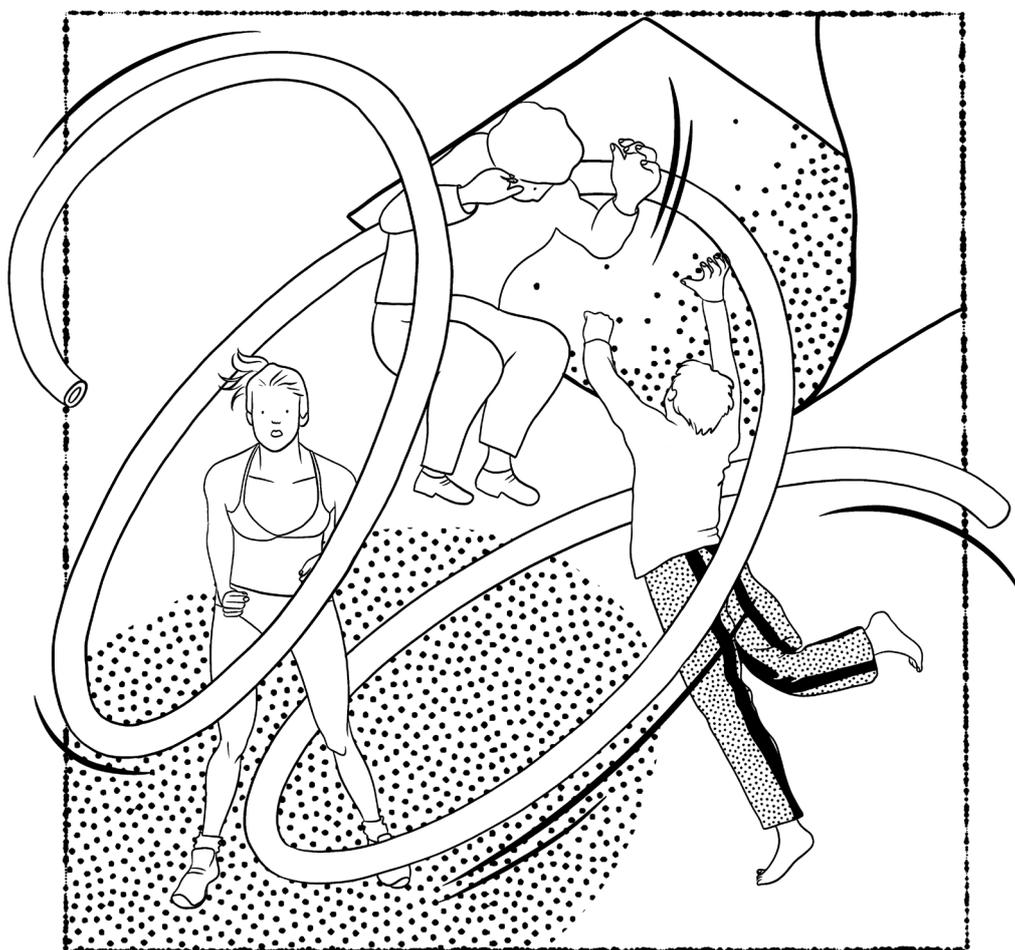


La danse en Belgique 1930-2021



danse
Charleroi

Sommaire

Introduction générale	7	Ayelen Parolin (1976), <i>WEG</i> (2019)	20
Danse et Musique	11	La musique sur scène avec la danse	21
Introduction	11	III Au-delà de l'écriture et de la composition : improvisation et musicalité du danseur	21
I Une chorégraphie basée sur la partition musicale	13	Thomas Hauert (1967), <i>La Valse</i> (2009)	21
Maurice Béjart (1927 – 2007), <i>Boléro</i> (1961)	13	L'improvisation au cœur de l'interprétation musicale	22
La réécriture chorégraphique infinie d'une musique existante	13	IV Une musique aux multiples teintes culturelles et historiques	23
Anne Teresa De Keersmaecker (1960), <i>Rosas danst Rosas</i> (1983)	14	Alain Platel (1956), <i>La Tristezza Complice</i> (1995)	23
Une écriture chorégraphique très structurée musicalement mais indépendante	16	Quand le classique groove, que la musique et le mouvement se métissent	24
Michèle Anne De Mey (1959), <i>Sinfonia Eroica</i> (1990)	16	Serge Aimé Coulibaly (1972), <i>Kalakuta Republik</i> (2016)	25
L'interprétation musicale ludique et joyeuse	17	Quand la musique empreinte de narration devient politique	26
II Le rythme ou la musicalité du corps	18	Conclusion	26
Wim Vandekeybus (1963), <i>What The Body Does Not Remember</i> (1987)	18	Danse et Théâtre / Histoire	27
Le corps en mouvements percussifs (musiques de Peter Vermeersch et Thierry De Mey)	19	Introduction	27
Jan Martens (1984), <i>The Dog Days Are Over</i> (2014)	19	I Akarova ou la synthèse des arts sous ses différents personnages : l'avant-garde belge des années 1930	29
Quand le corps devient musical à travers son propre rythme	20	Akarova (1904-1999)	29
		Une danse totale à la scénographie travaillée et imprégnée du symbolisme théâtral	29

II Le théâtre total et l'école Mudra	30	Danse et Société contemporaine	42	IV La danse contemporaine circule : décentrage et ouverture sur d'autres pratiques chorégraphiques	57	II Quand l'architecture structure l'espace et le mouvement	68
III La vague flamande des années 1980 : une physicalité engagée des corps sur scène	31	Introduction	42	Sidi Larbi Cherkaoui (1976), <i>Rien de rien</i> (2001)	57	Akarova (1904-1999)	68
Jan Fabre (1958), <i>Das Glas im Kopf wird vom Glas</i> (1990)	31	I La danse, une question de genre ?	45	Un dialogue intercommunautaire	57	La synthèse des arts de l'architecture	68
Une physicalité engagée du corps qui passe d'abord par une critique de la discipline	32	Maurice Béjart (1927 – 2007), <i>Boléro</i> (1961)	45	Serge Aimé Coulibaly (1972), <i>Kalakuta Republik</i> (2016)	58	Frédéric Flamand (1946), <i>La Chute d'Icare</i> (1989)	69
Wim Vandekeybus (1963), <i>What The Body Does Not Remember</i> (1987)	32	Une « œuvre universelle » : Béjart et le <i>Boléro</i> féminin / masculin	46	Une lutte internationale pour la liberté	58	Casser l'espace : le rapport entre corps et ville moderne	70
Une théâtralité de l'instinct	33	Thierry Smits (1963), <i>Cocktails</i> (2014)	46	Ayelen Parolin (1976), <i>WEG</i> (2019)	58	III Quand le corps fait image : rapports entre danse et cinéma	71
Le chaos comme trame narrative	34	Le nu pour se moquer du genre et des clichés sociaux	47	Le groupe comme écosystème chorégraphique	58	Thierry De Mey (1956), <i>Rosas danst Rosas</i> (film de 1997)	72
Alain Platel (1956), <i>La Tristeza Complice</i> (1995)	34	Mercedes Dassy (1990), <i>i-clit</i> (2018)	48	V Quelles attentes spectatorielles pour quel public ?	60	Le film comme matière vivante et sensible de la chorégraphie	72
Un assemblage de pratiques sans hiérarchisation	35	Féminisme et culture mainstream : un paradoxe ?	48	Jan Martens (1984), <i>The Dog Days Are Over</i> (2014)	60	Frédéric Flamand (1946), <i>La Chute d'Icare</i> (1989)	72
IV Transposer une comédie humaine : un langage porteur d'émotions humaines, au-delà de la catégorisation entre danse et théâtre	35	II Les danses populaires et leurs fonctions sociales.	50	Quelles attentes spectatorielles pour le public de la danse contemporaine d'aujourd'hui ?	60	Le corps et l'image concrète sur scène	72
Cie Mossoux-Bonté (1985), <i>Twin Houses</i> (1994)	35	Anne Teresa De Keersmaecker (1960), <i>Rosas danst Rosas</i> (1983)	50	Conclusion	61	Michèle Noiret (1960), <i>Hors-champ</i> (2013)	73
Un langage formel composite pour représenter la complexité humaine	36	La marche dans la danse	52	Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma	62	Un autre espace par le biais du cinéma	74
Alain Platel (1956), <i>La Tristeza Complice</i> (1995)	37	Thierry Smits (1963), <i>Cocktails</i> (2014)	52	Introduction	62	La logique narrative déstructurée du rêve	74
Psychologie des personnages : une « communauté en scène »	37	Culture populaire et mélanges	52	I Entre chorégraphes et plasticiens : l'importance des éléments scéniques au plateau pour une redéfinition de l'œuvre d'art totale	62	Un cinéma de l'intime et des émotions humaines	74
Sidi Larbi Cherkaoui (1976), <i>Rien de rien</i> (2001)	37	Ayelen Parolin (1976), <i>WEG</i> (2019)	52	Akarova (1904-1999)	63	Conclusion	75
Le théâtre comme vécu d'une expérience intime	38	Le carnaval pour dire la différence	53	Une composition plastique vivante (costumes et travail de composition)	63	Danse et Improvisation	76
V Une autre manière de raconter l'Histoire : l'intime et le vécu à travers des témoignages et l'archive	39	III La danse contemporaine comme critique politique de la société ?	54	Jan Fabre (1958), <i>Das Glas im Kopf wird vom Glas</i> (1987)	64	Introduction	76
Olga de Soto (1972), <i>histoire(s)</i> (2004)	39	Serge Aimé Coulibaly (1972), <i>Kalakuta Republik</i> (2016)	54	Un langage définitivement plastique (la scène comme tableau)	65	I L'improvisation comme exploration pluridisciplinaire du geste : pour une autre expressivité artistique	78
Une histoire subjective	40	Une scène sensuelle et violente : l'image de la révolution politique	54	Pierre Droulers (1951), <i>de l'air et du vent</i> (1996)	66	Alexander Vantournhout (1989), <i>Through the Grapevine</i> (2020)	78
Un espace de l'intime et de l'invisible	41	L'espoir final de liberté	55	Une danse plastique sur l'invisible	67	La danse comme improvisation : un jeu perpétuel inachevé	78
Conclusion	41	Thierry Smits (1963), <i>Cocktails</i> (2014)	55			Pierre Droulers (1951), <i>de l'air et du vent</i> (1996)	79
		Le nu et le sexe pour saccager de belles images	55			Une matière poétique opposée à une finalité	80
		Cie Mossoux-Bonté (1985), <i>Twin House</i> (1994)	56				
		Une critique de la société moderne et hiérarchique	56				

II L'improvisation comme échos d'une histoire personnelle : subjectivité et sensorialité	81	III Le danseur dans l'improvisation : entre autonomie du danseur et harmonie du groupe	83
Alain Platel (1959), <i>La Tristeza Complice</i> (1995) Une écriture chorégraphique collective et perméable à chacun	81	Pierre Droulers (1951), <i>de l'air et du vent</i> (1996) Une circulation collective	83
Pierre Droulers (1951), <i>de l'air et du vent</i> (1996). L'improvisation dans la création : une chorégraphie qui s'écrit avec le vécu et les perceptions sensibles des interprètes	81	Thomas Hauert (1967), <i>La Valse</i> (2009) L'improvisation comme geste collectif et utopique	83 84
Alexander Vantournhout (1989), <i>Through the Grapevine</i> (2020) Le corps et sa morphologie propre : représenter la singularité	82 82	Alexander Vantournhout (1989), <i>Through the Grapevine</i> (2020) Dimension solidaire et collective du contact corporel	85 85
		Conclusion	85

La danse contemporaine en Belgique

introduction

La définition de la danse contemporaine apparaît souvent délicate et poreuse : son identité et sa forme nous échappent souvent. Si l'on s'attache tout d'abord à la définition de la danse, voilà ce que le dictionnaire du Petit Robert affirme : « *Action de danser. Suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de la musique, et suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicites* ». Cette définition nous ramène au caractère essentiellement culturel de la danse et à son attachement à la musique, qui est souvent ancré dans les esprits de chacun. Paul Valéry, critique d'art et de danse du XX^e siècle reprecise cette définition : « *La danse n'est que l'action de l'ensemble du corps humain (...) transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique* »⁰¹. C'est ainsi, avant tout, du corps et de la particularité de son inscription spatiale et temporelle dont il est question. On évacue, ici, les idées préconçues d'expressivité, de musique ou de code spécifique auxquelles les danseurs devraient se tenir. Si l'on se consacre maintenant à l'analyse du terme « contemporain », on remarque que ce dernier désigne une temporalité, un ancrage historique. La danse contemporaine est ainsi historiquement identifiable. Il semble, par ailleurs, important de situer spatialement notre étude afin d'y voir les particularités culturelles qui se dégagent de la question de la danse contemporaine en Occident, et plus précisément en

Belgique. En effet, la danse contemporaine n'est pas un fait exclusivement occidental et les termes et catégories qui seront ici employés, tels que « moderne », « postmoderne » et « contemporain » (qui peuvent de manière générale renvoyer à un temps linéaire et anthropocentré, cachant souvent en Occident un « désir tacite de valorisation »⁰²), seront utilisés dans un cadre spatial et temporel précis, qui n'exclut pas d'autres formes de danse contemporaine dans d'autres régions du monde. La danse est, en effet, toujours liée à un contexte social qui a ses dynamiques propres et multiples : il existe différentes contemporanéités, et notre propos ne cherche pas à renforcer le modèle centre/périphérie qui existe déjà dans l'Histoire des arts.

Au-delà de son caractère historique et temporel, la danse contemporaine développe des thèmes qui lui sont propres au cours de son évolution. En Occident, ces caractéristiques voient le jour, suite aux bouleversements esthétiques de la danse moderne et post-moderne au milieu du XX^e siècle : la danse contemporaine s'exprime, alors, par la suite, dans une volonté interdisciplinaire, libère son geste qui devient autonome, et élargit ses processus de recherche.

Les questions de la liberté du geste et du corps, de la recherche de nouveauté et de création sont récurrentes en danse contemporaine. L'expressivité est revisitée avec l'émergence du

⁰¹ Paul Valéry, « Philosophie de la danse », *Œuvres, t. I*, Paris, Gallimard, 1960, p.1390.

⁰² Michel Bernard, Véronique Fabbri, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories modernes, postmodernes, contemporaines à propos de la danse », *Rue Descartes*, n°44, 2004/2, p.23.

geste libre et la revendication de son indépendance. Depuis le Romantisme (fin XVIII^e siècle), la liberté expressive était le fait de la musique, de par sa dimension non représentative et son rôle qu'on lui attribuait communément, à savoir exprimer les sentiments et émotions humains. Mais depuis la seconde moitié du XX^e siècle, ce rôle est partagé avec les artistes d'autres pratiques, notamment les chorégraphes. Chacun, dans son art, recherche l'expressivité spontanée et immanente du mouvement.

Une autre caractéristique de la danse contemporaine concerne son métissage avec d'autres arts. Depuis le début du XX^e siècle en Europe et en Amérique, la danse s'expérimente aux côtés du théâtre, de la littérature, de l'architecture, des arts plastiques, de la vidéo, du cirque,... En effet, l'évolution de la danse, au XX^e siècle, privilégie une conception de l'art pluriel, issue de la période moderne. L'art se décline, de multiples manières, sous des formes nombreuses et hybrides, et puise son inspiration, dans le rapport moderne de l'homme à son environnement. Ainsi, chaque pratique se mêle, s'entrecroise, tout en trouvant son indépendance et son autonomie. La danse y participe, reconnaît et exprime ses caractéristiques esthétiques propres, tout en rejetant la hiérarchie artistique qui était, jusqu'alors, imposée, relayant la danse au rôle d'illustration de la musique, dans les Ballets.

La problématique de l'espace de représentation est également posée par les acteurs de la danse contemporaine. La danse contemporaine sort de son théâtre, de son expression frontale, léguée par les Ballets, et se déplace dans des lieux publics et principalement urbains. L'espace de représentation s'ouvre en même temps que le rôle de l'environnement sur le corps humain et son ancrage sont questionnés. Dans ce même élan, il ne s'agit plus de montrer une œuvre finale, nécessairement et précisément écrite pour la scène, mais de déplacer les processus de création, les étirer et les vivre avant tout, comme dans l'improvisation. Investissant l'espace public et s'exprimant de manière libre, la danse contemporaine endosse également une dimension sociale, anthropologique et politique.

La Belgique est un territoire représentatif de cette dynamique artistique métissée, interdisciplinaire et libérée. De par sa position géographique, le territoire belge, au croisement de différents pays et cultures, est par essence un espace d'accueil, d'échanges et de mélanges.

Depuis 1930, la danse, en Belgique, ne cesse de se redéfinir. Les codes habituels de la chorégraphie laissent place à la création de multiples langages chorégraphiques, qu'il apparaît complexe de circonscrire simplement comme « danse belge ». Depuis 1965, il y a, en Belgique, deux ministres de la Culture, un francophone et un néerlandophone, et depuis la réforme institutionnelle de 1980, la culture n'est plus seulement gérée par deux ministres au sein d'un gouvernement, mais gérée par des gouvernements distincts. Cette fédéralisation a pour conséquence une façon différente de subventionner et de produire les pièces, ce qui a un impact réel sur les modes de création, l'organisation des compagnies, les choix esthétiques,...

Il résulte, de cette diversité de création et de production, une identité propre, personnelle, avec un maillage d'artistes en forte corrélation artistique, d'où se dégagent des trajectoires singulières mais rhizomiques. On remarque, depuis longtemps, en Belgique, l'ancrage de cette relation dialogique entre diverses disciplines artistiques. Dans ce sens, la Belgique a été un espace précurseur de nouveaux modèles esthétiques et interdisciplinaires. Les avant-gardes modernes et contemporaines qui se sont développées en Europe au début du XX^e siècle, ont touché très rapidement le territoire belge et particulièrement Bruxelles, capitale qui a vite elle-même été à l'initiative de nouveaux modèles artistiques. Concernant la danse, ces avant-gardes ont commencé avec l'émergence d'initiatives, d'abord individuelles qui se détachaient des Ballets institutionnels dans les années 1920-1930, puis dans le cadre de nouvelles compagnies et écoles, cette fois-ci, subventionnées.

Revenons, plus précisément, sur l'évolution historique de la danse contemporaine, en Belgique, et ce afin d'identifier, de manière claire, les différentes thématiques qui s'y dégagent⁰³.

La danse contemporaine, en Belgique, débute avec les avant-gardes des années 1930 qui décloisonnent les arts en Occident, et plus particulièrement en Amérique, en Allemagne puis en France et en Belgique. Avant cette période, la danse belge était ancrée dans un contexte classique d'où émergeaient, uniquement, les ballets

⁰³ Pour ce faire, nous nous basons en partie sur le plan et l'étude de Béatrice Menet dans 20 ANS DE DANSE, Répertoire des œuvres chorégraphiques créées en Communauté française : 1975-1995, Éditions Contredanse, Bruxelles, 1998.

d'opéra. L'absence de ballet national indépendant fait tarder l'influence de la danse moderne en Belgique. Les formes modernes et contemporaines sont, alors, le fait d'expressions individuelles, en marge des institutions. De manière générale, en Occident, ces artistes indépendants prennent les noms d'Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis,... Ces artistes nourrissent des pratiques gestuelles inédites et décloisonnées, issues des enseignements d'Émile Jaques-Dalcroze ou Rudolph Laban qui prônent la liberté du mouvement, à l'opposé du geste classique. À Bruxelles, la danseuse Akarova fait partie de cette même lignée, et en Flandre, c'est Elsa Darciel et Léa Daan qui implantent, dans des écoles privées, de nouvelles techniques liées à l'eurythmie et l'expression. 1954 représente la date tardive, à laquelle le Théâtre de la Monnaie de notre capitale commence à programmer des danses, en dehors des ballets d'opéra, marquant ainsi la reconnaissance du processus d'indépendance de la danse. À partir des années 1960, le gouvernement belge commence à subventionner la danse et quelques compagnies. Le Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart voit le jour, dans ce contexte, et devient alors, le premier ballet national de Belgique. Du côté wallon, s'en suit la création du Ballet de Wallonie à Charleroi, avec Hanna Voos à sa direction. En Flandre, Jeanne Brabant marque l'ouverture du Ballet de Flandre. Cette double émergence institutionnelle favorisera l'essor artistique de la danse.

Les années 1970 et 1980 sont marquées par le rayonnement national et international de Maurice Béjart et de son école, Mudra, créée en 1970. Il en découlera une danse teintée de théâtre et d'approches culturelles très diversifiées. De nombreux chorégraphes contemporains belges, comme Pierre Droulers et Nicole Mossoux, développeront leur art, à la suite de cette formation. Ces artistes seront également influencés par la danse expressionniste allemande, la *modern dance* américaine et la jeune danse française.

Au début des années 1980, sous l'influence de l'avant-garde internationale, le théâtre flamand connaît un mouvement similaire, c'est ce qu'on appellera le début de la « vague flamande ». Des artistes, comme Jan Decorte, Jan Lauwers ou Jan Fabre, vont bouleverser la conception de la mise en scène. Le texte y devient minoritaire et multilingue. Il cède la place à un jeu très physique. Cette production va être exportée grâce, entre autres, à la politique d'Hugo De Greef, alors directeur du Kaaitheater. L'importance

des politiques menées au sein des lieux dévolus à la danse, le rôle des associations et l'émergence de nombreux festivals auront une influence peu visible mais fondamentale sur l'histoire de la danse.

Côté chiffres, les inégalités sont flagrantes, en 1985, par exemple, alors que la subvention du Ballet de Wallonie approche les 2.000.00 d'euros (78.000.000 de FB), le montant de l'enveloppe des aides ponctuelles accordées à la danse triple, passant de 2.140.000 FB en 1984 à 6.200.000 FB en 1985, soit l'équivalent de 150.000 euros.

Enfin, à partir de la fin des années 1980, qui coïncident avec la naissance des entités fédérées, et le départ de Béjart à Lausanne, le nombre de chorégraphes qui voit leur travail reconnu et soutenu financièrement, augmente considérablement.

1991 sera une année décisive, pour la danse contemporaine en Belgique. Deux événements allaient, en effet, transformer, radicalement, la situation à son profit. Le nouveau directeur de la Monnaie, Bernard Focroulle, choisit de prendre en résidence Anne Teresa De Keersmaeker et sa compagnie Rosas. Suite au décès de Jorge Lefebvre, directeur artistique et chorégraphe principal du Ballet Royal de Wallonie, le Ministère de la Communauté française Valmy Féaux se trouve face à un dilemme : conserver l'orientation classique du ballet ou rajeunir cette institution qui présentait, déjà depuis quelques années, des signes d'essoufflement. Conscient du vaste mouvement de la « jeune danse », il choisira Frédéric Flamand - toujours à la tête du Plan K - comme nouveau directeur du Ballet Royal de Wallonie, qui, dès ce moment, deviendra le Centre chorégraphique de la Communauté française de Belgique, Charleroi/Danses.

Les centres culturels et d'autres structures s'ouvrent aussi à une programmation de danse plus affirmée et visible. Depuis 1994, des contrats-programmes permettent également de subventionner huit compagnies et associations, de manière régulière, en échange de productions. L'aide à la création se développe, dans un cadre plus large, et touche les initiatives artistiques les plus fraîches, à travers une politique de décentralisation et démocratisation culturelles.

Aujourd'hui, cette évolution nous permet de penser la danse, comme une matière artistique foisonnante qui intègre, de jour en jour, divers processus de création, dans le cadre de collaborations et d'influences diverses.

Au vu de cette riche évolution esthétique de la danse et de son décloisonnement, il nous est paru important d'étudier la danse contemporaine en Belgique, dans son rapport dialogique avec d'autres pratiques artistiques. Nous avons choisi différents thèmes qui seront développés, tout au long du dossier, à travers une analyse de pièces contemporaines belges, sélectionnées par un comité scientifique, pièces qui ont marqué les esprits, de par leur interdisciplinarité contemporaine. Le thème «Danse et Musique» traitera de la dialectique représentative du processus d'autonomisation et d'interaction de la danse, vis-à-vis de la musique et des autres arts. Le dossier «Danse et Théâtre/Histoire» nous permettra de repenser les rapports de la danse au narratif, la relation subjective que chacun entretient avec l'Histoire, à travers la perception des corps, et la performativité des corps sur scène. Lorsque les

artistes se frottent ouvertement à la réalité de leur monde et à ses problématiques sociales et politiques, nous analyserons les pièces, sous le prisme du thème «Danse et Société contemporaine». Les formes de création hybrides et inédites seront évoquées dans le chapitre «Danse et Arts plastiques/Architecture/Cinéma», formes artistiques qui nous inciteront à imaginer et percevoir notre monde et notre environnement sous différents focus. Enfin, le thème «Danse et Improvisation» permettra de mettre en lumière de nouveaux processus de création et de présentation, qui redéfinissent l'essence même de la danse et explorent la liberté du geste corporel.

La sélection des pièces chorégraphiques et le choix des thèmes évoqués ci-dessus ne prétendent pas à écrire une histoire objective de la danse contemporaine en Belgique. Notre propos est plutôt ici de tirer des fils, de dessiner des trames, de mettre à jour des trajectoires, qui permettront sans doute à chacun de s'approprier un peu plus la vaste palette de la danse contemporaine belge.

Danse et Musique

INTRODUCTION

Dans nos sociétés occidentales, de manière générale, concernant la danse et son enseignement, la musique est souvent présente, mais son utilité rarement questionnée. Pourtant, il émane de l'emploi de la musique en danse, ou de la danse en musique, une longue histoire dialectique. En effet, les rapports entre danse et musique n'ont cessé d'évoluer et font état d'un parcours de légitimation de la danse comme un art à part entière. En Europe, danse et musique sont séparées avec l'institution de deux académies distinctes ; une de Musique et de Poésie créée en France en 1567, et une de Danse fondée, en 1661, à l'initiative de Louis XIV. De cette distinction entre deux vocabulaires, découleront des aller-retours entre imitation, opposition, indépendance et enfin dialogue⁰⁴. On comprendra vite que la problématique de traduction traditionnelle de ces deux langages est superficielle, «il ne s'agit pas de trouver des équivalences littérales mais plutôt de s'efforcer de penser ce qu'il en est des écritures à travers»⁰⁵. Face à la logique d'imitation musicale et narrative que projettent les Ballets jusqu'au XIX^e siècle, se développe au début du XX^e siècle une transcription chorégraphique plus personnalisée de la musique. Le néo-classicisme «constructiviste»⁰⁶ dans le ballet *Apollon musagète* (1928) du compositeur Stravinsky et du chorégraphe Balanchine par exemple, témoigne de cette modernité inédite. La chorégraphie répond aux valeurs formelles et aux constructions rythmiques fortes de la musique qui fixe

un cadre précis, mais à l'intérieur, Balanchine prend la liberté d'articuler de manière variée les éléments musicaux de Stravinsky. À travers les mouvements, la mélodie est parfois davantage mise en avant, d'autres fois, c'est le rythme ou ses effets instrumentaux, comme le *pizzicati*. Les pas des danseurs contrapontiques, tombant sur des tons faibles, et le morcellement chorégraphique sur la musique en *continuum* de Stravinsky, illustrent la poly-rythmie et la complexité musicale de manière subtile et moderne, à l'inverse de la danse d'opéra qui avait pour habitude de suivre parfaitement les mouvements musicaux. Plus tard, dans les années 1940, avec la collaboration du chorégraphe Merce Cunningham et du compositeur John Cage, la danse et la musique se dissocient complètement pour devenir indépendantes. Il s'agit, selon les mots de Cage, de «libérer la musique de la nécessité d'aller avec la danse et libérer la danse d'avoir à interpréter la musique»⁰⁷. À travers un processus expérimental, et par-delà tout principe commun de liaison préétablie, danse et musique ne recherchent plus de prétendue équivalence, mais leur émancipation. Dans un jeu de structure et de rythme, les durées de la danse sont étirées par Cunningham selon un rythme intérieur propre au danseur qui ne tient plus compte de la musique, tandis que la musique, structurée par des blocs de durée, recherche plutôt à mettre en avant des sons acoustiques (timbre, silence). Les deux artistes mènent leur expérience jusqu'au recours à l'aléatoire dans la méthode de composition, qui souligne l'irrégularité des développements chorégraphiques et musicaux fonctionnant comme des processus autonomes. Cette révolution ne cessera de nourrir les œuvres contemporaines

⁰⁴ Évolution décrite par Jean-Yves Bosseur dans «Danse et musique : interactions», *Marsyas*, n°25, mars 1993, La Villette, Paris.

⁰⁵ Réflexion d'Edwige Phitoussi dans «Danse vs musique. Je t'aime, moi non plus?», *Ballroom*, 2014, n°4, p.88.

⁰⁶ Appellation reprise de Gianfranco Vinay dans «Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme «constructiviste»», *Repères, Cahier de danse*, n°20, novembre 2007, p.7.

⁰⁷ «Essays, stories and Remarks about Merce Cunningham», *Dance Perspectives*, n°34, 1968, p.35, traduction en français de Daniel Dobbels dans *Empruntes, Écrits sur la danse*, n°, juin 1978, p.26.

par la suite, avec des jeux de dissonance et de hasard. D'autres chorégraphes reviendront ensuite à un rapport plus direct avec la musique et sa partition tout en s'y détachant subtilement. On peut nommer Maurice Béjart, Anne Teresa De Keersmaeker ou Michèle Noiret. L'œuvre phare de cette dernière, *Solo Stockhausen* (1997), est le résultat d'une étude de 15 ans à partir du système de notation du mouvement conçu par le compositeur, en étroite relation avec ses partitions musicales. Chez Anne Teresa De Keersmaeker, la musique renvoie directement à la question de la composition chorégraphique : « *la chorégraphie se saisit de la structure musicale pour penser une structure chorégraphique complexe* »⁰⁸. En se référant à l'ordre extérieur de la partition, Anne Teresa De Keersmaeker s'y affranchit également en faisant émerger des phrases rythmiques de la musique qui n'étaient pas facilement perceptibles à l'écoute. Enfin, au-delà de l'oscillation entre indépendance et illustration de la musique par le mouvement, la danse contemporaine redéfinit la « musicalité du danseur »⁰⁹. La musicalité désigne une « *qualité d'articulation du mouvement ou d'une composition chorégraphique, ou une aptitude de l'interprète à articuler la danse qu'il exécute. Partant de l'idée générale de rendre visible le processus musical, le concept de musicalité recouvre aussi bien un mode de rapport au support musical qu'une articulation intrinsèque du mouvement indépendamment d'une relation concrète à la musique* »¹⁰. Cette définition met en relief la dimension incarnée et intime de la relation que le danseur entretient avec une musique extérieure ou avec sa propre musique interne. Avec l'apparition des pratiques kinésiques et l'influence de nouvelles théories, comme celle de la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze (années 1910-1920), la perception physique de la musique est prise en compte. Au lieu de chercher une illustration des sentiments et une narration, le rythme devient perceptif, et c'est l'écoute musicale corporelle et sensorielle qui est sous-tendue à travers une articulation intrinsèque et personnelle du mouvement. Cette posture nécessite pour le danseur une présence particulière, une écoute d'autrui et

⁰⁸ « Corps d'écriture, Conversation entre Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier », *Repères, Cahier de danse*, n°20, novembre 2007, p.17.

⁰⁹ Terme emprunté à Jean-Christophe Paré dans « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », *Repères, Cahier de danse*, n°20, novembre 2007, p.26

¹⁰ Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 2008.

de ses propres sensations. La nouvelle recherche de musicalité devient une recherche de l'intention et de présence. On voit alors apparaître des créations où la musicalité émotionnelle est mise en exergue dans un geste fragile illustrant le doute et les tensions internes à travers une mise en espace labyrinthique et non plus de face, comme chez François Verret en France. Si l'on considère que la musicalité signifie aussi une direction gestuelle intime dans un espace (projection des émotions), les mouvements des danseurs ne répondent alors plus à des positions et dynamiques précises attendues, comme en danse classique (positionnement des bras antérieur au corps, appui des pieds au sol, extrémités du corps le plus éloignées du tronc), mais à un intérieur organique fait de tensions, relâchements des diverses parties du corps, rotations, chutes, etc.

Finalement, la relation entre corps et notes, danse et musique, dépend du choix du chorégraphe et du contexte de création : un danseur peut chercher à se coller au temps proposé par la musique, le compositeur peut vouloir créer un cadre sonore à une phrase gestuelle, ou le musicien peut improviser à partir de la musicalité corporelle du danseur. Mais ce qui change considérablement la relation des deux arts, est la conscience d'une écoute mutuelle dans la pratique.

I UNE CHORÉGRAPHIE BASÉE SUR LA PARTITION MUSICALE

MAURICE BÉJART (1927 – 2007)

Maurice Béjart, dans les années 1970-80, est le principal acteur de la danse contemporaine en Belgique. Né en France en 1927, il est un chorégraphe franco-suisse. Il quitte la France pour la Belgique où il travaillera durant vingt-sept ans. En 1959, il crée sa chorégraphie la plus célèbre *Le Sacre du Printemps* à la demande de Maurice Huisman, directeur du Théâtre royal de la Monnaie. Il sera lié à La Monnaie plusieurs années et dans ce contexte crée sa compagnie, le Ballet du XX^e siècle, en 1960. La compagnie rencontre un succès mondial et représente l'ambassadrice de la danse contemporaine belge à l'étranger. Cette même année, Béjart monte avec la danseuse Duska Sifnios le *Boléro* de Maurice Ravel, une de ses œuvres emblématiques. Le rôle sera ensuite repris par de nombreux danseurs de la compagnie, qu'ils soient hommes ou femmes. Béjart jouera avec sa compagnie notamment à Paris avec *Roméo et Juliette* et *La Damnation de Faust*, ou au festival d'Avignon en 1967 avec *La Messe pour le temps présent*. Béjart fait preuve de novation en coupant avec les sujets mièvres du ballet classique, ses accessoires et tutus. Il aborde aussi les grands thèmes existentiels en collaboration avec la musique contemporaine.

Il fonde à Bruxelles, en 1971, l'école de danse pluridisciplinaire Mudra. Cette école formera de nombreux chorégraphes contemporains belges. Quelques années plus tard, en 1977, il créera Mudra Dakar. Et en 1987, il s'installe en Suisse et crée l'école-atelier Rudra à Lausanne.

Boléro (1961)

Chorégraphie : Maurice Béjart
 Décors et costumes : Maurice Béjart
 Lumières : Clémence Cayrol
 Interprète soliste : Maïa Plissetskaïa (1974) /
 Jorge Donn (version de 1979)
 Autres interprètes : 40 membres
 du Ballet du XX^e siècle

Production : Théâtre royal de la Monnaie

La pièce du *Boléro* est écrite sur la musique de Maurice Ravel et est une réécriture du *Boléro* de Nijinska (1928, ballets russes). Maurice Béjart

reprend quelques idées de la chorégraphie précédente, comme une table centrale pour le décor, et pour les interprètes, une soliste encerclée d'un groupe d'hommes dont il augmente le nombre. La chorégraphie commence avec un homme ou une femme dansant seul·e au centre d'une table ronde rouge. Les pas sont faits de déhanchés accentués sur la mélodie. On entend le rythme du *Boléro* en arrière-fond. L'interprète au centre a le visage très maquillé, fardé avec des paillettes, et est torse-nu ou avec un justaucorps couleur chair. Dans la danse, les bras sont très présents et précis, ils sont synchronisés avec la mélodie et donnent ses accents. Le ventre est mis en avant, il est agité de mouvements cadencés sur la musique. Le corps se déploie et est systématiquement amorti en demi-pointes, les bras écartés tenant l'équilibre. Au fur et à mesure, d'autres danseurs hommes se lèvent un par un et dansent en lignes verticales et horizontales avant d'entourer la table en cercle sur le rythme de la musique. Ils sont quarante au total et encerclent bientôt complètement le·la soliste. Leurs mouvements sont plus géométriques et contrastent avec les ondulations du corps au centre. Leur costume est fait de pantalons noirs, de vestes, de chemises blanches et parfois de cravates, éléments masculins. Au fur et à mesure de l'évolution musicale, le rayonnement du danseur ou de la danseuse au centre est de plus en plus puissant et forme des cercles concentriques de plus en plus grands qui émanent du ventre. L'intensité de la musique augmente et les danseurs autour se resserrent au centre, à l'image d'un rituel, jusqu'à étouffer le personnage central dans le final orchestral.

La réécriture chorégraphique infinie d'une musique existante

• *Rappel sur l'histoire du Boléro de Ravel*

La partition musicale du *Boléro* est créée en 1928. C'est une commande à Maurice Ravel d'une danseuse des ballets russes, Ida Rubinstein (1883-1960). Le motif musical est déjà connu depuis la fin du XVIII^e siècle et l'écriture musicale est très simple et directe, sans virtuosité. Il n'y a pas de développement, et presque pas de modulation, les mêmes notes se répètent de manière lancinante et augmentent dans un *crescendo* de seize minutes. Avec cette longue phrase musicale très structurée et répétée, Ravel s'inscrit dans l'avant-garde musicale.

• *Un phrasé chorégraphique moderne avec un jeu de rythmes...*

Dans le *Boléro* de Béjart, la musique fonctionne comme moteur du mouvement. Les gestes sont clairement en lien avec la musique, la mélodie, le rythme et leur intensité : « les entrées d'instruments peuvent fonctionner comme des repères pour les changements de pas, et l'amplification du mouvement est en phase avec la puissance orchestrale »¹¹. La fatigue, l'exaltation rejoignent la transe musicale. Cependant, même si on a l'impression que la danse est uniquement composée à partir de cette musique et que les deux arts sont très liés, le phrasé chorégraphique est en fait très spécifique et subtil. Les ruptures de rythme et l'impact des gestes dansés sur les accents rythmiques secondaires créent une dynamique particulière. En effet, la chorégraphie apparaît moderne avec sa polyrythmie et l'asymétrie des gestes des danseurs. On assiste à une asymétrie, une absence de rectangularité, dans le mouvement global et l'omniprésence de polyrythmes des pas des danseurs, qui contrastent avec le vocabulaire gestuel académique¹². Cette chorégraphie complexe a été d'ailleurs très difficile à apprendre pour l'interprète soliste Maïa Plissetskaïa qui venait des ballets russes, à la gestuelle plus classique.

La modernité de la chorégraphie réside également dans l'illustration que propose la danse de la musique, à savoir non pas une narration mais une « œuvre abstraite violente et émotive »¹³, sans histoire. La gestuelle est crue et répétée. Le soliste, confronté aux quarante autres danseurs, illustre la lutte entre la mélodie orientale et un rythme implacable.

• *... pour une autre matière musicale*

Si Béjart reprend le *Boléro* de Ravel avec la thématization du rythme et de la mélodie, il fait ressortir une autre matière musicale en revisitant la musique. Avec les mouvements ondulés répétés de la mélodie, comme si elle s'enroulait sur elle-même, Béjart s'attache à dégager de la musique un aspect oriental et non espagnol, comme annoncé dans le titre.

¹¹ Citation de Claude Bessy, interprète du *Boléro* de Béjart, dans « Le *Boléro* comme 'lieu de mémoire' », Stéphanie Gonçalves, *Recherches en danse*, 2019, p.7.

¹² Analyse de Stéphanie Gonçalves dans « Le *Boléro* comme « lieu de mémoire » », *Recherches en danse*, 2019, p.8.

¹³ Maurice Béjart présentant son *Boléro* de 1979.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER (1960)

En 1980, après des études de danse à l'école Mudra de Bruxelles, puis à la Tisch School of the Arts de New York, Anne Teresa De Keersmaeker crée *Asch*, sa première chorégraphie. Deux ans plus tard, elle se fait remarquer avec *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. En 1983, De Keersmaeker chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie de danse Rosas. À partir de ces œuvres fondatrices, la chorégraphe continue d'explorer les relations entre danse et musique. Entre 1992 à 2007, Rosas est accueillie en résidence au théâtre de La Monnaie/De Munt à Bruxelles. La chorégraphe dirige alors plusieurs opéras et de vastes pièces d'ensemble qui ont depuis intégré le répertoire des compagnies du monde entier. Dans *Drumming* (1998) et *Rain* (2001), en collaboration avec l'ensemble de musique contemporaine Ictus, on observe de grandes structures géométriques, complexes dans leurs tracés et leurs combinaisons, avec les motifs obsédants de la musique minimaliste de Steve Reich. En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fonde l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles, école qui formera, et forme encore aujourd'hui, de nombreux danseurs contemporains belges.¹⁴

Anne Teresa De Keersmaeker s'insère dans le mouvement de danse minimaliste qu'incarnent également Trisha Brown et Lucinda Childs dans les années 1980 aux États Unis. Leurs écritures chorégraphiques qu'on pourrait qualifier de syntaxes, se remarquent par une structure répétée très écrite, une énergie cyclique aux schémas complexes sur musiques répétitives. Leurs mouvements sont également axés sur des actions simples, comme la marche ou le fait de tourner. Ces mouvements répétés composent l'espace de manière très architecturale avec des motifs géométriques. Anne Teresa De Keersmaeker est proche de l'esthétique d'Yvonne Rainer, figure de proue de la danse minimaliste et post-moderne, qui consiste à remplacer le phrasé par des unités et des séries dans la danse.

Pour Anne Teresa De Keersmaeker, la question de la musique renvoie directement à celle de la composition : la chorégraphe travaille la musique écrite occidentale avec la partition comme point de départ. Elle part de la structure musicale pour penser une structure

¹⁴ Biographie extraite du site de la compagnie Rosas : <https://www.rosas.be/fr/8-anne-teresa-de-keersmaeker>.

chorégraphique complexe. Ses créations très écrites se basent ainsi sur un tissage structurel et compositionnel qui rappelle les partitions musicales. Elle est particulièrement attirée par le travail du compositeur Steve Reich et son principe de structure musicale qui lui fourniront ensuite son propre vocabulaire chorégraphique. Elle rétablit une relation entre musique et danse, par le biais de cette affinité d'organisation structurelle et par le rythme. Le lien qu'elle entretient avec la musique s'observe également dans le vocabulaire musical que la chorégraphe emploie : des « canons », « pattern », « tchak » (pour définir un mouvement brusque et saccadé).

Dans ses premières pièces de 1982 à 1985, la partition musicale est très présente, la musique sert ici de base à la création chorégraphique. La danse y apparaît comme un casse-tête chorégraphique avec des constructions très chiffrées comme dans *Fase* ou *Rosas danst Rosas*. Ici, le mouvement est organisé en unités qualifiées de « cellules » qui sont étirées, compressées ou juxtaposées. Ensuite, jusqu'à 1994, les partitions musicales travaillées sont de tradition classico-romantique (Beethoven, Bartok) et la chorégraphe joue sur la polyphonie du mouvement sur le modèle du canon. À partir de 1995 et jusqu'à aujourd'hui, la danse de De Keersmaeker emprunte moins aux codes formels de la partition et impose son contrepoint. De plus en plus, la danse n'apparaît pas comme une simple illustration de la musique mais a sa propre dynamique organique, les phrases de la musique sont de plus en plus courtes (comme le violoncelle dans *I Said I*, 1999), parfois électroniques (*Quartet*, 1999), voire quasi absentes (*Rain*, 2001).

Rosas danst Rosas (1983)

Distribution 1983 :

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker
Danseurs à la création : Adriana Borriello, Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda
Musique originale : Habanera de Thierry De Mey et Peter Vermeersch (ensemble Maximalist!)
Scénographie : Anne Teresa De Keersmaeker (décors) et Remon Fromont (lumières)
Costumes : Compagnie Rosas

Production : Compagnie Rosas, le Kaaaitheater de Bruxelles, et le Klapstuk.
Première : 6 mai 1983 au Théâtre de la Balsamine de Bruxelles en Belgique
Reprise : 1992 (plus de 210 représentations).

Interprètes du film de 1997 (extrait vidéo) : Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Samantha Van Wissen

La pièce fait partie de la première phase de création d'Anne Teresa De Keersmaeker qui a alors seulement 23 ans. Elle correspond au souhait de la chorégraphe de mêler musique et danse en étroite collaboration et de manière simultanée. La chorégraphie est sur la musique de Thierry De Mey et Peter Vermeersch.

Le film de Thierry De Mey, également intitulé *Rosas danst Rosas*, a été tourné dans le bâtiment de l'école RITO de l'architecte Henry van de Velde située à Louvain. La pièce est découpée en quatre mouvements qui représentent les différents moments de la journée. Les gestes chorégraphiés sont issus des gestes du quotidien répétés qui représentent de petites mécaniques corporelles devenant de plus en plus fluides et intenses. Le premier mouvement évoque la nuit, le sommeil, avec les quatre danseuses à l'horizontal. Il est silencieux et lent, sans musique, avec le souffle comme seule sonorité. Le mouvement est très structuré, selon des combinaisons mathématiques précises (des « cellules ») que les danseuses effectuent en canon. La danse s'étend au sol sur une ligne latérale puis une diagonale. Pour le deuxième mouvement, les danseuses sont sur des chaises et répètent des mouvements mécaniques, de manière synchronisée ou en décalage. La musique fait son apparition avec des percussions métalliques répétées en boucle. Cette dynamique représente pour la chorégraphe le matin, le travail, la mécanique. Le troisième mouvement correspond à l'après-midi, la chorégraphie est plus légère, fluide et les scènes plus mélodramatiques. L'individualité de chaque interprète est plus affirmée, les solos devant la caméra alternent avec des chorégraphies dansées ensemble. Les danseuses sont alors debout et leurs déplacements sont faits de va-et-vient en marchant selon des lignes latérales. Enfin, le dernier mouvement est « un paroxysme de la danse »¹⁵, les danseuses se meuvent dans une pure dépense physique. La chorégraphie est toujours très mesurée mais s'étend dans l'espace et s'accélère. La musique de ce mouvement s'inspire du *Hoketus* de Louis Andriessen (compositeur néerlandais de musique minimaliste) et consiste en des mélodies répétées de clarinette,

¹⁵ Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejic, *Carnets d'une chorégraphe*, Fonds Mercator, Rosas, Bruxelles, 2012, p.84.

saxophone et piano. La pièce se termine dans le silence avec les souffles des corps épuisés.

Une écriture chorégraphique très structurée musicalement mais indépendante

- **Plus une collaboration qu'une subordination de la danse à la musique**

« Ma danse ne consistait pas à copier la structure musicale. La musique me fournissait une série de principes de construction, en particulier celui de la répétition. Elle donnait aussi de la continuité à la danse. (...) De la continuité naît la transformation progressive (qui exclut les ruptures brusques) ainsi que l'accumulation. Le processus cumulatif modifie le matériau mais le germe du mouvement reste présent. »¹⁶

La danse de De Keersmaeker se base sur la composition musicale et semble au premier abord illustrer la musique. Mais dans le processus de création, il faudrait plus parler de collaboration que de subordination. Les compositions musicales et dansées se font avec des échanges mutuels de matériaux musicaux et chorégraphiques. Par exemple, pour le deuxième mouvement de *Rosas danst Rosas*, si la chorégraphe rejoue le rythme proposé par Thierry De Mey et crée à partir de la boucle des combinatoires de mouvements contrapuntiques, elle a donné au préalable au compositeur une phrase chorégraphique écrite à partir de laquelle il doit s'inspirer. Pour le quatrième mouvement, ce sont les compositeurs Thierry De Mey et Peter Vermeersch qui donnent en amont à la chorégraphe une bande enregistrée avec une mélodie de saxophone, clarinette et piano¹⁷.

- **Indépendance du geste dansé et dialogues**

Cette collaboration n'est pas synonyme d'illustration. Si la chorégraphe travaille de manière très étroite avec la musique comme ici, ou directement sur les partitions musicales en amont de la création chorégraphique pour d'autres pièces (écoutes répétées de la pièce de musique, étude avec les musiciens, ajustement des pas sur les

¹⁶ Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejic (*Carnets d'une chorégraphe*, Le Fond Mercator, Rosas, 2012) citées par Jean-Marc Adolphe, « Entre le tchak et le silence », *Mouvement*, N°66, nov-déc 2012.

¹⁷ Informations reprises dans *Carnets d'une chorégraphe*, Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejic, Fonds Mercator, Rosas, Bruxelles, 2012, p.107.

notes), le corps n'est pas seulement une transcription charnelle des notes. Il y a désajustement dans la musique écrite : la partition et la perception ne sont pas totalement en phase. La musique et la danse dialoguent, ont une indépendance rythmique propre et ont une vie autonome même si le tempo est partagé. La partition musicale vient proposer un jeu structurel, elle fonctionne comme un support dramaturgique dont les danseurs peuvent dégager des textures, des lignes dynamiques, des points d'énergie. La part d'interprétation du danseur tient à l'ajustement permanent du rythme par rapport à la partition. Dans ses pièces, la musique est d'ailleurs parfois absente et c'est le corps, par un enchaînement rythmique, qui crée la musique (les 45 premières minutes de *Rosas danst Rosas* se font sans musique avec le rythme des mouvements des corps). Dans ce sens, dans les mises en scène de De Keersmaeker, la musique corporelle est parfois aussi importante que la musique jouée : on observe la présence des musiciens sur scène et un dialogue entre leur gestuelle, leur corporalité et celles des danseurs. Ainsi la danse n'est pas subordonnée à la musique mais c'est plus une partition globale qui est mise en scène, avec un dialogue constant entre structure et émotion.

MICHÈLE ANNE DE MEY (1959)

Michèle Anne De Mey se forme à l'école Mudra. Elle interprète *Fase* pour Anne Teresa De Keersmaeker avant de rejoindre la compagnie Rosas de la chorégraphe en 1983. Elle interprète alors les pièces célèbres *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* et *Ottone, Ottone*. Elle crée ensuite ses propres chorégraphies, la première en 1981 avec *Passé Simple*. En 1984 elle crée le duo *Balatum* qu'elle danse avec Roxanne Huilmand, puis le duo *Face à face* avec Pierre Droulers en 1986. Elle enseigne ensuite au CNCD d'Angers en France (Centre Chorégraphique National de Danse Contemporaine). Son œuvre se lie à la vidéo et au cinéma comme avec *Trois danses hongroises* de Brahms filmé par Eric Pauwels, *Love Sonnets*, *21 Études à danser* de Thierry De Mey et plus récemment, *Kiss & Cry* avec Jaco Van Dormael, une chorégraphie originale créée pour des mains mises en scène et filmée en live sur scène. Son univers chorégraphique s'élabore à partir de musiques fortes et de compositeurs de renom. Elle investit ensuite des œuvres musicales connues comme dans *Sinfonia Eroïca* créée

en 1990 à partir de la 3^e symphonie de Beethoven et de *Bastien et Bastienne* de Mozart. Elle travaille également avec les compositeurs Robert Wyatt et Jonathan Harvey. En 2009, elle crée *Neige*, le pendant lunaire de *Sinfonia Eroïca* porté par la 7^e Symphonie de Beethoven.

***Sinfonia Eroïca* (1990)**

Chorégraphie : Michèle Anne De Mey
Assistant et conseiller musical : Thierry De Mey
Création et interprétation : Andreu Bresca, Michèle Anne De Mey, Olga De Soto, Françoise Rognerud, Gabi Sund, Mischa Van Dulleman, Gilles Weunski
Reprise de rôle : Jordi Casanovas, Kristin De Groot, Matteo Moles
Scénographie : Michel Thuns
Éclairage : Lighting Bernard Freymann
Costumes : Isabelle Lhoas
Musique : W.A. Mozart (ouverture de *Bastien und Bastienne*) / L. Von Beethoven (Symphonie n°3 « L'Héroïque », contredanse n°7, Eroïca, variations) / J. Hendrix

Production : Compagnie Michèle Anne De Mey
Coproducteur : L'Hippodrome / Scène Nationale de Douai Montpellier Danse '90
Avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique - Service Musique et Danse.

Interprètes de la reprise de 2010 (extrait vidéo) : Gabriella Iacono, Adrien Le Quinquis, Gala Moody, Ashley Chen, Leif Firnhaber, Kyung Hee Woo, Thi Mai Nguyen

La chorégraphie prend place dans un décor dépouillé, un mur avec briques apparentes en fond de scène, sous une lumière de studio de répétition. On y voit un couple complice qui tend une corde et traverse le plateau en diagonale en glissant le long de la corde, coupant l'espace en lignes. Un joueur de bilboquet entre à son tour et expose le thème du jeu ludique. Deux autres danseurs lancent la musique d'un enregistreur et commencent à danser sur l'ouverture de l'opéra d'enfance de Mozart, *Bastien et Bastienne*. Les éléments de décor sont ensuite dégagés de la scène et c'est Beethoven qui commence et déclenche une danse mouvementée et euphorique. Le mouvement des danseurs illustre parfois, en des phrases chorégraphiques répétées, la composition musicale et crée aussi des variations en contrepoint de la musique. Parfois aussi,

les corps s'immobilisent. Chaque danseur a une dynamique propre, tout en étant constamment en relation réactive avec les mouvements des autres qui se croisent. Les phrases joyeusement dansées en groupe correspondent aux élans symphoniques musicaux. Sur scène, on assiste à des jeux enfantins, des acrobaties, des équilibres, des rires et des cris qui défoulent.

Le deuxième mouvement de la pièce, toujours sur la 3^e symphonie de Beethoven, accentue la rapidité des jeux et des tournis. La musique change, ensuite, lors d'un duo avec un couple s'embrassant de manière enfantine, mains sur la bouche, avant de descendre le long de la corde sur un solo de guitare de Jimi Hendrix.

Le troisième mouvement met en scène des sports comme le ramasse-raquette de tennis. La pièce se termine par des éclaboussures, des rires et des glissades, après que les danseurs aient aspergé le sol d'eau.

L'interprétation musicale ludique et joyeuse

- **La composition musicale comme base d'un entre-jeu**

Michèle Anne De Mey revendique le lien entre musique et danse afin de créer une danse d'apparence plus intuitive et spontanée, après étude précise de la musique. Le thème et la dynamique du jeu lui permettent des va-et-vient avec la composition musicale, et une certaine prise de distance. Elle rappelle tout d'abord le lien ténu entre danse et musique en mettant en avant le fait que la matière musicale de la symphonie *Eroïca* de Beethoven tient son origine d'une musique de ballet, *Les créatures de Prométhée* (1800), et d'une musique de hussard, le Verbunkos. Durant la longue période de gestation de la 3^e Symphonie *L'Héroïque*, Beethoven a utilisé ces musiques de danse comme champs d'expérimentation. La chorégraphe justifie la version choisie de l'interprétation de cette 3^e symphonie de Beethoven par le chef d'orchestre Michaël Gielen, au tempo rapide qu'il avait choisi, avec la volonté d'illustrer cette dynamique gestuelle de la musique. Pour elle, il y a bien une corrélation entre la partition et la chorégraphie, partition qui a été au préalable minutieusement analysée par la chorégraphe : « Je crois qu'on ne peut utiliser la musique de manière intuitive qu'à partir du moment où l'on connaît à fond son histoire, et proposer une autre écoute que si on

n'est pas passé à côté de la première»¹⁸. Mais à partir de cette partition musicale, elle propose une danse plus détachée de la note, un contrepoint dansé joyeusement.

La danse ici est euphorique et conçue comme un jeu de répétitions et de variations chorégraphiques aux multiples directions. La mise en scène ludique permet des déplacements fugaces, multiples et très divers (avec le pont de singe par exemple qui permet des déplacements et glissades en diagonales). Pour la chorégraphe, «rien ne définirait peut-être mieux aujourd'hui le spectacle que l'image du coureur passant le témoin à son coéquipier: jeu de phrases musicales et chorégraphiques repris de l'un à l'autre, jeux de passages, de glissements, amenant le développement progressif des lignes dramatiques dans une suite de mouvements parallèles et différents». Le phrasé de la chorégraphe fonctionne ainsi comme un jeu chorégraphique basé sur le processus de répétition. Cette répétition, chez elle, se détache de la danse structurée minimaliste et géométrique, et s'exprime plutôt à l'image d'un plaisir spontané, à l'image d'un sport, et laissant la place à de subtiles interprétations.

La matière chorégraphique varie entre différents pôles: moments d'euphories dans un mouvement de danse répété faisant échos aux élans symphoniques orchestraux; mouvements plus décousus où la joie s'exprime dans le jeu, l'acrobatie; et moments où les corps sont immobiles et s'éloignent de l'impulsion sonore pour mieux s'en imprégner. Cette dynamique, «entre moments ludiques et graves, dansés et non-dansés, rapidité et recueillement»¹⁹, propose une circulation joyeuse du geste, à la fois libre et se référant à la composition de Beethoven. Cette alternance illustre aussi pour Michèle Anne De Mey, la figure changeante du héros et l'histoire des couples qui se font et se défont. Dans le jeu, se dessine une complicité masculine-féminine avec les baisers volés, les jeux de mains,... La chorégraphe cherche à mettre en jeu ce que ces histoires de couple déclenchent dans le mouvement à l'extérieur du couple.

¹⁸ Michèle Anne De Mey citée par Claire Diez dans «L'Héroïque de Michèle Anne De Mey», *Libre Culture*, 12/04/1990.

¹⁹ *Sinfonia Eroica*, Compagnie Michèle Anne De Mey, Bruxelles, 1990.

II LE RYTHME OU LA MUSICALITÉ DU CORPS

WIM VANDEKEYBUS (1963)

Wim Vandekeybus entame des études de psychologie, puis travaille comme acteur chez Jan Fabre. Il joue un des rois nus dans *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984): dans la pièce, on oppose l'analyse conceptuelle de la réalité théâtrale à la réalité crue, physique des acteurs. Il reprendra ensuite dans ses pièces le thème de la physicalité. Wim Vandekeybus fonde sa compagnie Ultima Vez à Bruxelles en 1986 et crée sa première pièce *What The Body Does Not Remember* en 1987.

What The Body Does Not Remember (1987)

Mise en scène / chorégraphie/scénographie:

Wim Vandekeybus

Créé avec et interprété par: Charo Calvo,

Marian Del Valle, Yves Delattre, Patrick

Dieleman, Maria Icaza, Dorothee Morel, Caroline

Rottier, Simone Sandroni, Eduardo Torroja,

Wim Vandekeybus

Aussi interprété par: Nicolas Crow,

Muriel Héroult, Lieve Meeussen

Aussi interprété par (Reprise 1995):

Florence Rougier, Thomas Lehnart

Musique: Thierry De Mey & Peter Vermeersch

Joué par: Maximalist!

Directeur assistant: Eduardo Torroja

Assistant général: Octavio Iturbe

Régisseur plateau: Pascal Joris

Production: Ultima Vez. Louise De Neef.

Nadia Cornelis

Co-production: Centro di Produzione Inteatro

Polverigi; Festival de Saint-Denis; Festival

d'Été de Seine-Maritime; Toneelschuur

Produkties Haarlem

Avec le soutien du: Vlaams Theater Circuit

Interprètes de la reprise de 2013 (extraits vidéo):

Ricardo Ambrozio, Livia Balazova, Damien

Chapelle, Tanja Marin Frijonsdottir, Maria

Kolegova, Pavel Masek, Zebastián Méndez Marin,

Eddie Oroyan, Aymara Parola.

La pièce est composée de mouvements incessants de six danseurs-acteurs qui évoluent sur scène dans des déplacements rapides sur une

musique percussive. La chorégraphie commence avec deux hommes au sol roulant de part et d'autre de la scène sur des rythmes frappés par une femme assise à une table. S'en suit une scène impressionnante de lancés et rattrapages de briques toujours sur une musique très percussive qui maintient le rythme effréné des déplacements. Dans ce mouvement sous tension, les danseurs se croisent et s'entrecroisent, manquent de se faire écraser par une brique avant que l'un d'eux ne la rattrape au dernier moment. Le mouvement suivant de la pièce est fait d'échanges furtifs et successifs de vêtements sur des notes de piano incessantes et rapides. On assiste à un jeu d'échange avec une veste qui passe dans les mains de chaque danseur. La quatrième partie de la chorégraphie est une course poursuite opposant femmes et hommes: les hommes retiennent les corps des femmes, leurs mains se posent brutalement sur leur corps, et les maintiennent de force, face au public. Les corps féminins tentent de s'échapper mais n'y arrivent jamais. Enfin, la pièce se termine avec des danseurs debout répétant un motif rythmé de pas au-dessus du corps d'autres danseurs allongés au sol qui évitent de se faire marcher dessus. Chaque mouvement est millimétré.

Le corps en mouvements percussifs

Pour nombre de ses œuvres, Wim Vandekeybus collabore avec des compositeurs contemporains. Dans *What The Body Does Not Remember*, la musique est très importante et le chorégraphe nous l'indique en plaçant les musiciens sur scène jouant le plus souvent possible en *live*. La musique percussive de Thierry De Mey et de Peter Vermeersch accentue l'impression de danger et les accélérations des danseurs. L'instinct transparait en effet dans sa pièce à travers le rythme musical. La musique faite de sons brutaux (sans instruments électroniques, et sur son acoustique). On observe ainsi un engagement physique des musiciens, qui est associé à la musique. Les corps en mouvement, associés à la musique, se font percussifs eux aussi. Le chorégraphe développe en parallèle de cette musique une esthétique de l'urgence, une danse féroce. On ressent un sens aigu du rythme et de la composition, bien que le chorégraphe donne l'impression que les choses se produisent de manière aléatoire. C'est une question de précision et de timing. Cela renforce l'élégance de la réaction instinctive de l'interprète: «L'instinct se voit transformé avec apparente évidence en rythme,

*tempo, nécessitant un juste choix musical pour souligner l'impact émotionnel»*²⁰.

JAN MARTENS (1984)

Jan Martens a étudié au Fontys Dance Academy à Tilburg et au département de danse du Conservatoire Royal d'Anvers. Depuis 2010, il crée ses propres pièces chorégraphiques et se produit en Belgique et à l'international. Il crée de nombreuses pièces encore aujourd'hui avec la compagnie GRIP House.

Son œuvre artistique s'articule autour de la pensée que chaque corps peut communiquer et a quelque chose à exprimer. Dans ce sens, les formes chorégraphiques de l'artiste sont transparentes et traduisent cette communication directe. La notion du temps est souvent revisitée, il devient tangible, extensible et laisse la place à une réflexion sur nos émotions et des observations des comportements. L'écriture chorégraphique de Jan Martens ne résulte pas d'une création, d'un langage particulier et propre. Le chorégraphe préfère reprendre des idioms préexistants et en déplace le propos. Dans chacune de ses pièces, la relation entre les performeurs et le public est remise en question.

The Dog Days Are Over (2014)

Concept / chorégraphie: Jan Martens

Interprétation: Piet Defrancq, Victor

Dumont, Ilse Ghekiere, Naomi Gibson, Nelle

Hens, Julien Josse, Kimmy Ligtoet, Cherish

Menzo, Steven Michel, Morgane Ribbens,

Connor Schumacher, Laura Vanborm

Dramaturgie: Renée Copraij

Création lumières: Jan Fedinger

Direction technique: Michel Spang

Production: ICKamsterdam

Coproduction: C-TAKT Dommelhof,

DansBrabant, Frascati Producties, La Briqueterie

– CDC du Val de Marne, Spring Performing Arts

Festival, Tanzhaus NRW

La pièce commence avec huit danseurs, en ligne face au public, enfilant une paire de baskets. Ils semblent se préparer à un effort physique et mental. S'en suit un marathon de plus d'une heure où les danseurs trottaient inlassablement. Leurs trajectoires sont minimales

²⁰ *Opus. Cit.*, citation de Pieter T'Jonck, p.24.

dans l'espace et leurs mouvements presque mécaniques basés sur de simples impulsions des baskets au sol. En totale synchronicité, les danseurs-performeurs enchaînent de manière impassible des pas et rythmes subtilement différents. On trouve, dans leur regard, une concentration face à la précision et la répétition des déplacements presque toujours de face au public.

Quand le corps devient musical à travers son propre rythme

Dans *The Dog Days Are Over*, les liens à la musique sont multiples. Tout d'abord, le chorégraphe peut être rapproché de la démarche d'Anne Teresa De Keersmaecker ou de Lucinda Childs, dans les trajectoires et la forme très structurée de la chorégraphie. Ici, la partition chorégraphique est comme une partition musicale, une formule mathématique avec des mouvements, tempos et trajectoires bien définis qui s'additionnent.

On peut aussi percevoir le corps des danseurs comme instruments de musique dans la chorégraphie. En effet, les essoufflements des danseurs et le bruit des baskets qui tapent le sol créent un rythme répété et synchronisé. La phrase rythmique corporelle répétée peut être comparée à un *sampling* ou un remix.

AYELEN PAROLIN (1976)

Ayelen Parolin, née à Buenos Aires, suit sa formation à l'École Nationale de Danse et au Théâtre San Martin à Buenos Aires. Après sa formation e.x.e.r.c.e à Montpellier, elle vit et travaille à Bruxelles depuis 2004. Ses créations explorent différents thèmes sociétaux, relatent la diversité humaine, et questionnent ses origines. Le solo autobiographique *25.06.76* (2004) marque sa reconnaissance internationale. Avec *Troupeau/Rebaño* (2006) elle illustre l'animalité endormie en chacun de nous. Elle questionne ensuite la féminité avec la pièce *SMS and Love* (2009), le solo *La Esclava* (2015), co-écrit et interprété par Lisi Estaràs, puis le duo *Exotic World* (2015) conçue avec la réalisatrice et ancienne strip-teaseuse Sarah Moon Howe (commande du Théâtre National et de la SACD). Dans un face à face avec *David* (2011), elle confronte également le modèle canonique de la masculinité.

Ses pièces remettent également en question le rapport entre danse et musique. Elle crée des pièces avec des compositeurs où les musiciens,

comme les danseurs, font partie de la mise en scène. Avec *Hérétiques* (2014), un duo pour deux danseurs et la pianiste-compositrice Lea Petra, Ayelen Parolin traduit un mouvement précis, une écriture rigoureuse, calculée qui amène parfois le corps à ses limites. Dans la pièce *Autóctonos* (2017), la pianiste Lea Petra apparaît de nouveau sur scène avec quatre danseurs. On la voit aussi en 2018 dans le duo avec Ayelen *Wherever the Music Takes You*, une commande du théâtre National pour son festival XS. Dans *Primal* (2019) la chorégraphe collabore avec le compositeur Ezra pour une pièce de huit danseurs. *WEG* (2019) constitue sa pièce la plus récente, où l'on retrouve de nouveau la pianiste Lea Petra et neuf danseurs sur scène.

WEG (2019)

Chorégraphie : Ayelen Parolin
Création musicale & interprétation : Lea Petra
Interprètes : Marc Iglesias, Jeanne Colin, Daniel Barkan, Kinga Jaczewska, Dan Mussett, Bianca Zueneli, Daan Jaartsveld, Piet Defrancq & Baptiste Cazaux
Assistante chorégraphe : Julie Bougard
Dramaturgie : Olivier Hespel
Création Lumière : Laurence Halloy
Régie : Gaspar Schelck
Costumes : Wim Muyliaert
Remerciements : Pierre C. Dauby, Sofie Durnez, Catherine Massin

Production : RUDA asbl & DC&J Création
Coproduction : Charleroi danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles, Théâtre de Liège, Tanz Im August – HAU Hebbel am Ufer – Berlin, Atelier de Paris / CDCN, Theater Freiburg
Soutien : Fédération Wallonie-Bruxelles – Service de la Danse, Wallonie-Bruxelles International, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Inver Tax Shelter, Loterie Nationale
Accueil studio : Charleroi danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles, Studio Thor, Pianofabriek

Dans un espace à l'équilibre instable, les neuf interprètes danseurs de *WEG* se déplacent chacun avec un costume et une gestuelle différents. Ces personnages carnavalesques transposent une chorégraphie chaotique, aux multiples directions, et à l'énergie électrisante. Le décor est simple et les lumières pastelées rappellent un rêve enfantin. Les danseurs sont accompagnés

par la musique percussive de la pianiste Lea Petra, qui, installée sur scène avec les danseurs, joue sur les touches de son piano mais crée aussi une musique rythmique avec des éléments extérieurs à son instrument (elle casse des CDs sur son piano, marche dessus, etc.).

La musique mise en scène avec la danse

Dans la pièce, le geste apparaît aussi déconstruit que la musique. La musique exprime ce chaos désordonné mais en subtile corrélation avec l'énergie des danseurs. Les percussions s'expriment dans les notes et dans les corps.

Le rapport à la musique se voit aussi à travers la place qu'occupe la pianiste Lea Petra sur scène : la pianiste qui joue en direct sur scène avec les danseurs. C'est comme si elle faisait partie de la chorégraphie. D'autre part, ses mouvements corporels sont de plus en plus marqués à mesure qu'on avance dans la chorégraphie et qu'elle expérimente différents matériaux musicaux : elle joue avec des tuyaux de fer, des CDs, elle casse des objets sur son piano. Son engagement est aussi musical que corporel. Ici musique et danse se frottent, se croisent, et participent toutes deux à la création de l'instabilité d'où émerge une composition stable.

III AU-DELÀ DE L'ÉCRITURE ET DE LA COMPOSITION : IMPROVISATION ET MUSICALITÉ DU DANSEUR

THOMAS HAUERT (1967)

Thomas Hauert est d'origine suisse. Il entame sa formation à l'académie de danse de Rotterdam, puis s'installe à Bruxelles, en 1991 et entre dans la Compagnie Rosas d'Anne Teresa De Keersmaecker. Il collabore avec Pierre Droulers, Gonnie Heggen, David Zambrano. Il crée son premier solo *Hobokendans* (1997), puis fonde la cie ZOO avec sa première pièce *Cows in Space* (1998) remportant deux prix des Rencontres chorégraphiques de St Denis. Depuis, il crée vingt performances essentiellement liées à l'improvisation et à la musique, dont *Danse étoffée sur musique déguisée*, sur la musique de John Cage en live, en 2012. Il entame une recherche sur le mouvement, avec un intérêt pour les processus d'improvisation et une réflexion sur la tension entre la liberté et la contrainte, l'individu et le groupe, l'ordre et le désordre, la forme et l'informe. Son travail porte une attention particulière à la question de la communauté et du « faire ensemble ». Il participe à des événements d'improvisation dans le monde entier, et est, par exemple, invité par Sasha Waltz pour *Le Vif du Sujet* à Avignon en 2000, par David Zambrano et ses sessions *David Zambrano invites...*, pour le projet autour de William Forsythe *Motion Blank* en 2012. Avec son école-laboratoire à Lausanne, La Manufacture, ouverte en 2003 avec Frédéric Plazy, il développe une pédagogie propre autour de l'improvisation. Dans le cadre de l'enseignement, il collabore avec P.A.R.T.S. où il donne des workshops internationaux.

La Valse (2009)

Un film de Thierry De Mey
Une chorégraphie de Thomas Hauert
Sur La Valse de Maurice Ravel
Interprété par The Vienna Philharmonic, dirigé par Lorin Maazel
Danseurs : Thomas Hauert, Martin Kilvady, Sara Ludi, Zoe Poluch, Mat Voorter, Samantha van Wissen, Liz Kinoshita, Albert Quesada, Gabriel Schenker, Fabián Barba, Eun Kyung Lee, Sirah Foighel, Franziska Aigner, Marisa Cabal et Marco Torrice
Directeur de la photographie et cadreur : Philippe Guilbert

Cadreur: Aliocha Van der Avoort
 Assistants caméra: Julien Lambert, Agathe Corniquet et Laura Peeters
 Assistante réalisateur et scripte: Ludovica Riccardi
 Costumes: OWN en collaboration avec Estelle Bibbo
 Son et mixage: Xavier Meeus Montage: Boris Van der Avoort
 Montage son: Isabelle Boyer
 Producteur délégué: Vincent Thirion pour Charleroi/Danses
 Co-producteurs: Isabelle Mestre pour Arte France et Denis Laurent pour ZOO
 Responsable production: Tony Kock, Katia Lerouge et Hélène Dubois
 Directeur administratif et financier: Paul Delvaux, Charleroi/Danses pour Cockpitsprl
 Directeur technique: Gianni Brecco pour Charleroi/Danses
 Régisseur général: Anne-Sophie Oost et Frédéric Barbier
 Machinistes: Nicolas Boucart, Temoudjine Janssens et Hatuey Suarez Piedra
 Electros: Didier Versolato et Nicolas Lebecque
 Stagiaire: Guy Kabeya
 Bruiteur: Philippe Van Leer
 Recorder bruitage: Laurent Turnauer
 Étalonnage: Benoît Delval
 Matériel Caméra: B & L
 Pellicule: Kodak
 Machinerie: K G S
 Labo: Color by Dejonghe
 Étalonnage: Puzzle Film & Video
 Bruitage: Dame Blanche Genval
 Remerciements: Jan Margot pour Belgacom, Henry Goffin pour Mons Expo et Isabelle Jacqmin pour Loc8

Production: Charleroi/Danses
 En Coproduction avec: Arte France, Eroica productions et ZOO
 Avec la collaboration du Ministère de la Communauté française de Belgique et le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles

La Valse est un film de Thierry De Mey, basé sur la chorégraphie de Thomas Hauert sur *La Valse* de Maurice Ravel pour la section finale de la composition dansée *Accords* (2008).

Le film se déroule dans un décor architectural naturel. Les danseurs sont à l'extérieur, sur un toit qui domine la ville de Bruxelles. Ils marchent à des rythmes différents, ont des dynamiques de gestes propres mais retournent toujours au

mouvement de groupe qui marche dans la même direction et tourne sur lui-même. Leurs corps se meuvent ensemble à l'image d'une vague, avec parfois des cours d'eau qui sillonnent d'autres espaces. Ils sont aussi semblables à des nuées d'oiseaux qui se déplacent dans le ciel. Les accélérations suivent au début celles de la musique puis se décalent subtilement. Des groupes se dissocient souvent de l'ensemble et accentuent une phrase musicale puis reviennent à une dynamique de groupe. Les élancés du corps et particulièrement des bras sont récurrents. Les costumes sont sobres et interchangeables: un haut et bas noirs près du corps laissant transparaître un justaucorps en dessous de couleurs unies différentes. Durant la deuxième partie de la musique, le décor alterne entre le toit en extérieur et un espace fermé, un hangar, à l'architecture moderne et spacieuse.

Le 27 novembre 2009, les danseurs de ZOO ont interprété la chorégraphie simultanément avec la projection du film sur le plateau des Écuries à Charleroi/Danses.

L'improvisation au cœur de l'interprétation musicale

Dans cette partie d'*Accord*, les danseurs de ZOO mettent en œuvre un des principes chorégraphiques développés dans les spectacles de Thomas Hauert: l'« unisson improvisé ». Le chorégraphe considère en effet que les corps sont comme des instruments de musique. Ici, ils incarnent les harmonies, mélodies, contrepoints de la musique en les illustrant corporellement, en les amplifiant ou les dévient. Les rythmes musicaux se placent dans les corps et forment des « polyphonies captivantes de mouvement »²¹. À partir de la musique d'orchestre de Maurice Ravel, le chorégraphe crée une composition abstraite qui retraduit l'écriture musicale tout en employant des procédés d'interprétation spontanés liés à l'improvisation. Cela fait ressortir la singularité et le mouvement de chaque danseur comme une musicalité interne. La musique transparait ici à travers les corps comme une énergie commune.

²¹ Termes repris par la description de l'œuvre sur le site de la Compagnie: <https://zoo-thomashauert.be/fr/projects/101/la-valse>.

Le chorégraphe entretient une relation particulière à la musique dans son œuvre. Quelle qu'elle soit (pop, jazz, contemporaine, classique, baroque), la musique est importante dans ses pièces. Il est d'ailleurs invité dans divers événements musicaux, par exemple, en 2012, à l'Ircam à Paris, pour mener un projet sur la relation entre la danse improvisée et la musique électronique dans le contexte du festival ManiFeste.

IV UNE MUSIQUE AUX MULTIPLES TEINTES CULTURELLES ET HISTORIQUES

ALAIN PLATEL (1956)

Né à Gand en 1959, Alain Platel est orthopédaogogue de formation et metteur en scène autodidacte. Il fonde avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif, les ballets C de la B dont il deviendra progressivement le metteur en scène principal. Ce collectif est composé de comédiens et danseurs de tous horizons et de nationalités différentes. Dans le processus de création de la compagnie, les propositions émanent des danseurs et acteurs. Alain Platel encourage ainsi d'autres chorégraphes qui seront reconnus et issus de la vague flamande comme Koen Augustijnen, Christine de Smedt et Sidi Larbi Cherkaoui. Dans ses créations, Alain Platel met en scène la frustration, les angoisses, la maladie mentale et l'anormalité par le biais de l'humour ou du grotesque. Il convoque sur scène le théâtre, la danse, l'opéra et la musique. Il ne tente pas de s'inscrire dans une case artistique prédéfinie et voit la séparation des arts comme artificielle. Il se revendique de l'héritage de Pina Bausch, avec des créations métissées entre danse, théâtre, opéra et performance.

La Tristeza Complice (1995)

Concept et mise en scène: Alain Platel
 Représentation: Koen Augustijnen, Philippe Beloul, Ronald Burchi / Franck Chartier, Gabriëla Carrizo, Katherine Cogill / Lisa Gunstone, Severine Krott / Juliette Bougard, Sam Louwyck, Abdelaziz Sarrokh, Ghani Minne Vosteen, Angélique Willkie, SanneThyrion / Mathieu Delporte / Nelis Cosyns, Necati Köylü / Thomas Dhanens / Ian Mattan
 Musique: Dick van der Harst (d'après Henry Purcell)
 Musique jouée par: Emmanuel Compte, Gwen Cresens, Freddy Caelen, Patricia George, Wim Kestens, Ludo Mariën, Ivan Smeulders, Mike Smeulders, Jürgen Steenkiste, Edwig Abrath, Philippe Thuriot
 Chanteuse: Eurudike De Beul / Fazila Ugljesa
 Dramaturgie: Hildegard De Vuyst
 Décor: William Philips
 Technique: Mark Vandermeulen, Johan Strumane

Production : Het muziek Lod,
les ballets C de la B
Coproductio n : deSingel (Antwerpen),
Kunstencentrum Vooruit (Gent), Théâtre de la
Ville (Paris), K.I.T.-Canonhallen (Kopenhagen)
Première : 19/09/1995, deSingel, Antwerpen

La Tristeza Complice met en scène différents personnages très distincts de par leurs comportements et leurs costumes extravagants. La pièce consiste en une superposition de saynètes où mouvements, voix et musiques s'entrecroisent. Les protagonistes burlesques ou carnavalesque, qui incarnent des personnages de rue, évoluent parfois en solo, parfois en groupe sans logique particulière. Des bribes de chorégraphies synchronisées se succèdent et cohabitent avec des scènes plus théâtrales, des conversations entre personnages. Parfois, les corps s'emportent et ne se contrôlent plus, on assiste à des vociférations et à des personnages au bord de la folie (un personnage a le syndrome de la Tourette par exemple). L'ambiance générale de la pièce est morose, entre fête populaire joyeuse et bal sinistre.

Quand le classique groove, que la musique et le mouvement se mélangent

Dans ses créations, Alain Platel donne une place importante à la musique, qui fonctionne sur le même modèle de pluridisciplinarité et d'interculturalité que la danse des interprètes des ballets C de la B. Il collabore pour de nombreuses pièces avec le compositeur jazz Fabrizio Cassol, en combinant approches corporelles et musicales basées sur une réinterprétation contemporaine d'œuvres musicales classiques. Ils reprennent ainsi par exemple la *Passion* de J.S. Bach (*Pitié!*, 2006) ou le *Requiem* de Mozart (*Requiem pour L.*, 2018). Ils travaillent à une conjoncture culturelle, avec des allers-retours entre écritures chorégraphique et musicale, composant une rencontre entre lyrisme classique et *groove* jazz. À travers la recontextualisation d'une œuvre occidentale connotée comme classique, Alain Platel et Fabrizio Cassol inscrivent leurs pièces dans une perspective plus large, et dans un contexte historique différent de celui de sa création : ils élaborent une réinterprétation musicale et chorégraphique faite de valeurs rythmiques du *swing* ou du *groove*, et des gestuelles empruntées à différents univers sociaux et culturels. À l'origine de cette démarche, un questionnement : Pourquoi ne pas

créer une nouvelle interprétation propre à une époque où le monde est devenu plus grand et où les distances sont raccourcies ? En effet, au XXI^e siècle, avec la circulation des populations et des pratiques, il paraît difficile de considérer les cultures comme cloisonnées, sans prendre en compte les diverses influences des unes sur les autres. Ce constat nous amène à « envisager qu'un objet culturel connoté puisse renaître dans une perspective hétérogène »²².

Les œuvres ultérieures à la *Tristeza Complice*, comme *Pitié!* (2006) ou *Requiem pour L.* (2018), jouent de cette relecture des standards classiques et de nouveaux apports culturels. Par exemple, dans le morceau *Ach Nun Ist Mein Jesus de Pitié!*, un son de note bourdonnant se rapproche fortement du son du *tampura* indien. Dans *Kyrie de Requiem pour L.*, l'orchestre classique est réduit par Cassol à deux basses, un euphonium, un accordéon, une batterie et trois kalimbas africains. L'individualité des voix harmonieuses de Mozart se transforme en polyphonies africaines, avec un rythme découpé et une articulation du phrasé proche du *groove*. Dans *Confutatis primum*, un autre morceau de cette même pièce, le principe de l'individualité et le découpage des voix revient : les mélodies sont chantées de manière individuelle et successivement, ce qui rappelle la superposition des voix métriques de la musique africaine. On entend la musique découpée en blocs avec un travail du timbre, qui diffère de la musique lisse de Mozart, basée sur des harmonies. Ici, cette relecture de la musique européenne selon des codes culturels africains s'inscrit aussi dans un processus de relecture de l'Histoire, afin de « sortir du sens unique dans lequel l'Afrique a subi l'influence de l'Europe ».

Dans *La Tristeza Complice*, la musique du compositeur Henri Purcell est représentée par le personnage de la chanteuse classique évoluant sur scène parmi les danseurs. Cette musique se trouve mêlée de gestuelles très diversifiées : certaines issues du hip-hop, d'autres proches de la culture populaire et des *street dancers*, d'autres appartenant à des cultures extra-occidentales. Ces combinaisons permettent de remettre en question les vieilles oppositions entre cultures « savantes » et cultures dites « populaires », entre la partition écrite et l'improvisation, entre

²² Citation de Hugues Warin, chercheur et professeur du Conservatoire de Bruxelles, spécialiste de jazz et musique contemporaine.

traditions écrites et traditions orales²³. Cela permet également de considérer une pièce, même classique, comme une œuvre ouverte, discursive : une œuvre n'appartient pas à son créateur mais change de forme selon ses interprètes et l'époque. Elle peut « migrer »²⁴, changer de structure et de composition ; faire l'objet d'un traitement exogène, et non endogène.

De manière générale, les pratiques extra-occidentales et populaires arrivent dans le champ de des compositions occidentales avec la modernité de John Cage ou Morton Feldman, dans les années 1950. C'est à cette époque que l'on remet en question l'affirmation qui prétend que l'Occident serait le seul tenancier d'une vérité et d'une qualité artistique inégalables et intemporelles.

Avec cette démarche artistique hybride et en mélangeant différentes disciplines et des artistes venus d'horizons différents (danseurs du Congo, du Maghreb, occidentaux,...), les ballets C de la B favorisent un processus de création dynamique pour des œuvres ouvertes sur le monde et ceux qui le composent. Leur devise en témoigne : « Cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous ».

SERGE AIMÉ COULIBALY (1972)

Serge Aimé Coulibaly est danseur-chorégraphe burkinabé-belge. Il est né à Bobo Dioulasso en 1972. Depuis 2002, il travaille en Europe, dans le monde entier et particulièrement en Belgique. Sa culture africaine est la source de son inspiration. Il est d'abord danseur chez Alain Platel (*Wolf*, 2003), et chez Sidi Larbi Cherkaoui (*Tempus Fugit*, 2005). Depuis la création de sa compagnie Faso Danse Théâtre en 2002, Serge Aimé travaille sur des thèmes sociaux complexes et tente de donner une véritable impulsion positive aux jeunes générations. Avec son art, il veut créer une danse contemporaine puissante, émotionnelle, qui aspire à un espoir de liberté ouvrant ainsi sur un débat politique. La puissance de son expressivité rend son travail universel et compréhensible sur tous les continents. Dès le début de sa carrière, il a été invité sur différentes scènes européennes et africaines avec ses performances *Kirina* (2018), *Kalakuta*

²³ Termes et opposition repris de Hugues Warin, professeur d'histoire du jazz au Conservatoire de Bruxelles.

²⁴ Terme emprunté à Hugues Warin.

Republik (2016), *Nuit Blanche à Ouagadougou* (2014), *Fadjiri* (2013), *Khokuma 7° Sud* (2011), *Babemba* (2008), *Solitude d'un Homme Intègre* (2007), *A Benguer* (2006), *Minimini* (2002). Il s'efforce toujours de développer une créativité originale et encourage les danseurs et chorégraphes de ses masterclasses à s'interroger sur leur responsabilité en tant qu'artistes, sur le pouvoir de leur propre langage gestuel et sur leur positionnement social.²⁵

Kalakuta Republik (2016)

Concept, chorégraphie : Serge Aimé Coulibaly
Création, interprétation : Marion Alzieu,
Serge Aimé Coulibaly, Ida Faho, Antonia Naouele,
Adonis Nebié, Sayouba Sigué, Ahmed Soura
Création musicale : Yvan Talbot
Création vidéo : Ève Martin
Dramaturgie : Sara Vanderieck
Assistant à la chorégraphie : Sayouba Sigué
Scénographie : costumes Catherine Cosme
Création lumières : Hermann Coulibaly
Son : Sam Serruys

Production : Faso Danse Théâtre
& Les Halles de Schaerbeek
Coproductio n : Maison de la Danse Lyon (FR),
TorinoDanza (IT), Le Manège – Scène nationale
de Maubeuge (FR), Le Tarmac – La scène
internationale francophone Paris (FR), Les
Théâtres de la Ville de Luxembourg (LU),
Ankata Bobo Dioulasso (BF), Les Récréatrices
Ouagadougou (BF), CC De Grote Post Oostende
(BE), Festival AfriCologne (DE)

Sept danseurs évoluent sur scène énergiquement. Ils sont comme emportés par une frénésie du mouvement, les corps tremblent et laissent le regard du spectateur sans repos. La musique issue de l'afrobeat est prenante, assourdissante, sans répit durant les premières minutes. Cette première partie de la pièce montre des danseurs dynamiques, parfois recouverts de peintures guerrières sur le visage, alors que l'on peut lire sur scène une phrase projetée : « *Without a story we would go mad* » (*Sans histoire nous serions fous*). La deuxième partie de la pièce se passe dans un décors de boîte de nuit à Lagos ou Kinshasa. L'énergie est d'emblée plus endiablée, musicale et sensuelle avec des personnages dansant des mouvements parfois saccadés, et chantant dans

²⁵ Biographie réduite du site de la cie Faso danse theatre : <https://www.fasodansetheatre.com/fr/serge-aime-coulibaly/>.

une fumée ambiante et un éclairage sombre. Durant toute la pièce, les souffles sont courts, haletants, les corps sans arrêt secoués d'une pulsation rapide, tournoient et se jettent parfois au sol. Dans scène finale, les danseurs portent les danseuses sur leurs épaules et avancent lentement dans le public comme portant des statues.

Quand la musique empreinte de narration devient politique

La musique est très présente dans la pièce : les danseurs ne cessent de se mouvoir en musique et le thème de l'œuvre chorégraphique est lui-même lié à la musique. En effet, la pièce est narrative et s'inspire de la vie et des actes révolutionnaires du musicien Fela Kuti. En reprenant la musique de ce dernier comme hymne pour *Kalakuta Republik*, Serge Aimé Coulibaly crée un autre lien entre danse et musique, une nouvelle narration au fondement politique et social.

CONCLUSION

Les interactions entre danse et musique n'ont cessé d'évoluer et sont représentatives de l'histoire de l'émancipation de la danse contemporaine. Danse et musique, après s'être confrontées dans des rapports de force et d'opposition, se rejoignent ensuite dans des œuvres artistiques qui favorisent une dynamique de dialogue et d'interaction. L'œuvre commune devient plus prétexte à expérience interdisciplinaire qu'une affirmation objective et hiérarchisée. L'idée de collaboration émerge ainsi et permet d'écouter et de répondre à la proposition artistique de chacun. Aussi semble-t-il qu'aujourd'hui, le rapport narratif entre danse et musique puisse enfin rejaillir sans complexe, après avoir fait l'objet d'oppositions durant plusieurs décennies dans une volonté de se détacher des Ballets classiques, la danse et ses particularités artistiques propres étant bien reconnues.

Danse et Théâtre / Histoire

INTRODUCTION

Longtemps la danse et le théâtre ont été des genres séparés en Occident. En effet, le théâtre semble communément être relégué à un art de la parole alors que la danse est souvent définie comme le mouvement du corps synchronisé à une musique. Pourtant, si l'on revient à l'étymologie grecque du terme « théâtre », on apprend que la particule *thea* signifie « la contemplation », et *theatron* « le lieux où l'on regarde ». Le théâtre est ainsi un art autant fait pour être vu qu'être écouté. Du côté de la danse, l'étymologie latine venant du verbe *tendere* qui signifie « tendre », indique que la danse peut être comparée à une chaîne ou à une file. Dans ce cas, la danse ne correspondrait pas à la mise en mouvement exclusivement gestuelle d'un corps mais serait ouverte à beaucoup d'autres possibilités d'énonciation. Aussi, le lien entre danse et théâtre n'est-il pas à comprendre comme une addition de la parole dans la danse, ou une présence du corps en mouvement dans le théâtre : des liens plus subtils et plus nuancés sont à déceler.

Si l'on adopte un point de vue anthropologique, on se rend également vite compte que la séparation entre danse et théâtre est un fait récent et propre aux sociétés occidentales. Déplaçons le focus sur d'autres régions du monde : en Orient, on assiste à la cohabitation des arts. Par exemple en Inde du Sud, la pratique du Bharata Natyam combine une danse aux pas très codifiés avec des expressions faciales très théâtrales. La mise en scène retranscrit les scènes écrites dans le texte religieux du *Mahabharata*. En Amérique du Sud, on observe pour certaines régions le même constat de non séparation des arts vivants. Les danses dramatiques du Brésil mettent en scène des performances où le public lui-même chante, danse et joue à la fois d'un instrument de musique, tout en participant à un passage comique théâtral.

D'un point de vue historique, cette séparation des arts semble également récente. En effet, l'appariement de la danse et du théâtre a longtemps prévalu avant que leur dissociation n'entre dans notre imaginaire collectif. En Europe, lors de la Grèce antique et à l'âge baroque, les deux pratiques s'intégraient ou se suivaient dans la forme de la tragédie grecque constituée d'un chœur dansant et chantant (selon la *Poétique* d'Aristote²⁶). Au XVII^e siècle, la tragédie mise en musique, la tragédie lyrique et la comédie-ballet mettent aussi en scène théâtre et danse de manière concomitante. Il s'agit à l'époque de rassembler danse, théâtre, musique dans un art de cour qui célèbre la monarchie par tous les moyens esthétiques. Par exemple, les pièces d'opéra du compositeur Lully sont conçues comme des morceaux chantés, souvent dansés dans les salons de cour. La tragédie lyrique mêle déclamation du texte, chant, chorégraphie et musique afin de louer la monarchie, tandis que les comédies-ballets de Molière laissent dialogues, musique et danse s'entremêler pour qu'une interprétation idéologique transparaisse²⁷.

La césure du théâtre et de la danse arrive avec la mise en place des ballets classiques propres à la danse. Les ballets allemands classico-romantiques dans les années 1920 sont les premiers à marquer une volonté de revenir à une forme multiple, en intégrant dans la danse des éléments narratifs qui structurent une intrigue, éléments alors considérés comme spécifiques au théâtre. Ces mêmes années en Europe sont caractérisées par des avant-gardes

²⁶ Aristote dans son traité décrit que chant, danse et textes doivent s'enchaîner très rapidement dans une logique continue de l'action afin de créer une « tragédie bien faite ».

²⁷ Réflexion détaillée reprise de Christian Bet dans « Danse et théâtre : d'aujourd'hui à hier », L'Harmattan, *Études théâtrales*, 2010, n° 47-48.

partant d'Allemagne puis de France, dans tous les domaines artistiques. Il s'agit à l'époque de décloisonner les arts afin d'expérimenter une œuvre d'art total qui fait la synthèse des pratiques artistiques. La danse qui était jusqu'alors montrée nue ou avec un justaucorps classique se pare des mêmes décors variés qu'emploie le théâtre, des effets d'éclairage, de sonorisation, et des costumes. Les danseuses comme Mary Wigman en Allemagne, Ruth Saint Denis aux États-Unis ou Akarova en Belgique, incarnent des personnages dans leurs chorégraphies et témoignent d'une volonté d'exprimer une intensité plus qu'une composition écrite et chorégraphiée. Ces danseuses sont influencées par le symbolisme de l'époque et par des pratiques culturelles orientales empreintes de spiritualité, et où le geste retranscrit une intensité d'expression liée à l'intériorité de l'interprète. Le metteur en scène Jerzy Grotowski (1933-1999) et son influence (ses disciples furent très nombreux, répartis dans toute l'Europe) feront fortement évoluer les liens entre danse et théâtre en continuant cette réflexion sur l'intensité de la danse-théâtre ou du théâtre-danse. Ici la danse et le corps sur scène ne sont plus subordonnés à un idéal de virtuosité codifiée comme le ballet classique, et ne sont plus motivés par la primauté de l'esprit sur la matière. Au-delà de penser les ramifications entre danse et théâtre comme des imbrications ou une multidisciplinarité, c'est une intensité des corps qui est recherchée. L'acteur-danseur recherche une présence scénique forte au plateau, une quête mystique d'un absolu. Le mouvement des corps, les paroles et jeux sur scène ne sont pas représentés mais vécus ; l'acteur ne cherche pas à être en représentation mais à incarner son rôle de manière intime et intense. Le terme de performance qui apparaîtra par la suite dans les années 1960 témoignera de cette volonté d'avant tout investir les corps, de communiquer une énergie.

Toujours au XX^e siècle, la danse de Pina Bausch révolutionnera également la catégorisation des deux arts vivants à travers le thème de la subjectivité. Dans son Tanztheater des années 1970, le traitement du geste est intimement approprié et s'exprime par des bribes de phrases, des citations textuelles et des déplacements chorégraphiques. La chorégraphe met en scène des situations avec des acteurs et danseurs qui ne se cantonnent pas dans une pratique en particulier et dont les émotions intimes fonctionnent comme moteur structurant les pièces. En effet, elle se base sur les émotions des membres de sa

compagnie ainsi que sur ses propres sentiments afin d'exprimer sur scène quelque chose de personnel. En Belgique, l'école Mudra de Maurice Béjart, basée sur le principe de pluridisciplinarité formera de nombreux artistes qui continueront cette réflexion sur la porosité de la danse et du théâtre. Par exemple avec Maguy Marin, figure incontournable de la danse contemporaine française qui, dans sa pièce emblématique *May B* (1981), s'inspire de la dramaturgie de Samuel Beckett et des danses macabres du théâtre Butô japonais, afin de représenter la décrépitude et la cruauté des rapports humains.

De nombreux danseurs contemporains belges répondront également à cette nécessité de décloisonnement des arts, à commencer par les acteurs des avant-gardes des années 1930 et leur volonté totalisante ; l'influence de l'école Mudra à Bruxelles ouvrant dans les années 1970 ; la vague flamande des années 1980 promouvant la physicalité des corps sur scène ; la psychologie humaine complexe retranscrite sur scène pour certains ; un mélange de pratiques populaires pour d'autres ; et une redéfinition de la narration théâtrale et chorégraphique, et plus généralement une redéfinition de l'Histoire.

I AKAROVA OU LA SYNTHÈSE DES ARTS SOUS SES DIFFÉRENTS PERSONNAGES : L'AVANT-GARDE BELGE DES ANNÉES 1930

AKAROVA (1904-1999)

Marguerite Acarin, dite Akarova, est une danseuse belge d'avant-garde des années 1930, durant l'entre-deux-guerres. Elle naît à Bruxelles et, jeune, suit des cours de chant au conservatoire de la capitale, et des cours de danse chez Marthe Roggen puis à l'Institut Jaques-Dalcroze. Elle entre au corps de ballet de l'Opéra d'Anvers qu'elle quitte aussitôt. Elle rencontre le peintre Marcel-Louis Baugniet qu'elle épouse en 1923. Son mari travaille alors pour ses décors et costumes et lui invente son nom de scène, Akarova. La danseuse épouse ensuite Louis Lievens, écrivain et mécène. Après avoir joué dans des scènes de laboratoire à l'école de La Cambre de Henry van de Velde de 1929 à 1931 sur les conseils du dramaturge Hermann Teirlinck, puis au Théâtre du Commissariat général de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, elle se fait construire par l'architecte Jean-Jules Eggericx un studio de danse et une scène de spectacle dans sa maison Avenue de l'Hippodrome à Ixelles, où elle invitera de nombreux artistes de son époque.

Imprégnée des avant-gardes de l'époque dans les domaines des arts plastiques, de la musique, du théâtre et de la littérature, elle renouvelle la danse. Elle teinte ses chorégraphies des principes du constructivisme russe et du futurisme italien. Elle est aussi influencée par les théoriciens du mouvement moderne comme Émile Jaques-Dalcroze, Rudolph Laban et Raymond Duncan qui prônent la liberté du mouvement, en réaction au statisme du ballet classique. Sa danse fonctionne comme une œuvre d'art total : la danseuse emploie dans ses compositions chorégraphiques aussi bien l'architecture, la peinture, se base sur les compositions musicales classiques et contemporaines et intègre des effets scénographiques jusqu'alors propres au théâtre. Akarova se tient volontairement en dehors des milieux officiels du spectacle et du ballet classique, elle préfère l'autarcie pour expérimenter des formes artistiques à son gré.

Une danse totale à la scénographie travaillée et imprégnée du symbolisme théâtral

Akarova rejette la danse conventionnelle et statique du ballet classique avec sa grammaire gestuelle codifiée et sa trame narrative. Comme les danseuses modernes de son temps (Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Isadora Duncan), elle cherche à valoriser sur scène une libre expression du corps et du geste chorégraphique. Pour elle, il n'y a pas de scission entre expression intérieure et extérieure, entre forme et contenu intime. L'acte chorégraphique fonctionne selon Akarova comme une nécessité intérieure, qu'elle manifeste en décloisonnant les arts avec un geste chorégraphique au statut protéiforme. Ses chorégraphies s'inspirent de différentes pratiques artistiques (esthétisation du folklore populaire, vitalisme des danses du music-hall, assimilation de la syncopée frénétique des machines, aspect solennel des rituels spiritualistes). L'expression théâtrale y est notamment très présente. Akarova dit d'ailleurs incarner des « personnages » et s'inspirer d'une énergie vitale pour ses interprétations. Pour elle, la danse est autre chose qu'une composition mathématique, il faut y ajouter un jeu théâtral qui résulte de l'expression de cette nécessité intérieure : « *Refaire le compte de ces successions de gestes ne présente pour moi aucun sens : c'est mot. Je vois souvent des danseuses établir de manière presque mathématique leur chorégraphie et cela me fait sourire car une succession des gestes n'équivaut pas à une danse. Il faut autre chose* »²⁸.

Dans son jeu, elle s'inspire de la mythologie du théâtre du symbolisme. Elle reformule de manière personnelle dans un théâtre chorégraphique lié au mouvement du *Gesamtkunstwerk*²⁹, des personnages sur scène où la modernité de la danse sert à exprimer l'unité de l'être. La synthèse spiritualiste qu'elle propose sur scène avec des gestes réduits et fulgurants, et une danse intense, doit résulter le jet créateur de l'artiste. Elle compare d'ailleurs ses danses au théâtre Nô japonais qui résulte d'une intensité du jeu. Dans cette optique elle réinterprète des chorégraphies connues avec, par exemple, sa nouvelle version du *Sacre du Printemps* de Stravinsky où

²⁸ Anne Van Loo, *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.71.

²⁹ Concept esthétique de l'œuvre d'art totale, issu du romantisme allemand et apparu en Europe au XIX^e siècle.

elle interprète dans cinq tableaux dansés tous les personnages de ballet avec intensité. Sur scène, Akarova représente une vraie *one woman show*, avec sa volonté d'unité globalisatrice.

À l'aide de Hermann Teirlinck sur la scène de La Cambre, elle élargit les possibilités de l'expression chorégraphique en employant des décors et moyens scénographiques propres au théâtre: le metteur en scène marqué par l'expressionnisme post-wagnérien lui permet par exemple de travailler des scènes avec des jeux de lumière colorées, une première à l'époque. Toute la mise en scène (accessoires, costumes travaillés, lumières, décor) concourt à l'expression théâtrale et chorégraphique de la danseuse.

II LE THÉÂTRE TOTAL ET L'ÉCOLE MUDRA

En 1970, Maurice Béjart, chorégraphe français installé en Belgique, crée une école de danse, Mudra, au 103 Rue Bara à Bruxelles. L'enseignement procuré à ses danseurs dans l'école est pluridisciplinaire et se nourrit de formes artistiques venues de l'étranger. Les étudiants venant du monde entier et de toutes disciplines, ont alors un large choix de cours, incluant également la possibilité de choisir des pratiques issues d'autres régions du monde comme le Yoga spécifique à l'Inde ou le Zazen venant du Japon. L'école croise danses classique, modernes, traditionnelles avec la pratique du théâtre occidental et du continent asiatique, du rythme, du chant. Cet enseignement pluridisciplinaire fut révolutionnaire pour la danse en Belgique et en Europe. En témoignent les mots de Maguy Marin ayant été élève à cette école: «*Mudra fut le lieu (...) d'une expérience qui marquera sensiblement nos parcours futurs, un état d'esprit de recherche qui perdure jusqu'à aujourd'hui. (...) L'école fut l'espace d'une pratique intensive des possibles et des impossibles d'un corps en jeu complexe qui allie théâtre, danse, chant et rythme, inventivité d'un seul et rapport au groupe (...)*»³⁰.

À Mudra, le théâtre, la musique, la chorégraphie se mêlent dans une perspective totalisante propre à Maurice Béjart qui considère le théâtre comme une «*collaboration de langages complémentaires superposés ou se succédant*»³¹. La danseuse Marcia Haydée témoigne de cette ouverture et de la volonté de transcrire sur scène une intensité plus qu'une chorégraphie qui se cantonnerait à son propre langage artistique: «*Dans un ballet de Béjart, on ne danse pas seulement, on expérimente le vrai sens du théâtre*». Cette conception totalisante de la danse et du théâtre et l'ouverture à d'autres cultures et pratiques en dehors de l'Europe, permis à beaucoup d'artistes d'inscrire leur recherche dans une volonté de décloisonnement des arts vivants, artistes internationaux et belges que l'on retrouvera tout au long de ce dossier.

³⁰ Dominique Genevois, *Mudra, 103 Rue Bara, l'École de Maurice Béjart 1970-1988*, «Préfaces», Éditions Contredanse, Bruxelles, 2016, p.10.

³¹ Citation reprise par Odette Aslan («Le théâtre, la danse. Interrogations», *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2010, n°47-48, p.15-22) dans «Veni, vidi, vici. Twenty-fifth Anniversary of the Ballet of the Twentieth Century» d'Otiz Stuart, in *Ballet international*, vol. VII, n. 9, 1984, p. 4-8.

III LA VAGUE FLAMANDE DES ANNÉES 1980: UNE PHYSICALITÉ ENGAGÉE DES CORPS SUR SCÈNE

Le début des années 1980 en Belgique marque le mouvement de «la vague flamande». Elle se caractérise par des artistes aux parcours atypiques et ouverts à d'autres expériences scéniques. On y retrouve les noms de Jan Fabre, Marc Vanrunxt, Wim Vandekeybus, les ballets C de la B d'Alain Platel ou Anne Teresa De Keersmaeker. Pour eux, la virtuosité n'est plus la caractéristique primordiale de la danse contemporaine. Ces artistes n'ont pas obligatoirement une formation en danse et s'expriment à travers des pièces protéiformes et un langage corporel très physique. Le texte et la composition chorégraphique sont relayés au second plan afin de mettre au premier plan la physicalité des corps. On observe chez eux une esthétique du discontinu avec la juxtaposition d'éléments divers et une expression créatrice du mouvement très libre. L'ensemble ne répond pas à une unité sémantique ou à une hiérarchisation des genres. La danse est ainsi non pas centrale mais équivalente à l'ensemble des pratiques artistiques convoquées sur scène. Ces recherches d'œuvres protéiformes répondent également à la volonté de démocratiser la danse contemporaine en y insérant le plus d'éléments disparates possibles auxquels le public peut se rattacher.

JAN FABRE (1958)

Né à Anvers en 1958, Jan Fabre est connu, tant en Belgique qu'à l'étranger, pour être un artiste très protéiforme. Depuis trente ans, son travail est multidisciplinaire (il crée des pièces de théâtre en étant metteur en scène, scénographe, créateur lumière, costumier, chorégraphe). Il est également plasticien. Il recoupe différents arts et secoue radicalement le théâtre, l'opéra, le ballet classique avec son idée de l'œuvre d'art total. La pictorialité et la musicalité sont très présentes dans ses pièces.

Le corps sous toutes ses formes est au centre de sa démarche depuis le début des années 1980 (*Je suis Sang, Ange de la Mort, Quando l'uomo principale è una donna...*). Dans ses premières mises en scène, il altère continuellement les conditions du corps et tente d'écrire une forme particulière d'histoire culturelle du corps. Il se focalise sur les composantes biologiques du corps, notamment le sang dans *Je suis Sang* (2001) et les larmes et

l'urines dans *Le roi du plagiat* (2005). Son théâtre peut être décrit comme «biologique»³²: il étudie les bases des mécanismes physiques (dans quelle mesure l'épuisement influe-t-il sur les capacités motrices de l'acteur? Comment le corps réagit-il au cri poussé à l'extrême?...).

Il s'attaque dans ses pièces aux canons propres au théâtre qui privilégient un discours narratif, réaliste et épique. Pour lui, l'interprétation dramatique consiste à fouiller son propre corps. Il cherche dans ses chorégraphies à matérialiser le texte, le sculpter par l'action physique (dans ce sens, on le lie au théâtre extrême et violent d'Artaud). Ce qui l'intéresse dans la création, ce sont les situations limites. Il reconstruit ces états limites «des points où on ne sait plus clairement de quel côté on se trouve, à quel champ on appartient, où l'on attend un dénouement»³³, des moments difficilement perceptibles et définissables à cause de leur instantanéité et inaccessibilité. La radicalisation corporelle des états limites amène des acteurs vers cette action physique, à bout de souffle, répétant des mouvements. Cette remise en question des canons artistiques, s'incarne aussi à travers l'ironisation des actions disciplinées qui pour lui aliènent l'exécutant (il emprunte cet effet d'aliénation à Brecht: le geste brechtien est subversif). Par exemple, dans plusieurs de ses pièces, le ballet est transformé en dispositif scénique obsolète. C'est le cas pour la pièce étudiée, *Das Glas im Kopf wird vom Glas*.

Das Glas im Kopf wird vom Glas (Le verre dans la tête devient verre), 1987

The Dance Section (Sections dansées)

Conception, mise en scène et chorégraphie: Jan Fabre
Musique: Henryk Mikolaj Gorecki, troisième symphonie: *Symphonie des chants funèbres*.
Costumes: Jan Fabre et Pol Engels.
Lumières: Jan Fabre et Jan Dekeyser.
Dramaturgie: Maart Veldman.
Assistante à la mise en scène: Miet Martens.
Danseuses: Erika Barbagallo, Tamara Beudeker, Hadewych van Bommel, Renée Copraij, Jemina Dury, Susanna Gozzetti, Phil Griffin, Claudia

³² Pour reprendre le terme de Luk Van den Dries, «Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan Fabre», *Études théâtrales*, n°47-48, L'Harmattan, p.136-141.

³³ Emil Hrvatin, *Jan Fabre, La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Armand Colin, Bagnolet, 1994, p.12.

Hartman, Marina Kaptijn, Annamirl van der Pluijm, Angélique Schippers, Maria Voortman.
Fressia: Els Deceukelier.
Il ragazzo con la luna e le stelle sulla testa: Maarten Koningsberger.
Gardien: Paul Vervoort, Peter Vervoort.
Chargé de production: Paul Vervoort.
Coordination artistique: Tijs Visser.

Cette pièce est un opéra et constitue la 1^{ère} partie de la trilogie *The Minds of Helena Troubleyn*. Elle représente l'aboutissement de son iconographie théâtrale dès 1980, centrée sur le problème de l'art total. La trilogie reprend ces œuvres: *Das Glas im Kopf wird vom Glas; Screams, Difficult Dreams; Da un'altra faccia del tempo*.

L'histoire repose sur Helena Troubleyn, femme que Jan Fabre connaissait depuis son enfance, décédée trois ans avant la pièce. La scène représente une salle de séjour entourée de beaux objets: tableaux, décorations. La femme est obsédée par la poésie, la vie, et pourtant possède une forte capacité d'auto-destruction. Les destructions psychiques et physiques sont le thème de l'opéra. L'autre personnage féminin, Fressia, personnifie le silence. Elle est comme le double d'Helena, et fait des choses qu'Helena ne ferait pas mais rêve de faire. Le seul personnage masculin est *il Ragazzo con la luna e le stelle sulla testa* (le garçon avec la lune et les étoiles sur la tête). Il est l'observateur qui permet que toute l'intrigue se passe. Il ouvre et termine l'opéra. Dans la première partie de la pièce, Helena provoque le rire. Dans la seconde, son pouvoir est montré (comparée à un aigle). Enfin, dans la troisième partie, on assiste à une déchéance définitive avec trente minutes de silence complet et la condamnation à mort d'Helena.

Une physicalité engagée du corps qui passe d'abord par une critique de la discipline

Dans le ballet *Sections dansées*, qui préfigure *Das Glas...*, il existe un chapitre explicite nommé «Le corps du ballet entre discipline et obscénité». Jan Fabre se base ici sur la réflexion d'André Levinson sur le ballet classique: le ballet s'inscrit dans la discipline, il faut d'abord «déshumaniser» le corps: «*La danseuse formée reste un être artificiel, factice, un instrument de précision, et il lui faut un labeur quotidien pour échapper à la récurrence de son humanité première*» (Levinson). La beauté dans le ballet classique est matérialisée par la discipline.

Le corps est comme un instrument utilisé par la musique et doit interpréter un certain code par une forme toujours identique (comme une machine). Ainsi le ballet est ethnique et codifié.

Dans *Sections dansées*, c'est la discipline qui est montrée. La beauté nous montre le fonctionnement du ballet, des corps dociles, un système d'opérations. Les exercices sont faits de manière simultanée, les visages sont tendus et les regards des danseuses dirigés vers leurs semblables placés symétriquement sur la scène. On éprouve un sentiment de malaise. La géométrisation sur scène via la répartition des individus dans l'espace renvoie à la discipline. L'isolement des corps dans la pièce renvoie à la réorganisation d'un espace en un espace disciplinaire (qui tend à se diviser en parcelles). Les corps sont comme des éléments.

WIM VANDEKEYBUS (1963)

Wim Vandekeybus entame des études de psychologie, puis travaille comme acteur chez Jan Fabre. Il joue un des rois nus dans *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984): dans la pièce, on oppose l'analyse conceptuelle de la réalité théâtrale à la réalité crue, physique des acteurs. Il reprendra ensuite dans ses pièces le thème de la physicalité. Wim Vandekeybus fonde sa compagnie Ultima Vez à Bruxelles en 1986 et crée sa première pièce *What The Body Does Not Remember* en 1987.

What The Body Does Not Remember (1987)

Mise en scène / chorégraphie / scénographie: Wim Vandekeybus
Créé avec et interprété par: Charo Calvo, Marian Del Valle, Yves Delattre, Patrick Dieleman, Maria Icaza, Dorothée Morel, Caroline Rottier, Simone Sandroni, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus
Aussi interprété par: Nicolas Crow, Muriel Héroult, Lieve Meeussen
Aussi interprété par (Reprise 1995): Florence Rougier, Thomas Lehnart
Musique: Thierry De Mey & Peter Vermeersch
Joué par: Maximalist!
Directeur assistant: Eduardo Torroja
Assistant général: Octavio Iturbe
Régisseur plateau: Pascal Joris

Production: Ultima Vez. Louise De Neef.
Nadia Cornelis
Co-production: Centro di Produzione Inteatro Polverigi; Festival de Saint-Denis; Festival d'Été de Seine-Maritime; Toneelschuur Produkties Haarlem
Avec le soutien de: Vlaams Theater Circuit

Interprètes de la reprise de 2013 (extraits vidéo): Ricardo Ambrozio, Livia Balazova, Damien Chapelle, Tanja Marin Frijonsdottir, Maria Kolegova, Pavel Masek, Zebastián Méndez Marin, Eddie Oroyan, Aymara Parola.

La pièce est composée de mouvements incessants de six danseurs-acteurs qui évoluent sur scène dans des déplacements rapides sur une musique percussive. La chorégraphie commence avec deux hommes au sol roulant de part et d'autre de la scène sur des rythmes frappés par une femme assise à une table. S'en suit une scène impressionnante de lancés et rattrapages de briques toujours sur une musique très percussive qui maintient le rythme effréné des déplacements. Dans ce mouvement sous tension, les danseurs se croisent et s'entrecroisent, manquent de se faire écraser par une brique avant que l'un d'eux ne la rattrape au dernier moment. Le mouvement suivant de la pièce est fait d'échanges furtifs et successifs de vêtements sur des notes de piano incessantes et rapides. On assiste à un jeu d'échange avec une veste qui passe dans les mains de chaque danseur. La quatrième partie de la chorégraphie est une course poursuite opposant femmes et hommes: les hommes retiennent les corps des femmes, leurs mains se posent brutalement sur leur corps, et les maintiennent de force, face au public. Les corps féminins tentent de s'échapper mais n'y arrivent jamais. Enfin, la pièce se termine avec des danseurs debout répétant un motif rythmé de pas au-dessus du corps d'autres danseurs allongés au sol qui évitent de se faire marcher dessus. Chaque mouvement est millimétré.

Une théâtralité de l'instinct

Wim Vandekeybus effectue dans ses pièces, et particulièrement dans *What The Body Does Not Remember*, une recherche sur la qualité primale et primordiale de l'instinct: «*Notre société a relégué l'instinct à l'arrière-plan. Pourtant, d'un point de vue physique, les instincts sont nécessaires pour gérer les tensions. What The Body Does Not Remember est un spectacle montrant qu'il faut, même sur scène,*

se fier à ses instincts (...). Chaque instant devait nous donner l'impression d'être le dernier»³⁴. Il traite le thème de la réalité crue, avec un engagement physique de l'acteur. Les notions de réalité crue et de danger sont mises en scène. Les danseurs se jettent des briques tout en courant de plus en plus vite autour du plateau. Le danger est réel, il y a quelque chose en jeu dans la représentation, les acteurs ne font pas semblant: «*Ils ne doivent leur salut qu'à la sûreté de leurs réflexes*»³⁵. Le chorégraphe a une réelle fascination pour les réactions instinctives, quasi-animales.

L'instinct donne l'aspect spontané, enfantin à la chorégraphie. Pour préparer *What The Body Does Not Remember*, Wim Vandekeybus a d'ailleurs travaillé avec Dag, un enfant de six ans. Il a alors organisé des ateliers avec des règles strictes. L'enfant devait notamment rester en seul avec Wim Vandekeybus pendant deux semaines. De la même manière, *What The Body...* s'est construit sur des règles et accords stricts pour les mouvements des danseurs. La part de l'enfance est retranscrite dans la pièce par une gestuelle spontanée. Pour le chorégraphe, «*la scène doit refléter l'ignorance désarmante, l'instinctivité d'un enfant. Un enfant agit selon ce qu'il ressent, de manière impulsive. Les enfants sont des êtres d'action plus que de pensée. Quand je dirige des acteurs, je leur demande souvent de réagir de manière purement impulsive*»³⁶.

L'instinct transparait dans sa pièce également à travers le rythme musical. La musique de Peter Vermeersch et Thierry De Mey est faite de sons brutaux (sans instruments électroniques, et sur son acoustique). On observe aussi un engagement physique des musiciens, qui est associé à la musique. Le chorégraphe développe, en parallèle à cette musique, une esthétique de la violence, une danse féroce. On ressent un sens aigu du rythme et de la composition, bien que le chorégraphe donne l'impression que les choses se produisent de manière aléatoire. C'est une question de précision et de timing. Cela renforce l'élégance de la réaction instinctive de l'interprète: «*L'instinct se voit transformé en une apparente évidence en rythme et en tempo, nécessitant un juste choix musical pour souligner l'impact émotionnel*»³⁷.

34 Wim Vandekeybus, *The Rage of Staging*, Lannoo, Belgique, 2016, p.388.

35 *Opus. Cit.*, p.388.

36 *Opus. Cit.*, p.388.

37 *Opus. Cit.*, citation de Pieter T'Jonck, p.10.

Le chaos comme trame narrative

L'origine de *What The Body...* vient de cette idée de chaos et de catastrophe : « *J'ai un jour montré à mes danseurs la photo d'une femme qui jetait un enfant du haut d'un bâtiment en flammes. On voit cette femme à la fenêtre, l'homme en bas prêt à rattraper l'enfant et l'enfant flotte entre les deux. Mais cette femme est seule là-haut. Je leur ai dit : 'Voilà ce que nous devons faire'. C'est ainsi que nous avons commencé à jeter des briques dans What The Body Does Not Remember* »³⁸.

Wim Vandekeybus est passionné par ce qui disparaît et par le chaos, d'où selon lui, naissent les conflits. Pour lui, dans la vie comme au théâtre, le chaos est constamment présent. « *L'ordre est une illusion que nous cultivons pour pouvoir continuer à vivre* ». Selon l'artiste, les émotions sont chaotiques, elles ne sont pas simples, on ne peut pas les nommer facilement. Il met en scène la tension des émotions (par exemple la scène des couples avec les corps des femmes maintenus par les mains des hommes, représente la tension de l'amour entre l'attraction et le rejet, la peur et le désir). Au-delà de la seule action physique, c'est ainsi, aussi, la confrontation entre hommes et femmes qui est mise en scène. Le récit est pour lui une trame sommaire. La psychologie des personnages n'est pas développée, mais ses histoires évoquent des forces et dilemmes fondamentaux. Il cherche à illustrer les rapports entre les êtres humains dans des situations extrêmes ou positions marginales.

ALAIN PLATEL (1956)

Né à Gand en 1956, Alain Platel est orthopédaogogue de formation et metteur en scène autodidacte. Il fonde avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif, les ballets C de la B dont il deviendra progressivement le metteur en scène principal. Ce collectif est composé de comédiens et de danseurs de tous les horizons et de nationalités différentes. Dans le processus de création de la Compagnie, les propositions émanent des danseurs et acteurs. Alain Platel accompagne aussi d'autres chorégraphes qui seront reconnus et issus de la vague flamande comme Koen Augustijnen, Christine de Smedt et Sidi Larbi Cherkaoui. Dans ses créations, Alain Platel met

38 *Opus. Cit.*, p.388.

en scène la frustration, les angoisses, la maladie mentale et l'anormalité par le biais de l'humour ou du grotesque. Il convoque sur scène le théâtre, la danse, l'opéra et la musique. Il voit la séparation des arts comme artificielle. Il se revendique de l'héritage de Pina Bausch, avec des créations métissées entre danse, théâtre, opéra et performance.

La Tristeza Complice (1995)

Concept et mise en scène : Alain Platel
Représentation : Koen Augustijnen, Philippe Beloul, Ronald Burchi / Franck Chartier, Gabriëla Carrizo, Katherine Cogill / Lisa Gunstone, Severine Krott / Juliette Bougard, Sam Louwyck, Abdelaziz Sarrokh, Ghani Minne Vosteen, Angélique Willkie, SanneThyrion / Mathieu Delporte / Nelis Cosyns, Necati Köylü / Thomas Dhanens / Ian Mattan
Musique : Dick van der Harst (d'après Henry Purcell)
Musique jouée par : Emmanuel Compte, Gwen Cresens, Freddy Caelen, Patricia George, Wim Kestens, Ludo Mariën, Ivan Smeulders, Mike Smeulders, Jürgen Steenkiste, Edwig Abrath, Philippe Thuriot
Chanteuse : Eurudike De Beul / Fazila Ugljesa
Dramaturgie : Hildegard De Vuyst
Décor : William Philips
Technique : Mark Vandermeulen, Johan Strumane

Production :
Het muziek Lod, les ballets C de la B
Coproductio n : deSingel (Antwerpen), Kunstencentrum Vooruit (Gent), Théâtre de la Ville (Paris), K.I.T.-Canonhallen (Copenhague)
Première :
19/09/1995, deSingel, Antwerpen

La Tristeza Complice met en scène différents personnages très distincts de par leurs comportements et leurs costumes extravagants. La pièce consiste en une superposition de saynètes où mouvements, voix et musiques s'entrecroisent. Les protagonistes burlesques ou carnavalesque, qui incarnent des personnages de rue, évoluent parfois en solo, parfois en groupe sans logique particulière. Des bribes de chorégraphies synchronisées se succèdent et cohabitent avec des scènes plus théâtrales, des conversations entre personnages. Parfois, les corps s'emportent et ne se contrôlent plus, on assiste à des

vociférations et à des personnages au bord de la folie (un personnage a le syndrome de la Tourette par exemple). L'ambiance générale de la pièce est morose, entre fête populaire joyeuse et bal sinistre.

Un assemblage de pratiques sans hiérarchisation

La Tristeza Complice est une œuvre protéiforme où la danse n'a pas une place centrale mais est équivalente aux autres formes artistiques. On y perçoit un « assemblage de signes interprétants »³⁹ qui remettent en question les a priori réceptifs des spectateurs qui s'attendent à aller voir de la danse. Ici, la pièce mêle théâtre, danse et opéra. On y voit des personnages récitant un dialogue face au public, des morceaux de chorégraphies synchronisées, des duos indépendants du groupe, une femme chanter le compositeur Purcell. L'approche artistique ne joue pas d'une forme avec des mouvements redondants mais accumule des effets de pratiques artistiques diverses. On assiste à une esthétique du discontinu par le biais de cette juxtaposition d'éléments et de scènes disparates. Ainsi, la danse n'est qu'un élément qui s'ajoute au mouvement général afin de surprendre le spectateur.

On peut voir aussi dans ce mélange des pratiques artistiques, une volonté de démocratiser la danse afin de la rendre plus accessible à un public néophyte. Contrairement à une danse élitiste qui susciterait une reconnaissance culturelle du mouvement dansé⁴⁰, ici la performance protéiforme apparaît plus démocratique et simple de réception : le spectateur peut se saisir de différentes références et les formes artistiques convoquées éveillent différents sens, pas seulement ceux liés au patrimoine corporel de la danse contemporaine.

39 Elodie Verlinden nomme cette reconnaissance publique à propos de la vague flamande, un « patrimoine moteur », dans « La vague flamande : composer avec la danse », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2010, n°47-48, p.126-135.

40 *Idem.*

IV TRANSPOSER UNE COMÉDIE HUMAINE : UN LANGAGE PORTEUR D'ÉMOTIONS HUMAINES, AU-DELÀ DE LA CATÉGORISATION ENTRE DANSE ET THÉÂTRE

La danse contemporaine belge casse la catégorisation danse-théâtre également par le biais de la mise en scène de la psychologie humaine, à l'image du théâtre. On retrouve des démarches artistiques favorisant une recherche introspective de la psychologie humaine et ses travers sombres comme avec la Compagnie Mossoux-Bonté.

CIE MOSSOUX-BONTÉ (1985)

Après une formation en danse classique et des études de danse contemporaine à l'école Mudra, Nicole Mossoux insère, à sa pratique de la danse, les arts plastiques, la psychanalyse et l'approfondit de techniques comme l'Eutonie. En 1984, elle rencontre le metteur en scène Patrick Bonté. Ils fondent leur Compagnie Mossoux-Bonté en 1985. Elle est alors à la fois chorégraphe et interprète, notamment pour les solos *Juste Ciel* (1985), *Gradiva* (1999), *Twin Houses* (1994), *Light!* (2003), *Kefar Nahum* (2008) et *Whispers* (2015).

Patrick Bonté a écrit pour la radio, le cinéma et le théâtre, et a réalisé de nombreuses mises en scène. Avec Nicole Mossoux, il crée des spectacles de « théâtre-danse » qui ont été présentés dans une trentaine de pays. En 2010, il devient directeur artistique des Brigittines, Centre d'art contemporain du Mouvement de la Ville de Bruxelles.

Dans les pièces de la Compagnie Mossoux-Bonté, le langage développé exprime l'intime, se nourrit tant du théâtre que de la danse, des techniques de marionnette, de l'ombre et de la musique. Le duo présente toujours un univers très singulier, rempli de labyrinthes psychologiques déroutants et fait de personnages aux visages blêmes, pris parfois de délires, et d'ambiances angoissantes. Ils explorent des zones troubles de la sensibilité, les névroses du monde contemporain dans un registre de l'étrange, teinté de mélancolie face aux temps modernes. Ces créations hybrides donnent également à penser autrement notre rapport au monde par le biais de l'humour ou d'une intimité froide. La compagnie crée aussi des films et des spectacles pour des lieux publics en plein air.

Twin Houses (1994)

Concept et chorégraphie : Nicole Mossoux
Mise en scène : Patrick Bonté, Nicole Mossoux
Interprétation : Nicole Mossoux
Musique : Christian Genet
Scénographie : Johan Daenen
Costumes : Colette Huchard
Confection des costumes : Anna Tourn,
Patricia Eggerickx
Création des mannequins : Jean-Pierre Finotto
assisté de Fabrice Siciliano
Lumières et régie son : Patrick Bonté
Régie plateau : Mikha Wajnrych
Régie générale : David Jans

Production : Compagnie Mossoux-Bonté
Coproducteur : Charleroi/Danses –
Centre chorégraphique de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, l'Atelier Sainte-Anne,
Bruxelles et les Briggittines, Centre d'Art
contemporain du Mouvement de la Ville
de Bruxelles (Belgique), avec le soutien
de la Fédération Wallonie-Bruxelles, service
de la danse et Wallonie-Bruxelles
International.
Captation Louvain, 2002,
Michel Jakar

Depuis toujours fascinés par les poupées, les marionnettes et représentations anthropomorphes, Nicole Mossoux et Patrick Bonté créent une pièce avec cinq mannequins articulés et confondus au corps de Nicole Mossoux, dans des positions siamoises diverses qui créent un discours étrange. Dans un décor sombre, les mannequins se saisissent bientôt de l'épaule de la danseuse, sa jambe, sa tête, puis ils deviennent des monstres à trois jambes, à deux têtes,.... Les rapports de force s'opposent ainsi comme des voix contradictoires : les marionnettes tiennent violemment la danseuse, vont jusqu'à mimer un viol sur elle. La pièce s'apparente à une suite de contes brefs, cruels et burlesques, entrecoupés par l'extinction des lumières au plateau.

Un langage formel composite pour représenter la complexité humaine

Nicole Mossoux et Patrick Bonté sont issus de l'explosion artistique formelle des années 1930 puis des années 1960-70 avec les créations venant de domaines différents (théâtre, danse, arts plastiques, musique,...). Dans ces années,

le langage chorégraphique et théâtral n'a pas d'obligation, il peut s'affirmer déstructuré et s'expérimenter librement en parallèle aux avancées techniques. L'acteur et le danseur, souvent issus d'une formation de théâtre de corps, et non plus de comédien ou de danseur strict, jouent dans les mêmes spectacles de danse-théâtre ou théâtre-danse.

Émerge de cette époque et en particulier chez la compagnie Mossoux-Bonté un langage formel composite qui veut dire la « complexité »⁴¹. Ce langage composite et ces personnalités discontinues mis en scène se remarquent dans des formes éclatées, dans des pièces comme *Juste Ciel* (1986) ou *Twin Houses* qui sont constituées de fragments, avec des scènes séparées par des noirs. Ici, rien ne se maintient. De plus, chaque élément de scénographie fonctionne de manière indépendante et vient modifier la perception du corps et de son mouvement⁴². Par exemple dans *Twin Houses*, la lumière éclaire quelques parties du corps et non nécessairement toujours le corps global. Il s'agit de disperser et isoler les corps.

Cette complexité se retrouve aussi par une tension à l'intérieur du jeu et du mouvement des personnages qui créent une inquiétante étrangeté. Les protagonistes mis en scène incarnent souvent des personnalités brisées. Des pulsions et leurs flux sont à l'origine de leurs gestes, actions et déplacements, qui se créent comme des contaminations en rythme. Les artistes comparent d'ailleurs souvent leurs œuvres aux tableaux de Hans Bellmer et à ses personnages au corps multiple et difforme. Dans *Twin Houses*, on ne sait plus qui manipule qui, ou qui est à l'origine du mouvement. L'actrice donne vie aux mannequins en retirant toute tentation volontariste, s'efface pour se glisser dans leur peau. La pièce peut être une métaphore du jeu de l'acteur qui entre totalement dans le rôle de son personnage qui le dévore, mais aussi une métaphore de la complexité de l'esprit humain tiraillé par différentes voix. Ici, ces démultiplications de personnalités se complexifient encore et encore : « *Je voulais évoquer avec eux (les mannequins) le sentiment de démultiplication de l'être, donner vie à toutes les fripouilles qui encombrant notre moi, qui*

⁴¹ Terme souvent employé par Nicole Mossoux dans *Spectacles*, Brucane Théâtre et Lunule Éditeurs, Bruxelles, 1996, p.44.

⁴² Selon l'entretien de Nicole Mossoux et Patrick Bonté mené par Anne Longuet Marx, « Le Théâtre-danse : un univers d'imagination », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2010, n°49, p.67-73.

squattent nos gestes, l'une disant oui et l'autre non avec la même évidence »⁴³.

À travers ce langage composite, la solitude humaine est également mise en scène. Si les personnages siamois sont constamment ensemble, il demeure une grande solitude dans la pièce. Aucun élément du décor, très sobre, ne permet de situer une action. Seule une faible lumière éclaire les personnages. La représentation prend la forme d'un monologue, on entre dans la tête et dans la psychologie d'une personne. Le spectateur peut comparer la situation à ce qui peut défiler dans sa tête : les marionnettes fonctionnent comme des « *excroissances de ses rêves et cauchemars* »⁴⁴.

Cette liberté des codes permet ainsi à la compagnie Mossoux-Bonté d'explorer des thèmes hybrides et incertitudes ambiguës qui donnent lieu à un langage chorégraphique et théâtral particulier, comme dans *Twin Houses*. Pour le spectateur, ce langage composite et fragmenté qui coupe avec une narration classique, peut créer un trouble, une perception nouvelle amenant à élargir sa sensibilité.

ALAIN PLATEL (1956)

La Tristeza Complice (1995)

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Une psychologie des personnages : une « communauté en scène »

• *Un thème populaire et carnavalesque*

La pièce revisite ici le thème populaire du carnaval propre à la Belgique et aux régions du Nord de la France. Une société de paupérisation aux personnalités loufoques est représentée à travers les personnages de rue très hétérogènes aux costumes colorés. Alain Platel pose ici la question de l'ordre social et désire mettre en scène les réalités de la compagnie et du domaine artistique de manière général : la lutte

et la survie⁴⁵. Ainsi, on voit des scènes avec des personnages se rebellant, portant des slogans, des scènes de personnages en folie dans la rue,...

• *L'exploration des conduites humaines*

Dans *La Tristeza Complice*, et dans ses pièces de manière générale, Alain Platel explore de manière sensible les conduites humaines. Dans ses mises en scène et avec ses personnages grotesques, il nous est donné à voir le rapport entre le mouvement des malades, leurs gesticulations, leurs comportements, et la danse contemporaine. L'anormalité ou la maladie mentale sont ici représentées avec un personnage androgyne à la gestuelle saccadée, se retrouvant souvent au sol ; un adolescent en patin à roulette naviguant sans cesse entre les danseurs ; une femme criant après avoir fait un solo de danse épuisant ; un accordéoniste aussi en patins à roulette,.... Le langage physique qui est développé s'inspire de comportements hystériques ou violents. L'hystérie n'est pas abordée comme une maladie mais comme une hyper-sensibilité, un fait sociétal, qui raconte les questionnements de la vie et du vivre-ensemble : « *C'est le moment où le corps commence à parler des choses fondamentales de la vie, des questions de vie et de mort, le moment où on n'a plus de mots, où ceux-ci ne suffisent plus pour exprimer quelque chose de sensible* »⁴⁶.

Dans son processus de création, Alain Platel part des ressentis des personnes avec qui il travaille et de leur histoire personnelle qu'il replace dans le contexte socio-culturel ; ici une société pauvre et hystérique. Les émotions qui sont communiquées dans les œuvres d'Alain Platel sont parfois douloureuses et provoquent une sensation de malaise, comme ici l'image d'un bal glauque. La musique juxtaposée accentue la sensation de malaise : le contraste entre musique douce et langage physique violent nous fait sentir une certaine pitié pour les personnages sur scène.

SIDI LARBI CHERKAOUI (1976)

⁴⁵ Propos explicité par Alain Platel dans l'entretien avec Marie-Christine Vernay, *Libération*, 5.02.1997 : https://next.liberation.fr/culture/1997/02/05/danse-dans-la-tristesse-complice-il-met-en-scene-des-personnages-populaires-mais-ce-choregraphe-belg_197907.

⁴⁶ Alain Platel dans « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2010, n°47-48, p.145-151.

Né à Anvers en 1976, Sidi Larbi Cherkaoui est un chorégraphe belgo-marocain (de père marocain). Il fait ses débuts comme chanteur et danseur dans des spectacles de variété à la télévision belge. Il recherche un dialogue culturel dans ses chorégraphies. Cela vient en partie du fait que l'artiste est belgo-marocain et qu'il possède une formation de danse éclectique : il intègre l'école P.A.R.T.S. (Bruxelles), collabore dans le milieu hip-hop avec The Bang Gang Dance Compagnie, le modern jazz (Extravadance) et avec Wim Vandekeybus.

Il a réalisé ses premières chorégraphies en tant que membre du collectif les ballets C de la B avec Alain Platel - Rien de rien (2000), Foi (2003), Tempus Fugit (2004). Parallèlement, il a collaboré avec divers chorégraphes sur plusieurs projets : d'avant (2002) avec Damien Jalet et la compagnie Sasha Waltz & Guests, zero degrees (2005) avec Akram Khan, *Babel(words)* (2010) avec Damien Jalet et Antony Gormley. Un de ses thèmes centraux est l'interculturalité et la recherche de l'autre. Ses pièces en parlent, notamment *Sutra* (2008), une production avec l'artiste Antony Gormley et les moines Shaolin.

En 2010, il crée avec Damien Jalet sa propre compagnie, Eastman, en résidence au deSingel, Campus d'Arts international (Anvers).

Depuis 2015, Sidi Larbi Cherkaoui a été nommé directeur artistique du Ballet royal de Flandre (Opera Ballet Vlaanderen), où il a créé *Fall* (2015), *Exhibition* (2016) et *Requiem* (2017). Il associe cette fonction à la direction artistique de sa compagnie Eastman, et il continue à produire de nouvelles œuvres. Il est aujourd'hui artiste associé au Sadler's Wells de Londres et au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

Rien de rien (2000)

Mise en scène : Sidi Larbi Cherkaoui
 Direction musicale : Roel Dieltiens
 Création lumière et danse : Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Jurij Konjar, Laura Neyskens / Trixie Whitley, Marie-Louise Wilderijkx, Angélique Willkie
 Musique : Sofia Bubaidulina, György Ligeti, Roland Moser, Luc Van Hove, Zoltán Kodaly, George Crumb
 Interprètes musique : Roel Dieltiens / Geert De Bièvre
 Décor : Gerd Van Looy
 Lumière : Lieven De Meyere
 Technique : Guy Peeters, Robrecht Ghesquière, Hans Valcke, Krispijn Schuyesmans,

Jan Olieslager, Yves De Bruyckere
 Responsable production : Iris Raspoet
 Responsable tournée : Iris Raspoet / Hélène Gevaert

Production : les ballets C de la B
 Co-production : Kunstencentrum Vooruit (Gent), Le Botanique (Brussel), Théâtre de la Ville (Paris), Rotterdamse Schouwburg
 Première : 3/10/2000, Minardschouwburg, Gent

C'est le premier spectacle présenté comme tel de Cherkaoui pour les ballets C. de la B. La pièce est représentative de son univers chorégraphique : répertoire éclectique (chant, danse, théâtre), fortement personnel, toujours en relation avec l'exploration de l'identité culturelle, religieuse, ethnique ou sexuelle. C'est un spectacle inclassable qui s'inscrit dans la tradition du théâtre-danse d'Alain Platel avec lequel il a souvent travaillé. Le spectacle se déroule dans un décor hybride avec des tapis et une calligraphie arabe où il est inscrit « l'interdit attise l'envie ». Le décor est semblable à celui d'une mosquée où le violoncelliste, Roel Dieltiens, aurait pris le rôle de l'imam. On y voit plusieurs scènes avec des personnages issus de cultures différentes et énonçant des récits personnels divers.

Le théâtre comme vécu d'une expérience intime

Les images de la pièce et la chorégraphie gestuelle liée au texte se fondent sur le récit d'expériences intimes. On observe des moments de calme sur scène, avec le violoncelle ou le chant, mais le mouvement ne s'arrête jamais : un récit, un souvenir, une image, qui sont énoncés, joués ou dansés.

Sidi Larbi Cherkaoui explore ici le rapport à l'autre par le biais de la différence. Celle-ci se manifeste avec des pratiques artistiques très diverses sur scène (danse, théâtre, opéra, musique classique) et des personnages très distincts (sur le plan de l'âge, de l'origine et de la culture) : un violoncelliste virtuose, une ex-première ballerine de 60 ans de l'Opera Ballet Vlaanderen, une jeune fille "funky", une conteuse canado-jamaïcaine, un Marocain-belge, un Belge-français et un Slovène, tous les trois du même âge. Ils ressemblent à des visiteurs d'une mosquée mise en scène. Sidi Larbi Cherkaoui met en valeur le parcours unique de chacun avec

des personnages qui incarnent une culture différente sur scène : on entend les « récits d'Angélique Willkie à propos d'une lutte autour du végétarisme dans un village éloigné d'Afrique ; une chanson populaire religieuse italienne que l'Église réfute ; on voit les corps de deux danseurs incarnant Shiva dans une mosquée ; une diva élégante qui fume en dansant le tango en effleurant son partenaire bien plus jeune »⁴⁷.

V UNE AUTRE MANIÈRE DE RACONTER L'HISTOIRE : L'INTIME ET LE VÉCU À TRAVERS DES TÉMOIGNAGES ET L'ARCHIVE

Aborder le thème du théâtre dans la danse par le biais de la subjectivité est également une façon de reconsidérer notre rapport à la narration et à l'Histoire de manière générale. L'Histoire est-elle nécessairement objective ? La trame narrative est-elle toujours explicitée par un texte ou des mouvements imagés ? Notre impression et notre part interprétative de la pièce en tant que spectateur n'est-elle pas aussi importante que l'image objective de la pièce ? Cette réflexion est poursuivie par la chorégraphe Olga de Soto.

OLGA DE SOTO (1972)

Olga de Soto est une chorégraphe, danseuse et chercheuse née en Espagne à Valence et installée à Bruxelles. Après une formation en danse classique et contemporaine dans sa ville d'origine, elle se forme au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers jusqu'en 1989. Son travail s'élabore autour de la recherche, des archives et de l'écriture chorégraphique, avec des projets comportant de longs processus de documentation. Elle aborde les thèmes de la mémoire, de l'empreinte et de la transmission, thèmes qui se déclinent de manières différentes dans ses œuvres. Avec *rhizomes...*, *Murmures*, *Eclats mats* et sa série de solo d'*INCORPorer ce qui reste ici dans mon cœur*, elle s'attache à une recherche autour de la mémoire corporelle avec des œuvres protéiformes. Avec *histoire(s)*, *Une Introduction* et *Débords*, Olga de Soto traite de la mémoire perceptive des danseurs et des spectateurs. Dans ces secondes œuvres, le travail de documentation, de l'archive, du témoignage, de la source orale et la narration sont mis en avant. Elle y questionne à travers des recherches anthropologiques basées sur des entretiens, la pérennité et l'impact des arts vivants sur les consciences. La chorégraphe chercheuse obtient des reconnaissances comme le Prix SACD Spectacle Vivant et le Prix de la critique en Belgique pour le spectacle *Débords / Réflexion sur la Table verte*, ainsi que pour l'ensemble de son parcours. Elle enseigne aujourd'hui dans de nombreuses universités de danse contemporaine à propos de sa méthode de recherche, en Europe, en Amérique Latine et aux États-Unis.

⁴⁷ Description reprise sur le site de la compagnie Eastman : <https://www.east-man.be/fr/14/52/>.

histoire(s) (2004)

Concept, direction, chorégraphie, réalisation, caméra et son: Olga de Soto

Montage: Montxo de Soto et Olga de Soto

Scénographie: Thibault Van Craenenbroeck

Eclairages: Henri-Emmanuel Doublier

Régie éclairages: Henri-Emmanuel Doublier ou Sarah Scouarnec ou Geni Diez

Mixage son et régie création: Pierre Gufflet

Régie son et vidéo: Pierre Gufflet ou Clément Marie

Direction technique: Christophe Gualde avec Mauro Paccagnella ou Cyril Accorsi et Olga de Soto

Pièce créée et initialement interprétée avec Vincent Druguet et Olga de Soto

avec les témoignages (par ordre d'apparition) de Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert

Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin et Frédéric Stern

Musique: Johann Sebastian Bach (compositions pour piano, *Sarabande de la Suite anglaise no. 2 BWV 807*, *Sarabande de la Suite anglaise no. 5 BWV 810*, *Passacaille BWV 852* - transcription pour piano), interprétée par Angela Hewitt, piano (Hyperion Records Ltd London - CDA67309 & CDA67451/2)

Production: Niels Production (Bruxelles)

Coproduction: Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Centre National de la Danse (Paris) et Culturgest (Lisbonne).

Avec le support de COM4HD (Madrid) et du Ministère de la Communauté française de Belgique – Secteur danse.

Projet initié dans le cadre du programme *Hommages*, de Culturgest (Lisbonne), en 2003.

histoire(s) est une vidéo performance documentaire. L'œuvre d'analyse qui est le fruit de deux années de recherches (entre 2002 et 2004), prend comme point de départ la représentation du 25 juin 1946 du ballet *Le Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit et Jean Cocteau, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Plus de cinquante ans plus tard, Olga de Soto recherche des spectateurs ayant assisté à ce ballet mythique. La pièce se compose d'extraits vidéos d'entretiens filmés de huit personnes différentes qui relatent leur souvenirs de cette pièce. Les plans des visages sont rapprochés et alternent entre projections sur grands écrans et écrans plus petits montés directement sur scène. Les personnes interviewées répondent à plusieurs questions sur la

motivation de voir un spectacle de danse, sur la conception du corps et du plaisir de danser, et sur des extraits de la pièce en question. Les hésitations des visages âgés se remémorant la pièce se dédoublent parfois sur une superposition d'écrans avec la musique de J.S. Bach comme interlude. Dans cette pièce, il n'y a pas de danse à proprement parler sur scène, mais des mots, des visages et des récits. Les huit personnes interrogées n'ont pas toutes les mêmes souvenirs, notamment au sujet de la mort jouée par la danseuse Nathalie Philippa sur scène. Parfois les extraits ne nous montrent seulement les expressions et hésitations sans discours.

Une histoire subjective

À travers le processus d'entretien et d'archivage, Olga de Soto s'intéresse à l'expérience du spectateur et à l'anthropologie du spectacle. Par le biais d'une narration faite de souvenirs, on replonge dans le contexte historique du témoin, à savoir deux ans après la libération de Paris suite à la seconde guerre mondiale de 1939-45. Cela permet de comprendre, de manière plus intime, l'impact et la réception de la pièce *Le Jeune Homme et la Mort*. Il découle, de cette démarche artistique, une autre perception de l'Histoire des arts, et plus particulièrement de la danse, à savoir une histoire qui prend sa source à partir d'une expérience esthétique basée sur l'histoire orale des œuvres, de leur témoignage perceptif. On voit en effet énoncés à l'écran les souvenirs de ces huit spectateurs (souvenirs des costumes, des interprètes, des décors), leurs ressentis et émotions. Le récit de la pièce est retracé à partir de cette mémoire perceptive, de ces traces qu'a laissées la pièce sur les mémoires des témoins.

En visitant une œuvre phare de l'histoire de la danse, Olga de Soto s'interroge sur les arts vivants de manière générale et leur pérennité. Elle ne souhaite pas redonner des éléments concrets comme des images ou vidéos du ballet mais uniquement les souvenirs qui en découlent. Le rythme de la vidéo-performance reprend le rythme de la mémoire perceptive, avec ses pauses, ses articulations de témoignages sonores parfois sans images...: « Comment concevoir un rythme pour le spectacle sans trahir leur rythme à eux (les témoins)? [...] Comment aller d'une histoire, en passant par l'Histoire, à des histoires? »⁴⁸.

⁴⁸ Olga de Soto dans « HISTOIRE(S) », *Repères, cahier de danse*, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2011/2 n°28, p.21.

Un espace de l'intime et de l'invisible

Ici, l'espace scénique est investi et se dessine autrement que par la présence d'un corps qui danse. Contrairement à ses autres spectacles où la danse était présente sur scène, dans *histoire(s)*, il n'y a pas de danse du tout mais seulement des ressentis de la danse. La pièce repose sur les souvenirs, les mots, les affects, les voix des témoins marqués par ce ballet de 1946. L'espace est constitué et rythmé par ces perceptions intimes, comme l'indique la chorégraphe: « Dans *histoire(s) la nature de la trace du spectacle, produite par ces témoins oculaires-là, prend forme grâce aux mots, aux hésitations, aux contradictions parfois palpables, aux expressions de ces visages filmés dans l'intimité, aux regards qui les accompagnent, et aux paroles qui passent d'une bouche à l'autre, en partie par le biais du montage vidéo. Alors que dans mes pièces précédentes les corps en mouvement ouvraient des champs de paroles possibles, dans *histoire(s)* ce sont pour moi les mots qui créent des espaces. La force de ces paroles récoltées a réduit les mouvements des danseurs (...) »⁴⁹. Les intentions, intonations, modulations, constituent la dimension chorégraphique de la pièce, et transposent la dimension affective, sensorielle et émotionnelle de l'expérience dansée. L'espace se trouve ainsi modelé par l'invisible (hésitations, les frustrations des anciens spectateurs) et le mouvement est à imaginer au milieu de ces perceptions intimes retranscrites à l'écran.*

Le choix de ne pas montrer des images du ballet ou de danse incarnée sur scène correspond pour la chorégraphe à la volonté de laisser aux spectateurs la liberté d'imaginer la pièce de manière subjective, à partir de ce qui est raconté.

⁴⁹ *Opus. Cit.*, p.22.

CONCLUSION

Si la danse et le théâtre étaient considérés comme deux arts séparés, les chorégraphes contemporains belges n'auraient eu de cesse de déplacer les frontières de ces deux pratiques vivantes, devenues aujourd'hui poreuses. Dans les différentes œuvres vues ci-dessus, le rapport à l'espace est considérablement transformé et le corps retrouve peu à peu ses impulsions, et la danse n'est plus codifiée ni subordonnée à une virtuosité esthétique ou à un texte. Finalement, tout se compose en fonction du corps, de sa présence sur scène, ou des sensations et impressions du sujet (qu'il soit acteur ou spectateur). Le corps fait scène à lui seul et implique des réactions sensibles, intimes et subjectives. Ces nouvelles manifestations du corps, ces dérives performatives, œuvres collectives plurielles, et démarches de recherches anthropologiques, ne permettent plus aucune séparation des genres.

Danse et Société contemporaine

INTRODUCTION

Nombreux sont les chorégraphes à problématiser dans leurs pièces un contenu chorégraphique reprenant les débats sociétaux qui leur sont contemporains. Dans notre sélection de chorégraphes contemporains belges, plusieurs sujets sociétaux sont développés autour de la question du genre, des danses populaires, de l'interculturalité, ainsi que sur le regard et le statut du public et des artistes dans le contexte du spectacle vivant. Dans cette thématique, nous nous concentrerons particulièrement sur le contexte socio-culturel des œuvres analysées afin de faire émerger le lien qu'elles entretiennent avec leur société contemporaine.

La question du genre est particulièrement présente en danse, depuis l'apparition de la danse moderne au XIX^e siècle. Cette question en recoupe d'autres : Quelle image de la femme la danse renforce-t-elle ou critique-t-elle ? Quels thèmes sont privilégiés en danse contemporaine ? Quelle image de la danse a-t-on en Europe ? Les chorégraphes dans leurs pièces ont mis en scène des représentations d'identités et de corps féminins modelés par la société. À travers l'analyse des gestes, postures, occupation de l'espace, du temps, des interactions de groupe, des costumes, ... on peut déduire l'attitude de l'homme envers le corps féminin et le regard que porte la femme sur son propre corps.

Nous partons du constat qu'en danse, avant le XIX^e siècle, lorsqu'il y a des femmes sur scène, les rôles principaux sont tenus par des jeunes femmes belles et toujours dynamiques sur scène. La danse est alors perçue comme un médium destiné à de jeunes corps féminins. De plus, le

mariage apparaît comme thème récurrent et presque unique où la femme peut s'exprimer sur scène : on voit ainsi constamment des mariées avec leurs amies, leurs mères... C'est à partir du XIX^e siècle que l'on assiste à une évolution de la représentation de la femme sur scène avec la mise en scène de personnages féminins surnaturels (sorcières, mauvaises fées...). Le XX^e siècle préférera montrer pour la première fois les laissées pour compte de la société comme les maîtresses ou rivales d'épouses. De nouvelles figures féminines sont ainsi incarnées, figures complexes qui révèlent l'ambiguïté du statut de la femme dans les sociétés. Reprenons l'exemple de la sorcière. Cette figure jouée par la danseuse moderne Mary Wigman dans *Witch Dance* (1926), dénonce la persécution des femmes durant la répression des sorcières à la période de la Réforme en Allemagne, mais dénonce aussi le regard ambigu des artistes masculins expressionnistes qui s'approprient l'image de la sorcière, des formes asiatiques et médiévales féminines fantasmées, afin de mettre en avant une forme d'auto-représentation de l'altérité. Le personnage de la sorcière souvent repris depuis la pièce de Mary Wigman, pointe l'ambivalence sociale envers les femmes et les vieilles femmes : entre respect de leur sagesse et peur face à leurs pouvoirs et connaissances. Sur scène, elles apparaissent ainsi souvent persécutées ou comme personnages de pouvoir dangereux, et leur danse est souvent grotesque (elle casse les lignes classiques) ou séduisante avec de fortes énergies et présences corporelles. Avant la danse contemporaine, la danse moderne révolutionne aussi l'image de la femme à travers des mises en scène de femmes seules sur scène, sans partenaire masculin. Ces chorégraphes avant-gardistes sont Loïe Fuller, Ruth Saint-Denis, Isadora

Duncan, Mary Wigman, ... Par la suite, des chorégraphes post-modernes comme Lucinda Childs, Deborah Hay, Trisha Brown, Judith Donn continueront à déconstruire une image de la femme façonnée par une société patriarcale occidentale à travers une danse abstraite (géométrique, purement physique) et androgyne. Dans les années 1980, c'est la représentation de la « bad girl »⁵⁰ (« mauvaise fille ») qui est mise en avant et qui déconstruit l'image de la femme sage et mesurée ancrée dans nos sociétés. En Belgique, des chorégraphes comme Maurice Béjart puis Thierry Smits tendent à interverser les rôles hommes/femmes, par le biais de la musique pour le premier, et de l'humour ou en altérant les images préconçues depuis l'enfance sur le féminin et le masculin pour le second. La question de l'image de la femme dans la société contemporaine est reprise aussi, dans les années 2020, par de jeunes chorégraphes nés avec internet et influencés par la culture *mainstream*, comme avec Mercedes Dassy qui fait émerger de nouvelles figures féminines complexes et hybrides.

Les danses populaires reprises dans les pièces de danse contemporaine, témoignent, elles aussi, du lien entre danse et société contemporaine, de par la fonction sociale qu'elles incarnent. En effet, les danses folkloriques ou carnavalesques apparaissent dans ce contexte comme une codification gestuelle qui répond à des fonctions sociales, souvent employées pour représenter la spécificité et l'unification d'un État. En occident, on retrouve une codification des danses ethniques qui sont désignées comme « folklore » d'une région ou d'un pays. Ainsi, avec le processus de codification, la danse devient une référence et sert de symbole national, accentuant les particularités géographiques et niant les circulations culturelles. Citons par exemple le Flamenco qui est conçu comme une danse symbolique et nationale de l'Espagne, alors que son origine remontrait à la danse de l'Inde du Nord, le Kathak. Depuis les années 2010, on observe dans la danse contemporaine un retour des danses traditionnelles mais cette fois à travers un regard conscient des circulations culturelles et des pratiques. Par exemple le chorégraphe belge Koen Augustijnen reprend, dans son processus de recherche chorégraphique, la danse traditionnelle Batke, en Palestine. Le carnaval, symbole

populaire par excellence en Belgique, est repris dans de nombreuses créations. Le carnaval est représenté comme un vécu commun, une danse qui vient du peuple et se détache de la danse et de la culture savante. Ce modèle de danse propre à la Belgique a été exporté partout en Europe, jusqu'au Sud de la France et en Italie, devenant symbole européen et reconnu comme patrimoine mondial de l'UNESCO. De manière formelle, dans les chorégraphies, l'image du carnaval se retranscrit à travers le déplacement de la marche, ou par des costumes et décors colorés.

Les chorégraphes de la danse contemporaine peuvent également se positionner directement vis-à-vis d'un discours ou d'une politique gouvernementale qu'ils dénoncent. Leurs pièces deviennent alors révélatrices d'une autre critique de la société, à savoir la critique de la gouvernance sociale à travers par exemple la sur-représentation de la classe bourgeoise sur scène, à l'inverse des classes ouvrières. Ce sont en effet généralement les valeurs et problématiques bourgeoises qui structurent l'intrigue des ballets jusqu'au XX^e siècle : en danse, le thème du mariage bourgeois est par exemple omniprésent alors que rares sont les représentations des prostituées issues d'une autre classe sociale (pourtant souvent présentes en littérature ou dans la peinture). Dans les pièces ici analysées, la société bourgeoise et les valeurs du capitalisme poussant à la consommation sont remises en question, par exemple par le chorégraphe Thierry Smits. Serge Aimé Coulibaly participe également à la remise en cause de la représentation d'une société bourgeoise en adoptant le thème de la révolution populaire face à la corruption politique d'un pays.

Toujours au vu d'une analyse culturelle et sociale de la danse contemporaine, la question de l'interculturalité liée au mouvement du post-colonialisme, fait de la danse une pratique culturelle par essence. C'est l'anthropologue américaine Joan Kealiinohomoku qui dans son article « *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* »⁵¹, affirme le caractère culturel et historique de toutes les danses du monde, y compris les danses européennes perçues comme danses immuables : pour elle, le ballet européen est également une forme ethnique et la forme gestuelle d'une manifestation de danse dépend

⁵⁰ Pour reprendre le terme et l'analyse de Sally Banes dans *Dancing Women. Female bodies on stage*, Routledge, London and New York, 1998.

⁵¹ In Copeland, Robert and Marshall, Cohen (1983). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University : Oxford University Press. pp. 533-549.

d'un contexte géographique et historique précis. Toujours d'un point de vue anthropologique, Mahalia Lassibile et Frederica Fratagnoli, chercheuses et professeures en anthropologie de la danse à l'université Paris 8, tendent à détruire la hiérarchie historique des arts et des appropriations culturelles, en faisant de la danse contemporaine une question d'espace plutôt que de temps. Dans leur ouvrage⁵², elles mettent en perspective les circulations des pratiques gestuelles contemporaines, non pas seulement vers l'Europe, mais dans le monde entier. La danse contemporaine est ainsi décentrée de l'Europe et de l'Occident. Elle peut aussi témoigner des circulations gestuelles des cultures africaines, américaines ou asiatiques, et elle rend compte de l'interculturalité de la société contemporaine du XX^e et XXI^e siècle. Cette démarche de croisement des pratiques a été revendiquée dans un premier temps par la chorégraphe Katherine Dunham, africaine américaine anthropologue et danseuse. Son terrain, situé en Haïti et dans d'autres endroits de la diaspora africaine, a nourri sa chorégraphie d'éléments de sorcellerie et de spiritualité dans les canons de la danse. Ici, l'art chorégraphique n'est pas perçu comme un mouvement *mainstream* ou populaire, mais est analysé comme capital culturel précis. En Belgique, les chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Ayelen Parolin reprennent le thème de l'interculturalité et de la particularité culturelle dans leurs pièces, à travers les influences de leurs origines diverses.

Enfin, et de manière plus générale, la danse contemporaine peut parler de la société à travers la mise en perspective des attentes spectatoriennes précises d'un public. Pourquoi vient-on voir de la danse ? Pour voir des jeunes filles sur scène en tutu ? des corps nus ? une performance physique ? En Allemagne, durant les années 1980, Pina Bausch marque la danse contemporaine de son aspect très théâtral avec la mise en scène de *Nelken* (1982), et façonne une certaine image culturelle de la danse contemporaine autour du théâtre. En France, dans les années 2010, c'est la figure d'Olivier Dubois qui relie l'image du corps nu à la danse contemporaine avec ses multiples pièces où les interprètes sont entièrement nus, comme dans *Tragédie* (2013). En Belgique, le chorégraphe Jan Martens, met en exergue une autre image qu'a endossée la danse contemporaine, image liée au contexte socio-culturel et économique européen. Il révèle les attentes spectatoriennes d'un public occidental, suite à la crise économique de 2008 et aux restrictions budgétaires culturelles : ce qui est programmé dans les salles et ce que les spectateurs cherchent à voir est en grande majorité une performance physique et virtuose.

52 Frederica Fratagnoli et Mahalia Lassibile, *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier, 2018.

I LA DANSE, UNE QUESTION DE GENRE ?

La danse moderne a ouvert des questionnements sur la place et la représentation de la femme et de l'homme sur scène, et sur le poids des canons et stéréotypes sociétaux. À travers différents personnages, thèmes et expressions, la danse moderne puis la danse contemporaine et particulièrement en Belgique, questionnent la place et la représentation de la femme et de l'homme dans notre société.

Chez Maurice Béjart, l'œuvre doit être universelle, conçue aussi bien pour l'homme que la femme. Le chorégraphe renverse les clichés sociétaux avec son *Boléro* masculin-féminin qui travestit le genre.

MAURICE BÉJART (1927 – 2007)

Maurice Béjart, dans les années 1970-80, est le principal acteur de la danse contemporaine en Belgique. Né en France en 1927, il est un chorégraphe franco-suisse. Il quitte la France pour la Belgique où il travaillera durant vingt-sept ans. En 1959, il crée sa chorégraphie la plus célèbre *Le Sacre du Printemps* à la demande de Maurice Huisman, directeur du Théâtre royal de la Monnaie. Il sera lié à La Monnaie plusieurs années et dans ce contexte crée sa compagnie, le Ballet du XX^e siècle, en 1960. La compagnie rencontre un succès mondial et représente l'ambassadrice de la danse contemporaine belge à l'étranger. Cette même année, Béjart monte avec la danseuse Duska Sifnios le *Boléro* de Maurice Ravel, une de ses œuvres emblématiques. Le rôle sera ensuite repris par de nombreux danseurs de la compagnie, qu'ils soient hommes ou femmes. Béjart jouera avec sa compagnie notamment à Paris avec *Roméo et Juliette* et *La Damnation de Faust*, ou au festival d'Avignon en 1967 avec *La Messe pour le temps présent*. Béjart fait preuve de novation en coupant avec les sujets mièvres du ballet classique, ses accessoires et tutus. Il aborde aussi les grands thèmes existentiels en collaboration avec la musique contemporaine.

Il fonde à Bruxelles, en 1971, l'école de danse pluridisciplinaire Mudra. Cette école formera de nombreux chorégraphes contemporains belges. Quelques années plus tard, en 1977, il créera Mudra Dakar. Et en 1987, il s'installe en Suisse et crée l'école-atelier Rudra à Lausanne.

Boléro (1961)

Chorégraphie : Maurice Béjart
Décors et costumes : Maurice Béjart
Lumières : Clémence Cayrol
Interprète soliste : Maïa Plissetskaïa (1974) /
Jorge Donn (version de 1979)
Autres interprètes : 40 membres
du Ballet du XX^e siècle

Production : Théâtre royal de la Monnaie

La pièce du *Boléro* est écrite sur la musique de Maurice Ravel et est une réécriture du *Boléro* de Nijinska (1928, ballets russes). Maurice Béjart reprend quelques idées de la chorégraphie précédente, comme une table centrale pour le décor, et pour les interprètes, une soliste encerclée d'un groupe d'hommes dont il augmente le nombre. La chorégraphie commence avec un homme ou une femme dansant seul-e au centre d'une table ronde rouge. Les pas sont faits de déhanchés accentués sur la mélodie. On entend le rythme du *Boléro* en arrière-fond. L'interprète au centre a le visage très maquillé, fardé avec des paillettes, et est torse-nu ou avec un justaucorps couleur chair. Dans la danse, les bras sont très présents et précis, ils sont synchronisés avec la mélodie et donnent ses accents. Le ventre est mis en avant, il est agité de mouvements cadencés sur la musique. Le corps se déploie et est systématiquement amorti en demi-pointes, les bras écartés tenant l'équilibre. Au fur et à mesure, d'autres danseurs hommes se lèvent un par un et dansent en lignes verticales et horizontales avant d'entourer la table en cercle sur le rythme de la musique. Ils sont 40 au total et encerclent bientôt complètement le-la soliste. Leurs mouvements sont plus géométriques et contrastent avec les ondulations du corps au centre. Leur costume est fait de pantalons noirs, de vestes, de chemises blanches et parfois de cravates, éléments masculins. Au fur et à mesure de l'évolution musicale, le rayonnement du danseur ou de la danseuse au centre est de plus en plus puissant et forme des cercles concentriques de plus en plus grands qui émanent du ventre. L'intensité de la musique augmente et les danseurs autour se resserrent au centre, à l'image d'un rituel, jusqu'à étouffer le personnage central dans le final orchestral.

Une «œuvre universelle»: ⁵³
Béjart et le *Boléro* féminin et masculin

• *Des corps libérés de l'esthétique classique*

Avec la danse de Béjart, et en particulier pour le *Boléro*, on assiste à une expression nouvelle et libérée du corps. Les corps féminins et masculins sont affranchis de tout artifice et de fioritures classiques traditionnelles. Ici, les costumes des solistes sont très succincts, avec un justaucorps couleur chair qui répond aux torsos parfois nus des danseurs du rythme. Les cheveux sont également lâchés. Cet aspect du corps presque nu révèle une dimension ouvertement sensuelle et érotique de la danse de Béjart, qui est novatrice à l'époque. La liberté d'interprétation des danseurs solistes est également preuve de modernité. Cette interprétation libre correspond à la volonté de Béjart de libérer les corps. Par exemple, on observe une nette différence d'interprétation entre la version avec Jorge Donn et celle avec Maïa Plissetskaïa: la danseuse marque plus la mélodie par un visage très expressif et s'autorise des moments d'improvisation alors que Jorge Donn accentue l'aspect érotique de la pièce avec un déhanché plus ondulé et marqué.

• *Le Boléro masculin-féminin et érotisme*

En 1979, avec la version de Jorge Donn, le rôle principal du soliste devient dès lors soit masculin, soit féminin, avec des combinaisons mixtes. Il y a, à ce jour, trois versions de *Boléro*: I- Rythme masculin et Mélodie masculine; II- Rythme masculin et Mélodie féminine; III- Rythme féminin et Mélodie masculine. Quand la mélodie devient masculine, cela change le sens du ballet alors que la chorégraphie n'a pas bougé. Dans la version masculine, l'interprétation de Jorge Donn est très érotique: son engagement dynamique et athlétique contraste avec les versions féminines plus langoureuses, il exprime sa sensualité par cette force athlétique et avec son maquillage très accentué. Béjart casse les clichés avec ce ballet réversible aux rôles interchangeables. Il s'agit pour lui de confirmer «la nature transgenre d'une œuvre universelle» ⁵⁴.

⁵³ Expression empruntée à Maurice Béjart pour son *Boléro*.

⁵⁴ Maurice Béjart cité par Nicolas Villodore dans «Le Boléro masculin-féminin», *Ballroom*, n°22, juin 2019, p.43.

Le thème de l'opposition sexuée déjà développé dans le *Sacre du Printemps* est ici repris à travers l'image du désir et de l'érotisme des corps. La «Mélodie» happée par le «Rythme» symbolise les désirs féminin et masculin. La dimension érotique apparaît aussi à travers l'inspiration du strip-tease féminin: le corps du soliste ou de la soliste au centre fait semblant de s'offrir lorsqu'il se déploie lentement vers les autres interprètes.

Chez des chorégraphes plus contemporains, la figure de la femme apparaît souvent problématique, à l'image de la place subordonnée qu'elle occupe dans notre société. Elle est ainsi parfois représentée comme soumise et associée aux fantasmes masculins, comme chez Thierry Smits.

THIERRY SMITS (1963)

Fils d'un père flamand minier dans la région de Limbourg et d'une mère bruxelloise francophone, Thierry Smits commence les cours de danse classique à l'âge de sept ans à Koersel. Il arrive à Bruxelles à 17 ans et se politise dans les milieux anarchistes, puis s'exile à Paris refusant de faire son service militaire alors obligatoire. Durant ses deux ans à Paris, il est souvent amené à travailler dans des cabarets pour survivre. Il suivra aussi des cours de technique de danse classique et contemporaine. Cette période à Paris est celle de la nouvelle danse française et de la visibilité gay. Thierry Smits s'y engage pleinement, entre art, mode et culture pop. Son travail sera ainsi imprégné de la culture gay et de son rapport à la culture dite de masse, avec des références esthétiques populaires (comme le cabaret ou le carnaval). Le thème de la mort sera aussi très présent dans son œuvre avec l'irruption du sida dans sa vie. Il revient ensuite en Belgique et intègre l'école Mudra pendant six mois. Il est ensuite engagé dans la compagnie de Frédéric Flamand, le Plan K, où il reprend les pièces et crée *If Pyramids were square*. Il quitte la compagnie en 1988 et fonde sa propre compagnie THOR en 1990. Aujourd'hui, Thierry Smits a créé plus de trente spectacles de danse dont *Eros délétère* (1991), *Red Rubber Balls* (1999), *D'ORIENT* (2005), *V-Nightmares* (2007) et *To the Ones I Love* (2010). On retrouve dans ses pièces des esthétiques pop et queer, provocatrices, mais également épurées et contemporaines. Le chorégraphe affirme alors une démarche artistique bien personnalisée et faisant souvent polémique, à contre-courant des tendances. Ses œuvres

alternent spectacles de danse pure et pièces plus performatives. Il explore le rapport au corps – objet de désir, sexuel, de plaisir et de finitude –, qu'il considère comme un espace politique.

Cocktails (2014)

Chorégraphie: Thierry Smits
Dramaturgie: Antoine Pickels
Interprètes: Emilie Assayag, Juliette Buffard, Konan Dayot, Nicola Leahey, Rafal Popiela
Assistant chorégraphique: Benjamin Bac
Musique: Maxime Bodson
Costumes: Mat Voorter i.c.w. Pepa Canel
Maquillage: Jean-Biche
Lumières: Riccardo Armando Clementi

Production: Compagnie Thor
Coproducteur: CNCDC Châteauevallon

La pièce commence avec d'emblée des corps nus dans un univers de soirée, où les acteurs-danseurs se changent auprès de loges éclairées sur la scène. L'œuvre est construite comme un ensemble de petits numéros qui renvoient à différents thèmes contemporains: le thème des rapports hommes/femmes et de la crise écologique est évoqué avec un homme dictateur qui agit avec violence sur une femme-poupée fantasque après avoir mimé une pénétration d'un globe terrestre. Un solo d'une femme habillée en smoking affiche le thème de l'argent. La scène de deux hommes travestis qui s'embrassent parle de l'homosexualité, tandis qu'une chorégraphie avec des bébés plastiques renvoie à la place de l'enfant dans le couple. Les personnages burlesques, quand ils ne sont pas nus, ont des paillettes et des costumes très colorés, extravagants. Ils font parfois référence à la culture populaire avec des scènes de femmes se déplaçant avec des aspirateurs sur la musique de *Star Wars*, ou incarnant des figures de rock stars. Une lumière très travaillée et présente au plateau accentue cet aspect de cabaret érotique. La pièce évoque de nombreuses fois l'acte sexuel entre femme et homme, entre hommes, et se termine dans une orgie collective. Le ton de la pièce est humoristique mais peut provoquer parfois une sensation de gêne face à ce mouvement et cette nudité omniprésente.

Le nu pour se moquer du genre et des clichés sociaux

Pour Thierry Smits, la danse dit quelque chose de la société, elle est porteuse de contenu de manière non logique et rationnelle.

• *Le sexe chez Thierry Smits: Eros et Tanatos*

Le thème du sexe avec un corps nu sans tabou est très présent dans toute l'œuvre de Thierry Smits. À partir de *Soirée dansante* (1996), la nudité revient régulièrement et beaucoup de ses pièces, dont *Cocktails*, contiennent des figurations de l'acte sexuel. Les allusions sexuelles sont abordées par le chorégraphe pour repousser les limites de tolérance du spectateur, mais aussi parce que cette démarche est pour lui rare en danse: alors que depuis le XIX^e siècle, la danse était un moyen de satisfaire les désirs voyeurs d'une société bourgeoise, la danse contemporaine incarne aujourd'hui une forme de puritanisme où a été supprimé tout érotisme de la nudité ⁵⁵.

Le sexe apparaît aussi souvent comme le pendant opposé à la mort ou la morbidité. La mort ou des images de perte, de déchéance et de finitude, sont ainsi souvent couplées avec les représentations de sexe. Par exemple dans *Cocktails*, le globe terrestre pénétré sexuellement est ensuite jeté au sol et rappelle l'effondrement climatique, et donc le thème de la finitude terrestre.

• *L'homme et la femme et leurs clichés dans la société contemporaine*

Le sexe et le nu sont aussi un prétexte dans les pièces de Thierry Smits pour réfléchir sur la place de l'homme et de la femme dans la société. Dans *Cocktails*, les corps apparaissent violents ou contraints par la norme ou les clichés sociaux. Le sexe et le nu sont employés pour représenter les clichés sexistes des rapports hommes/femmes qui sont pour le chorégraphe liés à l'esthétique du néo-classicisme. Par exemple, le personnage du début, une femme poupée marionnette, semble désincarnée. Face à elle, un personnage masculin lui hurle dessus et s'empare du globe terrestre qu'elle avait entre ses mains et mime un acte sexuel sous ses yeux. Ainsi on se questionne sur la place de la femme dans le monde qui semble n'avoir aucun droit sur cette terre. Le mouvement contorsionné et

⁵⁵ Réflexion d'Antoine Pickels dans *Le corps sous tension*, Éditions Alternatives théâtrales, Bruxelles, 2010, p.61.

disloqué de cette femme déshumanisée renvoie au même questionnement. Thierry Smits renverse aussi les clichés hommes/femmes de la société contemporaine en échangeant des éléments clichés masculins et féminins et en entre-mêlant sur scène attitudes masculines et féminines. On voit par exemple l'élément cliché de la chaussure de Cendrillon qui va finalement à un homme, ou des hommes travestis et des femmes à l'attitude masculine (scène où les femmes sont face au public comme les héros féminins du film *Star Wars*, ou scène sur le thème de l'argent jouée par un personnage féminin dans un costume d'homme).

La réflexion sur la complexité de la représentation de la femme dans notre société contemporaine se poursuit également auprès de très jeunes chorégraphes contemporains, comme Mercedes Dassy, qui travaille sur l'image de la femme et du féminisme dans une culture pop et numérique des années 2010 à 2020.

MERCEDES DASSY (1990)

Mercedes Dassy est danseuse et chorégraphe, active dans les domaines de la danse, du théâtre, de la performance et de la vidéo. Elle intègre en 2009 S.E.A.D. Salzburg Experimental Academy of Dance et suit un Summer Program à la Tisch School of Art/Dance Department – New York University. À son retour à Bruxelles en 2012, elle travaille avec de nombreuses compagnies belges (Voetvolk/Lisbeth Gruwez, Compagnie3637, Cie Phos/Phor, MUGWUMP, Notch company/Oriane Varak et avec Leslie Mannès / Thomas Thurine / Vincent Lemaitre). Depuis 2015, Mercedes Dassy crée également ses propres pièces chorégraphiques avec *Pause* (2015), *i-clit* (2018), *TWYXX*, en collaboration avec le comédien Tom Adjibi (2019), *B4 summer* (2020), *Deepstaria bienvenue*, une commande de L'Opéra de Lyon pour la danseuse Maeva Lassère (2020) et *Pamela Chapitre 6765*, une performance pour l'édition 2020 du festival Actoral de Marseille. En 2018, on lui décerne le prix Jo Dekmine récompensant les créations et artistes prometteu-r-se-s par le Théâtre des Doms. Elle travaille actuellement à la conception d'un prochain projet chorégraphique intitulé *RUUPTUUR*, une pièce pour quatre danseuses dont la création est prévue pour 2022.

Le vocabulaire chorégraphique de Mercedes Dassy est très puissant corporellement et aborde les thèmes sociétaux liés à la culture populaire

et numérique. La chorégraphe y mêle danse, performance, éléments numériques (projections, vidéos...) et le chant.

i-clit (2018)

Concept, chorégraphie et interprétation : Mercedes Dassy
 Dramaturgie, regard extérieur : Sabine Cmelniski
 Création sonore : Clément Braive
 Création lumière, scénographie : Caroline Mathieu
 Costumes, scénographie : Justine Denos
 Diffusion : Arts Management Agency

Production déléguée : Théâtre la Balsamine
 Coproduction : Théâtre la Balsamine, Charleroi danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles

Avec le soutien de : la Fédération Wallonie-Bruxelles -Service de la Danse, la SACD pour la création sonore, Project(ion) Room, le B.A.M.P., le Théâtre Océan Nord, Friends with Benefits.

La pièce commence avec le corps rampant de Mercedes Dassy qui traverse une scène sombre. S'en suit une transformation corporelle où la danseuse emprunte différentes images de la culture pop : en body, jambes nues et avec une veste en fausse fourrure sur le dos, elle chante en playback un titre de Beyoncé, elle incarne ensuite une attitude de rockstar en balançant ses cheveux en avant de manière répétitive, *twerk* sur un remix de Véronique Sanson,... Parfois elle arrête la transformation de son image, se replie vers son ordinateur et face au public regarde des vidéos sur internet. La pièce est presque vide de décor, la lumière sombre et l'éclairage transpose parfois la scène en écran d'ordinateur géant. Le geste de la chorégraphe est très affirmé, sans hésitation, et est le plus souvent effectué frontalement au public. Il émane de ce corps hybride et affirmé une puissance étrange qui bouleverse notre image de la femme.

Féminisme et culture *mainstream* : un paradoxe ?

« Je me demandais par exemple, si je pouvais lire Simone De Beauvoir et à la fois rêver de danser dans un clip de Beyoncé. En sachant qu'à l'époque on n'associait pas du tout Beyoncé au féminisme, contrairement à aujourd'hui. Je me questionnais beaucoup par rapport à des idées ou des envies qui me

semblaient alors contradictoires, ou à des zones du féminisme qui m'étaient encore totalement inconnues. (...) »⁵⁶.

Dans cette pièce oscillant entre formes d'oppression et d'affranchissement du corps, la chorégraphe s'interroge sur la nouvelle vague du féminisme contemporain de sa génération ; un féminisme pop, ultra-connecté, et ultra-sexué. Elle y questionne le rapport au corps et à la sexualité de cette nouvelle génération de féministe, elle s'interroge sur la question de la récupération marketing du féminisme par le capitalisme, sur la question de savoir à travers quel regard le corps féminin est montré, et sur le fait de savoir selon qui un corps ou une partie de corps est considéré comme provocateur, séduisant, féministe, noble,... Cette création s'inscrit dans une réflexion générale de l'artiste autour de la culture pop et de la représentation de la femme : le duo *TWYXX* (2019) développe une recherche autour des rapports de force dans une relation de couple et la récente pièce *B4 Summer* (2020) reprend des figures féminines hybrides et pop.

• Images et références *mainstream*

Mercedes Dassy emprunte des références dans la culture *mainstream*, la pop culture et les clips musicaux. Elle répète par exemple des lancés de cheveux propres au clips de rock stars, les mouvements *poppping* et *twerk* des clips hip-hop et urbains,... Les références à la culture visuelle et à internet sont clairement représentées avec la présence d'un ordinateur portable sur scène et des éclairages ou bruits sonores provenant de réseaux sociaux reconnaissables.

À travers ces références *mainstream* et ces archétypes du corps féminin, de sa figure sexualisée, la danseuse dénonce la récupération marketing du corps féminin et pointe le paradoxe de la liaison entre féminisme et *mainstream* étant donné le caractère capitaliste de ce féminisme. Cependant, elle ne s'arrête pas à ce paradoxe et l'utilise pour montrer la complexité du féminisme actuel en mêlant images *mainstream* et références plus *underground*. Pour elle, le féminisme pop contribue à enrichir les formes que peut prendre le féminisme et témoigne de sa complexité et de sa richesse. Ces images

⁵⁶ Mercedes Dassy, extraits de l'entretien avec Wilson Le Personnic, *Ma Culture*, 13.09.2020 : <https://www.maculture.fr/entretiens/dassy-mercedes/>.

mainstream et l'idée d'un féminisme multiple, sont également employées en vue de toucher et questionner un public plus large que celui de l'art contemporain.

La reconnaissance spontanée des images de la culture populaire fait aussi partie du processus de création de l'œuvre elle-même : Mercedes Dassy travaille à partir d'improvisations où elle laisse venir des images qu'à imprimées son corps et observe comment ces choses s'expriment physiquement.

• Distordre les archétypes et se les réapproprier pour faire apparaître cette multiplicité de féminismes

Dans *i-clit*, l'objectif de la danseuse n'est pas d'éliminer les archétypes ou de s'y opposer, mais de les utiliser. Elle entend « les distordre, les désarticuler pour en faire émerger d'autres formes, d'autres types »⁵⁷. Elle se réapproprie ces archétypes du féminisme pop pour en recréer d'autres. Par exemple, elle reprend l'image du *twerk* qui renvoie à une image sexualisée de la femme, pour l'associer à un visage masqué, plus extraterrestre que féminin. Ces nouvelles images fortes incarnent nos doutes et affects quant à ces questionnements contemporains de la place de la femme, et contribuent à nourrir de nouveaux imaginaires sur la femme.

– Doutes et affects liés au féminisme contemporain

Pour Mercedes Dassy, il est important de rester dans le questionnement, le doute, à travers ces images hybrides. Elles expriment notre confusion que chacun peut ressentir face à ces nouvelles formes de féminisme-pop et face à son propre engagement. La chorégraphe fait de ce doute une force à travers une certaine puissance esthétique qui témoigne de la force de son questionnement. Dans *i-clit*, la danseuse est face au public la majeure partie du temps. Sa présence corporelle est frontale, directe, imposante, alors même qu'elle cherche une forme à donner à son féminisme et change constamment d'aspect sur scène. La voix de l'artiste, à travers des cris très puissants, participe à l'illustration de ce processus d'hybridation confus mais fort physiquement.

⁵⁷ *Idem*.

Ces mutations et images hybrides permettent, selon la chorégraphe, d'ouvrir et nourrir les imaginaires de chacun concernant ces thèmes sociétaux. Ils sont aussi pour elle le moyen de pointer des choses complexes déjà existantes mais que nous ne souhaitons pas voir ou que l'on nous cache. Ces nouveaux imaginaires fonctionnent pour Mercedes Dassy comme des exemples alternatifs aux pouvoirs en place : « (en) faisant des propositions artistiques à partir de cette réflexion et des affects qui y sont liés, peut-être que je propose des petits outils de contre-pouvoir, dans le sens où ces propositions peuvent nourrir nos imaginaires dont nous avons besoin pour imaginer les alternatives possibles »⁵⁸.

• **Inscription de l'œuvre dans une culture du numérique très actuelle**

On observe une articulation entre organisme et numérique dans l'œuvre de Mercedes Dassy. Le corps organique et changeant constamment d'aspect est allié à l'aspect froid et virtuel du numérique.

En danse contemporaine, on remarque aujourd'hui des démarches chorégraphiques se nourrissant de plus en plus du numérique. Le Jumpstyle, style de danse dérivé du style musical techno hardcore, inventé dans les années 1990 en Belgique et aux Pays-Bas, est exclusivement issu des cultures numériques et se propage par vidéos internet sur les réseaux sociaux. La danse est composée de petits pas sautés sur un tempo rapide appelé « kick ». Des compagnies comme (LA)HORDE en France (à la direction du centre chorégraphique de Marseille) ont fait de cette pratique une danse culturellement reconnue, imposant sur la scène culturelle institutionnelle la culture numérique et pop. De manière encore plus populaire, des danses sont inventées à l'aide de réseaux ou applications cellulaires comme TikTok, très facilement utilisables. Ces danses issues de réseaux sociaux sont largement diffusées et alimentent les imaginaires populaires d'aujourd'hui.

⁵⁸ Mercedes Dassy, extraits de l'entretien avec Wilson Le Personnic, *Ma Culture*, 13.09.2020 : <https://www.maculture.fr/entretiens/dassy-mercedes/>.

II **LES DANSES POPULAIRES ET LEURS FONCTIONS SOCIALES**

En Belgique, la danse contemporaine traite souvent du carnaval comme thème sociétal. Ses premières traces remontant à 1394 dans la ville de Binche, le carnaval représente en effet un emblème national et social fort du pays. Reconnu comme patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2003, il a été adopté dans différents pays d'Europe, jusqu'à devenir un symbole européen. Aujourd'hui, le carnaval prend la forme d'une fête où chacun change son apparence, se déguise en personnages de la culture populaire ou en habits traditionnels régionaux, et défile dans la rue. On retrouve dans de nombreuses pièces les traces de cette pratique.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER (1960)

En 1980, après des études de danse à l'école Mudra de Bruxelles, puis à la Tisch School of the Arts de New York, Anne Teresa De Keersmaeker crée *Asch*, sa première chorégraphie. Deux ans plus tard, elle se fait remarquer avec *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. En 1983, De Keersmaeker chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie de danse Rosas. À partir de ces œuvres fondatrices, la chorégraphe continue d'explorer les relations entre danse et musique. Entre 1992 à 2007, Rosas est accueillie en résidence au théâtre de La Monnaie/De Munt à Bruxelles. La chorégraphe dirige alors plusieurs opéras et de vastes pièces d'ensemble qui ont depuis intégré le répertoire des compagnies du monde entier. Dans *Drumming* (1998) et *Rain* (2001), en collaboration avec l'ensemble de musique contemporaine Ictus, on observe de grandes structures géométriques, complexes dans leurs tracés et leurs combinaisons, avec les motifs obsédants de la musique minimaliste de Steve Reich. En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fonde l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles, école qui formera, et forme encore aujourd'hui, de nombreux danseurs contemporains belges.⁵⁹

⁵⁹ Biographie extraite du site de la compagnie Rosas : <https://www.rosas.be/fr/8-anne-teresa-de-keersmaeker>.

Anne Teresa De Keersmaeker s'insère dans le mouvement de danse minimaliste qu'incarnent également Trisha Brown et Lucinda Childs dans les années 1980 aux États Unis. Leurs écritures chorégraphiques qu'on pourrait qualifier de syntaxes, se remarquent par une structure répétée très écrite, une énergie cyclique aux schémas complexes sur musiques répétitives. Leurs mouvements sont également axés sur des actions simples, comme la marche ou le fait de tourner. Ces mouvements répétés composent l'espace de manière très architecturale avec des motifs géométriques. Anne Teresa De Keersmaeker est proche de l'esthétique d'Yvonne Rainer, figure de proue de la danse minimaliste et post-moderne, qui consiste à remplacer le phrasé par des unités et des séries dans la danse.

Pour Anne Teresa De Keersmaeker, la question de la musique renvoie directement à celle de la composition : la chorégraphe travaille la musique écrite occidentale avec la partition comme point de départ. Elle part de la structure musicale pour penser une structure chorégraphique complexe. Ses créations très écrites se basent ainsi sur un tissage structurel et compositionnel qui rappelle les partitions musicales. Elle est particulièrement attirée par le travail du compositeur Steve Reich et son principe de structure musicale qui lui fourniront ensuite son propre vocabulaire chorégraphique. Elle rétablit une relation entre musique et danse, par le biais de cette affinité d'organisation structurelle et par le rythme. Le lien qu'elle entretient avec la musique s'observe également dans le vocabulaire musical que la chorégraphe emploie : des « canons », « *pattern* », « *tchak* » (pour définir un mouvement brusque et saccadé).

Dans ses premières pièces de 1982 à 1985, la partition musicale est très présente, la musique sert ici de base à la création chorégraphique. La danse y apparaît comme un casse-tête chorégraphique avec des constructions très chiffrées comme dans *Fase* ou *Rosas danst Rosas*. Ici, le mouvement est organisé en unités qualifiées de « cellules » qui sont étirées, compressées ou juxtaposées. Ensuite, jusqu'à 1994, les partitions musicales travaillées sont de tradition classico-romantique (Beethoven, Bartok) et la chorégraphe joue sur la polyphonie du mouvement sur le modèle du canon. À partir de 1995 et jusqu'à aujourd'hui, la danse de De Keersmaeker emprunte moins aux codes formels de la partition et impose son contrepoint. De plus en plus,

la danse n'apparaît pas comme une simple illustration de la musique mais a sa propre dynamique organique, les phrases de la musique sont de plus en plus courtes (comme le violoncelle dans *I Said I*, 1999), parfois électroniques (*Quartet*, 1999), voire quasi absentes (*Rain*, 2001).

***Rosas danst Rosas* (1983)**

Distribution 1983 :

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker
Danseurs à la création : Adriana Borriello, Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda
Musique originale : Habanera de Thierry De Mey et Peter Vermeersch (ensemble Maximalist!)
Scénographie : Anne Teresa De Keersmaeker (décors) et Remon Fromont (lumières)
Costumes : Compagnie Rosas

Production : Compagnie Rosas, le Kaaitheater de Bruxelles, et le Klapstuk.
Première : 6 mai 1983 au Théâtre de la Balsamine de Bruxelles en Belgique

Interprètes du film de 1997 (extrait vidéo) : Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Samantha Van Wissen

La pièce fait partie de la première phase de création d'Anne Teresa De Keersmaeker qui a alors seulement 23 ans. Elle correspond au souhait de la chorégraphe de mêler musique et danse en étroite collaboration et de manière simultanée. La chorégraphie est sur la musique de Thierry De Mey et Peter Vermeersch.

Le film de Thierry De Mey, également intitulé *Rosas danst Rosas*, a été tourné dans le bâtiment de l'école RITO de l'architecte Henry van de Velde située à Louvain. La pièce est découpée en quatre mouvements qui représentent les différents moments de la journée. Les gestes chorégraphiés sont issus des gestes du quotidien répétés qui représentent de petites mécaniques corporelles devenant de plus en plus fluides et intenses. Le premier mouvement évoque la nuit, le sommeil, avec les quatre danseuses à l'horizontal. Il est silencieux et lent, sans musique, avec le souffle comme seule sonorité. Le mouvement est très structuré, selon des combinaisons mathématiques précises (des « cellules ») que les danseuses effectuent en canon. La danse s'étend au sol sur une ligne latérale puis une diagonale.

Pour le deuxième mouvement, les danseuses sont sur des chaises et répètent des mouvements mécaniques, de manière synchronisée ou en décalage. La musique fait son apparition avec des percussions métalliques répétées en boucle. Cette dynamique représente pour la chorégraphe le matin, le travail, la mécanique. Le troisième mouvement correspond à l'après-midi, la chorégraphie est plus légère, fluide et les scènes plus mélodramatiques. L'individualité de chaque interprète est plus affirmée, les solos devant la caméra alternent avec des chorégraphies dansées ensemble. Les danseuses sont alors debout et leurs déplacements sont faits de va-et-vient en marchant selon des lignes latérales. Enfin, le dernier mouvement est « un paroxysme de la danse »⁶⁰, les danseuses se meuvent dans une pure dépense physique. La chorégraphie est toujours très mesurée mais s'étend dans l'espace et s'accélère. La musique de ce mouvement s'inspire du *Hoketus* de Louis Andriessen (compositeur néerlandais de musique minimaliste) et consiste en des mélodies répétées de clarinette, saxophone et piano. La pièce se termine dans le silence avec les souffles des corps épuisés.

La marche dans la danse

Dans la pièce *Rosas danst Rosas*, la marche apparaît comme une répétition incessante qui fait écho à un défilé. La chorégraphie se structure à partir de mouvements et déplacements très simples : ici la marche et des gestes issus du quotidien. La marche est répétée puis modulée. Le trajet que dessinent les danseuses est méticuleux et très structuré. Selon la chorégraphe, « tout mouvement dansé est une variante de la marche ». L'intensité de la marche se libère à la fin de la pièce, où l'on peut observer les danseuses répéter des pas mesurés mais de plus en plus relâchés à mesure que l'épuisement des corps se fait sentir.

⁶⁰ Anne Teresa De Keersmaecker et Bojana Cvejic, Carnets d'une chorégraphe, Fonds Mercator, Rosas, Bruxelles, 2012, p.84.

THIERRY SMITS (1963)

Cocktails (2014)

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Culture populaire et mélanges

Dans les pièces de Thierry Smits, la culture populaire est très présente. Dans *Cocktails*, à travers l'image d'un carnaval populaire et coloré, il fait référence à l'esthétique pop/rock ou à des références culturelles populaires : des rock star sur scène, la musique de *Star Wars*, l'image de Cendrillon,... Ces images populaires sont assimilées à des formes esthétiques très expérimentales et travaillées avec des lumières subtiles et des décors fournis. Cette esthétique a un caractère politique : elle permet de déjouer le statut bourgeois d'un art, la danse, qui depuis le XIX^e siècle est destinée à une classe sociale favorisée et est perçue comme une pratique gracieuse⁶¹. Le public du chorégraphe répond à ce renversement et est d'ailleurs jeune, non nécessairement issu du public habituel de la danse contemporaine.

L'éclectisme des propositions gestuelles relève d'une « dynamique de l'instabilité »⁶², instabilité à l'image de notre société. Dans une même séquence, l'artiste réunit des éléments de danse classique, folklorique, de variété,... qui obéissent à des codes et des traditions indépendants. Il alterne aussi grâces et disgrâces et cherche à dénoncer une esthétique convenue par une hiérarchie, le goût du joli, une grâce mièvre, où les rapports hommes/femmes reproduisent des clichés sexistes.

AYELEN PAROLIN (1976)

Ayelen Parolin, née à Buenos Aires, suit sa formation à l'École Nationale de Danse et au Théâtre San Martin à Buenos Aires. Après sa formation e.x.e.r.c.e à Montpellier, elle vit et travaille à Bruxelles depuis 2004. Ses créations explorent différents thèmes sociétaux, relatent la diversité humaine, et questionnent ses origines. Le solo autobiographique 25.06.76 (2004) marque sa

⁶¹ Réflexion d'Antoine Pickels dans « Culture pop versus art bourgeois », *Le corps sous tension*, Éditions Alternatives théâtrales, Bruxelles, 2010, p.75.

⁶² Image reprise d'Antoine Pickels dans *Le corps sous tension*, Éditions Alternatives théâtrales, Bruxelles, 2010, p.79.

reconnaissance internationale. Avec *Troupeau/Rebaño* (2006) elle illustre l'animalité endormie en chacun de nous. Elle questionne ensuite la féminité avec la pièce *SMS and Love* (2009), le solo *La Esclava* (2015), co-écrit et interprété par Lisi Estaràs, puis le duo *Exotic World* (2015) conçue avec la réalisatrice et ancienne strip-teaseuse Sarah Moon Howe (commande du Théâtre National et de la SACD). Dans un face à face avec *David* (2011), elle confronte également le modèle canonique de la masculinité.

Ses pièces remettent également en question le rapport entre danse et musique. Elle crée des pièces avec des compositeurs où les musiciens, comme les danseurs, font partie de la mise en scène. Avec *Hérétiques* (2014), un duo pour deux danseurs et la pianiste-compositrice Lea Petra, Ayelen Parolin traduit un mouvement précis, une écriture rigoureuse, calculée qui amène parfois le corps à ses limites. Dans la pièce *Autóctonos* (2017), la pianiste Lea Petra apparaît de nouveau sur scène avec quatre danseurs. On la voit aussi en 2018 dans le duo avec Ayelen *Wherever the Music Takes You*, une commande du théâtre National pour son festival XS. Dans *Primal* (2019) la chorégraphe collabore avec le compositeur Ezra pour une pièce de huit danseurs. *WEG* (2019) constitue sa pièce la plus récente, où l'on retrouve de nouveau la pianiste Lea Petra et neuf danseurs sur scène.

WEG (2019)

Chorégraphie : Ayelen Parolin
Création musicale & interprétation : Lea Petra
Interprètes : Marc Iglesias, Jeanne Colin, Daniel Barkan, Kinga Jaczewska, Dan Mussett, Bianca Zueneli, Daan Jaartsveld, Piet Defrancq & Baptiste Cazaux
Assistante chorégraphe : Julie Bougard
Dramaturgie : Olivier Hespel
Création Lumière : Laurence Halloy
Régie : Gaspar Schelck
Costumes : Wim Muyliaert
Remerciements : Pierre C. Dauby, Sofie Durnez, Catherine Massin

Production : RUDA asbl & DC&J Création
Coproducteur : Charleroi danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles, Théâtre de Liège, Tanz Im August – HAU Hebbel am Ufer – Berlin, Atelier de Paris / CDCN, Theater Freiburg
Soutien : Fédération Wallonie-Bruxelles – Service de la Danse, Wallonie-Bruxelles International, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de

Belgique, Inver Tax Shelter, Loterie Nationale
Accueil studio : Charleroi danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles, Studio Thor, Pianofabriek

Dans un espace à l'équilibre instable, les neuf interprètes danseurs de *WEG* se déplacent chacun avec un costume et une gestuelle différents. Ces personnages carnavalesques transposent une chorégraphie chaotique, aux multiples directions, et à l'énergie électrisante. Le décor est simple et les lumières pastel rappellent un rêve enfantin. Les danseurs sont accompagnés par la musique percussive de la pianiste Lea Petra, qui, installée sur scène avec les danseurs, joue sur les touches de son piano mais crée aussi une musique rythmique avec des éléments extérieurs à son instrument (elle casse des CDs sur son piano, marche dessus, etc.).

Le carnaval pour dire la différence

L'esthétique dans laquelle évoluent les danseurs dans *WEG* est proche de celle du carnaval. L'équilibre instable des interprètes (entre euphorie et pleurs), les lumières et costumes colorés des interprètes rappellent l'ambiance de fête électrique et débordante du carnaval. Les multiples directions des danseurs, les chemins distincts qu'ils prennent et qui signifie la richesse et singularité culturelle pour la chorégraphe, renvoient également à la diversité des personnages de carnaval. Les déguisements parfois burlesques et très colorés sur un fond de couleur pastel rappellent également l'enfance, image reliée à celle du carnaval.

Aujourd'hui, d'autres danses populaires font leur apparition dans les sociétés occidentales. Les danses urbaines, de plus en plus présentes dans les créations contemporaines, en sont un exemple. Le hip-hop né à New York aux États-Unis dans le South Bronx au début des années 1970, est une des pratiques principales de ces danses urbaines. Il est ensuite adopté en Europe dans les milieux urbains. À l'origine, danses créées et dédiées à la rue, les danses urbaines et leurs propos anthropologiques, font de plus en plus l'objet d'intérêt dans les institutions de la danse. En Europe et en Belgique, on voit naître de nombreux focus mêlant danse contemporaine et hip-hop. De nouvelles figures prometteuses émergent sur les scènes nationales, comme Julien Carlier et sa compagnie Abis basée à Bruxelles.

III LA DANSE CONTEMPORAINE COMME CRITIQUE POLITIQUE DE LA SOCIÉTÉ ?

Certains chorégraphes belges se sont attachés à dénoncer un contexte politique concret en brandissant, dans leur pièce, la trace de personnalités connues et porteuses de révolution, suscitant un message d'espoir et de révolution. D'autres ont désiré s'opposer à des valeurs sociétales par le biais de l'image du saccage, et d'autres encore se sont attelés à mettre en scène l'absurde et la complexité de la psychologie humaine de la société contemporaine.

Serge Aimé Coulibaly aborde des thèmes sociétaux autour de la métaphore de la révolution par la musique, en prônant la liberté.

SERGE AIMÉ COULIBALY (1972)

Serge Aimé Coulibaly est danseur-chorégraphe burkinabé-belge. Il est né à Bobo Dioulasso en 1972. Depuis 2002, il travaille en Europe, dans le monde entier et particulièrement en Belgique. Sa culture africaine est la source de son inspiration. Il est d'abord danseur chez Alain Platel (*Wolf*, 2000

3), et chez Sidi Larbi Cherkaoui (*Tempus Fugit*, 2005). Depuis la création de sa compagnie Faso Danse Théâtre en 2002, Serge Aimé travaille sur des thèmes sociétaux complexes et tente de donner une véritable impulsion positive aux jeunes générations. Avec son art, il veut créer une danse contemporaine puissante, émotionnelle, qui aspire à un espoir de liberté ouvrant ainsi sur un débat politique. La puissance de son expressivité rend son travail universel et compréhensible sur tous les continents. Dès le début de sa carrière, il a été invité sur différentes scènes européennes et africaines avec ses performances *Kirina* (2018), *Kalakuta Republik* (2016), *Nuit Blanche à Ouagadougou* (2014), *Fadjiri* (2013), *Khokuma 7° Sud* (2011), *Babemba* (2008), *Solitude d'un Homme Intègre* (2007), *A Benguer* (2006), *Minimini* (2002). Il s'efforce toujours de développer une créativité originale et encourage les danseurs et chorégraphes de ses masterclasses à s'interroger sur leur responsabilité en tant qu'artistes, sur le pouvoir de leur propre langage gestuel et sur leur positionnement social.⁶³

Kalakuta Republik (2016)

Concept, chorégraphie :
Serge Aimé Coulibaly

Création, interprétation : Marion Alzieu, Serge Aimé Coulibaly, Ida Faho, Antonia Naouele, Adonis Nebié, Sayouba Sigué, Ahmed Soura

Création musicale : Yvan Talbot

Création vidéo : Ève Martin

Dramaturgie : Sara Vanderieck

Assistant à la chorégraphie : Sayouba Sigué

Scénographie : costumes Catherine Cosme

Création lumières : Hermann Coulibaly

Son : Sam Serruys

Production : Faso Danse Théâtre
& Les Halles de Schaerbeek

Coproduction : Maison de la Danse Lyon (FR), TorinoDanza (IT), Le Manège – Scène nationale de Maubeuge (FR), Le Tarmac – La scène internationale francophone Paris (FR), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg (LU), Ankata Bobo Dioulasso (BF), Les Récréâtrales Ouagadougou (BF), CC De Grote Post Oostende (BE), Festival AfriCologne (DE)

Sept danseurs évoluent sur scène énergiquement. Ils sont comme emportés par une frénésie

⁶³ Biographie réduite du site de la cie Faso danse theatre : <https://www.fasodansetheatre.com/fr/serge-aime-coulibaly/>.

du mouvement, les corps tremblent et laissent le regard du spectateur sans repos. La musique issue de l'afrobeat est prenante, assourdissante, sans répit durant les premières minutes. Cette première partie de la pièce montre des danseurs dynamiques, parfois recouverts de peintures guerrières sur le visage, alors que l'on peut lire sur scène une phrase projetée : « *Without a story we would go mad* » (*Sans histoire nous serions fous*). La deuxième partie de la pièce se passe dans un décors de boîte de nuit à Lagos ou Kinshasa. L'énergie est d'emblée plus endiablée, musicale et sensuelle avec des personnages dansant des mouvements parfois saccadés, et chantant dans une fumée ambiante et un éclairage sombre. Durant toute la pièce, les souffles sont courts, haletants, les corps sans arrêt secoués d'une pulsation rapide, tournoient et se jettent parfois au sol. Dans scène finale, les danseurs portent les danseuses sur leurs épaules et avancent lentement dans le public comme portant des statues.

Une scène sensuelle et violente : l'image de la révolution politique

Le mouvement effréné des corps, la rythmique puissante de la musique et les peintures guerrières rappellent les révolutions, guerres et explosions des réfugiés politiques. Cette énergie physique, violente parfois, faite de solos et d'unissons, rappelle un contexte politique : les révolutions en Afrique furent souvent menées par la musique (*Indépendance cha cha* de Joseph Kabasele au Congo, Fela Kuti au Nigeria, les groupes de rap de Tiken Jah Fakoly *Y en a marre* au Sénégal et *Balai citoyen* au Burkina).

La musique de la pièce est en effet inspirée de l'afrobeat de Fela Kuti, fondateur de la maison Kalakuta Republik au Nigeria. Cette maison issue de la contestation politique, sociale et musicale de Fela Kuti, se situait dans la banlieue de Lagos et accueillait sa famille et les membres de son studio d'enregistrement. Avec cette république utopique, il déclare son indépendance vis-à-vis du gouvernement nigérien en 1970. Le nom « Kalakuta » reprend le nom d'une cellule de la prison nommée Calcutta dans laquelle Fela Kuti fut enfermé.

La deuxième partie de la pièce s'apparente à une fin de soirée, comme une fin de révolution où des déchets jonchent le plateau et des éléments de décor sont jetés au sol. Un personnage prononce un discours interminable et fait des gestes d'acclamation vains, comme si le discours politique n'était pas la réponse aux problèmes.

Les phrases répétées « *Nous avons peur* » et « *On a toujours besoin d'un poète* » représentent sûrement l'aspiration à une nouvelle révolution menée par la musique et pourquoi pas, la danse.

L'espoir final de liberté

Cette énergie est ainsi celle de la révolte et de l'engagement absolu. Les danseurs parfois poings levés, comme des citoyens, sont à la recherche des libertés individuelles. La scène finale avec les danseuses portées sur les épaules des hommes danseurs et élevées comme des statues de liberté, font de la pièce un étendard de liberté qui exalte la vie.

Chez les chorégraphes belges, la danse peut aussi être plus subversive et directe afin de critiquer la société contemporaine. C'est le cas de Thierry Smits qui s'attaque aux préjugés esthétiques d'une culture bourgeoise ainsi qu'à la société de consommation et ses ravages éthiques et écologiques.

THIERRY SMITS (1963).

Cocktails (2014)

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Le nu et le sexe pour saccager de belles images

La rébellion et le saccage, à travers l'acte sexuel, représentent la révolte à toute règle imposée. Cette attitude renvoie au passé anarchiste du chorégraphe. Dans sa pièce, des images belles ou pures sont saccagées, et toute certitude est questionnée. Par exemple, le personnage de début, une femme blonde habillée en tenue de soirée distinguée devient bientôt un personnage à l'allure folle répétant des allers-retours, de plus en plus déshabillée, dans une marche saccadée. On peut également citer la scène de la pénétration du globe terrestre qui renvoie au saccage de la planète Terre et à sa dénonciation, thème devenu propre au chorégraphe. Tous les personnages de la pièce sont très artificiels (costumes, accessoires, maquillage,...) et semblent d'ailleurs aliénés à un moment de par leur mouvement perpétuel dans des propositions chorégraphiques condensées et des actes sexuels crus mimés. Cependant, ils ne nous apparaissent pas totalement comme des monstres et sont parfois proches de nous : des moments de joie et de tendresse avec des chorégraphies de groupe ou des duos amoureux permettent au spectateur de s'y identifier. Le spectateur peut ainsi ressentir un malaise lors des scènes plus violentes ou choquantes. Le saccage est ainsi une manière de retranscrire l'image d'une humanité rendue socialement fragile par ses propres codes qu'elle ne maîtrise finalement pas.

La critique de la société peut également être abordée par le biais de la psychologie. La Compagnie Mossoux-Bonté dans ses pièces comme *Juste Ciel* ou *Twin Houses*, montre l'identité humaine et ses fissures via des personnages dédoublés ou aliénés. On y retrouve des travers psychologiques propres à la société humaine, comme le poids de la religion ou les conséquences de la modernité.

CIE MOSSOUX-BONTÉ (1985)

Après une formation en danse classique et des études de danse contemporaine à l'école Mudra, Nicole Mossoux insère, à sa pratique de la danse, les arts plastiques, la psychanalyse et l'approfondit de techniques comme l'Eutonnie. En 1984, elle rencontre le metteur en scène Patrick Bonté. Ils fondent leur Compagnie Mossoux-Bonté en 1985. Elle est alors à la fois chorégraphe et interprète, notamment pour les solos *Juste Ciel* (1985), *Gradiva* (1999), *Twin Houses* (1994), *Light ! 56 Nahum* (2008) et *Whispers* (2015).

Patrick Bonté a écrit pour la radio, le cinéma et le théâtre, et a réalisé de nombreuses mises en scène. Avec Nicole Mossoux, il crée des spectacles de « théâtre-danse » qui ont été présentés dans une trentaine de pays. En 2010, il devient directeur artistique des Brigittines, Centre d'art contemporain du Mouvement de la Ville de Bruxelles.

Dans les pièces de la Compagnie Mossoux-Bonté, le langage développé exprime l'intime, se nourrit tant du théâtre que de la danse, des techniques de marionnette, de l'ombre et de la musique. Le duo présente toujours un univers très singulier, rempli de labyrinthes psychologiques déroutants et fait de personnages aux visages blêmes, pris parfois de délires, et d'ambiances angoissantes. Ils explorent des zones troubles de la sensibilité, les névroses du monde contemporain dans un registre de l'étrange, teinté de mélancolie face aux temps modernes. Ces créations hybrides donnent également à penser autrement notre rapport au monde par le biais de l'humour ou d'une intimité froide. La compagnie crée aussi des films et des spectacles pour des lieux publics en plein air.

Twin Houses (1994)

Concept et chorégraphie : Nicole Mossoux
Mise en scène : Patrick Bonté, Nicole Mossoux
Interprétation : Nicole Mossoux
Musique : Christian Genet
Scénographie : Johan Daenen
Costumes : Colette Huchard
Confection des costumes : Anna Tourn, Patricia Eggerickx
Création des mannequins : Jean-Pierre Finotto assisté de Fabrice Siciliano
Lumières et régie son : Patrick Bonté
Régie plateau : Mikha Wajnrych
Régie générale : David Jans

Production : Compagnie Mossoux-Bonté
Coproduction : Charleroi/Danses – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'Atelier Sainte-Anne, Bruxelles et les Brigittines, Centre d'Art contemporain du Mouvement de la Ville de Bruxelles (Belgique), avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles, service de la danse et Wallonie-Bruxelles International.

Une critique de la société moderne et hiérarchique

Dans leurs pièces, Nicole Mossoux et Patrick Bonté critiquent le monde moderne et sa névrose. Ils considèrent que dans l'époque où ils vivent, les « valeurs manquent de définition et la rentabilité pousse au rapide, à la création de choses déjà connues et à l'événementiel »⁶⁴. Ils cherchent à mettre en scène des créations qui privilégient l'expression en profondeur et s'opposent à la « déresponsabilisation » artistique et la mécanique des « spectacles sans enjeu, qu'on dirait faits pour être consommés »⁶⁵.

Le sentiment de mélancolie vis-à-vis de l'époque contemporaine est aussi exprimé à travers l'image du double, de la dualité, des images d'opposition et de complémentarité qui développent des tensions contradictoires. Dans *Twin Houses*, les prises de pouvoir successives du mannequin et de Nicole Mossoux représentent l'oscillation entre affirmation de soi et le doute, propre à la mélancolie. Cette mélancolie est due, pour les artistes et comme l'explique Patrick Bonté, à « l'esprit (de l'homme) confronté à sa propre barbarie, et à l'existence humaine, définie en termes de marchandise et de profit, (qui) se trouve dans l'impasse, à deux doigts du désastre écologique et moral »⁶⁶.

⁶⁴ Patrick Bonté, *Opus. Cit.*, p.24.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Patrick Bonté, *Opus. Cit.*, p.93.

IV LA DANSE CONTEMPORAINE CIRCULE : DÉCENTRAGE ET OUVERTURE SUR D'AUTRES PRATIQUES CHORÉGRAPHIQUES

On remarque en Belgique, territoire de croisements, une riche interculturelité des artistes chorégraphes, qui se retranscrit dans les œuvres. Les assimilations identitaires et la recherche de la culture de l'autre est au cœur de certaines démarches, comme celles de Sidi Larbi Cherkaoui qui interroge des questions sociétales et identitaires, à travers un témoignage personnel et ses échos, ou avec Ayelen Parolin qui s'inspire d'autres pratiques du mouvement (spirituelles et transe d'Amérique du sud) pour étudier les relations possibles entre les êtres humains et les êtres vivants.

SIDI LARBI CHERKAOUI (1976)

Né à Anvers en 1976, Sidi Larbi Cherkaoui est un chorégraphe belgo-marocain (de père marocain). Il fait ses débuts comme chanteur et danseur dans des spectacles de variété à la télévision belge. Il recherche un dialogue culturel dans ses chorégraphies. Cela vient en partie du fait que l'artiste est belgo-marocain et qu'il possède une formation de danse éclectique : il intègre l'école P.A.R.T.S. (Bruxelles), collabore dans le milieu hip-hop avec The Bang Gang Dance Compagnie, le modern jazz (Extravadance) et avec Wim Vandekeybus.

Il a réalisé ses premières chorégraphies en tant que membre du collectif les ballets C de la B avec Alain Platel - *Rien de rien* (2000), *Foi* (2003), *Tempus Fugit* (2004). Parallèlement, il a collaboré avec divers chorégraphes sur plusieurs projets : *d'avant* (2002) avec Damien Jalet et la compagnie Sasha Waltz & Guests, *zero degrees* (2005) avec Akram Khan, *Babel(words)* (2010) avec Damien Jalet et Antony Gormley. Un de ses thèmes centraux est l'interculturalité et la recherche de l'autre. Ses pièces en parlent, notamment *Sutra* (2008), une production avec l'artiste Antony Gormley et les moines Shaolin.

En 2010, il crée avec Damien Jalet sa propre compagnie, Eastman, en résidence au deSingel, Campus d'Arts international (Anvers).

Depuis 2015, Sidi Larbi Cherkaoui a été nommé directeur artistique du Ballet royal de Flandre (Opera Ballet Vlaanderen), où il a créé *Fall* (2015), *Exhibition* (2016) et *Requiem* (2017). Il associe cette fonction à la direction artistique

de sa compagnie Eastman, et il continue à produire de nouvelles œuvres. Il est aujourd'hui artiste associé au Sadler's Wells de Londres et au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

***Rien de rien* (2000)**

Mise en scène : Sidi Larbi Cherkaoui
Direction musicale : Roel Dieltiens
Création lumière et danse : Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Jurij Konjar, Laura Neyskens / Trixie Whitley, Marie-Louise Wilderijkx, Angélique Willkie
Musique : Sofia Bubaidulina, György Ligeti, Roland Moser, Luc Van Hove, Zoltán Kodaly, George Crumb
Interprètes musique : Roel Dieltiens / Geert De Bièvre
Décor : Gerd Van Looy
Lumière : Lieven De Meyere
Technique : Guy Peeters, Robrecht Ghesquière, Hans Valcke, Krispijn Schuyesmans, Jan Olieslager, Yves De Bruyckere
Responsable production : Iris Raspoet
Responsable tournée : Iris Raspoet / Hélène Gevaert

Production : les ballets C de la B
Co-production : Kunstencentrum Vooruit (Gent), Le Botanique (Brussel), Théâtre de la Ville (Paris), Rotterdamse Schouwburg
Première : 3/10/2000, Minardschouwburg, Gent

Un dialogue intercommunautaire

« *Les politiciens doivent ouvrir la voie d'une société qui reste multiple, avec toutes les identités contradictoires d'une société démocratique. En maintenant un dialogue, j'essaie de promouvoir au niveau de mon art (la danse) la protection de toutes les minorités* »⁶⁷.

Le chorégraphe cherche à retranscrire un état de dialogue dans son art, cherche à illustrer un monde multiculturel. Il croit en l'égalité des sexes et des religions. Le dialogue et la diplomatie correspondent aussi à l'image qu'il se fait de la Belgique : « *Mon approche artistique se situe toujours dans le mélange et la conciliation des contraires. Je trouve cela très belge en somme !* »⁶⁸.

67 Entretien avec Sidi Larbi Cherkaoui réalisé par Christian Jade, « *Belgo-marocain, la richesse d'une double racine. Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?* », *Alternatives théâtrales, revue des arts de la scène*, n°133, nov. 2017, p.69.

68 *Idem*, p.70.

Il se positionne contre la division des communautés.

Cette volonté d'aller vers l'autre, de partage, se traduit par des mélanges de cultures sur scène et mélanges des pratiques artistiques. Dans *Rien de rien*, le violoncelliste est aussi sur scène et on retrouve des cultures différentes (culture arabe avec la calligraphie au mur, occidentale avec l'opéra classique chanté,...). On retrouve ces processus de mélange dans d'autres de ses pièces comme dans *Requiem* de Fauré : le Chœur de l'opéra de Flandre est sur scène, en même temps que les danseurs.

Cette volonté de dialogue intercommunautaire et interartistique se perçoit aussi dans la critique des idées préconçues. *Rien de rien* joue avec les clichés et les préjugés. Dans ce sens, Sidi Larbi Cherkaoui questionne tout autant ce qui lui est proche que ce qui lui est étranger. Le chorégraphe se pose la question de ce qu'on doit montrer sur scène. Des mouvements et des récits banals deviennent de la danse, subitement sans le vouloir, et des situations absurdes se révèlent soudain dramatiquement vraies. À travers un certain langage du mouvement, il compare les différences culturelles et des identités hybrides.

SERGE AIMÉ COULIBALY (1972)

***Kalakuta Republik* (2016)**

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Une lutte internationale pour la liberté

Kalakuta Republik est le spectacle d'une lutte et évoque, par le biais de la figure de Fela Kuti, une bataille importante pour la liberté qui a eu lieu en Afrique, au Nigéria. Dans sa chorégraphie, la musique et la danse deviennent les promesses d'une révolte internationale au nom de la liberté. Il mêle les symboles universels de manifestation : points levés, statues de liberté, musique,... Sa danse est ainsi le vecteur de différents éléments culturels qui convergent tous vers le thème de la lutte pour la liberté. Ces inscriptions multiculturelles et universelles sont aussi une manière de mettre l'histoire culturelle de chaque continent et pays au même niveau : de ne pas seulement prendre en compte l'histoire occidentale qui est majoritairement représentée jusqu'au XXI^e siècle, mais aussi de valoriser les mythologies et traditions de l'histoire africaine.

Dans une pièce plus récente, *Kirina* (2018), le chorégraphe reprend le thème de la lutte dans une collaboration multiculturelle et interdisciplinaire. Avec le philosophe, économiste et poète sénégalais Felwine Sarr⁶⁹ (*Afrotopia*) et l'icône de la musique africaine contemporaine, la chanteuse malienne Rokia Traoré, Serge Aimé Coulibaly reproduit une collaboration internationale comme pour ses anciennes créations (avec Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui, Moïse Touré, Farid Berki, une compagnie australienne de danseurs aborigènes,...). Avec sa pièce de 2018, il évoque la bataille de Kirina de 1235 en Afrique de l'Ouest, qui se conclut sur la Charte du Manden, un des textes considérés comme précurseurs de la déclaration universelle des droits de l'Homme. C'est également pour le chorégraphe un moyen de rappeler les flux migratoires qui constituent le monde : « *J'ai pensé que Kirina pouvait être une manière de rappeler à l'humanité que nous sommes tous des passants. Et c'est pareil pour l'Europe. Il n'y a pas si longtemps, on fuyait l'Europe vers les États-Unis et l'Australie en bateau. Dans chaque chapitre de l'histoire de l'humanité, il y a un peuple qui fuit. Quand ça ne va pas ici, on va ailleurs. C'est juste la marche du monde* »⁷⁰.

Serge Aimé Coulibaly rappelle que le « *mouvement de décolonisation de la pensée* », qu'il sous-tend dans ses créations, se retranscrit de manière très actuelle à travers les réseaux sociaux qui ont une place importante en Afrique : « *(...) aujourd'hui, tout le monde peut faire entendre sa pensée via son téléphone. L'effet de contamination est beaucoup plus rapide* »⁷¹.

AYELEN PAROLIN (1976)

***WEG* (2019)**

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Le groupe comme écosystème chorégraphique

• *Des chemins multiples*

69 Auteur d'*Afrotopia*, Philippe Rey, Paris, 2016.

70 Citation de Serge Aimé Coulibaly tirée de l'entretien avec Sophie Soukias (2019) pour BRUZZ : <https://www.bruzz.be/fr/culture/podium/serge-aime-coulibaly-lafrique-nest-pas-une-piece-rapportee-2019-01-28>

71 *Idem*.

Dans *WEG*, les mouvements différents des neuf danseurs et d'une pianiste témoignent des multiples possibles identitaires dans une « *polyphonie kaléidoscopique* »⁷². Les « *chemins* » (traduction de *weg* en néerlandais), les répertoires et les mouvements sont multiples, les registres burlesques et extravagants, décomplexés et mêlés. Chaque personnage a son vocabulaire (un homme qui effectue des mouvements de danse classique en tutu, une fille qui n'arrête pas de pleurer,...). Les phrases chorégraphiques fonctionnent comme des bouts de parcours, une composition sans cohérence. On assiste à un paysage scénique complexe et multiple, qui fonctionne comme un « *écosystème chorégraphique* »⁷³ où les relations des individus se donnent à voir.

La chorégraphe s'inspire de la théorie du chaos et des phénomènes de structuration de la matière. Fascinée par les liens invisibles dans la nature, elle a rencontré au préalable le physicien Pierre C. Dauby de l'Université de Liège, qui l'a guidée et accompagnée dans cette recherche des phénomènes de structuration : « *C'était une manière de mettre en évidence les relations qui peuvent exister entre des éléments qui ne sont pas directement reliés. Comme dans un paysage, où chaque chose qui le compose est indépendante, mais connectée* »⁷⁴. Ces liens et coïncidences imperceptibles sont mis en scène à l'échelle d'un groupe d'individus qui évoluent dans un équilibre instable. Avec le groupe, Ayelen pose la question des formes d'auto-organisation qui se font au sein d'une communauté. En matérialisant sur scène des singularités individuelles dans une narration abstraite, l'idée pour la chorégraphe était de « *structurer et de composer un chaos à partir de toutes ces individualités. Je suis partie du postulat que l'Homme est un être social, mais que cette sociabilité est complexe, remplie de sentiments irrationnels et incohérents. Je me suis donc interrogée sur la place de l'individu au sein du groupe, sur le besoin (ou pas) de créer un "ensemble". (...) J'ai eu envie de créer un paysage, une harmonie/disharmonie complexe, habité par des individualités singulières et multiples* »⁷⁵.

72 Image reprise de la cie : <http://www.ayelenparolin.be/weg-2019>.

73 Terme repris de l'article de M. Ba, *La Libre Belgique*, 4/10/2019 : <http://www.ayelenparolin.be/press-1#weg/>.

74 Citation d'Ayelen Parolin dans l'entretien : <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/ayelen-parolin>.

75 Propos d'Ayelen Parolin issus de l'entretien : <https://www.maculture.fr/entretiens/ayelen-parolin-weg/>.

- *Une gestuelle en apparence plus spontanée mais culturellement codifiée*

L'écriture chorégraphique de cette pièce marque un changement dans le parcours d'Ayelen Parolin. *Hérétiques* ou *Autoctonos* se basaient sur des écritures géométriques, mathématiques très rythmées, alors que dans *WEG*, le mouvement des personnages est plus libre et individuel. La chorégraphe exprime la volonté de revenir à une spontanéité et une liberté à partir du monde singulier des enfants et de leurs imaginaires désintéressés. Le processus de création s'est ainsi fait autour des souvenirs enfantins de chaque interprète. En ressort sur scène une énergie électrique et éclectique, « *un plaisir de danser comme une vibration, un truc très simple, une énergie animale, basique, sexuelle. Tout ramène aux mouvements de la vie, à la base, aux organes* »⁷⁶.

Mais cette spontanéité n'est pas synonyme de totale liberté: il s'agit de retranscrire dans cette écriture des pulsions inconscientes, des gestuelles culturelles, « *opposer nature et culture, mais cette fois en jouant avec nos pulsions inconscientes, involontaires, spontanées, pour se réveiller d'un énorme travail de formatage, d'uniformisation et d'esclavage culturel* »⁷⁷. La danse apparaît ici aussi comme une codification culturelle: les personnages carnavalesques sur scène ont une gestuelle qui semble libre mais relève finalement de réflexes et d'un ancrage culturels.

Cette pièce s'ancre ainsi dans la recherche générale d'Ayelen Parolin, autour de la nature humaine. Elle avait déjà travaillé ce thème avec son solo dont le titre représente sa date de naissance: 25.06.76, une manière d'exprimer qu'elle incarne une autre différence dans l'humanité, différence liée à ses origines (Buenos Aires).

Hérétiques avec ses danseurs automatés et l'obsession des personnages qui laisse voir la fragilité humaine, ou *Troupeau/Rebaño* qui faisait voir la brutalité animale de l'homme, font également partie de cette recherche autour de l'humain et du groupe.

⁷⁶ Citation d'Ayelen Parolin issue de l'article de M. Ba, *La Libre Belgique*, 4/10/2019: <http://www.ayelenparolin.be/press-1#/weg/>.

⁷⁷ Citation d'Ayelen Parolin issue de l'article de M. Ba, *La Libre Belgique*, 4/10/2019: <http://www.ayelenparolin.be/press-1#/weg/>.

V QUELLES ATTENTES SPECTATORIELLES POUR QUEL PUBLIC?

JAN MARTENS (1984)

Jan Martens a étudié au Fontys Dance Academy à Tilburg et au département de danse du Conservatoire Royal d'Anvers. Depuis 2010, il crée ses propres pièces chorégraphiques et se produit en Belgique et à l'international. Il crée de nombreuses pièces encore aujourd'hui avec la compagnie GRIP House.

Son œuvre artistique s'articule autour de la pensée que chaque corps peut communiquer et a quelque chose à exprimer. Dans ce sens, les formes chorégraphiques de l'artiste sont transparentes et traduisent cette communication directe. La notion du temps est souvent revisitée, il devient tangible, extensible et laisse la place à une réflexion sur nos émotions et des observations des comportements. L'écriture chorégraphique de Jan Martens ne résulte pas d'une création, d'un langage particulier et propre. Le chorégraphe préfère reprendre des idioms préexistants et en déplace le propos. Dans chacune de ses pièces, la relation entre les performeurs et le public est remise en question.

The Dog Days Are Over (2014)

Concept / chorégraphie: Jan Martens
Interprétation: Piet Defrancq, Victor Dumont, Ilse Ghekiere, Naomi Gibson, Nelle Hens, Julien Josse, Kimmy Ligvoet, Cherish Menzo, Steven Michel, Morgane Ribbens, Connor Schumacher, Laura Vanborm
Dramaturgie: Renée Copraij
Création lumières: Jan Fedinger
Direction technique: Michel Spang

Production: ICKamsterdam
Coproduction: C-TAKT Dommelhof, DansBrabant, Frascati Producties, La Briqueterie – CDC du Val de Marne, Spring Performing Arts Festival, Tanzhaus NRW

La pièce commence avec huit danseurs, en ligne face au public, enfilant une paire de baskets. Ils semblent se préparer à un effort physique et mental. S'en suit un marathon de plus d'une heure où les danseurs trottent inlassablement.

Leurs trajectoires sont minimales dans l'espace et leurs mouvements presque mécaniques basés sur de simples impulsions des baskets au sol. En totale synchronicité, les danseurs-performeurs enchaînent de manière impassible des pas et rythmes subtilement différents. On trouve, dans leur regard, une concentration face à la précision et la répétition des déplacements presque toujours de face au public.

Quelles attentes spectatorielles pour le public de la danse contemporaine d'aujourd'hui?

- *Une performance physique pour la scène*

Avec cette pièce à la forme radicale et simple, Jan Martens questionne et met à jour les attentes du public, des chorégraphes et des danseurs dans le domaine du spectacle vivant. Quelles sont nos attentes lorsque nous allons voir un spectacle de danse? Nos attentes sont-elles comme celles des Romains lorsqu'ils allaient voir dans les arènes des gladiateurs souffrir et suer? « *Voulons-nous voir sur scène une forme d'intensité physique absente de notre quotidien?* »⁷⁸

Ces questionnements de Jan Martens sont une réaction aux diverses restrictions budgétaires dans le financement des arts et une réponse aux nouveaux critères auxquels il faut correspondre pour pouvoir toucher des subventions: les danseurs sont payés pour danser, il faut qu'ils nous donnent à voir une performance physique impressionnante.

- *S'inspirer des pratiques culturelles contemporaines*

La forme de la chorégraphie de Jan Martens est également une manière de se positionner historiquement par rapport aux précédentes démarches artistiques en danse contemporaine. En proposant une danse énergique et physique, il souhaite se détacher de la « non-danse » ou danse conceptuelle des années 1990: « *J'aime les concepts, mais aussi le travail du corps. Quel est le vrai visage de la danse par ces temps incertains? Que voulons-nous montrer? Que voulons-nous voir? (...) Les gens ont besoin aujourd'hui d'être connectés*

⁷⁸ Questionnements repris de l'article de Wilson Le Personic, « *The dog days are over, Jan Martens* », *Ma Culture*, 27.03.2015: <http://maculture.fr/danse/the-dog-days-are-over-jan-martens/>.

avec des corps et pas seulement des idées »⁷⁹ affirme Jan Martens.

Pour ne pas s'ancrer dans une écriture chorégraphique particulière, Jan Martens emprunte des outils à des répertoires déjà existants: « *Je n'ai pas envie d'inventer une langue gestuelle comme c'était le cas avant*, poursuit Jan Martens. *Je veux trouver pour chacune de mes pièces une langue différente* »⁸⁰. Par exemple pour sa pièce *The Dog Days Are Over*, il emprunte le fonctionnement du *sampling* ou du remix en musique en s'inspirant du mouvement clubbing ou des danses folk répétitives. Il s'agit d'isoler des phrases chorégraphiques qui sont répétées et desquelles découle toute la chorégraphie.

On peut relier la démarche chorégraphique de Jan Martens à d'autres artistes contemporains qui ont employé le vocabulaire sportif comme moteur chorégraphique: Xavier Le Roy avec le football dans *Projet* (2003), Noé Soulier utilisant le jujitsu dans *Removing* (2015), ou Alessandro Sciarroni le goalball dans *Aurora* (2015).

⁷⁹ Citations de Jan Martens reprises de l'article de Rosita Boisseau, « *Le saut redonne du ressort à la danse* », *Le Monde*, 27.01.2016: http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/01/27/le-saut-redonne-du-ressort-a-la-danse_4854242_3246.html#YweYjAQ56gxp13VF99.

⁸⁰ *Idem*.

CONCLUSION

À travers différentes formes, la danse contemporaine interroge les images de la société dans laquelle elle naît et se développe. Cette dialectique permet aux artistes de s'ancrer dans un présent complexe en constante évolution, de rendre visibles et conscients de nouveaux modèles de pensée et idées politiques.

Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma

INTRODUCTION

La danse contemporaine entretient avec le cinéma, l'architecture et les arts plastiques, une relation étroite, autour de la question de l'espace. Un dialogue s'est instauré, entre ces différentes pratiques. Cette perméabilité des corps aux dispositifs scéniques apparaît, dès le début du XX^e siècle, suite à la théorie du décloisonnement des arts des avant-gardes des années 1920-1930 en Europe. Que l'inscription du mouvement scénique renvoie à une composition spatiale plastique ; que la scénographie dise notre perception de notre rapport à l'environnement ; ou que l'image permette de désaxer le point de vue central scénique ; c'est, à chaque fois, notre rapport à l'espace qui se trouve remis en question et enrichi, à travers des formes artistiques, novatrices et hybrides.

I ENTRE CHORÉGRAPHERS ET PLASTICIENS : L'IMPORTANCE DES ÉLÉMENTS SCÉNIQUES AU PLATEAU POUR UNE REDÉFINITION DE L'ŒUVRE D'ART TOTALE

Le constat est clair : la scène est devenue un « lieu de l'art contemporain vivace », « une machine à fabriquer des images », un « espace d'expression plastique ». Tout d'abord, le mouvement Bauhaus, qui fera collaborer de nombreux peintres et architectes, dans des œuvres chorégraphiques expérimentales aux corps abstraits, cubiques et mécaniques comme le *Ballet triadique* (1922) d'Oskar Schlemmer, et l'expressionnisme des années 1920, initié en Allemagne, retranscrivent la scène comme un espace plastique, une toile vierge bordée d'un cadre qu'il faut habiter et remplir. Si, avec les recherches de Rudolph Laban, dans les domaines de l'eukinétique et la kinesphère, le corps peut créer et contenir l'espace, au lieu de s'y inscrire comme élément, ces mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle réinvestissent le dialogue entre corps et dispositifs scéniques, afin de repenser l'espace en termes de temps, d'énergie, d'images. S'en suivent des expérimentations audacieuses entre chorégraphes et peintres : Picasso qui réalise, en 1917, le rideau de scène, le costume et les décors cubiques du ballet russe *Parade* de Serge de Diaghilev ; Fernand Léger traduisant sur scène des « tableaux animés » pour *La Création du monde* (1923). Ces collaborations s'accroissent avec la danse moderne et post-moderne : périodes qui

marquent l'indépendance et la légitimité de la danse, par rapport aux autres arts et affichent, sans complexe, une perméabilité aux dispositifs scéniques. Merce Cunningham invitera, ensuite, sur scène, des plasticiens - comme Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Franck Stella - pour créer les décors et costumes de ses pièces. Les artistes du Judson Dance Theater de l'avant-garde new yorkaise des années 1960, qui se revendiquent d'Anna Halprin, Merce Cunningham ou John Cage, incorporent dans leurs pièces ou performances du *pop art*, *body art*, *land art* ou des installations. En Europe, c'est à partir des années 1990, qu'une danse plasticienne se développe. En France, Jérôme Bel crée les premiers *ready-mades* chorégraphiques, tandis qu'Alain Buffard, Xavier Le Roy, Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz créent des installations chorégraphiques et s'approprient le geste du scénographe. En Belgique, plusieurs chorégraphes sont marqués par l'enseignement d'Émile Jaques-Dalcroze, et son invention d'« espaces rythmiques » ; ainsi que par la théorie de Peter Brook qui repense l'espace scénique comme espace vide se laissant traverser par différents imaginaires. Ces diverses influences les amènent à se diriger vers la création d'œuvres où l'inscription du mouvement dansé fonctionne comme élément graphique, comme si le mouvement était traversé par des décors qui redécoupent l'espace. Ces diverses initiatives traduisent une approche libre de la scène, et une considération de l'œuvre chorégraphique comme une œuvre d'art total. Les auteurs chorégraphes / plasticiens et leur parcours sont à l'image de cette volonté d'embrasser toute la scène : à l'image des plasticiens chorégraphes belges comme Jan Fabre ou Pierre Droulers, ils prennent en charge autant la dramaturgie, que l'aspect purement visuel scénique, la chorégraphie, la lumière, les costumes,... et exaltent leur libre expression en tant qu'« individu-auteur »⁸¹ au sens large. La scénographie se trouve, alors, étudiée selon son sens étymologique : elle fonctionne comme un dessin de la scène, faisant cohabiter les arts plastiques, la musique, la danse, pour un enrichissement des sens et des significations.

⁸¹ Jean Jourdheuil, *Un théâtre du regard. Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Christian Bourgeois éditeurs, Paris, 2002, p.185.

AKAROVA (1904-1999)

Marguerite Acarin, dite Akarova, est une danseuse belge d'avant-garde des années 1930, durant l'entre-deux-guerres. Elle naît à Bruxelles et, jeune, suit des cours de chant au conservatoire de la capitale, et des cours de danse chez Marthe Roggen puis à l'Institut Jaques-Dalcroze. Elle entre au corps de ballet de l'Opéra d'Anvers qu'elle quitte aussitôt. Elle rencontre le peintre Marcel-Louis Bagniet qu'elle épouse en 1923. Son mari travaille alors pour ses décors et costumes et lui invente son nom de scène, Akarova. La danseuse épouse ensuite Louis Lievens, écrivain et mécène. Après avoir joué dans des scènes de laboratoire à l'école de La Cambre de Henry van de Velde de 1929 à 1931 sur les conseils du dramaturge Hermann Teirlinck, puis au Théâtre du Commissariat général de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, elle se fait construire par l'architecte Jean-Jules Eggericx un studio de danse et une scène de spectacle dans sa maison Avenue de l'Hippodrome à Ixelles, où elle invitera de nombreux artistes de son époque.

Imprégnée des avant-gardes de l'époque dans les domaines des arts plastiques, de la musique, du théâtre et de la littérature, elle renouvelle la danse. Elle teinte ses chorégraphies des principes du constructivisme russe et du futurisme italien. Elle est aussi influencée par les théoriciens du mouvement moderne comme Émile Jaques-Dalcroze, Rudolph Laban et Raymond Duncan qui prônent la liberté du mouvement, en réaction au statisme du ballet classique. Sa danse fonctionne comme une œuvre d'art total : la danseuse emploie dans ses compositions chorégraphiques aussi bien l'architecture, la peinture, se base sur les compositions musicales classiques et contemporaines et intègre des effets scénographiques jusqu'alors propres au théâtre. Akarova se tient volontairement en dehors des milieux officiels du spectacle et du ballet classique, elle préfère l'autarcie pour expérimenter des formes artistiques à son gré.

Une composition plastique vivante

Akarova incarne dans ses scénographies le concept de « la plastique pure » : elle considère la mise en scène comme une composition graphique. Sa collaboration avec plasticiens et peintres va accentuer l'aspect plastique de ses chorégraphies. Cette esthétique répond au foisonnement des formes artistiques de l'époque,

avec des scénographies formelles (comme celles d'Oscar Schlemmer, venant du mouvement Bauhaus des années 1920).

• Un mouvement de plastique pure animé

Le nom d'Akarova est à l'image de ses créations : comme une géométrie, une découpe. Son geste est fait de poses hiératiques, gestes lents et saccadés, de figurations dessinées fulgurantes. La chorégraphe désire retourner au mouvement naturel comme Isadora Duncan mais rejette la sensualité du corps et la symétrie anthropomorphe pour privilégier un geste géométrique, et une netteté du dessin figuré dans l'espace. Ses chorégraphies ont une rythmique travaillée sur des jeux de lignes, comme une schématisation du mouvement. On peut qualifier sa danse de « plastique pure animée » ou de « mimoplastique »⁸².

• L'apport de la peinture moderne

Akarova fréquente de nombreux peintres de son époque et pratique elle-même la peinture et la sculpture, ce qui donne à sa chorégraphie une apparence de composition picturale. Elle rencontre Jean-Jacques Gaillard, artiste peintre, dont l'œuvre est proche du symbolisme et de l'abstraction. Son premier compagnon, Marcel-Louis Bagniet, est peintre et un des principaux défenseurs du constructivisme et de la plastique pure en Belgique. Il puise son esthétique de la machine et en ressort des paradigmes formels géométriques. Ensemble, ils mènent un travail de composition graphique et créent artisanalement la scénographie d'Akarova. S'en dégagent une intensité des couleurs et un jeu géométrique pour des performances dansées en solo, sur la musique des compositeurs modernes de l'époque, comme Ravel, Debussy, Stravinsky,... La scène, faite de tentures noires pour ses premières chorégraphies, est traitée comme une surface bidimensionnelle, un « tableau scénique »⁸³ où s'inscrit un jeu optique des formes mouvantes. Pour la danseuse, ses « gestes devaient se découper sur un fond qui les mettait en valeur »⁸⁴.

⁸² Anne Van Loo, *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.227.

⁸³ Terme repris de de Anne Van Loo, dans *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.229.

⁸⁴ Akarova citée dans *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Anne Van Loo, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.81.

• Des costumes plastiques : un travail artisanal de composition

« Le fait que je me sois toujours produite dans des costumes et des décors, spécialement conçus pour une chorégraphie, atteste bien l'importance qu'ont toujours eu les couleurs et les compositions graphiques dans ma danse »⁸⁵. L'influence des arts plastiques, dans la danse d'Akarova, se remarque particulièrement avec ses costumes qu'elle réalise elle-même. En effet, l'artiste contrôle entièrement la production de ses spectacles en créant, avec son mari, tous ses costumes, décors et accessoires de scène. Ses premiers costumes (*Golly Wogg'à Cake-Walk, Les Lettres dansantes...*) sont faits d'assemblages de pièces de tissus géométriques, de nature et de couleurs différentes, qui soulignent la chorégraphie architecturée. Elle puise son inspiration des costumes de Sonia Delaunay et des ballets russes venant à Bruxelles. La gestuelle d'Akarova aux schématisations géométriques se trouve intensifiée par les dessins asymétriques, lignes et aplats colorés des costumes de Marcel-Louis Bagniet. Ces *patchworks*, illustrent parfois le thème musical. Dans *L'Oiseau de Feu* de Stravinsky qu'Akarova interprète, on observe un jeu subtil entre costumes faits de plumetis multicolores et décor sombre pailleté, le tout souligné par la lumière.

JAN FABRE (1958)

Né à Anvers en 1958, Jan Fabre est connu, tant en Belgique qu'à l'étranger, pour être un artiste très protéiforme. Depuis trente ans, son travail est multidisciplinaire (il crée des pièces de théâtre en étant metteur en scène, scénographe, créateur lumière, costumier, chorégraphe). Il est également plasticien. Il recoupe différents arts et secoue radicalement le théâtre, l'opéra, le ballet classique avec son idée de l'œuvre d'art total. La pictorialité et la musicalité sont très présentes dans ses pièces.

Le corps sous toutes ses formes est au centre de sa démarche depuis le début des années 1980 (*Je suis Sang, Ange de la Mort, Quando l'uomo principale è una donna...*). Dans ses premières mises en scène, il altère continuellement les conditions du corps et tente d'écrire une forme particulière d'histoire culturelle du corps. Il se focalise sur les composantes biologiques du corps, notamment

⁸⁵ Akarova citée dans *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Anne Van Loo, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.86.

le sang dans *Je suis Sang* (2001) et les larmes et l'urines dans *Le roi du plagiat* (2005). Son théâtre peut être décrit comme « biologique »⁸⁶ : il étudie les bases des mécanismes physiques (dans quelle mesure l'épuisement influe-t-il sur les capacités motrices de l'acteur ? Comment le corps réagit-il au cri poussé à l'extrême ?,...).

Il s'attaque dans ses pièces aux canons propres au théâtre qui privilégient un discours narratif, réaliste et épique. Pour lui, l'interprétation dramatique consiste à fouiller son propre corps. Il cherche dans ses chorégraphies à matérialiser le texte, le sculpter par l'action physique (dans ce sens, on le lie au théâtre extrême et violent d'Artaud). Ce qui l'intéresse dans la création, ce sont les situations limites. Il reconstruit ces états limites « *des points où on ne sait plus clairement de quel côté on se trouve, à quel champ on appartient, où l'on attend un dénouement* »⁸⁷, des moments difficilement perceptibles et définissables à cause de leur instantanéité et d'inaccessibilité. La radicalisation corporelle des états limites amène des acteurs vers cette action physique, à bout de souffle, répétant des mouvements. Cette remise en question des canons artistiques, s'incarne aussi à travers l'ironisation des actions disciplinées qui pour lui aliènent l'exécutant (il emprunte cet effet d'aliénation à Brecht : le geste brechtien est subversif). Par exemple, dans plusieurs de ses pièces, le ballet est transformé en dispositif scénique obsolète. C'est le cas pour la pièce étudiée, *Das Glas im Kopf wird vom Glas*.

Das Glas im Kopf wird vom Glas
(Le verre dans la tête devient verre)
1987

The Danse Sections (Sections dansées)

Conception, mise en scène et chorégraphie : Jan Fabre
Musique : Henryk Mikolaj Gorecki, troisième symphonie : *Symphonie des chants funèbres*.
Costumes : Jan Fabre et Pol Engels.
Lumières : Jan Fabre et Jan Dekeyser.
Dramaturgie : Maart Veldman.
Assistante à la mise en scène : Miet Martens.
Danseuses : Erika Barbagallo, Tamara Beudeker, Hadewych van Bommel, Renée Copraij, Jemina

⁸⁶ Pour reprendre le terme de Luk Van den Dries, « Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan Fabre », *Études théâtrales*, n°47-48, L'Harmattan, p.136-141.

⁸⁷ Emil Hrvatin, Jan Fabre, *La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Armand Colin, Bagnolet, 1994, p.12.

Dury, Susanna Gozzetti, Phil Griffin, Claudia Hartman, Marina Kaptijn, Annamir van der Pluijm, Angelique Schippers, Maria Voortman.
Fressia : Els Deceukelier.

Il ragazzo con la luna e le stelle sulla testa :
Maarten Koningsberger.
Gardien : Paul Vervoort, Peter Vervoort.
Chargé de production : Paul Vervoort.
Coordination artistique : Tijs Visser.

Un langage définitivement plastique

La scène est divisée en trois plans par des rideaux transparents. L'horizon et le sol sur scène sont bleus, ainsi que les costumes des danseuses, alors que les danseurs sont en rouge. La mise en scène est symétrique (chaque membre du chœur a son jumeau, comme une image renversée sur l'autre côté de la scène) et possède une inscription iconographique monochrome, avec la couleur bleue omniprésente.

• *La scène comme tableau*

Ici, le théâtre devient tableau. La toile bleue gigantesque a été dessinée à l'aide d'un stylo à bille par Jan Fabre. Tous les objets du décor ont aussi été coloriés en bleu avec le stylo. Les accessoires et costumes ont été faits de la même manière, comme une œuvre picturale. C'est comme si les objets étaient destinés à être exposés, et fonctionnaient comme des éléments picturaux. Pas de différence entre représentation et exposition. Les éléments théâtraux chorégraphiques et musicaux découlent du pictural.

• *Corps et mouvement inscrits sur la toile*

La toile monochrome inscrit les danseurs comme les éléments d'un tableau. Le ballet se réduit à une série de mouvements d'étude ; la mise en scène à une figure symétrique et statique. Le mouvement est représenté, comme dans une peinture, avec des figures immobiles : les danseuses sont quasi statiques, et quand elles se meuvent, leur mouvement est coordonné collectivement, avec grande précision.

La présence des danseurs organise l'espace. Leur regard va, au centre, vers le personnage de Fressia. L'aménagement spatial fonctionne comme dans l'iconographie d'un tableau. Le corps lui-même représente les qualités plastiques de la sculpture, objet plastique par excellence. Avec les costumes (armures, mains liées

avec chaussons de danse), la délimitation du corps est symétrique et en forme de « V ». Pour Jan Fabre, cela représente l'interdiction de bouger pour des corps désireux de mouvements.

• *L'œuvre d'art totale revisitée*

Jan Fabre respecte les principes structurels de l'opéra pour mieux les détourner : on a l'habitude de considérer que l'opéra est le média des grandes émotions, des émotions exagérées, avec une musique emphatique. Il part de la définition de l'œuvre d'art total de Brecht : pas de hiérarchie mais des unités indépendantes. C'est le contraire de l'opéra classique (où l'espace est hiérarchiquement organisé et où la musique dirige).

Pour *Das Glas...*, la musique, davantage symphonique, est seulement faite pour l'écoute, sans ajout de spectaculaire. Son caractère symphonique renvoie à la mise en scène statique : les saynètes s'enchaînent et sont comme des installations isolées qui se suivent. Le langage pictural (décors et costumes) est le fondement du spectacle, et ainsi place la musique au second plan. Le tableau et l'action scénique forment une composition où viennent se greffer la musique, le chant, le discours.

Ainsi, Jan Fabre change la définition de l'art total : à la place d'une alliance hiérarchisée des domaines artistiques dans la forme standardisée de l'opéra classique, des éléments de formes abstraites s'additionnent sur scène.

PIERRE DROULERS (1951)

Fils du peintre Robert Droulers, Pierre Droulers est, depuis l'enfance, bercé dans l'art et la peinture, à travers les cours qu'il suit et les musées qu'il visite. Il commence la danse contemporaine et intègre l'école de danse Mudra à Bruxelles en 1970. Sa formation se poursuit ensuite en Pologne, avec le théoricien du théâtre et metteur en scène, Jerzy Grotowski, puis, à Paris, avec le metteur en scène et plasticien, Bob Wilson⁸⁸. Il fréquente alors les clubs de jazz et des artistes de la Beat Generation. Installé en Belgique, il crée sa première performance *Désert* au Théâtre 140, en 1976, une pièce entre danse et théâtre, puis *Dispersion*, en 1977, qui évoque le thème de la métaphore, pièce entre rêve et réalité. Pierre Droulers rencontre

⁸⁸ Bob Wilson travaille particulièrement sur la scénographie et l'éclairage.

Steve Paxton (chorégraphe ayant développé des méthodes d'improvisation en danse contemporaine), à New York, en 1978. Cette rencontre inspirera ses œuvres. De 1986 à 1989, il danse pour les chorégraphes belges, Anne Teresa De Keersmaeker et Michèle Anne De Mey. Le chorégraphe s'insère de manière pérenne, dans le circuit institutionnel de la danse, et devient, de 2005 à 2017, un des directeurs du Centre Chorégraphique Charleroi/Danses. Les pièces de Pierre Droulers sont construites à partir d'une logique sensorielle. Le chorégraphe part de la sensation et considère les corps sur scène de manière égale aux objets, aux sons, lumières et espaces qui fonctionnent sur scène comme des textures plastiques. Les thèmes récurrents qui apparaissent dans ses pièces sont le contraste entre le vide et le plein, la présence et l'absence, l'ivresse et la mélancolie.

de l'air et du vent (1996)

Chorégraphie et mise en scène :
Pierre Droulers.
Assistante scénographie et costumes : Barbara Manzetti.
Musique : Luciano Berio, Kurtag, Jean-Philippe Rameau.
Décor sonore : Philippe Cam.
Éclairages : Jim Clayburgh.
Direction technique : Philippe Baste.
Assistance technique : Simon Siegmann
Interprètes : Stefan Dreher, Carlos de Haro, Thomas Hauert, Celia Hope-Simpson, Martine Lunshof
7 représentations

Co-productions : Compagnie Pierre Droulers, Charleroi/Danses, La Bâtie, Festival de Genève – Forum Meyrin, Dans in Kortrijk.

Interprètes de la réactivation de 2010 (extraits vidéo) : Michel Yang, Katrien Vandergooten, Yoann Boyer, Stefan Dreher, Peter Savel

La pièce s'inscrit dans la continuité de *Mountain/Fountain* créé en 1995.

Cinq danseurs, vêtus d'une chemise blanche, évoluent sur scène avec des objets scéniques qu'ils déplacent. Ces objets scénographiques sont éparpillés sur scène (des draps en nylon, une couverture de survie argentée, des écrans en papier séchant sur une corde à linge, ballons comme de grands oreillers en papier kraft).

À mi-hauteur de la scène, sont visibles quatre projecteurs suspendus à des chaînes que les danseurs font osciller. Les sons, bruits d'orage et de vent, produits par l'activation de ces objets par les danseurs, alternent avec une musique de cordes aiguës rapides. Les éléments scéniques et les corps arrivent sur scène et en repartent de manière fugace. La lumière a, elle aussi, son mouvement, elle est projetée de manière aléatoire sur la scène et n'éclaire pas nécessairement les danseurs. On observe des croisés incessants des objets et des danseurs, des mouvements qui s'entrecroisent, se répondent. Les corps sont parfois isolés et d'autres fois regroupés pour constituer une respiration commune, avec par exemple, une figure au sol où les mouvements de bras sont synchronisés. La chorégraphie est construite avec des phrases répétées, des frictions, des moments agités, une organicité qui indique l'infini du mouvement. Les mouvements d'élan du groupe sont semblables à des courants d'air.

Une danse plastique sur l'invisible

- *L'importance des éléments scénographiques.*

Dans la pièce de Pierre Droulers, les éléments scénographiques (les objets présents sur scène et la lumière) acquièrent leur propre indépendance et ont une importance semblable à la présence des corps des danseurs. La lumière, par exemple, est indépendante, elle n'arrête pas de se déplacer, change les mouvements des corps et leur ancrage spatial sur scène, et au-delà de la scène. L'espace scénique délimité par un tapis gris déborde, finalement, avec la présence imposante des murs de théâtre éclairés, les machineries à vue (cordes, poids, trapèzes) que les danseurs attrapent. Les corps, les mouvements, la lumière, les sons et espaces, sont sculptés comme des objets scéniques individuels. La scénographie confronte avec le mouvement des corps, des objets et des bruitages, le plein au vide, avec par moments une scène où les danseurs disparaissent. En relayant les corps au même plan que les objets ou au décor, Pierre Droulers crée une œuvre profondément plasticienne.

- *Densité de l'invisible et légèreté des corps*

Avec comme titre *de l'air et du vent*, la pièce de Pierre Droulers veut saisir l'insaisissable et rendre visible l'invisible à travers des corps physiques qui n'arrêtent pas de se mouvoir et d'objets ou matières flottant sur le plateau qui acquièrent une densité particulière. La matérialité de la scénographie et des objets présents sur scène contraste avec la poésie de l'air représentée avec, par exemple, une course de sacs plastiques évoquant des nuages ou le bruit d'une feuille de papier qui se déchire résonnant comme un coup de tonnerre.

La chorégraphie des corps des danseurs évoque également l'air qui circule sur la scène: ils cherchent parfois à lutter contre lui, se font emporter par son courant, se réunissent dans des élans, puis se dispersent. Par exemple, un danseur effectue, à un moment, une course concentrique à grandes enjambées. Son corps s'incline vers le tapis et répond à la gravitation et au courant de l'air. Ces corps participent à la respiration d'un espace qui devient alors vivant et palpable, comme un réel brassage d'air. La chorégraphie faite d'élans fluides et répétés, de pertes d'équilibre et rattrapages *in extremis* rend le corps plus léger. Une alternance de phrases chorégraphiques ralenties, suspendues puis accélérées donnent à voir le mouvement de l'air. Pour cette pièce, Pierre Droulers reprend quelques phrases chorégraphiques de *Mountain/Fountain*, qu'il découpe, disperse, recompose.

II QUAND L'ARCHITECTURE STRUCTURE L'ESPACE ET LE MOUVEMENT

La danse et l'architecture travaillent l'espace et ainsi modèlent notre relation à notre environnement de manières différentes. L'architecture s'attache à fixer des conceptions spatiales; alors que la danse étudie le mouvement. Cependant, il découle du dialogue entre lignes fixes et gestes dynamiques, une perception nouvelle et évolutive que nous avons de notre milieu. Cette collaboration entre les deux disciplines s'est clairement affichée en Europe, au début du XIX^e siècle, avec les créations de Loie Fuller, puis les scènes d'Akarova en Belgique. Les deux danseuses adoptent les concepts et structures architecturaux, dans leurs mouvements fluides ou géométriques dansés: «*les volutes de tissu inspirent les lignes fluides de la façade, les recherches plastiques induisent le dessin de l'architecture*»⁸⁹. Plus tard, du côté américain, la danseuse Lucinda Childs transforme ses chorégraphies par une structuration spatiale géométrique et une architecture scénique qui modifient les points de vue du corps et de son mouvement. Avec sa pièce *Dance* de 1979, elle collabore avec le plasticien Sol LeWitt qui crée une partition visuelle transformant les déplacements des danseurs en évolutions mathématiques spatiales. Avec un dispositif d'écran où sont projetées des images de la même chorégraphie effectuée en répétition, le plateau se transforme en «*scène paysage*»⁹⁰ avec des effets de transparence et de profondeur. La chorégraphe précise à propos de cette transformation de la matière par l'architecture: «*je ne veux pas un décor, je veux quelque chose qui transforme l'espace et nous donne une autre manière de voir la danse*». Toujours en Amérique, Trisha Brown, avec ses *equipment pieces* des années 1960, entreprend une nouvelle collaboration plus directe avec l'architecture en déplaçant la danse dans le milieu urbain: il s'agit de comprendre comment un corps confronté à son environnement et comment un contexte architectural peut changer notre perception spatiale. Dans la même optique, en Belgique, dans les années 1970, Frédéric Flamand déplace et nourrit sa danse, dans des lieux non conventionnels urbains comme des friches, et élargit le cadre

⁸⁹ «Danse et architecture», *Nouvelles de danse*, n°42-43, p.33.

⁹⁰ Terme repris de Johann Le Guillerm dans «Scénographie de plasticien/aire de jeu des danseurs, acteurs, performeurs», *Alternatives théâtrales*, n°138, oct. 2019, p.24.

et l'espace scéniques. L'artiste ne cessera de travailler avec des architectes comme Zaha Hadid, Jean Nouvel,... dans des pièces où la contrainte architecturale portée au mouvement fait advenir une autre perception de la modernité et du paysage urbain, et où le mouvement fluide des corps libère l'espace de ses structures statiques. À travers la relation étroite entre architecture et danse, l'œuvre chorégraphique, à l'image d'une construction, n'apparaît plus comme une finalité, mais un processus.

AKAROVA (1904-1999)

Voir biographie plus haut.

La synthèse des arts de l'architecture

Le fait que la danseuse ait fait don de ses costumes et décors de scène au musée des Archives d'Architectures Modernes témoigne du lien très étroit entre la danse d'Akarova et l'architecture. Cela témoigne aussi de l'envie de la chorégraphe de s'inscrire dans un contexte artistique plus large que représente l'architecture (souvent définie comme synthèse des arts). Sa danse fonctionne comme une musique-architecture; «étant fortement rythmée pour notre ouïe, il faut qu'elle soit également fortement rythmée pour notre œil»⁹¹. Les formes imbriquées du décor et des costumes renvoient à l'idée d'une architecture abstraite, espace dans lequel s'ancre un corps en mouvement.

À l'époque d'Akarova, le théâtre et le spectacle vivant se rapprochent des architectes aussi désireux de renouveau. Les scènes d'Akarova s'inscrivent dans un paysage où d'autres théâtres indépendants d'avant-garde, en marge des salles officielles, voient le jour. Les danseurs associent des formes d'art inédites à des formes architecturales nouvelles qui permettent une évolution technique sur la composition scénique et l'éclairage. Les différentes scènes sur lesquelles la danseuse s'expérimente font partie de ces scènes indépendantes. Elles sont faites par des architectes et permettent une conceptualisation totalisatrice de l'espace scénique. Le petit théâtre de l'Institut des Arts Décoratifs de La Cambre construit par Henry van de Velde permet à Akarova d'expérimenter une danse condensée, propre à Akarova. La scène est petite avec un

⁹¹ Anne Van Loo, dans *Akarova, Spectacles et avant-gardes. 1920-1950*, Éditions AAM, Bruxelles, 1988, p.227.

fond concave, comme un horizon séparé de la scène par une fosse. L'éclairage qui se substitue au décor et se distingue des feux de rampes traditionnels, participe à la scénographie architecturée de la scène et accentue son aspect sculptural. La conception totalisatrice de l'espace scénique correspond à l'art total que représente l'architecture.

Au Théâtre du Commissariat général de l'Exposition internationale de Bruxelles (1935), Akarova se produit sur une petite scène semi-circulaire avec un plateau court et un plafond courbe. La scène que la danseuse et son mari Louis Lieven commandent dans leur maison à Ixelles est construite par le même architecte ayant créé le théâtre, Jean-Jules Eggericx, professeur d'architecture à La Cambre. Le dernier étage est transformé en studio de danse qui peut aussi devenir une petite salle de spectacle. La scène concave est de très petite profondeur (6m de large sur 2m de profondeur). Le fond noir de la scène qui ne projette aucune ombre accentue cet aspect de dématérialisation des lignes et des corps et souligne l'effet d'horizon propre à l'architecte Henry van de Velde.

FRÉDÉRIC FLAMAND (1946)

Frédéric Flamand incarne une figure majeure de la danse contemporaine dans le paysage chorégraphique belge. Commencant son expérimentation artistique dans le domaine du théâtre selon la technique de Grotowski⁹², il axe très vite son travail sur le décloisonnement des techniques et pratiques artistiques. Il s'inspire de son voyage à New York, lors de sa représentation théâtrale *Real real* (1971), où les artistes de plusieurs disciplines travaillaient ensemble. De retour en Belgique, il se tourne vers un théâtre chorégraphique et commence à travailler avec des danseurs. Il s'interroge sur le statut du corps dans l'espace et sur les rapports d'un corps avec son environnement, en particulier dans la ville et le monde moderne. Il fonde alors sa Compagnie Plan K et s'installe, en 1979, dans une ancienne raffinerie de sucre, bâtiment de 4 000 m². Frédéric Flamand est invité, avec d'autres danseurs contemporains belges, à créer au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles avec des compositeurs, des orchestres et des

⁹² Théâtre basé sur l'entraînement physique et corporel de l'acteur et un jeu organique et immédiat (non lié à la technique).

techniciens vidéastes. Il élabore alors, avec le vidéaste italien Fabrizio Plessi, une trilogie qui a pour thème la problématique de la technologie, envisagée à trois époques différentes : *La Chute d'Icare* (1989) selon la Renaissance et les techniques artisanales, *Titanic* (1992) qui parle de la révolution industrielle lourde du début du XX^e siècle, et *Ex Machina* (1994) qui évoque la fin du XX^e siècle et l'omniprésence de l'image de communication. Le chorégraphe arrive à Charleroi, en 1991, et reprend la direction du Ballet royal de Wallonie, rebaptisé Charleroi/Danses. Frédéric Flamand cherche, ensuite, à reproduire l'ambiance et la richesse de sa pratique alternative chorégraphique développée à la Raffinerie et dans les biennales de Charleroi/Danses (lieux atypiques post-industriels aux multiples possibilités et variantes d'espaces), dans des lieux plus conventionnels comme des théâtres à l'Italienne. Il collabore ainsi avec de nombreux architectes. Les premiers sont Elisabeth Diller et Ricardo Scofidio pour *Moving Target* (1996), un spectacle sur Nijinski : il entend faire exploser l'espace scénique par le biais d'« interférences », c'est-à-dire des miroirs qui doublent la scène, ou des projections de vidéos. Il crée ensuite *Metapolis* (2000), avec l'architecte Zaha Hadid, en cassant toujours le carré scénique de la salle de théâtre. Il collabore avec Jean Nouvel dans *The Future of Work* (2000), œuvre jouée pendant cinq mois, accessible gratuitement et vue par six cent mille personnes. Il crée également *La Cité radieuse*, avec l'architecte français Dominique Perrault. En 2004, il est nommé Directeur Général du Ballet National de Marseille et invite, sur la scène française, des chorégraphes belges comme Anne Teresa De Keersmaecker, Michèle Noiret,...

La Chute d'Icare (1989)

Conception, mise en scène, chorégraphie :
Frédéric Flamand
Scénographie et concept électronique :
Fabrizio Plessi
Musique : Michael Nyman (La Monnaie)
Assistante chorégraphie : Cristina Dias
Direction technique : Gianni Brecco
Équipe technique : Giacomo Avampato, Frédéric Barbier, Patrick Bertnaerts, Franco Desautez, Anne Masset, Luc Raymakers.
Distribution : Shaula Cambazzu, Hayo David, Jamieson Dryburgh, Anna Koch, Kuo-Chan Wang, Gonçalo Lobato de Faria Ferreira, Gilles Monnard, Ralf Nonn, Thomas Noone, Xavier Perez Mas, Sonia Rodriguez hernandez,

Jeffrey Walker.
1^{ère} : 18 octobre 1989.

Coproduction : Plan K,
Charleroi/Danses, Opéra National.

Le spectacle se compose de quatorze tableaux : l'atelier d'artiste avec l'évocation de la matière et de la mutation des quatre éléments ; la construction des ailes répétée ; les constructions avec décors industriels métalliques ; l'aliénation de l'homme avec la présence de technologies modernes, ... Les danseurs évoluent souvent en lignes de manière géométrique et se déplacent sur une musique aiguë répétitive et frénétique. On observe principalement des scènes de groupe. Les seules scènes de solistes sont la scène de création de la matière du début de la pièce, et le solo d'Icare marchant sur une mélodie de piano mélancolique, des écrans vidéos attachés aux chevilles, et un écran géant derrière lui qui retransmet des images de pieds.

Casser l'espace : le rapport entre corps et ville moderne

Frédéric Flamand intègre dans ses pièces, architecture, vidéo et œuvres plastiques. L'architecture est particulièrement importante dans sa réflexion sur la place du corps humain dans la ville. Il fait appel à plusieurs architectes pour réaliser la scénographie de ses spectacles qui sont à l'image de maquettes. Des murs, des plateformes, des passerelles viennent structurer l'espace scénique et insistent sur les déplacements des danseurs.

Dans *La Chute d'Icare*, la disposition scénographique est faite d'un énorme cercle changeant de couleur en arrière-fond et de lignes horizontales, verticales et diagonales qui se dessinent par les accessoires, décors et déplacements (bâtons, plateformes en métal, les danseurs eux-mêmes, ...). À la moitié de la pièce, dans la scène avec l'assiette géante projetée, les structures de décor métalliques et géométriques sont déplacées, comme des lignes bougeant dans l'espace et faisant évoluer les trajectoires des personnages. Une autre scène joue sur la symétrie des lignes, avec de grands bâtons que les danseurs tiennent en ligne et changent de niveau et d'inclinaison, rappelant des lignes architecturales. La première partie de la scène du moulin, à la fin de la pièce, met également en scène un jeu de lignes qui sont faites avec les ombres et déplacements du moulin caché par un drap.

Ces scènes symbolisent la confrontation de l'homme à son univers technique. L'architecture apparaît pour les corps comme une contrainte nécessaire et créative. La danse montre ainsi le rapport complexe du corps à la ville et évoque les nouvelles problématiques de la société contemporaine.

III QUAND LE CORPS FAIT IMAGE : RAPPORTS ENTRE DANSE ET CINÉMA

La question de « comment filmer la danse » ou « comment incorporer la vidéo à la chorégraphie » met en exergue des démarches artistiques particulières qui redéfinissent les rapports d'espace, de temps et de mouvements.

Avec son rendu photographique, le cinéma tend, dans un premier temps, à documenter le mouvement, ignorant sa spécificité artistique. Jean Rouch, cinéaste-ethnologue, considère que son rôle est celui du témoin, et que le cinéma doit rendre à la danse sa durée et son développement. Ses tournages des scènes de transe en Afrique sont perçus par l'auteur comme mimétiques. Pourtant, si l'on revient aux débuts du cinéma, on s'aperçoit qu'à l'origine, l'image est muette et est donc associée au théâtre, au spectacle et donc à la danse. Les scénarios de Georges Méliès qui déplacent pour la première fois le mouvement de la scène à l'écran, sont faits de ballerines, de voltiges et de décors poétiques. La vidéo fait place volontairement à l'invention, aux truquages, et le récit est souvent laissé au second plan. Cette démarche dément sans pudeur son artificialité qui lui est propre, en tant que médium artistique et que Jacqueline Aubenas affirme : « *S'il est bien une fausse approche, c'est celle de la fidélité, du désir d'un clonage parfait, d'une égalité sans faille* »⁹³. En Belgique, Thierry De Mey acquiert rapidement la place du premier réalisateur de la danse contemporaine dès les années 1980. L'artiste se détache de la mission documentaire de la captation de spectacle ou de scène, et devient partie prenante de la création. Le corps du danseur, par les différences d'échelles de plans, fait l'objet de fragmentations, et de mises en espace qui ne cessent de changer. Le cinéma, de par sa recherche formelle expérimentale (avec le jeu des rythmes, des superpositions d'images, de plans,....), traduit des sensations et des impressions qui sous-tendent le thème chorégraphique ou l'orientent vers d'autres pistes.

La relation entre cinéma et danse se perçoit également à travers la participation de la vidéo à la scénographie, lorsque l'image filmée est intégrée dans la danse. En Belgique, le média de l'image comme décor est employée en premier lieu par Frédéric Flamand. Sa pièce *La Chute d'Icare* (1989), avec le travail du vidéaste Fabrizio Plessi, travaille la vidéo comme un matériau

⁹³ Jacqueline Aubenas, Préface de *Filmer la danse*, La Renaissance du Livre, 2006, Bruxelles, p.7.

appartenant à la scénographie, par le biais d'installations avec de nombreux écrans télé. Ses autres pièces explorent également l'incorporation de l'image à la chorégraphie, avec par exemple *Metapolis* (2000), qui fait l'objet d'un filmage en direct. L'écran sur scène transforme les costumes des danseurs qui sont filmés en direct, costumes qui deviennent de grandes formes mouvantes sur lesquelles des éléments architecturaux urbains défilent. Les images s'étirent ou s'écrasent successivement. Dans *Body/Work*, le chorégraphe reprend cette même idée du « corps virtuel et insaisissable », à travers un décor d'échafaudages et de panneaux coulissants. Michèle Noiret, autre chorégraphe belge contemporaine, développe des dispositifs scéniques complexes où la vidéo a un rôle novateur et sert pleinement la recherche artistique. En plus d'une scénographie et d'un décor mouvant, l'image des danseurs filmés en direct et retranscrite sur un écran, démultiplie la réalité du plateau et en montre d'autres perspectives, des « espaces obliques ». Ces effets technologiques interactifs tendent à brouiller la frontière entre réel et virtuel et à questionner notre rapport au monde.

Plus récemment, on observe dans les pièces chorégraphiques des années 2010 et 2020, une représentation des pratiques de danse initialement filmées et mises en ligne sur internet. La vidéo adopte, alors, un nouveau rôle et devient un outil pédagogique permettant la circulation massive d'une gestuelle particulière, comme pour les danses Tecktonik ou le Jumpstyle. La dimension technologique comme nouveau moyen de diffusion de la danse crée, ainsi, un bouleversement social avec de nombreuses danses étant rendues visibles. Des chorégraphes des années 2020, issus de cette génération, comme Mercedes Dassy, interrogent ces procédés de diffusion des images véhiculées, à grande échelle, sur les plateformes comme Youtube pour les clip vidéo (par exemple l'image de la femme véhiculée par Beyoncé). Avec l'arrivée du réseautage social et de multiples applications de montage vidéo comme TikTok lancé en 2016, c'est le processus même de création qui est déplacé : chaque personne détenant un smartphone peut désormais monter et partager ses propres clips de danse. Ont découlé de cette application plusieurs tendances virales popularisées de chansons ainsi que l'émergence de personnalités du web qui étaient, à l'origine, de simples utilisateurs. Cette utilisation généralisée des outils vidéo liés à internet a ainsi déplacé la danse et sa création vers un public plus large et dans un espace lié au quotidien.

THIERRY DE MEY (1956)

Pour le réalisateur Thierry De Mey, la danse représente un matériau premier qu'il peut réécrire avec sa poétique propre. Il réalise de nombreux films de danse fonctionnant comme de réelles œuvres autonomes, notamment pour la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker. Pour les films de cette chorégraphe, le rythme de l'image répond souvent à la composition structurale très écrite de la danse, transformant la matière première gestuelle en une « matière vivante, sensible, émotive »⁹⁴.

Rosas danst Rosas (film de 1997)

Réalisation : Thierry De Mey
Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker
Danseuses : Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Samantha Van Wissen
Musique : Thierry De Mey, Peter Vermeersch
Caméra : Philippe Guilbert, Jorge Leon
Montage : Rudi Maerten
Son : Ricardo Castro
Mixage : Thomas Gauder
Assistante réalisatrice : Anne Van Aerschot

Production : Avila & Sophimages
Coproduction : NPS, BRTN TV2, ZDF/Arte, Le Fresnoy, Rosas
Avec le soutien de Fonds Film in Vlaanderen, Direction de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique, Loterie Nationale, P.A.R.T.S.

Le film comme matière vivante et sensible de la chorégraphie

Dans *Rosas danst Rosas*, les plans fixes et en mouvement répondent à la chorégraphie. On observe une alternance entre les mouvements circulaires de la caméra autour des danseuses et des plans très brefs et rythmés sur la partition musicale et chorégraphique. Le film de Thierry De Mey est très découpé et accélère les raccords. La répétition de ces raccords rythmés fait échos au motif de la répétition dans la musique et dans la chorégraphie. En même temps, l'image, avec sa structure dynamique, renvoie à l'énergie et à la vivacité des gestes des danseuses. Le centrage de l'image et les différents rapports au temps participent aussi à la mise en tension de la danse.

⁹⁴ Dick Tomasovic dans *Filmer la danse*, La Renaissance du Livre, 2006, Bruxelles, p.230.

Par exemple, au début du film, les danseuses ne bougent presque pas durant 45 minutes, elles sont dans un décor sombre et effectuent des micromouvements au sol. Cette mise en tension permet ensuite l'explosion gestuelle, avec la séquence suivante des chaises et des percussions, retranscrite à l'écran par une ouverture spatiale et un long travelling.

Rosas danst Rosas fait l'objet d'une mise en espace particulière par Thierry De Mey. Le réalisateur sort la danse de la scène, en choisissant comme décor architectural le bâtiment scolaire du Rito à Louvain (1936, architecte Henry van de Velde, fondateur Bauhaus). Se dessine un dialogue entre espaces et corps en mouvement, entre l'architecture et la chorégraphie. Les matériaux du bâtiment en briques, métal et verre, mettent en perspective le jeu des structures géométriques de la musique et de la danse.

FRÉDÉRIC FLAMAND (1946)

Le corps et l'image concrète sur scène

La pièce repense, de manière contemporaine, la figure d'Icare à partir du tableau de Bruegel indépendamment d'Ovide et de la mythologie. Dans la pièce, la vidéo est travaillée comme un matériau. L'outil technologique est très présent et transforme la pièce en une scène plastique. Selon Frédéric Flamand, le tableau de Bruegel dont il s'inspire préfigure la problématique de la modernité et la question de la crise de la représentation à notre époque. Nous vivons dans un monde surchargé d'images, ce qui bouleverse, selon le chorégraphe, notre rapport au réel. Ainsi pour lui, notre époque provoque un autre rapport à l'art et au corps : « *Pour moi, Icare est la figure emblématique de l'artiste aux prises avec sa technique et l'univers de l'image dans lequel nous vivons. (...) Le tableau de Bruegel est précurseur d'une sensibilité moderne dans la mesure où il pose la problématique de la représentation. (...) Comment le corps se situe-t-il dans cet univers de la communication et de l'image ? Comment se fait-il qu'au sein de ce bombardement d'images, l'homme concret communique si peu ?* »⁹⁵. Dans la pièce, on observe des projections vidéos diffusées, travaillées derrière des danseurs. La scène du moulin à eau met en scène une grande roue à laquelle une multitude d'écrans sont

⁹⁵ Citation de l'entretien de Frédéric Flamand reprise dans *Filmer la danse*, Jacqueline Aubenas, La Renaissance du Livre, 2006, Bruxelles, p.28.

attachés et diffusent ensemble des images d'eau qui s'écoule puis de flammes. Une des scènes les plus connues est celle d'Icare traversant le plateau nu, ailes blanches sur le dos. À ses pieds, sont sanglés deux gros moniteurs vidéo. La vidéo, ici, n'est pas un simple élément scénographique, mais son poids physique, qui alourdit la marche du personnage, illustre le poids de l'image dans notre société.

MICHÈLE NOIRET (1960)

Michèle Noiret est formée à l'école Mudra de Maurice Béjart. Elle travaille pendant quinze ans avec le compositeur Karlheinz Stockhausen, en tant que soliste, sur l'élaboration d'un mouvement chorégraphique à partir de la partition musicale. Elle monte sa compagnie, en 1986. Très vite, elle explore la porosité entre la danse et les autres arts (poésie, littérature, peinture, gravure, musique, cinéma). Depuis 1997, elle expérimente l'interactivité sonore et visuelle avec de nouvelles technologies intégrées à ses chorégraphies. Michèle Noiret dit utiliser des techniques pour concrétiser ses idées et le cinéma offre, pour elle, un vrai champ d'expérimentation. Ses pièces sont aujourd'hui qualifiées de «danse / cinéma», et de «long ou court métrage scénique». À travers l'image de l'espace oblique, elle élabore un nouvel espace de création où le regard qu'on peut porter sur les choses est oblique et les refuse telles qu'elles sont. Elle cherche à remettre en question la réalité et à réinventer «la boîte qu'est la scène» dans différentes pièces avec le médium du cinéma: «*Je me suis vite rendu compte de l'enrichissement qu'offraient les différents points de vue, les perspectives et le hors-champ du cinéma; les sensations du mouvement et de l'espace se trouvent fortement modifiées*»⁹⁶.

Par exemple, avec *In Between* (2000) et la scénographie électronique de Paolo Atzori, on voit des écrans mouvants sur scène, des images directes ou différées. La scène entend, ici, perturber les balises du réel, via les nouvelles technologies. Les danseurs se démultiplient avec les images, on ne sait plus si ce qu'on voit est réel ou virtuel, en direct ou enregistré. À travers la complexité de ses dispositifs scéniques, la chorégraphe pose la question du rapport à l'autre et au monde qui nous entoure.

⁹⁶ «L'imaginaire et le mouvement. Entretien avec Michèle Noiret, réalisé par Bernard Debroux», Arts de la scène et arts plastiques, *Alternatives théâtrales*, n°138, oct. 2019, p.84.

Hors-champ (2013)

Scénario, mise en scène
et chorégraphie: Michèle Noiret
Créée avec et interprétée par Juan Benitez,
Filipe Lourenço, Isael Mata,
Marielle Morales, Lise Vachon
Collaboration artistique: Dominique Duszynski
Assistanat: Florence Augendre
Films: Patric Jean
Caméraman plateau: Vincent Pinckaers
Composition musicale originale: Todor Todoroff
Violoncelliste: Sigrid Vandenberg
Musiques: Bernard Hermann, Danger Mouse
Scénographie: Sabine Theunissen
Assistanat: Caroline Goradesky
Lumières: Xavier Lauwers
Costumes: Greta Goiris

Production déléguée:
Compagnie Michèle Noiret / Tandem asbl
Production: Compagnie Michèle Noiret /
Tandem asbl et Blackmoon Productions
Coproduction: Théâtre National
de la Communauté française de Belgique,
Bruxelles – Théâtre National de Chaillot, Paris –
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg –
Le Théâtre de Liège – Le Manège.mons/
Technocité dans le cadre du projet
TRANSDIGITAL soutenu par le FEDER,
programme Interreg IV France-Wallonie-
Vlaanderen, avec la participation
de UMONS/Numédiart.
Avec le soutien du Fond Expériences Interactives
de Pictanovo et Wallimage et le soutien
du Dicream/CNC.
Réalisé avec l'aide du Ministère
de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
Service de la Danse.

Sur scène, cinq personnages, hommes et femmes, évoluent dans un univers étrange, fait de décors de cinéma très réalistes: une chambre à coucher, un salon, une salle d'interrogatoire,... On assiste à des allers-retours incessants entre les déplacements des danseurs filmés en permanence par un caméraman sur scène, et les images projetées sur des écrans et sur le décor. Sur scène, des morceaux de pièces d'habitation réelles se succèdent et nous donnent à voir ponctuellement l'arrière du décor de cinéma, un aspect brut et inachevé de la scène. L'image à l'écran varie entre gros plans sur les expressions des personnages et des images retranscrivant ce qu'il se passe derrière le décor de la scène.

Un autre espace par le biais du cinéma

Le titre de la pièce *Hors-champ* est une prise de position par rapport à une démarche artistique. «*Il s'agit d'ajouter de l'espace à l'espace scénique, d'agrandir la «boîte» noire du théâtre, d'aller ailleurs pour y revenir*»⁹⁷. Michèle Noiret explore le registre de l'hallucination, un entre-deux entre réalité et fiction. Les images servent à élargir le plateau, transformer les perspectives et révéler les émotions profondes, elles permettent de déboucher sur une autre réalité (l'arrière du décor est comme un rêve). La pièce effectue un va-et-vient perpétuel entre rêve et éveil: «*Ce qui m'inspire au cinéma, c'est la façon dont on travaille le temps, les perspectives, les plans, les angles, la façon dont on va en profondeur, dont on peut reconstruire l'image différemment. Sur un plateau de théâtre, ce qui m'intéresse c'est de réinventer cette architecture spatiale, avec des moyens techniques dont on dispose aujourd'hui*»⁹⁸.

La logique narrative déstructurée du rêve

Ici, il n'y a pas d'histoire avec un début et une fin, c'est plutôt construit comme un rêve ou un cauchemar. La scénographie complexe traduit l'univers hybride de Michèle Noiret, où toutes les frontières deviennent floues (rêve/réalité, danse/cinéma). Les personnages se croisent et s'entre-croisent s'inscrivant dans les rêves des uns et des autres, et créant une situation labyrinthique. Le rêve amène une structure fragmentée. Le spectateur peut ressentir une perte de repère, entre le direct et l'enregistré, le réel et la fiction. C'est plus une sensation que la chorégraphe veut retranscrire sur scène: «*On est dans un film et jamais dans un récit linéaire, mais d'avantage dans la sensation des choses. Dans le rêve, le cauchemar, et le fait de se laisser porter par eux*»⁹⁹.

⁹⁷ Michèle Noiret, feuille de salle du spectacle.

⁹⁸ Michèle Noiret citée par Marie Baudet, *Hors-champ ou les moyens de danser l'innomé*, La Libre Belgique, 20/04/2013, p.52.

⁹⁹ *Idem*.

Un cinéma de l'intime et sur les émotions humaines

«*Je voulais prendre une caméra pour donner à voir des choses nouvelles, ouvrir des perspectives. J'ai expérimenté, très vite, cette façon d'utiliser l'image comme une manière de projeter ce qui se passe à l'intérieur de la tête des individus*»¹⁰⁰. Au début des années 1990, Michèle Noiret se filmait elle-même afin de percevoir les émotions de son visage en image, puis elle expérimente le procédé avec d'autres danseurs.

Ici, les personnages sont réels sur scène. Le spectateur entre dans les pensées des personnages et hallucine à son tour, perd le sens de ce qui est réel ou filmé, ce qui est rêve ou vécu, ce qui se passe sur le plateau ou en dehors. Cette perte de repère entre réalité et fiction est une façon d'entrer dans leurs/nos mondes cachés, enfouis, de révéler ce qu'il y a derrière. Les images, gros plans des visages des individus sur scène, traduisent les émotions, des comportements, des ambiguïtés et complexités humaines difficilement nommables (sentiments universels enfouis). La danse permet, ici, d'aborder des choses qu'on ne peut pas nommer par le biais d'une écriture nouvelle, avec association des langages cinématographiques et scéniques. Il s'agit pour la danseuse de «*tenter de serrer au plus près ces choses impalpables*».

¹⁰⁰ «L'imaginaire et le mouvement. Entretien avec Michèle Noiret, réalisé par Bernard Debroux», Arts de la scène et arts plastiques, *Alternatives théâtrales*, Opus. Cit., p.84.

CONCLUSION

À travers ces différentes collaborations, nous avons pu observer que les relations entre dispositifs scéniques et les corps se construisent de plus en plus dans un dialogue ouvert et expérimental, et non dans un rapport de soumission. D'autre part, les moyens scénographiques plastiques, architecturaux ou visuels se multipliant, permettent d'enrichir la danse et son propos, et de la sortir de l'espace scénique qui lui était jusqu'alors exclusivement réservé.

Danse et Improvisation

INTRODUCTION

L'émergence de l'improvisation dans la danse moderne, post-moderne puis contemporaine, participe pleinement au processus d'autonomisation de la danse au cours du XX^e siècle. En effet, étant une technique se concentrant fondamentalement sur le corps lui-même, et en effectuant ainsi une rupture avec la musique, le théâtre, la narration, l'improvisation tend à affranchir le geste qui était jusqu'alors l'objet de significations extérieures qu'on lui assignait, notamment dans le ballet classique. Le geste se libère et s'exprime pour lui-même de manière immanente. Anne Boissière dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, affirme cette récusation d'un cadre préexistant au geste dans l'improvisation et nous donne une définition claire : « (...) *Le geste semble ne plus devoir à emprunter à quelconque modèle mais procéder de soi, dans une impulsion et un dynamisme internes, affranchis de tout point d'appui, de toute extériorité. (...) L'improvisation n'est plus une variation sur les schémas préexistants, elle a une valeur constituante. Elle tisse une forme en acte à laquelle rien ne pré-existe, une forme s'inventant à partir d'elle-même (...)* »¹⁰¹.

Mais quelles formes prend alors l'improvisation, sur quels principes se base-t-elle si elle n'admet plus un rôle de traduction des autres expressions artistiques et d'une narration ? Et, dans quelle mesure, la danse peut-elle encore prétendre à sa représentation, à « faire œuvre » quand le processus de fixations d'éléments chorégraphiques est mis à mal ?

¹⁰¹ Anne Boissière, Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p.9.

L'improvisation se positionne en discontinuité avec le passé qui la précède de par ses nouveaux procédés gestuels. Ces techniques inédites ne visent plus la forme, mais un état de corps venant de l'intériorité propre du danseur et de quelques consignes extérieures : opérations de réduction, de suspens, d'évidement, de soustraction, etc. L'improvisation peut prendre l'image d'une exploration ouverte du mouvement. Elle admet ainsi d'autres expressions corporelles (artistiques, thérapeutiques,...) que la danse, et incorpore à sa technique des pratiques somatiques, ou de cirque par exemple.

Le refus d'un cadre préexistant amène vite l'improvisation à s'imager comme un « art démuné » où le travail s'effectue dans une vacuité originelle, afin de chercher un état sensible et original d'où peut émerger de nouvelles formes (en dehors des mécanismes biologiques, mécaniques et culturels déjà connus). Le corps se défait alors de tout ce qui semble le construire. La spécialiste de la danse contemporaine, Laurence Louppe, souligne bien le lien fort entre danse contemporaine et improvisation et affirme leur apparition concomitante dans la recherche d'un état corporel : « *Que le corps puisse trouver une poétique propre dans sa texture, ses fluctuations, ses appuis, se rapporte à l'invention même de la danse contemporaine. Inventer un langage en effet ne revient plus à manipuler un matériau préexistant mais à donner naissance à ce matériau même, tout en justifiant artistiquement la genèse, et en compromettant dans cette entreprise le sujet, à la fois producteur et lecteur de sa propre matière* »¹⁰². On dénote dans cette même citation une volonté en danse contemporaine et en improvisation de ne plus se concentrer sur la forme, une intention précise donnée au mouvement, mais de rediriger le focus sur la matière (la « texture ») même. Au-delà de la forme,

¹⁰² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse (2^e édition), Bruxelles, 2000, p. 14.

c'est un état de disponibilité qu'il s'agit d'atteindre, état qui favorise l'accueil de l'accident et des modulations multiples d'une forme. Cette « recherche d'un « se faisant » en train de se faire »¹⁰³ passe par différents outils et images développés au cours du XX^e siècle. Avec Cunningham, la libération du geste et l'improvisation passe par l'aléatoire : tout choix extérieur au corps du danseur n'est pas valide. Le motif de la répétition est aussi développé par beaucoup de chorégraphes issus de la *post-modern dance* américaine : Anna Halprin, Trisha Brown ou Yvonne Rainer font éclater la logique du phrasé chorégraphique, par une analyse littérale du corps. La danse fait alors l'objet de mouvements et de déplacements simples répétés, comme la marche qui amène l'interprète à un état comparable à la méditation. Afin d'imager le rejet du narratif, du psychologique et du personnage, Alwin Nikolais parle de « mise en abstraction du mouvement ». Enfin, de manière plus générale et à partir des années 1950, le travail de l'improvisation se focalise sur le sensible, sur le corps lui-même. Afin de manier cette matière élémentaire, de créer un geste libre, on parle de « prise de corps »¹⁰⁴. De cette exploration du sensible se dégage une esthétique du fragment, de l'essai et de la subjectivité, qui contraste avec l'idée d'une composition écrite. On n'écrit plus alors une phrase mais une matière chorégraphique, comme Mathilde Monnier avec sa pièce *Multi-materials* (2002) qui redonne à chaque individu sa matière propre.

La méthode de composition est ainsi remise en question avec l'improvisation. L'écriture chorégraphique et le processus de fixation du mouvement qu'elle sous-tend semblent s'opposer à l'état de disponibilité, permettant les modulations de formes de l'improvisation. Cette disponibilité, cette nécessité de l'instant présent singulier, promeut, en effet, une mutation constante des formes à travers une réponse adaptée à une situation inédite engendrée par ce qui se joue ici et maintenant. La fixation semble considérer le mouvement indépendamment de ses conditions d'actualisation. Pourtant des chorégraphes ont tenté de repenser cette tension entre improvisation et composition afin de rendre possible la création d'une œuvre dans la danse contemporaine et l'improvisation. L'image de la structure ouverte ou de l'improvisation encadrée permet de penser une forme renouvelée de composition : il ne s'agit plus de figer une phrase, un tracé précis, qui devraient ensuite être répétés

¹⁰³ Anne Boissière, *Opus. Cit.*, p.29.

¹⁰⁴ Anne Boissière, *Opus. Cit.*, p.32.

lors de la représentation, mais d'écrire un fonctionnement global, les principes généraux du développement du mouvement. Le rôle du collectif dans la création est, également, un moyen de repenser le statut de la composition chorégraphique : la responsabilité ne se situerait plus chez un seul auteur, mais serait l'objet de plusieurs membres participant au projet. De cette manière, on observe en improvisation le processus d'écriture instantanée collective qui apparaît suite à la *post-modern dance*. On voit ainsi se dévoiler les enjeux politiques et sociaux que peut revêtir l'improvisation, souvent comparée à l'idée d'un fonctionnement collectif et utopique.

Au regard de la dynamique collective, on observe que l'improvisation nous pousse ainsi à revisiter la dimension relationnelle de la création artistique, et plus généralement, de l'être humain. À travers les processus de mise en état d'une matière, en fonction d'une situation liée à d'autres corps en mouvement, l'improvisation s'apparente à une expérience de constitution d'une subjectivité. Les différentes techniques d'improvisation mettent en perspective cette relation particulière à autrui. Le *Contact Improvisation* de Steve Paxton qui émerge dans les années 1970, se définit comme un sujet qui s'expérimente à la gravité et au contact d'autres corps. Pour Jean-Luc Nancy, philosophe contemporain, l'improvisation s'effectue à travers le toucher qui structure de manière anthropologique la relation à soi-même et à l'autre. Envisager le mouvement, non pas comme un épuisement, mais dans le prolongement d'une exploration sans fin d'une rencontre avec soi-même et avec l'autre, bouscule totalement l'objectif de la danse contemporaine et la relie à une démarche anthropologique. Le mouvement se forme ainsi dans une relation, par le biais du jeu, du contact, et leurs dispositifs qui permettent de cadrer cet échange.

En Belgique, l'improvisation fait l'objet de création de nombreux chorégraphes. Que ce soit autour d'une exploration pluridisciplinaire du geste, du jeu, de la subjectivité, de la matière ou du collectif, ces chorégraphes abordent toutes les facettes et enjeux que propose l'improvisation dans la danse contemporaine.

I L'IMPROVISATION COMME EXPLORATION PLURIDISCIPLINAIRE DU GESTE : POUR UNE AUTRE EXPRESSIVITÉ ARTISTIQUE

Ici, nous verrons que l'œuvre narrative et fixée est remise en question. À travers l'emploi de différentes pratiques (cirque, danse, yoga,...), les propositions s'ouvrent à des formes modulables et pouvant être enrichies à l'infini. Elles prennent également la forme de fragments expérimentaux, d'un jeu, qui renvoient au processus d'inachèvement que sous-tend l'improvisation.

ALEXANDER VANTOURNHOUT (1989)

Alexander Vantournhout s'essaye dès ses débuts à beaucoup d'activités physiques (la gymnastique de compétition, le football...). Il étudie ensuite à l'École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) à Bruxelles, puis entre à P.A.R.T.S. Il pratique en parallèle d'autres disciplines comme le yoga, la musculation, le judo. Il n'est pas intéressé par la danse en elle-même mais par les processus artistiques. Il se situe plus dans la recherche du mouvement que dans la danse contemporaine pure, du fait de son parcours hybride. Il développe une réflexion incessante sur les croisements entre différentes disciplines, et propose différentes références relatives à la musculation, à d'autres techniques de mouvement.

En 2003, Alexander Vantournhout crée la performance *Don't run away John* et en 2014 *Caprices*, un spectacle de cirque chorégraphique. À partir de son solo *Aneckxander* (2015), il développe la thématique de la métamorphose. Le corps est présenté nu, sans artifice, et le chorégraphe explore ses limitations physiques, fil conducteur de toute sa recherche. Il crée un premier duo avec *Raphaël* (2017), où il met en scène une relation entre deux hommes, semblable au marionnettiste avec sa marionnette (avec un corps objet manipulé et un corps sujet qui manipule). En 2020, Alexander crée son second solo *Through the Grapevine* qui marque la pièce la plus aboutie de son œuvre, à ce jour. Il enseigne aujourd'hui à l'ESAC.

Through the Grapevine (2020)

Concept & chorégraphie :
Alexander Vantournhout
Création & performance: Axel Guérin

& Alexander Vantournhout
Assistant chorégraphique : Emmi Vaisänen
Compositeur : Andrea Belfi
Dramaturgie : Rudi Laermans
Lumières : Caroline Mathieu, Harry Cole
Technique : Rinus Samyn
Scénographie : Bjorn Verlinde
Costumes : Anne-Catherine Kunz
Regard extérieur : Anneleen Keppens
& Maria Ferreira Silva
Distribution: Frans Brood Productions

Production : not standing
Coproductions : Arts Centre Vooruit, Ghent (BE), PERPLX, Marke (BE), CENTQUATRE, Paris (FR), Cirque-théâtre Elbeuf (FR), Subsistances, Lyon (FR), Théâtre de la Ville de Luxembourg, Luxembourg (LU), MA scène nationale – Pays de Montbéliard (FR), Les Hivernales CDCN, Avignon (FR), Malpertuis, Tielt (BE), Theater Freiburg (DE), Théâtre des Quatre Saisons, Gradignan (FR), Théâtre de l'Arsenal, Val-de-Reuil (FR)
Résidences : les ballets C de la B, Ghent (BE), Arts Centre Vooruit, Ghent (BE), STUK, Leuven (BE), Subsistances, Lyon (FR), Wood Cube, Roeselare (BE), Workspacebrussels, Brussels (BE)

Le duo se construit comme un jeu d'équilibre constant entre deux corps, celui d'Alexander Vantournhout et d'Axel Guérin. Ils sont vêtus d'un simple short, nous apparaissent sans artifice et affirment leur différence : l'un est plus longiligne avec un long torse, l'autre plus carré aux bras amples. Tour à tour, les hommes guident le mouvement et sa direction, dans un jeu organique de contrepoids. Le toucher est très présent, presque ininterrompu, et l'on arrive rarement à distinguer quel corps touche l'autre ou lequel guide le geste. On assiste à une collaboration symétrique qui se remodele et se déforme constamment. De cette matière corporelle sans cesse métamorphosée, se dégage une percussion corporelle abstraite, parfois alimentée par des percussions qui entraînent le mouvement, ou le coupent.

La danse comme improvisation : un jeu perpétuel inachevé

- *La danse, un jeu perpétuel de formes*

Les thèmes de la disproportion et des différences morphologiques traduisent la volonté

de considérer la danse comme un jeu perpétuel. Le corps apparaît comme une forme modulable à l'infini. Les danseurs créent de nouvelles connexions entre les membres, jusqu'à incarner de nouvelles créatures hybrides et animales sur scène. Alexander s'inspire d'ailleurs beaucoup des animaux et de leurs déplacements. Il questionne ainsi l'« anthropocentrisme physique » dans la danse qu'il aime définir comme un art essentiellement corporel et non purement esthétique. Dans ses pièces, il intègre une caractéristique animale dans sa gestuelle et s'essaie à différentes locomotions qui rappellent des démarches animales. Dans le duo, on peut reconnaître « l'ipsilatéralité du chameau (gauche-gauche/droite-droite), la démarche imprévisible de l'araignée, qui peut marcher en avant ou en arrière à la même vitesse, ou encore la locomotion aquatique d'une éponge, ou celle d'un reptile »¹⁰⁵.

Le jeu se dessine aussi à travers les limites du corps qui sont ici repoussées à l'infini. Alexander Vantournhout parle toujours en exemples, un moyen sûrement de traduire sa recherche perpétuelle de nouvelles possibilités.

• *Un exercice infini*

Dans cette pièce, l'improvisation peut être perçue comme la volonté de montrer sur scène un processus, des fragments, un jeu, davantage qu'une œuvre écrite. Ici comme dans son solo *Aneckxander*, « l'exercice fragmentaire cumule les registres et les tentatives, sans jamais toucher à un dessein immédiatement discernable »¹⁰⁶. Au-delà de la représentation d'une chorégraphie achevée, les deux hommes visent la recherche des possibilités corporelles. Il parle lui-même de « suite d'essais laissés inachevés, marqués par l'échec de tentatives virtuoses et volontaristes »¹⁰⁷.

On considère ici la danse et son écriture chorégraphique comme un exercice infini, et jamais achevé. À travers cette forme chorégraphique sans circonscription précise et le modelage mutuel constant des corps, Alexander tente aussi de regagner la connexion avec le public et veut casser le cliché de l'artiste vers lequel se dirigent tous les regards. Dans ce sens, il travaille sur la suspension du temps (il se réfère au philosophe Giorgio Agamben) : le temps n'est pas

¹⁰⁵ Extrait descriptif issu du dossier pédagogique de *Through the Gravevine*.

¹⁰⁶ Propos de Bernard Tappolet, *Opus. Cit.*

¹⁰⁷ Propos d'Alexander Vantournhout recueillis par Bernard Tappolet, *Opus. Cit.*

fixé pour le spectateur et l'artiste, comme dans l'improvisation. Dans ses performances, il essaye d'allonger ce temps de suspension en étirant les phrases à travers un toucher corporel sans fin et en évitant les applaudissements, afin de donner plus de temps à la performance et de ne pas la circonscrire.

• *Toujours plus de pratiques*

Alexander Vantournhout est contre la catégorisation des arts. Il cherche à incorporer à ses productions, des pratiques nouvelles à chaque fois. Il emploie des méthodes de préparation différentes. Par exemple, pour *Aneckxander* et *Through the Gravevine*, il s'est formé à la contorsion, a pris des cours de chute et s'est entraîné quotidiennement au Yoga Iyengar et à l'étude de l'anatomie humaine. Il privilégie cette recherche et l'écoute de son corps au rendu matériel. Il improvise, depuis 2014, avec Harald Austro (*Heimat*, cie SkaGeN) et à l'avenir, cherche à explorer d'autres formes d'improvisation, encore plus éphémères que la performance.

PIERRE DROULERS (1951)

Fils du peintre Robert Droulers, Pierre Droulers est, depuis l'enfance, bercé dans l'art et la peinture, à travers les cours qu'il suit et les musées qu'il visite. Il commence la danse contemporaine et intègre l'école de danse Mudra à Bruxelles en 1970. Sa formation se poursuit ensuite en Pologne, avec le théoricien du théâtre et metteur en scène, Jerzy Grotowski, puis, à Paris, avec le metteur en scène et plasticien, Bob Wilson¹⁰⁸. Il fréquente alors les clubs de jazz et des artistes de la Beat Generation. Installé en Belgique, il crée sa première performance *Désert* au Théâtre 140, en 1976, une pièce entre danse et théâtre, puis *Dispersion*, en 1977, qui évoque le thème de la métaphore, pièce entre rêve et réalité. Pierre Droulers rencontre Steve Paxton (chorégraphe ayant développé des méthodes d'improvisation en danse contemporaine), à New York, en 1978. Cette rencontre inspirera ses œuvres. De 1986 à 1989, il danse pour les chorégraphes belges, Anne Teresa De Keersmaecker et Michèle Anne De Mey. Le chorégraphe s'insère de manière pérenne, dans le circuit institutionnel de la danse, et devient, de 2005 à 2017, un des directeurs du Centre

¹⁰⁸ Bob Wilson travaille particulièrement sur la scénographie et l'éclairage.

Chorégraphique Charleroi/Danses. Les pièces de Pierre Droulers sont construites à partir d'une logique sensorielle. Le chorégraphe part de la sensation et considère les corps sur scène de manière égale aux objets, aux sons, lumières et espaces qui fonctionnent sur scène comme des textures plastiques. Les thèmes récurrents qui apparaissent dans ses pièces sont le contraste entre le vide et le plein, la présence et l'absence, l'ivresse et la mélancolie.

de l'air et du vent (1996)

Chorégraphie et mise en scène :
Pierre Droulers.

Assistante scénographie et costumes :
Barbara Manzetti.

Musique : Luciano Berio, Kurtág,
Jean-Philippe Rameau.

Décor sonore : Philippe Cam.

Éclairages : Jim Clayburgh.

Direction technique : Philippe Baste.

Assistance technique : Simon Siegmann

Interprètes : Stefan Dreher, Carlos de Haro,

Thomas Hauert, Celia Hope-Simpson,

Martine Lunshof

7 représentations

Co-productions : Compagnie Pierre Droulers,
Charleroi/Danses, La Bâtie, Festival de Genève
– Forum Meyrin, Dans in Kortrijk.

Interprètes de la réactivation de 2010 (extraits
vidéo) : Michel Yang, Katrien Vandergooten,
Yoann Boyer, Stefan Dreher, Peter Savel

La pièce s'inscrit dans la continuité de *Mountain/Fountain* créé en 1995.

Cinq danseurs, vêtus d'une chemise blanche, évoluent sur scène avec des objets scéniques qu'ils déplacent. Ces objets scénographiques sont éparpillés sur scène (des draps en nylon, une couverture de survie argentée, des écrans en papier séchant sur une corde à linge, ballons comme de grands oreillers en papier kraft). À mi-hauteur de la scène, sont visibles quatre projecteurs suspendus à des chaînes que les danseurs font osciller. Les sons, bruits d'orage et de vent, produits par l'activation de ces objets par les danseurs, alternent avec une musique de cordes aiguës rapides. Les éléments scéniques et les corps arrivent sur scène et en repartent de manière fugace. La lumière a, elle aussi, son mouvement, elle est projetée de manière aléatoire sur la scène et n'éclaire pas nécessairement

les danseurs. On observe des croisés incessants des objets et des danseurs, des mouvements qui s'entrecroisent, se répondent. Les corps sont parfois isolés et d'autres fois regroupés pour constituer une respiration commune, avec par exemple, une figure au sol où les mouvements de bras sont synchronisés. La chorégraphie est construite avec des phrases répétées, des frictions, des moments agités, une organicité qui indique l'infini du mouvement. Les mouvements d'élan du groupe sont semblables à des courants d'air.

Une matière poétique opposée à une finalité

Pierre Droulers compose ses pièces en suivant une logique avant tout sensorielle. Cette sensorialité renvoie à un état, une recherche corporelle de la matière. L'évocation explicite de la matière dans la pièce *de l'air et du vent* rappelle un des motifs de l'improvisation qui privilégie le travail de la qualité (ou matière) d'un geste à sa forme. Dans sa pièce, le chorégraphe met en avant des séquences où les corps en mouvement perpétuel s'agitent jusqu'à ressembler aux éléments ou matières flottant sur le plateau. La chorégraphie s'apparente à la circulation de l'air, à travers des courses frénétiques des interprètes de part et d'autre de la scène, des mouvements circulaires rapides, des envolées groupées et des dispersions. Elle évoque ainsi une matière plus qu'une histoire. Les danseurs font vivre cette matière dans un groupe, comme une respiration collective. Ces corps créent ainsi une matière fluide et aérée, qu'ils nous font sentir à travers des équilibres précaires et des envolées accélérées et ralenties.

II L'IMPROVISATION COMME ÉCHOS D'UNE HISTOIRE PERSONNELLE : SUBJECTIVITÉ ET SENSORIALITÉ

ALAIN PLATEL (1956)

Né à Gand en 1956, Alain Platel est orthopédaogogue de formation et metteur en scène autodidacte. Il fonde avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif, les ballets C de la B dont il deviendra progressivement le metteur en scène principal. Ce collectif est composé de comédiens et de danseurs de tous les horizons et de nationalités différentes. Dans le processus de création de la Compagnie, les propositions émanent des danseurs et acteurs. Alain Platel accompagne aussi d'autres chorégraphes qui seront reconnus et issus de la vague flamande comme Koen Augustijnen, Christine de Smedt et Sidi Larbi Cherkaoui. Dans ses créations, Alain Platel met en scène la frustration, les angoisses, la maladie mentale et l'anormalité par le biais de l'humour ou du grotesque. Il convoque sur scène le théâtre, la danse, l'opéra et la musique. Il voit la séparation des arts comme artificielle. Il se revendique de l'héritage de Pina Bausch, avec des créations métissées entre danse, théâtre, opéra et performance.

La Tristeza Complice (1995)

Concept et mise en scène: Alain Platel
Représentation: Koen Augustijnen,
Philippe Beloul, Ronald Burchi / Franck
Chartier, Gabriëla Carrizo, Katherine Cogill /
Lisa Gunstone, Severine Krott / Juliette Bougard,
Sam Louwyck, Abdelaziz Sarrokh, Ghani Minne
Vosteen, Angélique Willkie, SanneThyrion /
Mathieu Delporte / Nelis Cosyns, Necati Köylü /
Thomas Dhanens / Ian Mattan
Musique: Dick van der Harst
(d'après Henry Purcell)
Musique jouée par: Emmanuel Compte,
Gwen Cresens, Freddy Caelen, Patricia George,
Wim Kestens, Ludo Mariën, Ivan Smeulders,
Mike Smeulders, Jürgen Steenkiste, Edwig
Abrath, Philippe Thuriot
Chanteuse: Eurudike De Beul / Fazila Ugljesa
Dramaturgie: Hildegard De Vuyst
Décor: William Philips
Technique: Mark Vandermeulen,
Johan Strumane

Production: Het muziek Lod, les ballets C de la B
Coproduction: deSingel (Antwerpen),
Kunstencentrum Vooruit (Gent), Théâtre de
la Ville (Paris), K.I.T.-Canonhallen (Copenhague)
Première: 19/09/1995, deSingel, Antwerpen

Une écriture chorégraphique collective et perméable à chacun

Dans son processus de création, Alain Platel accorde une place singulière à ses interprètes. La création de la Cie les ballets C de la B, qui a longtemps pris la forme d'un collectif dont Alain Platel a été désigné directeur par tous les membres du groupe, témoigne de l'ouverture de l'écriture chorégraphique. La manière de travailler au sein même de la troupe révèle tout d'abord une participation active des danseurs: chacun laisse parler son corps et sa pratique corporelle, directement et spontanément, autour d'un sujet qui réunit la compagnie. Il s'agit de laisser transparaître une libre expression corporelle à travers une étude sur les interstices de l'indicible.

Sur scène, l'expression du geste libéré transparaît à travers la mise en valeur de la singularité de chacun. Dans la pièce *La Tristeza Complice*, chaque danseur-acteur participe de la composition artistique avec une pratique singulière qui lui est propre, et incarne un personnage bien distinct. Chacun joue ce qu'il sait faire et s'exprime de manière différente, que ce soit en patins à roulette, dans des mouvements de hip-hop ou de majorette. Cette dynamique à la fois éclectique et personnalisée met en évidence l'esthétique ouverte et plurielle de l'improvisation qui permet des modulations de formes à l'infini.

PIERRE DROULERS (1951)

de l'air et du vent (1996)

Voir biographie, distribution et description
de la pièce plus haut.

L'improvisation dans la création: une chorégraphie qui s'écrit avec le vécu et les perceptions sensibles des interprètes

Pierre Droulers utilise le processus d'improvisation qu'il garde dans ses pièces finales. La création jouée sur scène est le fait d'une intuition à laquelle les danseurs participent. Pour une autre de ses pièces, *Inoui* (2004), les danseurs

choisissent une photo qui correspond à un thème et doivent incarner cette image. Dans ce processus subjectif d'improvisation, tout ce qui apparaît ne va pas être nécessairement gardé, mais la matière intime travaillée est par moment réactualisée dans la représentation. L'improvisation qui se fait à partir des thèmes nécessite de parler de soi, de son intimité. Ainsi différents vécus sont incarnés et exprimés dans les corps. Cette improvisation, à partir de la subjectivité et d'un vécu, demande une posture attentive, un état d'alerte et une participation importante de la part des danseurs dans le processus de création. Entre la proposition et l'écoute, les danseurs passent successivement de l'état passif à l'état actif. Cet engagement se perçoit sur scène aussi avec une action vive et des danseurs qui prennent possession par moment des éléments scénographiques: dans *de l'air et du vent*, les danseurs se propulsent pour faire vaciller les projecteurs de la scène, déplacent des cordes,... Le plateau fonctionne ici comme « *un simulacre; ce qu'on capte de notre existence et ce qui est lié à nos émotions. On transfigure dessus des choses* »¹⁰⁹. Les différentes images subjectives, reliées aux thèmes et travaillées durant l'improvisation, resurgissent sur scène par l'activation d'une matière, de volumes qui respirent et affirment, à chaque fois, une densité et texture particulières de l'espace.

ALEXANDER VANTOURNHOUT (1989)

Through the Grapevine (2020)

Voir biographie, distribution et description
de la pièce plus haut.

Le corps et sa morphologie propre: représenter la singularité

La forme du duo permet de faire apparaître les différences physiques entre les deux interprètes et d'observer comment celles-ci évoluent en fonction des positions des corps. En effet, Alexander et Axel ont exactement la même taille, mais ils présentent de grandes différences morphologiques: « *Alexander a le haut du corps allongé et les jambes courtes, un long cou et un centre de gravité bas; Axel, en revanche, a de longues jambes et un haut du corps court, et donc un centre de gravité élevé* ». En fonction de ces différences physiques, ils initient à tour de rôle le mouvement:

¹⁰⁹ Propos de Pierre Droulers relevés par Ludovica Riccardi dans le documentaire *Light No Light* (2008).

« *Axel, avec ses bras plus longs de dix centimètres, peut diriger par exemple une poignée de main, tandis qu'Alexander voit augmenter sa capacité d'action lorsque la chorégraphie se situe au niveau du torse* »¹¹⁰. En soulignant ces différences morphologiques, Alexander remet en question le « corps image » omniprésent dans notre société car véhiculé dans les publicités et dans les médias sociaux. Notion du corps qui nous éloigne de plus en plus du réel et du contact physique.

La symétrie totale que l'on observe dans la pièce entre les deux interprètes renvoie à une aspiration utopique d'être ensemble. Les évolutions ininterrompues des positions relativisent la différence entre dominant et dominé.

À travers la mise en avant de la diversité des morphologies, Alexander Vantournhout reprend ainsi un thème qui lui est cher: celui de la disproportion et de la singularité. Les corps du duo fonctionnent comme une forme sculpturale qui se remodèle constamment. Le thème de l'autofiction vient de Pina Bausch et ce processus de disproportion fait écho aux créations de Raimund Hoghe qui met en scène son dos ondulé en forme de « S », moteur de nombreux récits personnels et d'autofictions. Alexander, lui, décide de faire de son cou, l'élément moteur de ses disproportions dans ses créations, notamment dans *Aneckxander* (2015): il peut le faire onduler et l'allonger à la façon d'une créature hors-normes ou d'une « chimère anatomique »¹¹¹. Le thème de l'autofiction devient par exemple, ici, le moyen de dire sa différence, d'accentuer les disproportions corporelles existantes et de valoriser les manifestations plurielles de la forme et de la singularité corporelle.

¹¹⁰ Extraits descriptifs issus du dossier pédagogique de *Through the Grapevine*.

¹¹¹ Terme de Bernard Tappolet, « Aneckxander », *Journal de l'adc*, n°70, septembre-décembre 2016.

III LE DANSEUR DANS L'IMPROVISATION : ENTRE AUTONOMIE DU DANSEUR ET HARMONIE DU GROUPE

L'improvisation se donne parfois à voir comme geste qui traverse un groupe et qui exprime en même temps l'autonomie de chacun. Il émerge ainsi de l'improvisation une dimension sociale et politique à travers l'image du corps collectif.

PIERRE DROULERS (1951)

de l'air et du vent (1996)

Voir biographie, distribution et description de la pièce plus haut.

Une circulation collective

Dans la pièce, la dimension collective propre au processus d'improvisation transparait à travers un va-et-vient entre éléments disparates et élan commun. L'énergie globale des danseurs s'observe comme des mouvements à l'unisson entremêlés de trajectoires autonomes. Un équilibre entre l'individu et le groupe se construit avec les corps et les objets qui circulent. Il y a des croisés incessants des objets et des danseurs, des mouvements qui s'entrecroisent, se répondent. Les corps s'isolent puis se regroupent pour constituer une respiration commune avec par exemple une figure au sol aux mouvements de bras communs. Les élans du groupe sont semblables à des courants d'air et rappellent l'utopie collective de l'improvisation.

THOMAS HAUERT (1967)

Thomas Hauert est d'origine suisse. Il entame sa formation à l'académie de danse de Rotterdam, puis s'installe à Bruxelles en 1991 et entre dans la Compagnie Rosas d'Anne Teresa De Keersmaeker. Il collabore avec Pierre Droulers, Gonnie Heggen, David Zambrano. Il crée son premier solo *Hobokendans* (1997), puis fonde la cie ZOO avec sa première pièce, *Cows in Space* (1998), remportant deux prix des Rencontres chorégraphiques de Saint-Denis. Depuis, il crée 20 performances essentiellement liées à l'improvisation et à la musique, dont *Danse étoffée sur musique déguisée*, sur une musique de John Cage en live en 2012. Avec ZOO, il entame une recherche sur le mouvement, avec un intérêt pour les processus

d'improvisation et une réflexion sur la tension entre la liberté et la contrainte, l'individu et le groupe, l'ordre et le désordre, la forme et l'informe. Son travail porte une attention particulière à la question de la communauté et du «faire ensemble». Il participe à des événements d'improvisation dans le monde entier, et est par exemple invité par Sasha Waltz pour *Le Vif du Sujet* à Avignon en 2000, par David Zambrano et ses sessions *David Zambrano invites...*, pour le projet autour de William Forsythe *Motion Blank* en 2012. Avec son école-laboratoire à Lausanne, La Manufacture, ouverte en 2003 avec Frédéric Plazy, il développe une pédagogie propre, autour de l'improvisation. Dans le cadre de l'enseignement, il collabore avec P.A.R.T.S. et il donne des workshops internationaux. Thomas Hauert est actuellement artiste en compagnonnage au Théâtre de Liège (2018-22) et en résidence au Théâtre des Tanneurs à Bruxelles.

La Valse (2009)

Un film de Thierry De Mey
Une chorégraphie de Thomas Hauert
Sur La Valse de Maurice Ravel
Interprété par The Vienna Philharmonic,
dirigé par Lorin Maazel
Danseurs : Thomas Hauert, Martin Kilvady,
Sara Ludi, Zoe Poluch, Mat Voorter, Samantha
van Wissen, Liz Kinoshita, Albert Quesada,
Gabriel Schenker, Fabián Barba, Eun Kyung Lee,
Sirah Foighel, Franziska Aigner, Marisa Cabal
et Marco Torrice
Directeur de la photographie et cadreur :
Philippe Guilbert
Cadreur : Aliocha Van der Avoort
Assistants caméra : Julien Lambert,
Agathe Corniquet et Laura Peeters
Assistante réalisateur et scripte :
Ludovica Riccardi
Costumes : OWN en collaboration
avec Estelle Bibbo
Son et mixage : Xavier Meeus Montage :
Boris Van der Avoort
Montage son : Isabelle Boyer
Producteur délégué : Vincent Thirion
pour Charleroi/Danses
Co-producteurs : Isabelle Mestre pour Arte
France et Denis Laurent pour ZOO
Responsable production : Tony Kock,
Katia Lerouge et Hélène Dubois
Directeur administratif et financier :
Paul Delvaux, Charleroi/Danses pour Cockpitsprl
Directeur technique : Gianni Brecco

pour Charleroi/Danses
Régisseur général : Anne-Sophie Oost
et Frédéric Barbier
Machinistes : Nicolas Boucart, Temoudjine
Janssens et Hatuey Suarez Piedra
Electros : Didier Versolato et Nicolas Lebecque
Stagiaire : Guy Kabeya
Bruiteur : Philippe Van Leer
Recorder bruitage : Laurent Turnauer
Étalonnage : Benoît Delval
Matériel Caméra : B & L
Pellicule : Kodak
Machinerie : K G S
Labo : Color by Dejonghe
Étalonnage : Puzzle Film & Video
Bruitage : Dame Blanche Genval
Remerciements : Jan Margot pour
Belgacom, Henry Goffin pour Mons Expo
et Isabelle Jacqmin pour Loc8

Production : Charleroi/Danses
En Coproduction avec: Arte France,
Eroica productions et ZOO
Avec la collaboration du Ministère
de la Communauté française de Belgique
et le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles

La Valse est un film de Thierry De Mey, basé sur une chorégraphie de Thomas Hauert sur *La Valse* de Maurice Ravel, pour la section finale de la composition dansée, *Accords* (2008).

Dans le film, la chorégraphie est faite dans un décor architectural naturel. Les danseurs sont à l'extérieur sur un toit qui domine la ville de Bruxelles. Ils marchent à des rythmes différents, ont des dynamiques de gestes propres, mais retournent toujours au mouvement de groupe qui marche dans la même direction et tourne sur lui-même. Leurs corps se meuvent ensemble à l'image d'une vague, avec parfois des cours d'eau qui sillonnent d'autres espaces. Ils sont aussi semblables à des nuées d'oiseaux qui se déplacent dans le ciel. Les accélérations suivent, au début, celles de la musique puis se décalent subtilement. Des groupes se dissocient souvent de l'ensemble et accentuent une phrase musicale puis reviennent à une dynamique de groupe. Les élancés du corps et particulièrement des bras sont récurrents. Les costumes sont sobres et interchangeables : un haut et bas noirs près du corps laissant transparaitre un justaucorps en dessous de couleurs unies différentes. Durant la deuxième partie de la musique, le décor alterne entre le toit en extérieur et un espace fermé à l'architecture moderne et spacieuse.

Le 27 novembre 2009, les danseurs de ZOO ont interprété la chorégraphie simultanément avec la projection du film sur le plateau des Écuries à Charleroi/Danses.

L'improvisation comme geste collectif et utopique

Thomas Hauert développe une recherche chorégraphique liée à l'improvisation telle qu'elle a été initiée dans les années 1960. Il emploie cette technique de danse, non pas dans le but de l'auto-expression, mais au service de la création et de la composition du mouvement. De manière générale ses pièces ont une structure légèrement écrite dans laquelle les danseurs improvisent, afin que la chorégraphie soit issue d'un «effort créatif commun»¹¹². Ses danses comme *La Valse* apparaissent complexes, le geste est hétéroclite, entre mouvements singuliers et partagés. Il développe ici une recherche autour de l'observation de la nuée d'oiseaux : les danseurs se déplacent comme des oiseaux, entre mouvements singuliers et direction commune. Le chorégraphe, avec l'improvisation, désire sortir le corps du danseur des schémas clos et immuables qu'il connaît et qu'il répète, il veut bousculer les conditionnements du corps afin de laisser s'exprimer le geste spontané et d'unifier un groupe autour d'un mouvement et d'objectifs partagés.

Pour lui, l'improvisation est également un moyen de communiquer autrement avec le public : l'improvisation suscite une concentration de la part des danseurs sur le corps des autres danseurs et de leur propre corps. Cette concentration renvoie également le spectateur à la physicalité du mouvement et à son interaction. L'appréciation du mouvement improvisé doit, selon lui, être développée en même temps que des aptitudes cognitives inconscientes qui permettent de vivre la danse de façon active, dans son corps. La danse est dès lors perçue comme «une action fluide créée instantanément par un groupe solidaire de corps-sujets plutôt que corps-objets»¹¹³. Chaque danseur a ainsi une grande responsabilité en termes de créativité grâce à l'improvisation.

La méthode d'improvisation fonctionne pour Thomas Hauert comme un manifeste de sa

¹¹² Terme de Thomas Hauert cité par Eve Beauvallet dans «Thomas Hauert joint le geste à la partition», *Libération*, 2.06.2016.

¹¹³ Denis Laurent, «L'improvisation dans l'œuvre de Thomas Hauert», 2015.

chorégraphie et de son éthique. Il place son écriture entre savoir et intelligence du corps, liberté et contrainte, individu et groupe, ordre et chaos, à l'image du monde extérieur. L'expérience kinesthétique collective perçue dans les relations physiques entre les danseurs et dans la relation des danseurs avec le public, correspond au modèle utopique de l'homme et de ses rapports qu'il souhaite transmettre ; entre libre expression et auto-organisation.

Thomas Hauert transmet sa méthode de création liée à l'improvisation à travers la formation et la pédagogie. Il encourage ses élèves à l'autonomie et non à la reproduction de modèles formalisés développés souvent lors de cours techniques aux références stylistiques exemplarisées. Dans sa compagnie et dans ses cours et workshops, les danseurs sont formés à diverses disciplines (notamment somatiques) qui permettent de réfléchir autrement aux fonctionnements du corps humain. Il souhaite développer, chez ses danseurs, une pluralité de compréhensions avec une conscience autonome du mouvement et de son organisation intime : « *Dans l'idéal, le danseur devrait être à même d'inventer personnellement son entraînement, en fonction de ses capacités, savoirs, projets* »¹¹⁴. Ces différentes pratiques sont source de créativité et d'une dynamique sensitive et imaginaire du corps. Le corps élabore de nouvelles formes au lieu de répéter des modèles prescrits.

ALEXANDER VANTOURNHOUT (1989)

Through the Grapevine (2020)

Voir biographie et distribution plus haut.

Dimension solidaire et collective du contact corporel

À travers les multiples essais du duo de la pièce, Alexander Vantournhout met en perspective la dimension solidaire et collective du contact corporel. Les deux acrobates semblent tester ensemble une diversité impressionnante de figures et de formes, de manière progressive, par un toucher attentif et une confiance spectaculaire dans les portés. Le toucher prégnant et la création de formes inédites au contact de

¹¹⁴ Thomas Hauert cité dans « Percée helvétique dans les formations en danse », Gérard Mayen, *Mouvement.net*, 12.03.14.

l'autre corps et des différents appuis, rappellent le *Contact Improvisation* de Steve Paxton et son idée utopique de vivre ensemble qui se dessine dans la réponse attentive du geste de l'autre.

CONCLUSION

L'improvisation, en affirmant l'autonomie du geste et de l'individu tout en développant une écoute attentive à l'autre et au présent situationnel, permet d'affirmer la dynamique inclusive et ouverte propre à la danse contemporaine. La préférence du processus gestuel et de sa qualité, à la forme finale et significative, permet l'émergence de modalités infinies de propositions et de subjectivités. Les différentes pièces belges que nous avons analysées nous prouvent que l'improvisation a toute sa place sur scène (en tant qu'œuvre) de par le propos social et politique qu'elle fait émerger et de par la richesse et le renouvellement des formes que présente son expérimentation gestuelle. Les paradoxes d'une transmission d'une expérience spontanée et de la composition d'une improvisation se dissolvent finalement dans des créations élaborées à partir d'un dispositif présent mais souple, qui laisse la place à l'expression de chacun et à l'imprévu que renouvelle chaque toucher, chaque situation.

Index

- A**
- Akarova (1904-1999)**
p.29
Danse et Théâtre / Histoire
I Akarova ou la synthèse des arts sous ses différents personnages : l'avant-garde belge des années 1930
Une danse totale à la scénographie travaillée et imprégnée du symbolisme théâtral
- p.63
Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma
I Entre chorégraphes et plasticiens : l'importance des éléments scéniques au plateau pour une redéfinition de l'œuvre d'art total
Une composition plastique vivante (costumes et travail de composition)
II Quand l'architecture structure l'espace et le mouvement
La synthèse des arts de l'architecture
- B**
- Maurice Béjart (1927-2017), Boléro (1961)**
p.13
Danse et Musique
I Une chorégraphie basée sur la partition musicale
La réécriture chorégraphique infinie d'une musique existante
- p.46
Danse et Société contemporaine
I La danse, une question de genre ?
Une « œuvre universelle » : Béjart et le *Boléro* féminin/masculin
- C**
- Sidi Larbi Cherkaoui (1976), Rien de rien (2000)**
p.38
Danse et Théâtre / Histoire
IV Transposer une comédie humaine : un langage porteur d'émotions humaines, au-delà de la catégorisation entre danse et théâtre
- D**
- Anne Teresa De Keersmaecker (1960), Rosas danst Rosas (1983)**
p.16
Danse et Musique
I Une chorégraphie basée sur la partition musicale
Une écriture chorégraphique très structurée musicalement mais indépendante
- p.52
Danse et Société contemporaine
II Les danses populaires et leurs fonctions sociales
La marche dans la danse
- Le théâtre comme vécu d'une expérience intime
- p.57
Danse et Société contemporaine
IV La danse contemporaine circule : décentrage et ouverture sur d'autres pratiques chorégraphiques
Un dialogue intercommunautaire
- Serge Aimé Coulibaly (1972), Kalakuta Republik (2016)**
p.25
Danse et Musique
IV Une musique aux multiples teintes culturelles et historiques
Quand la musique empreinte de narration devient politique
- p.54
Danse et Société contemporaine
III La danse contemporaine comme critique politique de la société ?
Une scène sensuelle et violente : l'image de la révolution politique
L'espoir final de liberté
IV La danse contemporaine circule : décentrage et ouverture sur d'autres pratiques chorégraphiques
Une lutte internationale pour la liberté
- Michèle Anne De Mey (1959), Sinfonia Eroica (1990)**
p.16
Danse et Musique
I Une chorégraphie basée sur la partition musicale
L'interprétation musicale ludique et joyeuse
- Pierre Droulers (1951), de l'air et du vent (1996)**
p.67
Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma
I Entre chorégraphes et plasticiens : l'importance des éléments scéniques au plateau pour une redéfinition de l'œuvre d'art total
Une danse plastique sur l'invisible
- p.80
Danse et Improvisation
I L'improvisation comme exploration pluridisciplinaire du geste : pour une autre expressivité artistique
Une matière poétique opposée à une finalité
II L'improvisation comme échos d'une histoire personnelle : subjectivité et sensorialité
L'improvisation dans la création : une chorégraphie qui s'écrit avec levécu et les perceptions sensibles des interprètes
III Le danseur dans l'improvisation : entre autonomie du danseur et harmonie du groupe
Une circulation collective
- F**
- Jan Fabre (1958), Das Glas im Kopf wird vom Glas (Le verre dans la tête devient verre), 1987**
p.32
Danse et Théâtre / Histoire
III La vague flamande des années 1980 : une physicalité engagée

des corps sur scène

Une physicalité engagée du corps qui passe d'abord par une critique de la discipline

p.65

Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma

I Entre chorégraphes et plasticiens : l'importance des éléments scéniques au plateau pour une redéfinition de l'œuvre d'art total
Un langage définitivement plastique (La scène comme tableau)

Frédéric Flamand (1946),
La Chute d'Icare (1989)

p.70

Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma

II Quand l'architecture structure l'espace et le mouvement
Casser l'espace: le rapport entre corps et ville moderne
III Quand le corps fait image: rapports entre danse et cinéma
Le corps et l'image concrète sur scène

H

Thomas Hauert (1967),
La Valse (2009)

p.22

Danse et Musique

III Au-delà de l'écriture et de la composition: improvisation et musicalité du danseur
L'improvisation au cœur de l'interprétation musicale

p.84

Danse et Improvisation

III Le danseur dans l'improvisation: entre autonomie du danseur et harmonie du groupe
L'improvisation comme geste collectif et utopique

M

Jan Martens (1984),

The Dog Days Are Over (2014)

p.20

Danse et Musique

II Le rythme ou la musicalité du corps
Quand le corps devient musical à travers son propre rythme

p.60

Danse et Société contemporaine

V Quelles attentes spectatorielles pour quel public?
Quelles attentes spectatorielles pour le public de la danse contemporaine d'aujourd'hui?

Cie Mossoux-Bonté (1985),

Twin House (1994)

p.36

Danse et Théâtre / Histoire

IV Transposer une comédie humaine: un langage porteur d'émotions humaines, au-delà de la catégorisation entre danse et théâtre
Un langage formel composite pour représenter la complexité humaine

p.56

Danse et Société contemporaine

III La danse contemporaine comme critique politique de la société?
Une critique de la société moderne et hiérarchique

N

Michèle Noiret (1960),

Hors-champ (2013)

p.74

Danse et Arts plastiques / Architecture / Cinéma

III Quand le corps fait image: rapports entre danse et cinéma
Un autre espace par le biais du cinéma
La logique narrative déstructurée du rêve
Un cinéma de l'intime et des émotions humaines

P

Ayelen Parolin (1976),

WEG (2019)

p.21

Danse et Musique

II Le rythme ou la musicalité du corps
La musique sur scène avec la danse

p.53

Danse et Société contemporaine

II Les danses populaires et leurs fonctions sociales
Le carnaval pour dire la différence
IV La danse contemporaine circule: décentrage et ouverture sur d'autres pratiques chorégraphiques
Le groupe comme écosystème chorégraphique

Alain Platel (1956),

La Tristeza Complice (1995)

p.23

Danse et Musique

IV Une musique aux multiples teintes culturelles et historiques
Quand le classique *groove*, que la musique et le mouvement se métissent

p.35

Danse et Théâtre / Histoire

III La vague flamande des années 1980: une physicalité engagée des corps sur scène
Un assemblage de pratiques sans hiérarchisation
IV Transposer une comédie humaine: un langage porteur d'émotions humaines, au-delà de la catégorisation entre danse et théâtre
Psychologie des personnages: une « communauté en scène »

p.81

Danse et Improvisation

II L'improvisation comme échos d'une histoire personnelle: subjectivité et sensorialité
Une écriture chorégraphique collective et perméable à chacun

S

Thierry Smits (1963),

Cocktails (2014)

p.47

Danse et Société contemporaine

I La danse, une question de genre?
Le nu pour se moquer du genre et des clichés sociaux
II Les danses populaires et leurs fonctions sociales
Culture populaire et mélanges
III La danse contemporaine comme critique politique de la société?
Le nu et le sexe pour saccager de belles images

Olga de Soto (1972),

histoire(s) (2004)

p.40

Danse et Théâtre / Histoire

V Une autre manière de raconter l'Histoire: l'intime et le vécu à travers des témoignages et l'archive
Une histoire subjective
Un espace de l'intime et de l'invisible

V

Wim Vandekeybus (1963),

What The Body Does Not Remember

(1987)

p.19

Danse et Musique

II Le rythme ou la musicalité du corps
Le corps en mouvements percussifs (musiques de Peter Vermeersch et Thierry De Mey)

p.33

Danse et Théâtre / Histoire

III La vague flamande des années 1980: une physicalité engagée des corps sur scène
Une théâtralité de l'instinct
Le chaos comme trame narrative

Alexander Vantournhout (1989),

Through the Grapevine (2020)

p.78

Danse et Improvisation

I L'improvisation comme exploration pluridisciplinaire du geste: pour une autre expressivité artistique
La danse comme improvisation: un jeu perpétuel inachevée
II L'improvisation comme échos d'une histoire personnelle: subjectivité et sensorialité
Le corps et sa morphologie propre: représenter la singularité
III Le danseur dans l'improvisation: entre autonomie du danseur et harmonie du groupe
Dimension solidaire et collective du contact corporel

Une production de Charleroi danse – Centre chorégraphique
de Wallonie-Bruxelles, en partenariat avec Contredanse,
qui a bénéficié des subventions de la Fédération Wallonie-
Bruxelles, de la Région de Bruxelles-Capitale et de visit.brussels,
dans le cadre de *Brussels, dance!* 2021.

Graphisme : gr20
Illustration : The Real Camille

Rédaction et recherche documentaire : Apolline Borne
*Recherches effectuées par le biais du Centre de documentation
de la danse de Contredanse*

Remerciements aux chorégraphes et aux compagnies

© Charleroi danse,
2021

www.charleroi-danse.be