

ÉDITO

Danse et politique, politique de la danse

Depuis toujours, la danse est inscrite dans le champ social et politique de son époque. Comme une résonance sensible à ce qui l'entoure, elle fait mouvement de ce qui la préoccupe.

Des pièces comme *La table verte* de Kurt Jooss (1932), *La mort* de Valeska Gert, *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) ou *Good Boy* d'Alain Buffard (1998) ont, chacune à leur époque, pris des positions claires sur des divers sujets liés à la situation politique du moment. Qu'il s'agisse de dénoncer l'arrivée du nazisme, la guerre du Vietnam, ou de parler de l'épidémie du Sida.

Dans ce festival, Yalda Younes, Mark Tompkins, Sophiatou Kossoko et les autres invités "jettent aussi leurs corps dans la bataille". Avec leurs mots, avec leurs corps, ils font appel à nos consciences par le biais de nos sens.

La grande liberté d'interprétation que nous propose la danse nous permet d'opérer des choix, d'affûter notre pensée critique et donc d'exercer notre activité de spectateur-acteur. Parce qu'elle déstabilise le système habituel de notre regard, elle exerce de fait un certain pouvoir de subversion.

Est-ce une raison de sa marginalisation ?

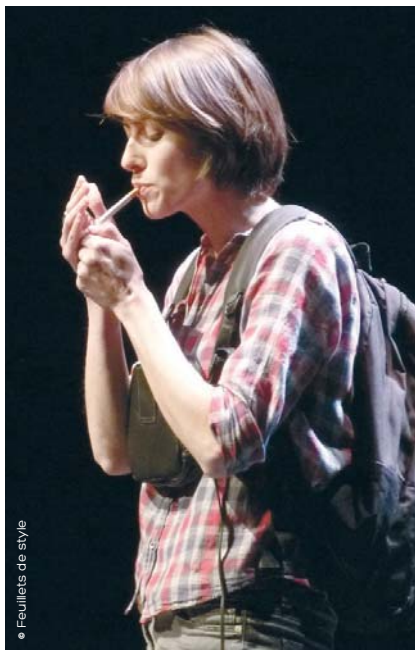
Car, on peut le constater, la danse reste une des disciplines artistiques les plus faiblement dotées en France (et que dire de la danse à l'étranger !). Et sa présence dans les programmes des scènes nationales et autres lieux institutionnels est faible. Sans doute d'ailleurs car très peu de directeurs (trices) de ces lieux sont des spécialistes de danse.

Si la disparition de grandes figures de la création chorégraphique (Dominique Bagouet, Maurice Béjart, Pina Bausch, Merce Cunningham, Odile Duboc) a donné lieu à quelques opus documentaires ou cinématographiques, peu de médias s'y sont véritablement intéressés.

Et que penser de nos manuels scolaires qui ne font jamais mention d'art chorégraphique ? Et de nos écoles où l'histoire des arts, déjà peu présente, oublie singulièrement celle de la danse ?

C'est de ce paradoxe que la danse souffre aujourd'hui : avoir été le berceau et le ferment de nombreux arts et se sentir négligée par celles et ceux qui promeuvent ceux-ci.

Eliane Dheygere



RETOUR CRITIQUE

Opportuniste

A propos de la pièce *60' d'opportunisme* d'Ivana Müller
Vue au Vivat samedi 28 janvier

Un bip lancinant accueille le spectateur. Puis une voix off le fait entrer dans le jeu d'Ivana Müller : "On m'a donné l'opportunité de me mettre en scène. J'ai décidé de saisir cette opportunité".

Le jeu de représentation commence alors : une interprète entre sur le plateau, mais elle n'est pas Ivana Müller. Et durant soixante minutes, Agata Maszkiewicz ne dansera presque pas : elle obéira simplement à la voix. Qui récite un texte bien ficelé, s'amusant à nous faire imaginer les opportunités dont la chorégraphe peut disposer pour (se) représenter. Mais sur ces opportunités, c'est l'opportunisme, assumé, qui prend vite le pas. L'interprète porte un sac à dos : serait-elle une terroriste ? Elle fume : pourquoi n'en ferait-on pas autant ? Elle a des figurants sous la main : pourquoi ne pas en faire ce qu'elle veut sans avoir à les payer ? Dans un des rares moments où Agata Maszkiewicz prend parole, elle chante "Time is on my side" des Rolling Stones. Mais tous les atouts sont en fait de son côté : la voix, comme la "sous-enchère" de danse, bien maîtrisée, instrumentalise la pensée. Le jeu est drôle, fin et implacable : Ivana Müller joue avec nous, mais elle-seule en joue.

Pascal Cebulski

Le spectacle d'Ivana Müller mettait en scène une vingtaine de bénévoles. Une journaliste "Feuillets de Style" embedded * !

Volontairement, je n'ai glané que très peu d'informations sur la chorégraphe et son travail. Mon envie : me laisser porter par ces deux heures de répétition pour découvrir son univers et mes partenaires. Quelques informations pratiques en guise d'introduction, nous nous retrouvons sur scène. A chacun, l'artiste distribue un numéro, une position, et surtout un drap noir : élément essentiel de notre présence sur scène dont nous comprendrons que plus tard la réelle signification. Nous répétons deux fois et mémorisons ces trois mots qui nous serviront de repères : "anonymes, couverts, ensemble", auxquels nous associons nos entrées et sorties. Pause. Livrés à nous-mêmes, nous n'avons toujours pas beaucoup plus d'informations sur la pièce et son propos. Entrée public, le spectacle va bientôt commencer. Un cri de rassemblement en loge et l'interprète rejoint la scène.

Alors que le spectacle a commencé, nous discutons entre nous, de tout et de rien, après avoir essayé en vain de capter le retour son. Nous n'entendons pas la pièce. Trente minutes plus tard, c'est à nous d'entrer en scène. Un peu mécaniquement, nous exécutons notre prestation : deux passages et un salut final plus tard, l'expérience est terminée. A la sortie, je découvre que le spectacle a plu. Il me tarde de le voir et de comprendre réellement ce à quoi j'ai participé...

Elodie Berland

* Embarqué. Se dit pour les reporters attachés aux unités militaires.

Préliminaires d'études

A propos de la pièce *Wonder* de Mylène Benoit • Vue au Vivat samedi 28 janvier

Cette première étude (sur trois) de Mylène Benoit, titrée *Wonder*, se divise en trois temps. Dans les deux premiers, la danseuse Magali Robert incarne des personnages de film. Interprétant Shelley Duvall dans *Shining* de Kubrick, puis Tippi Hedren dans *Les Oiseaux* d'Hitchcock, elle alterne mouvements frénétiques et relâchés, déplacements rapides et ports-de-bras retenus. Entre les deux parties, de la fumée lourde rappelle la cascade de sang du film de Kubrick.

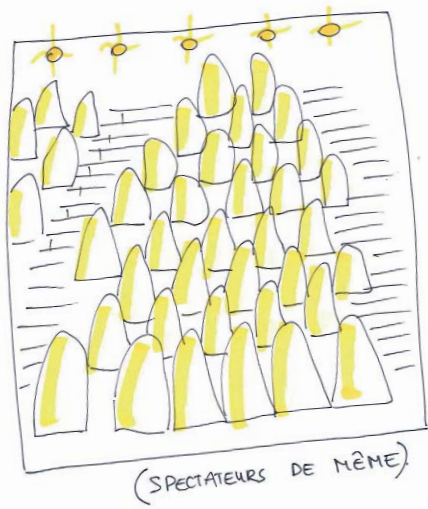
L'image est partout. Projetée sur le mur pour *Shining*, retournée pour *Les Oiseaux* – puisque diffusée sur une télévision dos au public – et enfin fantasmée pour la troisième partie sur le folklore. Dans celle-ci, Magali Robert, tout sourire face au public, sautille au rythme de la musique avant de lentement s'enfoncer dans la pénombre de la scène. Le mur du fond s'éclaircit tandis qu'elle bascule à l'horizontale. Sur l'air de *Women of the world* d'Ivor Cutler chanté par Linda Hirst, elle arpente le mur du fond, renversant la perspective, jusqu'à en atteindre le sommet.

Pièce intellectuelle aux multiples références, cette première étude laisse un goût d'inachevé. Les transitions paraissent hasardeuses et certains accessoires (synthé, paillettes) inutiles entachant la cohérence d'ensemble. La performance physique de Magali Robert est à souligner.

Flore Maréchal



SUR LE VIF PAR GILLE MAILLET (60' D'OPPORTUNISME)



Feuillets de Style

Directrice de publication
Eliane Dheygere
Rédacteur en chef
Philippe Verrière
Secrétaire de rédaction
Antoine Pons

Équipe de rédaction
Laure Amoris, Elodie Berland, Pascal Cebulski, Martial Chmielina Verschaevé, Sophie Heux, Louise Laniez, Valentine Lecomte, Pascale Logié, Gille Mailler, Flore Maréchal, Antoine Pons, Clara Suzeau, Magali Venet, Chloé Vincent

Maquette Sébastien Charlet

Ce magazine n°2 (saison 2) a été édité à 250 exemplaires

...LA SUITE

> mercredi 1^{er} février
20h au Salon d'honneur de la mairie *L'art est la question*
Les patries imaginaires, Perrine Maurin
21h30 au Vivat *Le vrai spectacle*
Joris Lacoste

> jeudi 2 février
20h à l'église Saint-Vaast *Luisance*
Ensemble l'Abrupt, Alban Richard
21h30 au Vivat *BLACK'N'BLUES, a minstrel show*
C° I.D.A. Mark Tompkins

> vendredi 3 février
20h au Vivat *Danses libres*
Cecilia Bengolea & François Chaignaud
21h30 au Salon d'honneur de la mairie *Le Bal nègre*
C° I.D.A. Mark Tompkins

Wonder. Spectacle de Mylène Benoit.
Extrait de la bande son tiré d'un titre de l'album "Privilege" d'Ivoire Cutler et chanté par Linda Hirst : "Women of the world, take over... 'cuz if you don't, the world will come to an end, and it won't take long..."

Et je me suis demandé ce que pouvait penser Marine, tournoyant ingénument en ouvrant le bal, ce 27 janvier 2012, dans le féérique palais impérial d'hiver des Habsbourgs, en plein cœur de la Vienne impériale.

Brrrr !

LE PETIT BILLET (DE MARTIAL)

Feuillets de Style

(LE MAGAZINE DU FESTIVAL VIVAT LA DANSE !)

2 SAISON



Eric Cauwiel

Sommaire

FOCUS : *Noir désir*

RETOURS CRITIQUES : *60' d'opportunisme & Wonder*

AVANT-PREMIERES : *Them no go see & Je suis venue*



Noir désir

“Nègre” ? Vous avez écrit “nègre” ? Il n’est pas difficile d’imaginer ce genre de réaction à la lecture du programme du festival, tant ce mot est devenu péjoratif. L’histoire des Afro-Américains permet de mieux comprendre tout ce que véhicule ce terme.

En 1619, les premiers Noirs issus de la traite des esclaves débarquent dans les colonies anglaises d’Amérique. Ils sont appelés “nègres”, leur peau noire indiquant dans l’esprit de l’époque à la fois une race et une classe sociale différentes, perçues comme inférieures. C’est le début de l’asservissement d’un peuple au service d’un autre. Mais les premiers esclaves peuvent à cette époque coopérer entre eux. Cela leur permet de créer les fondements d’une culture noire spécifique au territoire américain (1), qui nourrira la danse et le jazz, entre autres.

Mais toute manifestation de cette culture est interdite par les Blancs, à quelques exceptions près : à Congo Square à La Nouvelle-Orléans, au début du XIX^e siècle, les Noirs peuvent danser librement le dimanche sous les yeux de leurs maîtres (2). Ces “parenthèses” dans leur vie d’esclaves leur permettent de conserver leur identité culturelle, malgré l’éclatement des familles noires imposé et systématisé par les Blancs au

cours du XIX^e siècle pour éviter les révoltes sur les plantations.

A partir des années 1830 apparaissent les minstrel shows, dans lesquels soit des artistes blancs se maquillent en Noirs et véhiculent des clichés sur eux (numéros repris plus tard, de 1880 à 1930 environ, dans les Vaudeville et le cinéma), soit des artistes noirs, au statut un peu plus privilégié que les esclaves, se griment en Noirs (Blackfaces) pour faire rire leur public.

Les Blancs apprécient l’humour sur les esclaves. Les Noirs prennent plaisir à voir leur culture observée et détournée. (3) Ils aiment aussi la critique sociale sous-jacente et le fait de se moquer des Blancs qui “jouent” à être Noirs. C’est cet aspect des minstrel shows qui a intéressé le chorégraphe et danseur Mark Tompkins, déjà auteur d’un hommage à Joséphine Baker : .../...



Je suis d’origine nigériane, née au Bénin.

Mais mon engagement n’est pas dans la création de liens entre les danses africaine et contemporaine, même si je trouve justes le discours et le travail de Germaine Acogny sur ce sujet (j’ai répondu à une commande de sa part pour la création de Tchourai en 2001). Ceci étant dit, il est possible que je le fasse un jour, si le mouvement de la vie m’y amène. En effet, mon engagement est dans le mouvement (au sens des voyages et des rencontres que j’ai faits) qui crée la danse. Il est aussi dans le fond, dans le travail sur soi. On n’est pas seulement soi : on est tout ce qui nous a traversés. Ce ne serait pas juste que les choses aillent seulement dans mon sens. Je m’intéresse beaucoup à cet éveil de la construction à partir de tout ce que l’on vit, entend, retient ; de tout ce qui nous a été donné. Et j’essaie de trouver à travers des formes, sans jamais chercher à les redire ni à accompagner le spectateur, ce qui relie à soi.

Entretien avec Sophiatou Kossoko, par Clothilde Buisine

.../... “Je voulais créer un spectacle autour des questions de race, de classe et de genre sans tomber dans la démagogie et la lourdeur. Les minstrel shows américains du XIX^e siècle étaient des divertissements populaires qui utilisaient le métissage des cultures et le second degré pour parler de choses difficiles à énoncer. Faire un minstrel show contemporain semblait être une manière passionnante de conjurer la complexité du passé avec celle du présent.” (4)

Musique dans les églises, danses noires sont un des seuls espaces de liberté des Noirs au XIX^e, affranchis ou non, pour affirmer leur culture et critiquer celle qui les opprime et leur refuse, même après l’abolition de l’esclavage en 1863, le droit d’être des citoyens américains et non plus seulement les “3/5^{èmes} d’un Blanc”. (5)

Cette liberté se développe dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle avec l’installation de nombreux Noirs dans le nord des U.S.A., notamment à New York. S’y développe un véritable mouvement

culturel noir, la Harlem Renaissance, qui voit grandir le succès de clubs de jazz et de danse tels que le Cotton Club ou le Savoy, où les Blancs se précipitent pour passer leurs soirées à côté des Noirs. Ce moment symbolise la montée en puissance de la culture noire américaine comme influence majeure aux Etats-Unis, comme l’évoque Mark Tompkins : “Je voulais juste rappeler que la culture Noire américaine (ainsi que d’autres cultures ethniques) a apporté beaucoup plus en termes de danse et de musique que l’on veut bien admettre, et que la force d’une culture est dans sa capacité à intégrer des éléments étrangers et d’embrasser le métissage.” (6)

Clothilde Buisine

(1) Bacharan, Nicole. *Les Noirs américains – Des champs de coton à la Maison Blanche*. Editions Perrin. Paris, 2010

(2) Donaldson, Gary A. *A Window on slave culture : dances at Congo Square in New Orleans, 1800 – 1862*. Vol. 68, n°2, U.S.A. Spring 1984

(3) I.D.A. Mark Tompkins. *BLACK’N’BLUES – a minstrel show*. Création 2010. Dossier de presse

(4) Tompkins, Mark. Interview du 29 janvier, pour le festival *Vivat la danse !*.

(5) Constitution des Etats-Unis d’Amérique. 1787

(6) Tompkins, Mark. Interview du 29 janvier, pour le festival *Vivat la danse !*.

Let’s swing !



C’est toute intimidée et un peu inquiète que je me suis rendue pour la première fois à l’atelier d’initiation aux “Danses qui swinguent” donné par Mathieu Grenier et Yulia Tokareva, danseurs de la compagnie de Mark Tompkins. Percussions corporelles, danses en couple... ces pratiques étaient inconnues au bataillon pour une habituée de la danse contemporaine. Fins pédagogues, les deux professeurs ont pourtant réussi en quelques mouvements jazzy à effacer les craintes des premières minutes. C’est alors très enthousiastes que nous nous sommes embarqués dans ce voyage au cœur de la Nouvelle-Orléans des années folles. Énergiques et pleines de bonne humeur, ces danses afro-américaines ont conquis l’ensemble des danseurs amateurs et au bout de trois heures de stage intensif, personne ne voulait quitter la salle. Que ce soit pour le Shim Sham Shimmy (chorégraphie swing qui permet de remercier l’orchestre) ou le Charleston, nous serions bien restés quelques heures de plus à nous déhancher joyeusement sur le parquet de la mairie. Mais ce n’est que partie remise : rendez-vous pour une dernière danse endiablée lors de la clôture du festival, ce vendredi pendant *Le bal nègre*. Chloé Vincent



Malgré quelques précurseurs comme Charles Williams (1886-1978), il faut attendre Katherine Dunham (1909-2006) pour que la danse afro-américaine s’émancipe à la fois du folklore nègre et de la comédie musicale dans les années 1930. Son intérêt pour l’histoire va se cristalliser dans ses travaux ethnographiques sur les danses caribéennes. Elle va former nombre de grands artistes qui vont faire la réputation de la danse noire, comme Alvin Ailey (1931-1989) fondateur de la compagnie du même nom, aujourd’hui dirigée par Judith Jamison (1943-), elle aussi élève de Dunham. Arthur Mitchell (1934-), premier grand danseur classique noir et fondateur du Dance Theatre of Harlem en 1969, a également bénéficié de son enseignement. C’est autour de ces héritiers, mais aussi de grands noms comme Pearl Primus (1919-1994) et Talley Beatty (1918-1995), que va s’opérer la fusion de la danse noire avec la danse moderne. A partir des années 1960, derrière la notion de “blackdance” s’ajoute l’idée d’une certaine affirmation culturelle. Bill T. Jones (1952-) incarne cette revendication avec des pièces comme *Last Supper at the Uncle Tom’s Cabin* (1990 - en photo) avant de prendre des positions plus morales avec *Still Here* (1993). Flore Maréchal

Black danse dense

(Avant) PREMIÈRES...

Languagement

A propos de “Them No Go see” de Sophiatou Kossoko. A voir ce lundi à 20h au Vivat.

La pièce s’appelle “Them No Go see”, et je parle d’écoute. Seule sur scène avec le batteur Philippe Foch, Sophiatou Kossoko nous parle du langage, de son omniprésence dans la rue ou nos intimités et de ce qu’il fait subir à nos corps et à nos imaginaires.

Pour cela, la danseuse puise dans la matière de ses “traversées d’écriture”, morceaux de discours et bribes de conversations pris sur le vif dans les espaces publics ou privés. Mais également des non-dits et de nos instants de rêve, que l’on ose de moins en moins énoncer. Dans ces fragments de pensées, quelle place tient donc le corps ? Pour Sophiatou Kossoko, langage et danse sont en permanence mêlés. Elle le prouve dans sa pièce, en mettant notamment en avant la musicalité des mots, qu’ils soient français, anglais, danois. Ou yoruba, langue africaine dont la chorégraphe a débuté l’apprentissage, et dont on retrouve de nombreuses

salutations dans le spectacle. Dans cette langue, il existe mille façons de saluer, qui tiennent sur trois notes – mi, do ré – et qui changent en fonction d’infimes détails de l’environnement. L’utilisation de ces salutations renforce alors le lien prégnant entre présence du corps et logorrhée. Quant à la forme de la création : Est-ce une performance ? Ou du théâtre / danse ? Je ne me pose pas la question. Sophiatou Kossoko parle, chante, crie. Et crée ainsi une partition musicale faite de multiples langues, de paroles et d’essentiels silences.

Où la voix se tait pour mieux laisser le corps s’exprimer, et nous laisser imaginer ce que la danse, prenant le pas sur les mots, peut tenir comme langage et comme engagement.

Pascal Cebulski



BI

Franco-béninoise, Sophiatou Kossoko commence sa formation à 19 ans à Copenhague, où elle se familiarise avec les techniques classique (Bournonville, très enseigné au Danemark), moderne (Graham, Cunningham) et contemporaine. En 2001, elle est remarquée par Germaine Acogny, directrice de Mudra Afrique de 1977 à 1982 et fondatrice de l’Ecole des Sables à Toubab Dialo, au sud de Dakar. C’est elle qui la présente à la première édition du festival Kaay Fecc, où est créé *Ibi Lobun*. Germaine Acogny lui demande alors de l’accompagner sur *Tchourai*, portrait dansé de la chorégraphe, sur un texte de Xavier Orville, spectacle qui va tourner sept ans. Entretemps, Sophiatou Kossoko a fondé sa structure, IGI, qui lie la danse à tous les métiers de la création : la danseuse y travaille sa conception du mouvement avec des musiciens, des auteurs, des circassiens, des plasticiens... Dans cet esprit de brassage des cultures, elle collabore avec nombre d’artistes internationaux aux créations plurielles : Robyn Orlin, Heddy Maalem, Ong Keng Sen...

Le traité de Yalda

A propos de “Je suis venue” de Yalda Younes & Gaspard Delanoë. A voir ce lundi à 21h30 au Vivat.



Gaspard Delanoë écrit et interprète Je suis venue, une conférence prononcée en arabe et dansée par Yalda Younes, sur une chorégraphie d’Israel Galván.

Dans *I have a dream*, je traduisais le célèbre discours de Martin Luther King en français de manière loufoque et fantaisiste [...] Cette fois, je m’intéresse au conflit au Proche-Orient en imaginant un rapport de paix entre deux pays qui sont en guerre depuis 1947. Ces pays ne sont pas nommés, bien que reconnus par tous, pour donner une dimension universelle à ce spectacle. L’idée est de se demander ce qu’il se passerait si, après avoir prononcé leurs discours, les hommes politiques se devaient de le danser. Sous la forme de deux langages a priori étrangers au public, l’arabe et le flamenco, la paix est annoncée.

Démocratiser l’art, telle est la priorité. Le rendre plus accessible pour qu’il ne soit pas un domaine réservé, confiné à quelques uns, mais que tous en soient conscients. Il faut absolument faire le pari d’un public exigeant qui a soif de culture, puisque toute forme d’art reflète une position politique. Ensuite, il s’agit de la formuler d’une manière qui ne soit pas celle d’un tract politique. Mais l’art doit éveiller les consciences. Il n’est pas un moment de distraction dans une vie difficile, mais au contraire, la capacité de se retourner sur soi-même, de réfléchir et de transformer la société.

Flore Maréchal

Assumer ce que l’on est humainement et artistiquement. Ne pas rejeter ce que le hasard et les rencontres apportent. Travailler en partant de soi mais toujours en relation avec le monde. Ne pas répondre aux sirènes des modes. Tout un engagement.

Celui de Yalda Younes, quand elle accepte que le flamenco traditionnel ne lui corresponde plus : “Au départ, je ressentais une grande familiarité avec le flamenco. Mais plus je m’en approchais, plus je le sentais lointain. Il ne me ressemblait plus dans tous les aspects de ce que je suis.” (1)

Elle envisage d’abandonner cette danse, mais décide de prendre des cours avec Israel Galván, dont le style l’a interpellée. Pour Galván, elle bouge différemment de par ses origines culturelles (Yalda est libanaise) : elle doit puiser ses mouvements chorégraphiques dans son corps, pas dans les canons du flamenco. Elle découvre qu’elle peut garder sa liberté. Alors elle continue. Elle danse sur le son des mitraillettes de la guerre du Liban (*Non de Zad Moulaka*, 2006, hommage à Samir Kassir). Elle ressent le besoin de faire se rencontrer la tendresse du chant arabe et le corps inconciliable du flamenco : c’est par la création d’*Ana Fintizarak* (commande, 2009) qu’elle y répondra. (2)

Yalda suit son chemin. Elle continue à se poser des questions, attentive au monde, et tente de rester fidèle à elle-même. Tout un engagement.

Clothilde Buisine

1 Younes, Yalda. Entretien pour *Feuillets de Style* du 29 janvier. 2 Ibid.