danse séquencée nous arpente. Elle peine, cherche sa place, revient sur ses traces, hésite. Un nuancier éclot, sans parvenir à s'établir, entre la raideur de ses jambes et la mollesse de son tee-shirt. Dans l'interstice biaisé prend forme la danse. L'intérieur des écarts comme terrain de jeu, il faut jouer, c'est ça la clé. Dans cette mutation constante, il est tantôt paysage, tantôt spectateur, enfant recroquevillé ou soutien musical.

C'est se heurter à nos parois qui le fait redémarrer, comme une bille qui se cogne sur une plinthe ouatée.

C'est Ulysse qui creuse l'entre-deux. Assume l'à-côté. Il prend place au centre et toute la construction s'ébranle. C'est là, à partir de lui, qu'une nouvelle attention s'opère.

Ulysse comme point de bascule, rupture, portail plus sensible encore.

Retournement de situation, le personnage principal annoncé sert la révélation du second rôle et s'efface pour le laisser jaillir. Érigé sur ses demi-pointes, le

batteur est ce nouveau nerf qui soutient toute la structure, moteur pour Simon. Dans un large mouvement de déséquilibre son corps accueille les vents fictionnels. Pris dans un courant, le bassin passe d'un côté à l'autre de sa jambe. Précaire ou tombant, il continue à bouger, sa cheville pourrait se tordre. Ses doigts sont friables. Sa phrase est rythmée par les formes de l'Opéra, arabesques sur arabesques pour nous rappeler à sa formation, lui aussi est danseur, quand il danse, quand il gratte, quand il tape les fûts.

Le jeu prend de l'élan. Tourne Simon, tourne encore. 5, 4, 3, 2, 1. Nos yeux voudraient tourner aussi, un regard partout, un œil pour tout. Pouvoir aller au-delà de nos corps de spectateur.ice.s qui, ensemble, créent une membrane quasi-hermétique autour d'eux. Nous formons un contenant, les obligeant à composer avec le tournis. C'est se heurter à nos parois qui le fait redémarrer, comme une bille qui se cogne sur une plinthe ouatée. Il ne tourne plus, fait face à la batterie. Cruel, Ulysse a le regard sadique quand il fait glisser ses baguettes de fer sur la caisse claire. Micro en main il tape directement sur les toms, ils se regardent. Mise au défi. Par ce batteur guitariste qui soudainement, danse.

La fin est précieuse. C'est un contact dans un écrin, pas une démonstration d'amour dans le cliché des parties qui pour un final s'unifient, pas faux, pas télescopé, pas trop, ni surjoué. C'est ce moment précis qui permet la réactivation. La prochaine fois que j'irai au Fresnoy je penserai à Simon et Ulysse, je les verrai dansant ces monologues qui s'entrecroisent, interpénétrés par les incises de l'autre, un regard, un son qui créent une onde jusqu'à nous.

O.C. & P.V.

Ad Libitum (version in situ) de et avec Simon Le Borgne et Ulysse Zangs, Le Fresnoy, Tourcoing avec Le Gymnase CDCN, Festival Le Grand Bain, 24 mars 2024.

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.

Avec *Déroute*, Benoît Duvette et Camille Graule, vidéastes spécialisés dans la création de contenus vidéos et de prestations audiovisuelles à destination du secteur culturel en région Hauts-de-France.

P comme Plan

Quand on fait des captations de spectacles, nous transformons la création scénique en plusieurs plans. Puisque nous passons d'un objet scénique à un objet vidéo, la question de la transposition est importante, car nous cherchons à rester fidèle à ce qu'il se passe sur scène. Nous faisons en sorte que la vidéo ne prenne pas le dessus sur l'objet scénique afin de proposer un contenu final fidèle au propos. Pendant la préparation, il s'agit de bien situer l'endroit de la création en termes de scénographie, de lumière, de corps.

Le plan, c'est aussi l'endroit où l'on va mettre nos caméras. D'abord, il y a le plan large qui est la base de la captation, qui doit être au centre pour restituer de la façon la plus neutre l'image globale, sans parti pris, sans montage. Puis, à ce plan large nous ajoutons des plans de différentes échelles, rapproché, très rapproché, latéral, plus ou moins centré. Le choix des échelles de plans dépend souvent de la proposition en elle-même. Nous demandons aux artistes une vidéo en plan large de leur spectacle, même de mauvaise qualité, qui nous permet de voir le spectacle de manière neutre. Sinon, nous assistons à une répétition pour travailler de notre côté sur un découpage technique idéal pour la réalisation de la captation. Grâce à ce travail de préparation, nous pouvons réfléchir en amont aux besoins et à l'installation des caméras dans l'espace. Ensuite, pendant le tournage, comme nous travaillons à deux, nous avons mis en place un dispositif qui nous permet de voir ce que l'un et l'autre filment. Ces multi-écrans nous permettent de ne pas tourner le même plan, la même échelle ou de filmer les mêmes danseur.euse.s. Certains spectacles nécessitent plusieurs caméras parce qu'ils sont complexes mais d'autres, comme les solos par exemple, n'ont pas forcément besoin de beaucoup de points de vue, tout dépend de la réalisation que l'on veut. La longueur des créations influence la forme finale puisque pour les plus longues il est plus intéressant de proposer un montage dynamique, avec plusieurs plans. Plus nous avons de caméras, plus il y a de plans diversifiés et plus nous pourrions créer ce montage dynamique. Nous parlons là du plan des images mais il y a aussi les

plans sonores. C'est important d'avoir un plan large sonore, en position public avec la caméra large. Mais il faut également d'autres micros, placés stratégiquement pour créer des plans sonores plus ou moins rapprochés.

Filmer la danse nous fait faire une sorte de chorégraphie. Nous suivons des corps en mouvement alors nos objectifs et nos caméras font ce même mouvement. C'est vrai aussi pour le théâtre ou d'autres formes mais avec la danse, quand on commence à tourner, mon corps se met dans une disposition particulière et je sais que je vais être dans cette énergie jusqu'au bout du spectacle, je ne peux pas la relâcher puisqu'il faut que l'image soit bonne. J'aime parce que l'on entre dans une énergie, une disposition corporelle différente. Cette fluidité de mouvement peut être inhérente à la danse mais ça dépend vraiment, ce n'est pas complètement scindé entre danse, musique, théâtre. Parfois des projets musicaux nous mettent dans cet état. C'est stimulant, parce que ça nous met dans un processus qui est différent. C'est aussi plus fatiguant, entre guillemets, car il y a parfois quelque chose dans le corps de très fragile, au sens de sensible, que la caméra n'a pas le droit de trahir, elle ne peut pas être fragile, au risque de dévaloriser la proposition. Ce travail est plus exigeant puisque nous tentons d'être en communion avec ce qu'il se passe au plateau, cela nous demande plus d'énergie. En effet, lorsque nous regardons une vidéo, tous les détails comptent, le moindre faux mouvement, à-coup ou petit flou peut venir parasiter la lecture. C'est plus difficile quand on est sur un plan rapproché, un solo ou une danse très précise. Nous savons dans ces cas-là que nos caméras rapprochées sont plus sollicitées et importantes puisque nous pouvons moins faire appel à un plan extérieur.

Finalement, le travail de captation est souvent voué à créer un outil, parfois plus visionné que le spectacle lui-même. Au tournage, nous avons ainsi conscience que ce que nous sommes en train de créer va permettre d'archiver, de faire la promotion, de défendre un spectacle auprès des acteur.ice.s du milieu culturel.

Propos recueillis par A.G.

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.

Un après-midi au Colisée de Roubaix, nous assistons à une étape de travail de la prochaine création de Sylvain Groud prévue pour novembre 2024. Dans cette salle, ce qui nous interpelle n'est pas tant ce qui se déroule sur le plateau, mais plutôt ce qui se trame entre les sièges, dans la posture du chorégraphe et ses prises de paroles.

Nécessairement en marge des créations, les explications deviennent avec Sylvain Groud des espaces de la pièce à part entière, aussi essentielles que le projet chorégraphique lui-même. Il est en effet rare d'assister à la représentation d'une de ses pièces sans vivre un temps d'échanges ou d'explicitations. Ses médiations font œuvre, peut être en raison de son désir de faire de ses pièces des lieux de partage, des médiations justement. Dans une démarche d'accessibilité, sans réussir à nous convaincre d'une quelconque vérité, il instaure tout de même la nécessité d'une compréhension, du faire sens d'une œuvre chorégraphique.

C'est lui qui ouvre le bal des commentaires, parsemant d'emblée son imaginaire. Les réflexions n'ont donc pas de risque de dévier dans ce système et deviennent les reformulations de ses propres intuitions. Le dispositif semble annihiler toutes remarques dissidentes ou confrontations critiques. D'ailleurs, il finit toujours par nous informer de ce qu'il voulait "vraiment dire" induisant une "bonne" lecture malgré une volonté de faire place au sensible. C'est une mise en scène de lui-même comme chorégraphe ouvert à la discussion ; la construction d'une posture à l'écoute, lui, face au public, créant en réalité un contexte biaisant les échanges, les prises de parole.

C'est une manière propre d'appréhender le sensible que Sylvain Groud développe à la rencontre de tous publics, les rendant malléables à la parole du chorégraphe plutôt qu'à leurs ressentis. Ces moments post-représentations sont également pour lui l'occasion de performer son projet social de démocratisation de la danse contemporaine, résultant en une

accessibilité, primant peut-être sur le travail scénique ?

Il est donc compliqué de ne pas être contaminé.e.s par cet *autour* au moment de visionner une œuvre ou une étape de travail, complexe de ne pas voir l'espace didactique déborder sur l'espace scénique. C'est d'ailleurs ce qui nous marque sous les projecteurs du Colisée ; la recherche d'une pièce non clivante. La limpidité de ce *Banquet des merveilles*, sous-titré à l'oral par le chorégraphe *du chaos à l'harmonie*, ne laisse place à rien d'autre qu'une adhésion. Les corps marquent les rythmes binaires de la musique jouée en live par La Compagnie du Tire-Laine, ils sautent sur les temps. L'utilisation des danses folk pour signifier la joie et l'être-ensemble nous cantonne à la vision d'une émotion nécessairement festive. Difficile d'y voir autre chose qu'une métaphore appuyée d'une envie de lutter contre la noirceur.

La pièce manichéenne laisse poindre une danse tortueuse dans le premier tableau avant d'être désamorcée par les corps verticaux qui s'érigent lors la seconde partie, où plus rien n'est troublant. La scénographie prometteuse écrase finalement les phrases dansées qui se répondent de façon scolaire. Deux interprètes regardent vers l'arrière, l'une recule, pendant que l'autre s'accroupit vers l'avant. Les vagues de gestes s'accumulent encore fraîches dans les mémoires. Là, tout est encore en construction. La proposition est pourtant prometteuse à certains endroits ; quand un homme enfle une robe marron, quand les danseur.euse.s enchaînent des postures comme des photographies issues d'un atelier d'improvisation théâtrale, qui pour certaines sont suggestives. Mais le tout retombe comme la toile sur les interprètes à la fin de la pièce - *le ciel leur tombe sur la tête* pour reprendre l'expression du chorégraphe - cela nous apparaît littéral, les lectures nous sont offertes sur un plateau.

A.G. & O.C.

À voir *Le banquet des merveilles* de Sylvain Groud, Le Colisée, Roubaix, 13 novembre 2024.

Dans un même pot, on ne peut pas queer deux plats différents

Nous, lesbienne non-binaire et pédé désabusé, désespérons de se sentir représenté-es sur les scènes lilloises. Marre des hétéro-as qui s'accaparent nos voix en se prenant pour des défenseur.euse.s des LGBT+. Nous voulions du *queer*. Or, dans la morne programmation du mois de mars, proposées dans la même semaine, nous avons trouvé *Plutôt vomir que faillir* et *WOKE*.

Quand on a vu le nom de Despentès écrit dans la programmation du Théâtre du Nord, on en attendait beaucoup. Nous étions excité-es à l'idée de regoûter les élans éprouvés à la première lecture de *King Kong Théorie*. Mais dès l'entrée, on a l'impression d'avaler le digestif. Une sensation d'âpreté perdue, quelque chose nous râpe la langue et nous empêche de déglutir. Les comédien-nes déclament leurs textes autour de la grande table installée au centre du plateau et on a l'impression d'assister à un bingo du bon wokiste acab, fier-ère surtout de le revendiquer plutôt que de se mettre en lutte. Le tout fait du surplace, manque de chair ou de mouvement. Pourtant, des corps, il y en a. Au plateau, les interprètes sont nombreuses, sans compter les quatre élèves de l'École du Nord incarnant journalistes et flics lors de courts interludes. On a la sensation d'un texte désincarné qui se déroule comme des sous-titres sur une image pixelisée. Petit goût d'un pas assez - débordant pourtant à l'excès - qui reste dans nos bouches.

Quand tout est de trop, de travers, tordu, assez à côté de la norme pour que les récits sensibles valent la peine d'être déclamés

Au Grand Bleu dans *Plutôt vomir que faillir*, au moins, tout est excessif. Il y a une trop grande assiette au centre de la scène. Il y a trop d'histoires, de vécus à raconter. Il y a trop de micro-ondes disposés comme un mur à jardin. Il y a trop de fluide qui coule

des prothèses-boutons, trop de poils. Il y a trop de purée dans la cuillerée démesurée avec laquelle on nourrit un des comédiens. Derrière ce surplus pourtant transpire une vulnérabilité. Et toustes les deux, on se régale face à ce débordement de *queerness* : quand tout est de trop, de travers, tordu, assez à côté de la norme pour que les récits sensibles valent la peine d'être déclamés. Rebecca Chaillon met en branle une politique de la fragilité, en proposant aux performeur.euses de se raconter et de faire advenir leur vie comme un acte politique dans les propositions - en partie improvisées - chaque soir. Dire "je", dire "je suis non-binaire", être ce corps trouble qui interroge et déstabilise les spectateur.ices, transformer le générique de *One Piece* en une performance lipsync, raconter l'adolescence en Guyane ou l'enfance trans, tout cela est politique.

Même s'il nous semble que *WOKE* est également un geste politique, il nous manque du "je" malgré quelques moments de respiration. C'est l'arrivée de Soa de Muse qui soulage nos corporités *queer*. Son entrée est mystique. D'abord lente, comme une figure sortie du brouillard, elle se laisse désirer. Puis dans un catwalk flamboyant, elle sort des coulisses côté jardin, cheveux longs et veste en jeans. Dans nos corps ça résonne avec le lipsync d'Anthony dans la pièce de Rebecca Chaillon. Iels *slay*, et ça se voit. Les corps dans *WOKE*, sont de retour dans le dernier tableau, mais là on a comme un doute. Quatre lettres gigantesques et disproportionnées descendent lentement des plafonniers. W. O. K. E. Les comédien-nes nous incitent à nous lever. Les corps auparavant étriqués dans des costumes trois pièces se délestent de tissus pour redevenir iconiques. On reconnaît Félix Maritaud, des ailes d'ange dans le dos qui danse torse nu au bord du plateau. Soa de Muse escalade les gradins, performe dans les rangées encombrées de sacs. Tout le monde danse (ou presque) avec les vedettes. Le wokistan fait la fête, c'est standing ovation assurée, pas de noir plateau, difficile de se rasseoir pour applaudir. Acclamations aigres-douces. Suffit-il de mettre des paillettes sur la police pour rendre les luttes sexy ?

M.E.B & O.C.

Plutôt vomir que faillir de Rebecca Chaillon / cie Dans le ventre avec Chara Afouhouye, Zakary Bairy, Mélodie Lauret, Anthony Martine, Le Grand Bleu dans le cadre de la saison nomade de La Rose des Vents, 13 mars 2024. *WOKE* de Virginie Despentès avec Sasha Andres, Casey, Mata Gabin, Soraya Garlenq, Félix Maritaud, Mascare, Soa de Muse, Clara Ponsot, Clément Bigot, Sam Chemoul, Ambre Germain-Cartron et Miya Péchillon, Théâtre du Nord, 16 mars 2024.

PINOCCHIO(S)

ou les mensonges

Un câlin pour finir. Une étreinte inacceptable, comme une gorgée de vin âcre qui teinte le goût de tout le reste du repas. Les enfants changés en Pinocchios se démaillent dans les bassines de fer, ouvrent grand les yeux et enlacent les bustes de leurs adultes manipulants. Un enlacement qui rapièce, comme pour désamorcer la réception possiblement violente de ces corps frères sous le contrôle d'adultes. Avec le choix de cette fin pour la troisième version de *Pinocchio*, Alice Laloy aplatit ce qui pourrait dépasser, comme pour

dans leurs libertés effervescentes. Une récréation brève dans une cour d'école grise. À l'Idéal, les gradins bilatéraux se placent comme grilles qui observent, explicitent un seuil infranchissable, étouffant l'excitation depuis le germe. Les espaces évoluent ensemble. La scénographie épurée du premier tableau, qui laisse la place à des déplacements sans motifs précis, devient chirurgicale. Tous les choix s'accordent, la dramaturgie se déploie devant nous, le piège se referme, la narration assise sur nos genoux. Le plateau s'engorge de Geppettos plus conformes, chaussures aux talons compensés en bois

Les idées plastiques au potentiel percutant se diluent dans les corps maladroits et gauches.

correspondre au cliché de ce que devrait être un spectacle jeune public : convenu. C'est une mise à distance d'un possible malaise, d'une éventuelle lecture, et qui ainsi lavée des partis pris, abolit toute autre grille interprétative. Dans cette tentative, ce qui nous paraissait osé devient boiteux. Est-ce possible d'écrire autrement sur *Pinocchio(live)#3*, quand tous les textes critiques s'accordent sur une expérience si loin de la nôtre ? Tapis blanc. Les enfants, tambours battants et vêtements de ville, montent et descendent d'une structure roulante, château de leur terrain de jeux. Les corps juvéniles prennent sol et hauteur, interfèrent, se rencontrent ou se dissipent

démesurés ceinturés à leurs pieds. Pas de pas de côté. Les voix se taisent, la musique guide la troupe. La scène se sature d'humain.e.s tandis qu'elle est dépouillée de son vivant. Les adultes hébétés sont perdus dans les limbes d'une partition autoritaire. Un rituel, ou plutôt un algorithme, une suite algébrique. Chaque enfant est en duo avec un adulte. Au rythme de la bande sonore, une dizaine d'équipes appliquent à la lettre une méthode de transformation des enfants par le costume, sans la conscience de Jiminy Cricket. On les peint à la bombe blanche, leur transperce une peau pastiche pour

y faire rentrer des fils. Marionnettes. Des gommettes sur leurs paupières pour simuler des yeux bleus perçants. Usine à faire des Pinocchios, formation d'enfants dociles, inconsistant.e.s, inconscient.e.s. Poupées de tissus malléables, faussement mobiles sur des établis étendard, table d'autopsie ou banquet. Certaines articulations bloquent, un genou reste coincé, une posture est impossible à tenir. Il y a un trouble dans ces corps inanimés qui bougent pourtant parfois. Les idées plastiques au potentiel percutant se

diluent dans les corps maladroits et gauches. Les mouvements tendent à l'irréversibilité. Le climax qui s'annonce retombe, rien n'explose jamais, la promesse n'est pas tenue. La fougue du début ne parvient plus à s'établir. Le point culminant n'est qu'une réunion de corps coincés dans une chorégraphie tenue, que les enfants ne tiennent pas. À la sortie, des rires et des sourcils qui se lèvent, surtout nos espérances déçues. Nourri des images de la compagnie, des affiches de programmations, des deux

anciennes versions, *Pinocchio(live)#3* n'a semblé rien pouvoir nous dire de plus. Première rencontre épidermique entre nos corps restés placides et l'œuvre. On s'interroge, spectacle ou terrain de recherche ? Comment regarder cette réminiscence de 2021, elle-même enfant de 2019 ? Avec l'envie d'aimer malgré tout cet univers, on se dit que peut-être la compagnie s'appelle reviens ressasse toujours la même recette pour nous questionner sur une répétition du déclin, qui s'effeuille plus qu'elle ne s'aiguise. Malheureusement pour nous, ces réécritures se

délestent d'éléments trop forts. Cela aurait pu être politique mais la direction des enfants au plateau abolit la prise de risque. Si une quatrième version voit le jour, peut-être interrogera-t-elle l'existence de ce robot-photographe, et l'invitation à immortaliser depuis nos places le spectacle avec nos téléphones portables. À voir les séries de portraits de la metteuse en scène, cette intégration iconographique pourrait être poignante, tout en interrogeant la nécessité de passer par le mouvement.

O.C. & P.V.

PINOCCHIO(LIVE)#3, d'Alice Laloy avec Alice Amalbert, Mathilde Augustak, Matthias Beaudoin, Étienne Caloone, Ashille Constantin, Roxane Coursault, Robinson Courtois, Nina Fabiani, Léon Leckler, Valentina Papic et les enfants Charlotte Adriaen, Nohé Beratta, Louna Beratta, Éloi Gonsse Martinache, Juliette Martinez, Mila Ryckebusch Vandaële, Romane Sand, Elya Tilliez, Eléna Vermersch, Giulio Risaceo et Iness Wilmotte, Théâtre de l'Idéal (Théâtre du Nord), Tourcoing, 2 février 2024.

Pas si vite !

En écho à *BIT* (2014), pièce terriblement dansée, une farandole surgit du fond du plateau au milieu des décombres du mur édifié à la fin de *DEUX MILLE DIX SEPT*. Là où trônaient les patronymes du

capitalisme triomphant ne subsistent plus que des ruines. Pourtant, en 2023, la danse ne peut toujours pas reprendre et la farandole s'interrompt très vite. Voilà le point de départ de la nouvelle proposition de Maguy Marin. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, cette dernière création occasionne une vague de départs de la part du public. Si le fait paraît en lui-même anodin – l'artiste est après tout coutumière de la chose – c'est l'argumentation déployée qui interroge. Elle se structure autour de deux reproches. Le premier est une vieille rengaine « *Ceci n'est pas de la danse, il n'y a pas de corps* », le second, plus inédit, se résume à : « *On sait déjà tout ça, ça ne nous apprend rien* ». Considérons ces remarques pour interroger ce que la pièce a à nous dire, et ce qu'elle dit de nous. Nous précisons que nous cherchons davantage à comprendre ce qu'un tel argumentaire dissimule plus qu'à émettre un avis sur ces départs : chacun.e ayant toujours bien raison d'user de sa liberté de spectateur.ice pour demeurer ou quitter le théâtre. La déception qui s'empare du public frustré de ne pas voir de danse ou assez de corps vient de ce que demeure encore entretenue une confusion entre la chorégraphie et la danse qui n'en est, depuis longtemps, qu'un élément. À trop attendre la danse, on risque de ne plus percevoir la chorégraphie. À un spectateur qui l'interpelle ce soir-là à Roubaix, Maguy

La chorégraphie procède bien d'un corps qui reste le paradigme de sa mise en espace.

Marin proclame elle-même, il est vrai, ne plus faire de pièces de danse mais de théâtre. Et pourtant ! La chorégraphie procède bien d'un corps qui reste le paradigme de sa mise en espace. Si on osait... On retrouverait ici le souci du poids à travers les possibilités ouvertes par l'écroulement initial du mur déjà évoqué, celui du flux de la circulation et du tonus de la planche à billets, celui de l'espace de chaque interprète qui parle depuis sa langue et son monde, du passage de la verticalité à l'horizontalité, comme celui du temps qui file une histoire nous menant de la cadence à une libération des rythmes. Bref, la structure de la pièce est bien organique.

Il est bien sûr probable qu'un.e fidèle d'Acrimed ou de Médiapart (pour n'en citer que quelques uns) aura déjà une idée bien nette des jeux d'influences sur les milieux politiques exercés par les milliardaires patrons de groupes de presse dont les noms se retrouvent sur le mur qui s'écroule au début de la pièce. Mais l'argument cache quelque chose : il ne se concentre en effet que sur un élément qui est loin de composer l'ensemble de ce qui se trouve au plateau. Comment réduire le travail de la compagnie à l'exposition de simples informations : ce « *je sais déjà* » ? Et pourquoi ne pas plutôt interroger la contextualisation de ces éléments donnés à voir ? Pourquoi ne retenir que ce qui se passe sur un simple

écran posté à cour et s'abandonner à une si étroite focalisation ?

S'il n'est pas grave à la lecture d'un journal de ne pas appréhender le grammage du papier ou les polices d'écritures, ne voir dans un spectacle que les faits abordés est surtout un risque de ne pas voir le spectacle en lui-même, ou de ne pas vouloir le voir. Le « *je sais déjà* » n'est qu'une matière première.

Nous ne nous trouvons pas ici face à des journalistes qui, sur le plateau, font une histoire des conglomerats de presse et des liens avec les « puissants » ou mettent des mots sur une histoire du colonialisme. Les récits politiques qui s'entrecroisent lentement, au fil des prises de paroles et des accents qui se succèdent face à nous à l'avant du plateau, découvrent l'effort par lequel chacun.e retrouve la liberté de son propos. Maguy Marin fabrique un espace propice à cette libération au-delà de la disparité des parcours et de la polyglossie : cela parfois nous échappe, et c'est si beau ainsi. On se rend compte que ce n'est pas qu'un ensemble d'énoncés factuels qui est donné à entendre. Il y a d'un côté une angoisse partagée sur l'état du monde, mais aussi un espace scénique devenu lieu où cette parole peut prendre chair, en chœur surtout. Alors se partagent les inquiétudes où l'humour et l'absurde acquièrent un pouvoir réel : celui d'une force politique adressée aux autres et d'une puissance en partage.

Il faudra s'y faire, le théâtre fait davantage politique lorsqu'il n'est pas le lieu d'une célébration mais du dissensus.

F.F. & Q.C.

2023, de Maguy Marin, avec Kostia Chaix, Kaïs Chouibi, Chandra Grangean, Lisa Martinez, Alais Marzouvanlian, Lise Messina, Rolando Rochan, La Condition Publique, Roubaix, Festival Le Grand Bain, 9 avril 2024.

ROUGE SUR BLANC

Scénographie blanche, vierge. Le passage est abrupt entre ce nouveau paysage proposé par Galapiat Cirque et la peinture rouge qui couvre le hall d'entrée du Prato. Trois murs immaculés occupent l'espace scénique. Un piano recouvert d'un drap est à cour, juste en dessous d'une fenêtre qui découpe de noir la surface monochrome. Une longue table est placée à jardin, proche d'un toilette en céramique et de quatre bustes de statues en polystyrène. Tout est plus blanc que blanc.

Sébastien Wojdan ne s'encombre pas du sérieux ou du mysticisme de la couleur. Sa tenue fait tache, noire, leggings et short de sport, lampe frontale allumée. Déjà plein de transpiration, il fait irruption dans ce monde figé. Il revient des 10 kilomètres qu'il parcourt avant chaque représentation. Dans une suite d'actions méthodiques, il s'évalue. Temps pour 10 kilomètres : 41 minutes. Pouls : 118 battements par minute. Poids (tout nu) : 74,4 kilogrammes. Hauteur : 181 centimètres. Crâne : 53 centimètres. Avant-bras : 42 centimètres. Voix : 11,9 secondes. Il fait du café, veut optimiser ses capacités. Sébastien

Wojdan nourrit l'imaginaire d'un corps performant et statuaire qui pourrait virer à l'excès ou à la prise de risque. Culte d'un corps dopé à l'adrénaline. Alors, il s'exerce, met à l'épreuve ses propres frontières. Il tire à l'arc depuis derrière le public sur les bustes modelés qui tombent, dans un bruit mat, sous le poids des flèches. Avant, il se suspend à un fil au-dessus du vide assis au fond d'une chaise sur deux appuis. Précaire, il chante *Bohemian Rhapsody*. Encore avant, il s'agrafe une feuille de papier sur le ventre : "trop gros". Ce lieu est un terrain de jeu mais aussi un espace de torture, un endroit où le corps se contraint au dépassement de ses limites, au mieux, à l'amélioration constante.

En avant-scène, il jongle avec de petits couteaux, fait circuler les lames sur son épiderme blanc. Il passe sur les petits plis de son nombril puis juste sous ses yeux comme pour aiguïser le regard. Autopsie d'un corps mouvant. Son visage se déforme à cause des lumières qui l'éclairent depuis le bas. Derrière lui défilent des dessins d'écorchés vifs, muscles et fascias apparents. On devine d'ici les plaies qui pourraient naître sur son corps athlétique, le sang qui pourrait s'échapper. Après, c'est au tour d'une des statues de prendre le risque d'être disséquée. Elle a moins de chance que lui. Avec un grand couteau, il extrait un petit cœur tout mou du corps en polystyrène. Pas de nerfs donc pas de douleur. L'organe devient une cible pour le cirassien, il lance une trentaine de couteaux sur la paroi de jardin où il

l'a fixé. Du liquide tâche le mur, c'est rouge. Un micro capte les bruits des chocs et fait vibrer toute la salle. Chaque impact est une déflagration.

Je me perds dans la suite d'actions malgré leur pointilleuse minutie. Je ne sais plus vraiment où regarder. Les actions se succèdent, s'effacent les unes les autres. Elles laissent des traces. Pourtant, on ne peut pas recomposer chaque cause : pourquoi les statues sont-elles au sol ? Pourquoi l'une d'entre elles est enchaînée au mur ? Comment la guitare s'est-elle retrouvée allongée en avant-scène ?

Pourquoi y a-t-il du marc qui traîne au sol ? Il boit maintenant le café et sombre un peu plus dans l'excès. Il y a dix tasses à boire. Chaque gorgée le fait accélérer et ponctue un absurde karaoké, où il chante une suite de faux compléments alimentaires. Plus vite. Plus vite. La performance vire à la folie, il lance des oranges sur le mur couleur plâtre. Ça va finir. Lumières stroboscopiques. Maintenant il valse à moitié nu avec ses statues. Le mur du fond s'effondre sur lui. L'air s'abat vers le public. Soufflé.e. Silence. Noir, plus noir que noir.

O.C.

Blanc de et avec Sébastien Wojdan, Galapiat Cirque, Le Prato, Lille, 14 mai 2024.

un endroit où le corps se contraint au dépassement de ses limites

FAIRE PLAY

Le mardi c'est *Soli Mania*, une pièce pour gymnase qui, pour son passage lillois, investit le complexe sportif Micheline Ostermeyer. Le public forme une foule et quand Grégory Vandaële, directeur du Grand Bleu, fait l'annonce pré-spectacle il a des airs d'entraîneur de foot. Le groupe se scinde en deux et nous explorons plusieurs espaces. D'abord, on revit l'ascension de Marie-José Pérec en mode podcast. Le son dans nos casques réactive le geste et nous rend perméable à son potentiel fédérateur ou esthétique.

Plus tard, le groupe rentre dans le grand espace du gymnase où les lignes des terrains de handball et basket dessinent l'espace. Nous sommes installé.e.s en face d'un simili-podium, où une héroïne-athlète tout de doré vêtue entame un curieux défilé. Elle place ses bras vers l'avant pour rebondir dans un soubresaut, un saut à ski s'esquisse. Elle avance. Arrivée à l'avant-scène, sa colonne se redresse et dans un élégant port de bras nous suggère un tir à la carabine, c'est un biathlon. Maintenant elle court, prend tout l'espace, tous les regards suivent la comète en baskets. Son corps est presque plié en deux à cause de l'élan.

Le dernier solo réactive le souvenir de Richard Virenque, idole d'une

jeunesse. L'interprète déconstruit le vélo et fait du corps en course un matériel chorégraphique, sur quatre appuis il pédale dans le vide. Ses baskets se plient à cause de la traction de ses genoux. Il ouvre ensuite un de ses bras vers l'arrière, sa colonne se contorsionne, son visage se tourne vers le haut. Il est ouvert, regard vers les néons. Il fait glisser sa jambe sur le sol rond faisant office de piste de danse. Les lycéen.ne.s dans l'assemblée rient de ce corps anguleux et mouvant.

Le vendredi dans le hall du Grand Bleu, les spectateur.ices arrivent vêtu.e.s de leur plus beaux habits de fitness, prêt.e.s pour *Baraqué*. Iels ont lu les quelques informations accessibles sur le spectacle, iels ne sont pas pris.e.s au dépourvu. Il y a ces familles où seuls les enfants sont en tenue et celles où il n'y a pas d'exception pour les adultes. J'observe ce défilé, le spectacle a déjà commencé. "Quand est-ce que ça commence ?" interrogent les enfants impatient.e.s de se défouler, "ça ne va plus tarder" répondent les adultes habitué.e.s à patienter. Les gradins ne sont pas installés, on découvre un grand espace qui sera le nôtre pour l'heure à venir.

Sur scène, un groupe de quatre musiciens s'installe. Ils sont en tenue de sport eux aussi. On entend des enregistrements superposés de personnes racontant brièvement leur rapport au sport. Être en bonne santé, se défouler, ne pas grossir, les discours sont les mêmes depuis de nombreuses années. Puis, du fond de la scène entre notre "coach" parée de son plus beau leggings, d'un débardeur et d'un micro casque digne des émissions de fitness des années 80.

C'est parti. Un petit échauffement en bonne et due forme pour commencer la séance, puis on attaque directement avec du cardio et quelques mouvements de renforcement musculaire. Les adultes, si calmes quelques minutes avant, n'en perdent pas une miette, accompagné.e.s ou non d'enfants. Après tout, elleux aussi sont là pour se défouler. Les musiciens tentent de suivre quelques gestes. Je me laisse aussi aller à ce défouloir, mais je prends le temps d'observer ce qu'il se passe sur le plateau comme

au-devant car le spectacle est aussi et surtout là.

Les voix off reprennent. Pause, respiration. Les musiciens s'emparent du bord de la scène et imitent les paroles qui sortent des enceintes. Mêmes discours sur le sport. On reprend de plus belle. Le spectacle-séance se termine par un moment de danse libre et la soirée se poursuivra dans le hall avec un DJ set.

Nous allons au théâtre pour se laisser imprégner par ce qui va être joué. Mais cette fois-ci nous avons en tête l'envie d'écrire, nous étions spectateur.ice de l'expérience mais aussi des spectateur.ices elleux-même, de leurs réactions, de leurs postures. Ces propositions nous semblent vouloir faire du public un corps et rompre avec l'idée d'un sport nécessairement compétitif, qui couronnerait lae premier.e et conspuerait lea dernier.e arrivé.e. Tout le monde est en nage, tout le monde à bougé, tout le monde est un peu déplacé.

M.S. & O.C.

Soli Mania, de et avec Christophe Gravouil, Annabelle Sergent / Compagnie LOBA et Clémentine Maubon, Bastien Lefèvre / Compagnie La Grive, Le Grand Bleu, Lille, Festival Youth Is Great #9, 16 avril 2024.
Baraqué, Maxence Doussot / L'ours à Pied, Le Grand Bleu, Lille, Festival Youth Is Great #9, 19 avril 2024.

Nymphes Saphiques

Univers indéniablement phallique. Faune droit, érigé, raide et chasseur. Quand j'entre, c'est à lui que je pense. Parce que la nymphe ne va pas sans le Faune ? Elle n'est que personnage cohabitant dans l'après-midi de celui-ci, c'est dans le titre.

Vidéo d'une meuf sur patins à roulettes filmée à l'arrache devant le Louvre, pas très quali. C'est ce qui ouvre la pièce; Lara Barsacq qui apprend à rouler, nous exposant son envie de mettre la Nymphette sur scène, d'en faire une figure qui ne serait plus dépendante de celle du Faune. Cet interlude sonne comme un exposé. En écoutant ses phrases, je m'impatiente de trouver le geste.

La grande nymphe est deux au plateau. Duo comique parfois, saphique surtout. Univers phallique disparaît, va se faire foutre face aux leggings léopards et aux top en velours. Elles nous proposent une performance se voulant conférence. Nous devinons ainsi le processus de création par de petites vidéos documentaires.

Caméra embarquée, elles sont tout à la fois simili-historiennes, dénicheuses de perruques auprès de la costumière de l'Opéra de Paris et corps incarnant les multiples nymphes. On décèle une proximité entre les deux danseuses, les corps se touchent, doigts léchés. Puis, dans l'une des vidéos projetées, elles incarnent les nymphes au travers de représentations qui en sont faites au cours de l'histoire. Nymphes dénudées, l'une reposant son corps sur l'autre, elles nous exposent les débordements de l'interprétation. À la manière d'Hortense Belhôte, c'est une lecture gouine de l'histoire de l'art.

Le geste ? Ce sont des postures. C'est un travail d'archives iconographiques : entrer dans des formes, poser face à nous, avant de jouer avec. Les formes s'imbriquent par leurs deux corps, l'une complète, déforme l'autre. Elles se meuvent mutuellement, s'émeuvent. Elles sont tout à la suite nymphe sur patins à roulettes, nymphe chanteuse, nymphe lesbienne, nymphe en soirée électro, nymphe-faune à la perruque blonde.

Sexualité dérangeante rencontre œuvre chorégraphique majeure pour nous offrir trouble et radicalité

Scènes entrecoupées de musique live, karaoké, nous voilà arrivés.e.s aux désirs des nymphes ? Ceux des danseuses ? Je ne sais plus vraiment. Face à nous, format d'exposé à nouveau. Pour nous apprendre ? Nous déranger ? Nous habituer. Une manière de dire : dis ce qui t'excite, c'est cool. Elles, ce qui les excite : les canapés, les aisselles poilues, les coins de table, les motardes, les fenêtres ouvertes, les brocolis, une cigarette

rette vers la bouche, le consentement, les cheveux courts.

Puis, la confirmation de nos suppositions se fait au détour d'un coming out que l'on devine dès les premières phrases. Téléphone fixe, enfant de dix ans, numéro payant, ligne rose, facture, père en colère, père s'énerve sur le fils, on ne penserait pas que ça puisse être elle, la fille. Dans la salle, on rit, une partie en tout cas. La petite fille, c'est Marta Cappacioli. Marta est une nymphe, la nymphe est lesbienne, les nymphes le sont, c'est un peu l'enjeu de la pièce ? Un enjeu de représentation nécessaire. Elles sont celles que l'on voit trop peu, jamais. Elles ne sont pas les oubliées, je ne crois pas, pas ici, mais les terrifiantes. Sexualisées, fétichisées, révoquées, moins politiques que les pédés ?

Les voir représentées, c'est trop étonnant, certain.es passent à côté, évidemment iels ne perçoivent qu'une énième lecture du Faune. Ceux qui les voient les reconnaissent, sont heureux.ses. Iels se contentent d'une représentation trop rare. Alors, peu importe, on oublie ce qui manque; le geste final de *L'après midi d'un Faune*, le désir plus qu'évoqué, les patins moins anecdotiques. L'affirmation du désir de deux femmes qui se masturbent, imitent, ne choque pas vraiment ? Ou bien est-ce provoquant ? Atténué ? Sexualité dérangeante rencontre œuvre chorégraphique majeure pour nous offrir trouble et radicalité, teinté d'un peu de complaisance pour ne pas trop brusquer.

A.G.

La Grande Nympe de Lara Barsacq avec Marta Capaccioli, Lara Barsacq, Cate Hortl, La Condition Publique, Roubaix, Festival Le Grand Bain, 22 mars 2024.

Rubrique

Chic, on danse !

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

Ma voisine Franelle Cocatrix pratique la salsa en groupe en compétition depuis un an. Intriguée par cet engagement qui prend une place importante dans sa vie et son emploi du temps, je l'invite à nous partager son expérience.

« Ce n'est pas un cours mais un projet, qui émane d'une personne très enthousiaste, Maria Antonieta Silva, championne en titre de salsa individuelle en France. Elle a créé une troupe à Lille dans le but précis de participer au championnat de France en catégorie Team Salsa styling. L'objectif est de faire monter le niveau de technique de danse salsa dans la région de Lille, afin de se présenter en championnat. Contrairement au cours habituel où l'on va apprendre des petits enchaînements, nous travaillons spécifiquement une chorégraphie, avec des temps d'apprentissage de techniques de danse, de placements, dans l'objectif de faire une prestation la plus propre possible.

Je me définis au départ plus comme une danseuse de soirée, et même si je me suis engagée dans cette aventure, mon objectif premier était d'acquiescer de la technique pour être une meilleure danseuse en soirée. C'est avant tout une danse à deux, d'interaction et aussi d'improvisation, le même morceau peut être dansé d'un milliard de façons, en fonction de la personne avec qui on danse, comment on ressent la musique sur ce moment-là. Il y a beaucoup de paramètres qui vont influencer la danse et qui vont en faire un moment unique de partage. La salsa est avant tout un courant musical new-yorkais des années 70, qui a ses origines dans le « son » cubain auquel ont été greffés des éléments musicaux issus du Rythm and Blues, et qui a ensuite été exporté dans tout le monde à commencer par l'Amérique Latine qui se l'est réapproprié. Notre troupe danse le style new-yorkais.

Quant à la discipline, ce n'est pas mon fort (*rires*), mais j'ai compris que pour pouvoir aller plus loin dans l'exploration du plaisir, il fallait que j'acquiesse plus de technique et plus de discipline. L'exigence de la compétition fait que cette discipline est exacerbée. Heureusement pour moi, dans ma pratique de la salsa en soirée, en danse sociale, c'est avant tout le plaisir qui importe.

Ce concours est organisé par la fédération française de danses SBK (salsa, bachata, kizomba) depuis une

dizaine d'années. Plusieurs catégories composent ces championnats : enfants, adolescent.e.s, seniors, seniors élités, amateur.ices, couples, troupes, solistes. Le but est d'atteindre le titre de championnat de France afin d'être qualifié à des championnats mondiaux et notamment le Euroson latino festival qui a lieu au Mexique.

En quelques mots, le pas de base de la salsa est sur huit temps, (*elle se lève et danse*) le deux, le quatre et le huit sont des temps de suspension alors que le un est un temps de pause au sol en alternant les pas. En fait, si tu sais marcher, tu sais danser la salsa. Le costume lui est propre à la compétition. En soirée, le meilleur costume est la tenue dans laquelle on se sent la plus à l'aise, en compétition, il faut que cela brille, que cela pète et nous permette d'incarner des personnages sur scène, pour donner un peu plus de caractère à notre chorégraphie. Cette année on a fait le choix d'un costume bleu à paillettes avec des franges. Notre chorégraphie est sur la musique des Mafiosas, il fallait incarner des femmes fortes, confiantes, sûres d'elles et très ancrées dans leur féminité.

En conclusion, même si je suis contente et fière de participer à cette aventure, j'avoue que je suis fatiguée physiquement et surtout j'ai envie de renouer avec le plaisir. Je n'ai qu'une hâte à la fin de la compétition, faire une bonne soirée où je danse jusqu'à six heures du matin et juste m'éclater sur ces moments riches en émotions très positives, où je me sens reconnaissante. C'est un sentiment particulier, je me souviens d'une soirée un dimanche à Amsterdam où l'on était tous.tes fatigués.e.s, mais la musique était tellement bonne, je dansais avec mon partenaire et la première chose que j'ai ressentie c'était la reconnaissance de ce moment de bonheur, de cette musique qui me remplit de joie, ce sentiment de plénitude, de bien être, je suis à ma place dans ces moments-là. »

NDLR : Quelques jours après cette conversation, La Team Salsa du Nord a remporté le titre de Vice champion dans la catégorie Salsa Team au Championnat de France SBK 2024.

Propos recueillis par P.L.

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.

À l'invitation de Mylène Benoît et de sa compagnie Contour Progressif à participer au projet Faire Monde, je réponds avec curiosité en me rendant au cycle intitulé Re-naître. Il est question de mettre l'art au cœur de la relation avec les habitant.e.s de Lille, et dans ce premier cycle, d'évoquer les questions de naissance, de renaissance. Un sujet très intime auquel je suis particulièrement sensible dans mon expérience de femme. Surprise, en arrivant je reconnais une camarade de Brain Gym. Je me sens d'autant plus libérée des appréhensions à me confier et à livrer une part de ma vie intime.

Nous sommes accueillies par une artiste de la compagnie. Une tentative de rendre l'espace impersonnel plus douillet prend la forme d'un petit salon, qui convoque la maison pour nous mettre à l'aise, se présenter. Nos hôtesse.s ne se présentent pas ou peu. Je me décris en qualificatifs basés sur mes activités sociétales et peu sur ma vie personnelle.

En quelques mots, l'on nous redéfinit les modalités de l'expérience. Nous allons raconter, nous raconter. Témoigner d'un temps que nous avons vécu comme un moment de renaissance, nous recevrons lors de ce temps différentes stimulations auditives et tactiles avec consentement, un signal sonore au shruti box indiquera la fin de notre échange, j'avoue n'avoir absolument pas anticipé sur cet instant.

C'est avec vigilance à mes fragilités que je suis allongée sur un tapis, un masque sur les yeux, on me pose un moelleux traversin sous la nuque, une couverture me recouvre. Je suis invitée la première à raconter. C'est une part très intime, les mots me viennent avec force et un surgissement émotionnel m'emporte sans pour autant perdre la maîtrise de ma conscience. Je sens la présence de nos trois hôtesse.s, l'une me caresse les mains, petit massage du visage et mobilisation des membres inférieurs, je m'abandonne à ces douces manipulations. On chante, me murmure à l'oreille des sons en lien avec mon récit, des grondements, hurlements, ronronnements, je tente des vocalises, c'est caverneux. Ma respiration est profonde, je joue avec elle et me remplis de sensations, je reçois comme je me suis livrée, j'accepte le souffle chaud de la bouche posée sur mon ventre et ressens totalement corporellement les traces de mes paroles. Le son de la boîte chantante m'invite à terminer mon histoire, un silence anticipait cet instant. Une offrande. Je reste encore imprégnée de ce moment précieux. À son tour ma camarade se livre à cet exercice, je l'écoute avec attention et recueille son témoignage avec reconnaissance.

Nous sommes invitées à nous relever, je me sens légère, un sentiment de plénitude me parcourt. La variation mélodique de Pora Sotunda de l'album The mystery of the Bulgarian voices m'invite à danser à l'aveugle, j'aime danser les yeux fermés, ce masque m'offre une grande liberté et c'est une nouvelle expérience synesthésique précieuse, vécue intérieurement sereinement. C'est bien ancrée que je joue de ma respiration dans une suite de mouvements du thorax et produis des gestes amples des bras, jusque dans les mains, les bouts des doigts qui s'ouvrent se referment, le bassin ondule, je tente quelques tours sans ivresse. Je reste longtemps dans ce moment fort, sensible, tendre et profond. Une forme introspective, tout en étant dans une relation avec les autres, avec une adresse clairement définie par le projet et ses intentions. Une mise en état de corps, de voix, de mouvement juste à l'endroit où l'intime se joint au sensible. Un voyage sensoriel construit autour de son témoignage, de l'histoire de l'autre avec qui partager cette expérience.

Les appels sonores de la gare Lille Flandres nous rappellent au quotidien, je ne suis pas mystique, plutôt pragmatique, mais je crois sincèrement aux bienfaits de ces moments sensibles et profonds sans aucune croyance si ce n'est celle en la force humaniste éclairée qui nous anime.

P.L.

Permanence de la sensation, Faire monde, Compagnie Contour Progressif, Mylène Benoît avec Marie Pascale Dubé, Laura Fanouillet, Céline Cartillier, Lille, Le Tri postal, 15 avril 2024.

QUECA SOLO sOLO queca

Quand je commence à écrire cet article, cela fait presque deux mois que la performance est passée. J'hésite. Je me demande si je peux écrire sur autre chose. Je fouille dans ma mémoire les spectacles et performances vues ces derniers mois, mais celle-ci est la seule qui me donne à ce point envie d'écrire. Je dois alors chercher dans mes souvenirs et je me dis finalement que c'est plutôt bien par rapport au sujet. Je remonte d'abord à octobre 2023, lors d'une micro-scène ouverte dans le salon d'une amie. C'est là que j'ai rencontré Mel. Elle avait lu la lettre qui introduit sa performance *Cueca Déviante, une ode aux étoiles absentes*, et elle m'avait déjà émue aux larmes la première fois.

À Mains Fortes en mars 2024, je retrouve Mel en Melón De La Vega, Drag King.

Il reprend alors sa lettre adressée à son père défunt. Il lui raconte son installation en France, l'affirmation de son identité et lui demande s'il s'en doutait. Si c'est vraiment lui qui intervient dans ses rêves ou s'il projette

des personnages portant son visage. S'il se rappelle cette fois où il lui a dit "Je suis fier de toi", quand, adolescente, Mel avait joué le rôle d'un homme bourré dans un spectacle au lycée. Le lendemain, Mel nous racontera que tout est parti de cette danse. À l'occasion d'une fête de fin d'année, sa classe se retrouve à devoir interpréter une Cueca héritée de celle des travailleuses du sexe du port de Valparaiso. Cet événement provoque chez Mel une réaction inattendue, refusant de jouer les rôles assignés : TDS pour les filles, clients pour les garçons. Ce constat qu'elle ne se retrouve dans aucun des rôles devient une manière de questionner les assignations, et de choisir la marge. Elle joue donc à cette occasion un "mec bourré" sans savoir qu'il s'agissait de ses premiers pas de Drag King, terme qui n'existait pas dans son esprit à ce moment. La lettre continue, mais lentement, les histoires se trament et s'intriquent, et les souvenirs sont convoqués au plateau. Lue comme une adresse à sa propre histoire, elle permet également d'ouvrir sur des images de l'histoire du Chili projetées sur l'écran.

Melón se change alors pour enfiler un costume. Derrière lui s'affiche un extrait du film *La Cueca Solo* de Marilú Mallet relatant les violences policières, des manifestations, des affrontements, des centaines de photos en noir et blanc d'hommes disparus, un discours de Pinochet sur la guerre civile... Puis on commence à apercevoir des portraits de femmes, vêtues de hauts blancs et longues

jupes noires, une photo en noir et blanc sur la poitrine. Elles se présentent comme les filles, sœurs, épouses des hommes représentés, en citant leurs noms et la date de leurs disparitions. Les portraits s'enchaînent, les voix s'emmêlent puis la caméra ouvre sur un plan large, les femmes sont regroupées debout dans une pièce, l'une est assise avec sa guitare. Une autre s'avance, sort un mouchoir blanc. Le chœur commence à chanter. La femme commence alors à danser, seule, une cueca.

Elle trace une diagonale par petits pas au rythme de la chanson, le mouchoir blanc devant son visage, et tourne, autour de ce qui devrait être son partenaire de danse.

La Cueca sola est une variante solo de la cueca, créée en 1978 par les membres de Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Groupe de proches de détenus disparus), c'est un symbole de lutte des femmes contre la dictature militaire chilienne, une façon de manifester lors d'événements publics, de rendre visible et de

demande justice pour les milliers d'hommes détenus et disparus. Melón, lui, entame également une cueca seul sur scène, remplaçant le vide dans l'image.

Il avance en ligne, mouchoir à la main, et tourne aussi autour d'un corps - fantôme.

Il et elles dansent finalement ensemble, comblant l'absence, se retrouvant sur le rythme de la

chanson *Cueca Solo* de Gala Torres. Alors que la vidéo s'arrête, Melón continue à danser en silence. Mon souvenir est flou, je ne sais plus combien de temps ça a duré, peut-être une minute seulement, mais je me souviens de sentir l'émotion autour de moi, l'attention de nos yeux rivés sur lui, et mon cœur qui se serre.

En terminant cet article, je ressens la même chose que lorsque que la performance s'est terminée et que les applaudissements ont retenti. J'ai encore les yeux remplis de larmes, le sentiment que ces quelques mouvements de danse ont eu une importance plus large, un écho tout particulier. Qu'ils nous ont permis de plonger dans une histoire plus large que celle de Mel ou de la cueca, danse qui redevient ici contemporaine, réinterprétée non comme pièce de musée mais comme acte de résistance. Comme un matériau que l'on peut s'approprier et qui reste vivant.

M.W & Q.C

Cueca Déviante, une ode aux étoiles absentes de et avec Melón De La Vega, Toute Troisième Fois organisé par Les Piñatas, Lille, Mains Fortes, 23 mars 2024.

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 ou le comité de rédaction : contact@lesdemelees.org

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

Les Démêlées, critiques locales de danse, chorégraphie, performance. Comité de rédaction : Quentin Conrate, Olivier Corre, François Frimat, Alice Garlatti, Marie Glon, Philippe Guisgand, Pascale Logié, Marie Pons, Mathilde Sannier, Armelle Verrips, Pauline Vanesse, Madeline Wood. Conseil de publication : Culture Commune scène nationale du bassin minier du Pas-de-Calais, Le Gymnase CDCN Roubaix Hauts-de-France, Latitudes Contemporaines, Le Vivat d'Armentières Scène Conventionnée d'Intérêt National - Art et Création, Le Ballet du Nord CCN de Roubaix, le 188. Directrice de publication : Marie Glon. Rédaction en chef : Marie Pons. Graphisme et mise en page : Mathilde Delattre - Le pont des artistes. Impression : Tanghe Printing. N°15 - Juin 2024. ISSN 2678-5358. Tiré à 2000 exemplaires et distribué gratuitement.