

NDD

L'actualité de la danse

L'L, LIEU DE RECHERCHE ET D'ACCOMPAGNEMENT POUR LA JEUNE CRÉATION • UN ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA DANSE? • RENCONTRE AVEC KARINE PONTIES ET STEFANO RICCI • REGARDS SUR À L'OMBRE DES ARBRES DE FÉLICETTE CHAZERAND • COLLOQUE DANSE THÉRAPIE • MANIFESTATIONS AUTOUR DE ANNA HALPRIN • RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA TRADUCTION • LE YOGA IYENGAR ET LA DANSE • DVD STEVE PAXTON •



ÉDITO

Quarante et un, c'est le nombre de numéros de ce journal réalisé par Béatrice Menet qui a décidé de changer de cap et de mettre son énergie au service d'autres projets, environnementaux cette fois. 820 billets dans la rubrique Nouvelles, 492 dans Créations, 369 billets dans Festivals, 41 éditoriaux et 20 tribunes. Ce 42^e édito est l'occasion de lui rendre hommage pour avoir raconté et soutenu la vivacité de la création chorégraphique. En quinze ans, deux répertoires des œuvres chorégraphiques, des informations foisonnantes, des dossiers fouillés. Que ce soit «La danse dans l'Italie de Berlusconi», toujours d'actualité, «D'une danse à l'autre», sur les pratiques sociales ou thérapeutiques de la danse, mais aussi les dossiers sur l'enseignement, la diffusion, les conditions sociales des danseurs, ... tous sont toujours à lire où à relire sur notre site. Cet éditorial de transition est l'occasion de rappeler, dans son mouvement incessant, la constance des objectifs de ce journal. Ils sont ceux de Contredanse depuis 25 ans. Être à la fois à la source de chaque création et dans la mer qui les réunit toutes. Offrir des outils et des ressources aux chorégraphes et aux danseurs pour leur permettre de relier leur travail en studio à une analyse de la pensée du mouvement, du corps, de la composition, de l'histoire de leur discipline, de la politique culturelle, de leur statut social, ... Dans ce numéro, on se penche sur la **pratique** du Yoga Iyengar et son apport à la danse. **Création à l'œuvre** s'immisce dans le processus de création de Karine Ponties pour *Humus Vertebra*. L'**Écho** de ce qui se fait autour de la danse fait résonner un *colloque d'art thérapie* et l'*atelier-rencontre sur le travail d'Anna Halprin* qui ont eu lieu l'automne dernier. En aval des créations, Contredanse constitue une mémoire de la danse et à travers l'**agenda**, les **nouvelles**, les **créations**, les **festivals**, les **publications** informe le public. Ce public de danse est nombreux et hétéroclite comme en témoigne la rubrique **Regards**, qui raconte *À l'ombre des arbres* de Félicette Chazerand à travers les yeux d'enfants d'une école bruxelloise. D'école, il sera beaucoup question dans ce journal, dans la rubrique **Paysage** qui consacre un dossier aux projets d'écoles supérieures de danse en Communauté française. Cette même rubrique consacre un article aux métamorphoses de *L'L* d'un lieu de création en espace de recherche. La **recherche** encore pour la rubrique éponyme, qui traite cette fois de la *traduction d'écrits sur la danse*. **Pour approfondir**, des nouveaux encarts disséminés dans le journal, propose des pistes d'investigation sous forme de documents disponibles dans notre centre de documentation. Nous clôturons ce journal sur notre dernière publication *Material for the Spine* de Steve Paxton et l'exposition qui lui sera dédiée au Bozar. Bonne lecture, on se retrouve au printemps !

SOMMAIRE

- p. 2 NOUVELLES**
- p. 2 PAYSAGE**
L'L, lieu de recherche
Écoles supérieures de danse
- p. 8 AUTOUR DE LA DANSE**
- p. 8 CRÉATIONS**
- p. 9 CRÉATION À L'ŒUVRE**
Humus Vertebra de Karine Ponties
- p. 10 REGARDS**
À l'ombre des arbres de Félicette Chazerand
- p. 11 AGENDA**
- p. 14 ECHOS**
Colloque de Danse-thérapie
Manifestations autour de Anna Halprin
- p. 16 RECHERCHE**
De la traduction
- p. 18 PRATIQUES**
Yoga Iyengar et danse
- p. 20 PUBLICATIONS**
- p. 24 CONTREDANSE**

NDD
l'actualité
de la danse

Coordination: Isabelle Meurrens. **Rédaction:** Isabelle Meurrens, Virginia Petrantò, Matilde Cegarra, Mathilde Laroque, Cathy De Plee. **Comité de rédaction:** Contredanse. **Publicité:** Contredanse. **Diffusion et Abonnements:** Michel Cheval. **Graphisme:** Contredanse/Alexia Psarolis. **Impression:** Imprimerie Havaux - **Éditeur responsable:** Isabelle Meurrens à la Maison du Spectacle-la Bellone - 46, rue de Flandre - Be - 1000 Bruxelles. **Photo de couverture:** Daybreak de la Cie L'Yeuse © Philippe Noisette

NDD L'actualité de la danse est édité avec le soutien des institutions suivantes:
Le Ministère de la Communauté française (Service de la Danse)
la COCOF et la Ville de Bruxelles (Échevinat des Beaux-Arts).



Le 6 décembre dernier, **Jean-Pierre Depaire**, Directeur du Centre culturel de Huy, nous a quittés au terme d'une longue maladie. Très engagé dans son travail, il était président d'ASS-PROPRO, l'Association des Programmeurs Professionnels, mais aussi membre d'AREA, réseau international de circulation des arts vivants, membre de la Fédération des Arts de la Scène, et membre du Comité de Concertation des Arts de la scène. Défenseur de nombreux projets artistiques de toutes formes, la danse le touchait énormément. Il s'est notamment battu pour une meilleure diffusion de la danse au sein des Centres culturels de Wallonie.

Une **Journée de l'édition en danse** a été mise en place conjointement par l'association française Mica danses et le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne à Paris, le 15 novembre dernier. Editeurs, libraires et auteurs ont répondu présents pour exposer les différents projets, collections, réflexions qui sont à l'œuvre aujourd'hui dans le secteur de l'édition en danse. Moment de rencontre entre les artistes, les professionnels du monde de la danse, les critiques, les historiens, les enseignants, les étudiants en arts du spectacle, les journalistes, le but de cette journée est donc de présenter le paysage de l'édition en danse mais aussi de proposer à chaque personne présente d'encourager cette activité. Plusieurs lectures de textes sur la danse ont également été proposées. L'équipe de Contredanse a participé à cette rencontre en faisant une présentation du DVD de Steve Paxton.

La compagnie **Nyanga Zam** en collaboration avec le Pianofabriek a organisé un week-end festif sous le signe de l'Afrique les 29 et 30 novembre derniers. Pendant deux jours, de nombreuses activités tels stage de danse africaine, défilé de mode, exposition d'art contemporain et concerts africains ont envahi le centre culturel, sous la présence de trois ambassadeurs africains différents. Un spectacle de danse contemporaine africaine avec Ebalé Zam et Emmanuel Toé a également été présenté, suite à un accord de coopération en danse contemporaine entre la compagnie Nyanga Zam et la compagnie burkinabé Lawazi. La compagnie Nyanga Zam souligne ainsi son désir de dialogue interculturel.

Soucieuses de donner de l'espace et du temps à la recherche artistique, à la rencontre avec l'autre, à l'ailleurs et à l'expérimentation, **Les Brigittines** accueillent en résidence les artistes désireux de traverser les frontières de leur discipline. Ainsi, dans le cadre des résidences internationales, le lieu recevra début 2009 la compagnie italienne Fanny & Alexander pour *O-Z-Alfavita. E (Eurythmie)*, l'artiste portugaise Vera Montero qui travaillera sur *Le matériel du temps* (manœuvres de cendres) et le chorégraphe argentin David Zambrano pour sa pièce *Shock*. Pierre Droulers, quant à lui, occupera les lieux dans le cadre des résidences nationales pour travailler sur sa prochaine pièce, *WTC (Walk Talk Chalk)* dont la première est

prévue au KunstenfestivaldesArts. Enfin, dans le cadre du programme *Laboratoire National*, Mélanie Munt poursuivra ses recherches sur sa pièce *Itinéraire/Help yourself*.

V-Nightmares de **Thierry Smits** a remporté le Prix de la Critique pour le meilleur spectacle de danse de la saison 2007-2008. Ce prix est décerné chaque année par la presse culturelle francophone de Belgique.

La Renaissance du Livre publiera un ouvrage de 176 pages consacré au travail de **Michèle Noiret**. «À travers les photographies de Sergine Laloux, les textes et les regards de Marie Baudet, Rosita Boisseau, Pascal Chabot, Claire Diez, Bernard Focroulle, Bruno Follet, Thierry Knauff, Brigitte Lefèvre, Gérard Mayen, Joseph Noiret et Jean-Marie Wynants, se dessinera toute la richesse d'un parcours chorégraphique qui, depuis plus de vingt ans, explore l'humain et les multiples mondes qui l'habitent». Le livre sera disponible en mars.

Mélanie Munt prépare *Itinéraire/Help yourself*, une réflexion chorégraphique sur les petits drames et victoires quotidiennes de la vie de tous les jours présentée avec humour et autodérision. La chorégraphe et danseuse présentera ce solo dans une avant-première réservée aux professionnels lors de sa prochaine résidence aux Brigittines, la première est prévue en Suisse lors du festival Evidanse. À cette occasion, la chorégraphe proposera également une reprise de *Petit pulse*, présenté également en février à Avignon, au Théâtre des Doms où Mélanie Munt donnera un stage de danse destiné aux plus jeunes.

Le danseur et chorégraphe **Sidi Larbi Cherkaoui** a obtenu le prix culturel Kairos 2009, décerné chaque année par la fondation allemande Toepfer. La récompense dotée d'un chèque de 75.000 euros lui sera remise le 15 février prochain. Le chorégraphe, qui s'attache aux notions de multiculturalité mais aussi d'identité culturelle, religieuse, ethnique ou sexuelle a également

été désigné «Chorégraphe de l'année 2008» par le magazine allemand «Bal-let-Tanz».

Le **Théâtre des ZYGomars** travaille à la création de sa prochaine pièce *Je suis libre! hurle le ver luisant*, dont la première est prévue pour les Rencontres Jeune Public de Huy en août prochain. Mis en scène par Jean-Michel Frère, le spectacle proposera une traduction subjective des sensations, émotions et humeurs que nous inspirent l'univers général et les tableaux du peintre belge Alechinsky. Des avant-premières de ce spectacle mixant breakdance, cirque, théâtre, beatbox et projections sont prévues à la Maison de la Culture de Namur dans le courant du mois de février.

Bud Blumenthal prépare *DANCERS!*, une installation visuelle et sonore autour des danseurs. L'objectif de ce projet est de mettre à l'honneur le danseur en tant qu'artiste créateur à part entière et sans le prisme du chorégraphe. L'idée est de créer un site Inter-

net sous forme de base de données en collectant des séquences de 2 minutes où chaque danseur évolue dans un cadre précis (choix de musique, dispositif technique, lumières). Les recherches dans cette base de données interactive se font par un système de mots-clé, par nationalités, par noms, par âges, par morceaux de musique, par nombre de téléchargement... Des captations sont organisées dans plusieurs lieux partenaires (Bruxelles - Raffinerie, Paris-CND). L'objectif est de collecter plusieurs centaines de séquences. Enfin, l'installation sera conçue et présentée de manière continue lors de diverses manifestations culturelles. Le vernissage de celle-ci est prévu pour la Biennale de la danse de Charleroi/Danses en automne 2009. Le volet musical sera assuré par une association unique entre le Grame, le Gmem, Musiques Nouvelles et la Muse en Circuit. Tout danseur professionnel de tout style ou technique est invité à participer à DANCERS ! La captation bruxelloise aura lieu du 7 au 10 avril 2009. Infos à suivre sur <http://www.bud-hybrid.org> ■ VP

PAYSAGE

L'L, LIEU DE RECHERCHE ET D'ACCOMPAGNEMENT POUR LA JEUNE CRÉATION

Changement dans le paysage artistique de la Communauté Wallonie-Bruxelles. Le Théâtre de L'L se métamorphose. Anciennement Lieu de création et de représentation de la jeune création, il devient Lieu de recherche et d'accompagnement pour la jeune création. Rencontre avec la directrice et fondatrice de L'L, Michèle Braconnier.

PAR VIRGINIA PETRANTÒ

Depuis septembre 2008, le théâtre de L'L revient à ses premières amours. Déniché en 1990 par sa fondatrice, Michèle Braconnier, cet ancien garage avait comme ambition première d'être un lieu de répétition pour de jeunes artistes. «À l'époque, je parlais du constat que l'on trouvait à Bruxelles énormément de lieux de représentation mais très peu de lieux de création pour les jeunes créateurs professionnels», nous explique Michèle Braconnier. «Je travaillais comme chargée de production et je rencontrais constamment des jeunes artistes en demande de lieux de ce genre. Je me suis dit qu'il fallait trouver un endroit où ces jeunes pouvaient faire évoluer leur travail.» Ainsi, après avoir visité 250 lieux différents, Michèle Braconnier trouve son théâtre et crée ainsi L'L, espace de travail destiné à la recherche en théâtre et en danse. «Dès le départ, il m'a paru évident d'ouvrir le lieu aux deux disciplines. Etant une femme du théâtre, j'étais évidemment plus sensible aux arts de la parole. Mais la danse exprime autant d'émotions que le théâtre, et puis, je ne voulais pas me cantonner dans une seule forme d'expression artistique.» Très vite, L'L trouve son intérêt auprès des jeunes artistes. Mais les pouvoirs publics ne suivent pas, ou peu. «J'ai reçu 50 000 FB à l'époque, l'équivalent de 1 250 euros, en guise de premier «coup de pouce», souligne Michèle Braconnier. La première reconnaissance arrive en 1994, quand, après quatre années difficiles, L'L obtient sa première subvention d'un montant de 800 000 FB (20 000 euros). Cette même année, Michèle Braconnier décide, sous la pression des artistes qu'elle héberge, d'ouvrir son théâtre à la représentation. L'L ouvre ainsi ses portes au public et devient également une salle de spectacle. 1998 est marqué par la signature du premier contrat-programme. Le théâtre assure toujours son rôle de lieu de recherche et de gestation artistique, tout en proposant des temps privilégiés de représentation grâce aux festivals mis en place: «Danse en Vol et «Enfin Seul». Organisés un an sur deux en alternance, présentant de la danse pour l'un, du théâtre pour l'autre, ces festi-

vals regroupent et mettent en avant les artistes émergents d'ici et d'ailleurs. Cela permet au public de découvrir quels artistes travaillent dans le théâtre. Cela permet également d'installer une certaine fidélité entre ces artistes, la directrice et son public. «J'ai toujours voulu travailler sur le long terme, nous explique-t-elle. Il faut pouvoir faire sentir aux artistes qu'on les soutient sur la durée. Cela me paraît essentiel.»

Arrive alors la fin du contrat programme en 2007. Michèle Braconnier est satisfaite des échanges qu'elle conclut avec ses artistes mais regrette que les moyens financiers publics ne soient pas plus importants. «Je me suis toujours battue pour que les droits des artistes soient reconnus, souligne-t-elle. Créer avec si peu d'argent n'était pas réaliste. On en arrivait, explique-t-elle, à de l'indécence en sous-payant les artistes qui étaient même parfois prêts à travailler bénévolement. Je n'étais pas d'accord.»

Après une année de réflexion, Michèle Braconnier dépose une proposition auprès de la ministre de la Culture. «Je voulais revenir à l'essence même de mon projet, explique-t-elle, permettre aux artistes créateurs des temps de recherche et de réflexion.»

En partant de deux constats, «un réel besoin d'espace de travail (et ce, pas seulement pour les jeunes créateurs) et la nécessité de financer l'indispensable temps de recherche des créateurs (afin d'amener l'artiste à éclaircir sa démarche artistique)», elle dépose le projet *L'L, lieu de recherche et d'accompagnement pour la jeune création* pour accompagner les artistes émergents notamment de la Communauté française.

La réponse de la ministre est à la hauteur du projet. Pour éviter de créer de nouvelles structures d'accueil, Michèle Braconnier se tourne vers d'autres institutions culturelles proches telles la chapelle de Boondaël, le Petit Théâtre Mercelis, le Théâtre Molière, le Flagey, le Théâtre Marni, le XL Théâtre du Grand Midi. Devenus partenaires, ces

lieux mettent à disposition un espace de travail en fonction de leur saison. «Cela permet d'accueillir non seulement des formes artistiques différentes en même temps, mais cela autorise et permet aux artistes de circuler et de se rencontrer plus librement», remarque-t-elle.

«Concrètement, le projet a pour ambition de proposer aux jeunes créateurs du temps de recherche dans des structures d'accueil ainsi que, si souhaité, un accompagnement pour les guider dans leur réflexion. Nous lisons les dossiers la première semaine du mois qui suit le dépôt et répondons à tous avant la fin de la première quinzaine.» L'aide aux créateurs pourra se faire de trois manières progressives: par essai, par chantier ou par présentation.

Le dispositif «Essai» propose la base, c'est à dire du temps dans un espace de travail, une équipe technique et administrative, sans apport financier direct. L'objectif de ce dispositif est de confronter l'artiste à une première expérience de plateau. L'L espère ainsi accueillir vingt à trente artistes pour ce programme dès la première année.

«Chantier», le second dispositif, propose la base de l'essai mais ajoute un financement par jour et par personne sous la forme d'indemnité financière de volontariat (29 euros par jour, permettant de conserver le chômage et avec un plafond) ainsi que l'accessibilité à un comité d'accompagnement composé de personnalités artistiques reconnues dans leurs disciplines. Dix chantiers sont prévus pour 2009 et déboucheront sur une présentation à un public limité, composé notamment d'experts. «Cette reconnaissance financière est déjà énorme, nous confie Michèle Braconnier, car les temps de recherche ne sont habituellement pas rémunérés, et les artistes ne sont pas dans un cadre de création ni d'obligation de résultat.» Enfin, le troisième dispositif, dénommé «présentation», propose la base des chantiers mais ajoute la possibilité de faire aboutir le projet à des représentations publiques. Celles-ci peuvent avoir lieu soit en février dans le cadre du nouveau festival annuel de L'L, VRAK Festival, qui se déroulera pour

la première édition en février 2009, soit durant la saison dans un lieu partenaire. Cette étape devrait permettre de structurer et de conclure le projet de l'artiste déjà repéré et accompagné par L'L. «Le souci de qualité artistique mais également la viabilité économique et professionnelle du projet sont ici des critères fondamentaux. Cette étape est un tremplin décisif qui permettra de se connecter à d'autres réseaux, de trouver de nouveaux diffuseurs et de nouveaux horizons. Ainsi, nous travaillons avec mon équipe au développement du réseau de partenaires tant en Belgique qu'à l'étranger. Car il est tellement dommage de créer un spectacle qui se limite à quatre ou cinq représentations en Belgique.»

Ambitieux, le nouveau projet de L'L ? «Oui et non, car nous sommes vraiment partis des besoins essentiels des jeunes créateurs. Les demandes se font déjà nombreuses.» Dans sa phase d'essai depuis septembre 2008, les différents lieux de recherches ont déjà pu accueillir neuf artistes en résidence (deux en «chantier» et sept en «essai»). Parmi ceux-ci, trois projets en danse, trois projets en théâtre, deux projets axés sur la performance et un sur la voix. Ainsi, les chorégraphes et danseurs Erika Zueneli, Claudio Stellato et Nora Alberdi profitent des structures proposées pour répondre à leurs besoins. «Nous sommes toujours en période de mise en place, explique Michèle Braconnier. Nous apprenons encore à gérer un planning à travers les 7 lieux partenaires. Le lancement officiel du programme débutera dès janvier 2009.»

Par ailleurs, le théâtre, bénéficiant depuis peu d'un nouveau contrat-programme puisque sa subvention passe à 320 000 euros par an à partir de 2009 (soit 140 000 euros en plus par rapport à 2006), continuera sa mission d'accompagnement des artistes via son service de diffusion artistique et de gestion administrative. De quoi donner un réel coup de pouce aux jeunes (ou moins jeunes) créateurs qui entament un parcours artistique professionnel. ■

UN ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA DANSE, POUR BIENTÔT?

PAR ISABELLE MEURENS

En 1999, un décret fait de la danse un domaine de l'enseignement supérieur. Aucune école n'existe à ce jour en Communauté française. En moins d'un an, trois projets sont sortis à la lumière. À Bruxelles, à Liège et Mons ou à Louvain-La-Neuve. Ces trois initiatives ne pourront toutes se matérialiser et sont actuellement en situation de concurrence.

Il y a vingt ans, l'école Mudra de Bruxelles fermait définitivement ses portes. En 1995, PARTS, école privée subventionnée par la Communauté flamande, ouvrait les siennes. Il y a dix ans, la danse était décrétée domaine de l'enseignement supérieur artistique par la Communauté française. Que s'est-il passé en dix ans pour que, malgré l'existence du cadre légal, aucune école n'ait été créée? Au cours de ces années, personne n'eut vent des tentatives, souvent discrètes, de créer cet enseignement, des envies des directeurs d'écoles artistiques, de l'existence de dossiers dans les cartons des Cabinets successifs. Pourtant, il y a un peu moins d'un an, l'irruption d'une demande d'habilitation remise conjointement par l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) et l'Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie (IMEP) précipita les choses. Marie-Dominique Simonet, ministre en charge de l'Enseignement supérieur, transmit cette demande à son Conseil Supérieur de l'Enseignement Supérieur Artistique (CSESA). Quinze jours après, le CSESA fut sollicité pour une seconde demande, remise cette fois par trois écoles bruxelloises: l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), le Conservatoire Royal de Bruxelles, et l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels (ENSAV - La Cambre). Enfin, quelques mois plus tard, une rumeur parlait d'un troisième projet initié cette fois par les Conservatoires Royaux de Liège et de Mons et le Théâtre de la Place. Voilà le tableau brossé, la Communauté française de Bel-

gique, petit territoire désertique en matière d'enseignement supérieur de la danse, affublé en moins d'un an de trois écoles potentielles. La ministre, plutôt que de privilégier un projet, posera une exigence: que les uns rencontrent les autres, que tous consultent le secteur et que de cette consultation naisse un seul projet. Sagesse de s'en remettre aux gens qui font la danse et l'enseignement ou frilosité politique à quelques mois des élections? Retournons la question par les pieds. Choix artistique ou décision politique? Est-ce préférable de collaborer et de remettre un projet où les choix ont été fait pour des raisons artistiques et pédagogiques, au prix de certains compromis, ou veut-on d'une décision tranchée qui garantisse des moyens clairs, en acceptant que la décision soit prise pour des raisons politiques. Si le secteur a bien été consulté par les uns et les autres et parfois de tous côtés, les projets sont plus que jamais en situation de concurrence. En témoigne la difficulté que nous avons eue à obtenir le contenu des projets, de façon peut-être inversement proportionnelle aux enjeux. Si la documentation du projet «Mons-Liège» fut facile à obtenir, la réserve fut maximale du côté bruxellois, comme en témoigne l'enregistrement du projet à la Société d'auteurs SACD. Si la pensée dominante veut que la libre concurrence soit une garantie de créativité et d'inventivité, nous est-il permis d'en douter? L'objectif initial de ce dossier était de donner à voir le contenu pédagogique et artistique des trois projets en

lice. Il est apparu au cours des investigations que les énoncés de cours étaient très proches. Les techniques somatiques, le yoga, les ateliers de composition chorégraphique, la choréologie, l'histoire de la danse, l'anatomie, l'analyse du mouvement, les techniques contemporaines, classiques, le répertoire, la pédagogie, ... se retrouvent dans chacun des projets. Est-ce la grille horaire sur un papier qui permettra réellement de distinguer ces écoles potentielles ou les qualités pédagogiques et la richesse artistique des professeurs encore inconnus? Bien sûr, l'importance pour les uns du volet pédagogique, la distinction «danseur interprète» - «chorégraphe créateur» pour les autres, constitue déjà des choix pédagogiques et artistiques en soi. Mais c'est sur de toute autres questions que sont, contre toute attente, cristallisés les enjeux: la localisation géographique et les réseaux d'enseignements. Si les trois projets trouvent un espace à travers ce dossier, un grand absent se fait sentir, le politique. Les rendez-vous annulés par le Cabinet de la ministre Marie Dominique Simonet, laisse une multitude de questions sans réponses: Que va-t-il se passer avant les élections? Si trois écoles paraissent inopportunes, quand s'arrête et quand commence le saupoudrage? Si une formation supérieure forme des professionnels, ne faut-il pas également une réflexion plus globale de la part du gouvernement de la Communauté française sur le cadre professionnel et les moyens accordés à la création?

PETIT GLOSSAIRE À L'USAGE DES NÉOPHYTES DU CADRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ARTISTIQUE EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

LE DÉCRET RELATIF À L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ARTISTIQUE. Ce décret, sorti en 1999, à la fin de la législature de William Ancion, ministre de l'enseignement supérieur, de 1996 à 1999, fixe le cadre de l'enseignement supérieur artistique. Cinq domaines sont identifiés comme formant cet enseignement, les quatre domaines déjà organisés: les arts plastiques, visuels et de l'espace; la musique, le théâtre et les arts de la parole; les arts du spectacle et technique de diffusion et de communication; et un cinquième domaine non-organisé: le domaine de la danse.

CSESA. Dans la suite du décret de 1999, Françoise Dupuis, ministre de l'enseignement de 2000 à 2004 créa par arrêté, en 2000, le Conseil Supérieur de l'Enseignement Supérieur artistique. Ce conseil comporte 29 membres qui font partie des pouvoirs organisateurs, du gouvernement, des écoles supérieures, de délégation, ... Il s'agit d'une commission consultative convoquée à la demande de la ministre pour remettre des avis sur des dossiers.

LE PACTE SCOLAIRE. Accord politique signé par les trois grands partis en 1958 destiné à mettre un terme à la « guerre scolaire » entre le monde chrétien et le monde laïque dans les années 1950. Le Pacte scolaire constitue encore le socle de l'organisation de l'enseignement en Belgique. La loi du Pacte scolaire: augmente les subventions des écoles libres; reconnaît le droit et l'obligation pour l'État de créer ses propres écoles là où elles font défaut; contraint les écoles officielles à organiser des cours de religion ainsi qu'un cours de morale non confessionnelle, ...

LES RÉSEAUX D'ENSEIGNEMENT. Bien que le terme «réseau» soit très souvent utilisé dans le milieu scolaire, il n'existe pas de définition juridique de ce terme. On parle aussi bien de deux réseaux: l'officiel, le libre; trois réseaux: Communauté française, officiel subventionné, libre subventionné; quatre réseaux: Communauté française, officiel subventionné, libre subventionné confessionnel, libre subventionné non confessionnel.

LE POUVOIR ORGANISATEUR. Chaque établissement d'enseignement a un pouvoir organisateur (PO) qui est l'autorité qui en assume la responsabilité. Les PO sont officiels ou libres (privés). Les PO officiels sont: la Communauté française, les provinces, les villes, les communes, la Commission Communautaire Française (Cocof). Les PO libres sont des associations (asbl, Eglises, ...). C'est le PO qui prend la responsabilité tant au niveau des bâtiments, des coûts d'infrastructure qu'au niveau du projet pédagogique, règlements, ...

LE PROCESSUS DE BOLOGNE. Ce processus vise à construire un espace européen de l'enseignement supérieur en plaçant les systèmes nationaux dans un cadre commun: une structure des études en deux cycles (Baccalauréat, Master), un système de crédits pour décrire les programmes d'études, ... Chez nous, l'introduction de cette réforme est le résultat du décret de 2004. Elle prévoit la création d'Académies, association d'universités par réseau.

«DANSE, THÉÂTRE, ARTS PLASTIQUES ET ARTS DE DIFFUSION: CINQ DOMAINES SOUS UNE COUPOLE»

INTERVIEW DE SERGE FLAMÉ, DIRECTEUR DE L'IAD ET EXPERT AU CABINET DE MARIE-DOMINIQUE SIMONET

À quand remonte la réflexion sur un projet d'école supérieure en danse?

Il faut remonter deux législatures en arrière lorsque William Ancion sort le décret qui fixe le cadre de l'enseignement supérieur artistique. Ce décret prévoit, entre autre, l'organisation du domaine de la danse. Quelques années plus tard, fin 2003, le CSESA se trouve face à une proposition de reconnaissance par la Communauté française de l'École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC). Le CSESA va constater à cette occasion, unanimement, qu'un des domaines prévu par le décret manque: le domaine de la danse. Il va se poser la question de savoir si, avant d'organiser une école supérieure des arts du cirque, il faudrait penser à organiser un enseignement supérieur de la danse. À l'époque cette question de l'organisation reste en suspend et l'ESAC se voit octroyée sa reconnaissance.

Comment êtes-vous passés de ces réflexions générales à l'envie de pro-

poser un projet particulier ?

Des problèmes de locaux à l'IAD, nous amènent à sous-louer des locaux à l'école privée de danse, Artendance. En raison des liens évidents que tissent le théâtre, l'interprétation dramatique et la danse, cette école va venir nous trouver, début 2004, pour nous proposer d'entrer ensemble dans une logique de création d'un enseignement supérieur de la danse. Nous sommes alors début 2004, cette proposition de Dominique Pirnay, directrice d'Artendance, résonne pour moi, puisque cette question fut soulevée par le CSESA quelques mois plus tôt. L'IAD et Artendance vont avoir des réunions successives au cours desquels la réflexion va se poursuivre afin d'en évaluer les possibilités. Mais, en 2004, c'est aussi le début de l'installation du processus de Bologne dans les écoles supérieures, y compris les écoles supérieures des arts et, donc, nous mettons un peu entre parenthèses les discussions et les réflexions avec Artendance. Par ailleurs, l'IAD entame une autre réflexion sur le morcellement des écoles supérieures des arts. Cette réflexion nous amène à nous associer à d'autres écoles non pas pour créer des plus grandes écoles mais pour créer des complémentarités. Et c'est pour cette raison que nous nous rapprochons de l'Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie (IMEP) ce qui va permettre aux étudiants de l'IAD d'avoir, par exemple, des cours de composition de musique de films et aux étudiants de l'IMEP de voir leurs concerts enregistrés par les étudiants de l'IAD. L'idée se développe petit à petit de créer ou d'imaginer des ensembles qui reprendraient les différents domaines de l'enseignement artistique et d'avoir une structure qu'on appellera plus tard *coupole* qui rassemblerait, ou plutôt rapprocherait, les différents domaines.



Tournage dirigé par Benoît Mariage
IAD 2008

Si on arrive à rapprocher les quatre domaines déjà organisés, pourquoi ne pas chercher à organiser le domaine de la danse afin d'avoir tous les domaines au sein d'une fédération d'écoles? Et, au moment où nous en sommes dans cette réflexion, Artendance, qui a organisé sur fonds propres une formation supérieure en danse, revient vers nous. Et donc, lorsque, début 2007, la collaboration reprend, l'envie est non seulement d'organiser le domaine de la danse mais aussi d'inclure ce domaine dans un ensemble plus large. Toute l'année 2007, nous allons avoir des réunions et réflexions sur le projet et nous allons créer l'ASBL Ecole Supérieure de Danse (ESD). Le point culminant de cette année de concertation sera la table ronde organisée le 4 décembre 2007 à la Raffinerie par tous les intervenants du projet. Dans la foulée de cette rencontre nous écrivons à la ministre pour demander l'habilitation pour organiser le domaine de la danse. Tout début janvier 2008 la ministre envoie une demande au CSESA, demande émanant de deux écoles supérieures (IAD et IMEP) de pouvoir organiser le domaine de la danse. Notre demande est à peine arrivée sur la table du CSESA que, en réaction, le Conservatoire royal de Bruxelles, l'Institut National Supérieur des Arts du spectacle (INSAS) et la Cambre introduisent également une demande. La ministre va réagir en disant que deux projets pour organiser ce domaine c'est un de trop et demande donc de se mettre ensemble pour que le projet continue à évoluer. Au moment où le cabinet pose cette exigence, nous arrivons à la fin de l'année scolaire, se succèdent alors examens, présentation des travaux, délibérations et vacances. Lorsque nous allons enfin pouvoir commencer à mettre en œuvre la demande du cabinet, on voit arriver un troisième projet mené par le Conservatoire Royal de Mons, de Liège et le Théâtre de la Place. Nous en sommes là aujourd'hui, la question n'a pas encore été posée au projet Mons-Liège de savoir s'il est prêt

à jouer dans la pièce fixée par le cabinet, c'est-à-dire de réfléchir ensemble.

Passons de la lecture historique au présent. Quels sont vos objectifs à créer une école supérieure de danse?

Le premier objectif de ce projet c'est d'organiser un domaine qui fait partie de l'enseignement supérieur artistique, du point de vue des textes, et qui n'a jamais été organisé. Le second c'est d'amener la création de ce domaine à l'intérieur d'un ensemble qui organise toutes les formations artistiques, c'est-à-dire les cinq domaines. Le troisième, c'est de multiplier les synergies entre les écoles et de pouvoir faire de l'interdisciplinarité la raison d'être de la réunion de toutes les écoles y compris l'école de danse. La marque de fabrique du projet c'est la transdisciplinarité.

Vous faites partie du réseau libre confessionnel, qu'est-ce que vous dire créer une école supérieure de danse dans ce réseau. En quoi cela le différencie d'un projet d'école dans le réseau officiel?

Dans la coupole d'écoles supérieures des arts se retrouvent deux écoles du réseau d'enseignement libre confessionnel subventionné (IAD et IMEP) et une école du réseau officiel subventionné communal, le 75. Toutes les écoles de cette coupole ne seront pas du même caractère philosophique. D'autres part, ce que je ne cesse de répéter à ce sujet depuis mon arrivée à l'IAD en 1997 à propos du cinéma, puisque c'est mon domaine, c'est qu'il n'y a pas une manière catholique, une manière laïque et une manière communale de faire un «raccord dans le mouvement». Il y a des bons et des mauvais raccords dans le mouvement. Pour la formation en danse, ma position est la même. Mon souhait est de faire une bonne école de danse et n'est pas de l'identifier à priori comme laïque ou catholique. Ce sont peut-être les autres qui vont projeter un caractère philosophique dessus

plutôt que, pour mes collaborateurs et moi-même, d'avoir envie de lui donner une image au départ. De toute façon il y aura toujours une projection qui survivrait même le jour où le C de l'UCL disparaîtrait. Nous ne souhaitons pas nous définir de cette façon.

Pourriez-vous nous parler des objectifs pédagogiques du projet?

Le mieux c'est de prendre contact avec mes collaborateurs qui sont plus experts sur les questions de pédagogie de la danse. D'autre part, on s'est toujours retrouvé dans la situation un peu bancal, et elle est toujours vraie aujourd'hui, de devoir en dire ou en montrer suffisamment pour montrer que la réflexion a existé, qu'il ne s'agit pas simplement de quelques lignes sur un papier et d'un autre côté de ne pas dévoiler toute la réflexion alors que les autres ne la fournissent pas non plus. Nous sommes toujours, ou de plus en plus, dans une logique de concurrence où chacun essaie de garder ses billes.

La remise des trois projets en parallèle a eu pour effet de «geler» la situation. Que pensez-vous qu'il va se passer dans les mois à venir?

Je ne sais pas si on va réfléchir ensemble ou si chacun va repartir avec son projet pour se retrouver dans quelques mois à nouveau dans une situation de concurrence. Il peut arriver que la législature suivante n'ait plus la même exigence de collaboration, ce qui aurait comme conséquence pour les trois projets de se retrouver après les élections en situation soit de concurrence, soit de partage de certaines parties du projet.

Est-ce qu'il y a eu des échanges entre les trois projets?

Non, il n'y a pas eu de réelles prises de contacts entre les trois projets jusqu'à présent, mais j'ai le sentiment que, pour l'instant, chacun va préférer porter son projet que de se mettre tout de suite à table pour collaborer. Pour l'instant chacun est un peu dans la pénombre et

chacun, que ce soit sous la forme d'une conférence de presse ou d'une pétition, va vouloir revenir dans la lumière. De notre côté, nous reviendrons d'abord dans la lumière en organisant un colloque au premier quadrimestre 2009. Ce colloque portera sur l'organisation du domaine de la danse, la danse en tant que telle mais également mise en relation avec les autres domaines de l'art. La seconde chose, c'est de se demander si la méthode qui a fonctionné pour les arts du cirque n'est finalement pas la bonne mécanique. L'état d'esprit dans lequel se trouve l'IAD, l'IMEP, l'ESD, rejointe récemment par le 75, c'est que la bonne procédure, peut-être pas légalement mais efficacement, serait de prendre exemple sur «le cas ESAC» et de créer d'abord la formation dans un cadre privé pour tenter ensuite de la faire reconnaître. C'est-à-dire de repartir de l'exemple de formation d'Artendance et de l'améliorer, surtout par rapport aux moyens qu'il faut y mettre. Mais pour cela il y a plusieurs réflexions à mener, la première est celle de la localisation sachant qu'il y en a une à Louvain-La-Neuve, une à Namur et une à Bruxelles. Il ne faut pas se voiler la face, il y a des endroits plus porteurs que d'autres. Il faut rester le plus près possible de où se passent les choses.

Seriez-vous prêt à vous mettre à table avec les autres pour créer un projet commun ?

Dans le document, qui est le document fondateur de notre rapprochement des trois écoles supérieures des arts, il est dit que nous ferons tout pour être partenaires du projet qui aura l'habilitation à organiser le domaine de la danse. Cela veut dire que, si c'est possible d'être partenaires nous le ferons avec d'autres, mais que si ce n'est pas possible avec d'autres nous souhaitons l'avoir. Nous sommes prêts à avoir des contacts avec les autres porteurs de projets. Nous sommes incapables de dire si la même volonté existe des autres côtés. ■

INTERVIEW D'ISABELLE MAGNÉE, PROFESSEUR D'ANALYSE DU MOUVEMENT EN HAUTES ÉCOLES

À quand remonte votre réflexion sur une école supérieure de la danse?

Notre démarche a commencé en janvier 2004. C'est une question qui est venue des jeunes au sein d'un centre artistique privé. Ces jeunes se voyaient obligés de partir à l'étranger s'ils voulaient se former dans le domaine de la danse. Tout a commencé grâce à l'énergie de Dominique Pirnay, directrice d'Artendance, qui a voulu donner les moyens logistiques et financiers pour qu'une formation supérieure en danse puisse exister. Le projet était très intuitif et imparfait au départ mais il a pu, au cours des années, mûrir grâce à nos premiers étudiants, grâce aussi à ceux qui sont venus donner les cours – Fernando Martin, Mateo Moles, Rose-Marie Brandt... On n'est pas parti de la volonté de créer une école supérieure en danse soutenue par une institution officielle qui permettrait d'aboutir à une formation diplômante. Très vite, on est allé voir les gens. La trajectoire est très semblable à celle de Vincent Wouters, directeur de l'école du cirque de Bruxelles, à l'époque avec le projet ESAC.

Quels étaient les grands axes de cette formation?

Cela a commencé en 2004 avec une dizaine d'étudiants. Une formation de jour, avec un horaire complet qui dispense des cours à la fois pratiques et théoriques avec une finalité artistique et pédagogique. Il y avait des cours réguliers toutes les semaines, et d'autre part des modules donnés par des chorégraphes invités. Au niveau théorique, il y

avait un cours de choréologie, un cours d'analyse du mouvement, d'histoire de la danse et des cours de pédagogie. Tous les jeunes qui ont fonctionné chez nous sont aujourd'hui danseurs ou travaillent dans le domaine de la danse.

Pourquoi avoir arrêté cette formation?

Il y a eu trois cycles de formations, puisque les derniers à être formés ont terminé en juin dernier. Mais à un moment donné, on s'est essouffé, on travaillait bénévolement, on avait besoin de moyens. Finalement, on a obtenu le soutien et la collaboration de Charleroi/Danses qui permettait à nos étudiants de suivre le *training program* à la Raffinerie en plus du programme de cours que nous dispensons par ailleurs. Le programme fonctionnait sur deux années, ce qui ne correspondait à rien par rapport aux exigences d'une formation supérieure, mais qui était faisable en termes de moyens. La dernière année, nous avons fonctionné assez différemment du fait de la collaboration avec Charleroi, nous sommes un peu sortis d'Artendance. D'une part, nous avons créé notre ASBL –l' ESD (Ecole Supérieure de Danse)–, d'autre part, en dispensant l'ensemble des cours à Bruxelles –à la Raffinerie et dans un studio en location– nous avons pris de la distance par rapport à l'ancrage de la formation dans une école privée, réputée comme école de loisirs et donc pouvant véhiculer une image peu professionnelle pour nos détracteurs.

Comment avez-vous fonctionné pour construire un projet de section danse dans une école supérieure d'art? Comment avez-vous fait le «saut» pour passer d'une formation intuitive sur deux ans à un projet complet sur quatre ou cinq ans ?

La rencontre avec l'IAD s'est faite un peu au fil des circonstances. Il n'y avait pas une volonté stratégique de se rallier à l'un ou à l'autre. En 2005 après avoir été voir l'IAD, commence une réflexion de fond menée en organisant une série de rencontres avec le secteur où nous avons rencontré individuellement une quarantaine de personnes. On a donc commencé par s'adresser au secteur de la danse –chorégraphes, pédagogues– leur demandant d'être soit soutien soit acteur du projet. Le point d'orgue a été la table ronde. Nous avons demandé lors de cette table ronde qui serait intéressé de participer à une commission. Cette commission a donc existé et a permis de réfléchir et d'aboutir à un projet qui tient compte des exigences d'une école supérieure artistique, des crédits, du traité de Bologne, de la répartition des cours en cours généraux, cours techniques, cours artistique,...

Quels sont les objectifs du projet actuel?

N'étant pas chorégraphe, mon objectif était de pouvoir rassembler des personnes qui ont des compétences spécifiques liées au domaine de la danse ou du mouvement. Afin de mettre sur pied un projet cohérent par rapport au monde artistique d'aujourd'hui et de de-



Art dirigé par Félicette Chazerand IAD 2005

main, qui donne l'opportunité aux danseurs de se former ici en Communauté française et de ne pas devoir quitter la Belgique pour suivre une formation. Les objectifs de mobilité, d'échanges et de transversalité étaient très importants. Autre chose était de donner la place autant au volet artistique et créatif qu'au volet pédagogique. Le volet pédagogique est important car beaucoup de danseurs seront amenés à un

moment donné à être dans le rôle du pédagogue, et ils n'en ont pas forcément les outils. Voilà pour les très grandes lignes.

Vous parliez de vos détracteurs. Outre l'image d'école privée, il y a l'image liée au caractère philosophique de l'IMEP et de l'IAD dans un pays où la guerre scolaire semble encore marquer l'inconscient collectif et où les réseaux divisent l'enseignement de la maternel au post-doc. Il y a également la question sensible de sa localisation: Bruxelles, la banlieue de Bruxelles, la Wallonie ?

La question des réseaux a été posée à la table ronde. C'est une question anachronique. C'est une position qui sert à nourrir les détracteurs du projet mais qui n'est pas une crainte réelle que soit bafouée la liberté de pensée ou d'agir de l'artiste. Quant à sa localisation, la présence d'une école supérieure sur un site comme celui de Louvain-la-Neuve a un sens. Il y a les humanités chorégraphiques qui sont juste à côté, l'U.C.L est un site extrêmement vivant. C'est un endroit rassembleur. Même si ce n'est pas dans la capitale, le site le plus vivant et le plus créatif au niveau de la danse. Mais Bruxelles aurait d'autres désavantages. Et puis un artiste ça bouge, un danseur est amené à être mobile, à aller voir ce qui se fait partout en Europe. Et Louvain-la-Neuve n'est qu'à 25km de Bruxelles! L'objectif de départ était un objectif rassembleur et certainement pas un objectif de division par région. Sachant que, de toute façon, il ne peut exister qu'une école en communauté française de Belgique, que cette école est vraiment indispensable. Le moment est venu, mais si on se retrouve avec des projets qui sont en train de se torpiller dans les pattes, on est en train de passer l'opportunité. Le Conservatoire Royal de Bruxelles a torpillé le projet car il trouvait que c'était inadmissible que l'IAD en obtienne l'habilitation. C'est une institution qui a commencé par torpiller le projet, ce ne sont pas les danseurs ou les chorégraphes. Les chorégraphes réunis dans le pôle bruxellois ne sont peut-être pas conscients de comment cela s'est passé en amont ni des conséquences que cela peut avoir en aval.

A vous entendre, on a l'impression que c'est irréversible, pourtant si la législature suivante maintient la position actuelle, il faudra que tout le monde se mette à table pour dépasser cette situation de blocage. Pensez-vous qu'il sera possible de surmonter cette rancœur liée à ce que vous devez voir comme un dénigrement de votre travail afin de collaborer?

Il est très difficile de faire un projet qui soit à la fois artistique et pédagogique. C'est pour ça que le débat Louvain-La-Neuve, Bruxelles, Liège perd de son sens et que les écoles feraient bien de se mettre autour de la table pour avancer. Mais cela correspondrait inévitablement à comment on se partage le gâteau. Alors que si chacun veut le faire tout seul, le risque serait qu'il n'y ait jamais de gâteau et que chacun reste avec ses ingrédients séparés. Il vaut mieux allier ses forces. Pour que l'école soit vraiment porteuse, qu'elle favorise la mobilité du danseur, qu'elle lui permette de faire des échanges créatifs qui vont dans le sens de la transversalité, des synergies, et de ce qui existe déjà. ■

«POUR UNE CONCERTATION COLLECTIVE AUTOUR D'UN ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA DANSE»

INTERVIEW D'ANDRÉ FOULON, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MONS

À quand remonte la réflexion sur un projet d'école supérieure en danse ?

Lorsque j'ai postulé pour le poste de directeur du Conservatoire Royal de Mons il y a sept ans, j'avais été sollicité par Frédéric Flamand et Henri Goffin. On avait réalisé une convention de partenariat avec les trois institutions –Conservatoire Royal de Mons, Plan K et Charleroi/Danses– afin de créer une école supérieure de danse en Communauté française puisque l'enseignement de la danse est décrété mais non-organisé.

En quoi consistait ce projet ?

On avait fait avec Jason Beechey un gros travail qui comportait deux volets. D'une part, nous avions réalisé une étude comparée des différentes écoles en Belgique et dans le monde dans le but d'analyser leurs points forts, leurs programmes, leur mode de recrutement,... Et d'autre part, on y décrivait les objectifs pédagogiques. Objectifs de polyvalence souvent demandés aux danseurs, par exemple. Nous avions également créé la grille horaire, la part de cours généraux, la part de cours de techniques de danse, de création chorégraphique, d'anatomie, de kinésiologie,... Nous évoquions aussi des professeurs potentiels.

Qu'est-il advenu du projet ?

Lorsque nous avons proposé le projet au bureau du cabinet de Françoise Dupuis, c'était une fin de non recevoir. D'abord, elle n'accordait pas les moyens précisés dans le décret –elle proposait que nous créions l'école sur nos propres moyens–; d'autre part, elle voulait que cette école ait pignon sur rue à Bruxelles. C'est ce que nous essayions de faire par le biais de la Raffinerie, puisque c'était une sorte de triangle Charleroi-Mons-Bruxelles. Ce

document est là depuis sept ans et n'a jamais été utilisé.

Et plus récemment, qu'est ce qui vous a poussés, vous et le Conservatoire de Liège, à remettre un nouveau projet ?

Lors d'une réunion du CSESA, j'ai été interpellé par le dépôt d'un projet de création d'une école supérieure de la danse par l'IAD et l'IMEP.

En tant que directeur d'une école de l'enseignement officiel, j'ai été un peu interpellé car le pacte scolaire prévoit que ce soit l'enseignement officiel qui fasse référence et non l'inverse. C'est une question purement politique ou juridique, sur le principe, je n'ai absolument aucune rancœur ou aucun ressentiment par rapport à ce projet là. En tant que directeur d'une petite école, je n'ai absolument pas les moyens d'organiser cet enseignement, il faut une infrastructure adaptée or nous n'avons pas cela ici. Ce qui s'est passé après cette réunion du CSESA, c'est que les directeurs de l'enseignement officiel se sont dit: «Pourquoi ne pas se regrouper pour faire un projet pour contrebalancer l'enseignement libre, et pourquoi on ne se regrouperait pas avec les six écoles officielles de la Communauté Française?». J'ai d'ailleurs remis à Laurent Gross (directeur de L'INSAS) le projet de 2002, à titre d'information, comme base de projet.

Mais vous n'avez jamais remis un projet regroupant les six écoles ?

C'est dommage que le projet se soit éclaté. À la séance du CSESA qui suivait la demande d'habilitation IAD-IMEP, j'ai été encore plus interpellé par la note des trois institutions de Bruxelles qui s'étaient isolées et qui nous avait mis de côté. Ce qui a motivé évidemment le directeur de Liège François Thiry de me solliciter pour proposer aussi quelque

chose. Et comme j'avais ce document, qu'on pouvait reprendre et adapter, j'ai dit bien entendu dit oui.

Quand l'avez-vous remise au cabinet ?

Nous avons réalisé la note, mais nous ne l'avons pas encore déposée au cabinet. Car nous ne voulions pas le faire sans en avoir parlé à nos conseils de gestion respectifs. Sur le principe, nos professeurs d'art dramatique surtout, étaient assez favorables, puisque le corps est au centre de leur préoccupation. Nous n'avons pas d'enseignement de la danse à proprement parlé, mais nous travaillions avec des chorégraphes dans le cadre de la section d'art dramatique. La danse et plus largement le travail du mouvement est un pôle qu'on ne peut plus nier dans la formation de l'acteur. Mais par contre, c'était le blocage absolu au niveau des infrastructures. Nous n'avons déjà pas assez d'espace pour les cours existants.

Quel est l'objectif de ce projet ?

Il s'agit surtout d'une démarche d'information, plus qu'une volonté de réaliser le projet nous-mêmes. Ce qu'on ne veut pas, c'est être dissocié de toutes les réunions de concertation qui auront lieu. On veut participer au débat et voir les collaborations possibles. C'est peut-être le domaine qu'il faut organiser en décentralisation. Il faut que tout le monde soit impliqué. Il faut trouver un lieu qui en a les moyens et que nous mettions nos énergies ensemble, pour que puisse exister en Communauté française une école qui ait un réel rayonnement international. Il y a PARTS à Bruxelles qui bien sûr est une école privée. Mais, faut-il deux écoles de danse à Bruxelles? C'est une question, je n'ai pas la réponse, mais elle mérite d'être posée en concertation. ■

«UN RAPPROCHEMENT CHOISI ENTRE LES ÉCOLES D'ART»

INTERVIEW AVEC CAROLINE MIEROP, DIRECTRICE DE L'ENSAV LA CAMBRE

Quel est l'historique de votre projet de fédération d'écoles artistiques? Et plus spécifiquement quant à l'organisation du domaine de la danse ?

Ensemble, l'INSAS, le Conservatoire royal de Bruxelles et La Cambre, nous avons déposé, une demande d'habilitation pour l'organisation du domaine de la danse, en janvier 2008, au CSESA. Nous l'avons fait pour d'évidentes raisons, internes et externes. Les raisons externes, c'est que nous avons dans chaque école des relations artistiques et professionnelles avec des danseurs et des chorégraphes: que ce soit à l'INSAS ou au Conservatoire, à travers le théâtre et les arts de la scène et du spectacle en général; que ce soit à La Cambre où nous invitons des danseurs dans le cadre de notre module de performance ou dans nos cours d'arts numériques, ou parce que plusieurs professeurs, designers et stylistes, travaillent avec des compagnies chorégraphiques –Charleroi Danses par exemple ... À travers tous ces contacts, nous savions qu'il y avait un réel besoin et une véritable envie d'un enseignement supérieur de la danse en Communauté française. Voilà pour les raisons externes. En interne, nous observons et nous favorisons à La Cambre, comme certainement dans les autres écoles, les convergences qui se multiplient entre les arts plastiques, le design, la danse, la musique, le cinéma, le théâtre,... Il y avait une place pour la danse dans une «association» de nos trois écoles.

La remise du projet au CSESA était-elle une réaction par rapport au projet IAD-IMEP ou s'agissait-il d'une émergence concomitante ?

Le projet était en discussion depuis longtemps, sur un mode différent. En ce qui concerne La Cambre par exemple, j'avais adressé en novembre 2007 un projet pédagogique à la Ministre qui se concluait par deux propositions majeures: d'une part, qu'il fallait arrêter d'engager seuls de nouveaux enseignements et qu'une fédération pluridisciplinaire d'écoles serait une fantastique opportunité pour nos étudiants et

une belle préparation à l'après-école. D'autre part, je soulignais l'absence, dans cette association, de l'architecture et de la danse... Nous avons déposé notre demande d'habilitation très peu de temps après la demande introduite par l'IAD car nous avons voulu «sortir du bois» en même temps, les discussions étant engagées entre nos 3 écoles depuis des mois. Nous ne voulions pas que le travail réalisé et les contacts déjà pris avec le secteur soient inutiles. Il y avait eu un travail en amont, mais je ne doute pas que ce travail ait aussi été fait par d'autres écoles –c'est dans



Défilé des étudiants 1ère Styliste, 2008 © ENSAV La Cambre



Performance de Gaëtan Rusquet (Scénographie, 2008)
© ENSAV La Cambre

l'air du temps... Les deux projets ont été remis à la ministre, qui nous a dit: voyez ce que vous pouvez faire ensemble avec le secteur de la danse.

Avez-vous répondu à cette demande? Avez-vous organisé une rencontre avec le secteur et l'IAD ?

Nous sommes retournés vers nos interlocuteurs dans le secteur de la danse et avons rencontré les principaux protagonistes de la danse en Communauté française. Ils nous ont fait comprendre quelque chose qui nous a fait changer notre fusil d'épaule: en effet, il y a besoin d'un enseignement de la danse au niveau supérieur en Communauté française; en effet cet enseignement de la danse a plein de points de contact avec les arts visuels, le théâtre, le cinéma, la musique,... Mais, je cite, *la danse ne*

veut pas être un simple département, le «petit dernier» d'une école existante. Nous voulons une école de danse à part entière. Depuis, nous sommes restés en contact régulier avec le groupe de travail des danseurs. Nous les avons aidés, non pas pour leur dire comment il fallait enseigner la danse mais pour leur expliquer les cadres réglementaires de l'enseignement supérieur artistique et le fonctionnement de nos propres écoles. Si cette école de danse existe comme je l'espère, elle aura vocation d'entrer comme quatrième partenaire dans notre fédération d'écoles.

Il s'agit d'une demande légitime et qui est très représentative de comment se vit la danse, mais pensez-vous que ce soit possible pour la Communauté française de créer une

école de danse à part entière qui ne soit pas intégrée à une école?

Il y a pour l'organisation du domaine de la danse, un certain nombre «d'unités d'encadrement» prévues par la loi. Si vous créez une section danse dans une école existante, c'est l'école existante qui reçoit ces unités d'encadrement (quinze équivalents temps plein) et qui en contrôle l'utilisation... C'est pour cela que le secteur de la danse dit : *donnez nous ces professeurs et, en plus, nous développerons des synergies avec les écoles existantes.* De plus, dans la logique du secteur, c'est une plus-value symbolique d'avoir une école et de ne pas être seulement un des domaines d'une école existante.

Vous avez répondu à la demande de la ministre en allant revoir le secteur, mais avez-vous eu des échanges avec l'IAD ?

C'est vrai que nous n'avons pas consulté l'IAD –ce qui est d'ailleurs réciproque–, mais nous n'aurions pu les consulter que pour leur dire que notre demande d'habilitation ne faisait plus sens en tant que telle; car la demande du secteur, c'est une école de danse à part entière et nous les soutenons dans cette démarche. Évidemment, nous espérons que cette école soit bruxelloise, qu'elle se construise avec ceux avec qui nous avons travaillé, qu'elle soit ouverte à des synergies et à une association au sein de la plate-forme que nous sommes en train de créer entre La Cambre, le Conservatoire et l'INSAS. Mais nous lançons cette plate-forme à trois, sans attendre la danse. Ce sont deux projets qui sont liés dans la réflexion, mais qui ont leur vie et leur calendrier propres.

Ce projet de plate-forme fait-il suite à la logique des accords de Bologne?

Non, pas directement. Ou alors oui, de façon «défensive» et préventive, mais en sachant que l'on transforme toujours les défenses en projet. Par ce projet, nos écoles choisissent de se rapprocher des écoles et des enseignements dont elles ont envie de se rapprocher, plutôt que de se laisser absorber un jour dans quelque chose qui n'aurait pas de sens pour elles, ou qui menacerait leurs spécificités. Nous ne sommes pas preneurs d'associations hybrides, purement circonstancielles, comme ce fut le cas pour les Hautes écoles; ni de fusion dans l'université. Nous pensons que les associations (pédagogiques) les plus riches pour les artistes se font avec d'autres artistes, mais des artistes qui travaillent dans d'autres domaines, avec d'autres média, et avec qui, un jour dans leur vie professionnelle, ils se retrouveront sur une scène, dans un musée, sur un écran... ■

POUR APPROFONDIR LES QUESTIONS D'ENSEIGNEMENTS ET DE PÉDAGOGIE DE LA DANSE...

L'enseignement de la danse a fait l'objet de nombreux écrits sur lesquels peuvent s'appuyer danseurs, chorégraphes, professeurs, historiens. Parmi ceux-ci, des livres parus récemment, et passionnants: Melanie Bales & Rebecca Netl-Fiol, *The body eclectic. Evolving practices in dance training* (Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008) et Liora BRESLER, *Knowing bodies, moving minds. Towards embodied teaching and learning*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 2004. Et, parus en français, notamment *Les acquisitions techniques en danse contemporaine* (Centre National de la Danse, Paris, 1999), *Histoires de corps. A propos de la formation du danseur* (Cité de la Musique, Paris, 1998).

Aux éditions Contredanse, vous trouverez également des ouvrages sur le sujet: *Incorporer* (2001) numéro de Nouvelles de Danse entièrement consacré à l'enseignement, ainsi que dans la même revue : *La transmission* (1994). Plus spécifique à la Belgique et à l'actualité *NDD info* a dédié une tribune à *L'enseignement de la danse contemporaine en Belgique* dans son numéro d'octobre 2004.

Toujours sur les écoles en Belgique, le centre de documentation vous invite à consulter le livre sur PARTS, *Documenting ten years of contemporary dance education* de S. De Belder et T. Van Rompay (2006), ainsi que le documentaire vidéo d'Albert Quesada, ancien étudiant de PARTS, avec des images de studio, de training, de recherche et performances (2008). Vous trouverez aussi deux documentaires vidéo sur MUDRA, l'école de Béjart créée en Belgique et au Sénégal.

Vous trouverez parallèlement diverses revues entièrement dédiées à l'enseignement de la danse: *Journal of dance education (Etats-Unis)*, *Marsyas (France, 1987-1997)*, *Research in Dance Education (Royaume-Uni)*, et d'autres y ayant consacré une série d'articles: *le Bulletin du Centre national de Danse Contemporaine d'Anger (France)* de 1988 à 1990, *Contact Quarterly (Etats-Unis)*, mais aussi de nombreux actes de colloques internationaux.

Sur les questions relatives au cadre plus général de l'enseignements en Belgique: www.enseignement.be ou vous trouverez dans la rubrique textes fondamentaux, le **décret de l'enseignement supérieur artistique** de 1999 et la version de 2001, le **Pacte scolaire**, et le **décret appliquant le processus de Bologne**.

«DOTER LE SECTEUR DE LA DANSE D'UN ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR QUI LUI SERAIT SPÉCIFIQUEMENT CONSACRÉ»

UNE RENCONTRE ORGANISÉE PAR LE PROJET BRUXELLOIS ESAD

Le 8 décembre dernier se tenait à la Bellone une réunion d'information initiée par le projet bruxellois d'École Supérieure de l'Art de la Danse (ESAD). Lors de cette rencontre, Antoine Pickels, directeur du lieu, Véronique Descombe, pédagogue, et Ida De Vos, danseuse, programmatrice et coordinatrice du projet ont présenté la genèse, les objectifs et une première maquette de ce projet souvent appelé «projet des chorégraphes». Après quoi, une série de questions auxquelles ont répondu les trois précités, largement soutenus par Michel Boermans, professeur à l'INSAS, pour toutes les interrogations d'ordre institutionnel ou technique.

LA GENÈSE DU PROJET

Antoine Pickels : «Trois écoles sont venues nous voir pour nous proposer de collaborer et nous ont demandé "comment nous organiserions le domaine de la danse au niveau supérieur au sein de leur plate-forme commune des écoles artistiques bruxelloises?". À cette première réunion, il y avait des représentants des écoles: l'INSAS, La Cambre et le Conservatoire Royal de Bruxelles et des gens de la danse. Très vite, les gens de la danse se sont positionnés par rapport à l'envie de prendre en main le projet et que ça ne devienne pas un domaine d'enseignement mais une école à part entière. On s'est retrouvé une dizaine à travailler sur le projet depuis le mois de juin: épisodiquement durant l'été et intensément cet automne: Julie Bougard, Ida De Vos, Marian Del Valle, Véronique Descombe, Joanne Leighton, Nicole Mossoux, Michèle Noiret, Bud Blumenthal, Patrick Bonté, Pierre Droulers, Thierry Smits, Michel Boermans et moi-même. Ce groupe de réflexion a, d'une part, pensé et défini les objectifs pédagogiques et, d'autre part, a commencé à réaliser la grille de cours.»

LES OBJECTIFS GÉNÉRAUX

Ida De Vos : «L'ESAD se fixe pour principaux objectifs de former des personnalités artistiques à l'art de la danse contemporaine (danseurs, inter-

prètes, chorégraphes), de contribuer à la formation d'intervenants du champ chorégraphique (production, gestion, transmission, recherche, programmation,...), de participer au développement de formations transdisciplinaires permettant des rencontres entre arts de la danse, musique, chant, arts plastiques et design, art dramatique, scénographie, photographie, vidéo et arts numériques, cinéma ... en étroite liaison avec les trois établissements partenaires.»

Véronique Descombe : «Le contexte chorégraphique ayant beaucoup changé depuis le départ de Béjart et son école, nous pouvons aujourd'hui créer une structure qui ne soit pas axée autour d'un mouvement précis, ou d'une personnalité. Une école où l'on puisse accueillir des courants variés, les langages chorégraphiques étant infiniment plus diversifiés qu'il y a vingt ans. Il va donc falloir donner une formation aux étudiants qui leur permette de répondre à ces multiples attentes et de faire des choix par rapport à tous ces possibles.»

LES ÉTUDES

Ida De Vos : «L'idée est de créer deux baccalauréats : "Danseur interprète" et "Chorégraphe créateur" dont les deux premières années sont communes. Ce tronc commun est centré sur la formation du danseur avec des cours de

techniques contemporaines, techniques classiques, d'anatomie, de kinésiologie, d'histoire de la danse, de choréologie, d'analyse du mouvement, de travail du répertoire, d'improvisation,... La troisième année est l'année où l'étudiant choisit son orientation.»

Antoine Pickels : «Les masters sont plus nombreux. Il y a un master en danse qui reprend les orientations des années précédentes, un master en pratiques transdisciplinaires organisé conjointement avec les trois autres écoles, un master en recherche et études en danse plus théorique et enfin un master en gestion de projet artistique. Ce dernier est vraiment pensé d'une part pour ceux, jeunes, qui voudraient s'orienter vers l'administration, la médiation, programmation, diffusion dans le domaine spécifique de la danse, mais également c'est un master qui répond à la question de la reconversion des danseurs. Il y a également un diplôme qu'on appelle actuellement finalité didactique qui correspond à l'agrégation, pour outiller les danseurs à l'enseignement.»

Véronique Descombe : «Il faut que cette finalité didactique soit également accessible à des gens qui n'ont pas fait de master mais qui, à un moment donné de leur carrière de danseur, décident de se diriger vers l'enseignement. Cette formation vise à revoir tout le bagage acquis en tant que danseur dans le but de le transmettre.» ■

AUTOUR DE LA DANSE

À l'occasion du cinquantième anniversaire de **Jan Fabre**, Troubleyn et le Singel organiseront un symposium consacré au théâtre, à la danse, à la performance et à l'écriture les 14 et 21 février de 14h à 17h au Singel à Anvers.

Un outil destiné à aider les artistes à mener à bien leurs projets professionnels est publié sous le nom de «**Ah comme Artiste**». Ce guide, publié par L'ASBL ILES et la Mission Locale de Schaerbeek, contient des informations sur le statut social et fiscal de l'artiste, l'accès au chômage, et les droits d'auteur. Il est régulièrement mis à jour et est distribué gratuitement. De plus, la Mission locale de Schaerbeek propose chaque premier jeudi du mois à 9h une séance d'information pour éclairer les artistes sur leurs droits et obligations. Les prochaines séances auront lieu les jeudis 8 janvier, 5 février et 5 mars. Plus d'informations sur www.iles.be.

Rendez-vous de débat et de réflexion autour des enjeux du secteur de la danse, le prochain **Rond-point de la Danse** organisé par la RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes) en association avec Contredanse et la Maison de la Bellone portera sur les questions du statut social et économique des danseurs et des chorégraphes. Par quelles protections sociales sont couverts les artistes? Ces systèmes sont-ils efficaces pour tous et surtout pour les artistes aux revenus les plus faibles? Les artistes de la danse ont-ils les mêmes possibilités que les citoyens moyens en terme de propriété d'un logement, d'une voiture? Comment avoir une famille quand on est artiste? Y-a-t-il l'opportunité d'une activité artistique non professionnelle en début de parcours pour les jeunes artistes? Qu'en est-il de la reconversion professionnelle des danseurs en fin de carrière? Par diverses interventions, le but de cette troisième conférence-débat sera de mettre sur la table les réalités concrètes des artistes *par rapport à leurs attentes de reconnaissance sociale et professionnelle et par rapport aux objectifs d'un vrai statut social*. Rendez-vous le 19 février de 15h à 18h à la Bellone.

Bruxelles accueillera les 6, 7 et 8 février la première édition d'un événement de danse orientale appelé **The International Raqs Congress**. Plus de 20 professeurs, danseurs et chorégraphes internationaux et locaux se réuniront le temps d'un week-end et proposeront des activités diverses, comme des stages de danse orientale, trois soirées de gala, un défilé de mode, trois hal-las avec musiciens live, une scène ouverte, etc. Plus d'informations sur www.raqscongress.com

La cinquième édition du **Salon destiné aux futurs étudiants en arts de la scène** permettant de découvrir les différentes filières et formations existantes sera, cette année, bi-communautaire. Il aura lieu le dimanche 15 mars en partie à la Bellone.

Du 22 au 28 mars, l'Eden, le Palais des Beaux-Arts de Charleroi et le Ciné Le Parc vivront au rythme du flamenco. Le temps d'une semaine, la programmation culturelle tournera autour de cette tradition ancestrale qu'est le flamenco et tentera de casser les clichés. Des projections des films *Vengo* de Tony Gatlif et *Flamenco* de Carlos Saura auront lieu, des ateliers découvertes seront organisés ainsi qu'une conférence-démonstration par Marisol Valderrama accompagnée de musiciens. Le point d'orgue des festivités sera la représentation de *La Edad de Oro* par Israël Galvan le 28 mars. ■ VP

CRÉATIONS

Ebalé Zam signe une nouvelle création, *Jardin Secret*, où il entreprend une recherche autour des relations hommes/femmes en questionnant la découverte de l'autre. En concrétisant ses recherches en danse afro-contemporaine et la matérialisation du lien entre tradition et modernité, Ebalé Zam s'interroge: «L'amour n'est-il pas parfois la simple fascination du reflet que l'autre nous renvoie? Jusqu'où peut aller un amour fusionnel?» Le duo qu'il propose, dansé par Nicoletta Branchini et lui-même expose l'histoire d'un homme passionné qui veut vivre à travers sa compagne et qui finit par cacher un terrible secret. Première le 14 janvier au Centre culturel Les Riches Claires à Bruxelles.

La chorégraphe et danseuse belge **Julie Bougard** met en scène le prochain concert du groupe de musique *Slang*. Le spectacle musical, accompagné des projections d'images de Lucas Racasse, sera présenté pour la première fois au Théâtre des Doms à Avignon le 17 janvier.

C'est sur une chorégraphie de Marcia Haydée, muse de John Cranko au Stuttgart Ballet et directrice du Ballet Municipal de Santiago de Chili, que le **Ballet Royal de Flandre** présentera *Le Lac des Cygnes*. La musique de Tchaïkovski sera interprétée en direct par le Brussels Philharmonic Vlaams Radio Orkest et sera dirigée par Benjamin Pope. Le spectacle, dont la scénographie sera proposée par Pablo Nuñez, sera dansé en deux temps, avec un seul entracte. Première le 24 janvier au Stadsschouwburg d'Anvers.

Avec sa nouvelle pièce à l'univers chorégraphique non répertorié, la danseuse et chorégraphe argentine **Ayelen Parolin** nous «offre le privilège, légèrement «interdit», de pénétrer dans l'intimité d'une soirée entre filles. Dans *SMS and Love*, des filles racontent avec humour, tendresse et détournement de sens cette frontière floue entre confession, exhibition et dévoilement de soi. La soirée colorée, loufoque et chaudement argentine, mêlant paillettes, chansons, confidences intimes et délire extravertis, livre des secrets qu'il aurait été si dommage de garder cachés... Et si on dansait? Première le 27 janvier au Théâtre Les Tanneurs à Bruxelles.

Forces a pour point de départ une étude des quatre forces universelles qui dominent notre monde: la force de gravité, la force électromagnétique, la force nucléaire faible et la force nucléaire forte. Le chorégraphe et danseur **Ugo Dehaes** traduit par ce spectacle la physique en scènes dansées virevoltantes. Pour cela, il a travaillé chaque mois avec des danseurs différents pendant deux semaines, chaque fois dans un nouveau lieu. *Forces* réunit et regroupe



tous les danseurs le temps d'un soir. La première a eu lieu le 16 décembre dernier au Stuk, les prochaines représentations sont prévues les 5 et 6 février au Vooruit, à Gand.

En complicité une fois de plus du chanteur lyrique Steve Dugardin, ainsi que d'une soprano, **Koen Augustijnen** a choisi des compositions de Haendel pour sa nouvelle pièce *Ashes*. Partant du thème de la fugacité, le nouveau spectacle des Ballets C. de la B., réunit sur scène huit danseurs acrobates et s'intéresse à tout ce que font les gens pour ne pas perdre ce qu'ils ont obtenu ou réalisé. Wim Selles assurera la direction musicale et créera le paysage sonore électronique du spectacle. Première prévue le 10 février à La Rose des vents, en collaboration avec la Maison de la Culture de Tournai.

Dans le cadre de sa résidence au Centre Chorégraphique Charleroi/Danses, la chorégraphe et danseuse **Barbara Mavro Thalassitis** prépare *OBJEKT*, une série de pièces chorégraphiques et plastiques autour de la thématique de l'objet. Parmi celles-ci, *Pavane*, la prochaine création de sa compagnie Roberta DC sur le thème de l'«autre» en tant qu'objet. En réinterprétant librement la «Pavane pour une infante défunte» de Maurice Ravel, la pièce aborde le sujet de l'innocence et confronte l'animé (le corps en mouvement) à l'inanimé (les objets et la matière), et le vivant à l'artificiel. Sur scène, la chorégraphe et danseuse sera accompagnée du pianiste Stéphane Ginsburgh et d'un ours en peluche rose. Première prévue le 4 mars au Théâtre de l'Ancre à Charleroi dans le cadre de sa résidence à Charleroi/Danses.

Après une collaboration avec le dessinateur et scénariste belge Thierry Van Hasselt, **Karine Ponties** invite à présenter le dessinateur italien Stefano Ricci à participer à sa prochaine création, *Humus Vertebra*. Né de la déconstruction et de la rencontre des personnages créés précédemment dans les solos *Fidèle à l'Eclair* et *Havran* (2008), *Humus Vertebra* est une pièce pour trois interprètes qui tourne autour de la figure de l'épouvantail. Catapultés dans une même pièce, ces personnages se glissent dans une seconde peau. La première est prévue le 12 mars prochain au Théâtre Les Tanneurs à Bruxelles, où l'artiste est en résidence.

Le chorégraphe et danseur hip-hop **Saho**, habitué des planches du Centre culturel Jacques Franck à Bruxelles présentera lors du prochain Festival «D'ici et d'ailleurs» sa nouvelle création *Histoire de Gestes*. En mêlant hip-hop, mime, popping et théâtre, Saho nous retrace le parcours de sa vie et nous livre son personnage de façon intimiste, de sa naissance jusqu'à

aujourd'hui. Divers «tableaux» correspondant à des «époques» de son existence mettent en évidence ce parcours. Première le 15 mars au CC Jacques Franck à Bruxelles.

Nouvelle création pour la Danscompagnie **Francine De Veylder** accompagnée musicalement par l'Orchestre de musique de chambre de Flandre Orientale. «Fragile, frêle et intime», *Touch* cherche à troubler le spectateur, à le «toucher» en mêlant liberté musicale et Contact Improvisation. Ce projet collectif signé Bakyt Baimyrzaev, Francine De Veylder et Céline Wobmann propose une distribution mixte, mélange de langues et de cultures. «Une création en haute teneur d'énergie et d'une vulnérabilité surprenante». Première prévue le 20 mars CC De Werf à Alost.

Artiste associée au Théâtre National, **Michèle Noiret** signe une nouvelle création sous le nom de *DEMAIN*. Accompagnée sur scène par la compositrice, violoniste et improvisatrice Stevie Wishart avec son violon, elle se laisse habiter par un personnage saisi par l'inacceptable du monde. Sur le plateau, le spectacle se monte et se démonte, et la chorégraphe danseuse explore sa vie intérieure. Des images prises sur le vif, ainsi que des courts films créés par Aliocha Van der Avoort accompagnent le spectacle. La première est prévue le 24 mars au Théâtre National à Bruxelles.

Première pièce d'un triptyque proposé par **Joanne Leighton** et sa compagnie Velvet, *The End* se base sur le principe d'une série de fins: la fin d'une chanson, le dernier mouvement dansé, la fin d'une histoire, la sortie de plateau, la fin de la pièce, la perte de la conscience, la fin d'un état ou le passage d'un état à un autre, la perte de la conscience, etc. À la fois didactique et ludique, la pièce est rythmée par des transformations où le plateau devient un espace de flottement. Cette création, prévue pour 4 danseurs et un performer sera réalisée en deux étapes. Une première présentation de 25 minutes est prévue pour la Biennale du Val de Marne en mars et avril 2009. La version longue de 60 minutes est attendue pour la saison 2009-2010. ■ VP



Ebalé Zam
Jardin secret © Johan Coppennolle

REGARDS CROISÉS SUR UNE ŒUVRE EN COURS DE CRÉATION: HUMUS VERTEBRA.
RENCONTRE AVEC KARINE PONTIES, CHORÉGRAPHE ET STEFANO RICCI, COLLABORATEUR ARTISTIQUE.

PAR VIRGINIA PETRANTÒ

KARINE PONTIES

Chorégraphe, danseuse, directrice artistique de sa compagnie Dame de Pic, Karine Ponties se forme à Mudra, l'école de Maurice Béjart à Bruxelles. Elle travaille pour plusieurs compagnies (Frédéric Flamand, Michèle Noiret, Mossoux/Bonté et Pierre Droulers), avant de fonder sa propre compagnie en 1996 avec Florence Richard et Laurence de Jonge. Elle a créé plus d'une vingtaine de pièces dont: *Holeulone* (prix 2007 de la critique théâtre et danse de la Communauté française de Belgique), *Brutalis* (prix Sacc), *Boreas* (une commande de LOD avec Lawrence Malstaf et Dominique Pauwels), *Phébus et Borée* (projet les *Fables à la Fontaine*) et *Mi non sabir* (projet tchèque Transdanse Europe). Elle enseigne et donne régulièrement des ateliers pour danseurs professionnels à travers le monde. Karine Ponties est actuellement en résidence au Théâtre Les Tanneurs à Bruxelles et à Charleroi/ Danses à Charleroi.

Quels sont les points de départ pour cette nouvelle pièce? Comment le processus de création s'est-il organisé?

Humus Vertebra est une pièce qui s'est créée dans la durée puisque le processus de création a commencé il y a plus ou moins deux ans. La pièce tourne autour de la figure de l'épouvantail, personnage qui nous renvoie à la solitude, mais aborde également le thème de la rencontre, ce qui lui donne un côté un peu absurde. Ma démarche est intuitive. L'équipe artistique se rencontre pour travailler lors de résidences. Chacun propose, improvise, expérimente. De mon côté, je prends énormément de notes, de photos, je filme, je garde des traces de toutes les propositions. Nous travaillons essentiellement sur base

d'improvisations et sur les empreintes qu'elles nous laissent. Ces périodes de recherches sont coupées par temps de repos, de réflexion où je décortique, je sélectionne les matériaux intéressants pour que la recherche ne s'essouffle pas. J'écris. C'est un travail de longue haleine. A chaque nouvelle période de travail, l'équipe artistique se retrouve. Les danseurs arrivent à chaque fois avec des corps différents. Cela permet d'avoir un essoufflement moins rapide dans la création.

Pourquoi travailler autour de la figure de l'épouvantail?

Et pourquoi pas? L'épouvantail est une figure ancestrale et énigmatique: il est à la fois faux-semblant, croque-mitaine, ogre, sceptre, protestataire, crucifix, sens interdit, tour, sablier, il ne s'explique pas. Et puis j'aime le rapport à l'enfance qu'il insuffle. L'épouvantail disparaît de nos campagnes, seuls les enfants le remarquent encore. J'aime également le côté soldat déchu qu'il inspire, l'oubli et son manque d'esthétisme.

Comment s'opère le choix de vos collaborateurs et interprètes?

La plupart du temps, cela part d'une rencontre, je travaille essentiellement avec des gens qui me touchent. Mes collaborateurs et mes interprètes me suivent depuis plusieurs années, j'aime le fait qu'une réelle collaboration s'installe. Ils m'apportent énormément. J'aime travailler avec d'autres regards. Depuis toujours, j'adore le dessin, cette discipline me parle énormément, même si je suis incapable de dessiner. J'ai l'habitude de chercher des histoires dans la littérature, dans la musique, mais pas dans le dessin. La plupart du temps, je reste interloquée, je creuse à l'intérieur. Quand j'ai rencontré Stefano, je cherchais depuis un certain temps déjà à

entrer en contact avec lui. J'apprécie énormément ses dessins.

De quelle manière pensez-vous que la danse soit reliée aux autres disciplines artistiques? Qu'en est-il du dessin?

Pour moi, la danse n'est pas un but, mais un moyen. Mon instrument est le corps, et nous écrivons avec ce corps. Quand Stefano dessine, cela engage tout son corps. Mon défi est de faire se rencontrer des disciplines à priori inconciliables et de partir de là pour créer un univers. On parle souvent de transdisciplinarité, mais il faut des années pour entrer dans la tête de quelqu'un. Une réelle collaboration entre différentes disciplines engage du temps, de la découverte, de la compréhension des différents partis. Voilà pourquoi mes collaborations s'allongent souvent sur plusieurs années.

Comment s'articulent votre travail et celui de Stefano?

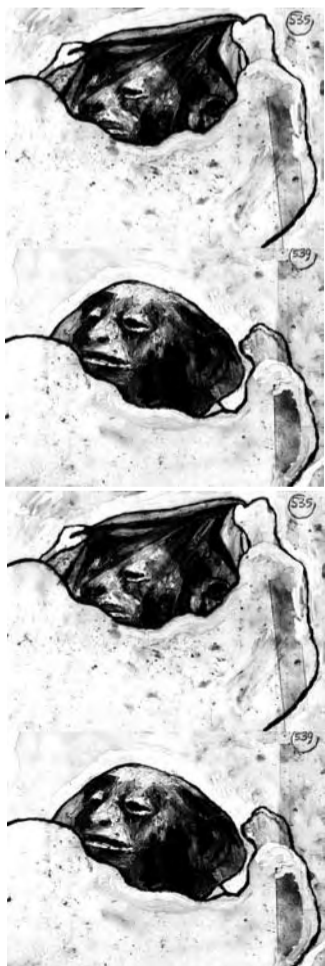
Avec Stefano, nous nous découvrons. Très étrangement il a eu très vite envie de créer des films d'animation pour le spectacle. Mais ceux-ci seront très courts et ne rentreront pas de la même façon dans le spectacle que les dessins de Thierry Van Hasselt. Ils seront plutôt des plages de rêve, de repos. Le regard de Stefano est important, sa façon de s'exprimer, d'aller chercher les anecdotes est très enrichissante.

Quel regard avez-vous aujourd'hui sur *Humus Vertebra*?

J'espère que ce sera beau, je pense que ce sera très absurde mais très complexe au niveau de l'écriture, si absurde que cela ne se verra pas. Aujourd'hui, nous devons encore évoluer, et notamment trouver un moyen d'intégrer au mieux les films de Stefano.



Humus Vertebra © Wilfrid Roche



Dessin de Stefano Ricci

STEFANO RICCI

Né à Bologne en 1966, Stefano Ricci est dessinateur. Révélé avec *Tufo*, aux éditions *Amok* (nommé à Angoulême pour le meilleur album en 1996), et Anita chez Fréon (nommé pour le prix international de la bande dessinée de la ville de Bruxelles), il publie également des dessins de presse dans *Libération*, les *Inrockuptibles*, *Télérama*, *l'Humanité*, *la Repubblica*, *Glamour*. Artiste visuel, il travaille pour le théâtre, la danse et le cinéma en partageant toujours du dessin. Depuis 2003, il occupe le poste de directeur artistique de *Biancoenero*, la revue du *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Rome, et enseigne la bande dessinée et le graphisme contemporain au D.A.M.S. Gorizia, Università degli Studi di Udine et Fakultat Medien Information und Design à Hambourg, où il vit.

En quelques mots, pourriez-vous nous décrire l'origine du projet? Quel rôle jouez-vous dans la création? Comment se déroule votre travail?

Ma rencontre avec Karine s'est faite d'une manière naturelle à Bruxelles, lors d'une de mes expositions. Tout de suite, nous nous sommes très bien compris. J'ai découvert son travail et l'envie de collaborer ensemble est venue spontanément. J'avais déjà travaillé en Italie pour diverses compagnies de danse et de théâtre. Au départ, je pensais apporter au projet un soutien visuel au niveau des affiches ainsi que divers matériaux pour le spectacle. Puis, naturellement, le projet s'est ouvert et Karine

m'a proposé de participer au travail de création. J'aime beaucoup le théâtre et particulièrement la danse, j'ai l'habitude de partir de matériaux vivants, de personnes, d'acteurs, de danseurs pour mes illustrations. J'ai assisté à une première séance d'improvisation avec un danseur, Claudio Stellato. Ce moment était très fort pour moi. Lorsque je travaille, j'ai l'habitude d'écrire, de mettre sur papier mes impressions, mes ressentis, que j'utilise après coup comme support pour dessiner. Après la première séance d'improvisation, Karine m'a proposé de partager mes notes avec l'équipe, si l'envie m'en prenait. On ne me l'avait jamais demandé. J'ai lu, j'avais écrit beaucoup de choses, essentiellement à partir des images que l'improvisation m'évoquait, des souvenirs. Par la suite, Claudio a utilisé certains détails de mon intervention pour l'improvisation suivante, il a transposé mes notes. C'était extraordinaire. J'ai ainsi découvert une nouvelle méthode de travail, qui est devenue pour moi une manière naturelle de fonctionner. Je me suis alors lancé dans le dessin. Puis l'envie de créer des petits films est venue. Donner du mouvement aux dessins. J'aime travailler à partir de souvenirs, d'anecdotes mais aussi à partir de l'instant. Le moment et les éléments présents sont tout aussi importants dans ma démarche.

De quelle façon le dessin est-il relié à la danse? Qu'est ce que la danse apporte à vos dessins?

Je pense qu'ils sont complémentaires mais je ne me pose pas la question de

cette façon. Je suis autodidacte, j'ai commencé à dessiner pour la danse et le théâtre car c'était pour moi une possibilité de voir le corps en mouvement dans un espace donné. Je deviens le témoin d'une histoire à raconter à travers un corps. Je pars toujours de modèles vivants pour mes dessins. C'est plus clair pour moi, je vois directement ce que je dois faire, je peux alors prendre plus de risques, aller directement vers le but de mon travail. Ma collaboration dans ce projet est la chose la plus complexe et la plus intéressante que j'ai faite, dans un certain sens, c'est même la plus claire car je dois faire des dessins et des films qui vivent à travers un univers, une scénographie. Ils se retrouvent auprès d'eux comme des corps illuminés, des lumières. D'où mon envie de créer des petits films, de mettre mes dessins en mouvement, de créer des présences vivantes auprès des danseurs. C'est nouveau pour moi. D'ailleurs, je n'y connais rien en technique, je réalise plus de soixante dessins pour une minute de film. Mais j'arrive à trouver un équilibre dans cette répétition, c'est comme un mantra.

Quel regard avez-vous aujourd'hui sur *Humus Vertebra*?

Pour le moment, je continue à réfléchir sur le matériel, je suis toujours en recherche. Je continue à dessiner énormément, c'est un travail de longue haleine. Mais je me sens utile dans l'avancement de la création. J'espère que mes dessins apporteront une réelle présence et une complémentarité dans le spectacle. ■

À L'OMBRE DES ARBRES DE FÉLICETTE CHAREZAND, VU PAR LES 5/8 DE L'ÉCOLE CLAIR-VIVRE

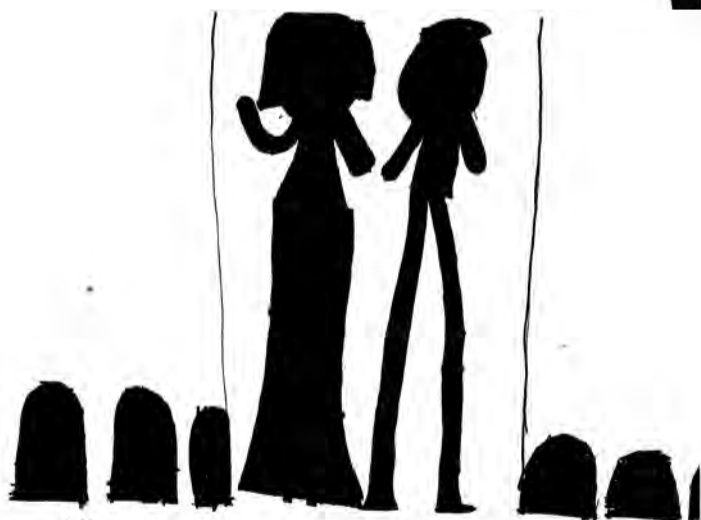
Classes d'Annick Peter et Caroline Cornet



Tahibault



vendredi, pendant le spectacle
A l'ombre des arbres
j'ai vu
une dame
et un monsieur
qui dansaient
j'aimais beaucoup
les jeux d'ombres
et de lumière.
Tahibault



J'aimais bien le spectacle
de danse et quand
les danseurs
jouaient avec des bâtons.
Mouna



Les dessins de tous les enfants se retrouvent sur www.contredanse.org

Chers spectateurs, chères spectatrices de danse, cet espace vous est ouvert. Si vous aimez la danse, le mouvement, le geste, Si vous aimez écrire, Si vous avez envie de partager vos impressions sur une pièce de danse, de danse-théâtre, une performance... N'hésitez pas, votre regard sur la danse nous intéresse.



AALST . AALST

20- 21/3 **TOUCH** Danscompagnie Francine De Veylder 20h ▶ CC De Werf

ANVERS . ANTWERPEN

21- 22/1 **Limb's theorem** William Forsythe / Ballet de l'Opera de Lyon 20h ▶ De Singel

24-25 & 27-31/1 & 1/2 **Le Lac des Cygnes - Ballet Royal de Flandre** 20h ▶ Stadsschouwburg

19-22/2 **Sutra** Sidi Larbi Cherkaoui 20h ▶ De Singel

11-13/3 **Cœurs croisés** Philippe Decouflé 20h ▶ De Singel

26-27/3 **The Porcelain project** Grace Ellen Barkey 20h ▶ De Singel

BERCHEM

23/1 **V.-Nightmares** Thierry Smit 20h ▶ CC Berchem

BRUGES . BRUGGE

13/1 **Entracte** Josef Nadj 20h ▶ MaZ

14/1 **CIRCA** (cirque) / Circa 20h ▶ Stadsschouwburg

27/1 **De deux points de vue** Michèle Noiret 20h ▶ MaZ

6/2 **Basso Ostinato** Caterina Sagna 20h ▶ MaZ

20/2 **Toki, a moment in the weave time** Ushio Agamatsu 20h ▶ Concert Gebouw

3/3 **While going to a condition/accumulation layout** Hiroaki Umeda

24/3 **Opening Night** Les Slovaks dance collective 20h ▶ MaZ

29/3 **El ultimo café** Andres Martin 20h ▶ Stadsschouwburg

BRUXELLES . BRUSSEL

8-10/1 **Pitié!** Alain Platel 20h ▶ KVS

8-10/1 **Double tour** (Cirque) Cie Baladeu'x 20h30 ▶ Espace Delvaux

9-10/1 **Objects in mirror are closer than they appear** Salva Sanchis 20h30 ▶ Kaaitheater

14-17/1 **Jardin secret** Ebalé Zam 20h30 ▶ CC des Riches Claires

15-17/1 **Headbanger's Wall** Peter Verhelst 20h30

16-17/1 **Works by 3/1** Jean-Luc Ducourt 20h30

19- 24/1 **Burning** (Festial Performances)

23-24/1 **Empire (Arts & Politics)** Superamas 20h30 ▶ Kaaitheater

27- 31/1 **SMS and Love** Aleyen Parolin 20h30 ▶ Tanneurs

30 & 31/1 **Modify** Thomas Hauert 20h30 ▶ Kaaitheater

2/2 **Ladycrackers** Julie Bougard Rencontres EntreVues Festival IN ▶ Botanique

3/2 **Invention** José Besprosvany Rencontres EntreVues Festival OFF 19h ▶ Ateliers du Théâtre Royal de la Monnaie

2-6/2 **Oxymoron (extraits)** Jordi Vidal ▶ Espace Catastrophe

4 & 6-8/2 **Rosas danst Rosas** Anne Teresa De Keersmaeker 20h30 ▶ Kaaitheater

6-7/2 **P.P.P** (Performance) Philippe Ménard 21h ▶ Halles

6-7/2 **You are here** Deep blue 20h30 ▶ Kaaitheater

9-14/2 **Nuit sur le monde** Cie Mossoux/Bonté 20h30 ▶ Theatre Varia

11, 13-15, 17- 18 & 20-22/2 **Project Kristian Smeds** 20h ▶ KVS

12-14/2 **Flowers** Pierre Droulers 21h ▶ Halles

13- 21/2 **Performatik** Festival 13-14/2 **End** Kris Verdonck 20h30 ▶ Kaaitheater



13-14/2 **Daybreak** Erika Zueneli 20h30 et 16h

13-14/2 **Leks (Mating Areas)** (Forme courte) Marina Fauer 20h30 et 16h
13-14/2 **Manteau long en laine marine porté sur un pull à encolure détendue avec un pantalon peau de pêche et des chaussures en nubuck rouge** Marco Delgado & Nadine Fuchs 22h30 et 18h
13-14/2 **Loss (titre provisoire)** Cie Giolisu 22h30 et 18h ▶ Chapelle de Boondael

14/2 **Prosthetic head, walking head and extra ear: fractal, circulating and chimeric flesh** Stelarc

16/2 **Press** Pierre Rigal ▶ Kaaitheater

19-21/2 **Test, still & figure this** (soirée composée) Anna Krzystek 20h
19-21/2 **Trois plateaux** Simon Siegmann 21h ▶ Halles

20-21/2 **Aproximacion a la idea de desconfianza** Rodrigo Garcia 20h30 ▶ Kaaitheater

28/2 **Symphoca Princess Bari** Ahn Eun-me 20h30 ▶ Bozar (Made in Korea)

3-5 & 7/3 **Plongeurs d'ombres** (> 4 ans) Gilles Monnart / 4 Haut Theatre ▶ CC Jacques Franck/Festival d'Ici et d'Ailleurs

4/3 **Black!...White?** Nelisiwe Xaba 20h30
6-7/3 **Boléro Variations** Raimond Hoghe 20h30 ▶ Kaaitheater

12-14 & 17- 21/3 **Humus Vertebra** Karine Ponties 20h30 ▶ Tanneurs

12-14/3 **Extraction** Marc Vanrunxt 20h30
13-14/3 **Spectacular** Tim Etchells 20h30 ▶ Kaaitheater

13-14/3 **Ensemismados** Fernando Martin 20h30
18-19/3 **Rond²** Cie Faux mouvement 20h30 ▶ CC Jacques Franck/Festival d'Ici et d'Ailleurs

20-21/3 **FEBRE** (Danse hip-hop) Cie Membros 20h30 ▶ Halles

24-28/3 **Demain** Michèle Noiret 20h15 ▶ Théâtre national

25-26/3 **Solar plexus** Phax Amhada, Ramadan Khater 20h30 ▶ CC Jacques Franck/Festival d'Ici et d'Ailleurs
27-28/3 **JC Pambé Wayack** 20h30 ▶ CC Jacques Franck/Festival d'Ici et d'Ailleurs

25-26/3 **Appris par corps** (Danse / cirque) Cie Un loup pour l'homme 20h30 ▶ Halles

25-28/3 **Histoire de gestes** Saho 20h30 ▶ CC Jacques Franck/Festival d'Ici et d'Ailleurs

26-28/3 **Ashes** Koen Augustinen 20h ▶ KVS

26-28/3 **Le silence des danses** Merlin Spie 20h30 ▶ Kaaitheater

CHARLEROI

24/1 **KHOOM** Cie Mossoux/Bonté 20h30

31/1 **V.-Nightmares** Thierry Smits 20h30 ▶ Écuries

8 & 11/2 **À l'ombre des arbres** Félicette Chazerand 16h et 14h30 ▶ Eden

13-14/2 **Accords** Thomas Hauert 20h30 ▶ Écuries

4-6/3 **Pavane** Barbara Mavro Thalassitis 20h30 ▶ Théâtre de l'Ancre

7/3 **Opening Night** Les Slovaks dance collective 20h30 ▶ Écuries

12-14/3 **Slipping** (>10 ans) Furiosas 20h30 ▶ Théâtre de l'Ancre

25-26/3 **Les Repérages** 20h30 ▶ Écuries

27/3 **Les Repérages** 20h30 ▶ Théâtre de l'Ancre

28/3 **La edad de oro** (Flamenco) Israel Galvan 20h30 ▶ PBA



COURTRAI . KORTRIJK

4/2 **Talking about Kevin** Arend Pinoy & Of Raving Gods And The Dogs Who Made Them – Thomas Steyaert 20h15 ▶ BUDA Kunstcentrum

7/3 **V.-Nightmares** Thierry Smits 17h15 ▶ CC Kortrijk

DILBEEK

25/1 **Boitman** Gilles Monnart 15h ▶ CC De Westrand



Basso Ostinato © Caroline Ablain

MALINES . MECHELEN

1/3 **Plongeurs d'ombres** (> 4 ans)
Gilles Monnart 15h ▶ Stadsschouwburg
Mechelen

MONS . BERGEN

29/3 **Plongeurs d'ombres** (> 4 ans)
Gilles Monnart 16h ▶ Auditorium Abel
Dubois

NAMUR

12-13/2 **Je suis libre! hurle le
ver luisant** Théâtre des Zygomars
▶ Maison de la culture

OTTIGNIES

13 & 14/2 **Spectacle des Humanités
Danse de LLN** 20h
15/3 **Plongeurs d'ombres** (> 4 ans)
Gilles Monnart 15h ▶ CC Ottignies

TONGRES . TONGEREN

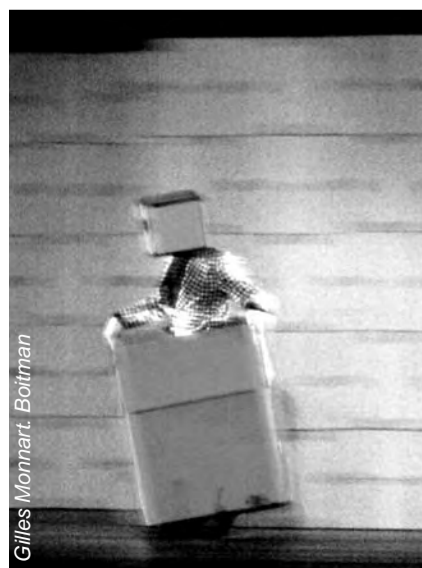
25/1 **Einzelgänger** (> 8 ans) / Kabinet
K 15h
28/1 **Objects in mirror are closer
than they appear** Salva Sanchis
20h30
25/2 **Forces** Ugo Dehaes 20h ▶ De
Velinx

TOURNAI

27/1 **La mort de Didon/Piano
fortissimo/Solo hip-hop** (soirée
composées) Sandra Vincent, Jordi L.
Vidal, Talina Jager 20h
14/3 **Plongeurs d'ombres** (A partir de
4 ans) Gilles Monnart / 4 Haut Theatre
16h ▶ MC Tournai

TURNHOUT

13/2 **Amjad** Edouard Lock / Lalala
Human Steps 20h15 ▶ De Warande



Gilles Monnart - Boitman

GAND . GENT

30-31/1 **Empire (Arts & Politics)**
Superamas 20h
5-6/2 **Forces** Ugo Dehaes 20h
18-19/2 **Second Life** Andros Zins
Browne 20h
20-21/2 **The Porcelain project** Grace
Ellen Barkey 20h
20-21/3 **Saving lies** Davis Freeman
20h ▶ Vooruit

GEEL

22/2 **Boitman** Gilles Monnart
14h30 ▶ CC de Werft

GENK

13/2 **Einzelgänger** (> 8 ans) Kabinet
K 19h
21/2 **D'Orient** Thierry Smits 20h15
4/3 **Isolement - Een dubbelsolo** Ann
Van Den Broek 20h15 ▶ CC Genk

HASSELT

21-22/2 **À l'ombre des arbres**
Félicette Chazerand 14h
22/2 **Alice** (> 6 ans) 14h
6/3 **Once** Anne Teresa De
Keersmaecker 20h
19/3 **Les créatures** Ballet Biarritz
20h ▶ CC Hasselt

LIÈGE

14/1 **À l'ombre des arbres** Félicette
Chazerand 10h30 et 15h ▶ CC Les
Chiroux

LOUVAIN . LEUVEN

28-29/1 **Blessed** Meg Stuart 20h30
25- 26/2 **Second Life** Andros Zins
Browne 20h30
4-5/3 **Accords** Thomas Hauert 20h30
17/3 **Saving lies** Davis Freeman
20h30 ▶ Stuk

MAASMECHELEN

19/3 **Speaking music** Jonathan
Burrows, Matteo Fargion 20h15 ▶ CC
Maasmechelen

J. Besprosvany
Inventions © Laender Loeckx**FESTIVALS**

Nouvelle formule cette année pour le festival **EntreVues, Rencontres des Arts de la Scène de la Communauté française** destiné aux professionnels de la scène. Trois jours seront exclusivement consacrés aux spectacles de danse, de théâtre et d'art forain qui pourront dorénavant présenter un extrait voire l'entièreté de leur pièce si elle ne dépasse pas les 60 minutes. Ainsi, Claudio Bernardo partira à la recherche d'une femme avec *Identificazione di una donna*, Julie Bougard présentera ses *Ladycrackers* et la Compagnie des Daltoniens proposera un spectacle de danse urbaine, *TAG*. Comme l'année passée, un **Festival OFF** mis en place par divers lieux de diffusion bruxellois sera proposé: José Besprosvany présentera ainsi une esquisse de sa prochaine création, *Invention*. Rencontres EntreVues, du 2 au 6 février au Centre Culturel Le Botanique à Bruxelles. Infos: www.rencontresentrevues.be

En devenant «Lieu de recherche et d'accompagnement pour la jeune création», le Théâtre de l'L, renforce son objectif de soutien aux jeunes artistes à travers un nouveau programme de résidence, leur offrant outils et moyens nécessaires de recherche, développement et production de projets. Dévoilés sous forme d'essai, de chantier ou de présentation, ces projets des résidents seront dorénavant présentés publiquement le temps du **VRAK Festival**, un événement de quatre jours accueillis par les sept lieux partenaires ixellois: la Chapelle de Boondaal, le Petit Théâtre Mercelis, le Théâtre Molière, le Flagey, le Marni, le XL Théâtre, le tout orchestré par le Théâtre de l'L. Ainsi, le Festival proposera un regard sur la pluridisciplinarité de la jeune création: théâtre, danse, performance, musique, arts visuels, cinéma seront au rendez-vous. En danse, nous retrouverons Erika Zueneli, Dorina Fauer, la Cie Giolisu ainsi que Nadine Fuchs et Marco Delgado. VRAK Festival, du 12 au 15 février à Ixelles. Infos: www.llasbl.be

Le Centre International pour l'Art de la Danse et de la Culture Orientale (ICO-DAC asbl) organise son 9ème Festival des Danses Orientales et Egyptiennes à Bruxelles, sous le nom de **Ya Salam Festival**. L'événement accueille le temps d'un week-end, des artistes et interprètes de danses orientales et égyptiennes assez renommés. Cette année, l'invité d'honneur du Festival sera le marocain Mayodi, danseur, chorégraphe et professeur au Centre des Arts Vivants à Paris. Les différents spectacles du festival seront présentés dans diverses salles du Centre Sportif de Molenbeek, tandis qu'un gala sera programmé au Centre Culturel de Wo-

luwé St-Pierre. L'événement aura lieu du 13 au 15 mars. Programme complet disponible sur le site www.nuriyya.com, rubrique Festival.

Le Centre Culturel Jacques Franck célèbre la dixième édition de son **Festival d'ici et d'ailleurs**. Etendu sur plus d'un mois, chorégraphes et danseurs, seuls ou à plusieurs, sont invités à partager leurs univers réels ou rêvés en invitant le public au voyage en mars et en avril. Cette année, le festival consacrera une semaine entière à la danse urbaine au sens large du terme puisque, rappelons-le, le Jacques Franck suit et initie des projets avec des acteurs de la danse hip hop depuis à peu près une dizaine d'années. Ainsi, Saho, habitué des planches du Centre culturel saint-gillois, présentera à cinq reprises sa nouvelle création *Histoire de Gestes*. Ses représentations seront partagées avec deux figures marquantes du Hip Hop: Phax Ahmada et Jean-Claude Pambé Wayack qui proposeront chacun un duo. Ce dernier débutera ainsi sa résidence de deux années au Jacques Franck, point déterminant pour le Centre culturel puisqu'il permettra à la culture hip hop de mieux s'ancrer à Bruxelles. Le festival permettra également au public de redécouvrir *Ensimismados* de Fernando Martin, *Vietnam for two fishes* de Fré Werbrouck, *Plongeurs d'ombres* de Gilles Monnart ou *Rond²* de la Compagnie du Faux mouvement. En clôture de festival, un stage de danse sera proposé durant la première semaine de vacances de Pâques aux enfants de 6 à 10 ans avec Fernando Martin, Sarah Picinelli, Carmen de la Molinera et Saho. Festival D'ici et d'ailleurs, du 1^{er} mars au 4 avril au Centre Culturel Jacques Franck à Saint-Gilles. Infos: <http://www.ccfj.be>

Pluridisciplinaire et international puisqu'il se déroule à la fois dans les villes de Maubeuge et Mons, le **Festival Via** privilégie la création artistique contemporaine, la promotion des arts numériques et des nouvelles technologies appliquées aux arts vivants. À cette occasion, le collectif interdisciplinaire t.r.a.n.s.i.s.c.a.p.e animé par Pierre Larauza et Emmanuelle Vincent proposera la phase finale de leur installation performance en trois volets, *Chambre d'hôtel*. Bud Blumenthal présentera également son prochain projet d'installation vidéo *DANCERS!* lors des rencontres professionnelles. À l'heure où nous écrivons ces lignes, la programmation définitive du Festival n'est pas finalisée. Festival VIA, du 12 au 22 mars, aux Manèges de Maubeuge et Mons et à la Maison Folie de Mons. Infos: www.lemanege.com ■ VP

● Auditorium Abel Dubois: 065/311658 ● BUDA Kunstcentrum: 056/22 10 01 - www.budakortrijk.be ● Bozar (Made in Korea): 02/507 83 91 - www.bozar.be ● CC Berchem: 03/286 88 50 - www.ccberchem.be ● CC De Werf: 053/73 28 12 - ccdewerf.be ● CC De Westrand: 02/466 20 30 - www.westrand.be ● CC Genk: 089/65 98 70 - www.cultuurcentrumgenk.be ● CC Hasselt: 011/22 99 33 - www.cchasselt.be ● CC Jacques Franck: 02/538 90 20 - www.ccjacquesfranck.be ● CC Kortrijk: 056/ 23 98 55 - www.cultuurcentrumkortrijk.be ● CC Les Chiroux: 04/223 19 60 - www.chiroux.be ● CC Maasmechelen: 089/76 97 97 - www.ccmaasmechelen.be ● CC Ottignies: 010 45 69 96 ● CC de Werft: 014/57 03 41 - www.ccdewerft.be ● CC des Riches Claires: 02/548 25 80 - www.lesrichesclaires.be ● Concert gebouw: 070/22 33 02 - www.concertgebouw.be ● De Singel: 03/248 28 28 - www.desingel.be ● De Velinx: 012/ 39 38 00 - www.develinx.be ● De Warande: 014 41 94 94 - www.warande.be ● Eden: 071/31 12 12 - www.charleroi-culture.be ● Espace Catastrophe: 02/538 12 02 - ● Espace Delvaux: 02/672 14 39 - www.lavenerie.be ● Halles: 02/218 21 07 - www.halles.be ● KVS: 02/210 11 12 - www.kvs.be ● Kaaitheater: 02/201 59 59 - www.kaaitheater.be ● MC Tournai: 069/25 30 80 - www.maisonculturetournai.com ● MaZ: 050/44 30 60 - www.cultuurcentrumbrugge.be ● PBA: 071/31 12 12 - www.charleroi-culture.be ● Stadsschouwburg: 070/344 111 - www.sherpa.be ● Stadsschouwburg Mechelen: 015/29 40 00 - ● Stuk: 016/320 320 - www.stuk.be ● Tanneurs: 02/502 37 43 - www.lestanneurs.be ● Theatre Varia: 02/640 82 58 - www.varia.be ● Théâtre national: 02/203 53 03 - www.theatrenational.be ● Vooruit: 09/267 28 28 - www.vooruit.be ● Écuries: 071/31 12 12 - www.charleroi-culture.be


Les Ballets C. de la B.

Ashes

Chorégraphie
Koen Augustijnen

26 > 28.03
KVS_BOL

Première belge



www.kvs.be - 02 210 11 12
KVS/Arduinkaai 9 quai aux Pierres de Taille
1000 Brussel/Bruksel

© Chris Van der Burght



KAAI THEATER FESTIVAL 13 > 21/02/2009



PERFORMATIK

PERFORMATIK 09 IS A KAAITHEATER FESTIVAL IN ASSOCIATION WITH

APT (ANTWERP) | ARGOS (BRUSSELS) | BEURSSCHOUWBURG (BRUSSELS)
 CULTUURCENTRUM STROMBEEK (GRIMBERGEN) | FLAGEY (BRUSSELS)
 HET BESCHRIJF (BRUSSELS) | KMKG/MRAH (BRUSSELS)
 Q-O2 (BRUSSELS) | THÉÂTRE DE L'L (BRUSSELS)
 THEATRE IN MOTION (BEIJING) | UNIVERSITIES OF ANTWERP & GHENT
 VLAAMS-NEDERLANDS HUIS DEBUREN (BRUSSELS)
 UOVO PERFORMING ARTS FESTIVAL (MILANO) | WIELS (BRUSSELS)

www.kaaitheater.be/performatik



Rosas / De Munt La Monnaie / Kaaitheater présentent

Rosas danse Rosas / Anne Teresa De Keersmaeker

Production (1983): Rosas, Kaaitheater, Klapstuk

4, 6, 7, 8 février 2009 à 20 h 30
Kaaitheater

Info & tickets
070 23 39 39 www.demunt.be www.lamonnaie.be
02 201 59 59 www.kaaitheater.be



Rosas | De Munt La Monnaie | KAAI THEATER

Avec le soutien des autorités flamandes

© Jean-Luc Tanghe

COLLOQUE « DANSE-THÉRAPIE » À L'HÔPITAL PSYCHIATRIQUE SAINT-JEAN-DE-DIEU, LEUZE-EN-HAINAUT, JOURNÉE DU 14 OCTOBRE 2008

PAR MATHILDE LAROQUE

L'hôpital psychiatrique Saint-Jean-de-Dieu a réuni dans ses locaux des thérapeutes, des art-thérapeutes et des artistes autour de la question « À quoi sert la danse ? ». Pour y répondre, les organisateurs ont invité France Schott-Billmann, professeur à l'Université Paris V, art-thérapeute, auteure de plusieurs livres, praticienne et pédagogue de danse primitive, élève de Katherine Dunham (USA, pionnière de la danse primitive). Après un exposé sur ses recherches, et un extrait de *Orlando* de la compagnie de danse Xavier Gossuin, F. Schott-Billmann proposa un atelier pratique de danse primitive.

Selon Schott-Billmann, la danse de groupe repose sur la respiration et la pulsation, structure rythmique déjà perceptibles chez le fœtus: la pulsation, suivant les battements du cœur, pousse le danseur; la respiration, mouvement de va et vient, anime les danses. Cela donne un caractère « instinctif » à la danse. La danse devient plus qu'un divertissement. Cette structure rythmique, pulsation/respiration, s'annonce porteuse d'un message civilisateur entre l'individu et le groupe. Elle est véhiculée de génération en génération. Le rap, le slam, le rock, la techno sont autant de nouvelles oralités pour lesquelles il existe une continuité entre les formes anciennes et nouvelles. La danse primitive se situe à la fois entre tradition et modernité.

Pour souligner les champs d'action de la danse thérapie, France Schott-Billmann s'appuie sur une définition de la santé donnée par l'Organisation Mondiale de la Santé: équilibre entre les niveaux physique, relationnel, mental, psychique et spirituel de l'Homme.

Danse-thérapeute et élève de France Schott-Billmann, Annie Farvaque propose des ateliers de danse primitive à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu depuis 15 ans. A cela s'ajoutent des pratiques de danses « actuelles » et de danses traditionnelles. Un spectacle de danse anime chaque veillée de Noël, dans une salle aménagée.

L'hôpital comprend 200 patients, 200 employés et 6 services de soin où il existe des ateliers artistiques spécifiques dans lesquels artistes et thérapeutes agissent ensemble. Alain et Pierrette sont les deux artistes permanents engagés par l'hôpital. Elle propose des ateliers de peinture et de sculpture sur bois et terre, lui, metteur en scène, formé en théâtre à l'Université de Lille, anime des ateliers de théâtre, d'écriture et de vidéo auprès de personnes souffrant de psychose. Parlant de son travail, Alain Bouchain se considère comme « médiateur déguisé », considérant que « derrière l'activité théâtrale, il y a un enjeu thérapeutique (...) La culture et la thérapie se rassemblent vers le désir de vie ».

À l'avenir, l'hôpital envisage de travailler avec plus d'artistes. L'enjeu de ces ateliers est le chemin parcouru par les participants et l'équipe de professionnels pour atteindre une réalisation artistique au-delà du résultat esthétique. ■

POUR APPROFONDIR

Cinq livres de France Schott-Billmann sont dans nos rayons: *Le primitivisme en danse, art et thérapie* (éd. La recherche en danse, Paris, 1989); *Danse et spiritualité, l'ivresse des origines* (éd. Noésis, Paris, 1999); *Le besoin de danser* (éd. Odile Jacob, Paris, 2001), et son dernier livre *Le féminin et l'amour de l'autre* (éd. Odile Jacob, Paris, 2006) qui étudie *l'union des contraires* à travers la pratique de la danse, d'un point de vue mythologique, rituel et psychanalytique.

Contredanse vous propose son livre *Sentir, Ressentir et Agir*, sur la pratique du Body Mind Centering créée par Bonnie Bainbridge Cohen, paru en 2002 aux éditions Contredanse (Bruxelles). Également, dans son numéro de *NDD info n° 32* (octobre 2005) la tribune *D'une danse à l'autre* recueille différents témoignages de pratiques sociales, thérapeutiques, citoyennes... et artistiques de la danse.

À consulter aussi: *La danse thérapie, histoire, technique, théorie*, de Jocelyne Vaysse (éd. Desclée de Brouwer, Paris, 1997); *Dancing for Health* de Judith Lynne Hanna (éd. Alta Mira Press, USA, 2006); *L'art-thérapie* de Jean-Pierre Klein (éd. Presse universitaire de France, Paris, 1997); ainsi que *Shoop Trudi, danser pour vivre*, documentaire vidéo réalisé par Willke Claudia en 1992 sur un atelier de danse thérapie pour personnes handicapées mentales animé par Shoop Trudi.

De nombreux articles parus dans des revues telles que la revue anglaise *Body, movement and dance in psychotherapy* (éd. Routledge), la revue américaine *Somatics* (éd. the Somatics Society, Californie), la revue française *Art et thérapie* sont également disponibles dans notre centre de documentation.



LA MONNAIE DANSE

SASHA WALTZ & GUESTS

GEZEITEN
Sasha Waltz
15 & 16 avril 2009
LA MONNAIE

IMPROMPTUS
Sasha Waltz
21, 22 & 23 avril 2009
LA MONNAIE

Photo Gezeiten © Gert Weggell

 La Monnaie De Munt - Info & tickets 070 23 39 39 www.lamonnaie.be

QUELQUES RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA TRADUCTION

PAR CATHY DE PLEE



Nous avons eu la chance, l'été dernier, de rencontrer Sally Gardner, traductrice de *Poétique de la danse contemporaine* de Laurence Louppe en anglais. Elle venait de Melbourne à Paris et à Bruxelles pour affiner sa traduction. Lors de nos échanges, qui se sont prolongés cet automne, nous avons pu discuter de nombreuses questions que suscite ce travail de traduction. Allant de points très précis de contenu, à des réflexions sur la langue, et le plus souvent les deux réunis. Nous avons voulu en rendre compte ici sous la forme d'une interview qui fait apparaître le considérable investissement personnel que nécessite un travail de traduction comme celui-ci.

Mais avant ça, nous avons voulu nous poser la question: qu'est-ce que traduire ? Et plus loin, qu'est ce que traduire des textes relatifs à la danse ?

La tradition fait remonter symboliquement l'origine de la traduction à la destruction de la tour de Babel, qui représente la fin de l'unité linguistique universelle. C'est dire si cette pratique est ancestrale. Ce n'est cependant qu'à la Renaissance, avec l'arrivée massive des textes de l'Antiquité grecque que les premiers questionnements sur ce qu'est ou devrait être une traduction apparaissent et notamment la question de la fidélité au texte original. C'est aussi au XVI^e siècle, que se forge en français le verbe «traduire» (du latin littéralement «mener ou conduire à travers») pour désigner cette activité de mener un texte d'une langue dans une autre et qui remplace le plus ancien «translater».

Traduire c'est donc mener un texte (rapelons l'idée de déplacement qu'implique le verbe latin «ducere») d'une langue dans une autre avec plus ou moins d'exactitude, suivant les écoles.

Est-ce que traduire des textes sur ou relatifs à la danse implique de la part du traducteur une attitude, une attention particulière? La première chose qui nous vient à l'esprit c'est qu'écrire sur la danse est déjà une tâche toute particulière, qui se rapproche en soi d'une première forme de traduction. Celle menant du langage du corps au langage verbal. Sans oublier celle de l'oralité à l'écriture. Le traducteur devra nécessairement être conscient de cette première traversée qu'a impliqué le texte qu'il s'apprête à son tour à faire migrer dans l'univers d'une autre langue.

Que nous dit John Barret en notes de sa traduction anglaise des paroles du japonais Kazuo Ohno (nous traduisons ici de l'anglais):

(les paroles de Kazuo) sont d'une incroyable vitalité, subtilité et envergure. Bien que simples et familiers, ses mots sont toujours extrêmement poétiques et riches, et ne visent jamais à produire de l'effet. En fait, il utilise et crée inconsciemment des associations de mots et de sons avec la même habileté que le danseur de génie qu'il est utilise son corps. De telles qualités confrontent immanquablement le traducteur à de presque insurmontables difficultés, et je ne me fais pas d'illusion que je n'ai pas pu rendre complètement justice à l'original. La tâche d'adapter sa propre langue de manière plus ou moins mimétique à un texte étranger, d'autant plus lorsque celui-ci est une transcription (japonais oral), est en elle-même contradictoire. En tant que traducteur, l'on est inévitablement forcé de prendre des décisions sur ce que l'on retient et perd. Tout ce que j'espère, c'est d'avoir

pu donner au lecteur anglophone une idée approximative de l'incomparable travail de Kazuo.

L'auteur de ce texte semble nous dire que transcrire et traduire l'oralité d'un discours se référant lui-même à un objet aussi subtil que le corps en mouvement relève bel et bien d'une gageure. Il fait écho à une frustration bien connue des acteurs du monde de la danse, celle de l'inéluctable «trahison» des mots, pour rendre compte du mouvement et de l'expérience du mouvement qu'il soit vu, entendu, touché ou vécu de l'intérieur.

Un second constat dans notre tentative de dégager quelques particularités de la traduction de textes de danse est que la plupart des traducteurs sont eux-mêmes ou danseurs, ou en contact très étroits avec le milieu de la danse. Il suffit de citer quelques noms pour nous en rendre compte. Que ce soient Jacqueline Robinson traduisant Mary Wigman et Doris Humphrey, Lisa Ullman, Elisabeth Schwartz, et Jacqueline Challet Haase - Laban, Denise Luccioni - Sally Banes, ou encore John Barret - Kazuo Ohno, et un peu plus loin de nous John Weaver - Feuillet, tous ont touché d'assez près le matériau sur lequel a porté l'écriture: la danse.

C'est que pour mener un texte à bon port, sur une nouvelle terre, il semblerait qu'un traducteur s'attelle à un texte portant sur la danse ou le mouvement doive le faire transiter par son propre corps. Autrement dit l'incorporer.

Madie Boucon, traductrice de Bonnie Bainbridge Cohen, dans la préface de *Sentir, ressentir et agir* donne un beau commentaire de cette nécessité d'incorporation du texte pour ajuster au mieux la traduction.

À la liste déjà longue des applications du BMC, on peut ajouter la traduction. Celle de l'ouvrage de Bonnie Bainbridge Cohen s'est effectuée à 2 niveaux, chacun servant de support à l'autre: les phrases de Bonnie m'amenaient à vivre ou revivre une expérience que je traduais en mes propres termes, puis, nantie de ce bagage vécu, je revenais à la phrase d'origine et cherchais l'harmonie la plus complète possible entre cette expression et la mienne. *J'ai donc traduit cet ouvrage avec le support des organes, des liquides, de certaines glandes, des schèmes de développement, je l'ai traduit les mains sur la cage thoracique, la bouche ouverte sur un « la », à quatre pattes sur mon tapis, le cerveau dans l'action de « l'atteindre et tirer » afin de toucher la pensée de Bonnie et de la ramener sous mes doigts, sur le clavier. Cette traduction a été une expérience de chaque instant, une exploration étonnante, passionnante et parfois drôle, à l'image même du BMC.*

«Adhérer» au texte qu'il traduit au sens premier du terme est donc important pour un traducteur, dès qu'il s'agit de corps et de danse.

Une autre dimension fondamentale de la traduction dont nous ne mesurons pas toujours l'amplitude dans notre illusion d'un monde sans frontières (et qui, cette fois, dépasse bien largement le cadre des textes de danse), est l'élargissement intellectuel et culturel qu'elle entraîne. Traduire un texte d'une langue dans une autre c'est véritablement en «transporter» le contenu d'une culture donnée dans une autre culture. Cette dernière, n'ayant pas spécialement les mêmes outils intellectuels, les mêmes

héritages, les mêmes horizons d'attente, la même éducation perceptive que la première. L'arrivée d'un texte nouveau venu d'ailleurs peut changer une manière de regarder, de penser, de ressentir, parfois même sa propre culture. Toujours il exige au lecteur une forme de souplesse. Et à fortiori, en amont, au traducteur, une conscience des «écarts» et des chocs éventuels que son travail de traduction entraîne.

Denise Luccioni, dans la préface de *Terpsichore en baskets*, averti ainsi ses lecteurs:

En donnant accès à des démarches qui hantent certaines orientations françaises actuelles, Terpsichore tire un regain d'actualité et surtout propose, à qui le voudra, une réflexion inspirée de la dissidence post-moderne, à condition de la transposer à une culture différente, avec une histoire différente, une autre conception de la représentation et même un corps différent. Terpsichore en baskets demande donc au lecteur français d'aujourd'hui un triple saut périlleux : dans le temps (autre époque), dans l'espace (autre culture), dans les objectifs (enracinement de la pratique dans une analyse politique du monde et de la société et volonté d'agir sur ce contexte). Les livres contribuent parfois, modestement, à l'évolution des individus. Il se pourrait bien que Terpsichore en baskets, arrivant à point nommé, suscite des désirs d'expérience, j'ose en exprimer le vœu, plutôt que d'être pris au piège de la théorisation élitiste et de l'enfermement comme pur objet de savoir

Sally Gardner aussi nous confia, comme nous le verrons plus bas, l'intérêt pour elle de découvrir le regard d'une penseuse française sur la Modern Dance américaine. Le texte de Laurence Louppe qu'elle traduit lui a en effet fait découvrir des dimensions insoupçonnées de cette danse qu'elle a toujours connue de l'intérieur et davantage dans l'action.

Car la langue, il va sans dire, déjà par sa manière spécifique de construire les phrases, induit une manière de penser, et probablement aussi de ressentir et de percevoir. Déjà entre deux langues aussi liées que le français et l'anglais (plus des deux tiers du vocabulaire anglais sont d'origine française¹), des différences fondamentales de dynamiques, d'actions, de progressions rendent la tâche du traducteur difficile. Nous restons parfois rien qu'à l'idée de ce que doit être la traduction d'une de nos langues indo-européennes vers le mandarin par exemple où, comme nous l'avons appris au détour d'une conversation avec un danseur d'origine chinoise, les idéogrammes fonctionnent par emboîtements: le signe désignant l'arbre par exemple, se retrouve dans le signe désignant la branche, ou le tronc. Nous soupçonnons, sans nous y connaître d'avantage en la matière, que cette manière de parler et d'écrire par images et arborescence peut induire une manière d'appréhender le monde, le mouvement, le corps, probablement bien différente.

Mais revenons à la traduction plus proche de nous, du français vers l'anglais qui si moins exotique, soulève néanmoins les questionnements les plus intéressants dès lors qu'il s'agit de danse et de mouvement en nous penchant avec Sally Gardner sur la traduction anglaise de *Poétique de la danse contemporaine* de Laurence Louppe.

1 C'est à partir du XI^e siècle et plus principalement après la bataille de Hastings (1066), lorsque le Normand Guillaume le Conquérant s'empare de la couronne britannique et remplace la noblesse de l'ancienne Cour par des nobles français, que les mots français ne vont cesser d'irriguer la langue anglaise. La réciprocité du phénomène n'apparaît qu'au XVIII^e siècle mais dans une bien plus faible proportion (4% du vocabulaire français est d'origine anglaise). Voir notamment Henriette Walter, *Honni soit qui mal y pense*, 2001 où l'auteur relate «l'histoire d'amour» entre le français et l'anglais.

TRADUIRE POÉTIQUE DE LA DANSE CONTEMPORAINE DE LAURENCE LOUPPE

RENCONTRE AVEC SALLY GARDNER

Sally Gardner a dansé à Londres et New-York à la fin des années septante, à une période des plus innovantes de l'histoire de la danse (post)moderne. En Australie, elle a été un des membres fondateurs de Danceworks à Melbourne et s'associe en tant que performeuse à Russel Dumas dans le cadre de son Dance Exchange à Sydney et a également travaillé avec Elizabeth Dempster et Lucy Guerin Inc. Elle est, en outre, co-éditrice de la revue australienne Writing

on Dances depuis 1985 et écrit régulièrement pour des revues et publications internationales. En 2004, elle obtient un PhD à l'université de Monash pour son travail Dancing together: the choreographer and the dancer in modern dance. Elle enseigne aujourd'hui à la Dance in the School of Communication and Creative Arts de la Deakin University de Melbourne et traduit Poétique de la Danse contemporaine de Laurence Louppe en anglais.

Comment as-tu connu la pensée de Laurence Louppe?

C'est d'abord dans le cadre d'échanges de revues entre *Nouvelles de danse* et *Writings on Dance* dont je suis co-éditrice que j'ai lu les premiers textes de Laurence Louppe. Notamment ceux sur Trisha Brown et Doris Humphrey. J'ai eu l'occasion de la rencontrer aussi par la suite en France. En 1996, nous avons sorti un numéro intitulé «The French Issue», qui réunissait certains de ses textes que j'ai donc traduits de même que des textes d'Hubert Godard (traduit par David Williams qui est actuellement à Dartington College) que Laurence m'avait fait connaître. Quand *Poétique de la danse contemporaine* est sorti en 1997, je ne l'ai pas lu tout de suite. Je l'ai repris pendant mon travail de thèse qui portait sur la relation particulière entre chorégraphes et danseurs dans la tradition de la Modern Dance américaine et sur comment penser cette relation.

Un peu plus tard, lorsque j'ai commencé à enseigner à l'université, je me suis à nouveau tournée vers ce livre.

Pourquoi as-tu eu envie de le traduire?

D'abord pour moi-même. Ce qu'il disait m'intéressait au premier plan dans le cadre de mon travail et de ma pratique. Or, même si j'étais familière de la pensée philosophique française, de par ma formation universitaire en littérature comparée, je me suis rendu compte que pour le comprendre pleinement, j'avais besoin de m'asseoir et de le traduire, en allant plus loin que ma première lecture/traduction qui s'était faite avec les yeux de l'anglophone que je suis. Je veux dire avec le besoin d'enraciner la manière très métaphorique et conceptuelle de parler typiquement française dans quelque chose de concret. Je voulais, par la traduction, approfondir mon approche de cette pensée spécifique. Ensuite, j'ai eu envie de le traduire sérieusement pour le public aussi. Car il était clair pour moi que Laurence Louppe pointait des choses fondamentales pour la Danse contemporaine, même si je ne suis pas tout à fait d'accord avec sa manière de l'articuler avec la Modern Dance américaine. En outre, je trouvais qu'un parallèle pouvait être fait entre la situation de la danse contemporaine française et australienne. Toutes deux sont issues d'une tradition où le Ballet a une place prépondérante. Et ni l'une ni l'autre ne sont particulièrement célèbres d'un point de vue international, à part peut-être quelqu'un comme Jérôme Bel. Moi-même je me sens appartenir davantage à une culture chorégraphique internationale plus que nationale.

Sais-tu si ce livre était lu jusque là (en français) dans le monde anglo-saxon?

Au fil de mes lectures d'auteurs américains, je remarque qu'elle est citée, surtout par des gens liés à la philosophie et à la pensée européenne, comme André Lepecki par exemple. Laurence a aussi rencontré des danseurs américains comme Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, qui la respectent beaucoup, et la lisent dans la mesure de leur compréhension du français. Je

sais qu'Hubert Godard est lu/connu aussi, parce qu'il a passé un certain temps aux Etats-Unis.

Que souhaites-tu que ce livre apporte aux lecteurs anglophones?

Probablement ouvrir une voie vers une autre manière de questionner la danse. L'anglais questionne le concret, ce qui est indispensable pour «le faire» mais qui parfois passe à côté d'expériences, de réflexions plus abstraites importantes. J'aimerais faire prendre conscience des possibilités qu'offre la langue française pour penser la danse. Le français est une langue de l'entendement, du réfléchir alors que l'anglais est une langue qui exprime principalement ce qui est dans l'instant et l'action. Ces deux cultures réunies produisent quelque chose de puissant.

Quel «travail» demandera ce livre aux lecteurs anglophones?

D'abord prendre conscience que chaque phrase est passée par un travail, profond et long qui sous-tend des couches de pensées. Ensuite, les anglophones sont habitués à lire ce qu'il y a de concret, et moins ce qui se passe dans la pensée, ou dans le mouvement en devenir. Par exemple tout l'aspect lié à «l'émergence» ou d'apparition/disparition du geste, ou de la pensée, est difficile à rendre en anglais. L'anglais s'intéresse peu à ce phénomène et a d'ailleurs peu de concepts pour le penser. Ça peut sembler trop poétique ou déconnecté de la réalité. Pourtant on sait que de nombreux danseurs, depuis Duncan, travaillent autour de ça dans leur pratique. Le monde anglophone est habitué à l'approche des Cultural Studies, qui utilisent les cadres d'autres disciplines comme l'anthropologie, la sociologie, la sémiologie... pour penser la danse, ce qui est bien, mais comme je l'ai dit ils passent ainsi à côté d'expériences plus fines ou simplement qui n'existent pas dans ces cadres. C'était le cas de mon étude par exemple. Les relations danseurs-chorégraphe dans la Modern Dance sont si particulière, qu'aucun cadre préétabli ne permettait de le penser et d'en démêler le fonctionnement ou les enjeux. Ce livre offre une autre approche où un savoir puisé à l'intérieur même de la danse contemporaine trouve une résonance bien au-delà de son champ et plus loin, de l'expérience sensible.

Quelles difficultés as-tu rencontrées?

Le livre lui-même est difficile. Il pose des questions très profondes, qu'il m'a d'abord fallu essayer de comprendre en profondeur. Car ce livre est un projet, une ouverture au corporel qui a dû coûter à son auteur. Pourquoi l'a-t-elle fait? Probablement parce qu'elle a vu des choses qu'elles trouvaient tellement incroyables en danse qu'elle voulait se donner les moyens de les penser. Et ce n'était pas un travail vraiment confortable. C'est aussi une des raisons qui m'ont donné envie de le traduire. J'ai voulu d'une certaine manière contribuer à ce travail difficile.

Parmi les difficultés de la traduction proprement dite, il y avait certains



concepts spécifiquement liés à la danse, comme celui d'«écriture» par exemple, qui n'existe pas en anglais (et que j'ai d'ailleurs laissé tel quel dans le texte anglais). Pour le comprendre, j'ai essayé de réunir ce que m'apportent et la philosophie et mon expérience de danse. Dans la relation chorégraphe-danseur et chorégraphie-danse, un troisième terme est nécessaire. Celui-ci, dans la Danse moderne et contemporaine, ne peut être une loi ou un cadre normalisateur, le social. Je vois en fait l'écriture comme la chose que cette rencontre soumet à l'extérieur. Et ce n'est pas juste un code non plus. Voilà donc un exemple de questions que soulève la traduction.

Pour conscientiser le lecteur de ces difficultés, je compte écrire une introduction afin d'éviter au maximum les N.d.t., car je ne veux pas interpréter le texte pour les autres. Je ne suis pas là pour enseigner le texte à ma manière. Même si la traduction m'oblige à me positionner, j'essaie de ne pas prendre le dessus sur le texte, de ne pas le dominer. Car c'est un des dangers de la traduction. Je crois néanmoins que toute traduction est politique, y compris du point de vue des institutions qui soutiennent et gèrent la circulation des idées (les universités par exemple). Parfois, elle peut donner une certaine aura à celui et au cadre qui la produit, et qui consolide ou s'inscrit ainsi dans une lignée. À la Renaissance, on considérait que traduire pour une femme est une certaine manière d'être père. Et on remarque que c'est par ce moyen que les femmes ont pu commencer à avoir un certain pouvoir, et l'occasion de faire circuler certaines idées.

Penses-tu que le fait d'être danseuse t'a aidé pour traduire ce livre?

Oui, bien sûr ça m'aide à le comprendre. Quand elle parle plus généralement de la Modern Dance par exemple, je sens que je comprends entre autre parce que j'ai été là. Dans les années 70, j'ai travaillé à la London School of Contemporary Dance, avec la compagnie de Trisha Brown, de Merce Cunningham, de Murray Louis. Et ce parcours me conforte dans l'idée que ce qu'elle écrit vaut vraiment la peine d'être traduit. Par contre, ce qui est difficile pour moi c'est quand il est plus spécifiquement question de la danse française, de certaines pièces que je n'ai jamais vues et

dont je ne connais pas les gens. Parfois je les ai vues en vidéo, mais ce n'est vraiment pas la même chose. Ça aussi, c'est un constat intéressant: de voir la différence de perception et de compréhension des choses suivant l'expérience qu'on en a eue.

Tu m'as dit qu'être en Australie n'était pas anodin pour traduire ce livre. Pourquoi?

De par la distance que l'on a d'ici avec l'Europe et les États-Unis. C'est en fait un projet impossible avec beaucoup de possibilités. Comme je l'ai dit, la tradition du Ballet, dans sa lignée européenne, est très forte ici. Mais la Modern Dance, elle, n'est pratiquement pas venue. À part quelques danseurs allemands qui ont fui pendant la guerre. Parmi les Américains, seuls Dunham et Sokolov sont venues, mais sur le tard. Et je dois dire que je ressens vraiment ce «trou» historique ici. En plus les références culturelles et notamment au corps sont complètement différentes en Australie. Ici le corps masculin, puissant, incarné par les jeux sportifs très pratiqués, reste une référence très forte. Donc très loin de ce qu'a développé la Modern Dance. Il est donc difficile de comprendre d'ici la modernité sans avoir d'exemple. C'est un défi supplémentaire et qui en même temps permet de prendre du recul. ■

POUR APPROFONDIR

Livres cités dans cet article:

Poétique de la danse contemporaine (Contredanse, 1997) de Laurence Louppe sera bientôt traduit par Sally Gardner chez Dance Books. Également publié par Contredanse, *Sentir, ressentir et agir* (Nouvelles de danse n°50, 2002) de Bonnie Bainbridge Cohen a été traduit en français par Madie Boucon. Le Centre National de la Danse a publié la version française de *Terpsichore en baskets* de Sally Banes, traduit par Denise Luccioni en 2002. Le danseur butoh japonais Kazuo Ohno écrit avec Yushito Ohno *Kazuo Ohno's world. From without and within* (Wesleyan University Press, 2004), traduit par John Barret. La revue *Writings on Dance* centre un de ses numéros sur The French Issue (Winter 1996, Collingwood, Australia).

Et plus spécifiquement sur la terminologie *Honni soit qui mal y pense* (Laffont, Paris, 2001) de Henriette Walter, l'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais.

LE YOGA IYENGAR ET LA DANSE

PAR MATILDE CEGARRA

RENCONTRE AVEC RITA POELVOORDE

Ces dernières années, le yoga, et plus particulièrement le yoga Iyengar, s'est solidement ancré dans les écoles et compagnies de danse belges. Rita Poelvoorde a été la pionnière de l'introduction de cette discipline dans l'univers du mouvement.

À 28 ans, les médecins lui ont diagnostiqué une coxarthrose dans la hanche. Rita Poelvoorde, à cette époque soliste du Ballet du XX siècle de Maurice Béjart, a voulu éviter l'opération à tout prix. Elle avait entendu parler de BKS Iyengar et de sa méthode de yoga très précise, capable d'aller très loin dans la recherche corporelle, et amenant souvent des effets thérapeutiques bien-faisants. Rita est partie en Inde suivre des cours avec Iyengar et, après deux mois, elle a pu continuer à danser. Béjart, fasciné par son rétablissement et sa plus belle ligne, lui a demandé de donner des cours de yoga aux élèves de l'école de danse Mudra. C'était le début des années 80, et le yoga entraînait pour la première fois dans une école de danse.

À cette époque, on n'osait pas utiliser le mot «yoga», on l'appelait alors «échauffement». On préférait considérer le côté physique de cette ancienne discipline plutôt que sa dimension mentale et philosophique. Actuellement, on utilise plus aisément le terme «yoga», qui veut dire en sanskrit «union», et on assiste à la prolifération de ses multiples ramifications dans des gymnases, écoles ou compagnies de danse. L'école la plus répandue et pratiquée en occident est probablement le *Hatha yoga*. *Ha* signifie «soleil» et *tha* «lune», les deux mots ensemble veulent dire «union vigoureuse». Le *Hatha yoga* vise, à travers des exercices physiques et de respiration, à joindre l'énergie du soleil (masculine, active) à celle de la lune (féminine, réceptive), pour arriver à l'équilibre. De cette méthode, qui date du XV siècle (moment où a été publié le *Hatha Yoga Pradipika*, premier guide écrit du *Hatha Yoga*), émanent plusieurs méthodes dont celle développée par BKS Iyengar.

Pour Iyengar, âgé aujourd'hui de 90 ans, la maîtrise du corps est la clé pour atteindre l'équilibre du mental. C'est pour cela que sa méthode accorde une attention capitale aux *asanas* (postures) et à leur alignement précis. La stabilité repose, selon lui, sur la symétrie et le respect de la physiologie de chacun. Ce respect a été à l'origine de la création d'accessoires (briques, sangles, couvertures,...), permettant d'atteindre sans risque de blessure les postures classiques et d'accroître leurs effets thérapeutiques. Ses livres et ses voyages en occident ont été fondamentaux pour la propagation du yoga. En 1956, Iyengar était même invité en Belgique par la reine Elisabeth afin de l'initier personnellement à l'art du yoga. Au début des années 70, il a fondé son Institut de yoga à Pune (Inde).

C'est là que, quelques années plus tard, Rita Poelvoorde est arrivée pour trouver une solution alternative à son problème de hanche. Malgré sa surprise initiale face à l'exigence physique des cours, qui lui rappelait la danse classique, elle a été guidée avec diligence par Iyengar dans un nouveau chemin de travail corporel. «*Iyengar m'a fait travailler la rotation interne, ce qui a sauvé mon articulation, puisque j'avais une usure du col du fémur causée par un mouvement unilatéral toujours vers l'extérieur*», raconte Rita. «*Ce qui est étonnant c'est*

que, quand on commence à faire la rotation interne, la rotation externe devient beaucoup plus facile parce qu'il y a une détente», continue-t-elle. «*Iyengar m'a fait faire aussi beaucoup de flexions en arrière mais en mettant les jambes parallèles, ce qui a beaucoup amélioré mon dos. J'ai pu remarquer que mes arabesques montaient plus!*». «*Ce qui est formidable c'est que j'ai mis des années à endommager mon corps et j'ai pu le guérir en très peu de temps. Dès qu'il y a une lueur de compréhension, on sent très vite un début de guérison*», poursuit-elle.

Après son retour, Rita a commencé à enseigner le yoga à Mudra, et quelques années plus tard à l'École Royale de Danse d'Anvers, à Rosas et à P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios). «*Les corps des danseurs répondent facilement aux commandes, mais parfois c'est difficile de convaincre les personnes souples d'écouter. Comme elles sont souples, elles pensent qu'elles savent déjà tout faire, et ne comprennent pas tout de suite la différence*». À ce sujet, Juliette Durrleman, professeur de yoga Iyengar en France, souligne que «*la souplesse n'est une qualité que si elle est maîtrisée (conscience des limites corporelles) et couplée à la puissance et à la force*».

Dans le même sens, Iyengar, dans son livre *Light on life* (2005), parle de l'importance de lier la résistance à la souplesse. «*Je me souviens de deux étudiants qui étaient des étoiles du ballet. Ils pouvaient atteindre toutes les postures sans rencontrer aucune résistance ni aucun stress. Ainsi le voyage vers la posture finale ne pouvait rien leur enseigner. C'était mon travail de les faire revenir en arrière dans les positions et de leur montrer comment créer de la mobilité avec de la résistance en eux-mêmes afin qu'ils puissent travailler sur le point d'équilibre entre le connu et l'inconnu. Les danseurs de ballet ont le problème opposé à la plupart des gens, parce qu'à cause de leur flexibilité excessive, leur capacité physique dépasse leur conscience intellectuelle*».

Même si les critères pour donner un cours de yoga aux danseurs ou aux non-danseurs sont les mêmes, les différentes techniques de danse développent des carences qui peuvent être travaillées dans le yoga. «*Les danseurs classiques ne savent pas faire de torsions*», affirme Rita. «*en fait, je l'avais déjà remarqué en moi, parce qu'en danse classique les torsions sont pratiquement inexistantes. En danse contemporaine, c'est très différent, il y a un travail de torsion, mais ce qui est difficile c'est de les persuader de tendre les jambes, tandis qu'en danse classique, il n'y a aucun problème. Quelques fois, c'est difficile pour les gens qui sont habitués à relâcher complètement les pieds, à redonner une action dans les pieds, à allonger le bord interne de la cheville qu'ils ont l'habitude de laisser tomber. En danse classique, il y a aussi une difficulté à exécuter la rotation interne des jambes*».

Or, pour les danseurs classiques, cette rotation interne est vitale. «*À l'école de*

danse d'Anvers, j'ai vu des problèmes similaires au mien», allègue Rita. C'est pour cela que la directrice artistique, Kimmy Lauwens, insiste sur l'importance d'inclure le yoga aux pratiques corporelles de son école. «*Dans la danse classique, on travaille dans un mouvement toujours la même activité du même muscle. Il est donc favorable pour le corps de ramener les articulations et muscles dans une toute autre activité, comme le retour à la position parallèle ou en-dedans*».

Bien que, pour les danseurs contemporains, cette rotation interne ne pose aucun problème, c'est plutôt l'aspect de fermeté qui n'est pas toujours le bienvenu. Selon Willy Bok, enseignant certifié de la méthode Iyengar à Bruxelles, qui a aussi donné cours à P.A.R.T.S. en 2001, «*les danseurs ont une compréhension rapide des ajustements, mais la danse contemporaine les a moulés dans le non-effort et la non-tension. Dans les cours, j'ai dû insister sur les extensions et cela leur faisait penser à la rigueur de la danse classique*».

D'autres techniques corporelles, comme le cirque, utilisent principalement le yoga comme moyen de diminuer les blessures. Rita, qui enseigne aussi à l'École Supérieure des Arts du Cirque témoigne de cet aspect. «*Ce n'était pas prévu d'enseigner le yoga à l'école du cirque, mais j'ai commencé à leur donner du yoga en complément à la danse classique et la direction a vu que ça leur faisait du bien. Ils ont vu qu'il y avait moins de blessures et que, si des personnes étaient blessées, elles pouvaient toujours faire du yoga pour garder la forme physique*».

«*Mais il ne faut pas oublier*», ajoute Rita, «*que le yoga est beaucoup plus global que simplement le yoga pour personnes âgées, le yoga pour enfants, le yoga pour danseurs classiques ou contemporains. Il faut s'intéresser au yoga en tant que pratique globale et spirituelle, sinon on risque de faire du yoga pour la hanche ou pour le genou. Et même si, en même temps, dans le yoga, il y a tout ça, le yoga est beaucoup plus*», clôture Rita.



Rita Poelvoorde en Krounchasana © Thomas Laureyssens

POUR APPROFONDIR

BKS Iyengar a écrit plus de quinze livres sur le yoga, on souligne ici *Lumière sur le Yoga*, qui est devenu un ouvrage de référence pour les pratiquants du yoga et *Light on Life*, son dernier livre, publié en 2005. Deux sites web à ne pas manquer: www.bksiyengar.com et www.iyengar-yoga.com. La revue consacrée à la technique Alexander, *Direction* (éd. Fyncot Pty Ltd), traite du yoga dans un de ses numéros et *Dance Magazine* relate, dans une de ses éditions, l'histoire de Hilary Cartwright qui développe *Yoga for Dancers* après un grave problème de dos. Le documentaire *Le yoga ou le souffle de l'Inde*, réalisé en 2005 par Eberhard Ruhle, retrace l'histoire du yoga.



BKS Iyengar enseigne Sirsasana (posture sur la tête) à la Reine Elisabeth, Ramamani Iyengar Memorial Yoga Institute (Pune, Inde)

POURQUOI LES DANSEURS FONT-ILS DU YOGA ?

Apparu il y a plus de quatre mille ans en Asie du Sud, le yoga est aujourd'hui devenu un complément essentiel pour les danseurs de toutes disciplines. Sa pratique se révèle être un formidable outil pour se centrer et se concentrer, pour se développer et même pour se guérir. Afin de mieux comprendre ces implications entre yoga et danse, plusieurs danseurs – pratiquants et/ou professeurs de la méthode Iyengar – ont été interrogés.

CONSCIENCE CORPORELLE

Johanne Charlebois, danseuse, chorégraphe et formatrice, professeur certifiée de la méthode Iyengar

Le yoga m'a apporté une nette amélioration de ma conscience corporelle interne, une plus grande précision externe avec moins d'effort et un meilleur alignement. J'ai également re-dynamisé mon potentiel énergétique et acquis une meilleure récupération après l'effort physique. Parfois la finesse de précision qui est demandée dans les postures m'apporte une sorte de silence interne et profond. Et dans des moments particuliers, je peux transposer ce silence dans ma danse ou mon enseignement de la danse. Par contre, le yoga n'amène pas le travail dynamique dans l'espace, la relation au sol, le travail de partenaire et le travail rythmique qui sont des valeurs importantes dans la danse.

VOYAGE EXIGEANT MAIS PASSIONNANT

Felicette Chazerand, danseuse, chorégraphe et pédagogue, enseignante de yoga

J'ai 53 ans, et c'est actuellement mon seul entraînement que je considère être un enseignement. Je ne cherche plus à bouger pour bouger, je suis en relation avec un corps qui me parle et qui me donne la possibilité de goûter le lien entre la partie pensante et la partie organique et physique de mon corps. M'abandonner à cette science corporelle qui a fait ses preuves sur des milliers d'années me rassure, me porte et parfois me transporte. C'est un voyage exigeant mais passionnant. Des propositions pour peaufiner la pratique des asanas, allier le yoga avec une pratique complémentaire attisant la conscience corporelle me semble très utile. Comme la méthode Feldenkrais ou le Body Mind Centering.

STABILITE MENTALE

Juliette Durrleman, danseuse interprète et professeur certifiée de yoga Iyengar, pratique le yoga Iyengar depuis 1995

J'ai commencé le yoga parce que j'avais besoin d'une pratique me permettant de me stabiliser mentalement et qui pouvait compenser les déséquilibres corporels liés au travail de répétition en danse. La pratique assidue du yoga m'a permis d'acquérir plus de mobilité et d'amplitude dans le mouvement, plus d'intériorité et de sensibilité, davantage de confiance en mes capacités, mais il m'a aussi permis de mettre le doigt très clairement sur mes limites. Le mieux étant, à mon avis, si l'on choisit le yoga comme entraînement régulier, de le compléter par un travail d'improvisation.

STRUCTURES FORTES

Nicole Mossoux, danseuse et chorégraphe de la compagnie Mossoux-Bonté, pratique le yoga Iyengar depuis 5 ans

J'ai commencé le yoga à un moment de ma vie (48 ans) où j'ai senti la nécessité de revenir à une technique éprouvée depuis longue date, et le besoin de structures fortes sur lesquelles m'appuyer, après de nombreuses expériences de traitement plus *release* du corps. Ça m'apporte une stabilité et une résistance accrues, un «gainage» interne, profond qui soulage les mouvements périphériques et une meilleure capacité à surmonter l'effort quand il le faut. Praticué quotidiennement, il modifie le tonus général du corps, mais ne remplace pas certaines préparations physiques, et exercices de concentration spécifiques à une répétition, un spectacle...

MAITRISE DU CORPS

Silvia Ubieta, danseuse et pédagogue, professeur de yoga

Avec le yoga, j'ai trouvé une précision, une conscience et une maîtrise de mon corps que je n'ai pas réussi à éprouver dans les cours de danse. J'ai pu corriger des erreurs de placement et d'axe. Le yoga Iyengar m'a aidée à fortifier certaines parties de mon corps (certaines articulations) et à faire disparaître des blessures dues à l'usage pendant l'entraînement en tant que danseuse. Le yoga est un complément très utile pour un danseur, mais il ne pourra jamais remplacer la danse, le mouvement. Un danseur a besoin de danser, de maintenir éveillées les différentes chaînes et possibilités du mouvement, de travailler avec la gravité, le rythme et l'espace.

PHYSIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Stefan Dreher, chorégraphe et danseur, professeur certifié de la méthode Iyengar, pratique le yoga depuis 1995

Mes premières motivations pour pratiquer le yoga Iyengar étaient le défi physique et le rapport philosophique. Le yoga Iyengar a une influence physique sur mon travail de danseur. Il m'offre également une définition du corps qui inclut la tête et la dimension d'interaction avec les autres. Pour moi, la danse et le yoga sont différents; ils ne peuvent pas être mélangés et ils ne se substituent pas l'un à l'autre. Quand j'enseigne le yoga, je ne fais pas de différence entre danseurs et non danseurs, sauf peut-être quelques mots sur la présence spécifique sur la scène dans le travail *yogique* de méditation.

CONCENTRATION ET FOCUS

Monia Montali, danseuse et praticienne de yoga Iyengar

La pratique du yoga m'apporte de la concentration et m'aide à maintenir le focus dans mon propre travail. Le yoga m'aide souvent à éviter de disperser ma pensée. Il m'aide aussi à ouvrir mon corps dans son espace interne. Le yoga est pour moi un outil complémentaire de la danse qui maintient certainement le corps souple, mais qui n'est pas suffisant dans les périodes de création. Le yoga m'intéresse aussi pour ce qu'il apporte à ma propre vie et à la résolution des nœuds qu'on se construit en soi-même. Il est une sorte de thérapie qui passe d'abord à travers le corps pour atteindre ensuite le mental.

DEVELOPPEMENT PERSONNEL

Nienke Rehorst, assistante à la chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui, professeur certifiée de yoga Iyengar, pratique le yoga depuis 1996

J'ai commencé le yoga par besoin de travailler mon corps d'une manière saine, puisque j'avais de graves problèmes de dos et de genoux. En tant que praticienne, il est devenu la base de mon entraînement de danse. Le yoga met en avant le développement personnel. L'interaction avec les autres et la communication se font en fonction de ce premier point. De la même manière, la danse pose le développement personnel comme point de départ de l'entraînement. Mais, dans la danse comme art performatif, celui-ci devient un instrument. L'expression du mouvement, le public et le succès sont les focus principaux. La santé personnelle, malheureusement, est souvent la deuxième sur la liste. La danse et le yoga sont complémentaires et ils ne peuvent pas se substituer, parce que le yoga est yoga et que la danse est danse.



Photo: Stefan Dreher en Bakasana © DR

Angela Loureiro et Jacqueline Challet-Haas, Exercices fondamentaux de Bartenieff, une approche par la notation Laban, Edition Ressources, Collection pas à pas, 2008, 98p.

Résultat d'une riche collaboration entre les deux auteures, ce livre explore et présente les exercices fondamentaux ou « Bartenieff Fundamentals » proposés par Irmgard Bartenieff. Danseuse née à Berlin en 1900, Irmgard Bartenieff devient vite adepte des théories de Rudolf Laban qu'elle développe alors aux États-Unis. Diplômée en kinésithérapie, elle est également thérapeute et élabore des liens entre la danse et la science ; deux pratiques qu'elle connaît bien. Ses principes fondamentaux se rapportent à un système d'éducation du mouvement qui se compose de six exercices de base du mouvement, de leurs variations et de leurs développements. Leur but est donc de développer la qualité de mouvements anatomiquement valables qui amélioreront l'alignement du corps et permettront en apportant la facilité, l'efficacité, et l'expression dans le mouvement, une meilleure relation entre le corps, la respiration, l'espace, la connaissance de soi, et la réalisation de soi. Ils unissent également la pensée, les sensations, et l'action en travaillant au développement d'un alignement dynamique du corps pendant le mouvement. L'ouvrage se situe dans une perspective de découverte des toutes ces connexions et ce, grâce à la Cinégraphie Laban. Chaque exercice est donc représenté et expliqué en détaillant les points à surveiller pendant le mouvement. Des clés de lecture figurent en début d'ouvrage pour les non-initiés. V.P.

Mylène Lauzon, Chorégraphies. Six espaces de danse-écriture, Le Quartanier, Montréal (Canada), 2008, 213 p.

Après l'écriture d'*Holeulone*, suite au processus de création de la pièce du même nom de Karine Pontiers, Mylène Lauzon nous revient avec "un livre d'études poésie-danse". En explorant non pas l'écriture sur la danse mais l'écriture avec la danse, elle s'interroge sur le statut, les matières, les formes de son écriture et de sa pratique en allant à l'encontre des trois étapes principales que traverse toute œuvre chorégraphique: la recherche et la création; la performance devant un public; l'après performance et le souvenir que cela laisse dans la mémoire. Après une sélection de six œuvres chorégraphiques aux esthétiques différentes (*One to One* de Nabih Amaraoui et Mathieu Burner, (*Not*) a Love Song d'Alain Buffard, (*H*) AND(S) de Clara Cornil, *Not I & Others* de Karine Denault; *Le Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy et *Hadid* de Laurence Rondoni et Mohamed Shafik, Mylène Lauzon explore les limites de son écriture grâce à différents procédés. Le premier relève d'un dialogue ouvert avec les chorégraphes pendant le temps de conception, le second se fonde sur des captations de spectacles visionnées à dix reprises et à intervalles réguliers et le dernier joue sur la trace laissée par les œuvres chorégraphiques vues en salle en écrivant à partir d'un souvenir et pendant la durée exacte de l'œuvre. Avec *Chorégraphies*, la poète québécoise nous offre un livre inspirant et réussit son pari de « répondre à la création par la création ». V.P.

Véronique Fabbri, Danse et Philosophie, une pensée en construction, L'Harmattan, Coll. Esthétiques, 2007, 236p.

L'ouvrage de Véronique Fabbri, professeur de philosophie à Paris VIII, s'arti-

cule autour de la notion de construction comme élément constitutif commun de la danse et de la philosophie. À partir de la distinction entre construction et architectonique, l'ouvrage tente de penser la manière dont l'expérience de la danse peut transformer notre rapport au corps, au temps et à l'espace, autant que d'élaborer une pratique de l'écriture philosophique qui puisse à son tour transformer la pratique de la danse. Ceci exige une critique de l'esthétique et de ses catégories traditionnelles: on préférera penser l'expérience de la danse en termes d'acte plutôt que d'œuvre (impliquant l'illusion d'achèvement). Saisir la chorégraphie comme construction, c'est penser son historicité mais aussi sa fragilité: l'œuvre chorégraphique est toujours exposée à sa propre disparition. Il ne s'agit donc pas de penser la construction en termes de système, mais bien en tant que position d'équilibre ouverte à toute transformation possible de la situation construite. Cette approche est d'autant plus pertinente au vu du statut socio-politico-culturel de l'œuvre chorégraphique aujourd'hui, et de la difficulté de conservation de celle-ci en tant qu'œuvre d'art.

L'auteure fonde cette démarche sur une théorie du langage basée sur une lecture de Walter Benjamin, qui mène à une ontologie du singulier. La singularité visée ici échappe au structuralisme et au nominalisme puisque c'est celle d'un geste respectant la fragmentation de l'expérience collective, de l'ordre du virtuel deleuzien. À partir de cet échafaudage théorique, suivi de cinq « rencontres » de l'auteure avec des créations contemporaines ayant eu pour but la transformation réciproque de la chorégraphie et de sa propre pratique d'écriture en intervenant dans ces spectacles sous des formes diverses, Véronique Fabbri parvient à élaborer une conception nouvelle et singulière de la danse autant que de la philosophie. D'un côté, la philosophie doit être « en acte », dans le sens où il s'agit de penser, au moment favorable, les forces en jeu dans une certaine situation sans les enfermer dans une systématique. La danse n'est quant à elle pas une métaphore de la pensée, ni une production d'images accompagnant un texte, ou une performance physique se passant de texte. La danse est elle-même une forme de pensée: c'est « la physique même du langage et de la pensée ». V.P.

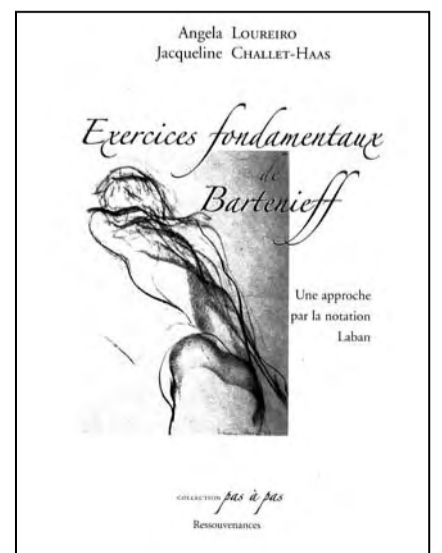
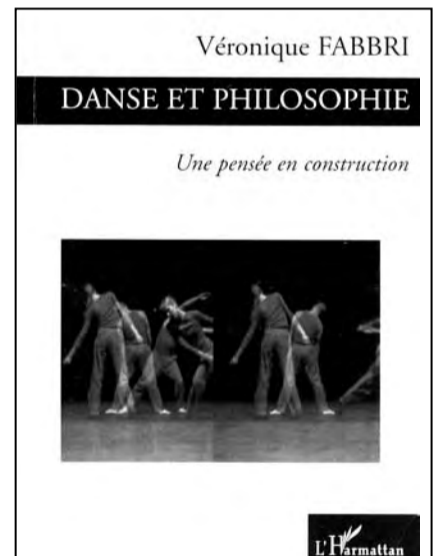
Ouvrage collectif. Cuerpo y Cinematografía. Body and Cinematography. Cairon 11. Revista de Estudios de Danza. Cenah, Universidad de Alcalá. Juin 2008. 327 p.

Pourquoi de nombreux chorégraphes produisent-ils actuellement des pièces artistiques cinématographiques? Pourquoi des cinéastes cherchent-ils à présenter le corps et le mouvement dans leur oeuvre? Quel est le point de rencontre entre le cinéaste qui bouge et le chorégraphe qui met en mouvement? Cairon, publication bilingue (espagnol-anglais) de périodicité annuelle, part de ces questions pour réaliser *Corps et Cinématographie*. À travers des essais historiques et critiques, dix-huit auteurs réfléchissent sur les échanges qui sont nés entre la danse et le cinéma dans les cents dernières années. On y trouve, entre autres, un texte sur l'esthétique du cinéma et de la vidéo dans la pièce *Replacement* de Meg Stuart par Holger Hartung qui analyse les stratégies utilisées en danse contemporaine pour transformer et reconstruire les interactions avec le corps. D'autre part, l'article de Nele Suisalu se concentre sur la notion de cadrage dans quelques pièces de danse contemporaine: *Just*

two dancers de John Jaspers, *Giszelle Par 1* de Xavier Le Roy et Eszter Salamon et *Le Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy. Julie Perrin présente le parcours chorégraphique d'Olga Mesa qui a été suivie depuis les années 90 par une caméra. On parle aussi du travail de Laurent Goldring qui a filmé les grandes figures de la danse dans les années 90. L'œuvre en vidéo de La Ribot est analysée dans deux essais et la création *Cat Women* de Superamas est montrée sous forme de roman-photo. Le chorégraphe William Forsythe, le metteur en scène Pier Paolo Pasolini et la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer sont aussi présents dans cet ouvrage très complet. M.C.

Anne Cooper Albright, Tracing the body. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller, Wesleyan University Press, 2007, 288 p.

«Pour ce livre, je me suis penchée sur l'analyse de dynamiques expressives au cœur de la danse de Loïe Fuller, sur l'examen de son utilisation intégrée de techniques de l'éclairage ainsi que sur la conception de son rôle d'artiste américaine à Paris», partant de ces trois aspects, la performer, chorégraphe et féministe, Anne Cooper Albright, livre un ample portrait de la pionnière de la danse moderne Loïe Fuller (1862-1928). Intercalant des reproductions d'affiches, où la danseuse a été représentée par des artistes célèbres comme Toulouse-Lautrec, Cooper Albright démarre le livre avec une chronologie de ses pièces en solo, à partir de *Serpentine Dance*. Ensuite, en faisant référence à la Fuller «magicienne de la lumière», comme certains la nomment, l'auteur plonge dans le lien étroit entre sa danse et l'utilisation des techniques de l'éclairage. Ses combinaisons sophistiquées d'éclairages tridimensionnels lui ont permis de créer une mise en lumière stratégique de sa danse ainsi qu'un dialogue actif entre mouvement et couleur. Un chapitre est consacré à la version que Loïe Fuller réalisa de *Salomé* et à ses stratégies de se voiler et se dévoiler révélant et cachant tour à tour sa féminité. Le féminisme et le rôle du corps de femme en danse est aussi évoqué et de belles photos d'archives illustrent l'ouvrage. M.C.



PANTIN



Entraînement régulier du danseur



- contemporain** Du 5 au 16 janvier
Martha Moore
- classique** Du 6 janvier au 5 février
Marie-Laure Agrapart
- contemporain** Du 19 au 30 janvier
Vincent Mantsoe
- jazz** Du 2 au 6 février
Hubert Petit-Phar
- contemporain** Du 9 au 20 février
Pedro Pauwels



- baroque** Du 10 au 19 février et
du 17 mars au 9 avril
**Ana Yepes, Irène Ginger
et Anna Romani**
- contemporain** Du 16 au 27 mars
Caroline Bo
- jazz** Du 30 mars au 10 avril
Stefania Pavan Fecil



- classique** Les 31 janvier et 1^{er} février
Wayne Byars



- classique** Du 2 au 13 mars
Alexandre de la Caffinière

LYON

Entraînement régulier du danseur



- classique** Du 12 au 23 janvier
Jean-Marc Thill
- contemporain** Du 26 janvier au 5 février
Nina Dipla
- contemporain** Du 9 au 13 février
Rita Quaglia
- jazz** Du 16 au 20 février
Babeth Angelvin



- contemporain** Les 23 et 24 février,
les 28 février et 1^{er} mars
Juliana Neves
- contemporain** Du 2 au 13 mars
Corinne Garcia
- contemporain** Du 16 au 27 mars
Rolan Bon
- contemporain** Du 30 mars au 3 avril
Raphaël Cottin



- contemporain** Les 14 et 15 février
Thomas Lebrun

Formations continues

Du 8 au 11 janvier, du 5 au 8 février,
du 26 février au 1^{er} mars, du 19 au 22 mars et du 2 au 5 avril
ANALYSE FONCTIONNELLE DU CORPS DANS LE MOUVEMENT DANSÉ
Coordination : **Dominique Praud / Intervenantes : Emmanuelle Lyon, Dominique Praud,
Valentine Vuilleumier**

Les 31 janvier et 1^{er} février, les 14 et 15 février et les 16 et 17 mai
REGARDS CROISÉS

**Mohamed Ahamada et Patricia Karagozian, Soahanta de Oliveira et Gil Isoart,
Fabienne Compet et Trisha Bauman**

Du 16 au 27 février
ŒUVRE OUVERTE
Patricia Kuypers et Jean-Léon Pallandre

Du 27 au 29 mars
SYMBOLE DU MOUVEMENT DANSÉ
Jacqueline Challet-Haas et Mic Guillaume

PROGRAMME PROFESSIONNEL

Janv. > Mai 09

Formations continues

Les 7 et 8 février
SÉMINAIRE DE FORMATEUR DE FORMATEURS
Coordination : **Bernadette Leguil**

Les 14 et 15 mars
ENSEIGNER LA DANSE JAZZ... MATIÈRE ET TRANSMISSION
**Odile Cougoule, Cathy Grouet,
Daniel Housset, Patricia Karagozian**

Du 6 au 10 avril
DU SOUFFLE AU MOUVEMENT DANSÉ, UN VOYAGE ENTRE MUSIQUE ET DANSE
Coordination : **Françoise Joullié / Intervenants : Isabelle Dragol,
Hélène Marc, Jean-Noël Siret**

www.cnd.fr

Centre national de la danse
Département formation et pédagogie
1, rue Victor Hugo 93507 Pantin cedex France
T +33 (0)1 41 83 98 76 / formation@cnd.fr

Centre national de la danse
Lyon / Rhône-Alpes
40 ter, rue Vaubecour 69002 Lyon France
T +33 (0)4 72 56 10 70 / cndlyon@cnd.fr

CNDG.FR
CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
CONTEMPORAIN

FORMATION D'ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE
DANCE ARTIST EDUCATION
2 ans d'études (octobre 2009-juin 2011) \ âge : de 18 à 24 ans \ date limite de dépôt
des candidatures : 15 mars 2009 \ auditions à Angers en avril et mai 2009
informations : auditions@cndc.fr \ formulaire d'inscription sur www.cndc.fr
2 years of study (October 2009-June 2011) \ required age: between 18 and 24
application deadline: March 15, 2009 \ auditions in Angers in April and May 2009
information: auditions@cndc.fr \ application form available on www.cndc.fr

AUDITIONS

CNDC
Centre national de danse contemporaine Angers
Direction artistique Emmanuelle Huynh
Centre chorégraphique national
École supérieure de danse contemporaine
17, rue de la Tannerie
BP 50107 \ 49101 Angers cedex 02
T. +33 (0)244 01 22 66
Le CNDC est subventionné par le ministère de la Culture
et de la Communication - Drac des Pays de la Loire, la ville d'Angers,
la région Pays de la Loire et le département de Maine et Loire

SAISON 08/09
PROFESSIONNELS PUBLIC

PROFESSIONNELS

- MASTERCLASSES
CYCLE ALWIN NIKOLAÏS
 - Susan Buirge 12>17 JAN
 - Carolyn Carlson 19>24 JAN
 - Rosalind Crisp & Alban Richard 26>30 JAN
 - Philippe Genty & Mary Underwood 9>13 FEV
 - Odile Duboc - Atelier de création 2>13 MAR
 - Daniel Larrieu 30 MAR>4 AVR
 - Gisèle Vienne 8>11 AVR
 - Tero Saarinen 4>8 MAI
 - Hiroaki Umeda 8>12 JUIN
 - Omar Porras 22>26 JUIN
- STAGES
Christine Kono & Dimitri Kraniotis 9>20 MAR
15>26 JUIN
- RÉSIDENCES DE RECHERCHE ET DE CRÉATION

PUBLIC

- STAGE ENFANTS 8-10 ANS
Tiago Guedes 16>20 FEV
- PORTES OUVERTES MASTERCLASSES
Chaque dernière heure de masterclass
- RÉPÉTITIONS PUBLIQUES
- RENCONTRES
- SPECTACLES | ÉVÉNEMENTS

Carolyn Carlson
Atelier de Paris
Tel. 00 33 (0)1 417 417 07
office@atelierdeparis.org
Cartoucherie | 75012 Paris
www.atelierdeparis.org

MAIRIE DE PARIS

royaumont

transforme
direction artistique
Myriam Gourfink

professional training course
2nd edition perception
for 12 composer-performers
in residency at Royaumont
from July 2009
and March 2010 / 4 sessions

cycle de formation professionnelle
2^{de} édition la perception
pour 12 auteurs-interprètes
en résidence à Royaumont
entre juillet 2009
et mars 2010 / 4 sessions

applications before
19 January 2009
audition in Paris between
16 and 19 February 2009

candidatures à envoyer
avant le 19 janvier 2009
audition à Paris entre
le 16 et le 20 février 2009

information
crrc@royaumont.com
www.artisteroyaumont.com

Fondation Royaumont
centre de recherche et de
composition chorégraphiques
F-95270 Asnières-sur-Oise
t. +33 (0)1 30 35 59 90

AFDAS

Logo of the French Republic

Logo of the Ministry of Culture

STAGES
[23>27/2/09]

- LE MOUVEMENT AU SERVICE DU CORPS - Milla Koistinen
- MOUVEMENT, TEMPS & RYTHME Mariano Bolfarini
- DANSE-THÉÂTRE PHYSIQUE : Mouvements d'humeur # Mouvements d'humour - Jordi L. Vidal
- ZAPATEO, BOMBOS ET BOLEADORAS Michou Meugens
- TOUCHING THE VOID - Alessandra Coppola

WORKSHOPS DE PRINTEMPS
[13>17/4/09] 'PROS' & 'Acharnés'

- EXTRA-ORDINAIRE : Le mouvement dans tous ses états Ana Stegnar

Et plein d'autres propositions !

WWW.CATASTROPHE.BE

EDUCCI CATASTROPHE

www.movimentoecole.be

Movimento
Ecole de Danse

INITIATION
A PARTIR DE 4 ANS
DANSE CLASSIQUE
POINTES
REPERTOIRE (CLASSIQUE)
CONTEMPORAIN
MODERN JAZZ
HIP HOP
BARRE AU SOL
ATELIER THEATRE
TOUS NIVEAUX
STAGES & SPECTACLES

DIRECTION ARTISTIQUE:
Omella Latino
Dr. Ballet Physique de Valenciennes

STUDIO:
Avenue des Oetziens 239
1200 Bruxelles

RENSEIGNEMENTS
ET INSCRIPTIONS:
02/646 56 38
0477/65 12 09

Koninklijk Conservatorium Antwerpen
Opleiding dans

AUDITIES ACADEMIEJAAR 2009-2010
Zaterdag 4 april 2009 om 9u
Zaterdag 20 juni 2009 om 9u

Locatie: Kluizeplein 8, B-2500 Lier
Info: dans@artesis.be of +32 3 489 39 48
Schrijf in via www.conservatorium.be

OPEN DAG
Open lessen, voorstellingen en toonmomenten van alle opleidingen van het Koninklijk Conservatorium.
Zaterdag 21 maart 2009
Desguinlei 25 - B- 2018 Antwerpen

Voor overige aspecten van de opleiding dans, zoals: kalender, opleidingsprogramma's, nieuws van studenten en docenten, ...
→ www.conservatorium.be

artesis koninklijk conservatorium



Photo: Yvonne Rainer - Advertising - Mosa Haddad 13

FOR GYROTONIC® & PILATES TEACHER TRAINING PROGRAMS SEE WEBSITE

Les Corpus Studios® ont été fondés en 1999. Cours collectifs, privés et semi-privés sur Tapis et Appareils de PILATES et GYROTONIC®.



Classes en : Français, Espagnol, Anglais, Néerlandais, Italien et Grec.

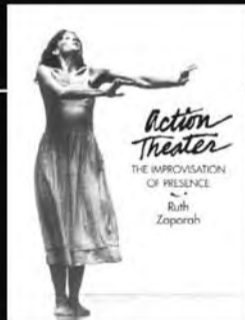


FLAGEY : 33 rue Borrens 1050 Bruxelles • Tel : 02/513 07 66
 JOURDAN : 31 rue Gray 1040 Bruxelles • Tel : 02/648 79 90
www.corpusstudios.com • www.corpuspilates.com



**Danse - Musique - Théâtre
 Comédie Musicale**

Mouvement - Ecole des Arts et du Spectacle
 9 rue Jacques Pastur - 1410 Waterloo
 tél 02/354 62 74 - fax 02/351 16 45
 e-mail info@mouvement.be - www.mouvement.be



CONTACT EDITIONS

produces, publishes and distributes literature on new dance and related movement work. Titles include:

Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader
 edited by Ann Cooper Albright and David Gere

A Kinesthetic Legacy: The Life and Works of Barbara Clark
 by Pamela Matt

Action Theater: The Improvisation of Presence
 by Ruth Zaporah

Contact Improvisation and Body-Mind Centering
 by Ann Brook

and books by Andrea Olsen, Simone Forti, and others.

Contact Quarterly

is a biannual journal of dance, improvisation, performance, and contemporary movement arts. Written by dancers themselves—from seasoned veterans to emerging artists and students—CQ gives insight into the thinking, practices, body-mind techniques, and creative work of movement artists around the world.

Subscribe today! (Not in bookstores)

International rates:
 Regular 1 year \$32 2 years \$48
 Student/Artist 1 year \$26 2 years \$44

CQ
a vehicle for moving ideas since 1975

CQ is one of those rare publications that fill in the cracks left wanting by other cultural journals. Containing information about world-wide non-mainstream dance activity plus critical and personal assessments, it provides invaluable intellectual and community service.

Yvonne Rainer

CQ sells Chinese Kneepads

These cotton, washable kneepads are perfect for dancing and other floor work. *Hard to find!* \$15/pair plus shipping and handling. Bulk discounts available.



**FOR SUBSCRIPTIONS,
 FULL CATALOG, &
 ORDERING INFO, SEE**
www.contactquarterly.com
info@contactquarterly.com
 Contact Quarterly/Contact Editions
 P.O. Box 603
 Northampton, MA 01061 USA
 (413) 586-1181 phone
 (413) 586-9055 fax



BRUXELLES - BOZAR

THE PHANTOM EXHIBITION - INSTALLATION VIDEO - DU 22 AVRIL AU 08 MAI

Conçue par Steve Paxton et Contredanse, cette installation vidéo est une immersion au coeur même de la technique Material For the Spine, développée depuis plus de vingt ans par Steve Paxton (voir ci-dessous). La projection d'images inédites propose au spectateur une expérience sensitive autour de la pesanteur en se jouant des repères habituels.



RENCONTRE AVEC STEVE PAXTON - MERCREDI 22 AVRIL À 20H

INAUGURATION DE THE PHANTOM EXHIBITION
PRESENTATION DU DVD-ROM MATERIAL FOR THE SPINE

Palais des Beaux-Arts - 23, rue Ravenstein - 1000 Bruxelles - INFO : www.bozar.be

PARIS - CND

RENCONTRE AVEC STEVE PAXTON - MARDI 17 FEVRIER À 19H

PRESENTATION DU DVD-ROM MATERIAL FOR THE SPINE

Centre National de la Danse - 1, rue Victor Hugo - 93507 Pantin - INFO : www.cnd.fr

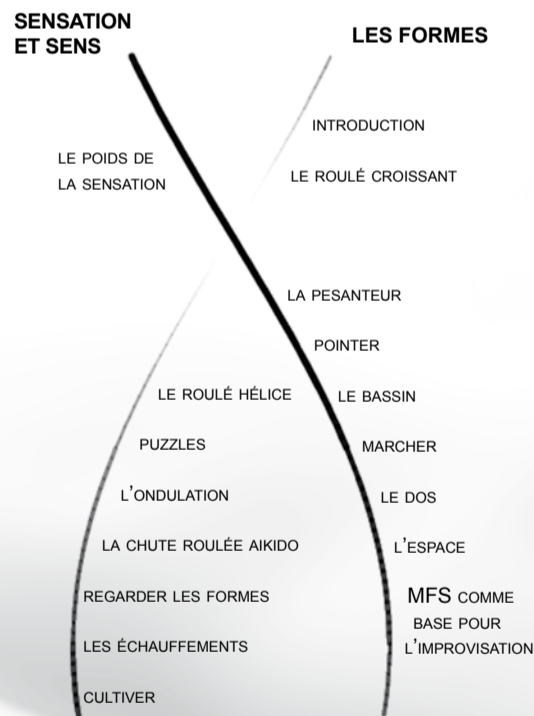
STEVE PAXTON MATERIAL FOR THE SPINE

A MOVEMENT STUDY / UNE ETUDE DU MOUVEMENT

VIENT DE PARAÎTRE DVD-ROM BILINGUE 240 MIN.

ENGLISH ORIGINAL VERSION, ENGLISH AND FRENCH SUBTITLES /
VERSION ORIGINALE ANGLAISE, SOUS-TITRES ANGLAIS ET FRANÇAIS

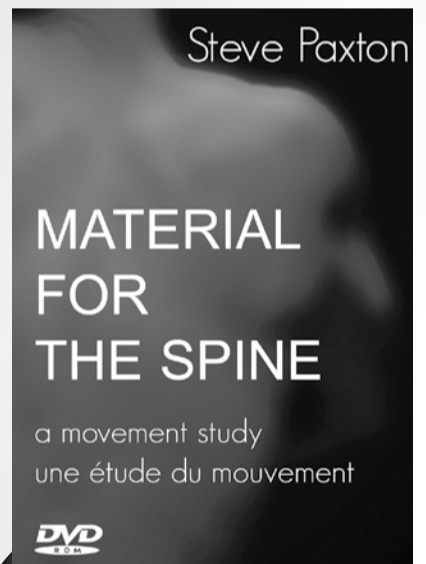
CONTENU DU DVD-ROM



«Avec Material For the Spine, je souhaite allier une approche technique aux processus de l'improvisation. C'est un système d'exploration des muscles internes et externes du dos. Il attire la conscience sur la partie obscure du corps, sur sa face cachée ou son intérieur – tous ces aspects quasi invisibles de nous-mêmes, puis il offre à la pensée les sensations ainsi éveillées.»

Steve Paxton

Le danseur Steve Paxton étudie dès 1986 le fonctionnement de la colonne vertébrale tel qu'il a pu l'observer dans la pratique du Contact Improvisation. Dans cette forme de duo qu'il débute en 1972, les torsos des danseurs sont particulièrement mis en interaction. Ce DVD-ROM de plus de trois heures nous plonge pour la première fois dans l'univers de l'artiste et permet d'expérimenter la logique et l'invention au coeur de Material For the Spine. Fruit de quatre années de collaboration avec Steve Paxton, ce document audiovisuel original, somme d'essais, de séquences de "capture de mouvement", ainsi que d'extraits de conférences, d'ateliers et de spectacles, présente la technique dans son ensemble et en détail, ainsi que les exercices et les formes qui la composent.



BON DE COMMANDE DVD-ROM MATERIAL FOR THE SPINE

28 EUROS + FRAIS DE PORT*

Nom : Prénom :
 Organisme :
 Adresse :
 CP* : Ville * : Pays :
 Tél. : Fax : E-mail :

Par chèque bancaire libellé à l'ordre de Contredanse (de BE et FR uniquement)
 Par virement bancaire au compte n° 523-0801370-31 Code IBAN: BE04 5230 8013 7031 Code swift: TRIOBE91 (hors BE)
 de la banque Triodos, 139 rue Haute 1000 Bruxelles
 Par mandat postal adressé à contredanse 46 rue de Flandre -1000 Bruxelles - Belgique
 Par carte de crédit: VISA MASTERCARD
 J'autorise contredanse à débiter ma carte n° exp: sign:

BON À RENDRE À:
CONTREDANSE 46 rue de Flandre -1000 Bruxelles - BE
ou fax +32 (0)2 513 87 39



DVD-ROM bilingue
Français / English

PC-MAC
mac OS X (10.4 or later)
Windows 2000/XP/vista
avec/with DVD player

ISBN 978-2-930146-29-4

* FRAIS DE PORT
Belgique : + 1,5 euro
Europe : + 2 euros
Monde : + 3 euros



ACHETEZ EN LIGNE : WWW.CONTREDANSE.ORG

RETROUVEZ EGALEMENT SUR NOTRE SITE TOUTES NOS PUBLICATIONS ET FORMULES D'ABONNEMENT