

Maud Blandel

Revue de presse



Sommaire

Ma Culture - Wilson Le Personnic «Lignes de conduite de Maud Blandel»	p. 3
La Tribune de Genève - Katia Berger « « Lignes de conduite », carillon pour quatre danseuses »	p. 6
Le Temps - Alexandre Demidoff « Danse timbrée à l'ombre d'une cloche »	p. 7
Le Courrier - La rédaction « La transe de Maud Blandel »	p. 8
I/O Gazette - Jean-Christophe Brianchon « Paradis perdu »	p. 10
Ma Culture - Wilson Le Personnic « Maud Blandel « la culture spectaculaire »»	p. 13
Gauchebo - Bertrand Tappolet « Une communauté féminine remue les lignes »	p. 17
Le Courrier - Bertrand Tappolet « Sacrées Cheerleaders »	p. 18
Mouvement - Aïnhua Jean-Calmettes & Emmanuelle Tonnerre « Maud Blandel et ses sacrées cheerleaders »	p. 19
Ma Culture - Wilson Le Personnic «Maud Blandel "L'artiste ne calcule, ni ne commente, ni ne démontre : il fait apparaître"»	p.23
I/O Gazette - Mathieu Menghini « Tutoiement de l'ombre »	p.26
Mouvement - Léa Poiré « Diverti Menti »	p.28
I/O Gazette « Maud Blandel : Quand est-ce qu'on arrive ? »	p.30



Travaillant à la lente déconstruction de mythes culturels, qu'elle creuse et qu'elle tord, la chorégraphe Maud Blandel convoque des références issues aussi bien de l'anthropologie, de l'histoire de l'art et des *cultural studies*. Sa dernière création *Lignes de conduite*, dans la continuité de sa recherche autour des pratiques chorégraphiques traditionnelles devenues aujourd'hui « mainstream », réinvesti l'histoire la tarentelle. Rituel thérapeutique populaire du sud de l'Italie vieux de plusieurs siècles, le tarentisme était initialement un pratique purgatoire destinée à guérir par la transe des femmes mordues par des tarentules. Prenant la forme d'une catharsis générée par la musique, ce rite de guérison païen s'est ensuite vu réapproprié par la religion catholique, lorsqu'elle a gagné du terrain dans le sud de l'Italie (avec pour dessein d'obtenir la grâce de Saint-Paul) avant d'être récupéré et médiatisé par une industrie touristique avide de folklore depuis les années 2000.

Du profane au sublime teinté de sacré, il n'y a parfois qu'un pas. Hissée à bout de bras par quatre danseuses à l'avant scène, une lourde cloche d'église flotte au centre du plateau. La chorégraphe orchestre une rigoureuse partition minimale, qui exige des quatre danseuses une éprouvante endurance : pieds nus et longs cheveux lâchés au vent, elle exécutent une ronde inexorable, ponctuée de temps à autre de variations et de pas de côtés. L'espace est mis en tension par leurs déplacements synchrones autour de cette cloche d'où émane un fin nuage de fumée. Sur son contour est gravée une locution latine : « *In girum imus nocte et consumimur igni* » (Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu). Comme une parole prophétique, une formule magique, elle exécutent la partition, consumées par le brasier de la danse, jusqu'à leurs derniers souffles. L'expérience de la chorégraphie ouvre ici un véritable espace de purge, empreint d'une beauté à la fois formelle et mystique, mais insistant néanmoins sur un partage sensible et perceptif.

Du folklore au royaume *entertainment*

Avec sa précédente pièce *Touch Down*, Maud Blandel s'attaquait à l'une des grandes icônes populaires américaines : la cheerleader. En costumes stéréotypées, cinq jeunes femmes aux sourires figés y épuaient une partition chorégraphique cliché et mécanique au rythme du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky. Une potentielle danse du sacrifice ? La chorégraphe répond : « *Le cheerleading c'est devenu ça aujourd'hui : combler les temps morts. Je trouvais cet idée intéressante parce que ça dit quelque chose de la société du divertissement. J'avais cette idée que les cheerleaders était sans doute les nouvelles victimes sacrificielles du royaume entertainment* »

Quel est le point commun entre le cheerleading et le tarentisme ? Si *Touch Down* et *Lignes de conduite* mettent en exergue une écriture formelle des corps dans la puissance de l'unisson, les deux opus sont également sous-tendu d'une même recherche autour de la mise en représentation des phénomènes de spectacularisation : « *Ces deux pratiques impliquent l'idée d'une communauté ou d'un corps social et supposent toujours une mise en spectacle : des gens qui font quelque chose et d'autres qui regardent. C'est l'évolution de cette mise en spectacle qui m'intéresse : qu'est-ce qui fait spectacle aujourd'hui ? La façon dont on spectacularise certaines pratiques aujourd'hui peut être un témoin ou un révélateur d'un contexte politique, social, moral et esthétique.* »

Dans les pas de la tarentelle

De sa prime dimension thérapeutique jusqu'à son aspect contemporain festif, le tarentisme permet de rendre compte de tout un processus d'évolution des rapports de forces sociaux et continue d'alimenter les fantasmes. Immortalisé dans l'édifiant documentaire *La Taranta* de Gianfranco Mingozzi en 1961, qui résulte d'une expédition dans les Pouilles en Italie, avec son lot d'images saisissantes de tarentulées en plein rituels de guérison au milieu de foules de spectateurs, la tarentelle continue d'animer les rassemblements et les fêtes du sud de l'Italie. Mais exit le traitement de pathologies hystériques féminines teinté de mysticisme religieux, elle n'a désormais plus d'autres vocations que de divertir et de réunir la communauté dans une ferveur collective, dans le simple plaisir de danser ensemble. Souvent évoquée de façon anecdotique, cette origine ne sert plus aujourd'hui qu'à alimenter le folklore et les mythologies charriées par cette danse, aujourd'hui patrimoniale. Son mystère, sa magie, son énergie enivrante continue d'attiser la curiosité des historiens et des anthropologues et d'exercer une fascination auprès de son public.

Pour retourner aux sources mêmes de la danse, la chorégraphe est partie dans un premier temps dans le sud de l'Italie pour assister au festival médiatique *La Notte della Taranta* qui se déroule chaque été dans le Salento (l'extrémité sud-est de la région des Pouilles) : « *Il s'agit d'une succession de concerts, de danses, destinés au public mais aussi faites pour la télévision. Il y avait une foule incroyable, c'est devenu au fil des années un grand rendez-vous touristique avec énormément de gens qui viennent de toute l'Europe.* » L'artiste poursuit ce qu'elle nomme une « fausse enquête de terrain » avec la danseuse Maya Masse à Rome et Naples où elles rencontrent plusieurs danseurs locaux de tarentelle, qui leur en apprennent les rudiments : « *L'idée de ce voyage était d'apprendre rapidement les pas pour ensuite les mettre en pratique en allant danser pendant les fêtes populaires qu'il y avait en Sicile à ce moment là... C'est une danse encore très pratiquée par la génération précédente. Parfois le soir, sur la place publique d'un village, nous étions seules à entamer la danse, puis des italiens se présentaient spontanément pour danser avec nous...*»

Rituel transgressif

Étudier pour mieux tordre et déconstruire, telle est la méthode de Maud Blandel : « *Je ne me sens pas du tout dans la recherche de mouvements, par contre travailler sur des pratiques existantes qui impliquent déjà des modalités et un vocabulaire à travers de nouveaux outils de composition et d'écriture m'intéresse.* » Ce déplacement, la chorégraphe l'opère en modifiant le cadre dans lequel la danse est habituellement présentée : alors que la tarentelle est traditionnellement encouragée par une musique stridente mêlant tambourin et violon, le quatuor est ici accompagné par une mélodieuse harmonie cristalline de carillons élaborée spécialement pour l'occasion par le compositeur de musique minimale Charlemagne Palestine. Superposer les pas empruntés à une tradition païenne et cette musique aux accents liturgique vient alors troubler les signes qui s'en échappent. L'espace de divertissement ainsi créé revendique une nouvelle filiation religieuse catholique et auréole la performance d'une dimension sacrée.

Si ces deux notions sont à première vue antinomiques, c'est la question de la ritualisation des pratiques qui permet de lier ces deux phénomènes anthropologiques : « *Qu'ils aient un caractère sacré ou non, nous observons toujours aujourd'hui de nombreux rituels. Ils s'organisent tous dans un temps donné pour le corps social, c'est un espace offert pour le chaos ou pour d'autres types de comportements transgressifs.* » La question du corps féminin est d'ailleurs indissociable de ces questions du sacré ou de la religion, ce corps si souvent condamné à la « *dévotion* », remarque Maud Blandel. Le souffle et la respiration des danseuses deviennent audibles et illustrent l'effort d'une chorégraphie fougueuse. La chorégraphie de *Lignes de conduite* autorise en effet à envisager l'épuisement du corps comme une potentielle délivrance... Sans doute est-ce là le coeur du projet de l'artiste : l'assomption d'une ambiguïté des corps en train de se purger, au travers d'une machinerie culturelle et sociale dans lesquelles transparait une véritable puissance et une grande autonomie. Une danse à corps perdus donc, mais une danse libératoire.

Vu à l'ADC Genève. Concept et chorégraphie Maud Blandel, collaboration à l'écriture chorégraphique Maya Masse. Musique originale Charlemagne Palestine. Arrangements musicaux Clive Jenkins. Scénographie Karim Bel Kacem. Lumière Jean-Philippe Roy. Direction technique Hugo Frison. Avec Gabriela Gómez Abaitua, Maya Masse, Romane Peytavin, Caroline Savi Marsalo. Photo Margaux Vendassi.

«Lignes de conduite», carillon pour quatre danseuses

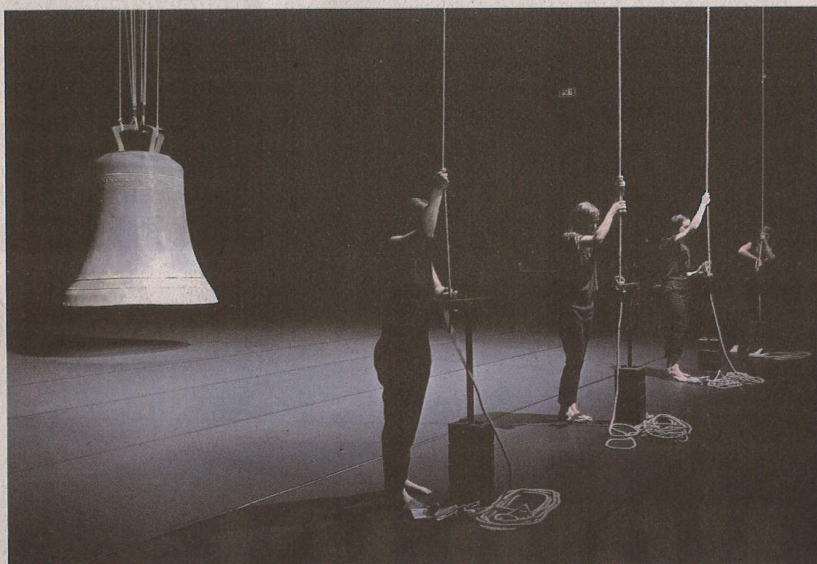
Danse

Maud Blandel signe un quatuor chorégraphique inspiré du tarentisme, à voir à l'ADC d'ici à dimanche

Majestueuse dans la pénombre trône une cloche. Quatre câbles, devant elle, la maintiennent suspendue. À chacune des cordes, dans leur alignement, sa sonneuse propre. Romane Peytavin, Maya Masse, Margaux Gómez Abaitua et Caroline Savi Marsalo, vêtues d'habits sombres autant que sobres, pieds nus, cheveux détachés, hissent la masse à l'unisson. Sa place trouvée à mi-hauteur, son éclairage ajusté, les danseuses lâchent la bride pour la course.

La bande-son égrène les tintements entêtants du compositeur électronique Charlemagne Palestine. Les filles, positionnées en quadrille, s'élancent dans leur galop comme quatre chevaux sauvages, crinière au vent. Leurs sabots blancs épousent scrupuleusement le carillon, tandis qu'elles caracolent à perdre haleine. Le jeu de jambes, répétitif quoique jamais identique, s'interrompt ou change de sens sur le «ya» prononcé sec par l'un ou l'autre des poulains en sueur. À cru sur leur musique crachée, les cavales sont autant de battants venant cogner le bronze.

Si vous ne saisissez pas le lien entre la cloche et le mustang, ne



Romane Peytavin, Maya Masse, Margaux Gómez Abaitua et Caroline Savi Marsalo, les quatre battants de la cloche imaginée par Maud Blandel pour «Lignes de conduite». MARGAUX VENDASSI

vous en faites pas. De toute façon, la motivation originelle de ces «Lignes de conduite» se situe ailleurs. Et après tout, la muse Terpsichore tolère le fourvoisement.

En 2016, la Franco-Suisse Maud Blandel s'était penchée avec «Touch Down» sur le phénomène des *cheerleaders*. C'est que la chorégraphe s'intéresse à diverses pratiques, populaires ou folkloriques, telles

qu'elles existent avant d'entrer dans la sphère du spectacle. Ici, le rituel sacré du tarentisme, auquel on recourt au sud de l'Italie dans l'espoir d'une guérison, voire d'un exorcisme. L'artiste se propose de remonter aux sources sacrées d'une cérémonie devenue peu à peu attraction touristique. Aussi, pour peu que subsiste ce caractère spirituel, symbolisé par la cloche

accrochée à son beffroi invisible, toute interprétation, même équestre, est autorisée. Grâce à l'exploit physique demandé à nos licornes, la transcendance est au rendez-vous. **Katia Berger**
@berger_katya

«Lignes de conduite» ADC, salle des Eaux-Vives, jusqu'au 4 nov., 022 320 06 06, www.adc-geneve.ch

Danse timbrée à l'ombre d'une cloche

La jeune chorégraphe Maud Blandel s'inspire des tarentelles d'antan. A l'affiche à Genève jusqu'à dimanche, sa ronde pour quatre danseuses sonne juste

Scènes

Alexandre Demidoff

Publié jeudi 1 novembre 2018 à 21:09, modifié jeudi 1 novembre 2018 à 21:10.

Devenir cloche le temps d'une transe. Bourdonner, vibrer, sonner de tout son corps de spectateur. Et se purger des tracas du jour.

Lignes de conduite de la jeune chorégraphe suisse Maud Blandel opère ainsi à la Salle des Eaux-Vives, fief de l'Association pour la danse contemporaine à Genève. Vous pensez être assis et vous êtes déjà happé par les galops groupés de quatre sylphides infatigables, chevelure de demoiselle dans le vent, pull et pantalon anthracite.

Rituel et minimalisme

Comment fait-elle, Maud Blandel, pour vous ébranler ainsi? Elle imagine d'abord un dispositif liturgique. Au milieu de la scène, une grosse cloche de cathédrale. Au premier plan, quatre longues cordes rattachées au bourdon. Chaque danseuse se positionne devant le sien. Dans cinq secondes, elles tireront ensemble, afin que la cloche descende d'un cran, plus près du sol. Tintinnabulent alors clochettes et clarines, ondée argentée ou cuivrée.

Vous avez dit tapis roulant métallique? Telle est l'œuvre du musicien Charlemagne Palestine, une référence. C'est sous cette averse que le quatuor commence sa course, à pas de loup, puis de biche, puis de centaure, effarouchés selon la tonalité, impérieux à l'improviste. Ce qui frappe alors, c'est l'attention de l'une au mouvement de l'autre, comme si chacune était un miroir pour les autres. Les bancs de poissons, les hardes de sangliers ne procèdent pas autrement.

Maud Blandel s'intéresse à nos rituels, archaïques ou actuels. Dans une précédente pièce, elle faisait défiler des pom-pom girls, ces fantassins en jupe courte qui sont censés amortir les chocs du football américain. Cette fois, elle détourne les tarentelles du sud de l'Italie. Elle en conserve le principe d'une ronde inexorable. Une danse à la fois minimale dans son expression et maximale dans son expansion.

Corps primitif

La beauté de ce dessin, c'est sa continuité. La sonnaillerie s'interrompt certes, trois fois, le temps pour ces coureuses de fond de reprendre haleine et de baisser d'un cran la cloche. Mais elles reprennent à chaque fois leur cavalcade, variations infinies en quête d'un état second, comme s'il s'agissait d'éveiller un corps primitif enfoui, de chasser le contingent, d'éprouver la vie au-delà de son individualité.

Voyez-les à présent sur la ligne d'arrivée. Les yeux de ces moineuses ne sont plus que prière, leurs orteils demandent grâce, leurs esprits ont fugué depuis longtemps. Elles ont le souffle coupé, mais un air de bienheureuses. Il est bon d'être sonné ainsi.

Lignes de conduite, Genève, Salle des Eaux-Vives, jusqu'au 4 novembre, <https://adc-geneve.ch>

La transe de Maud Blandel



Danse. Au Moyen Âge, les habitants des Pouilles, au sud de l'Italie, considéraient le tarentisme comme une maladie – elle sévissait dans la province de Tarente. Le mal semblait issu de la morsure d'une araignée, la tarentule, et se soignait par un rituel chorégraphique et musical dénommé tarentelle.

Après *Touch Down*, Maud Blandel, passée par La Manufacture, poursuit ses explorations des croyances, du rituel et des trances. La danseuse et chorégraphe franco-suisse sonde ce rite de guéri-

son dans *Lignes de conduite*, pièce pour quatre danseuses. La scénographie minimaliste, où trône une cloche imposante, est signée Karim Bel Kacem. Les sonorités de l'objet imprègnent la compo electro du musicien étasunien Charlemagne Palestine. *Lignes de conduite* est à découvrir à Genève, dès demain, à la Salle des Eaux-Vives de l'Association pour la danse contemporaine.

CDT/MARGAUX VENDASSI

Du 31 octobre au 4 novembre, Salle des Eaux-Vives, Genève, www.adc-geneve.ch

Lignes de conduite

CRITIQUES DANSE

Paradis perdu

Par Jean-Christophe Brianchon

🕒 13 mai 2018



« Lignes de conduite » © Maud Blandel

Il fut un temps où Croire avait un sens et en ce temps, les âmes dansaient, persuadées que le réel n'était qu'un écran de fumée que seuls les gestes et la musique pouvaient dissiper. C'est de ce temps dont Maud Blandel nous parle avec « Lignes de conduite ». De ce temps et de tout ce qui nous sépare de Rhadamanthe, de l'Elysée et de son éternel printemps.

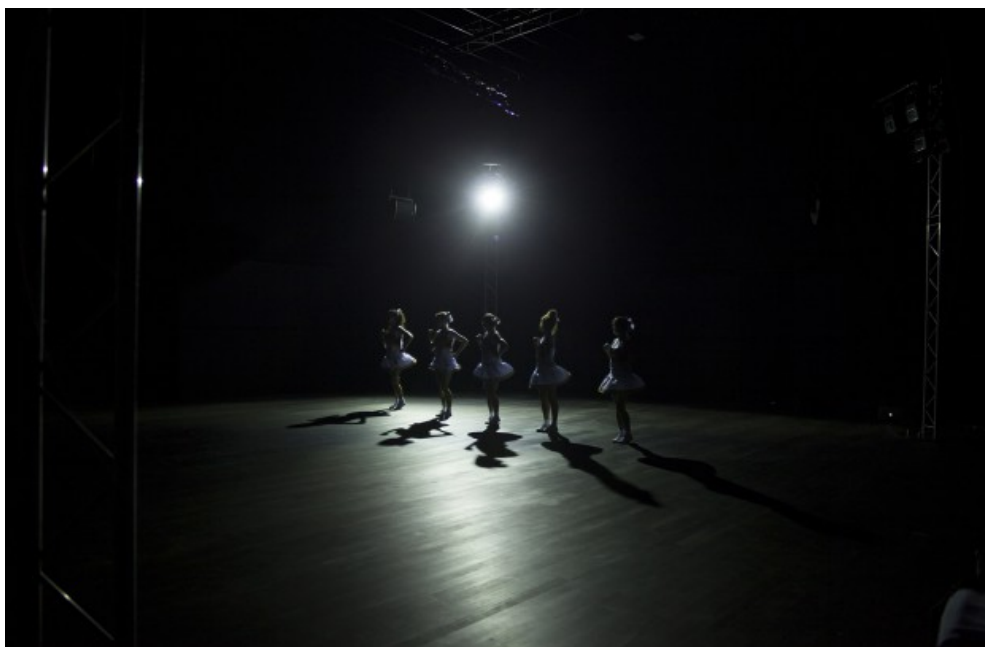
De tout ce qui nous en sépare, oui, car comment ne pas croire que la reproduction élégante des gestes d'une tarentelle aujourd'hui devenue folklore peut être autre chose ici que le moyen utilisé par une chorégraphe d'imposer à son public la vision de ce qui jamais plus ne sera ? C'est en effet de l'Autre Monde, de l'Outre Monde, dont nous parlent les quatre danseuses qui chacune en rythme et à l'unisson frappe le sol avec la force que seuls savent déployer les corps de ceux qui ont tout perdu. C'est aussi depuis ces mondes, de l'Hadès et du Tartare que l'humanité entière partage en héritage, que leurs gestes résonnent quand leurs bras, incapables de s'élever, n'ont plus pour horizon que cette terre sous laquelle gisent les idéaux de tous nos hiers disparus.

Mais alors pourquoi ? Pourquoi aujourd'hui ces gestes multiséculaires de la tarentelle que les danseuses reprennent n'ont-ils plus le sens qu'ils avaient jadis ? Ces gestes dont on ne sait s'ils reflétaient une mystique ontologique ou bien s'il n'étaient en fait rien d'autre que ce que l'époque a fait de la danse : un divertissement. Peut-être qu'il faut ici pour trouver l'origine du geste de la chorégraphe, aller chercher du côté des mots.

Sur la cloche autour de laquelle les corps se meuvent, une locution est inscrite qui sonne comme le glas de nos vies : « *In girum imus nocte et consumimur igni* » (Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu). Ces mots, que les bouches même ne peuvent plus dire et que seule la fonte fait encore entendre, font de cette pièce le refus du temps qu'elle est aussi, quand au fil de son développement, l'espace du plateau s'affiche comme celui de la ruine du révolu, et alors que le rituel apparaît comme le processus consolatoire d'une vie déçue. Ceci semble d'autant plus possible que ces mêmes mots sont ceux du titre du dernier film de Guy Debord, son plus nostalgique certainement, qui voit la jeunesse ainsi décrite : « *Nous étions venus comme de l'eau, nous sommes partis comme le vent.* »

C'est donc que tout serait foutu quand le passé n'est plus ? Cela serait bien court, et bien mal comprendre le geste fou que représente cette pièce. Des ruines des rituels perdus se dégage le fumet d'une double croyance impensable : celle d'une chorégraphe en son médium, tant il apparaît que ce geste sonne comme le kaddish d'une non-danse elle aussi morte et enterrée, mais surtout celle d'humanités aux regards habités par le lointain. A l'image de ces quelques personnages qui errent au milieu des trouées abyssales d'Hubert Robert, Maya, Gabriela, Romane et Caroline habitent le plateau les yeux pleins du regard de ceux qui croient et qui envoient mourir la dépeinture dépassée de la merditude des choses par ce même Guy Debord, nous laissant rêver en un autre possible que celui dont on vient d'hurler la disparition.

Quel autre possible, alors ? Tous les autres, ceux pas vécus et ceux déjà morts qui reviendront, sous une autre forme. Et puisqu'il était fécond comme nul autre en son temps, c'est peut-être encore du côté de Debord qu'il faut chercher l'issue. Une issue malgré tout humaniste, alors que l'intellectuel suicidé avouait dans l'adaptation cinématographique qu'il a fait de « La société du spectacle » sa croyance infinie en l'amour en tant que dernier refuge possible. C'est en tout cas ce qu'il semblait dire alors qu'il citait ce que Hegel a certainement écrit de plus beau, et aussi ce que nous souhaiterions dire à tous ceux qui ne croient pas en la rémission une fois les rituels et leurs traditions assassinés : « Dans l'amour, le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant. »



MAUD BLANDEL « LA CULTURE DU SPECTACULAIRE »

Artiste franco-suisse, Maud Blandel collabore étroitement avec le metteur en scène Karim Bel Kacem entre 2013 et 2017 avant d'amorcer sa propre démarche chorégraphique. Elle développe aujourd'hui un long travail de recherche sur l'idée de ligne, en tentant d'en dégager les enjeux sociaux, politiques, mais avant tout esthétiques. Déconstruction des mythes, torsion des signes et des sens, le travail de Maud Blandel se trouve aux frontières de l'art, de l'anthropologie, et des cultural studies. Après avoir présenté *Touch Down* en février dernier au Mucem dans le cadre du festival marseillais Parallèle, elle reviendra dans la cité phocéenne la saison prochaine avec le second volet de sa recherche, *Lignes de conduite*. Elle revient avec nous sur les sources de son travail.

***Touch Down* est le premier volet d'un projet intitulé *Histoires de lignes*, une recherche au long cours. Pouvez-vous nous en préciser les grandes problématiques ?**

La recherche intitulée *Histoires de lignes* emprunte son titre à l'ouvrage passionnant de Tim Ingold dans lequel il tente une anthropologie de la ligne. De la notation musicale à la calligraphie chinoise, en passant par l'activité de la chasse jusqu'à l'architecture contemporaine, l'auteur y déroule l'histoire de pratiques à travers lesquelles il analyse la production et l'existence de lignes dans l'activité humaine. C'est la conclusion de cet ouvrage qui a particulièrement retenue mon attention, lorsque Ingold explique comment l'Occident aurait progressivement changé le cours de la ligne, celle-ci perdant peu à peu le lien qui l'unissait au geste, jusqu'à faire de la ligne droite « l'idéal de la modernité ». Ainsi de nos jours « un Homme raisonnable marche droit, parce qu'il a un but, il sait où il va », nous dit Le Corbusier... C'est cette situation paradoxale dans notre époque contemporaine qui m'occupe : une époque dans laquelle il faudrait tenter de marcher droit alors

que nous semblons avoir tant de peine à nous orienter ! Ainsi, la recherche *Histoires de lignes* constitue pour moi le cadre commun de différents travaux, lors desquels la ligne pose à chaque fois un problème d'ordre esthétique.

Comment les deux pièces *Touch Down*, puis *Lignes de conduite*, s'inscrivent-elle précisément au coeur de cette recherche ?

Dans *Touch Down*, qui interroge la fonction sacrificielle des victimes du Royaume *Entertainment* à travers la figure de la *cheerleader*, la ligne a un double usage. Elle constitue à la fois notre champ d'investigation – la *ligne de touche* des terrains sportifs américains – mais elle est également un outil formel d'écriture : la ligne comme percept, comme stratégie d'organisation d'une communauté. Au cours du processus de création, nous nous sommes régulièrement posé la question de notre rapport à cette figure de *cheerleader*. Le fait qu'elle ne soit pas *proche* de nous, ni géographiquement, ni culturellement, mais que notre unique accès à elle soit médiatisé, il nous est apparu essentiel de prendre en compte les outils de fabrication d'image qui avaient servi à populariser une telle icône. Démultiplication de points de vue, gros plan, ralenti, autant de procédés cinématographiques qu'il nous fallait traduire chorégraphiquement : la ligne des jeunes filles est devenue le support qu'il fallait cadrer, sous toutes ses formes ! *Lignes de conduite* (dont la création s'est faite il y a quelques semaines à l'Arsenic Lausanne, ndlr), s'appuie quant à elle sur une étude du tarentisme. Rite de guérison populaire du sud de l'Italie mêlant christianisme, pratiques magiques et catharsis musicale, un tel phénomène de possession s'est vu, au travers de processus de folklorisation, dépossédé de son caractère originel sacré. La question de la ligne implique cette fois-ci un autre problème, celui de la dé-formation : des espaces rituels circulaires vers la frontalité.

En quoi la figure de la *cheerleader* vous semblait-elle singulière ?

Lorsque j'ai débuté le projet je ne connaissais rien du cheerleading. Je collaborais alors avec le metteur en scène Karim Bel Kacem autour d'un large projet intitulé « Sport Spectacle Project » dont les différents formats partageaient tous le désir d'enquêter sur les liens entre le sport et la politique. Je suis alors tombée par hasard sur l'excellent documentaire d'Olivier Joyard (« *Un mythe américain* », Arte) dans lequel le réalisateur revient sur les débuts de la pratique. J'y découvrais, non sans étonnement, que le phénomène à sa naissance avait été exclusivement masculin. Une stratégie de diversion apparue spontanément, qui visait à haranguer les foules afin d'éviter les conflits entre supporters. Arme de manipulation massive, la pratique n'avait pas tardé à se voir récupérée par les universités américaines les plus prestigieuses. C'est ainsi qu'Eisenhower, Roosevelt, Reagan et Bush ont été d'émérites cheerleaders ! La pièce développée avec Karim a été le versant théâtral de la recherche : avec *CheerLeader* (2015) nous nous sommes attachés à réinvestir la fonction première de la pratique, à savoir celle de diriger – *leader* - les acclamations – *cheer*, et les possibles dérives liées à une telle performativité du discours. Avec *Touch Down*, c'était clairement une approche chorégraphique que je souhaitais développer. Celle-ci s'est appuyée sur le point de bascule de la pratique lorsque, dans les années 60, le cheerleading ne tend plus vers une sexualisation (les femmes remplacent petit à petit les hommes sur les bancs de touche) mais vers une hypersexualisation (les shows télévisés saisissent le potentiel des stratégies de communication et commencent à miser sur l'*image* des équipes sportives jusqu'à révolutionner la pratique). En quelques décennies, la cheerleader est devenue une figure incontournable des cérémonies du sport-spectacle puisqu'elle y joue un rôle central : elle comble le vide. C'est précisément la fonction d'occupation des temps morts qui m'a interpellée.

Vous combinez cette figure avec la musique du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky. Quels sont les enjeux de confronter cette figure populaire et cette musique savante ?

Ma question était alors simple : en acceptant d'endosser une telle fonction, à savoir la mise à mort du temps (par le « divertir »), la *cheerleader* ne signait-elle pas également le temps de sa propre mise à mort ? Emettre l'hypothèse de la *cheerleader* comme possible figure sacrificielle contemporaine est une chose. La soutenir en organisant la rencontre entre *Le Sacre du printemps* et une telle figure archétypale, prise dans son ensemble de gestes, ouvre des possibles d'ordre chorégraphique. Chez Stravinsky, l'Elue danse jusqu'à la mort afin de garantir une récolte prospère à la communauté.

Plus que leur statut d'icône de la modernité, ces deux objets partagent une dimension tragique du destin de la jeune fille que je souhaitais confronter, non pas dans le but de « monter un Sacre » mais de re-penser l'acte de sacrifice et ses corps dévoués.

Comment s'est déroulé le processus de création ? Quels ont été les différents axes de recherches et vos méthodes de travail avec les danseuses ?

La seule chose qui était claire pour moi dès le départ du processus c'est que cette – première – création ferait l'objet d'une *étude de pratique*. Cette démarche, que je poursuis aujourd'hui, implique nécessairement un temps d'investigation lors duquel je tente de saisir les évolutions d'un phénomène étudié, de ses conditions d'apparition à ses manifestations actuelles. Pour *Touch Down*, ce temps d'enquête a non seulement été la possibilité d'observer et d'apprendre le vocabulaire spécifique au cheerleading, mais également d'en analyser les caractéristiques et les modalités. A qui s'adresse une telle pratique ? Dans quel types d'espace celle-ci s'exerce-t-elle ? Comment la cheerleader parvient-elle à exercer sa fonction de « corps conducteur » lors de cérémonies sportives ? Quelles techniques et quelles compétences ces corps ont-ils dû/su développer ? Dès lors que l'opération de la pièce a pu être énoncée, les stratégies de composition sont apparues clairement : il s'agirait de ritualiser une pratique mainstream afin d'organiser la mise à mort d'une icône. Malmener une image, l'user, jusqu'à possiblement la vider de son sens originel.

À partir de ces postulats, comment l'écriture chorégraphique s'est-elle organisée ?

La partition de *Touch Down* repose donc sur des procédés bien connus de la composition chorégraphique : répétitions, modulations, variations. Toutefois, afin de trouver une forme de cohérence dans les glissements de motifs que nous voulions opérer, il nous a fallu chercher nos propres outils d'écriture. Ces outils je les développe aux côtés de Maya Masse, extraordinaire interprète et très précieuse collaboratrice présente depuis le début de mes activités. Cela implique des temps de recherche privilégiés entre nous deux, lors desquels nous développons autant des combinaisons mathématiques que des outils de transpositions à partir d'une partition musicale. *Touch Down* a quelque chose de titanesque dans sa partition, tout se répète mais jamais de façon identique, les *patterns* ne font que se superposer les uns aux autres, et tout est compté ! Les répétitions n'étaient pas tous les jours faciles tant la pièce exige une concentration hors norme et tant les danseuses sont exposées : comment ne pas percevoir un oubli, une hésitation ou une erreur sur une ligne qui bouge à l'unisson ?

Il s'agit donc d'une partition idéale, composée après une longue recherche... Comment envisagez-vous la confrontation avec la réception ?

Si aujourd'hui mon travail s'appuie sur un travail complexe de composition (au sens où la danse y est précisément écrite), la partition n'est jamais une fin en soi. Elle est davantage un matériau qui se doit d'être suffisamment solide pour qu'il puisse être mis à l'épreuve. C'est difficile à accepter (pour le danseur comme pour le spectateur), mais cela fait partie intégrante du processus. Le fait que la partition soit si pénible à mémoriser, et donc quasiment impossible à exécuter parfaitement, cela place le travail dans un paradigme de la tentative plutôt que de la réussite. L'aventure que je propose aux danseuses consiste à aller à la rencontre d'une pratique qui nous est étrangère. Il s'agit davantage d'observer ce que celle-ci produit sur un corps social, que d'assister à l'exécution d'individualités. Les objets d'étude que je choisis impliquent tous originellement un dispositif regardant-regardé. C'est sans doute la question de la culture du spectaculaire, de ce qui *fait* spectacle, qui est au coeur de mes préoccupations aujourd'hui.

Depuis sa création en 2015, la pièce a connu plusieurs formats : sur des scènes de théâtre, dans une version muséale pendant plusieurs heures... Quels sont les enjeux de déplacer, fragmenter ou d'étirer *Touch Down* par rapport à son contexte initial ?

La question du format occupe une place importante dans mon travail. Elle est à mon sens celle qui permet de penser les conditions d'expérience et les cadres de perceptions d'un objet. Re-formater *Touch Down* n'impliquait donc pas seulement de jouer sur les dimensions d'une pièce, mais bien d'interroger les spécificités de l'espace dans lequel celle-ci est présentée. Ainsi dans l'espace

Une communauté féminine remue les lignes

DANSE · « Lignes de conduite » questionne superstitions, rituels, folklores et codes sociaux. Un tour de force physique, rythmique et tellurique à nul autre pareil.

Publié le 20 avril 2018 par [Bertrand Tappolet](#) dans la rubrique [Culture](#)



"Lignes de conduite" de Maud Blandel. Photo de répétition.

Au cœur d'une nuit bleue pétrole baignée d'ondoyantes fumerolles, quatre danseuses s'observent en cercle. Mues par de légers pas glissés, chassés, suspendus, des sautilllements simples et doubles, des mouvements ondulatoires, des tours sur soi et soubresauts, décrivant notamment des cercles concentriques, elles hanteront la scène de leur sororité dansante et complice, respiratoire et jubilatoire, bondissante et penchée. Toutes redécouvriront les racines oubliées du tarentisme, une danse censée conjurer la morsure d'une tarentelle, en les subvertissant doucement.

Au fil de quatre tableaux conduits au cœur d'une scénographie épurée et massive à la fois, posant une immense cloche digne de celle de Tarkovski et son *Andreï Roublev* (1966), il s'agit d'enquêter sur l'un de ces rituels de transe conjuratoire: le tarentisme. Liée à une fonction libératoire, le tarentisme est un syndrome culturel suscité par une morsure symbolique d'araignée que l'on soignait dans le sud de l'Italie par un rite musical et religieux. «Cet empoisonnement, réel ou non, exigeait une cure musicale rituelle spécifique: la tarentelle, davantage connue à travers son image de danse folklorique italienne», écrit l'ethnoscologue basé à Lausanne, Salvatore Bevilacqua. En Italie méridionale, le tarentisme dans sa déclinaison de danse très vive incluant des tours et des sauts et imitant les danses de séduction généralement exécutée par couples à l'intérieur d'un cercle, s'est vu instrumentalisée de nos jours par un merchandising touristique-festif.

Lignes de conduite est une création vertigineuse. Vertigineuse par ses mouvements d'une hypnotique intensité, Chaque interprète entre dans une ronde, puis un carré et quadriges afin de ne former que des lignes tirées du bord au fond de scène, bras en équerre rappelant les figures archaïques croisées chez Alberto Giacometti ou de nombreuses peintures et sculptures primitives (ou « premières ») multiséculaires.

Médiation dansée

Dans le silence scandé de brèves adresses rythmiques («Yaep»), se délie tout un à travail autour de la pneumatique, du frappé des pieds, du souffle kinesthésique. *Lignes de conduite* suit par quelles voies le tarentisme, comme phénomène de possession, s'est vu, au travers d'une folklorisation ambiguë, dépossédé de son caractère originel sacré et de son essence métaphysique propre à dire la résistance de femmes, leur liberté «iconoclaste» et «subversive» (des *Suppliantes* d'Eschyle aux Femmes et femmes qui résistent de par le monde à des sociétés viscéralement patriarcales) face aux embrigadements totalitaires et sociaux, performatifs et professionnels, moraux et codifiés.

Au plateau, des formes de danses chorales, collectives et intimes, frôlant la transe mystique. Ensemble, les danseuses explorent le lâcher prise des corps et les lignes de fuite intérieures au gré d'ensembles saisissants. La pénombre qui nimbe une partie de la composition, lui insuffle une dimension fantasmatique. Surtout, la pièce est une méditation. Et il n'est pas interdit d'y voir une forme d'extase chorégraphique décuplée par la subtile infusion intermittente en trame sonore subtilement spatialisée dans sa diffusion d'une composition originale imaginée par le chamane des sons, pionnier historique de la drone musique, Charlemagne Palestine, qui fut carillonneur à New-York, avec un orgue à cloches. Une performance vitale.

Lignes de vie

En lisière de scène, le regard est happé par quatre lignes de cordes tombant des cintres. A leur base, des éléments en bois d'attachement comme destinées aux imaginaires sonneuses et authentiques danseuses. Le puits de lumière diffuse que l'on découvre se révélera bientôt une immense cloche. Sur la cloche est inscrit, «*In girum imus nocte et consumimur igni*». Une locution latine qui fait référence aux papillons de nuit qui tournent autour de la chandelle avant de s'y brûler et reprise notamment par Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*. Elle signifie : «*Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu*». C'est aussi un palindrome, un texte qui se lit dans les deux sens. Par petits déplacements glissés et croisés, savants déséquilibres et mouvements de diastole-systole, le dessin des interprètes évoluant en synchronie rend bien cette image de papillons dansant autour de la flamme. Mais aussi image allégorique saisissante d'une communauté de femmes haletantes et soudées, joyeuses et graves. Et dans le tableau final, les voilà qui arpentent inlassablement les lignes droites et frontales de leur résistance vitale et supplique, cherchant leur place dans la nuit des siècles.

Qu'est-ce qu'écrire, dessiner, danser tisser, effectuer un trajet ? Avant tout une façon de produire des lignes, répond l'anthropologue Tim Ingold. Dans *Une brève histoire des lignes* qui a servi d'humus réflexif à la création chorégraphique, celui-ci trace les contours de l'univers techno-culturel des lignes, tellement omniprésentes dans la vie quotidienne qu'elles en deviennent presque invisibles.

Lignes de force

La première pièce de Maud Blandel, *Touch down* explorait la fonction sacrificielle des victimes de l'univers de *l'Entertainment* à travers la figure de la cheerleader condamnée à performer pour l'éternité, renouant posturalement avec *Le Sacre du Printemps* chorégraphié originellement par Vaslav Nijinski pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev. La jeune femme poursuit son questionnement autour des

dispositifs mythico-rituels et de l'histoire de lignes avec *Lignes de conduite*. Ce, afin de mettre au jour rapport au sacré, liens communautaires à travers une danse de groupe aux motifs et rituels continument repris, enrichis, décalés et subvertis. Pour un inspiré arpentage des forces culturelles dépossédées de leur caractère originel sacré ou néo-païen.

L'exploit est ici d'abord physique et rythmique pour la magnifique Romane Peytavin, vue dans une recreation de *Set and reset* signée de la chorégraphe américaine Trisha Brown, l'extraordinaire Gabriela Gómez passée par la Compagnie Nationale de Danse d'Espagne, le Ballet du Grand Théâtre et la compagnie d'Anjelin Preljocaj, l'une des plus exigeantes à l'international. Sans oublier les merveilleuses Maya Masse et Caroline Savi Marsolo, qui avaient déjà participé à la précédente création de Maud Blandel, *Touch down*.

Des corps poussés aux limites de l'humaine résistance. Ce, par des courses savamment déséquilibrées et marches qui renouent, par instants avec le minimalisme des chorégraphes historiques de la danse postmoderne. Mais de manière « maximaliste » jetant leur souffle dans les cordes, accordant leurs pas relevés comme des petits chevaux d'un attelage d'une somptueuse plasticité.

Voyez maintenant leurs crinières capillaires, étendards claquant au vent de leur trot aux jambes relevées, leurs bras gardant le souvenir de la corde activant la descente de la cloche, comme le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski se remémorant continument le régime autoritaire dans lequel il évoluait. Dans la nudité abrupte de la danse advenue dans la violence ou la grâce, le travail de la chorégraphe Maud Blandel et de ses danseuses dans *Lignes de conduite* est de ces espèces en voie d'apparition ou de disparition qu'il faut à tout prix préserver.

Lignes de conduite de Maud Bland. Arsenic. Centre d'art scénique contemporain, 57, Rue de Genève, Lausanne. Jusqu'au 22 avril. Rens. : www.arsenic.ch et

Sacrées Cheerleaders

DANSE • Au Théâtre de l'Usine, à Genève, «Touch Down» évoque «Le Sacre» de Stravinski par des danseuses-cheerleaders et interroge la sacralisation de la sacrifiée. Essai réussi.

BERTRAND TAPPOLET

En s'interrompant avant le sacrifice de l'Elue pour répondre à un cycle de fertilité ancré dans des croyances patriarcales, *Touch Down*, création de Maud Blandel donnée deux fois au Théâtre de l'Usine, déploie cinq jeunes interprètes. Elles refigurent, en les répétant jusqu'à épuisement et les vidant de leur sens, les mouvements clés de pom-pom girls. Ne revêtent-ils pas alors l'aspect de gestes auto-sacrificiels psalmodiés? Ce faisant, la choralité dansée rejoint celle du tragique antique, évoquant *Les Suppliantes* d'Eschyle. L'ensemble dit autant la dévotion, le dévouement et la sujétion que l'interrogation et la résistance de l'Elue. Le dessein de la chorégraphie est de «contrecarrer», «profaner» les images iconiques ainsi que les dispositifs corporels et sociaux imposés aux jeunes filles. Ce, pour les restituer «à l'usage libre de l'être humain», comme l'avance le philosophe Giorgio Agamben.

En subvertissant l'exercice traditionnel d'entertainment du cheerleading, la partition lumière tournante rétrécit l'espace sacrificiel y piégeant les danseuses. Elle agite ainsi des dimensions dramatiques et coercitives appliquées au corps athlétique. Des pistes déjà explorées par la chorégraphe Gisèle Vienne (*Eternelle Idole*) ou l'Anversoise Lisbeth Gruwetz (*It's going...*) pour l'extase produite par les gestes de discours passionnés sur le corps. Les spots en grappes évoquent une instance – sacrée ou



non – à laquelle les interprètes adressent danses et regards.

Fidèle à Nijinski dans ces mouvements de petits groupes en contrepoint rythmique, les positions sont fondées sur l'énergie tellurique émanant des piétinements. Les corps frappés par leurs paumes rapatrient violence et puissance animales du rite païen symphonique baigné de l'Esprit de la Terre. Les mouvements des bras et jambes sont anguleux, sémaphoriques, reconduisant l'image

de la frise antique chère au Russe. Les diagonales retrouvent les rondes adolescentes et la musique polyrythmique originelle est remixée comme une inquiétude dilatée sous l'enthousiasme martelé.

Nulle autre échappatoire que de danser en boucle, sans fin, avant trépas. La danse-transe sautillante trahit la brutalité énergique du collectif par un sourire-masque perpétuel. Celui-là même qui canalisait, chez la cheerleader, l'enthousiasme des foules pendant les temps morts du foot américain. Modulant les surplaces par le balancement avec changements d'orientation du corps (demi-) tournant sur son axe pivot, l'opus rejoint les intuitions de chorégraphes célèbres face au *Sacre*, de Béjart à Maalem en passant par Bausch et Preljocaj, diffractant aussi la figure de l'Elue sur la communauté.

Le costume scénique, lui, affiche le nom de Jane Austen, décrite par Virginia Woolf comme l'une des auteures «les plus satiriques de son temps», dans son portrait parodique de la *gentry*. S'y lit une vitalité juvénile féminine, qui affirme sa foi en l'avenir envers et contre tout ce qui la contraint et la dicte. En ce sens, les interprètes sont ici les héritières des ex-activistes Femen ukrainiennes utilisant pacifiquement leurs corps comme révélateurs d'oppressions multiples, samplant sources pop et érudites décalées. |

Je 11 (19h) et ve 12 février (20h), Théâtre de l'Usine, Genève. Rens: www.theatredelusine.ch

média - Mouvement
journalistes - Aïhoa Jean-Calmettes & Emmanuelle
Tonnerre
date - décembre 2015

Mouvement
magazine culturel indisciplinaire



Maud Blandel et les sacrées cheerleaders

Sur un air de Stravinsky six danseuses effectuent ad nauseam une routine bien rôdée. De glissements en glissements, l'unisson se détraque, les mouvements perdent leur sens. Avec *Touch Down* la chorégraphe Maud Blandel croise *Sacre du printemps* et cheerleading, pour profaner l'icône sixties de l'Amérique puritaine. Reportage en résidence à l'Arсенic de Lausanne.

Texte : [Ainhoa Jean-Calmettes](#) & [Emmanuelle Tonnerre](#)
Photographies : [Jeremy Bierer](#), pour *Mouvement*

« Lola, y'a un truc aussi, c'est que t'as des chaussures de merde, les filles, elles glissent moins. » À l'extrémité de la diagonale, l'interprète, qui tente pour la vingtième fois de boucler son motif dans les temps qu'elle compte à voix haute, est sur le point de perdre patience. Maud Blandel tente de la rassurer en incriminant ses pompes.

Ce 24 novembre, à 17 jours de la création, la chorégraphe « *dresse les dernières lignes de l'écriture de la pièce* ». Les six danseuses, elles, mémorisent les derniers tableaux. Composée à partir de mouvements de cheerleading glanés sur des tutos YouTube, la partition est d'une rigueur mathématique. « *Tout est très écrit, ça mobilise des qualités de danse mais aussi beaucoup de mémoire. Et puis tenir le regard, tenir le sourire durant toute la pièce...* » La nuit tombe, l'épuisement commence à se lire sur les visages mais l'ambiance est loin d'être crépusculaire. Maya Masse, au centre de la file, est une acolyte de longue date de Maud Blandel. Elle fait partie du projet depuis ses débuts, lorsqu'il s'agissait d'une courte maquette de fin d'études conçue pour l'école de la Manufacture à Lausanne : « *Je vis toujours cette expérience comme quelque chose de très joyeux, même si c'est complexe. Et ça, c'est une belle surprise parce qu'en tant que danseuse, au départ faire du cheerleading, c'était la pire des choses ! En fait, la pratique de ces mouvements, ce sourire permanent, ça contient autre chose, ça dépasse la forme. Et cette pensée, on peut la projeter sur tout : toutes les formes peuvent contenir autre chose...* »

Pour la dernière séquence de la journée, munies de petits papiers sur lesquels elles notent des colonnes de combinaisons chiffrées (indécryptables pour les néophytes) elles se conseillent pour sentir et intégrer la pulse. Au détour des mouvements, qu'elles ne font que partiellement, elles se donnent des tips pour conserver la cadence, s'économiser sur un demi-tour...

- *Comment vous faites pour ne pas regarder les spots ?*
- *Faut que tu lèves la tête au-dessus, mais que tu regardes par en dessous.*
- *J'y arrive pas, je suis attirée comme un papillon !*

Bien qu'elle ait instauré « *un système d'autonomie* » entre ses danseuses, Maud Blandel a du mal à rester assise sur ses talons, son carnet-bible à ses pieds, à battre la mesure avec la manche de son pull trop grand. Très vite elle se lève et se rapproche, compte à voix haute avec les danseuses, leur insuffle de l'énergie par un balancement du buste ou du menton, les invite à trouver la qualité du geste : « *Posez, posez les regards...* » « *La malice arrive*

par les pieds, vous frappez le sol pour appeler le soleil et il va venir vous encercler, vous prendre au piège... » « *Quand la tête y va, elle doit être franche...* » « *Les mouvements sont tendus parce qu'ils sont carrés, mais il y a aussi une forme d'abandon...* » Elle les arrête et les charrie : « *La diagonale doit vous filer la pêche, on doit rester dans un truc avec vous ! Quand vous lâchez l'intensité, vous avez des têtes hyper solennelles, on dirait... Des clichés de danseurs contemporains qui réfléchissent à ce qu'ils font.* » (Rires).

Regan Cheerleader, sur les traces des pom-pom girls

Designés à Lausanne, mais fabriqués en Chine, les costumes tardent à arriver. Alors pour le filage de la première partie, les filles remontent les jambes et les manches de leurs vêtements de training. Mollets et biceps apparents, elles improvisent leur dégaine d'icône. « *Au fait, pourquoi la cheerleader ? - Un concours de circonstances.* » En septembre 2013, le metteur en scène Karim Bel Kacem, rencontré à la Manufacture, travaille sur les liens entre sport et politique sous forme de conférences théâtrales au théâtre Béluard. Il se voit confier une résidence d'un an et demi au Théâtre Saint-Gervais pour poursuivre ses recherches. De collaborations en rebondissement, Maud Blandel se retrouve à se demander avec lui « *Qu'est-ce qu'on va faire de ces 10 mois, c'est un méga luxe !* » Un charme suisse. Lumineux et ultrabright, en plein dans leurs recherches sur le sport-spectacle, le sourire de la pom-pom girl (comme elle l'appelle à l'époque) apparaît et prendra la forme d'un projet commun sobrement intitulé *Cheerleader* (juin 2015).

Né dans le sport universitaire à la fin du XIX^e siècle, le cheerleading, c'est l'art de maîtriser l'excitation du public, et notamment d'éviter les affrontements dans les gradins pendant les matches. Pour cela, les « *yell leaders* » joueurs restés sur le banc, crient, acclament et font des acrobaties pour attirer et canaliser l'attention : « *C'était une activité de prestige, de pouvoir, à l'époque leur statut pouvait être aussi enviable que celui des meilleurs joueurs de football.* »¹ Dans les années 1940, avec la guerre, les filles qui s'incrustent peu à peu dans les usines envahissent aussi les terrains. Armée de pompons et d'une jupe de plus en plus courte, la cheerleader, version pin-up, deviendra une icône des sixties. « *Une jeune américaine souriante, athlétique, avec laquelle tout le monde voudrait se marier. Elle semble exprimer une sorte de sexualité sans culpabilité tout en pratiquant, paradoxalement, une des activités les plus chastes et les plus républicaines qui soient.* »²

Avec la professionnalisation et la médiatisation du football américain, le cheerleading « de bord du terrain » – celui qui attire l'attention de la foule, pendant parfois 4 ou 5 heures – occupe les « temps morts » du jeu et quitte le hors-champ pour la pelouse. Pour Maud Blandel, ce déplacement spatio-temporel opère un glissement sémantique fondamental, qui vient rejoindre ses premiers questionnements de chorégraphe. C'est le début du cheerleading comme pure pratique de divertissement : « *Entertainment, ce serait "le fait de maintenir dans un même état" à l'inverse du cheerleading des origines qui visait à détourner l'attention du public d'un point à un autre. Le premier vise à immobiliser et l'autre à mobiliser. Finalement, le divertissement, c'est vraiment combler le temps.* » Les nobles et viriles compétences du « crowd appeal » dérivent peu à peu vers celles du « sex appeal » qui vise à maintenir les foules excitées, désirantes mais dociles.

Dévotion

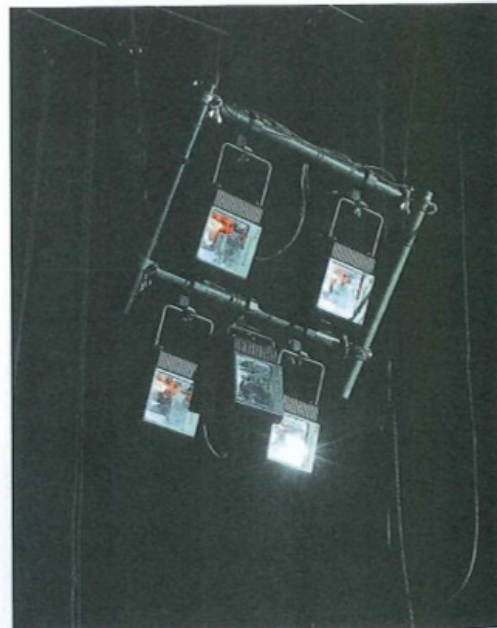
Très à l'aise avec l'idée du hasard, le travail de Maud Blandel dégage pourtant une cohérence de fond : son attachement aux problématiques de la féminité et de la sexualité, s'il est « hasardeux », n'en est pas moins transversal, sensible et documenté.

En septembre 2013, elle présente un premier travail sur l'hystérie : une mise en perspective des représentations du corps féminin par le pouvoir médical, à partir des conférences de Charcot à la Salpêtrière où le jeune Sigmund Freud fit ses classes (*Ote donc le serpent que tu as dans ta culotte, conférence spectaculaire sur nos corps hystériques*). À l'heure de la jouissance immédiate par l'image, que représente la cheerleader, si ce n'est une promesse de sexe ? Avec ses cheveux tirés, la petite fiancée de l'Amérique puritaine qui montre sa culotte est bien plus complexe qu'il n'y paraît. « *Comme me l'a fait remarquer la directrice des Subsistances à Lyon, il y a une forme d'hystérie adolescente chez les cheerleaders, elles sautillent partout, dans une générosité de leurs corps, qui une fois lancés, se dépassent un peu eux-mêmes.* » S'épuisent aussi, pour tenter d'incarner une icône qui, parce qu'elle est une image sur papier glacé, les dépassera toujours. « *Devenir cheerleader est un choix que l'on fait très jeune, à un âge où les signes extérieurs d'apparence séduisent, sans qu'on en maîtrise toutes les implications.* »

Sans doute Maud Blandel connaît-elle quelque chose de cette dévotion. Formée à la gymnastique en sport étude, dans toute la rigueur de la discipline, elle se dirige vers la danse à 17 ans pour « *trouver le rapport sensible à la pratique du corps* » qui lui a jusque-là manqué. Sur les bancs de la fac ou de la section mise en scène de la Manufacture, elle pioche dans toutes ses formations de quoi nourrir ses projets, en pratique comme en théorie. Fortement marquée par Agamben et Foucault, c'est avec ces lectures qu'elle forge sa boîte à outils conceptuels : « *J'ai vraiment l'impression d'avoir été élevée, post-révolution sexuelle, dans un environnement où on devait "vivre notre sexualité libérée". Dans Histoire de la sexualité, Foucault pose une hypothèse répressive, et si nous c'était l'inverse ? Une hypothèse émancipatrice, un devoir de vivre sa sexualité. Qui reste une injonction.* »

Ces intuitions, la chorégraphe les partage avec son équipe au même titre que ses doutes. Elle tient à ce que ses interprètes s'approprient le projet. Alors que la chorégraphie en est à ses dernières phases de mémorisation, elle leur fait travailler

l'imaginaire et la symbolique... Ou, comme ce soir, leur lit des passages de Deleuze, fruits des recherches qu'elle semble avoir poursuivi tard la nuit dernière. Les citations de *Différence et répétition* ne tombent pas dans l'oreille de sourdes. Blessée et contrainte à une « sollicitation minimale » de sa jambe, Sidonie Duret répond tous les jours présente : « *Même si à certains moments c'est juste compter 12345678, ça a beaucoup de sens. Ce truc derrière, de toujours faire vivre ce geste, répété sans cesse, sans cesse. On le répète et il se transforme malgré nous et on doit le nourrir, tout le temps.* »

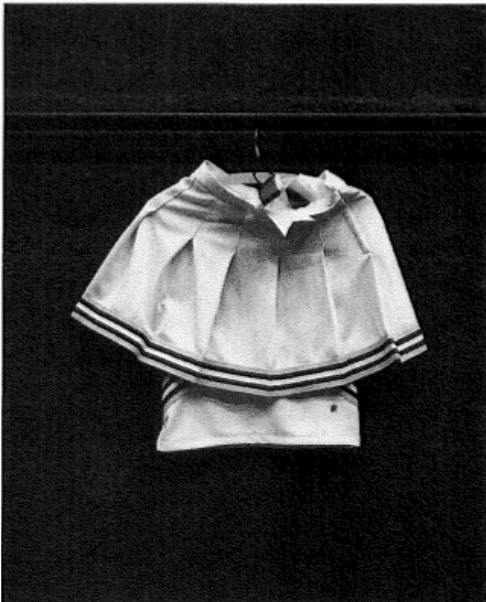


La cheerleader sacrifiée

Si elle reconnaît que mêler culture savante et culture pop est l'une des ficelles faciles de la création contemporaine, l'intrusion du *Sacre du printemps* dans sa réflexion semble encore un brin mystérieuse pour la chorégraphe. Une intuition (un hasard, tenterait-elle de se défendre encore) qui forme au plateau un réseau de significations fécond.

Les différentes parties de l'œuvre de Stravinsky, samplées et éti-rées par Orane Duclos, créatrice sonore, « sont reconnaissables, mais il ne s'agit pas d'un énième Sacre. L'idée, c'est de l'évoquer seulement. » Ce monument de l'histoire de la musique et de la danse s'appuie sur un rituel païen consistant à sacrifier une jeune fille pour assurer les prochaines moissons. Les cheerleaders de Maud Blandel, elles, ne seront pas assignées à exécuter leur chorégraphie jusqu'à ce que mort s'en suive : « On ne voit pas le sacrifice, le noir se fera quand elles seront encore en train de danser » explique Léa Maris, aux lumières. Elles auraient pu. « Finalement, le dévouement – à une pratique ou à quelqu'un – c'est aussi une forme de sacrifice conscientisé. » On pense alors aux longues heures que les cheerleaders passent sur le bord des terrains, mais aussi aux interprètes de *Touch Down*. Colline Libon, le rappelle : « On le vit chacune différemment, mais pour moi en tant que danseuse, le sacrifice, est aussi de notre côté : il faut rentrer dans une forme, une image... Tout est contraignant, les comptes, la lumière, les directions. Les mouvements, sont vraiment hyper codifiés. »

Pour Maud Blandel, c'est avant tout l'image de perfection lisse, juvénile et athlétique de la cheerleader, qu'il faut sacrifier dans *Touch Down*. Incarnant la dévotion des icônes par l'épuisement et l'abnégation des corps, ce destin est représentatif des dérives du système médiatique. Et c'est à cette dernière qu'elle souhaite s'attaquer, en ayant recours à son vocabulaire. Alors la routine bien rodée se détraque, l'unisson des six danseuses se fissure. Les spots de rue qui éclairent les cheerleaders comme de nouvelles déesses du stade « rétrécissent peu à peu l'espace, viennent former et marquer le lieu du sacrifice par réduction ». Et la répétition du geste, détournant de glissements en glissements la gestuelle du cheerleading, la vidant progressivement de son sens original, vient parachever la mise à mort. Maya Masse confirme : « La répétition, pour le coup, est un outil qui permet le sacrifice, de mettre à mort un mouvement, de le déposséder pour le faire devenir autre chose. » Et conclut sur le paradoxe qui, au même titre que Colline Libon, l'a séduite : « On est censées faire mourir l'image, et en même temps, notre premier travail c'est quand même de la faire vivre » •



Aínhua Jean-Calmettes & Emmanuelle Tonnerre

1. Pamela Bettis, (auteure de *Cheerleader: An american icon*) dans *Cheerleaders un mythe américain*, documentaire d'Olivier Joyard, 2011.
2. Rick Brettell, historien de l'art. Ibid.

Touch Down de Maud Blandel, le 30 janvier au Merlan, Marseille (dans le cadre du festival Parallèle), les 11 et 12 février au théâtre de l'Usine, Genève.

MACULTURE Critiques Entretiens Les Rendez-vous

Maud Bandel « L'artiste ne calcule, ni ne commente, ni ne démontre : il fait apparaître »

Propos recueillis par [Wilson Le Personnic](#). Publié le 26/08/2019



Pause estivale pour certain·es, tournée des festivals pour d'autres, l'été est l'occasion de prendre du recul, de faire le bilan de la saison passée, mais également de préparer celle à venir. Ce temps de latence, nous avons décidé de le mettre à profit en donnant la parole à des artistes. Pour cette troisième édition des « entretiens de l'été », une nouvelle série d'artistes s'est prêtée au jeu des questions réponses. Ici, Maud Bandel.

Après une formation « mise en scène » à la Manufacture de Lausanne puis en *work.master* à la Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) de Genève, la chorégraphe Maud Bandel entame une réflexion autour des phénomènes de spectacularisation. Avec ses deux premières pièces *TOUCH DOWN* (2016) et *Lignes de conduite* (2018), elle explore respectivement le mythe de la cheerleader et le rituel choréo-musical de la tarentelle. Pour sa troisième création *Le temps du divertissement* qui verra le jour en 2020, elle réunira la danseuse Maya Masse et trois solistes de l'Ensemble Contrechamps autour des *17 divertimenti* composés par Mozart.

Quels sont vos premiers souvenirs de danse ?

Je me souviens du spectacle de ma première année de danse. Je devais avoir 3 ou 4 ans. Nous étions un petit groupe d'enfants et chacun d'entre nous débutait le spectacle à l'intérieur d'un drap blanc, sorte de cocon cousu par nos mères dans lequel nous bougions quelques secondes avant d'en sortir et de nous déployer « comme des arbres ». La chorégraphie consistait à répéter plusieurs fois ce même motif d'éclosion. Le jour de la représentation, je me souviens de ma stupeur en entrant sur scène : nous étions accompagnés d'un adulte qui nous indiquait notre place, la mienne se trouvait à l'avant-scène tout à gauche. Lorsque j'ai vu la hauteur de la scène – sur laquelle je n'ai aucun souvenir d'avoir répété – et l'obscurité terrifiante de la salle, j'ai rapidement compris que l'enjeu était démesuré : j'avais la vie devant moi et rien ne valait le risque de m'écraser de plus d'1m20 de haut pour faire bouger une fausse chrysalide ! Je suis entrée dans mon cocon et n'en suis jamais sorti. Pendant les 3 ou 4 minutes du spectacle, toute mon attention était portée à ne produire aucune espèce de mouvement. Après les applaudissements, et toujours immobile, j'ai patiemment attendu que l'un des adultes responsables me sorte de scène.

Qu'est-ce qui a déclenché votre envie de devenir chorégraphe ?

Si je regarde rétrospectivement mon parcours, il me semble que le désir de créer est né de l'extinction d'autres désirs : je suis entrée à l'école de danse de Toulouse avec l'envie de devenir interprète, hors j'ai rapidement réalisé au cours de mes études que mon moyen d'expression se situait ailleurs. J'ai persévéré à travailler avec la danse, comme s'il y avait quelque chose à découvrir. Il m'a fallu du temps pour comprendre que ma pratique est celle de la chorégraphie et non celle de la danse. Et la question de leur articulation ne me quitte jamais, peut-être même que je ne peux travailler que si celle-ci me pose problème. J'aime l'idée qu'un parcours est fait de chemins de traverse, d'errance et de bifurcations. Le mien est également fait de rencontres décisives : celles de certains camarades devenus les plus précieux partenaires de travail, celles de professeurs avec lesquels je me suis formée – parfois avec, souvent contre –, mais plus encore celles de la rencontre d'oeuvres. Le spectacle de *May B* de Maguy Marin a été l'un de ces révélateurs, de ceux qui m'ont donné le courage de faire. Je m'en souviens précisément. Un dimanche de mai 2008, au Théâtre Garonne. J'étais encore étudiante et parallèlement à l'école de danse, j'étudiais le théâtre : *May B* réunissait mes deux pratiques, si je pouvais les identifier je ne reconnaissais pourtant rien de la façon de bouger des danseurs. Mais eux, je veux dire les personnages de *May B*, je les connaissais : ils auraient pu être moi, ma famille, mes voisins, ils étaient maladroits, imparfaits, et surtout ils sur-vivaient. Ils étaient ensemble, malgré tout. J'étais littéralement désorientée en sortant. C'était pour moi le type d'expérience qu'on pourrait nommer « du jamais vu ». Sur le chemin de retour, je ne cessais de me répéter « voilà ce que peut la danse ! ». Aujourd'hui je pourrais dire que ce à quoi je venais d'assister était une expérience intime de familiarité à travers un langage pourtant inconnu.

En tant que chorégraphe, quelle(s) danse(s) voulez-vous défendre ?

Ce qui m'habite présentement (au delà de mes préoccupations disons thématiques) c'est la question de la spécificité d'une écriture. Que veut dire au juste *chorégrapheur* ? Qu'écrit-on ? Avec quels outils ? Et surtout à quelles fins ? Ce n'est sans doute pas étonnant si mes deux premières créations (*Touch Down* et *Lignes de conduite*) ont consisté à l'étude de pratiques existantes. Il n'y avait pas, à proprement parler, de mouvements à créer puisque la gestuelle de la pièce était donnée par l'objet d'étude. Il s'agissait davantage d'inventer un traitement. Et ce traitement, l'acte chorégraphique, s'est élaboré à travers la formulation du problème que ces pratiques me posaient. En ce sens, la composition apparaît à la fois comme le contenant d'un problème et sa proposition de résolution. Je suis sensible aux travaux dont la spécificité de l'écriture contient une dimension poétique. Je ne parle pas là de signature mais de choix formels qui, dépassant les questions de beauté ou encore d'organicité, agissent comme des révélateurs. La prochaine création que je développe avec la danseuse Maya Masse ouvre de nouvelles interrogations passionnantes, notamment celles des passages : qu'est-ce qui constitue la matière première d'une pièce ? Quand est-ce que ce matériau devient vocabulaire ? Comment ce vocabulaire acquiert une sorte d'autonomie ? Et comment devient-il lui-même la possibilité d'un langage ? Tout cela n'est pas encore très clair, et sera probablement formulé autrement dans un an, dans cinq ans. Le travail de composition est une longue entreprise et les 6 à 8 semaines habituelles de création pour un spectacle permettent souvent difficilement cette exploration là. Voilà peut-être – entre beaucoup d'autres choses – ce qu'il y aurait à défendre : le temps de la recherche. Ce qui est certain c'est que le temps de création agit comme le premier critère de spécificité d'une oeuvre. La preuve en est qu'à l'inverse une performance élaborée dans un temps extrêmement ramassé témoigne d'un tout autre type d'expressivité.

En tant que spectatrice, qu'attendez-vous de la danse ? Quels sont les spectacles qui vous ont le plus marqué en tant que spectatrice ?

J'attends d'un spectacle qu'il m'emmène ailleurs, qu'il me déplace et participe ainsi à redéfinir ma façon de lire et particulièrement : quelque chose qui ressemblerait à une immense solitude, et l'impression de faire partie d'un tout. Peut-être que c'est cela que je nomme « ailleurs » : cette possibilité d'un changement d'échelle. J'attends aussi d'un spectacle qu'il me surprenne dans l'usage et dans la rencontre des différents médiums qu'il convoque. En ce sens, le spectacle *Jerk* m'a bouleversée. Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle y redéfinissent entièrement l'usage de la ventriloquie et de la marionnette à gaine en en faisant le moyen de la confession la plus inavouable. D'une autre manière, en doublant chaque chanteur par un danseur dans l'opéra *Così Fan Tutte*, Anne Teresa de Keersmaeker multiplie les possibilités d'actions. Ou encore Jerome Bel et Véronique Doisneau qui, par le biais du récit et l'isolement du mouvement, donnent à voir toute la brutalité de l'attente chez une danseuse de corps de ballet. Et puis il y a aussi ces spectacles qui dépassent les mots, ceux que je refuse d'analyser tant j'entretiens avec eux un rapport sensuel : parmi eux, *Café Muller* de Pina Bausch, *Set and Reset* de Trisha Brown, *A love supreme* d'Anne Teresa de Keersmaeker, ou plus récemment *Les Bacchantes* de Marlène Monteiro Freitas. Tous ceux-là sont de véritables sources d'encouragements. J'attends enfin secrètement d'un spectacle qu'il crée en moi des souvenirs. Un peu comme les grandes histoires d'amour, les grands spectacles ne cessent jamais tout à fait de nous transformer. Le plus beau dans tout ça : ce qu'on en dit 15 ans après.

À vos yeux, quels sont les enjeux de la danse aujourd'hui ?

Je dirai que cela dépend de la nature de l'activité. La danse a toujours eu le pouvoir de réunir des gens autour de la célébration du corps et du mouvement. Mais l'enjeu diffère sans doute lorsqu'il ne s'agit plus seulement du lieu où l'on danse mais du lieu où la danse est montrée. Il y a un spectacle dès lors qu'il y a invitation à regarder. L'enjeu consiste alors à rendre possible cette rencontre, c'est à dire à transformer des gens en spectateurs. Penser les modalités de regard, c'est inventer des types d'adresse, c'est préciser aux invités : « c'est là où j'ai envie de vous rencontrer ». Cette précision m'apparaît déterminante d'autant plus que, comme toute autre forme d'art vivant, la danse n'échappe pas à la transformation de qualité de notre attention. S'il nous est de plus en plus difficile de nous concentrer durablement sur un même objet, il semble indispensable aujourd'hui de créer des cadres d'expérience qui mettent en jeu les notions de durée et de continuité.

À vos yeux, quel rôle doit avoir un artiste dans la société aujourd'hui ?

Ce qui caractérise l'artiste, c'est son mode d'expression. L'artiste ne calcule, ni ne commente, ni ne démontre : il fait *apparaître*. « S'il existe un art de penser, celui-ci ne peut être servi que par l'art. Penser, c'est mettre à nu ; créer, c'est donner à penser en donnant à voir avec tous les raffinements du dévoilement », m'a dit un jour ma tante. Je commence seulement à comprendre cette définition. En séparant et associant, la pensée permet d'analyser et de comprendre le réel qui nous entoure, là où l'art, lui, en faisant apparaître, nous le fait éprouver. Lorsque Van Gogh peint son *Champ de blé avec Cyprès*, ce n'est ni le cyprès ni le champ de blé qu'il me fait apparaître, mais le vent. Il me *donne à voir* la puissance du Mistral. Si l'activité artistique consiste avant tout à témoigner de ce qu'on perçoit du

monde à travers l'élaboration de systèmes poétiques, alors je ne pense pas que le rôle de l'artiste soit différent de celui qu'il avait hier : ce n'est pas son rôle qui se transforme au fil du temps, c'est le monde lui-même. Et ce sont de ces transformations qu'un artiste tend à rendre compte. Ce à quoi il doit veiller c'est de faire du temps son allié. Faire un bon usage de la temporalité, c'est aujourd'hui résister à l'immédiateté. C'est là le plus grand privilège que je ressens dans ma pratique : la possibilité de travailler à *la fois* dans le temps, avec le temps, hors du temps. Cela n'exclut évidemment pas qu'une pièce puisse trouver ses origines dans la réaction affective à un événement d'actualité. Etre artiste aujourd'hui c'est aussi travailler à rester proche de soi : en résistant aux différentes injonctions, en restant proche de la matière, en partageant des savoirs, en questionnant les mots avec lesquels on fait le choix de travailler. L'art ne *doit* pas être « politique », il n'a rien d'« innovant ». Il est la proposition d'un regard, d'une écoute, d'une sensibilité toute subjective. Peu importe les modes, les tendances, les logiques prétendues du marché, les attentes implicites : c'est à l'artiste de choisir comment articuler ses préoccupations éthiques et esthétiques, c'est à lui et à lui seul de décider de la forme de son engagement. Pour le reste, un artiste, comme n'importe qui, ne doit peut-être rien faire d'autre que de faire du mieux qu'il peut.

Photo © Elie Grappe



LA GAZETTE DES FESTIVALS

Théâtre, Danse, Musique, Cinéma, Arts plastiques,
Livres, Culture



CRITIQUES **TRIBUNES** **ENTRETIENS** **REPORTAGES** **FESTIVALS** **ARCHIVES**

» Critiques » Créations » Tutoiement de l'ombre

SUISSE **CRITIQUES** **DANSE**

Tutoiement de l'ombre

Diverti Menti

Par Mathieu Menghini

© 27 janvier 2020



DR

Percussion, sable, lumière, cuivre, cordes et corps. Tels sont les éléments de l'univers de la récente création de Maud Blandel. Dans ce mélange résistant ou ductile, chaleureux ou tempéré, organique ou friable se noue une cosmogonie essentielle, l'aurore et le crépuscule d'un monde traversé d'exultations et d'exténuations. Tout est tension dans ce *Diverti Menti* inspiré par le génie mozartien. Entre l'espièglerie résolue et une sobriété dense, entre les variations circulaires de la chorégraphie et l'inflexible écoulement d'une douche de sable, entre le mouvement, sa mémoire aveugle et la mesure du temps qu'un monticule croissant indique. Tandis que piano, tuba et guitare couvent la partition, celle-ci sourd de l'enveloppe même de la danseuse - la clôture du regard avivant sa résonance intérieure. Fugacement, les paumes ajoutent des croches à la composition, des tapotements de pieds en appuient l'intensité douce ; le bras élance le corps, le guide avec autorité mais sans violence. Tout est humilité dans cette heure volée à l'incessant : la réorchestration du *Divertimento K. 136*, certain prodrome sans déploiement de la musique, la place de l'interprète Maya Masse souvent située dans l'espace même dévolu aux solistes de Contrechamps, l'ombre au-devant de la danse qui vient un instant lécher le gradin. Jamais le lyrisme ne quitte la mesure, le ludisme sa forme, la liberté sa structure. L'ellipse qui se dessine au sol confirme une centration trouble - toute d'allégresse brûlante, de brillante gravité. L'intercession retenue de la chorégraphie architecture les sons, suggère des sentiments divers allant de la joie à la douce résignation, les croisant parfois. Mozart semble ici

I/O N°108 -
06/02/2020



ANNONCE

ANCIENS NUMÉROS



FESTIVALS MAP



GENRES

Cirque Clown
Comédie musicale
Dance... Escapade

subjuguier Spinoza et Pascal : célébrant le corps et l'esprit, d'un côté ; pointant l'inexorable, de l'autre. Condition de la virtuosité, le temps se révèle in fine indifférente à elle. A la fin de l'heure, une modeste éminence de cendre dit la victoire de l'Ennui, la vanité du divertir. Ce rien de la scène redevenue tranquille est toutefois trahi par le souvenir de ce qui fut. Paupières closes à son tour, le regardeur fervent se remémore le surgissement de la Beauté, son empreinte invisible. Et tenace pourtant.



INFOS

Diverti Menti

Genre : Danse

Conception/Mise en scène : Maud Blandel

Distribution : Antoine Françoise, Maya Masse, Serge Bonvalot, Simon Aeschimann

Lieu : Arsenic (Suisse)

A consulter : <https://arsenic.ch/spectacle/diverti-menti>

A PROPOS DE L'AUTEUR



Mathieu Menghini

Historien, anciennement directeur du Centre culturel neuchâtelois, du Théâtre du Crochetan et du Théâtre Forum Meyrin, conseiller de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, membre du jury fédéral du théâtre, chroniqueur dans Les Matinales d'Espace 2,

Mathieu Menghini a conçu et organisé les festivals Poétiser la cité (2002) et Poétiser Monthey (2003), imaginé l'élargissement du festival Scènes valaisannes à l'ensemble du Valais, coécrit le concert poétique et visuel La Scène révoltée (2012) et assumé la dramaturgie de la production 1918.CH (2018) – vaste fresque revenant sur le plus grand mouvement social qu'a connu la Suisse moderne.

Aujourd'hui engagé par la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), il est chargé d'enseignements en histoire et pratiques de l'action culturelle et titulaire de plusieurs mandats dans le domaine des politiques publiques de la culture. Il œuvre également à Paris au sein du Programme des artistes intervenant en milieu scolaire qui associe les Beaux-Arts, les Conservatoires nationaux d'art dramatique, de musique et de danse, les Écoles nationales des Arts Décoratifs, des métiers de l'image et du son. Il est par ailleurs conseiller dramaturgique de Wajidi Mouawad, directeur de La Colline – théâtre national et chroniqueur pour le quotidien romand Le Courrier.

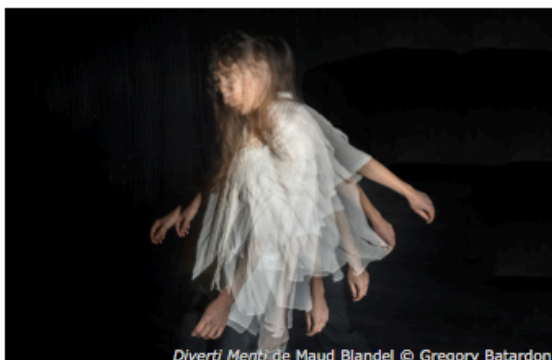
Danse | Exposition
Film/Cinéma | Humour
Immersif | Installation
Lecture | Livres | Magie
Marionnettes | Mime
Musique | Opéra
Performance
Photographie | Poésie
Seul en scène
Spectacle musical
Spectacle pour enfants
Théâtre

Mouvement

magazine culturel indisciplinaire

Opinions Critiques Tête-à-tête Analyses Vidéos Affinités

Agenda Abonnement Rechercher



Diverti Menti de Maud Blandel © Gregory Batardon

Critiques Danse Musique

Diverti Menti

Diverti Menti, la dernière création de la chorégraphe Maud Blandel présentée à l'Arsec, convie Mozart en maître de cérémonie. Sur les compositions légères et joyeuses du virtuose, quatre instruments - dont un corps - entament une polyphonie effrénée. Un vrai divertissement, au sens noble du terme.

Par Léa Poiré
publié le 28 janv. 2020



Un grand piano à queue, un imposant tuba argenté et une guitare électrique patientent dans la pénombre. Entrés par l'arrière de la scène, trois hommes et une femme fondent vers les instruments disposés en arc de cercle, tel un cabinet confiné pour musique de chambre. Glissée entre le pianiste et le guitariste, la jeune femme, pieds plantés dans le sol, ferme les yeux. Son instrument à elle, c'est le corps. Au loin, un tas de sable blanc chute du plafond, tranche la salle de toute sa hauteur sans interruption. La course contre le temps peut commencer.

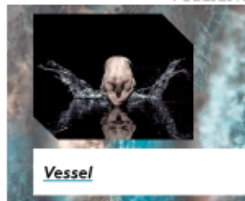
Musique de plaisirs

Aux premiers sons jaillissent les premiers pas, ramassés, serrés, presque sautés. Sons et mouvements s'accordent et s'harmonisent sans jamais trouver de point fixe, et ce jusqu'à laisser advenir une mélodie joueuse, un rythme martelé : des *Divertimento*. Très en vogue au XVIII^e siècle, le genre accompagne de sa légèreté les dîners et événements sociaux. Une musique qu'on entend d'une oreille mais qu'on n'écoute jamais vraiment, telle une cousine éloignée de la musique d'ambiance ou de celle d'ascenseur.

Ici, c'est une réorchestration aux saveurs électroniques du célèbre *Divertimento K. 136* de Wolfgang Amadeus Mozart qui est donnée à nos sens par trois solistes de l'ensemble Contrechamps de Genève et la danseuse Maya Masse. Celle-ci, les yeux clos, entame des petits cercles, retours en arrière, croisement de pieds, déséquilibres, envolées de bras entraînés par la force de son centre de gravité tenu serré. On croit reconnaître là les pas revus et digérés de la tarentelle, cette danse populaire du sud de l'Italie qui guérit de la morsure de tarentule. Une danse dont la chorégraphe Maud Blandel s'est emparée dans sa précédente création *Lignes de Conduite*, toute en sautilllements cadencés et voltes exécutées sous le regard sacré de trois larges cloches d'église, suspendues et manipulées par quatre interprètes dont Maya Masse. Ici, dans *Diverti Menti*, avec trois partenaires de jeu différents, la danseuse nous emmène dans l'apparente futilité d'une musique et d'une danse entièrement dépourvues de narration, composées pour nous séduire, nous divertir.

VOIR LE SITE
de l'Arsec, Lausanne
du festival Parallèle,
Marseille
de l'Adc, Genève

PUBLICITÉ



Vessel



frac franche-comté /
Dancing Machines /
exposition /
2 février > 26 avril 2020
cité des arts / besançon



SUR LES
BORDS #2

WEEK-END DE PERFORMANCES

T2G

vendredi 28 février
samedi 29 février
dimanche 1^{er} mars



n°105
EN KIOSQUE
AU SOMMAIRE

PUBLICITÉ

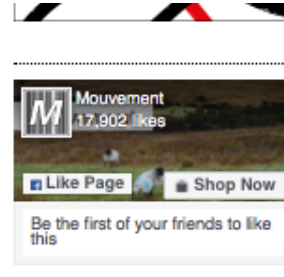


THÉÂTRE
DE LA BASTILLE
Février 10-20
Direction Jean-Marie Hertz
75011 Paris © Bastille
0142374214
theatre-bastille.com

DANSE
CE QUI N'A PAS LIEN
SOFIA DIAS
ET VITOR HONZ
26 > 29 février 19h 30,
répétive le 26 février



Diverti Menti de Maud Blandel p. Cyril Prochet



La fin du sablier

Mais le divertissement n'interdit pas l'émotion. Musique et danse sonnent comme une tempête, des flux et reflux débordant de notes et de gestes, un déferlement de vagues qui nous écrasent. Puis c'est une houle plus lente qui apaise le tout par à-coups. Dans une lumière orangée, le corps de la danseuse alors se raidit, ses mains s'entrechoquent en un claquement sonore qui s'invite dans la partition tout comme les gestes réflexes des musiciens se glissent dans la danse. Pour clore ce divertissement, la danseuse ouvre enfin les yeux, mais constatant que le sablier n'est pas écoulé, le quatuor remet le couvert, répétant à la lettre leur ultime moment. Jusqu'à ce que le temps ne se fige enfin en une dune dorée.

On pourrait se dire que les relations entre danse et musique ont été largement épuisées, qu'il n'y a plus rien à ajouter tant elles ont été explorées notamment par la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaecker, passée maîtresse dans l'art de faire voir la musique et écouter la danse. Pourtant, avec sagesse, Maud Blandel réussit à tirer son épingle du jeu, en s'inquiétant de la nature profonde de ce divertimento signé Mozart. Avec des gestes simples et une musique parfaitement interprétée, *Diverti Menti* prend ainsi le divertissement très au sérieux, en mettant sur le devant de la scène une pure musique classique autrefois distrayante et aujourd'hui dite savante.

> *Diverti Menti* de Maud Blandel a été présenté du 22 au 26 janvier à l'Arsenic, Lausanne, Suisse ; le 29 janvier au Théâtre des Bernardines dans le cadre du festival Parallèle à Marseille ; du 18 au 22 mars à l'ADC Genève, Suisse



Critiques Théâtre

Una costilla sobre la mesa

Au festival Programme Commun, Angélica Liddell a offert au public une messe funéraire, dédiée à sa mère. Un acte de foi et de défiance, traversé des traditions catholiques espagnoles.



Critiques cinéma

Entrevues Belfort

Avec la nomination d'Elsa Charbit à la tête du festival, Entrevues retrouve un nouveau souffle. En parallèle à la compétition officielle et à une rétrospective Pierre Salvadori, la part belle revenait aux trésors de la cinéphilie, avec une thématique Chasse à l'homme, un panorama du cinéma algérien et une découverte du cinéma de la RDA. Retour sur



Critiques Danse

Cocagne

Terre d'abondance logée dans notre imaginaire collectif, le Pays de Cocagne passe sous les ciseaux d'Emmanuelle Vo-Dinh qui en déconstruit les images. Mais à trop vouloir représenter les illusions Cocagne se perd dans les limbes de son vaste sujet.



LA GAZETTE DES FESTIVALS

Théâtre, Danse, Musique, Cinéma, Arts plastiques,
Livres, Culture



CRITIQUES | TRIBUNES | ENTRETIENS | REPORTAGES | FESTIVALS | ARCHIVES

» > Festivals > Maud Blandel : « Quand est-ce qu'on arrive ? »

FESTIVAL PARALLÈLE | LA QUESTION

Maud Blandel : « Quand est-ce qu'on arrive ? »

© 13 février 2018

Article publié dans I/O n°76 daté du 13/02/2018

De tout temps l'enjeu des hommes aura été de relier des points : le ciel et la terre, le visible et l'invisible, la mort et le vivant. Cette activité, qu'elle soit spirituelle, philosophique, économique ou esthétique, fonde la base même de tout récit – et ainsi de toute croyance. Une telle pratique impliquera alors qu'on connaisse les pôles à relier : pour tracer la ligne qui joindra les deux bouts, il aura fallu déterminer au préalable d'où nous partons et où nous allons.

La question « Quand est-ce qu'on arrive ? » arrive justement après qu'on a enregistré de telles coordonnées. Il n'est alors plus question d'espaces figurés mais de temps éprouvé. Ainsi, l'enfant attaché sur la banquette arrière ou le navigateur du Vendée Globe (pour qui la ligne d'arrivée est pourtant la même que le point de départ), lorsqu'ils posent la question, traduisent ce qui pourrait définir l'essence même d'une impatience : un temps flottant, dont les signes – ou le manque de signes – ne suffisent plus à estimer la durée qui nous sépare de notre destination.

Il n'y a jamais eu autant qu'aujourd'hui une telle nécessité de re-questionner le temps. Et c'est précisément ce que peut l'art vivant de par sa spécificité : celle du temps partagé de la représentation. Jamais nous n'avons eu la sensation d'être tant sollicités, jamais la frustration d'éteindre nos téléphones portables le temps d'un spectacle ne s'est à ce point manifestée, jamais la stimulation de l'industrie pop n'a fait preuve d'une si redoutable efficacité.

C'est avec cet ensemble de paramètres que l'artiste se doit, à mon sens – et plus que jamais –, de composer. Une vigilance accrue donc, vis-à-vis des outils et de l'usage des temporalités. Ce qu'omet l'ellipse en littérature, ce que souligne la répétition d'un motif chorégraphique ou encore ce que décompose le ralenti d'une image cinématographique ne relèvent pas seulement d'un procédé formel. C'est le choix politique d'un artiste, conscient de sa responsabilité, de ce qu'il donne – ou non – à voir, et du temps nécessaire pour une telle traversée.

45



INFOS

FESTIVAL : FESTIVAL PARALLÈLE

I/O N°108 –

06/02/2020



ANNONCE

ANCIENS NUMÉROS



FESTIVALS MAP



GENRES

Cirque | Clown
Comédie musicale
Danse | Exposition
Film/Cinéma | Humour