

PRINTEMPS 10 N°47

P.B - P.P.
B - 802
BUREAU DE DÉPÔT CHARLEROI X
AUTORISATION DE FERMETURE
B - 802
P401064

NDD

L'actualité de la danse

«THE GOLDEN GALA»
LES IDOLES DE MAURO PACCAGNELL

LA MÉTHODE FELDENKRA
RÉAPPRENDRE LE MOUVEMENT

LA BELLONE
TOUR D'HORIZON

CONFÉRENCES DANSÉES
QUAND LA DANSE S'EXPLIQUE

ÉDITO

Avril. Le jardinier vient de planter rhubarbe, carottes, échalotes et topinambours. Alors qu'il se penche sur la terre à l'affût des jeunes pousses, racines et rhizomes entreprennent secrètement leur travail souterrain. Si le jardinier s'affole de ces tiges infra-terrestres qui transpercent avec force la barrière plastique qu'il avait consciencieusement placée, Contredanse, elle, s'amuse de cette prolifération souterraine. Au dernier jour de l'hiver, nous observons les rhizomes dans le champ de la culture chorégraphique lors d'un colloque Danse(s) et Philosophie(s). Dans ce 47ème numéro, la prolifération de ces tiges souterraines est partout. Racines enfouies dans la rubrique *Pratique* lorsqu'au cours d'une séance de Feldenkrais, des micro-mouvements de l'épaule ou des yeux, imperceptibles à l'œil nu, modifient le rapport du danseur à l'espace. Transgression de l'ordre attendu lorsque le critique devient danseur et le danseur critique par le biais des conférences dansées que vous retrouverez dans la rubrique *Recherche*. La barrière anti-rhizome se morcèle encore par l'activité incessante de la Bellone qui met en lien les disciplines et les artistes pour réduire les hiatus, comme le raconte son directeur dans *Paysage*. Au grand dam du jardinier, c'est à la faux que Mauro Paccagnella abolit les frontières, lorsqu'il explose le récit et pends les idoles par leurs pieds, à lire dans *Création à l'œuvre*. Gageons que l'année 2010 nous assure des récoltes à la hauteur des semailles, puisque les subventions en danse en Communauté française connaissent une revalorisation historique, nous en faisons *Echo* dans ce numéro. Pas besoin d'attendre la récolte des cucurbitacées pour suivre l'actualité de la danse puisque dès le mois de juin, vous retrouverez votre journal achalandé en festivals et stages d'été.

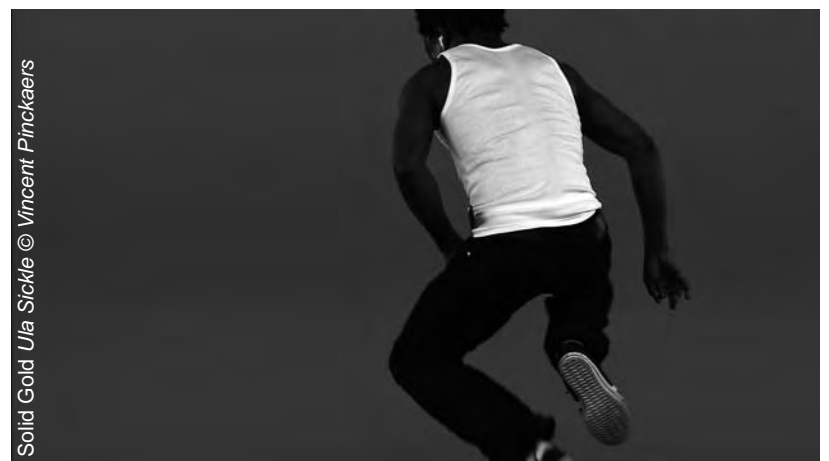
Isabelle Meurrens

Un solo, un quatuor, un duo: c'est le squelette du nouveau spectacle de la **Fuepalbar Cie/Fernando Martín** qui a pour titre *So, call me I.K. & Friends*. Chaque pièce possède une forme et un langage propres. Le solo dansé par Sarah Piccinelli, *So call me 13*, rappelle la démarche de Sophie Calle et son rapport à la réalité, dans un travail hétéroclite qui emprunte au langage de la performance et qui mêle mouvement, image, texte, son et musique autour de la notion de «croyances». Le quatuor *Quadicromia en I.K.* passe dans l'abstraction, la danse pure, celle qui réduit l'objet scénique à ses quatre éléments essentiels: mouvement, espace, lumière, musique. La pièce explore ainsi les formes et les couleurs de deux peintres: Johannes Itten et Wassily Kandinsky (*I.K.*). Le duo masculin qui suit change radicalement de ton. Sous la forme d'un patchwork kitsch et décalé, *Le rêve parallèle est postposé* revisite l'atmosphère déchaînée des années 80, en particulier celles de La Movida. Première le 1^{er} avril au centre culturel Jacques Franck, à Bruxelles.

Dans le cadre du festival Congo du KVS, la chorégraphe **Ula Sickle** présente une première forme de son projet en cours avec **Dinozord**, jeune danseur contemporain de Kinshasa. *Solid Gold* est un solo mettant en scène une pluralité de styles et de techniques (des

SOMMAIRE

- p. 2 CRÉATIONS**
- p. 4 CRÉATION À L'ŒUVRE**
The Golden Gala de Mauro Paccagnella
- p. 6 PAYSAGE**
Rencontre avec Antoine Pickels, directeur de La Bellone
- p. 7 RECHERCHE**
Les conférences dansées
- p. 10 PRATIQUES**
La méthode Feldenkrais. Rencontre avec Sylvie Storme et Mette Edvardsen
- p. 12 PUBLICATIONS**
- p. 14 ÉCHOS**
Bilan annuel du Conseil de la Danse
Débat sur l'émergence
- p. 15 AGENDA**
- p. 17 FESTIVALS**
- p. 18 BRÈVES / À L'ENTOUR**



racines du hip-hop aux danses urbaines américaines comme le krump, en passant par la danse traditionnelle africaine et des formes de danse-cabaret) dans un univers sonore réduit au minimum. Et ce dans le but d'accentuer la musicalité du danseur congolais, sur le corps duquel ont été placés des micros qui constituent, avec d'autres micros disposés au sol, la seule source sonore du spectacle. Inspiré d'un programme télévisé américain de la fin des années 70 du même nom qui reprenait les succès musicaux du moment dans des chorégraphies en groupe, *Solid Gold* évoque autant l'évolution des danses populaires que l'exploitation des ressources naturelles du Congo dont celle, essentielle, de la créativité et l'énergie de la jeunesse congolaise. Première/try-out le 14 avril au KVS, Bruxelles.

En 2006, l'artiste madrilène **María Jerez** avait créé *This side up* avec quinze étudiants de l'École d'architecture de Alcalà de Henares. Cette année, elle a décidé de retenter l'expérience avec un nouveau groupe de l'ENSAV La Cambre. Le public est confronté à 2 500 boîtes en carton que les performeurs font vivre dans l'espace. Il est ainsi amené à réfléchir sur la manière de se déplacer dans un théâtre. À travers ce dispositif, María Jerez explore l'idée selon laquelle derrière chaque objet se cache une chorégraphie invisible. Première le 16 avril au Kaaistudio's, Bruxelles.

L'ancien danseur de la compagnie Ultima Vez, **Thomas Steyaert**, est devenu lui-même chorégraphe. Il a déjà dirigé

Prochaine parution du journal: 1er juin 2010 - numéro special Été.

Date limite de réception des informations: 30 avril 2010.

Concerne exclusivement les festivals et stages de danse de juin à septembre.

Adresse d'envoi: ndd@contredanse.org



Coordination: Matilde Cegarra Polo **Rédaction:** Matilde Cegarra Polo, Florent Deval, Cathy De Plée, Cédric Juliens, Mathilde Laroque, Denis Laurent, Alexis Maroy, Virginia Petranto **Comité de rédaction:** Contredanse. **Correctrice:** France Muraille **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.

Couverture: Fernando Martin So call me I.K and friends © Peter Maschke

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 (Échevinnat des Beaux-Arts).



trois ateliers de danse contemporaine à Kinshasa, qui ont notamment mené à plusieurs résidences au Congo et au Rwanda. Dans le cadre du festival **Congo** au KVS, il présentera un spectacle créé à Kinshasa en juillet 2009 avec trois des danseurs de la troupe. *Mist (Mounds of mud)*, d'ailleurs coproduit par le KVS et Ultima Vez, est une histoire de rêves, de rébellion mais aussi de chagrin, de peur et d'une quête vers un peu de beauté. Première belge le 21 avril au KVS, Bruxelles.

La Chilienne **Varinia Canto Vila** sera au festival BOUGE B pour la première de sa création *During Beginning Ending*, dont elle avait déjà pu montrer une étape de travail lors du festival Working Title #3 en décembre 2009 aux Brigittines. La chorégraphe s'intéresse ici à l'inachevé, compris au sens d'état intermédiaire dans lequel on peut apercevoir les intentions, les projets ou les désirs de l'homme. Un peu comme on peut comprendre la structure d'un bâtiment en observant les étapes de la construction de celui-ci. Cette perspective ouvre le danseur à son propre corps en mouvement, c'est-à-dire un corps à *mi-chemin* entre deux moments: le corps au repos et le mouvement achevé. Varinia Canto Vila questionne la prise que peut avoir le danseur de sa propre *corporéité*. Ainsi, «des mouvements et des actions inachevés sont absorbés par l'insignifiance et donnent plus de présence à ce qui reste absent»
Première le 22 avril, De Singel, Anvers.

Le titre du nouveau solo d'**Arco Renz/ Kobalt Works**, *1001*, renvoie à deux univers qui semblent opposés. D'un côté, le langage binaire formé de 0 et de 1, celui de l'informatique et des technologies d'aujourd'hui. De l'autre, le nombre 1001 nous jette d'emblée dans l'imaginaire, le rêve et le conte. Arco Renz oscille entre ces deux mondes et explore la frontière entre le digital, le réel et le rêve. Le solo est accompagné d'un film de **Tony Wu**, réalisateur expérimental taïwanais, qui fut d'ailleurs le point de départ du spectacle. Ainsi le danseur se retrouve confronté à sa propre imagination, et la réalité du présent à des images du passé et du futur. S'ouvre alors une quête identitaire entre fragmentation et démultiplication. Première le 28 avril au Stuk, à Louvain.

Après plus d'un an de recherches sur la notion de *laughing body*, à travers laquelle **Marco Simoes** analyse le rire comme sensation et comme expérience corporelle, le chorégraphe dévoile une nouvelle étape de son travail qui avait notamment débouché sur *laughingame* présenté au festival Amperdans4 en octobre dernier. Cette nouvelle création, (*laughing*) *insults*, explore les possibilités de cinq corps qui jouent à s'insulter, à se parler de choses sérieuses en riant. La tension créée entre les corps qui rient devient ainsi un champ de création, de pensée et de langage. Où la question du rire rencontre celle du sens. Première le 29 avril au Monty, Anvers.

La soirée sera d'autant plus intéressante au Monty qu'après (*laughing*) *insults*, on pourra redécouvrir le travail de deux chorégraphes dont on avait déjà pu apprécier la collaboration en 2007. Deux ans après *Still Difficult Duet*, le Belge **Pieter Ampe** et le Portugais **Guilherme Garrido** se remettent à nu. Dans ce nouveau duo, *Still Standing You*, ils dévoilent l'intimité de leur amitié, avec tout ce qu'elle comporte de tensions, d'espoirs, de rivalités et d'échecs, dans une chorégraphie physique et abstraite. Les corps qui s'affrontent et s'ouvrent au risque de l'ego voient ainsi s'unir et se compléter leurs forces attractives et réactives, scellant ainsi leur amitié forte mais difficile. Première le 29 avril au Monty, Anvers.

Le Stuk aura la chance d'accueillir la création 2010 de **Meg Stuart**. La chorégraphe américaine a poursuivi sa collaboration avec l'Autrichien **Philipp Gehmacher** (entamée et réussie en 2008 avec *Maybe forever*) pour une nouvelle installation-performance, *the fault lines*, projet auquel a également pris part l'artiste visuel basé à Berlin **Vladimir Miller**. *The fault lines* est une rencontre entre deux corps. Ils se manipulent et se réparent, se chevauchent, débordent l'un sur l'autre. Les *fault lines*, les failles de ces corps, sont ce lieu où nous retournons quand, fascinés par la vulnérabilité de l'autre, deviennent visibles les lignes qui séparent le corps de l'affect. Le travail de l'artiste est ici de tracer ces lignes. Une production Damaged Goods & Mumbling Fish. Première le 11 mai au Stuk, à Louvain.

Boyzie Cekwana présente le deuxième volet de sa trilogie *Influx control*, dont le nom est tiré des méthodes de l'ancien régime sud-africain de l'apartheid pour contrôler les déplacements de la population noire et limiter l'accès de celle-ci à certains endroits du pays. On se souvient de la première partie présentée au Kaaitheater en 2009 qui explorait cet arsenal de lois ségrégationnistes, *I wanna be wanna be*. Dans cette deuxième pièce, *On the 12th night of never, I will not be held back*, le danseur et chorégraphe sud-africain avance dans le temps et l'histoire en s'attachant à la crise identitaire qui touche l'Afrique à l'ère postcoloniale. Encore une fois, il s'intéresse à la notion de contrôle, cette fois associée à celle du corps. Comment reprendre contrôle de son corps? Une réflexion et un combat qui dépassent le cadre de l'identité corporelle et individuelle pour questionner l'avenir du continent africain lui-même: comment l'Afrique peut-elle sortir du «prisme tiers-mondiste» et se réinventer? Première le 12 mai dans le cadre du KunstenFESTIVALdesArts au KVS, Bruxelles.

C'est sous une double forme (rue/salle) que **Jordi Vidal** présente sa nouvelle création, *Chrysalis*, sur le thème de la transformation. Danse contemporaine, théâtre physique, théâtre de rue, clown, jonglerie et acrobatie se mélangent pour créer un spectacle vivant et mouvant, en transformation permanente, à l'image du monde qui nous entoure. Première version rue le 3 avril au festival Ville ailée à Ypres. Première version salle le 12 mai au festival Sortilèges, à Ath.

Le KunstenFESTIVALdesArts accueille le chorégraphe français travaillant en Belgique **Étienne Guilloteau**, de la compagnie **Action Scénique**. *Tres scripturae* est une «création pour trois danseurs, un musicien et un technicien» dans laquelle dialoguent trois écritures pourtant autonomes. Le langage chorégraphique communique ainsi avec le piano d'Alain Franco qui parcourt le XX^e siècle, et les interventions sur le plateau de l'éclairagiste Hans Meijer. À la manière d'un marionnettiste dont on percevait les manipulations en détail, Guilloteau veut exposer «à la fois l'art et le travail» dans une œuvre qui ouvre pour le spectateur une perspective originale mêlant intuition sensible et intelligence. Première le 20 mai à la Raffinerie, Bruxelles.

Le projet *Dark Speeches* mené par **Lazara Rosell Albear** sera à nouveau présent au festival Danse Balsa Marni avec une nouvelle performance: *Dark Speeches: Gadgetland*. Sur scène, se retrouvent des femmes d'origines diverses (Cuba, Taiwan, Japon, Belgique, Afrique...) dans une création mêlant musique, danse et performance. Différentes techniques et traditions sont sollicitées: instruments anciens

et nouvelles technologies de manipulation du son, slam et chants improvisés. Cette diversité de modes enrichit la recherche et aboutit sur un univers scénique et sonore sophistiqué. Première le 9 juin à l'Espace Senghor, à Bruxelles.

Louise Vanneste avait déjà séduit lors du festival Danse Balsa Marni XII en 2008 avec *Sie Kommen*. L'équipe du festival a décidé de la remettre au centre de l'édition 2010 en présentant son dernier solo intitulé *Home*. En quête d'un univers débarrassé d'*autrui*, Louise Vanneste cherche à ramener l'être à sa propre matière, jusqu'à une densité qui permet d'éliminer toute intention expressive au profit d'une expérience sensorielle et physique brute. La forme solo semble adéquate pour explorer cet atmosphère dénuée de la perturbation qu'est *autrui*, pour faire apparaître une «sphère des éléments libres» et «mettre à nu les fondements de l'être et de la vie, à la fois dans leur essence et leur transcendance». L'ambiance sonore qui enveloppe ce tableau est inspirée par le genre musical *drone doom* qui, influencé par la musique bruitiste et ambient, plonge le spectateur dans une expérience physique intense. Mais celui-ci est cependant invité à jouer le rôle du voyeur en découvrant et en vivant cette intimité que Louise Vanneste appelle *home*. À travers ces réflexions sur le rythme interne d'un corps, le solo fait écho à la prière de Rilke: «J'implore tous ceux qui m'aiment d'aimer ma solitude». Première le 11 juin à La Balsamine, Bruxelles, dans le cadre du festival Danse Balsa Marni.

Plasticienne, mais également auteur de performances et d'installations, l'Allemande installée à Bruxelles **Dietlind Bertelsmann** travaille depuis 1998 au projet *treibgut* dont le premier volet fut présenté aux Brigittines. Il y a eu depuis *Khalal (treibgut 2a)* en 2002 et *Atem (treibgut 2b)* en 2005. Cette an-



Jordi Vidal Chrysalis © Susana Carrillo

née, c'est le quatrième épisode de ce travail pluridisciplinaire qui voit le jour: *Shô (treibgut 3)*. Une sculpture mobile composée de morceaux qui semblent vaguer silencieusement dans un espace éphémère, une danseuse butô prenant les rênes d'une partition imaginaire, quatre musiciens et un comédien s'assemblent pour former un spectacle-installation-performance où le public, la lumière et l'espace jouent également un rôle essentiel à l'équilibre de l'œuvre-monde. *Shô* est une réflexion sur le temps et la mort, suivant le rythme des matières flottantes et tournoyantes qui peuplent cet espace singulier. «La mort comme initiation pour y trouver sa propre voix, sa propre langue». Première le 15 juin à l'Hôtel de la Poste, à Tour & Taxis, Bruxelles.

La **Cie Giolisu**, profitera du festival Danse Balsa Marni pour lever le voile sur sa dernière création, *Loss*, dont une étape de travail avait déjà été présentée dans le cadre d'Objectif danse en 2009. *Loss* est un paysage désolant où le signe du temps est effacé: un paysage immobile, épuré, silencieux. «Les corps bougent sans bruit, la musique remplit l'espace entier jusqu'aux sphères les plus hautes, l'image vit en dialoguant avec les corps et l'espace». Première le 16 juin au festival Danse Balsa Marni, Bruxelles. ■

Virginia Petranto et Alexis Maroy



Dietlind Bertelsmann Shô © Konstanze Weber

THE GOLDEN GALA DE MAURO PACCAGNELLA

LE CRÉPUSCULE DES IDOLES

PAR CÉDRIC JULIENS

Mauro Paccagnella The Golden Gala © Aurélie Berthe



En février passé, la Compagnie Woosh'ing Masch'ine (Mauro Paccagnella) a présenté au Théâtre Les Tanneurs *The Golden Gala*, troisième volet d'une tétralogie consacrée aux héros wagnériens. Après *Siegfried Forever* et *Bayreuth FM*, le collectif persiste, avec l'ironie qui le caractérise, à «saccager le projet culturel» de Wagner, pour questionner nos aspirations aux idoles. NDD/Cédric Juliens a rencontré pour vous les membres de l'équipe et a assisté à quelques répétitions.

Ils voudraient être des héros et avouent leur fragilité. Ils sont déguisés et dénudés. Chevelus et chauves. Ils se vautrent dans la trivialité mais touchent au sublime. Bienvenue au Golden Gala, une soirée de «danse caritative», magnifique et pathétique, animée par les six membres du «Nouveau Cercle Wagnérien de Belgique» (New CWdelaB), dans le but de récolter des fonds pour la construction d'un «avant-poste wagnérien dans le Brabant wallon».

POSTMODERNE

Dans un mélange des genres et de citations, le Gala fait la part belle à l'expressionnisme, au cinéma muet et à l'ironie. Comme au cabaret, on est successivement dans le spectacle et en dehors. Des mouvements burlesques ou maladroits nous ballottent de la poésie au vulgaire. Pour repartir en fanfare. Tout cela donne une impression de «*too much*, reconnaît Mauro dans un sourire, mais c'est cela qu'il faut, et ce dont on a besoin».

Déjà, dans *Siegfried*, les garçons en caleçon exhibaient leur torse nu en hurlant. Ils récidivent dans Golden Gala. Car poils, plumes, perruques et paillettes créent cette distance épique du conteur qui, tout à son personnage, regrette l'impossibilité d'être autre.

Mauro Paccagnella travaille sur une ligne narrative éclatée. Et l'assume. Musicalement, il convoque des modèles de référence (Le sacre du printemps) mais les vide de contenu. Il pratique des collages sans fond apparent. «*Nous greffons des contrastes, des rencontres*

entre la vidéo, la danse, le texte, la musique, explique-t-il. Tout se mélange. Il n'y a pas de pas de ligne chorégraphique claire - et en ça, on se détache de Wagner - car la scène est comme un purgatoire que l'on traverse, où s'entrechoquent des visions et des brèches de confessions. Les personnages, dans le Gala, sont dans l'attente de savoir où ils doivent se placer. Ils sont perdus car il n'y a plus de point de référence. Où est le pilier solide sur lequel s'appuyer? Quand j'étais gamin, il y avait une religion. Maintenant plus. Dans le Gala, les personnages vivent une perte de ce genre. C'est pourquoi ils se réunissent en club. On se crée un rassemblement occasionnel qui devient une occasion de vie. Mais est-ce que ça a encore un intérêt de faire partie de ces clubs quand il n'y a plus d'idéologie?».

LA COMMUNAUTÉ

Avec sa tétralogie, Woosh'ing mach'ine met en scène du rite: convoquer le groupe pour se raconter les épreuves et la mort du héros mythique. Revêtir, un soir de gala, le costume de l'idole et chevaucher ses sentiments: pleurer et se réjouir, ressentir la pulsion, jouer le combat, la rivalité, l'espoir, l'excitation, la montée vers l'orgasme, puis finalement l'agonie et le rôle.

Le Cercle wagnérien de Paccagnella rassemble des êtres esseulés, en recherche de sécurité, de valeurs, d'idéologie. Entre eux, «*la solidarité est pépétuelle. Dans un état de confiance, les membres s'appellent Siegfried ou Brünhilde. Dans les moments de mélancolie, ils peuvent être Tristan ou Isolde. Ils doivent s'adresser l'un à l'autre comme des amants. En l'occurrence, ils seront comme frères et sœurs ou comme cousins et cousines*» (Extrait du règlement de la New CWdelaB).

FASCINATION

A travers les spectacles de Paccagnella, se dégage une fascination pour le héros, mais un héros «*qui est aussi tout petit*», précise-t-il. «*Soit on accepte ce qu'on est, soit on a le désir d'être autre. Et derrière ce désir, il y a la question*

du pouvoir (ce que Wagner incarne). Il y a quatre ans, j'ai vécu une situation en Allemagne où je me suis laissé entraîner contre mon gré à un repas par un homme qui a réussi à m'imposer sa volonté. La nuit suivante, j'ai eu une apparition. J'ai vu «Siegfried»: l'homme parfait, sans peur ni faiblesse. Pour moi, Siegfried, c'est le nom d'un héros typique, qui a le pouvoir et qui est con. Or, tous les héros finissent par accéder au pouvoir. En cela, ils suscitent chez nous une projection/aspiration. Cet appel, c'est un peu toucher à l'arbre du bien et du mal, une quête de l'immortalité (et, derrière, la question: que restera-t-il de nous au moment de la mort?). Réfléchir à notre fascination pour les héros, poursuit-il, c'est interroger nos rêves d'enfance, rechercher nos points de références perdus. Pourquoi les perd-t-on? Y-a-t-il de l'amertume dans le constat de cette perte? Dans The Golden Gala, Siegfried est malade, démuné. Brunhilde est burlesque. Et pourtant, la fascination perdure. Comme à Bayreuth. Comme dans le cinéma américain».

IRONIE

Le grotesque, chez Mauro, n'est pas une moquerie. Derrière la dérision, «*il y a de l'amour, de l'humour et finalement beaucoup de tendresse. L'idée, c'est de creuser la dignité dans la faiblesse*», explique le chorégraphe. «*Siegfried, par exemple, est victime de son histoire et de son destin (un truc à la con, ça aussi). Il est ballotté comme un pauvre humain*». Pour Stéphane Broc, «*l'ironie n'est pas là pour désamorcer l'émotion, mais pour créer une situation impure*». Je demande à Lisa Gunstone si son tutu blanc est un rêve de petite fille ou un glissement de code? «*Peut-être un peu des deux, répond-elle, mais c'est aussi un goût, chez Mauro, pour la confusion: dire une chose et son contraire. Annoncer le plein et montrer le vide derrière.*» Paccagnella conclut: «*Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un Gala*».

PROCESSUS

7 janvier. Dans la salle de répétition de la Raffinerie, on a scotché au mur



un immense tableau organique, enchaînement de séquences composé d'écriture, intime ou non, de concepts, architecturé de flèches et de photos-montages.

Le travail de la matinée tente de faire aboutir la justesse des signes, images ou tics. On fait varier quelques paramètres: le son (quand, comment), la voix, le rythme, la gestuelle, le rapport au public. Mauro observe, prend la place du partenaire, montre, demande l'avis des autres, exige plus de douceur, parle dramaturgie. En fond de scène, Lisa répète ce qui deviendra son solo. Mauro jouerait bien tous les personnages à lui tout seul. Christophe Morisset cherche un enchaînement sur son piano pendant que Stéphane réajuste la gestuelle de Siegfried agonisant. Impression de grande douceur sur le plateau. On est loin d'une direction autocratique. «*Cette douceur, je la revendique profondément, explique le chorégraphe, c'est l'essence du travail. Elle part d'un désir de vivre un moment de possibilités. L'absence de jugement est un choix politique: privilégier la circulation des idées, donner à voir, ne pas juger selon des critères beau/laid. On traite d'un désir, sans prétention, presque vain, sans l'imposer aux gens ou à l'intellect*». Au fil des reprises, la direction du jeu se fait collégiale, pluridisciplinaire. Lisa fait des retours à Stéphane et lui pose des questions sur ses intentions de jeu. Mauro écoute puis tranche. Il n'est pas satisfait. On sent qu'il a une idée derrière la tête, l'image doit encore être affinée, le son ajusté.

Pause de midi. Je questionne Stéphane sur la composition de cette équipe pluridisciplinaire et multilingue: «*Nous venons d'horizons différents, explique-t-il, je suis vidéaste et je me retrouve à faire le comédien. Christophe est musicien, metteur en scène et fait le danseur. J'ai rencontré Mauro par hasard au cours d'une performance en France et c'est par hasard que je me suis retrouvé sur la scène. Il y a aussi des vrais danseurs (Ayelen Parolin, Lisa Gunstone), une vraie comédienne (Ina Geerts). On a parfois du mal à tourner nos spectacles car les programmeurs hésitent à nous classer en danse ou en théâtre. En France, ce sont surtout des théâtres qui nous invitent; les lieux de danse cloisonnent davantage les genres*».

Retour à la cafétéria de la Raffinerie. Le soleil perce. Anderlecht et le canal fument au dessus d'un tapis de neige. Entretien avec Mauro: «*Wagner a un côté cruel dans sa vision de l'humain. On peut faire un parallèle avec les films de Lars von Trier. On y retrouve une passion de l'humain, une religiosité de l'être. Mais Wagner, c'est aussi une casserole où l'on peut puiser plein de trucs: l'homme, l'amour, la fidélité au serment. On se pose la question: les passions grandioses, le péché, la rédemption: en quoi cela fait-il partie du quotidien? Comment le quotidien se nourrit-il de l'exceptionnel? 'Absolu et petitude': on joue sur ce contraste-là. Et cela commence avec la musique et le rythme comme première étape de travail*».

Reprise. Lisa chante au micro, Christophe compose, Stéphane montre ses projets d'animation sur ordinateur. Vidéo, chant, danse, jeu, musique live: les tâches sont partagées comme dans un collectif, ce qui, reconnaît Mauro, reste difficile à combiner en répétition. Chacun étant pris par son projet, son propre rythme, s'en extrait quelques dizaines de minutes pour répéter avec les autres.

Mardi 12 janvier. Pendant que les éclairages sont montés dans la salle, Mauro et Ina traduisent le texte qui sera projeté en représentation: «*There's no other Richard than Wagner. (...) Les enfants ne sont pas admis dans les bureaux, sur les plateaux ni dans les salles de réunion. Ils restent toujours dans une petite pièce à côté. (...) Le Chef est liquide comme une Femme, pur comme une Vierge, compréhensif comme une Mère, ferme comme une Épouse. Mais le chef reste un homme*». Echauffements, étirements. Puis Ina se lance, hauts talons et chapeau de guerrière blonde: «*Willkommen Meinen Herren*». Le Gala démarre.

Vendredi 18 Février. Théâtre des Tanneurs. Dans les loges, Mauro fait les notes du filage de la veille. Ina coud des ballons sur sa robe. On règle les problèmes habituels: cue, top, repères, rythme. Pertinence. «*How do you feel your solo?*», demande Mauro à Lisa. «*Lost, empty (rires) - No, it's fine*». Répétition. En marge du plateau, les intervenants se sont multipliés: 4 régisseurs

suivent les essais depuis leur console. La technique, qui, en répétition, a un côté handicapant, participera de l'étrange et du «*sublime*» en représentation. Entre deux indications de mise en scène, Mauro répète son solo avec plumes et perruque: une petite chose futile au milieu du bruit. Un moment suspendu qui finit par une pirouette légère.

LE CHANT DU CYGNE (AVEC TUTU ET PAILLETTES)

Mercredi 25 février. La première. La salle est comble. Lisa interpelle les spectateurs: «*Êtes-vous prêts à accepter le règlement (de la New CWdelaB)? Yes or No?*». Les séquences s'enchaînent à la manière d'une revue. Du sexy mais du pathétique aussi. «*Walhalali! Whahalala!*». Sur une musique dionysiaque ou ironique, une bande de potaches célèbre des héros wagnériens déchus. Mais qu'y a-t-il derrière le sourire figé des protagonistes? Rien n'est vrai, tout est faux. Et pourtant un sentiment fort perce. La clé surgit dans un texte projeté sur écran: «*Lorsque j'avais 6 ans, j'ai pris conscience de l'immensité du ciel et de l'univers. Et que nous ne sommes pas immortels*». Toute cette déconstruction raconte soudainement une peur du vide. C'est que l'ironie permet de dire l'angoisse sans la nommer. Dans cette fuite en avant, belle et nostalgique, transparait le vrai thème de cette pièce: l'angoisse de la mort qui transpire sous le masque.

Comme un petit lutin, sorte d'ange bienveillant, Mauro accompagne ses personnages en errance – des nostalgiques de Wagner qui voudraient bien être reconnus pour quelque chose avant de mourir – et leur offre, le temps d'un soir, la consolation de partager des émotions et des valeurs transcendantes.

The Golden Gala, finalement, c'est un chant du signe, un rite paccagnellesque, maladroit et touchant, grotesque et philosophique qui traite de notre besoin d'exister à travers la représentation. Wagner sert de prétexte à sortir de nous des émotions enfouies, innommables, inexprimables. Et une fois les codes intégrés, il ne reste plus qu'à se taire. Et à chanter et danser. ■



LA BELLONE, MAISON DU SPECTACLE

RENCONTRE AVEC ANTOINE PICKELS

PAR DENIS LAURENT

Antoine Pickels ébauche un tour d'horizon de la Bellone depuis son arrivée à sa direction il y a presque trois ans.

La Maison du Spectacle est abritée depuis le début des années 1980 dans une demeure remarquable du XVII^e siècle, en retrait de la rue de Flandre à Bruxelles. Son fondateur, le peintre et scénographe Serge Creuz, l'a pensée comme un lieu de mémoire et un foyer vivant de rencontre pour tous les professionnels des arts de la scène. Son centre de ressources, entre autres, deviendra rapidement une référence unique en Communauté française. Au fil du temps, divers agrandissements, et en particulier la construction d'un toit au-dessus de la cour intérieure, permettront une extension de ses activités. En 1995, Serge Creuz cède la direction à Anne Molitor et Monique Duren, rejointes plus tard par Piero Pizzuti. La Maison du Spectacle, dont les activités restent très variées, devient de plus en plus une maison de débats et de services. Depuis juin 2007, c'est Antoine Pickels, artiste, intellectuel et «agitateur culturel», qui tient les rennes de la structure. Dès son arrivée, il a redéfini les missions de la Bellone en prolongeant l'action de ses prédécesseurs. Il nous explique son projet.

Antoine Pickels – Nous avons hérité d'une triple mission: forum, vitrine et lieu de mémoire des arts de la scène. Mais nous avons apporté une différence de traitement dans la manière de remplir ces missions. La Bellone était devenue avant tout un lieu dirigé vers les services à la profession. Nous avons conservé cet aspect, mais réintroduit également des questionnements esthétiques. L'insatisfaction vis-à-vis des moyens financiers disponibles pour la culture en Communauté française a tendance à concentrer le débat autour de l'économie. Finalement, les artistes en viennent à parler beaucoup d'argent, et peu d'art... La Bellone continue à jouer, en collaboration avec des organisations comme la RAC (Réunion des auteurs chorégraphes) ou Contredanse, un rôle essentiel d'interface entre la profession et le politique, mais entend aussi créer une interface entre les artistes et le public, ainsi qu'entre les artistes eux-mêmes.

Que ce soit à travers les manifestations organisées dans le lieu ou à travers les publications, et en particulier le magazine *Scènes*, devenu trimestriel, nous avons à cœur de retoucher un public de spectateurs. La Bellone a été créée par un artiste. D'une certaine façon, nous renouons avec les origines en privilégiant un mouvement qui va de l'intérieur (les artistes) vers l'extérieur (le public). Dans le magazine *Scènes*, par exemple, la voix est avant tout donnée aux créateurs, plutôt qu'à une critique académique. C'est aussi l'un des objectifs des «Chambres d'écho», qui invitent le public à rencontrer des artistes. Nous avons initié le principe des «artistes-conseil», deux artistes associés à la Bellone sur une durée de deux ans pour développer leurs propres projets mais aussi pour donner une couleur spécifique à la programmation. Simon Siegmann et Virginie Jortay ont été nos premiers artistes-conseil. Ce type d'association, qui crée un autre rapport à l'institution, s'est révélé très intéressant, tant pour nous que pour eux, mais nous avons malheureusement dû arrêter le programme pour des raisons budgétaires. Nous disposons aussi d'un studio de création. Jusqu'ici, il était exclusivement loué. Nous avons mis en place un système de bourses pour en donner l'accès à des artistes innovants et disposant de peu de moyens. Enfin, la Bellone accueille trois projets en pré-production, en phase de recherche, et offre à ces créateurs une période de travail, un accompagnement artistique, l'accès à un réseau et des moments de monstration. Je trouve essentiel que la dimension de création artistique soit présente à la Bellone. Du point de vue de la mission de mémoire, nous avons d'ailleurs également opéré un changement de cap. La Bellone tendait à se muer en un centre d'archives. Nous privilégions désormais la mémoire vivante, la constitution d'une mémoire pour le futur, à travers le magazine, la retranscription des débats et colloques, la récolte d'informations auprès des artistes actifs aujourd'hui...

Pour créer une identité plus forte, nous avons également redéfini la direction artistique. La Bellone avait une dimension un peu «corporatiste»: rendant compte de tout, elle tendait à ne plus correspondre à personne. La Maison du Spectacle est une vitrine des arts de la scène en Communauté française, certes, mais dans



une vitrine, on n'expose pas tout le magasin... Nous avons recentré la programmation en nous concentrant sur les formes les plus innovatrices et les plus «citoyennes» – posant de vraies questions de société. Pour moi, les arts de la scène sont les arts où le corps de l'interprète est le premier outil de l'expression. Ils n'incluent donc pas forcément la «scène». Nous donnons une place importante à la performance, un champ qui me tient à cœur. La performance est un secteur très vivant, auquel accordent une place au moins trois écoles d'arts plastiques et plusieurs écoles de théâtre. Pourtant, il n'existait pas en Communauté française de lieu qui la suive de façon régulière. Les initiatives existent, mais elles sont le plus souvent le fait de festivals. Il importait donc de faire quelque chose. De plus, l'espace non conventionnel de la Bellone se prête bien à ce type de forme. Mais notre intérêt pour la performance n'exclut pas la présence d'autres disciplines à la Bellone. Dans les «Composites» par exemple, nous rassemblons en une seule soirée des petites formes créées par des artistes issus de «familles» différentes (théâtre, danse, arts plastiques, performance...), ce qui permet de brasser les publics et de provoquer la rencontre. Ce qui m'intéresse, c'est le frottement entre les disciplines. En dehors de notre programmation propre, que nous avons renforcée, nous continuons par ailleurs à collaborer avec d'autres organisations (dont celles avec lesquelles nous partageons l'espace) et à accueillir des initiatives extérieures. Mais, pour éviter que la Bellone ne devienne une «auberge espagnole», nous privilégions les activités qui cadrent avec nos approches.

Pour une organisation abritée dans une architecture aussi forte que la maison de la Bellone, le danger existe de n'être plus perçue que comme un «lieu». Pourtant, la Bellone n'est pas qu'un lieu physique. C'est une place publique, au sens littéral du terme (c'est encore ainsi que sa cour, son point névralgique, est définie par la Ville de Bruxelles) mais aussi au sens figuré. La Bellone est un producteur de réflexion dont l'action dépasse le cadre de son espace d'accueil. Le magazine *Scènes*, en quelque sorte le lieu où tout se retrouve, diffuse la réflexion bien au-delà de nos murs; Charleroi/Danses nous a invité à collaborer à la mise sur pied de la série des «Scènes de méninges»; l'ISELP organise un programme de formation en relation avec notre programmation; nous collaborons avec le VTI (Vlaams Theater Instituut); nous faisons partie de réseaux, tel TEAM (Transdisciplinary European Art Magazines). Nous essayons de rester à l'articulation du local et de l'international.

C'est aussi le cas dans le champ de la formation. Depuis juillet 2009, nous organisons le programme de «Cifas (suite...)» en partenariat avec le Centre des arts scéniques. C'est un nouveau volet dans nos activités. Des stages sont proposés avec des artistes nationaux ou internationaux de très haut niveau. Mais, contrairement à l'ancien système du Cifas, ces stages sont maintenant très peu chers. À cela s'ajoute un programme de formation pour professionnels dans les domaines de l'administration, de la diffusion, de la communication... Les intervenants sont très expéri-

mentés, et souvent étrangers. Cela permet aux participants de profiter d'une vision internationale, de sortir du belgo-centrisme, et aussi de développer leur réseau. Ce printemps, par exemple, nous organisons six rencontres visant à faire découvrir le fonctionnement des paysages étrangers des arts de la scène. Ces diverses formations fonctionnent en symbiose avec les autres activités de la Bellone. Les «Questions au spectacle contemporain», par exemple, visent à créer des frictions entre les expériences individuelles pour inviter les participants à construire des discours sur leur propre démarche. Il y a peu d'espaces pour la verbalisation en Communauté française, et c'est à mon sens essentiel.

En outre, la Bellone est encore un lieu qui produit des recherches et des études. C'est ici que sont rassemblées les informations sur les arts de la scène en Communauté française. Nous avons par exemple réalisé une étude sur le spectateur en collaboration avec le VTI. Parmi les chantiers futurs, j'aimerais beaucoup développer des recherches sur ce que j'identifie comme le triple hiatus des arts de la scène: hiatus entre la critique et les créateurs, hiatus entre l'enseignement et la pratique artistiques, et enfin, et surtout, hiatus entre l'art contemporain et les populations défavorisées – malheureusement très nombreuses à Bruxelles! Il y a beaucoup à faire, à commencer par un relevé des pratiques.

Nous fonctionnons avec un budget d'environ 400 000 euros, assuré grosso modo à part égale par la Ville de Bruxelles, la Communauté française et la Cocof. Nous avons peu de ressources propres, car la plupart des activités sont gratuites – ce que je trouve très important. Nous bénéficions d'un peu de mécénat et trouvons des moyens ponctuels pour des projets particuliers. Le fait que la Bellone soit subventionnée par trois autorités de tutelle différentes crée des difficultés mais donne aussi une certaine indépendance, car personne ne peut prétendre à une mainmise totale sur la structure. Nous travaillons avec une équipe d'une vingtaine de personnes (centre de ressources y compris), pour la plupart des emplois aidés et à temps partiel. Nous accueillons aussi des stagiaires, pour qui cette expérience constitue souvent un tremplin. Depuis l'arrivée de la nouvelle équipe, les moyens ont peu augmenté, alors que le rythme de l'activité s'est nettement renforcé: la Bellone présente désormais une activité publique entre 70 et 100 jours par an. À mon sens, nous pouvons soit adapter notre activité à l'argent octroyé et replonger dans une certaine léthargie, soit nous dépasser en espérant que ce dynamisme finisse par être reconnu... Un domaine où le manque de moyens se fait cruellement sentir est celui de la communication, à commencer par la signalisation du lieu dans la rue. Trop de gens pensent que la Bellone est une bibliothèque. Il faut mieux communiquer pour faire comprendre au public que le lieu bouge tout le temps. Pour moi, la profusion et la diversité des activités créent un effet de ruche. Mon objectif est de faire de la Bellone un véritable centre nerveux. Un lieu de rencontres, de connexions. ■

QUAND LA DANSE S'EXPLIQUE

CONFÉRENCE DANSÉE, LECTURE-PERFORMANCE, MANIFESTATION DE LECTURE, RENCONTRE SPECTACLE...

PAR CATHY DE PLÉE

Parler de la danse ne va pas de soi. Pour certains, impossible, inutile, sacrilège... Néanmoins, depuis quelques années, la scène chorégraphique voit fleurir des expériences et des projets discrets pour certains, beaucoup plus affirmés pour d'autres, visant à mettre la danse en perspective d'elle-même par la parole. Depuis les années septante, les chorégraphes inventent des dispositifs dont le but est clairement de faire réfléchir sur ce qu'est la danse et c'est le propre de notre époque postmoderne que d'introduire une distance, une réflexion sur, une dimension «méta» comme on l'appelle aussi dans l'acte de création. Certaines démarches actuelles sont cependant plus explicites que d'autres dans cette volonté de dire quelque chose de la danse par la

danse ou par d'autres moyens dont les mots. Quelles sont les motivations des artistes, des critiques, des chercheurs, à prendre la parole - ou monter sur scène? À pointer, expliquer, questionner et montrer? Serait-ce un désir (une nécessité?) des artistes de se sentir compris, dans un contexte culturel où l'art contemporain, et la danse contemporaine en particulier, sont souvent qualifiés de «difficiles»? Serait-ce une volonté des programmeurs qui veulent former un public averti? Est-ce que ces démarches recoupent encore et toujours un besoin de légitimer un art pas toujours reconnu à sa juste valeur? Est-ce le fruit d'une danse devenant de plus en plus savante, portée par des chorégraphes universitaires? Nous vous faisons part ici de trois expériences pour

tenter de répondre à ces questions. Frédéric Gravel, chorégraphe et chercheur, crée des «shows» où il prend la parole pour parler de ce qu'il fait et de ce qu'est l'art contemporain. Pieter t'Jonck, critique de danse et de théâtre, a récemment été invité à produire une lecture-performance pour mettre en scène sa pensée. Jean-Christophe Boclé, chorégraphe et notateur, a créé une conférence dansée pour jeunes et moins jeunes où il fait part de ses réflexions sur la création. Si tous trois créent des dispositifs très différents, on retrouve chez chacun des exigences communes. Parmi elles, le désir de créer du sens, de ne pas s'installer dans une routine confortable et enfin, de communiquer autrement avec le public. Mais laissons-leur la parole.

MISE EN SCÈNE DE LA CRITIQUE

ENTRETIEN AVEC PIETER T' JONCK

Pieter T'Jonck est architecte et critique de danse et de théâtre. Depuis 1983, il écrit et travaille pour divers médias (Veto, De Standard, De Tijd, De Morgen et Klara) et des revues spécialisées de performance, d'art et d'urbanisme (Etcetera, DWB, Ballettanz, A+). Sa réflexion continue a servi de base à l'anthologie de textes critiques réalisée par Sarma - laboratoire artistique et de réflexion sur la critique, la dramaturgie et la recherche en danse. C'est à la demande de cette dernière qu'il a présenté une lecture-performance au Kaaitheater en avril 2009: *And all the men and women merely playing. They have their entrance and their exits.*

Comment vous situez-vous par rapport à l'appellation «lecture-performance»?

Je pense que toute conférence tient un peu de la performance: il a y presque toujours un moment théâtral dans la conférence. Dans mon cas, lorsque je donne cours à l'université par exemple, un de mes défis est de tenir mon auditoire éveillé et d'intéresser mes étudiants au sujet. Ce qui nécessite de temps en temps de recourir à des procédés de théâtre.

Et en quoi consistait votre «lecture-performance» au Kaaitheater en avril dernier?

En ce qui concerne la performance au Kaai, je dois reconnaître que je n'aurais jamais fait ce genre de projet de moi-même. C'est à la demande de Sarma que je me suis livré, avec plaisir d'ailleurs, à l'exercice. L'idée était, à l'occasion de la publication de mes articles sur leur site Internet, d'expliquer ma pensée lors d'une conférence publique. Or, je n'avais pas envie de faire un discours - que je voyais comme une sorte de point final, de clôture - sur qui je suis et ce que j'ai écrit pendant vingt-cinq ans. Je voulais tout sauf donner «un dernier mot».

J'ai alors demandé à des étudiants de Dasarts à Amsterdam, pour lesquels j'avais été 'advisor', de faire un petit spectacle sur un thème qui m'est cher. À savoir l'importance du début et de la fin d'un spectacle. Je pense en effet que la manière dont l'artiste entre en scène et quitte la scène définit déjà largement l'interaction qu'il installe avec son public. Ainsi, l'entrée en scène délivre déjà la moitié du contenu d'une pièce. Il en est d'ailleurs de même dans la vie 'normale': la première impression qu'on fait établit souvent les conditions d'une rencontre. Ils ont travaillé maximum deux jours sur cette proposition et ont conçu un petit spectacle.

La scénographie, quant à elle, était empruntée de *La Magnificenza*, un spectacle du chorégraphe français Etienne Guilloteau. Dans ce spectacle, le décor, qui provenait déjà d'un autre spectacle à lui, était systématiquement démantelé, jusqu'à ce que tous les rideaux soient mis de côté et toutes les lampes démontées. Cela me semblait un très bon point de départ pour parler de la critique de danse. En plus, je me disais qu'en empruntant un décor existant, et en demandant à d'autres personnes d'illustrer une idée, je ne sortais pas de mon 'rôle' habituel de critique. Je n'ai donc rien inventé. Comme pour me surprendre, mes 'performeurs' ont cependant donné une tout autre tournure à cette

idée scénographique. Ils ont proposé de jouer au milieu du public. Au début, les rideaux sont fermés, et le public ne voit rien. Puis au fur et à mesure, le décor est démantelé laissant le public voir ce qui se passe sur scène. Après leur intervention, c'est moi qui entre en scène pour me mettre à une table avec deux interlocuteurs. La conférence-entretien commence dans la lumière des projecteurs et peu à peu, très lentement, la lumière baisse pour nous laisser à la fin quasi dans le noir. En l'occurrence dans cette situation, c'est le théâtre même qui dicte la longueur de l'entretien. J'ai également découvert qu'il y a quelque chose de très réconfortant de se parler dans une pénombre croissante.

Qu'est-ce que cette mise en scène a apporté à votre propos?

D'abord la voix apporte indéniablement quelque chose de plus au texte et fait passer des choses spécifiques et différentes. Ensuite avec le corps et le dispositif scénique, on dit des choses qui vont au-delà du discours. Et puis il y a le fait de produire une réflexion et un discours dans le présent et de jouer avec le moment de la conversation qui peut montrer des choses intéressantes et change très fort de l'écrit. Mais selon moi, nous n'avons pas été assez loin dans ce sens. J'aurais aimé plus de prise de risque dans les questions par exemple, qu'elles m'entraînent davantage sur des terrains inconnus plutôt que de me conforter dans ce que je savais déjà. Le scénario questions-réponses était un peu trop classique et confortable. Même si dans notre cas, la salle était pleine et les gens contents, je suis conscient que ce genre d'expérience peut être ennuyeuse pour le public et ne touche qu'un petit milieu de gens.

La frontière entre la pratique et la réflexion se fait de plus en plus mince dans le contexte des arts vivants. Les critiques - dramaturges, les chercheurs-performeurs font aujourd'hui partie intégrante du paysage. Pensez-vous que le fait de parler et d'écrire sur la théâtralité implique de devoir être sur scène et être soi-même performeur?

Non. Ça arrive. Pour moi ce fut une expérience heureuse. Mais je ne suis pas sûr que ce soit spécifiquement nécessaire. Une fois tous les dix ans, en ce qui me concerne, me suffit. Un critique est un critique et doit rester en dehors de la scène. Il peut y monter de temps en temps pour dire ce qu'il a à dire, stimuler une discussion ou vivifier son discours. Mais il doit avant tout se prononcer sur les spectacles et non sur lui-même (même si je suis conscient de dire beaucoup de moi d'une façon indirecte dans mes critiques). Je pense que ce n'est pas le propre d'un critique que de se présenter comme un méta-artiste. Certains critiques d'art sont devenus des sortes de stars, des attractions en soi. Ce n'est pas ce que je recherche.

Une question au critique maintenant à propos des spectacles que l'on range facilement sous l'appellation non-danse, comme ceux de Jérôme Bel par exemple, et où «le discours sur» prend le pas sur la danse proprement dite. Est-ce que ce genre de spectacle répond à un désir des artistes de s'exprimer sur un art mal compris? Ou à une urgence du

public d'avoir des éléments de réponse?

La question n'est pas simple et il est dangereux de faire des généralités. Ça dépend notamment du genre de travail que fait habituellement l'artiste. Dans le cas de Jérôme Bel par exemple, c'est le propre de son travail. Et comme c'est le plus intelligent de la classe, c'est excellent. Mais si des gens moins doués prennent la parole comme lui, ça peut très vite devenir ennuyeux, comme de la mauvaise philosophie. Je ne crois pas que ce soit là le travail principal de la danse. Des choses s'expriment par la danse, d'autres par les mots et ça demande des qualités différentes. Le point de départ est lui aussi différent. On peut être ambigu dans le mouvement aussi bien que dans le mot, mais la nature de cette ambiguïté est autre. La langue se prête facilement à une approche conceptuelle, parce que la langue est d'elle-même une abstraction. Tandis que dans le mouvement et la danse, il y a un fond concret qui ne se laisse pas facilement articuler en concepts ou en mots mais qui en fait la valeur fondamentale. Certains artistes sont doués pour produire et du discours et danser. Le duo Deufert + Plischke par exemple est très sensible à cette dualité et essaie de trouver un lien entre les deux. Mais force est de constater que de plus en plus, ils dansent. Par ailleurs, je ne crois pas que la danse soit difficile à comprendre. Si quelqu'un commence à essayer de l'expliquer c'est souvent fichu. On perd les pédales. Or, je pense qu'il est souvent facile de comprendre de quoi il s'agit. Mais peut-être pas spécialement en mots. Il est possible aussi que les danseurs et chorégraphes soient frustrés que le public veuille des explications et du coup, passent à la parole.

La danse récupérerait-elle le rôle dévolu à la critique?

Oui, c'est en partie ce qui se passe. C'est parce que la danse, d'après l'exemple des arts plastiques, est devenue une sorte de plate-forme, un lieu où l'on commence à s'exprimer sur la société au sens très large du terme. C'est un endroit pour réfléchir hors du spectacle futile des médias. Cette évolution fait que le médium est devenu très conscient et très critique de ses propres moyens, au point que l'on peut parler d'auto-critique, dans le sens positif du mot. Dans ce sens, la pratique de la danse prend en charge déjà une partie de la critique.

Pensez-vous que les chorégraphes et danseurs aient toujours besoin de légitimer ce qu'ils font et notamment en parlant dans leurs spectacles, en faisant des études universitaires, et en participant à des colloques?

C'est vrai que bien souvent les danseurs bricolent leur propre carrière et doivent toujours se justifier pour trouver de l'argent, des partenaires, pour survivre. Auparavant la trajectoire était plus tracée. On entrait dans une compagnie et puis on enseignait. Aujourd'hui, les carrières vont dans toutes les directions. Et même si la danse est bien reconnue comme un art aujourd'hui, les danseurs sont toujours (et peut-être pour cette raison) poussés à essayer de trouver et montrer la cohérence de leur pratique et de leur parcours. Tout comme dans les arts plastiques d'ailleurs. Et ça fait tellement partie intégrante de leur carrière qu'ils finissent par l'exprimer sur scène. ■

LE SPECTACLE COMME MOYEN DE TROUVER ET DE CRÉER DU SENS

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIK GRAVEL

Frédéric Gravel est chorégraphe, interprète, éclairagiste, chercheur, metteur en scène et musicien. Il travaille depuis 2005 au Laboratoire de recherche en technochorégraphie de l'UQAM - Université du Québec à Montréal - et vient de terminer une maîtrise en danse dans la même institution. Son spectacle *Du Pittoresque en Danse et dans la mienne en particulier*, créé en 2004 à Montréal a été présenté comme conférence dansée au colloque *Repenser pratique et théorie* organisé au CND en 2007. Depuis, il travaille sur son projet GravelWorks, qui a lui-même donné naissance au Grouped'ArtGravelArtGroup, regroupant musiciens et performeurs.

Comment en êtes-vous venu à créer un genre de spectacle qui peut s'appeler conférence dansée?

Personnellement, je n'ai jamais appelé mes pièces «conférences dansées». C'est uniquement dans le cadre du colloque du CND que *Du Pittoresque* a été présenté de cette manière, ce qui a donné une nouvelle dimension et perspective au spectacle. Mais a priori, je commence toujours par faire un spectacle. En ce qui concerne l'utilisation d'interventions parlées dans mes pièces, j'y ai recours depuis le tout début de mon parcours chorégraphique. La première fois remonte à une création que je faisais dans le cadre du Bac. Lors des répétitions je me suis blessé. J'ai donc demandé à d'autres interprètes de me remplacer. Il m'a fallu expliquer ce que je faisais et parler du processus. Or, au fur et à mesure, j'ai commencé à trouver ces explications intéressantes pour le spectacle: elles pouvaient faire changer le regard des gens. Du coup, je les ai gardées. Ensuite, avec *Du Pittoresque*, qui est mon premier spectacle professionnel et dont, je le reconnais, le titre sonne un peu comme une conférence - ces interventions parlées sont quasi devenues des monologues. Mon but était de montrer les lieux communs d'un spectacle de danse: le duo passionné, le solo déchirant, le moment de groupe déjanté... qui, en ce qui me concerne, reviennent quasi systématiquement quand je crée et me font à chaque fois incroyablement plaisir en tant que chorégraphe. J'essayais aussi de trouver des réponses à une question que je me posais: que vient chercher le public au spectacle? Plus récemment, les *Gravelworks* se calquent, eux, sur la structure du concert rock. J'apparais là comme le leader du concert et en tant que tel, j'introduis les numéros («des tunes»). Je continue donc à fournir des explications sur ce que je fais ou sur l'art en général. J'ai découvert ces moments de paroles comme des aires de jeu.

Comment sont reçues vos pièces par le public? Arrivez-vous justement à faire changer le regard des gens sur la danse?

Parfois certains pensent que je me fiche d'eux avec mes discours, que je les prends pour des idiots. Je pense que le public doit faire lui-même son jeu. C'est à lui de décider de s'amuser ou non. Or, bien souvent le spectateur n'est pas conscient qu'il est le créateur de ce qu'il voit. De mon côté, je montre (ou démonte, ça dépend) l'illusion. Ces derniers temps, on parle beaucoup de «l'intégrité» dans le monde artistique, comme d'un concept à la mode. Pour être honnête, ça m'ennuie un peu. Je pense que certains se réfugient derrière cette notion pour donner de la valeur à ce qu'ils font. Je sais que personnellement, je ne suis pas un saint homme. Si je fais des spectacles, c'est pour que ça marche. Où est l'intégrité là dedans? Or voilà justement le genre de choses sur lesquelles je voudrais éclairer le public. Dans *Travaux, 1 km*, la pièce qui précédait *Du Pittoresque* et dont le titre rappelle un panneau routier, j'essayais de faire réfléchir sur ce qu'est un artiste qui a du succès et sur les attentes dans le monde de l'art. Quand on achète une toile d'un artiste contemporain, on peut à la rigueur la présenter à ses amis comme on présenterait son nouveau canapé. On peut vanter ses qualités pour nous conforter sur la valeur de ce qu'on a acheté. Mais quand on achète un billet pour un spectacle de danse, c'est beaucoup plus difficile de (se) persuader des mérites de son investissement. Pour pointer cette spécificité et difficulté du spectacle de danse, j'utilise notamment les critiques, et cite des articles de presse sur mon propre travail. Du coup, les journalistes se voient à leur tour critiqués, ce qui fait réfléchir tout le monde. Le titre du spectacle est devenu par la suite *Plutôt divertissant*.

On pourrait croire que mes monologues se veulent un guide à l'usage du spectateur pour comprendre ce que je fais. Au départ ce n'est pas le but, mais je remarque que le fait de parler rend le show accessible.

Sinon, en général ce sont les gens du milieu de la

danse qui sont le plus réticents et perplexes face à ce désir de parler. Peut-être parce qu'ils recherchent davantage le côté abstrait dans la danse. De mon côté, je cherche justement à ce que mon travail s'intègre dans quelque chose de plus large que la danse.

Le fait d'intégrer du discours (et même des critiques) dans vos spectacles, serait-ce une manière d'auto-critiquer à l'heure où, lit-on un peu partout, la critique artistique se fait rare dans les médias?

Les critiques au Québec sont peu nombreux, et ajouté au fait qu'il y a peu de place pour la danse dans les médias, ils n'osent plus vraiment être critiques car leur voix est directement perçue comme trop forte. En plus tout le monde se connaît, on boit des verres ensemble, et il est vrai que nous, artistes, avons tendance à mettre une certaine pression sur les journalistes, attendant d'eux une forme de verdict. Or dans un tel contexte, il est difficile de produire une réelle opinion, un réel point de vue. Pourtant il ne faudrait pas que ce point de vue, quel qu'il soit, soit «grave». La critique devrait être un lieu d'expression, un espace en soi d'où peut sortir un dialogue. Aujourd'hui c'est un peu comme si seuls les artistes avaient le droit à l'expression, empêchant un dialogue de se nouer. Il est donc tout à fait possible que j'intègre ce qui me manque. Michaux dit que le problème de l'art contemporain est qu'il a perdu sa légitimité non seulement parce qu'il est à terre et que les artistes crèvent la dalle, mais surtout parce que (et justement pour ces raisons), on n'ose plus le critiquer. Or un art sans critique est un art qui perd encore plus sa légitimité. La spécificité de l'art contemporain est l'expression de l'hyper conscience qu'il a de lui-même. Et selon Danto, un autre philosophe, l'art est mort parce qu'on ne peut pas aller plus loin en matière de conscience de soi et du fait qu'il est à la fois tout et rien. Nous travaillons en pleine crise de sens. Je considère ça assez excitant. L'art est mort, vive l'art! On a maintenant un grand terrain de jeu, et en ce qui me concerne, plutôt que me questionner sur ce qu'est l'art, j'ai plus envie de savoir ce qu'il nous apporte et de le montrer.

Vous parlez de jeu. Il y a beaucoup d'humour dans vos pièces. Est-ce que le fait de prendre de la distance par rapport à ce que vous faites, en «parlant sur», entraîne une forme d'autodérision?

Oui, c'est vrai que l'humour est aussi une stratégie de mise à distance. La dérision est un outil super puissant, une fenêtre qui ouvre une brèche dans quelque chose, un moyen de faire passer des choses importantes. Mais en même temps il faut être prudent avec ce mécanisme. Tout peut être mis à distance mais si on en abuse, on perd tout. C'est facile de caricaturer, mais l'important est toujours d'être conscient du sens.

Je trouve personnellement qu'on habite à l'ère du vide. Aujourd'hui on est vedette parce qu'on est vedette et tout devient très vite anecdotique. Or on a une responsabilité en tant qu'artiste: si je ne fais que surfer sur le fait que je suis possible à consommer, là je perds toute légitimité.

Quelle est la place de la danse dans vos spectacles?

Nous sommes des héritiers de la danse moderne. Là est le véritable âge d'or de la danse, un art qui se suffisait à lui-même. La danse moderne n'avait pas besoin de «servir» (à) quelque chose car c'est une danse qui se révèle à elle-même au fur et à mesure de son accomplissement. Par définition, elle n'a donc que très peu besoin de discours. Nous, artistes postmodernes, venons après ça. Nous devons dire ce que nous faisons parce que nous évoluons dans un fouillis de pratiques et de valeurs et que ce relativisme brouille les pistes et la perception de ce que l'on fait. Pour être honnête, peu m'importe de qualifier ce que je fais de danse, conférence, concert... Je ne me sens pas un défenseur de la danse. Et soit dit en passant, les qualificatifs aujourd'hui sont surtout liés aux programmes de subventions. Mais en même temps, je suis danseur. J'ai un corps entraîné et travaille avec des danseurs qui le sont aussi, parce que je veux faire une performance, un show. Mais j'aime aussi travailler avec des acteurs qui savent ce qu'est la présence scénique en n'ayant pas de technique de danse. L'important est toujours d'avoir conscience de la technique et de jouer avec elle. Elle peut être à la fois libératrice et prison. Ce qui compte pour moi dans un spectacle c'est que chaque artiste sur scène, quelle que soit sa discipline, soit (et ait) en lui-même un projet artistique.

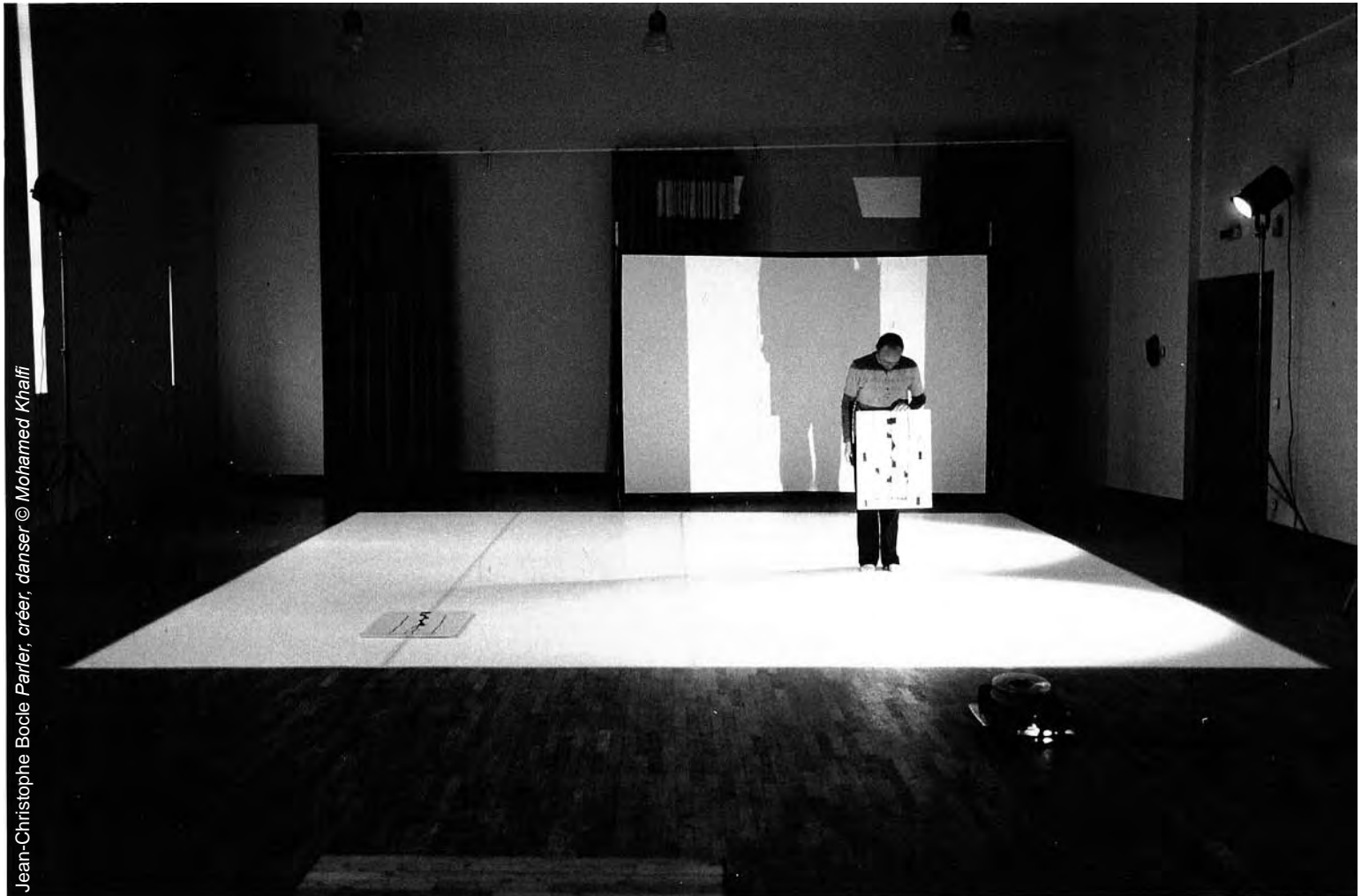
Je connaissais un professeur de français qui se chamaillait souvent avec un professeur de philo sur la manière de faire passer du sens. L'un disait que l'on fait plus passer d'idées avec un roman et l'autre avec un essai. Voyez-vous ce que vous faites de plus avec un essai ou avec un roman?

Aujourd'hui j'essaie seulement de montrer et pas d'affirmer. Je lis énormément et aime brasser les idées, réfléchir. Mais quand je crée, je fais un show. Je veux que les gens soient percutés. C'est à mesure que j'avance dans le travail que je prends de la distance et qu'alors, je crée peut-être «un essai» sur ce que je fais. Et la partie «méta» (discours sur) devient essentielle et nourrit le spectacle. Mais en même temps j'ai toujours envie de beaucoup de musique, que ce soit tout sauf ennuyeux... En fait cette stratégie de mise à distance, de commentaire, d'action citoyenne aussi dans certains contextes, est ce qui me permet de croire à ce que je fais en y trouvant du sens. ■



PARLER, CRÉER, DANSER OU STIMULER AUTREMENT LE SPECTATEUR

D'APRÈS UN ENTRETIEN AVEC JEAN-CHRISTOPHE BOCLÉ



Jean-Christophe Bocle Parler, créer, danser © Mohamed Khalifi

En 2005 le chorégraphe Jean-Christophe Boclé créait *Parler, créer, danser*, un spectacle délibérément appelé «conférence dansée». Celle-ci se présentait comme une manière de questionner la danse, son processus créatif et notamment l'utilisation de l'écrit (mots, dessins, signes...), dans l'acte de création. Elle existe dans une version grand et jeune public.

Dans cette pièce, le chorégraphe, assis à une table au bord de la scène (côté jardin), lit ses textes et ceux d'autres chorégraphes. Quelquefois il quitte sa position assise pour montrer quelques pas de danse (baroque aussi) ou pour écrire au tableau les rudiments de la notation Laban. Il n'est pas seul. Un autre danseur, Victor Duclos, partage avec lui la scène. Dire qu'il illustre les paroles du chorégraphe ne serait pas juste. Dire simplement qu'il danse pendant que l'autre parle ne le serait pas plus. La danse et la parole s'articulent tantôt sur un mode discursif, tantôt sur un mode poétique sans que l'on se rende spécialement compte du passage de l'un à l'autre. Ce dispositif est particulier, le public est auditeur autant que spectateur et doit ajuster en permanence ses facultés de réceptions. Discours et mouvements se mêlent pour toucher différents niveaux de conscience et de compréhension du spectateur.

Comme le dit le chorégraphe, un des défis de ce genre est de trouver les mots justes pour décrire ce qui se véhicule habituellement par le corps. «C'est difficile d'écrire. Non pas en termes de quantité et d'idées car vu que le sujet est familier, il y avait exactement comme dans le mouvement, une dynamique, un flux (j'ai rempli plusieurs cahiers), mais en termes de structure». Comment trouver un fil dans ce flux, comment être clair sans être didactique?

Par ailleurs, parler (même de la danse) et danser exigent des types de présence très différents. Réintégrer le corps après le discours n'est pas simple: on se refroidit, on est dans le mental. Mais à l'inverse, entrer dans le mouvement vivifie à chaque fois la parole. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si Jean-Christophe Boclé se présente dans cette pièce davantage comme cho-

régraphe - et porte-parole de la danse - qu'interprète, même s'il est en réalité les deux.

Ce projet répondait à une proposition de Jérôme Franc programmateur et directeur du service danse de l'IFOB, actuel ARCADY -nouvel établissement public de coopération culturelle pour les arts de la scène et de l'image créé en Île-de-France par la région et l'État- qui suivait le travail du chorégraphe depuis ses débuts et appréciait sa manière de s'exprimer sur la danse qu'il trouvait assez objective. «Cette proposition est arrivée à un moment où je me posais beaucoup de questions sur mon travail. J'ai donc été encouragé à mettre par écrit mes idées sur la danse, sur les processus créatifs, notamment à travers les notations du mouvement que je pratique depuis longtemps. C'était pour moi l'occasion de structurer des choses auxquelles j'avais pensé, desquelles j'avais souvent discuté mais de manière éparse, discontinue».

Parler, créer, danser, est donc née de la convergence du désir de réflexion et de clarification d'un artiste sur son travail au regard de ses pairs, et de l'intérêt et du soutien d'un directeur d'association culturelle et programmateur. Ce dernier paramètre semble être important pour ce genre de forme qui n'est peut-être pas de nature à drainer les foules. «Le titre *conférence dansée* est ambigu et peut-être problématique en termes de diffusion. Soit on s'imagine que c'est une conférence et les lieux de spectacle n'en veulent pas parce qu'ils craignent «d'ennuyer» leur public, soit on se dit c'est de la danse (ce qui est vrai) et les lieux hors des circuits habituels susceptibles d'être intéressés (comme des bibliothèques, médiathèques) reculent pour des raisons d'infrastructure. Du coup pour éviter les a-priori, on appelle aussi la pièce «rencontre spectacle» et elle est proposée en version studio, ou salon. Certains lieux ont cependant la chance d'allier réflexion et création, et c'est là que ce genre de forme (la version grand public) rencontre le plus facilement son public, comme le CND où nous sommes allés en 2006, ou la Dance House de Dublin, avec la version en anglais. Il y a aussi les petites structures comme le

Centre culturel de Morsang-sur-Orge dans l'Essonne où la modestie des spectateurs n'a d'égale que son immense curiosité».

En créant cette pièce, Jean-Christophe Boclé était conscient qu'un discours entourant la danse pouvait soutenir et compléter une démarche chorégraphique réelle mais pouvait aussi dissimuler un vide. Cette démarche a donc consisté quelque part à trouver les vides et à les traiter. «Je suis convaincu qu'au présent, parler de la danse n'a d'intérêt que si l'on cherche en soi-même à en reconnaître l'essence. Dans *Parler, créer, danser*, un de mes objectifs non dit est d'arriver à faire comprendre, entendre que ce que l'on nous donne pour de la danse n'est pas ce qu'elle est. Il semble qu'il y ait des confusions, des mélanges qui nous coupent de sa finalité. Or elle est aussi autre chose que sa simple apparence. Et puis il y a parfois cette absence de culture et de savoir chorégraphique de la part de ses acteurs même».

Mais la destination finale de la pièce est le public au sens large, jeune et moins jeune duquel le chorégraphe veut stimuler la réflexion. «Si on stimule le public, si on va le chercher un peu plus, on peut aller un peu loin que ce dont on a l'habitude. Ce type de pièce m'a convaincu qu'il faut aller chercher le public sur plusieurs terrains. Les spectateurs ne sont pas idiots comme on veut souvent nous le faire croire lorsqu'on parle par exemple de 'proposition trop pointue...'. Ils sont curieux ils ne demandent pas mieux que d'entendre, d'apprendre, d'être surpris, de raisonner».

Et de souligner ici plus que jamais l'importance, dans ce dispositif, de l'interaction avec les spectateurs dont parle aussi Pieter t'Jonck lorsqu'il dit vouloir garder ses étudiants «en éveil». Jean-Christophe Boclé parle, lui, de fluidité, parfois rencontrée, parfois moins. Ceci montre peut-être que la parole ajoutée au mouvement, mène à une participation plus active du public et fait prendre conscience au spectateur comme le soulignait également Frédéric Gravel, qu'il est maître du jeu. ■

LA MÉTHODE FELDENKRAIS: RÉAPPRENDRE LE MOUVEMENT

PAR MATILDE CEGARRA POLO

Le présent dossier dévoile les clefs de cette méthode somatique et présente la personne qui l'a conçue. La praticienne Sylvie Storme et la danseuse-chorégraphe Mette Edvardsen racontent leurs expériences et un cours de Feldenkrais est décrit de l'intérieur.

MOSHE FELDENKRAIS ET SA MÉTHODE

Feldenkrais est une méthode de prise de conscience par le mouvement qui vise à une amélioration du fonctionnement du corps par un réapprentissage et une modification des habitudes. Ces changements ne se font pas au niveau verbal et cognitif, mais au niveau de l'organisation sensori-motrice. C'est le système nerveux qui décidera de la meilleure façon de faire. «*Il s'agit de la manière dont on s'y prend pour faire quoi que ce soit*» (1), dit Moshe Feldenkrais (1904-1984), créateur de la méthode qui porte aujourd'hui son nom. Il affirme que les pensées, les émotions et les sensations sont le fruit du mouvement et que le mouvement est la seule composante sur laquelle on a le pouvoir d'agir. Feldenkrais est convaincu que la rééducation musculaire et les habitudes posturales sont le meilleur chemin pour améliorer l'organisme psychophysiologique.

Ainsi, il concrétise les éléments essentiels du processus d'apprentissage du système nerveux et crée les conditions qui permettent cette acquisition. Le premier principe est que c'est la sensation qui guide, et pas l'image. C'est l'expérience intérieure qui compte plutôt que la performance. Ensuite, il y a la lenteur ainsi que l'absence d'effort. Pour lui, l'apprentissage doit être agréable; quand on a mal ou peur, on se défend et on n'est pas disponible pour apprendre. Un autre principe repose sur la conscience: être à l'écoute de soi. On ne laisse pas le corps opérer comme un simple mécanisme. On le suit et on évalue sa manière de faire.

La méthode Feldenkrais est enseignée de deux manières. D'une part, en groupe, guidé par les mots, ce qu'on appelle une Prise de Conscience par le Mouvement (PCM), ou bien en séance individuelle sur la table, où le praticien moule les mouvements avec ses mains. Ceci est appelé Intégration Fonctionnelle (IF).

On peut dire que sa méthode assemble plusieurs domaines de sa personnalité et des intérêts qu'il développe tout le long de sa vie. D'une part, il y a son côté scientifique qui l'amène à étudier les Sciences Physiques, et d'où il tire une conception du corps comme une réalité physique. Il appliquera ses connaissances de mécanique au corps, les concepts de poids et des masses entre autres.

D'autre part, il est intéressé depuis son plus jeune âge par les arts martiaux. Il devient professeur de Ju-Jitsu et écrit à 25 ans un livre sur cet art de l'autodéfense japonais. Il rencontrera plus tard Jigoro Kano, fondateur du judo, et sera le premier ceinture noire d'Europe. De sa formation en arts martiaux, il tire une conception orientale du mouvement efficace et harmonieux et l'idée d'utilisation de l'énergie minimale. Il prend aussi des arts martiaux la douceur et le fait de ne jamais aller contre les résistances du corps. Ses premiers cours de mouvement étaient destinés aux étudiants de judo, et seront la base de ce qui deviendra la PCM.

Un troisième pôle qu'il explore est la psychologie. Il s'intéresse d'abord à Emile Coué, auteur d'une méthode de guérison et de développement personnel fondée sur l'autosuggestion. Plus tard, il explorera la psychanalyse. Il élargira ses études à l'anatomie, la neurophysiologie et la neuropsychologie. D'autres influences lui viennent du travail de F. Matthias Alexander ainsi que de la philosophie de Gurdjieff.

C'est une blessure au genou qui oriente par la suite son travail. Ne trouvant pas une solution médicale de guérison, il se tourne vers lui-même et ses possibilités. Il se penche sur la mécanique interne de son corps et commence à observer son fonctionnement à la façon d'un ingénieur. De cette manière, il réussit à rétablir la mobilité et la coordination physique et retrouve l'usage de sa jambe. Il se met alors à traiter de gens souffrant de blocages ou de blessures d'abord en séances individuelles. Mais comme ils se faisaient de plus en plus nombreux, il a inventé une façon d'amener tout un groupe à se traiter lui-même. Il recherche à guider les gens à travers toutes sortes d'expériences physiques, poussant ainsi l'organisme de chacun à découvrir ses propres ressources et ses propres solutions.

«*L'impossible devient possible, le possible devient facile, le facile devient agréable...*», affirmait Feldenkrais.



«LA MÉTHODE FELDENKRAIS RAMÈNE LE CERVEAU À QUELQUE CHOSE DE PLUS CRÉATIF»

ENTRETIEN AVEC SYLVIE STORME

Sylvie Storme, logopède spécialisée dans la rééducation vocale, découvre la méthode Feldenkrais en 1989 à travers les cours du praticien François Combeau auprès duquel elle suit ensuite une formation pour pouvoir transmettre certains principes de cette méthode. Parallèlement, elle commence à donner des cours de formation vocale aux comédiens du Conservatoire Royal de Bruxelles, où elle met directement à profit ces principes pour développer la conscience et les possibilités de sa voix. Actuellement, elle enseigne aussi à l'INSAS (Institut Supérieur des Arts du Spectacle).

Qu'est-ce qui vous a touchée en premier lieu dans la méthode Feldenkrais ?

D'une part, tout ce que j'ai ressenti sur la mobilité et la liberté de mes mouvements, mais aussi la sensation d'équilibre et de présence. Ce qui m'a surtout touchée, c'est le rapport à l'espace, la conscience et la sensation de moi en mouvement et en relation avec l'espace, avec les autres. Ce rapport avec le volume extérieur et cette conscience de notre mouvement dans l'espace sont très importants pour un travail qui touche les professionnels de la scène.

Quelle est la base de la méthode Feldenkrais ?

La méthode utilise le mouvement comme outil d'exploration pour développer un contact plus franc et plus évident avec soi-même et avec la sensation de mouvement. Dans notre société, on a tendance à vouloir penser et à vouloir savoir ce qui est bon pour nous, ce qu'il faut faire et ce qu'est un bon mouvement et une bonne posture. En fait, le cerveau se sert des informations proprioceptives, à savoir les sensations qu'il reçoit des capteurs sensoriels intérieurs ou de capteurs sensoriels qui nous relient au monde extérieur. Le cerveau fait la synthèse de toutes ces informations et c'est ce qui lui permet de décider d'un mouvement, d'une pensée, d'une émotion. Ce sont ces connexions qui lui permettent d'agir. Le cerveau, pour décider de l'adéquation ou de l'efficacité

d'une action, a besoin de recevoir un maximum d'informations proprioceptives sur ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur de nous et théoriquement, il va donner une réponse unique liée à l'instant. Habituellement, on aurait tendance à parasiter ce rapport entre l'intention et l'action avec une pensée liée au mental ou à la mémoire. Comme si on avait une meilleure idée sur ce qu'il fallait faire. Ce sont là des décisions mentales liées à une idée et pas à la sensation du moment. Donc, une séance de Feldenkrais va, selon moi, permettre de nous relier avec cette réalité de l'instant au niveau des informations proprioceptives. Je constate dans mes cours que le fait de donner des informations sensorimotrices aux personnes, que ce soit par les mains en séance individuelle ou par la parole en séance collective, stimule la fonction du cerveau d'autorégulation et permet de remettre l'organisme en contact avec ce système d'autorégulation. Par là, chacun trouve «ses solutions», pour aller vers un mieux-être et pour une meilleure présence.

Existe-il un mouvement ou une position correcte ou incorrecte dans la méthode Feldenkrais? Peut-on les corriger?

Le bien et le mal sont souvent liés à une décision du mental, alors que le bien ou le mal devraient être liés à l'instant, à une création. Cette méthode, qui nous aide à être davantage en relation avec les informations proprioceptives, ramène le cerveau à quelque chose de plus créatif puisque, du coup, il est obligé de créer une nouvelle action en fonction de l'instant. C'est souvent ce qui aide à être plus créatif en matière d'expression dans la danse, dans le chant, dans la parole, dans le geste, etc. Après une séance, on retrouve une liberté liée au fait que le cerveau est ramené à sa fonction première, qui est une fonction de création. On ne corrige pas parce qu'on essaie de retrouver cette capacité de s'adapter et de créer en fonction de la consigne. On veut retrouver cette capacité de création plutôt que cette capacité de conformité à une norme. Je passe mon temps pen-

dant mes séances à dire «ne cherchez pas à bien faire, cherchez à sentir comment vous faites et comment vous adaptez votre façon de faire en fonction de ce que vous sentez».

Concrètement, pendant une séance de Feldenkrais, que fait-on, peut-on parler d'exercices?

Pendant une séance de Feldenkrais, on propose des expériences à partir de mouvements pour que chacun explore et cherche ce que ses mouvements lui donnent comme information. Ce sont des explorations à partir du mouvement, mais le fait de chercher, d'écouter et de sentir ce qui se passe est plus important que le mouvement lui-même. On ramène chaque personne à un vécu et c'est ce vécu qui va être parlant. Comme je l'ai dit précédemment, il ne s'agit pas de construire une forme et de se conformer à une idée de ce qui est supposé être bien. Le sujet est donc entraîné dans un processus qui va lui permettre de vivre quelque chose. L'objectif est d'être dans l'action simplement pour explorer, pour sentir et pour découvrir. De la même manière que l'enfant est à l'écoute de ce qu'il perçoit et observe, la méthode Feldenkrais essaie de retrouver cette capacité d'écoute et d'observation qui permet l'apprentissage. Dans ce processus, on dit qu'on apprend à réapprendre et qu'on retrouve sa capacité à créer et à s'adapter.

Outre les explorations à partir du mouvement, la méthode explore l'outil de la visualisation, quelle en est l'utilité?

C'est une fonction très importante du cerveau qui permet d'anticiper et de travailler la programmation du cerveau sans mettre en jeu l'effort musculaire ou l'effort dans le mouvement. Cela permet de développer une fonction primordiale qui nous aide à être pleinement dans l'action, dans l'anticipation. C'est également un moyen de se mettre, de manière très essentielle, en contact avec cette fonction du cerveau qui permet de ne pas être pré-occupé par le faire mais d'être dans l'action.



© Karl-Heinz Soentgen

D'après vous, que peut apporter la méthode Feldenkrais aux danseurs et aux professionnels des autres arts de la scène ?

D'avoir une meilleure conscience de ses sensations et de l'espace. De lier davantage l'action à nous-même et à l'instant pour retrouver cette capacité de créativité. C'est ce qui parle particulièrement aux artistes professionnels, le contact avec leur potentiel de création. Un des principes de Feldenkrais est de travailler sur le potentiel de la personne plus que sur ses capacités à répondre formellement à quelque chose, sans savoir exactement dans quel sens cette personne va l'utiliser. Cela redonne énormément de possibilités. Tant qu'on cherche à se conformer à une image ou à une forme, on s'enferme, tandis que si on est dans la créativité, dans la liberté et dans le potentiel, on retrouve la possibilité de choix.

Dans une enquête sur les effets de Feldenkrais chez des danseurs (2), la plupart des résultats étaient très positifs sauf en ce qui concerne la force. Que pouvez-vous dire à ce sujet ?

Dans ma sensation, le squelette est beaucoup plus puissant et fort que le muscle. Pour lever un sac de 100 kg avec les muscles, l'effort est énorme, tandis qu'avec des poulies - nos articulations - la force est répartie, il est plus facile de monter le sac. Si les articulations arrivent à jouer les unes avec les autres, cela va donner beaucoup plus de puissance. Mais je pense que du point de vue de la sensation, il faut apprendre à le sentir et à le reconnaître. Je remarque que, dans un premier temps, la plupart des gens reconnaissent et sont plus facilement en contact avec la force de leurs muscles qu'avec la force de leur squelette. À mon avis, c'est parce que du point de vue de la sensation, cette force-là est plus légère et il faut pouvoir la reconnaître. C'est une autre force: il suffit de regarder un os, c'est creux à l'intérieur, mais si on met un os de fémur entre deux presses, il faut plusieurs tonnes pour le casser. Cette sensation de l'ossature très solide est liée sans doute à ce côté creux et léger de l'os. C'est une sensation inhabituelle de grande puissance sans effort. ■

LE POINT DE VUE D'UNE CHORÉGRAPHE

RENCONTRE AVEC METTE EDVARSDEN

Curieuse de découvrir et d'expérimenter par moi-même la méthode, j'ai décidé d'assister à une séance PCM de la danseuse et chorégraphe Mette Edvardsen. Cette norvégienne, arrivée à Bruxelles en 1996 pour une création avec Hans Van den Broeck, vient de finir la formation de praticien de Feldenkrais à Londres. Avant le cours, j'interroge Mette sur ce qui lui a fait étudier cette méthode et sur ce que peut apporter Feldenkrais aux danseurs. «*Parmi les nombreuses techniques et façons de travailler le corps existantes, le Feldenkrais m'interpelle par sa neutralité. C'est une façon de travailler qui ne détermine pas les voies qu'on veut suivre. C'est apprendre à savoir ce que tu fais pour pouvoir faire ce que tu veux, grand mantra de Feldenkrais. C'est une approche intéressante pour les danseurs, mais aussi pour n'importe quelle autre personne qui veut travailler avec soi. J'aime bien l'idée qu'il n'est pas nécessaire de changer de tenue pour prendre un cours de Feldenkrais. Dans ce sens-là, ce n'est pas comme la danse: tu restes habillé comme tu es parce que ça s'intègre dans la vie, il n'y a pas de différence.*»

Elle découvre la méthode à 20 ans, dans une formation de mime à Paris, où elle suit les cours de Monika Pagnoux, ancienne élève de Mary Wigman. «*Ses cours ont beaucoup influencé ma façon de penser le corps; tout ce que j'ai fait après est déterminé par ce travail, même ma démarche artistique actuelle*», affirme Mette. Je demande alors: Quelle est l'influence de Feldenkrais dans ton travail artistique? «*Feldenkrais ramène ton corps à ce qu'il a besoin de faire au moment où il a besoin de le faire. Personnellement, ça m'aide aussi à être présente et à rester concentrée pendant la durée de la pièce. C'est un travail de conscience, si tu fais le même exercice sans y mettre ta conscience, cela n'apporte rien. Et c'est là que je vois un point commun entre le travail de Feldenkrais et mes pièces: je cherche cette conscience dans l'attention et la présence du spectateur*».

UN COURS DE FELDENKRAIS EN PRATIQUE

Dans une séance PCM de Feldenkrais, on baigne dans une mer de consignes et on plonge dans une écoute profonde du corps. La voix du praticien, comme une litanie, te mène vers des micromouvements. La plupart du temps, les mouvements sont effectués au sol et ce sont des roulements, des torsions, des déplacements, des différenciations, des isolations... À chaque instant, il y a un temps pour prendre conscience de ce qui se passe pendant le mouvement mais aussi dans l'immobilité qui suit et qui précède. Pour cela, la lenteur est un point clef de la méthode. Citons Feldenkrais: «*le temps est le plus important moyen d'apprentissage, il doit y avoir assez de temps pour percevoir et s'organiser, il faut répéter le mouvement le nombre de fois qui te convient*».

Dans un cours typique, les mouvements sont très lents et très minimaux. Cette lenteur empêche de tomber dans les schémas corporels habituels. À partir d'un point de départ, le praticien propose un point d'arrivée

et le chemin entre ces deux points est guidé minutieusement. On bouge une partie du corps, un pouce ou moins, et puis on revient à la position initiale. Chacun trouve son propre rythme, sans jamais se presser ni forcer.

Pour commencer, Mette Edvardsen nous demande de nous coucher sur le dos. On prend quelques instants pour sentir le poids, le contact du corps avec le sol et comment on sent un côté du corps par rapport à l'autre. «*On appelle ça body scan (scanner du corps)*», affirme Mette, «*allongé sur le dos, on sent les informations que le sol nous donne et on observe comment on se sent. Pendant le cours, on revient plusieurs fois à cette position pour enregistrer les changements qui se sont produits et pour que le système nerveux puisse les intégrer*».

Le premier exercice qui nous est demandé est de décortiquer le chemin lorsqu'on met le pied droit au sol, jambe droite pliée. Donc, d'abord on bouge légèrement le genou droit et le pied droit s'ouvre, on sent comment la partie externe du pied se met en contact avec le sol et on revient à la position initiale. On reprend ensuite le mouvement, en allant à chaque fois plus loin jusqu'à ce que le pied droit soit appuyé au sol. Mette demande de chercher où commence le mouvement et de sentir ce qui se passe dans la hanche. Elle précise que le voyage du genou se fait par le côté, «*en termes d'utilisation des muscles, c'est le plus économique*». Elle demande de chercher l'endroit où le pied est placé et où la jambe tient toute seule sans effort. Ici, on touche un autre point principal de la méthode qui est le non-effort. «*Le but, c'est un corps qui s'organise pour bouger efficacement avec le minimum d'effort, pas à travers la force musculaire mais par une conscience accrue de comment ça marche*», disait Feldenkrais.

Après avoir répété ce mouvement d'aller-retour plusieurs fois, on passera graduellement à mettre le pied de l'autre côté de la jambe et puis de l'éloigner, le glisser vers le haut puis vers le bas pour après faire des cercles dans les deux sens. «*C'est un autre principe de la méthode: la réversibilité et le fait de jouer avec toutes les possibilités du mouvement. Feldenkrais dit que pour maîtriser le mouvement il faut pouvoir l'inverser, l'arrêter, le changer et le répéter*».

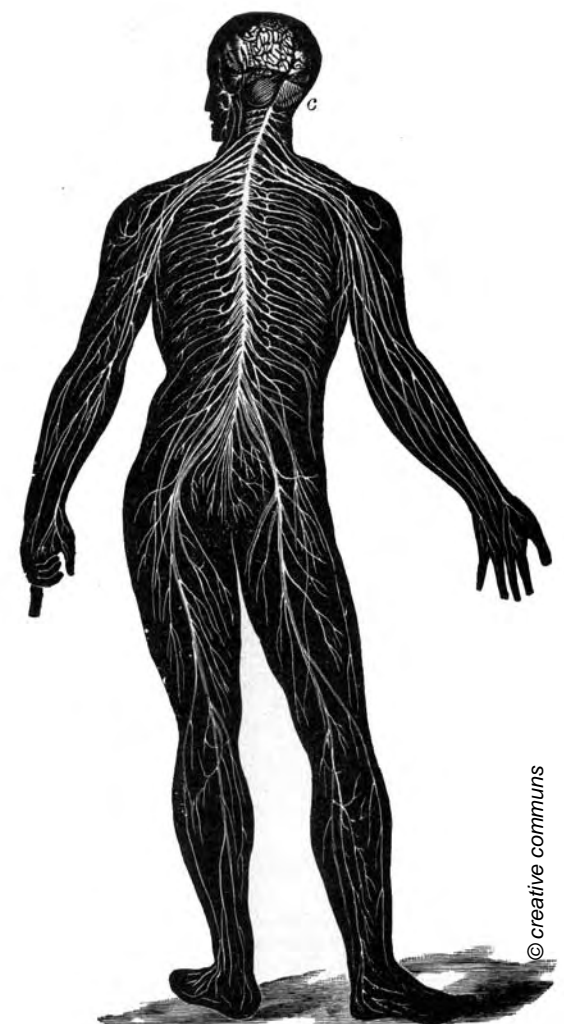
«*Une autre stratégie, est de mettre des contraintes au mouvement, pour avoir accès à certaines parties qui bougent moins. Par exemple, la plupart de nos mouvements partent de la périphérie, des extrémités, et le centre bouge moins. Alors, on va inverser ça. On va fixer les extrémités pour faire le mouvement à partir du centre du corps*», continue Mette.

«*Ce n'est pas important de faire beaucoup ou d'aller très loin. L'important est d'essayer de sentir ce qui est en train de se passer*», dit la chorégraphe. Toujours d'après Feldenkrais: «*Faites toujours moins que ce que vous pouvez vraiment faire. De cette façon, vous atteindrez une plus grande performance que celle que vous pouvez concevoir maintenant*».

On finit le cours couché sur le dos et on sent les différences par rapport au début de cours, dans le contact avec le sol, des deux côtés. On va bouger la tête vers la droite et vers la gauche, pour sentir les mobilités dans la partie haute de la colonne. Puis, debout, on va marcher lentement. «*Observez si vous vous sentez solide, plus long, ouvert, comment pendent les épaules dans le haut du corps. Écoutez comment le contact de vos pieds au sol résonne dans le reste du corps, goûtez cette sensation*».

(1) Les citations de Moshe Feldenkrais reprises dans ce dossier ont été extraites de www.feldenkrais-wien.at/article-1.htm et de www.feldenkrais.com

(2) Moving the Dance: Awareness Through Movement For Dancers, Donna Blank, Feldenkrais Journal Issue 3



© creative commons

PAR FLORENT DELVAL



Antoine Pickels. Thierry Smits. *Le corps sous tension*. Éd. Alternatives théâtrales. 2009. 89 p.

Le corps sous tension, monographie consacrée à Thierry Smits, est écrite par un ami de longue date, Antoine Pickels. Aucun mystère n'est fait sur l'étroite collaboration qui lia le chorégraphe à celui qui fut un temps son fidèle soutien, dramaturge et scénographe. Aussi, dès l'introduction et la description un peu romantique du parcours de Smits, est-on pris d'un doute. Cette grande proximité nous permettra-t-elle d'avoir accès à des détails autrement invisibles ou bien nous offrira-t-elle une vue brouillée, sans recul? Mais l'auteur est conscient du reproche qu'on pourrait lui adresser, aussi avance-t-il avec précaution. Soucieux de rester objectif, Antoine Pickels opte pour une structure extrêmement claire et détaillée. Le livre est ainsi divisé en trois parties classiques: l'homme, l'œuvre suivi d'un court essai synthétique. Smits est un personnage des plus attachants et sa jeunesse sans concession a influencé directement sa danse. Son détour par la France lui fera découvrir le souffle neuf des premiers travaux de Dominique Bagouet, Philippe Découflé, Régine Chopinot, en regard desquels il construira son style, loin de la chape que faisait encore peser Béjart à Bruxelles. Il flirte aussi, sinon avec l'histoire, du moins avec l'actualité brûlante. Il fut, malheureusement, l'un des hérauts de la génération SIDA et fondera la branche belge d'Act Up. Il n'était donc pas absurde de suivre, tout d'abord, le fil chronologique de ses vingt années de carrière, d'autant plus que cela permet de retracer une histoire non officielle de la danse contemporaine belge. Mais c'est aussi l'occasion, grâce à une précision factuelle et un pragmatisme opportun, d'avoir une vision d'ensemble de l'évolution d'une carrière méconnue. Cette vue globale alterne avec un zoom très précis qui, sans mystère, dévoile les méthodes de travail et les contextes particuliers, exposant aussi bien les moments de grâce que les passages les plus laborieux. Chaque spectacle étant souvent écrit en réaction à celui qui l'a précédé, une approche exhaustive était de mise pour reconstituer ce puzzle, dont la première pièce reste une des plus singulières. En effet, *La grâce du tombeur*, solo de jeunesse, manifeste écrit en réaction à la fois à l'énergie pure de la danse flamande et à la danse théâtre francophone, restera comme la seule pièce où Thierry Smits, qui se qualifie de très mauvais danseur, sera présent sur scène. Il s'efface dès la seconde pour jouer ce rôle d'observateur demiurge, autoritaire mais laissant une grande liberté dans les territoires

qu'il a délimité. Cette position de retrait est sans doute celle que requiert cette écriture en patchwork où s'imbricent culture populaire et culture classique, kitsch et grandiose; où la composition se pense en termes d'agencement; où la simultanéité et la multiplicité sont des éléments constitutifs de l'espace scénique. On découvre, une œuvre plus complexe que la sulfureuse réputation qui colle à la peau de Thierry Smits. Ainsi, l'auteur a-t-il atteint son but: mettre à plat ce long parcours afin de l'analyser avec un certain recul. Ainsi, il ne se gêne pas pour déplorer l'éclectisme et la vaine recherche de renouveau qui caractérise les pièces de Smits. Toutefois, au détour d'une phrase, il ne prend pas toujours la peine de dissimuler son enthousiasme ou sa subjectivité. Mais d'un autre côté, il parle parfois avec une franchise qui ne peut exister que dans ce rapport de confiance fraternelle.

Dick Tomasovic. *Kino-Tanz, l'art chorégraphique du cinéma*. Puf Travaux Pratiques. 2009. 150 p.

Chercheur en cinéma l'université de Liège, Dick Tomasovic s'aventure avec ce livre dans des contrées limitrophes dans une courte étude de cas pratiques. Tout au long de *Kino-Tanz*, l'art chorégraphique du cinéma, il procède par comparaison ou association de deux objets d'études tout d'abord assez proches (Edison et les Frères Lumières), mais pratique assez vite des grands écarts plus acrobatiques (le film de Fernand Léger et un clip de Michel Gondry). De ces rapprochements a priori contre nature, il esquisse quelques figures majeures de l'écriture des corps et du mouvement au cinéma. C'est le livre d'un universitaire à la démarche volontairement pop, qui fait fi des hiérarchies, des genres et de registres. Il ne s'agit donc pas d'une étude historique ni exhaustive. Il s'agit surtout d'appliquer des outils au travers de ce qui est surtout un exemple des possibilités d'applications de la pensée chorégraphique à d'autres domaines. En cela, ce livre fait office de manifeste et tente de sortir l'analyse cinématographique du giron de la mise en scène et donc de la grille de lecture imposée par le théâtre. Le dispositif des Lumières, rappelons-le, s'inspirait plus du théâtre mais d'autres modèles ont existé. Notons toutefois que l'auteur analyse surtout des films ayant un lien évident avec la danse alors que les outils d'analyse chorégraphique auraient pu s'appliquer à l'ensemble du champ cinématographique. Mais si *Kino-Tanz* peut laisser un peu sur sa faim, c'est que c'est un appel à prendre le relais pour constituer un véritable champ de recherche.

Sylvie Frigon et Claire Jenny. *Chairs incarcérées. Les éditions du remuement*. 2009. 186 p.

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, la France mène une politique culturelle en prison, au sein de laquelle la danse occupe une place certaine, bien que marginale. Méconnues, ces gestes chorégraphiques, qui s'inscrivent dans des espaces restreints et des corps repliés sur eux-mêmes, le sont sans doute parce qu'il est difficile de leur trouver un cadre de réflexion approprié. Il existe des chiffres bien sûr et le corps emprisonné et contraint a été l'objet de nombreuses investigations sociologiques. Mais une certaine culture chorégraphique semblait nécessaire en plus d'une connaissance du système pénitentiaire. Ce livre, *Chairs incarcérées*, a été possible grâce à la collaboration entre la chercheuse en criminologie Sylvie Frigon et la chorégraphe Claire Jenny qui collabore depuis vingt ans avec le milieu carcéral. Le texte est l'entrelacement de ces deux voix, de ces deux expériences, chacune complétant l'autre sans que la limite ne soit perceptible. *Chairs incarcérées* est un livre didactique et grand public, ce qui ne l'empêche pas d'être brillant. Il ne s'agit pas d'un traité de sociologie des plus pointus, pas plus que d'un essai d'esthétique. C'est le souci de concision et de clarté qui semble ici primer: il s'agit de montrer une réalité et les nombreux témoignages donnent une teinte documentaire à l'ouvrage. La construction est simple. Tout d'abord ce lieu où, le temps d'un livre, nous allons être témoins d'une expérience rare est circonscrit. On apprend ainsi tout d'abord à fréquenter ces corps exposés, dépossédés, aux sens amenuisés. L'anatomie des prisonniers se modifie à l'échelle de l'exiguïté des lieux et c'est de là qu'il faut faire partir la danse. Comment regarder au loin, comment projeter un geste quand on ne voit plus l'horizon? Puisque la danse travaille le corps et que le corps est l'enjeu principal de la prison, la danse devient un formidable outil pour comprendre la prison. Et vice versa: ce cadre particulier permet de comprendre ce que permet la danse contemporaine (dont les grands enjeux sont esquissés en quelques pages, à destination des non initiés, évoquant aussi bien Merce Cunningham que Laurent Goldring). Il ne s'agit pas ici d'éveiller les prisonnières à la danse en leur apportant une sensibilité ou une culture qu'elles n'auraient pas eu la chance d'avoir. Il ne s'agit pas d'art thérapie non plus car les prisonnières ne sont pas des malades. Il s'agit d'utiliser la danse pour répondre point par point aux contraintes imposées par la prison, mais plus encore par la socié-

té. Et c'est là que ce livre dépasse son sujet en donnant à l'art chorégraphique une véritable prise dans la réalité battant en brèche toute critique qui en ferait un art obsolète, élitiste ou déconnecté des enjeux contemporains.

Revue de pensée des arts plastiques. *La part de l'œil* 24. Dossier: *Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*. 2009. 250 p.

Étrangement, lorsqu'une revue d'art s'applique à discuter des liens entre danse et arts plastiques, il semble que ce soit toujours pour combler un manque. De même, il y a de grandes chances pour que ce soit au travers d'un numéro spécial. On se souvient du Art Press, Médium danse (n°23, 2002) ou de la rubrique de Laurence Louppe, mais toutes ces mises en lumière ponctuelles ne font que renforcer la marginalité de la danse. Sans doute cela est-il dû à la relative jeunesse du médium, jeunesse qui se mesure non tant à la chronologie de ses productions, qui coïncident plus ou moins avec celle des arts plastiques, mais à l'inexistence de grands systèmes esthétiques théoriques. De ce point de vue, la danse a peu de fondements. C'est à la fois sa chance et sa fragilité: elle reste cette force en mouvement mais à l'équilibre précaire. Dans son numéro 24, intitulé: *Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*, la revue *La part de l'œil* essaie à nouveau de construire des fondations solides. Il y avait eu pourtant des prémices notables, comme le rappelle Véronique Fabbri dans son article sur la *poétique* de la danse, évoquant Paul Valéry. Pour ouvrir ce recueil, l'un des premiers articles fait donc un détour par le langage et la poésie. On se pose alors deux questions: ineffable, la danse ne supporterait-elle pas le poids du langage à tel point que seul le langage poétique puisse l'évoquer? En outre, ceci ne viendrait-il pas infirmer l'hypothèse que la danse relève des arts plastiques? L'entreprise est donc risquée, mais ce risque est assumé. Les auteurs en sont conscients: ils s'attaquent à un objet difficile, dont le devenir n'est autre que « [la] disparition et [l']oubli quasi immédiats, encouragés par le système de production et de diffusion lui-même », comme le rappelle Frédéric Pouillaude. L'étude de la danse part donc souvent de cette difficulté dans un premier temps pragmatique, puis conceptuelle: comment saisir la danse? On peut alors prendre des précautions académiques infinies, mais c'est encore en épousant son mouvement perpétuel, avec lyrisme, qu'on a plus de chance de croiser son chemin. Ainsi de Georges Didi-Huberman dont le style lyrique se met au



service d'un article on ne peut mieux intitulé «La terre se meut sous les pas du danseur ». Il faut accepter l'instabilité du médium, de sa diffusion et la fragilité de son socle théorique pour pouvoir la réfléchir pleinement et surtout ne pas essayer de la canaliser. Car même dans ses formes les plus minimales et contraintes, la danse n'existe que si elle est un exutoire, une brèche d'où s'écoule un trop plein. C'est la thèse de Daniel Sibony: la danse est excès et ce dans tous les cas de figures, même lorsque que Marina Abramovic reste immobile allongée sous un squelette. Cet excès est forcément contradictoire, sinon il ne serait pas. Il est à la fois trop plein de sens et absurde, il embrasse l'espace et est trop à l'étroit, il est quotidien et extraordinaire. Sans réussir totalement à dépasser les classiques apories de l'étude des objets chorégraphiques, mais sans pour autant les ignorer, ce numéro de *La part de l'œil* réussi à aborder frontalement des problématiques toujours aussi prégnantes, dans un territoire qui reste encore à défricher. Les contributions sont multiples, variées et éclairantes: historiens de l'art, chorégraphes, psychanalystes etc. *Ce qui fait danse* est d'ores et déjà une référence incontournable.

Jean-Pierre Pastori. *Serge Lifar. La beauté du diable*. Éditions Favre. 2009. 207 p.

Serge Lifar fut, outre le danseur de renom qui marcha sur les traces de Nijinski, un érudit, assidu des bibliothèques, qui écrivit de nombreux ouvrages parmi lesquels ses mémoires, *Ma Vie* (1965), pourraient constituer une introduction idéale. «Pourraient» si ce livre n'était pas entaché de tentatives d'auto-justification flagrantes pour échapper à ce qu'il était devenu: un symbole de la France collaborationniste. Pour celui qui naquit au beau milieu de la Russie de Nicolas II, où frémissaient les premiers élans révolutionnaires (1905), cette destinée était des plus imprévisibles. Pourtant, on ne peut s'étonner de que cet esthète intransigeant ait pu sacrifier toute conscience politique pour garder ses privilèges artistiques. Serge Lifar était un personnage de théâtre, démesuré, en quête d'absolu, perché si haut que l'Histoire lui paraissait sans doute un détail. Son époque il l'a traversée comme il traversa Venise le jour de la mort de son mentor et amant Serge Diaghilev, fondateur des Ballets Russes et de fait un des architectes de la danse moderne. C'est sur ces images que s'ouvre le livre de Jean-Pierre Pastori, celle d'un homme au cœur transpercé de sentiments d'une autre époque, le corps littéralement possédé par une

pantomime fiévreuse. Il fut le fruit tardif du romantisme, plus que le prophète de la modernité et vécut à la mesure de son rôle. De pareilles anecdotes romanesques parsèment cette biographie, dont le titre promet un contenu sulfureux: La beauté du diable. Ainsi est résumée l'ambiguïté de sa vie et de son personnage, au visage angélique mais véritable mégalomane à l'ambition inarrêtable. C'est en outre cette aliénation à la beauté qui le poussera à opérer quelque retouche sur son nez, détail trivial s'il en est mais qui préfigure l'archétype des stars. En outre, une fois chorégraphe, il forcera une de ses danseuses à faire de même. La biographie de Lifar recense tous les symptômes d'une époque où le faste, le luxe et le renouveau côtoient une violence sourde. Pourtant, il ne faudrait pas voir en Lifar un simple mondain qui côtoya tous ceux qui firent son époque (de Stravinski à Céline en passant par Coco Chanel); pas plus qu'un simple pont de la culture officielle. Jean-Pierre Pastori n'oublie pas d'évoquer par exemple le Manifeste du chorégraphe, où Serge Lifar consigna les grands principes de son esthétique. De manière surprenante, il prend le contre-pied des Ballets Russes et donc de Diaghilev en affirmant que la danse peut exister sans musique et surtout qu'elle ne doit pas être une affaire de peintre. Les grandes célébrations pluridisciplinaires laissent donc place à une écriture au service de la danse, qui capte alors toutes les lumières. Mais l'exhaustivité de cette biographie (Jean-Pierre Pastori a collaboré avec les Archives Lifar à Lausanne) en fait un objet à réserver aux passionnés ou aux historiens, et les questions ayant purement trait à l'histoire de la danse sont rares en comparaison à la peinture du personnage. Aux simples curieux, nous conseillons plutôt le film documentaire de Dominique Delouche: *Serge Lifar Musagète* (2005).

Sylvie Clidière & Alix de Morant. *Extérieur Danse* (2009). Éd. l'Entretemps. Hors les murs. 2009. 191 p.

L'expression «danse dans l'espace public» est, à y réfléchir, bien étrange. Pourquoi le stipuler puisque la plupart des danses ont lieu dans l'espace public? Les danses sociales, de célébrations, traditionnelles ou urbaines foulent la terre, le béton voire le parquet mais rarement la scène de théâtre, qui est réservée à une minorité d'expressions chorégraphiques. L'anomalie serait plutôt la danse prise au piège du dispositif théâtral. Ce que l'on entend en fait par «danse dans l'espace public» serait plutôt «la théâtralisation de l'espace public». Ce genre de proposition

est toujours au départ vécu comme une sortie, un envahissement du territoire urbain ou du paysage par le théâtre. À partir de là, il existe au moins deux types de danse hors les murs: celles qui sont réalisées en connivence avec le public, donc assez proche des dispositifs spectaculaires ordinaires et celles qui s'immiscent, jouant subrepticement sur l'écart entre le code du danseur et celui du spectateur non averti. Y a-t-il donc un sens à regrouper sous une seule catégorie ces propositions qui tentent de sortir la danse du dispositif scénique? C'est la question que tente de résoudre *Extérieur Danse*. Y a-t-il vraiment un rapport entre Mark Tompkins confrontant sa danse au chantier du Théâtre de la Cité International, Didier Théron s'invitant dans des bibliothèques pour à l'inverse confronter les usagers à la danse ou encore Julie Desprairie dont toute l'écriture repose directement sur l'utilisation de l'architecture? Et entre Catherine Coutour offrant des petits théâtres d'intimité dans les chambres d'hôtel et les marches spirituelles de Christine Quoiraud? Le livre ne néglige pas qu'il existe des espaces publics et donc presque autant de danses. La recension scientifique ou la catégorisation ne sont donc pas l'objectif de ce livre qui pourtant vise à une certaine exhaustivité, bien qu'il soit surtout centré sur la France. Il s'agit plutôt de délimiter de grands ensembles, des territoires particuliers et de comprendre quels sont les enjeux spécifiques. Ainsi, quel poids prend la danse quand elle est montrée dans un musée? Cette question fait polémique. Sortir du théâtre, cela signifie-t-il refonder une danse incisive comme un manifeste, une danse qui se confronte au réel? C'est sans doute ce que reproche Boris Charmatz à ces danses «cosmétiques» (p. 135) qui servent à mettre en valeur le patrimoine ou qui au lieu de prendre des risques artistiques font de l'animation. Outre une multiplicité des lieux et de pratiques, cet ouvrage, dont on ne pourra que saluer l'ouverture d'esprit et l'absence de hiérarchisation, met donc en valeur la multiplicité des fonctions et des projets politiques de ces propositions si particulières. Notons la présence d'un DVD, qui permet d'avoir une vision globale de ces pratiques souvent peu diffusées, même si on regrettera le montage zapping.

Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions. 2008. 145 p.

On n'y pense peut-être pas forcément mais les programmes de salles sont le lieu d'un combat idéologique majeur. En effet, c'est souvent là qu'est pensée

la place du spectateur. Les théâtres et parfois les artistes s'en servent pour dégager des problématiques, pour expliquer voire pour restreindre le champ interprétatif. Il s'agit souvent d'activer le spectateur par rapport à ce qu'il va voir. L'intention est louable, pourtant elle traduit deux a priori assez graves: soit le médium n'est pas assez puissant pour parler de lui-même; soit le spectateur n'est pas assez mature pour penser de lui-même. On postule donc un spectateur fictif qui serait le moins apte à comprendre ou qui du moins resterait passif. Le spectateur est donc souvent presque infantilisé par ceux-là même qui veulent le libérer. Le texte de Jacques Rancière pointe l'enjeu du théâtre contemporain, qui s'accuse de rendre le public passif et de renoncer à son essence communautaire. Mais cette figure du spectateur émancipé ne peut être comprise sans faire un détour par un autre personnage clé de l'œuvre de Rancière: le maître ignorant (1). On ne peut émanciper quelqu'un à sa place, à moins d'adopter une position paternaliste. On peut par contre enseigner ce qu'on ne connaît pas. Le savoir est une position, pas un corpus de connaissance. Le maître ignorant ne doit être rien de plus qu'un catalyseur. Le théâtre n'est donc possible que si le spectateur est décidé à s'émanciper. Pour cela, il devra abolir la frontière entre agir et regarder. En ceci, il est un interprète actif. Rancière joue bien sûr avec le mot et fait du spectateur un traducteur qui transpose, voire composer sa version de l'œuvre en fonction de ce qu'on lui donne, en liant ce qu'il connaît et ce qu'il ignore. Ainsi il ne s'agit pas encore une fois de détromper le spectateur, de dénoncer l'illusion théâtrale –poncif du théâtre de la déconstruction, et qui postule un spectateur crédule ou candide. Il ne s'agit pas non plus de théâtre participatif: Rancière évoque ces moments de l'Histoire où ceux qui étaient contraints au faire ont pu prendre du recul en devenant spectateurs. La frontière est donc fine entre la véritable libération et un nouveau schéma autoritaire, sans doute encore plus sournois.

Si les textes de ce recueil devaient être résumés en une question, cela serait sans doute quelque chose comme: comment faire du théâtre un art *effectivement* politique au-delà de la simple *représentation* du politique? Et cette interrogation touche une chose essentielle, car spécifique au théâtre: aucun autre art ne contient les conditions d'une telle émancipation. ■

(1) Le Maître ignorant, Fayard (1987)

BILAN ANNUEL DU CONSEIL DE LA DANSE

PAR VIRGINIA PETRANTO

Lundi 1^{er} mars, une trentaine de personnes se retrouvent dans la cour de la Bellone où le Conseil de la Danse, présidé par Martine Dubois, présente son bilan annuel pour l'année 2009. En voici un bref compte rendu.

Au niveau budgétaire, l'année 2009 a été, on le sait, fortement marquée par la crise financière. Ainsi, la ministre de la Culture de la Communauté française, Fadila Laanan, qui avait annoncé l'an dernier une augmentation de 7 % par rapport à 2008 pour l'enveloppe consacrée à la danse, a dû revoir son budget à la baisse en cours d'année. Ainsi, en 2009, l'augmentation du budget global de la danse a été de 176 000 € (au lieu des 390.000 prévus), dont presque 90 000 € pour l'indexation de l'ensemble des subventions structurelles. L'enveloppe dévolue à l'aide aux projets, passée de 265 700 € en 2008 à 350 000 € en 2009, a bénéficié d'une augmentation de 84 300 € (soit 31 %), toutefois inférieure à ce que la ministre avait prévu avant la crise (450 000 €). Cependant, le ministère nous assure que cet ajustement n'a eu aucune incidence sur le nombre de projets soutenus. Au niveau des aides à projets, le Conseil a reçu 34 dossiers en 2009, parmi lesquels 24 ont été retenus, dont 8 premiers projets. Martine Dubois nous explique ainsi que l'augmentation du budget a permis de soutenir davantage de projets et de mieux les financer. Le nombre de projets soutenus à plus de 20 000 € est passé en trois ans de 3 à 7.

Au niveau des conventions, la compagnie de Félécette Chazerand devrait voir sa subvention passer de 52 000 € en 2009 à 90 000 € pour les années 2010 et 2011. Un autre renouvellement de subvention devrait également être examiné pour la compagnie Hybrid/Bud Blumenthal. En revanche, nous apprenons que le Conseil s'est prononcé négativement sur la demande de renouvellement de José Besprosvany. Cependant, les décisions de la ministre sont attendues sur ces dossiers.

Six contrats-programmes seront renouvelés en 2010, dont celui de Charleroi/Danses, malgré le manque d'évaluation à mi-parcours pour certains. Le Conseil souhaiterait mettre en place un système où l'on négocierait l'évolution budgétaire de tous les contrats-programmes au même moment, afin de permettre d'éventuels réajustements et une meilleure vue globale de l'enveloppe.

Au niveau des réflexions sur l'amélioration du secteur, le Conseil s'est fortement penché sur la question de la diffusion au cours de l'année 2009. En effet, il y a plus d'un an, il faisait part de ses préoccupations concernant les difficultés qu'ont les chorégraphes non conventionnés pour diffuser leurs créations. Ainsi, en octobre 2009, un débat organisé en collaboration avec la RAC, la Bellone et Contredanse a eu lieu, à l'initiative du Conseil. Le «Rond-Point de la Danse #5» sur la diffusion et la production des jeunes compagnies a per-

mis d'élargir le débat et d'ouvrir des pistes de réflexion sur le sujet. Suite à cela, le Conseil a pu faire le point notamment sur l'absence de réseau de diffusion en Communauté française. Il poursuivra sa réflexion en 2010 en rencontrant d'autres acteurs et fera ensuite des propositions à la ministre.

Au niveau budgétaire, le Conseil rappelle son objectif de refinancement du secteur de la danse. Il s'associe ainsi à la RAC et aux Scènes chorégraphiques bruxelloises pour revaloriser la part de la danse à hauteur de 10 % du budget des Arts de la scène. Cela permettrait non seulement de revoir à la hausse les montants des subventions du secteur, mais aussi de mettre en place une véritable aide structurelle à la disposition des chorégraphes.

Enfin, le Conseil nous apprend que le budget 2010 sera revu à la hausse. Ainsi, l'aide aux projets passera cette année de 350 000 € à 450 000 €, soit une augmentation de 29 %, qui comble en partie les retards antérieurs. Il rappelle également qu'il reste attentif à la situation des centres culturels et à l'avenir de leurs décrets, même si rien n'a été convenu à ce sujet.

Le bilan 2009 s'est clôturé par la projection de DANCERS!, une installation interactive de Bud Blumenthal présentant des solos improvisés de plus de 130 danseurs sur écran géant. ■

L'ÉMERGENCE, ET APRÈS?

DÉBAT DE CLÔTURE DE L'EXPOSITION RÉVÉLATIONS, LA BELLONE, LE 28 FÉVRIER 2010

PAR MATHILDE LAROQUE



Révélation est un projet de publication et d'exposition, réalisé par la Bellone. Il réunit une sélection de quarante spectacles marquants de 1968 à 2008, danse et théâtre confondus, créés en Wallonie et à Bruxelles. Le terme Révélation sous entend celui d'émergence, sujet du débat clôturant l'exposition, animé par Agnès Quackels de Margarita Productions et Matthieu Goeury du Centre de recherche et d'accompagnement L'L, tous deux spécialisés dans le soutien aux jeunes artistes depuis 10 ans. Au cours des échanges, différentes problématiques liées à l'emploi du qualificatif «émergents» ont été soulevées:

Quel contexte? La notion «d'émergence» apparaît en Belgique francophone ces cinq dernières années, plus anciennement en France, alors qu'en Flandre on parlait de «young blood» (sang neuf) il y a une dizaine d'années. Les critères qui lui sont attribués sont d'ordre générationnel, financier, formel, institutionnel. Le premier semble renvoyer à la jeunesse, le second résonner avec précarité, le suivant s'attacher à l'hy-

bridité, le dernier s'extraire des cadres et fonctionnements classiques sans reconnaissance propre. «Émerger» s'inscrit également dans une dynamique de mouvement et se définit dans le dictionnaire comme *devenir actif, sortir de l'ordinaire, apparaître soudainement, se distinguer d'un ensemble*.

C'est quoi émerger? Visible après 10 années de pratiques, Antoine Laubin, metteur en scène, se sent maintenant émergeant. «Croiser son nom sur un flyer ça suffit pour avoir émergé» selon Étienne Guilloteau, chorégraphe. Pour Fabien Dehasseler, acteur et metteur en scène, il vit l'émergence dans un rapport à l'inadaptation, lorsqu'on qualifie son travail d'«écriture élitiste» et d'«éthique mal placée». La chorégraphe Nicole Mossoux nuance: «être émergent, c'est être dans son temps et non pas faire quelque chose d'original». Monica Gomes, metteure en scène et actrice, voit l'émergence comme «un ensemble d'artistes, d'individualités qui tentent d'être nommés, d'exister, de se révéler».

Appartenir à une génération? Dans une petite ville comme Bruxelles, les artistes se croisent et s'influencent, ce qui amène Églantine Chaumont, performeuse, à se sentir appartenir à une génération d'artistes. «Il y a une génération qui bloque toute une autre génération» précise Kris Verdonck, plasticien, metteur en scène et artiste visuel, faisant référence à Jan Fabre, tandis que Nicole Mossoux parle de Béjart il y a 25 ans. Alexandre Wajnberg, artiste du spectacle, journaliste scientifique et membre du Conseil de la danse, rebondit: «sans Béjart, pas de Mudra, sans Mudra pas de Anne Teresa de Keersmaecker, sans Anne Teresa de Keersmaecker, pas de PARTS...».

Une émergence spontanée ou fabriquée par des réseaux canalisés? Certains lieux créent des partenariats avec les écoles, comme les Halles ou la Bellone avec La Cambre. L'école, «un label de qualité, réel ou faux, mais il est là», selon Guilloteau. Quand on efface PARTS des brochures, la notion d'identité et d'individu revient, selon Claire Croizé, chorégraphe, qui témoigne de l'aspect «formatage» des écoles. Elle souligne aussi l'importance d'un soutien après l'école. Il passe notamment par l'accès à des studios, comme Nicole Mossoux qui a débuté à la Raffinerie reprenant le studio de Pierre Droulers qui quittait la Belgique. Elle parle ici d'un soutien dans «la rencontre humaine, l'affect et l'amitié».

Un système de production qui broie ou qui nourrit la création? Les contraintes de moyens et de durée auxquelles sont souvent confrontés les artistes émer-

gents pour bénéficier d'une visibilité, sont vues de façon positive lorsqu'elles approfondissent la recherche, ou négative lorsque «le système étouffe et broie la création» comme pour Monica Gomes qui souhaiterait «inventer un système de production et de communication par rapport à l'objet de création pour être dans un cas complet de création».

L'impact de la crise financière? «Avec la crise, on ne met plus des artistes en avant, on met des émergences par stratégie publicitaire pour remplir maladroitement les salles. On ne met plus des gens en avant, donc paradoxalement, les gens n'émergent plus». Selon Mana Depauw, metteur en scène.

Adaptation du politique? Les commissions du ministère de la Culture sont établies en cloisonnant les arts alors que les spectacles émergents proposent des formes hybrides. Nicole Mossoux remarque cependant une certaine «permissivité belge». Elle reçoit le soutien du Service de la Danse bien qu'elle mélange d'autres disciplines. Par ailleurs, Églantine Chaumont et son acolyte Gaëtan Rusquet soulignent la longueur des échéances entre la remise d'un dossier de demande de subsides et l'arrivée de l'aide. Cela contribue à «traîner un projet dans la durée» sachant que les artistes émergents évoluent dans «l'urgence».

En clôture du débat, Matthieu Goeury ouvre la vision du phénomène d'émergence. Il évoque le fait qu'il existe aussi une génération d'administrateurs et de programmeurs émergents: «des yeux nouveaux pour un nouveau paysage». ■

18-19/6 **Loss** / Cie Giolisu
 ▶ Balsamine (Danse Balsa Marni)

20/6 **Esther Ferrer** Esther Ferrer
 20h30 ▶ Bozar

CHARLEROI

20/4 **H3** Bruno Beltrao 20h30
 26-27/4 **Equally Loud** (solo) Joanne Leighton / Velvet
 4/6 **Namasya/Soli contemporains** Shantala Shivalingappa
 20h30 ▶ Écuries

COMINES

27/5 **Popville** Irène K 10h;14h ▶ CC Comines

COURTRAI . KORTRIJK

2/4 **Dancing with the sound** **Hobbyist** / Rosas & Zita Swoon 20h15
 14/4 **De Balletten en Ci en Là** Alain Platel 21h45
 23/4 **We was them** Hans Van Den Broeck 20h15
 5/5 **Solar city** Kopergietyery 20h15
 14/5 **Maya Sapera & the Gori** **Kadance Orchestra** Maya Sapera 20h15
 15/5 **Out of Context** / Ballets C. de la B. 20h15 ▶ CC Kortrijk

23-25/5 **Birth of Prey** Lisbeth Gruwez
 27-28/5 **Andros Zins-Browne** Andros Zins-browne
 27/5 & 29/5 **Leentje Vandenbussche** (tryout) Leentje Vandenbussche
 28-29/5 **Pieter Ampe** Pieter Ampe
 ▶ BUDA Kunstcentrum

DAMME

23/4 **Waar** / Passerelle 20h
 25/5 **DitCo 9** / Passerelle 14h ▶ De Cultuurfabriek

DILBEEK

28/4 **TOUCH** / Danscompagnie Francine De Veylder 20h30 ▶ CC Westrand

GAND . GENT

1-3/4 **Primero** Lisi Estaras / Ballets C. de la B. 20h30 ▶ Campo

12/4 **Le Lac des cygnes** / Ballet de Donetsk 19h30 ▶ Capitole

15-17/4 **Out of Context** / Ballets C. de la B. 20h30
 20-21/4 **every now and then** Mette Edvardsen 20h ▶ Vooruit

29-30/4 **Themselves already hop!** Hermann Heisig 20h30
 13-15/5 **Still Standing You** Pieter Ampe, Guilherme Garrido 20h30 ▶ Campo

GEEL

7/4 **Everland** Natascha Pire / fABULEUS 20h15

8/4 **De mens redt zijn eigen planeet** / Ecole de ballet de Czestochowa 20h
 18/4 **Dansproject 9** 19h ▶ CC de Werft

GENK

25/4 **Kids Bal Moderne** 15h
 11/5 **1001** Arco Renz
 26/5 **II2** Arco Renz 20h15 ▶ Auditorium Limburghal

GRIMBERGEN

5/5 **1001** Arco Renz 20h30 ▶ CC Strombeek

HASSELT

11/4 **Le Lac des Cygnes (Marius Petipa & Lev Ivanov)** / Ballet Van Donetsk
 11-12/5 **Sutra** (introduction gratuite à 19h15) Sidi Larbi Cherkaoui 20h ▶ CC Hasselt

HERENT

24/4 **Flamenco, un momento de mi vida** Saïdjah Galo 20h30 ▶ GC De Wildeman

LIER

24/4 **Cabales** Maria Jose Franco 20h15 ▶ CC Lier

LOMMEL

9/4 **IDEals** / Danstheater AYA 20h15
 29/5 **Bonte Bende** / Introdans 19h ▶ CC Adelberg

LOUVAIN . LEUVEN

28-29/4 **1001** Arco Renz
 11-12/5 **The fault lines** Meg Stuart , Philipp Gehmacher 20h30
 11-12/5 **Drumming & Eigen Werk** / P.A.R.T.S. 20h30

15/5 **We dance to forget** / fABULEUS 20h30 ▶ STUK

MONS . BERGEN

5-7/5 **Usdum** / As Palavras/Cie Claudio Bernardo 20h30 ▶ Machine à Eau

MORTSEL

20/4 **Boitman** Gilles Monnart / Un Oeuf Is Un Oeuf 10h;14h ▶ CC Mortsel

OSTENDE . OOSTENDE

28/6 **The Sleeping Beauty** / Moscow City Ballet 20h ▶ Kursaal

OVERIJSE

24/4 **Everland** Natascha Pire / fABULEUS 20h30 ▶ CC Den Blank

ROULERS . ROSELARE

14/4 **Alice** (Jeune public 6+) 15h ▶ CC De Spil

17/4 **To the ones I love** Thierry Smits 20h ▶ CC De Spil

SAINT-NICOLAS . SINT-NIKLAAS

4/5 **Kleefkruid** Goele Van Dyck 20h
 5/5 **Dancing with the sound** **Hobbyist** / Rosas & Zita Swoon 20h ▶ CC St Nicolas

TERNAT

30/4 **Compañía María José Franco** / Compañía María José Franco 20h30 ▶ CC De Ploter

TIELT

29/5 **Lili Handel** Ivo Dimchev 21h30 ▶ CC Gildhof

TOURNAI

20/4 **Promethee Enchaine** (Work in progress) José Besprosvany 20h ▶ MC Tournai

TURNHOUT

21/4 **Carmen / L'Amour Sorcier** (double programme) / Ballet Biarritz 20h15
 6-7/5 **Another Sleepy Dusty Delta Day / Teach us to outgrow our madness** (double programme) Jan Fabre , Erna Omarsdottir 20h15 ▶ De Warande

VILVOORDE

9/5 **Mister O** Gilles Monnart / Un Oeuf Is Un Oeuf 15h ▶ CC Vilvoorde

WAREGEM

24/4 **Supermark Shopping** (Jeune public) / Kesbiespace 17 ▶ CC De Schakel

YPRES . IEPER

3-4/4 **Chrysalis** (danse contemporaine, acrobatie et jonglerie) Jordi L. Vidal ▶ Festival La Ville Ailée Festival



● Auditorium Limburghal : +32 (0) 69 32 99 32 - www.genk.be ● BUDA Kunstcentrum : +32 (0)5 622 10 01 - www.budakortrijk.be ● Balsamine : 02/218 79 35 - www.balsamine.be ● Balsamine (Danse Balsa Marni) : +32 (0)2 735 64 68 - www.balsamine.be ● Bellone : 02/513 33 33 - http://bellone.be ● Bozar : 02/507 82 00 - www.bozar.be ● Brigittines (Kunstenfestivaldesarts) : - www.kunstenfestivaldesarts.be ● CC De Spil : 051/26 57 00 - www.despil.be ● CC Berchem : 03/286 88 50 - www.cerberchem.be ● CC Brasschaat : +32 3 650 03 00 - www.brasschaat.be/cultuurcentrum ● CC Comines : 056/56 15 15 - ● CC De Borre : - www.florborre.be ● CC De Ploter : - www.ccdeploter.be/ ● CC De Schakel : 056/62 13 40 - ● CC De Spil : +32 (0)5 126 57 00 - www.despil.be ● CC Den Blank : 02/687 59 59 - www.denblank.be ● CC Gildhof : - www.tielt.be/ ● CC Hasselt : 011/22 99 33 - www.cchasselt.be ● CC Het Gasthuis : +32 16 564824 - www.ccgasthuis.be ● CC Jacques Franck : 02/538 90 20 - ● CC Kortrijk : 056/ 23 98 55 - www.cultuurcentrumkortrijk.be ● CC Lier : 03/488 06 79 - ● CC Mortsel : 03/443 73 80 - ● CC St Nicolas : 03/76 63 93 - ccsint-niklaas.be ● CC Strombeek : 02/263 03 43 - www.ccstrombeek.be ● CC Vilvoorde : 02/ 255 46 90 - ● CC Westrand : 02/466 20 30 - http://www.applaus.be ● CC de Werft : 014/57 03 41 - ● Campo : 00 32 (0)9 223 00 00 - www.campo.nu ● Carthago Delenda Est : 02 521 14 99 - carthago-bxl.org ● Cirque royal : +32 (0)2 218 20 15 - www.cirque-royal.org ● Concertgebouw : 070/22 33 02 - www.concertgebouw.be ● De Cultuurfabriek : 050 28 84 58 - www.cultuurfabriekdamme.be ● De Roma : 02/292 97 40 - ● De Singel : 03/248 28 28 - www.desingel.be ● De Singel (Bouge Festival) : 03/248 28 28 - www.bouge.be ● De Warande : +32 (0)1 441 69 91 - www.warande.be ● Festival La Ville Ailée Festival : +32 (0)57 239 480 - www.gevleugeldestad.net ● Festival des Sortilèges : - www.ath.be ● GC De Wildeman : - www.gcdewildeman.be/ ● Halles : 02/218 21 07 - www.halles.be ● KVS : 02/210 11 12 - www.kvs.be ● KVS-Bol (Kunstenfestivaldesarts) : - www.kunstenfestivaldesarts.be ● Kaaistudio's : +32 (0)2 201 59 59 - www.kaaitheater.be ● Kaaitheater : +32 (0)2 201 59 59 - www.kaaitheater.be ● Kunstenfestivaldesarts/Kaaitheater : 02/201 59 59 - www.kunstenfestivaldesarts.be ● Kursaal : - www.kursaalostende.be ● MC Tournai : 069/25 30 80 - www.maisonculturetournai.com ● MaZ : 050/44 30 60 - www.cultuurcentrumbrugge.be ● Machine à Eau : 065/35 56 64 - ● Magdalenzaal : +32 (0)5 044 30 60 - ● Monty : +32 (0)3 238 91 81 - www.monty.be ● Raffinerie : 071/20 56 40 - www.charleroi-danses.be ● Raffinerie (KunstenFESTIVALdesArts) : 070 222 199 - www.kunstenfestivaldesarts.be ● STUK : +32 (0) 16 320 300 - www.stuk.be ● Stadsschouwburg : 050/44 30 60 - www.cultuurcentrumbrugge.be ● Tanneurs (KunstenFESTIVALdesArts) : 070 222 199 - www.kunstenfestivaldesarts.be ● Théâtre Marni : 02/639 09 80 - www.theatremarni.com ● Théâtre Varia : +32 (0)2 640 82 58 - www.varia.be ● Volksroom -Ivo Dimchev's workspace : +32 (0)487 39 36 76 - www.ivodimchev.com/volksroom.htm ● Vooruit : +32 (0)9 267 28 28 - www.vooruit.be ● Zuiderpershuis : 03/248 01 00 - www.zuiderpershuis.be ● Écuries : +32 (0)7 131 12 12 - www.charleroi-culture.be

FESTIVALS

Depuis maintenant cinq ans, le KVS est très actif au Congo, permettant nombre de rencontres entre artistes congolais, belges et européens. Comme on le sait, 2010 marque aussi le 50^e anniversaire de l'indépendance du Congo. Deux bonnes raisons pour le KVS d'offrir, au mois d'avril, ses scènes aux voix et artistes congolais d'aujourd'hui, dans le cadre de son **trajet Congo**. Outre deux spectacles du chorégraphe Faustin Linyekula de Kisangani, on pourra découvrir *Mist (Mounds of mud)* de Thomas Steyaert, spectacle créé à Kinshasa en 2009. Notons également la présentation d'une première étape du travail de Ula Sickle, *Solid Gold*. Le mini-festival nous plonge dans le présent belgo-congolais, pour contribuer à un avenir tissé de collaborations égalitaires avec l'Afrique contemporaine. À partir du 7 avril au KVS, à Bruxelles. Infos & réservations: www.kvs.be ou 02/210.11.12.

Face à la difficulté des jeunes à communiquer en personne, notamment en raison de l'essor des nouvelles technologies de la communication qui retranchent les individus derrière des interfaces apersonnelles, le **Festival Bruxelles Babel** a décidé de consacrer sa 25^e édition au thème «Love, Web and SMS». Après huit mois de travail, une septantaine de jeunes présenteront leurs travaux dans des disciplines variées comme le chant, la vidéo, le théâtre et la danse. Un aperçu du spectacle sera présenté le 21 mars à 12h sur la place Flagey, puis le 10 avril à 19h sur la Grand-Place de Bruxelles. Le festival, organisé par l'ASBL Tremplins, prendra place du 15 au 17 avril au Théâtre Marni, à Bruxelles. Infos & réservations: www.bruxellesbabel.be ou 0488.88.36.43.

Le Monty d'Anvers proposera deux soirées **Hit the stage** en avril et en mai, qui s'intéresseront à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Le 20 avril, on pourra découvrir le *Solo on Bach & Glenn* du chorégraphe espagnol Albert Quesada, qui tentera de faire résonner le maître baroque avec la musique de Glenn Gould. La deuxième partie du programme doit encore être dévoilée. Le 26 mai, c'est le chorégraphe belge Alexander Baervoets qui montrera la première partie de son triptyque *Die Kunst der Fuge*, créée sur base d'une fugue de Bach avec la collaboration du compositeur et performeur Koen Nutters. La deuxième partie de ce *Hit the stage* est, elle aussi, encore inconnue. Le 20 avril et le 26 mai au Monty, à Anvers. Infos & réservations: www.monty.be ou 03/238.91.81.

Le centre culturel anversoïse De Singel réglera une nouvelle fois le public avec **BOUGE B 2010**. Le mini-festival se consacre à la jeune création chorégraphique du monde entier et se veut un espace de découverte. En quatre jours, on pourra y voir des spectacles variés et rafraîchissants, touchant tant à la danse qu'aux mondes du théâtre et des arts plastiques. Au programme, *During Beginning Ending*, la dernière création de Varinia Canto Vila, et la première belge de *Devant l'arrière-pays* de Julie Guibert ainsi que celle du *Solo* de Maria Hassabi. À noter aussi, des pièces de Daniel Linehan, Fabián Barba, Yasmeen Godder et Milan Tomasik, sans oublier le film de Jérôme Bel sur la danseuse Véronique Doisneau. Du 21 au 24 avril à 19h30, De Singel, Anvers. Infos & réservations: www.desingel.be ou 03/248.28.28.

Suite au succès de la première édition en avril 2008 qui avait permis à plus de quarante créations et work in progress d'être présentés publiquement, la RAC (Réunion des auteurs chorégraphes) propose une nouvelle édition de

l'événement **Studios en scène**. Pendant plusieurs jours, du 28 avril au 1^{er} mai, les chorégraphes se rassemblent autour d'un projet collectif: présenter leurs œuvres, courtes pièces, projets dans leurs lieux de travail. À l'image du parcours d'artistes, l'idée est d'ouvrir les portes des studios bruxellois et d'y rassembler les différentes énergies des chorégraphes évoluant en Belgique, aussi bien du côté flamand que du côté francophone et des étrangers de passage. Le but de cette manifestation est aussi et surtout de célébrer la vitalité et la diversité de la création chorégraphique en de Belgique et renforcer la solidarité entre chorégraphes et danseurs. Un appel à projets a été lancé pour l'occasion, incitant les chorégraphes de toutes orientations esthétiques à présenter une petite pièce de leur cru. Du 28 avril au 1^{er} mai dans divers studios bruxellois non encore annoncés. Infos: www.r-a-c.be.

Les Halles de Schaerbeek mettront une nouvelle fois la performance à l'honneur avec le festival **TROUBLE #6**. L'édition 2010 sera **sentimentale**, suivant un thème inspiré de l'ouvrage *Je suis bouleversé* de l'artiste et théoricien Arnaud Labelle-Rojoux. TROUBLE #6 explorera plis et replis des arts mineurs: chansonnettes, musiquettes, strass et pacotille, films sentimentaux, bref, tout l'attirail de ce qui nous met la larme à l'œil et nous fait pleurer pour un instant, pour une éternité. Soulignons l'intrigant hula hoop de François Chaignaud et Marie-Caroline Hominal, la balançoire de Franko B, Doris Ulich et son questionnement sur le corps des danseurs... Sans oublier Fragile ! par de jeunes étudiants de La Cambre ainsi que quatre performances longue durée de quatre anciens élèves de Marina Abramovicz. Et de nombreux autres venus du monde entier. Bref, cinq jours de découvertes et de larmes de crocodile (ou autres) avec notamment un focus sur la performance espagnole marqué par la venue de Esther Ferrer et du duo Los Torreznos. Le festival n'en garde pas moins son aspect politique, puisqu'il sera l'occasion d'une réflexion sur les relations blanc/noir au musée de Tervueren qui regorge, comme l'on sait, de trésors d'Afrique centrale acquis lors de la période coloniale belge. Dans ce cadre, les Halles ont invité les artistes sud-africains Steve Cohen et Robyn Orlin, qui met en scène la danseuse Sofiatou Kossoko. TROUBLE #6, du 28 avril au 2 mai, Halles de Schaerbeek, Bruxelles. Infos & réservations: www.halles.be ou 02/218.21.07.

Comme chaque année, le **Kunsten-FESTIVALdesArts** se caractérise par son éclectisme et sa programmation cosmopolite. Ainsi, en danse, nous découvrirons différentes performances, workshops et rencontres. *On the 12th night of never, I will not be held back* est la nouvelle création de Boyzie Cekwana. Il s'agit de la deuxième partie de sa trilogie *Influx control*. À l'issue de la représentation, un débat autour des questions des genres et de l'apartheid sera proposé en collaboration avec la Maison Arc-en-Ciel de Bruxelles. Etienne Guilloteau, quant à lui, présentera avec Action Scénique sa nouvelle création *Tres scripturae*. Les autres pièces, toutes créées récemment sont: *ZERO* de Ioannis Mandafounis, *Fabrice Mazliah* et *May Zarhy*, qui interroge le lien entre la mémoire et le corps, ses repères, ses représentations; *Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos* de Vera Mantero qui propose un jeu d'équilibre entre répétition et variation, où la chorégraphe portugaise réarrange les flux de production, de consommation et de destruction qui régissent notre rapport à l'objet; *Product of other circumstances* où le

chorégraphe français Xavier Le Roy développe une conférence dansée, unissant le corps à la pensée, la raison à l'inconscient et enfin, *Pororoca* de Lia Rodrigues, une pièce chorégraphique physique, née de l'improvisation mais écrite avec précision, dans laquelle onze jeunes danseurs questionnent la notion de communauté. La chorégraphe brésilienne profitera de sa venue à Bruxelles pour proposer un atelier de danse lié à son spectacle: comment cohabiter au sein d'un même espace et intégrer l'«Autre», via la danse et le mouvement? Comment susciter la rencontre tout en ménageant à chacun sa place particulière au sein du groupe? De Rio à Bruxelles, une approche «sociale» du mouvement. Comme chaque année, plusieurs théâtres de la capitale sont mobilisés, permettant aux spectateurs de parcourir la ville et d'y explorer différents lieux. À Bruxelles, du 7 au 29 mai. Infos & réservations: 02/219.07.07 et www.kfda.be.

La ville d'Ath accueille le festival **Sortilèges**, dédié aux arts de la rue et à la musique déambulatoire. Au programme: danse, cirque, théâtre forain, fanfares, pour un total de plus de 200 artistes et une cinquantaine de représentations. Du côté de la danse, on pourra voir la version salle du spectacle *Chrysalis* de Jordi Vidal, ainsi que le spectacle de danse aérienne *Suspend's* de la compagnie In-senso. Les 12 et 13 mai à Ath. Infos & réservations: www.sortileges.be.

Dans le cadre du programme Art à l'école, la compagnie **Pierre de Lune** encadre des ateliers de danse et de théâtre dans plusieurs écoles de la Communauté française. En mai, un mini-festival consacré à la danse sera organisé à la Balsamine autour du thème «Regard(s)», qui a inspiré les ateliers cette saison. 13 classes y présenteront une séquence chorégraphique, un moment d'atelier... Seront également présent des professionnels et des acteurs du projet Art à l'école, afin d'élargir les horizons de cette rencontre. *De la Lune à la scène... de la danse*, les 27 et 28 mai au Théâtre de la Balsamine, Bruxelles. Infos & réservations: www.pierredelune.be ou 02/218.79.35.

Le Buda Kunstcentrum de Courtrai en est déjà à la dixième édition du mini-festival Fresh qui aura lieu du 27 au 29 mai. Seront présentés, dans le désordre, une pièce de Pieter Ampe, un try-out de Leentje Vandenbussche et deux créations: l'une de Andros Zins-Browne et l'autre de Maria Lucia. Une installation de Wannes Goetschalck sera également visible tout au long de ce **Fresh #10**. Du 27 au 29 mai au Buda, à Courtrai. Infos & réservations: www.budakortrijk.be ou 056/22.10.01.

La danse est à la fête au mois de juin à Bruxelles avec déjà la quatorzième édition du festival **Danse Balsa Marni**. Une édition éclatée cette année dans quatre lieux (le Théâtre de la Balsamine, le Théâtre Marni, la Raffinerie et l'Espace Senghor) et résolument centrée sur la création. On pourra ainsi y découvrir une jeune génération de chorégraphes qui sont les belles découvertes des éditions récentes (Kung-A Ryu, Uiko Watanabe, Louise Vanneste, Shaula Cambazzu...). Un petit voile peut encore être levé sur cette édition en disant que l'accent sera mis sur les liens entre la danse et les arts plastiques; quand les chorégraphes conçoivent leur projet en étroite collaboration avec des plasticiens ou quand les plasticiens, par le biais d'installations ou de performances, questionnent la danse... Du 1 au 19 juin. Infos & réservations: www.balsamine.be ou 02/735.64.68; www.theatremarni.be ou 02/629.09.80. ■ VP et AM



Michelle Browne *The Bearer* © Angelo Pedari



Bouge B: Daniel Linehan *not about everything*



Bruno Beltrao H3 © Scumeck

Nous apprenons avec émotion le décès de **Marina Van Hoecke** (1944-2010). Danseuse et chorégraphe, elle a joué un rôle clé dans le milieu de la danse à Bruxelles. Professeuse chez Mudra, elle a également été directrice du Conservatoire de la Danse de Bruxelles et a fondé la section danse de l'Académie Royale des Beaux-Arts.

La chorégraphe américaine **Meg Stuart** a publié un ouvrage aux Presses du réel intitulé *Are we here yet?* dans lequel elle revient sur les moments forts de son parcours artistique. Composé comme une interrogation hétéroclite et vivante de son œuvre, le livre rassemble réflexions, conversations avec des collaborateurs de sa compagnie *Damaged Goods*, essais, illustrations et autres documents autour de son travail de création. *Are we here yet?* sera présenté le 1^{er} avril au Kaaitheater, après la représentation de *Blessed*.

Patrick Bonté a été désigné directeur général et artistique de la chapelle des **Brigittines**, mettant un terme à l'incertitude qui planait sur le centre d'art contemporain de la ville de Bruxelles depuis des mois. Le jury constitué par le conseil d'administration du centre et des experts externes a retenu la candidature du Bruxellois, qui était déjà co-directeur du Festival international des Brigittines depuis 1995, pour sa vision artistique et son expérience tant au niveau national qu'international. Le dramaturge et metteur en scène, qui a déjà exposé ses idées pour la saison 2010-2011, entend relancer les Brigittines dans une voie contemporaine, pluridisciplinaire et internationale, et réinscrire le mouvement au centre des activités de la chapelle. Six créations chorégraphiques sont ainsi prévues pour 2010-2011, dont quatre d'artistes résidant en Communauté française. Six chorégraphes sont déjà pressentis Barbara Mavro Thalassitis, Lisa Da Boit et Giovanni Scarcella (Compagnie Giolisu), Ayelen Parolin, Claire Croizé, Maria Clara Villa-Lobos et Claudio Stelato.

Le **département danse de l'université Paris VIII**, à Saint-Denis, fête son vingtième anniversaire. Fondé en 1989 par le philosophe Michel Bernard, ce qui n'était à l'époque qu'un diplôme d'université (D. U.) rassemblant une vingtaine d'étudiants, est devenu un important centre de recherche en danse comptant 144 étudiants venus du monde entier. À l'occasion de cet anniversaire, le département publiera sous peu une publication collective intitulée *Mémoires et histoire en danse*, à l'Harmattan. Un site Internet sera prochainement ouvert où seront disponibles les travaux et activités de l'équipe de recherche.

La compagnie **Claudio Bernardo/As Palavras** fête cette année son quinzième anniversaire. À cette occasion, la compagnie a décidé de revisiter son répertoire et de donner une seconde vie à plusieurs de ses créations. Et cela non pas dans un esprit nostalgique, mais en espérant partager des émotions avec ceux qui avaient assisté à la création de ces spectacles autant qu'avec ceux qui les découvriront pour la première fois. *Usdum*, qui fut créée en 1991, sera ainsi montrée les 5, 6 et 7 mai à la Machine à eau, à Mons, où la compagnie est actuellement en résidence. Ensuite, *Identificazione di una Donna*, le solo de Claudio Bernardo, sera rejoué du 18 au 22 mai au Théâtre Varia à Bruxelles.

Dans notre dernière édition, nous évoquons les structures intermédiaires entre l'artiste et le programmateur. Ainsi, on remarque que les bureaux de production prennent de plus en plus d'ampleur dans le paysage chorégraphique belge. Par exemple, **Caravan**

Production, dont les bureaux sont situés à Bruxelles, s'attache à assister, de manière flexible, les artistes dans leurs besoins en matière d'administration, de production et de diffusion. L'organisme a reçu le soutien de la Commission communautaire flamande (VGC) et de la Région de Bruxelles-Capitale dès le début de ses activités en 2009, et bénéficiera d'une aide structurelle de la Région flamande à partir de 2010. Caravan Production s'occupe entre autres des activités d'Arco Renz/Kobalt Works, Arend Pinoy, Benjamin Vandewalle, Brice Leroux et Louise Vanneste. Un autre bureau de production et de diffusion, en Communauté française cette fois, dont on entend de plus en plus le nom est **Blancasa**. Créé en 2008, ce bureau a pour vocation d'apporter un soutien aux créateurs, qu'ils soient subventionnés structurellement ou non, en mettant au service des artistes une expertise de diffusion. Ouvert à différentes disciplines artistiques, Blancasa s'occupe entre autres des activités de la Cie Giolisu, la Cie Karin Vyncke, la Cie Mala Hierba et de Marco Simoes, en ce qui concerne la danse.

Chaque année depuis 1982, le 29 avril est la **Journée internationale de la danse**. Cet événement a été instauré par le Comité de danse international qui dépend de l'Unesco. La date du 29 avril a son importance, puisque c'est celle de l'anniversaire de Jean-Georges Noverre (1727-1810), fondateur du ballet moderne. Cette journée est l'occasion de réunir le monde de la danse, de rendre hommage à la danse, de célébrer son universalité et sa capacité de rassembler l'humanité tout entière en dépassant les barrières politiques, culturelles et ethniques.

Karine Ponties a été sélectionnée pour participer au projet **Intradance**, dont le but est de rapprocher l'Europe et la Russie en matière de danse. À l'initiative de l'Union européenne, Intradance réunit dix chorégraphes ou compagnies, dont cinq russes et cinq européens, dans cinq coproductions dont la première aura lieu du 17 au 23 mai à Moscou. Karine Ponties travaille avec la compagnie **Dialoguedance**, basée à Kostroma. Le travail de création a démarré au mois de mars.

Le **Vlaams Theater Instituut (VTi)** est désormais dignement représenté sur le Web, grâce à un site flambant neuf qui devrait faciliter navigation et recherche. Les contenus sont encore en cours de traduction, mais une bonne partie est déjà disponible en anglais. Cette refonte n'est pas seulement visuelle puisque cette nouvelle interface doit correspondre à une nouvelle manière de travailler et d'accueillir ceux que cela peut intéresser, plus disponible et plus interactive. Ainsi, outre son rôle de lien entre les artistes, les décideurs politiques et le public, le VTi se propose de devenir un acteur central en termes d'information et de documentation dans le paysage des arts de la scène belge, grâce notamment à sa bibliothèque et sa base de donnée numérique. www.vti.be

C'est sur la place Sainte-Catherine, à Bruxelles, qu'a vu le jour en janvier dernier la toute nouvelle **maison du Cirque** qui s'attellera à la tâche de représenter, en Belgique comme sur la scène internationale, cette discipline dont les frontières sont pour le moins floues. Si la naissance de cet organe de développement et de diffusion n'est certes pas étrangère à l'émergence, ces dernières décennies, de ce qu'on a appelé *nouveau cirque* ou *cirque contemporain*, c'est cependant à «tous les cirques, tous les publics, toutes les émotions», que veut s'adresser la maison du Cirque.

Joanne Leighton a été nommée à la tête du Centre chorégraphique national de Franche-Comté, à Belfort, l'un des 19 centres de ce type, chargés par l'État français, depuis les années 80, de promouvoir la danse contemporaine en région. La chorégraphe belgo-australienne avait déjà pu bénéficier de l'accueil du CCN de Belfort lors de plusieurs résidences. Le choix du ministère français de la Culture est motivé par une volonté d'ouverture internationale eu égard à la situation géographique particulière du CCN, proche des frontières suisse et allemande. Joanne Leighton souhaite toutefois conserver des liens avec la compagnie Velvet, qu'elle a fondée en 1994 en Belgique.

Le **prix Mouson 2009/2010** a été décerné à la chorégraphe **Ann van den Broek**. Le prix Mouson récompense chaque année un artiste ou une production qui a marqué la saison du Künstlerhaus Mousonturm de Francfort. Les spectacles d'Ann van den Broek *We solo men* (2009) et *Co(te)lette* (2007-8) ont conquis le public francfortois et le jury du prix Mouson. D'autre part, on a appris que *Co(te)lette* serait l'objet d'une adaptation cinématographique réalisée par l'Américain Mike Figgis, en collaboration avec la chorégraphe.

La nouvelle édition française *Les Chasseurs Cueilleurs* a publié son premier livre, **Dons de Chair**, où le corps est au cœur des pages, à la fois dans une dimension charnelle, sensuelle et monstrueuse. De Marseille à Bruxelles, neuf comédiens et comédiennes, danseuses, danseurs et performers ont été invités à dialoguer avec les dessins de Bruce Michel. Témoignages touchants de la mise en scène de leur corps sur le plateau, relatant des histoires subjectives, parfois même anecdotiques, entre fiction et réalité, entre privé et public. Plus qu'un projet d'édition, l'ouvrage donnera lieu à une exposition itinérante couplée de lectures et performances des ses auteurs.

Ultima Vez était en 2009 le partenaire bruxellois du réseau Jardin d'Europe, une initiative de l'Union européenne qui regroupe une dizaine d'institutions culturelles européennes et qui a pour objectif de promouvoir la jeune création. Chaque année est décerné le **prix Jardin d'Europe** pour récompenser les chorégraphes émergents au cours d'un festival qui était cette année co-organisé par Ultima Vez en collaboration avec le KVS, WorkspaceBrussels et le VTi. Le premier prix a été attribué à **Claire Croizé** pour son spectacle *The Farewell* et consiste en une coproduction de Jardin d'Europe à hauteur de 10 000 euros pour sa prochaine création. Le deuxième prix a été décerné à trois artistes qui présentaient un work in progress: Florin Fluera et Varinia Canto Vila se voient offrir une future résidence par WorkspaceBrussels. Enfin, Lilia Mestre a reçu une future résidence au Sommerszene de Salzbourg.

On sait que la ministre de la Culture de la Communauté française, Fadila Laanan, a dû **geler les subventions et contrats-programmes** pour les théâtres en 2009 et 2010, en raison du contexte budgétaire morose. Ainsi, certains théâtres comme le Théâtre National, le Théâtre de la Place, et Le Public n'ont pu bénéficier des «paliers de hausse» prévus avant la crise par le ministère. Ces mesures ont été mal reçues par certains théâtres et pour cause, elles ont automatiquement généré des coupes dans l'artistique et des déficits budgétaires, malgré les quelques aides exceptionnelles accordées par la ministre. C'est pourquoi le Théâtre Le Public a même décidé d'entamer une action en justice contre ces mesures. Le jugement en référé a été rendu le mer-

credi 4 mars, donnant tort au plaignant, faute de preuves suffisantes de «l'urgence et de l'impécuniosité grave» du théâtre bruxellois. En outre, les paliers prévus dans les contrats-programmes sont toutefois limités par une clause stipulant que ces hausses sont prises «dans la limite des crédits budgétaires». C'est sur cette base que Fadila Laanan avait donc justifié sa décision. Pour Le Public, un tribunal statuant sur le fond reste possible, afin de déterminer si les circonstances justifiaient la décision de la ministre. Si ce jugement donnait raison au théâtre, cela ferait sans doute jurisprudence, ce qui remettrait en question tout le système de contrat-programme. ■ VP et AM



As Palavras-Claudio Bernardo *Usdum*
© Jean-Luc Tanghe

À L'ENTOUR

Dans le cadre de la Semaine Art à l'école, le **Centre dramatique de Wallonie pour l'enfance et la jeunesse** (CDWEJ), organise la 7^{ème} édition de ses **Rencontres interrégionales Danse à l'école**, en partenariat avec Charleroi/Danses et le service Culture-Enseignement du ministère de la Communauté française. Le CDWEJ est un organisme qui se consacre depuis 1982 au rapprochement des milieux artistique et scolaire en organisant des ateliers dans les écoles, des formations pour les enseignants et les artistes. Ces Rencontres seront l'occasion pour les participants d'échanger leurs expériences, mais aussi pour les curieux de découvrir les résultats des ateliers ainsi qu'une programmation professionnelle. Les 26 et 27 mai aux Écuries, à Charleroi. Infos: www.cdwej.be ou 064/66.57.07. Le **CDWEJ** a d'ailleurs été récompensé, lors du 3^{ème} Forum des innovations en éducation, pour son opération «Art à l'école». Cette initiative visant à faire entrer la danse, le théâtre et l'écriture dans les salles de classe, s'est vu attribuer un prix dans la catégorie «École et culture», en présence des ministres Fadila Laanan et Marie-Dominique Simonet. Infos: www.cdwej.be ou 064/66.57.07.

L'**Association internationale des praticiens de la méthode GDS** (APGDS), du nom de la kinésithérapeute Godelieve Denys-Struyf, organise son 2^{ème} congrès international les 30 avril, 1^{er} et 2 mai au centre culturel de Woluwe-St-Pierre, sur le thème «À tout âge, en accord avec mon corps? Mouvement et prévention». Outre les conférences,

3 semaines de festival
5 lieux
des créations
des reprises
des petites formes
des installations
...



Dietlind Bertelsmann
Carmen Blanco Principal
Julie Bougard
Shaula Cambazzu
Félicette Chazerand
Antia Diaz
Giolisu
Anna Konjetzky
Barbara Manzetti
Barbara Mavro Thalassitis
Marielle Morales
Lazara Rosell Albear
Gaëtan Rusquet
Kyung-A Ryu
Louise Vanneste
Karin Vyncke
Uiko Watanabe
Fré Werbrouck
ESAC
...

DANSE

BALSA MARNI

RAFFINERIE & SENGHOR



1 > 19.06.2010

Réservations 02 735 64 68
www.dansebalsamarni.be



ateliers et autres tables rondes organisées dans ce cadre, notons qu'une pièce intitulée *Hommage à Godelieve* sera présentée par le collectif-danse GDS, qui regroupe Flavia Ribeiro-Wanderley, Laura Mas Sauri, Milton Paulo Nascimento de Oliveira, Raffaella Pollastrini, Severine Danze et Spiro Dhimoïla. Infos: www.apgds.com.

Comment bien respirer? C'est le thème de la conférence qui sera donnée par **Tony Courthiade**, auteur du livre *L'art de bien respirer* paru aux éditions Jouvence, et fondateur du Ki Uchi-Do, «la voie de l'énergie interne». Selon le conférencier, la respiration est le moteur complexe et inconscient d'un échange permanent avec ce qui nous entoure. On peut cependant apprendre à maîtriser les secrets de la respiration et ainsi renforcer sa santé et son bien-être. «Il suffit de respirer... mais pas n'importe comment» Conférence *L'art de bien respirer*, le 16 avril de 19 à 21h au dojo du Brochet, à Bruxelles. Infos: 0497 97 57 22

La Raffinerie accueillera en juin la quatrième édition de ses «petites formes et réflexions chorégraphiques» sur le thème «Bruxelles, capitale de la danse?». **Scènes de méninges #4** réunira artistes et publics pour des pièces courtes suivies de témoignages et de discussions (le programme détaillé n'est pas encore connu) sur la large question du rôle de Bruxelles sur la scène chorégraphique internationale. S'il est vrai que la ville héberge une des plus grandes communautés de danse du monde

(compagnies flamandes ou francophones, vaste réseau de salles de spectacle à la programmation danse relativement touffue, nombreux artistes étrangers en transit ou installés à Bruxelles), n'en restent pas moins des questions sur l'avenir et le bon fonctionnement de cet écosystème. Le 16 juin, à 19h30, La Raffinerie, Bruxelles. Infos: www.charle-roi-dances.be ou 071/20.56.40.

2009 marquait le centenaire des **Ballets russes**, compagnie qui a bouleversé le monde de la danse en le faisant plonger dans la modernité. De nombreuses expositions ont voulu célébrer cet anniversaire, qu'il convient de souligner ici. Au Palais Garnier à Paris, l'exposition *Ballets russes* propose jusqu'au 25 avril une centaine d'œuvres issues des collections de la BNF (Bibliothèque nationale de France). Le musée de la danse de Stockholm expose les costumes de sa collection d'époque. *Les Ballets russes à Paris 1909-2009*, jusqu'au 16 mai. Le Centre national du costume de scène, à Moulins (FR), consacre une exposition aux costumes d'opéras russes du début du XX^{ème} siècle: *Opéras russes: à l'aube des Ballets russes*, jusqu'au 16 mai également. Le centre national de la danse de Paris présente *Dans le sillage des Ballets russes (1929-1959)*, sur l'influence des Ballets russes en France. Jusqu'au 10 avril. Le Victoria & Albert Museum de Londres explore les origines et le développement des Ballets russes dans *Serge Diaghilev et l'âge d'or des Ballets russes, 1909-1929*. Du 25 septembre 2010 au 9 janvier 2011. Infos: www.operadeparis.fr. ■ VP et AM

KVS <> Congo 04.2010

more more more ... future

STUDIOS KABAKO/
FAUSTIN LINYEKULA

20:00 AVRIL 08, 09, 10
CONCERT/DANSE FR>NL

The Dialogue Series:

III. DINOZORD
STUDIOS KABAKO/
FAUSTIN LINYEKULA

20:30 AVRIL 15, 16, 17
THÉÂTRE/DANSE FR>NL

Mist KVS & ULTIMA VEZ/ THOMAS STEYAERT

20:30 AVRIL 22, 23
DANSE

danse-marathon

20:30 AVRIL 14

Solos de Dinzord, Papy Ebotani, Didier Ediho & Charles Ngombengombe

Vous trouvez le programme complet de KVS <> Congo sur www.kvs.be



www.kvs.be — 02 210 11 12
KVS/Arduinkaai 9 q. aux Pierres de Taille
1000 Brussel/Bruxelles



**BO
ZAR
EX
PO**

trio.es

29.04 > 20.06.2010

**EL ÁNGEL
EXTERMINADOR**

**A Room for
Spanish
Contemporary
Art**

expo • performances
cinema • literature



PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL
PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS
WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)2 507 82 00

Foto | Photo: *El Ángel Exterminador*, Courtesy Heirs of Luis Buñuel



THOMAS LEBRUN
DELGADO FUCHS
PALOMA CALLE
ROBYN ORLIN
GUILLAUME DÉSANGES
GEORGES APPAIX
GILLES JOBIN
LA RIBOT
PRINZ GHOLAM
NICOLAS BOULARD
MIET WARLOP
RUSSELL MALIPHANT
RACHID OURAMDANE
MIGUEL GUTIERREZ
MARIE-FRANCE
& PATRICIA MARTIN
JOANNE LEIGHTON
GWENDOLINE ROBIN
AUDE LACHAISE
BOUCHRA OUIZGUEN

**DANSE
PERFORMANCE
FESTIVAL
NOUVELLES**

20 > 29 MAI 2010
STRASBOURG

pole sud
LICENCE CONVENTIONNÉE POUR LA DANSE ET LA MUSIQUE

1 RUE DE BOURGOGNE / 67100 STRASBOURG / TÉL : 03 88 39 23 40 / www.pole-sud.fr

Strasbourg
Cité de la Culture
Région Alsace
COUNCIL GÉNÉRAL
BAS RHIN
MUSEUMS
frac alsace
LE-MAILLOIN
MUSEUMS
SF
FESTIVALS
MUSÉES DE STRASBOURG
DANSER
DNA
fip



**CHARLEROI
DANSES**

BRUNO BELTRÃO
GRUPO DE RUA

H3

20 AVRIL → 20.30
Les Écuries | Charleroi

© Scumbeck



SHANTALA
SHIVALINGAPPA

**NAMASYA /
SOLI CONTEMPORAINS**

4 JUIN → 20.30
Les Écuries | Charleroi

© Laurent Philippe



SAISON 09
2010

**SCÈNES DE
MÉNINGES #4**

**PETITES FORMES
ET RÉFLEXION
CHORÉGRAPHIQUE**

BRUXELLES, CAPITALE DE LA DANSE?

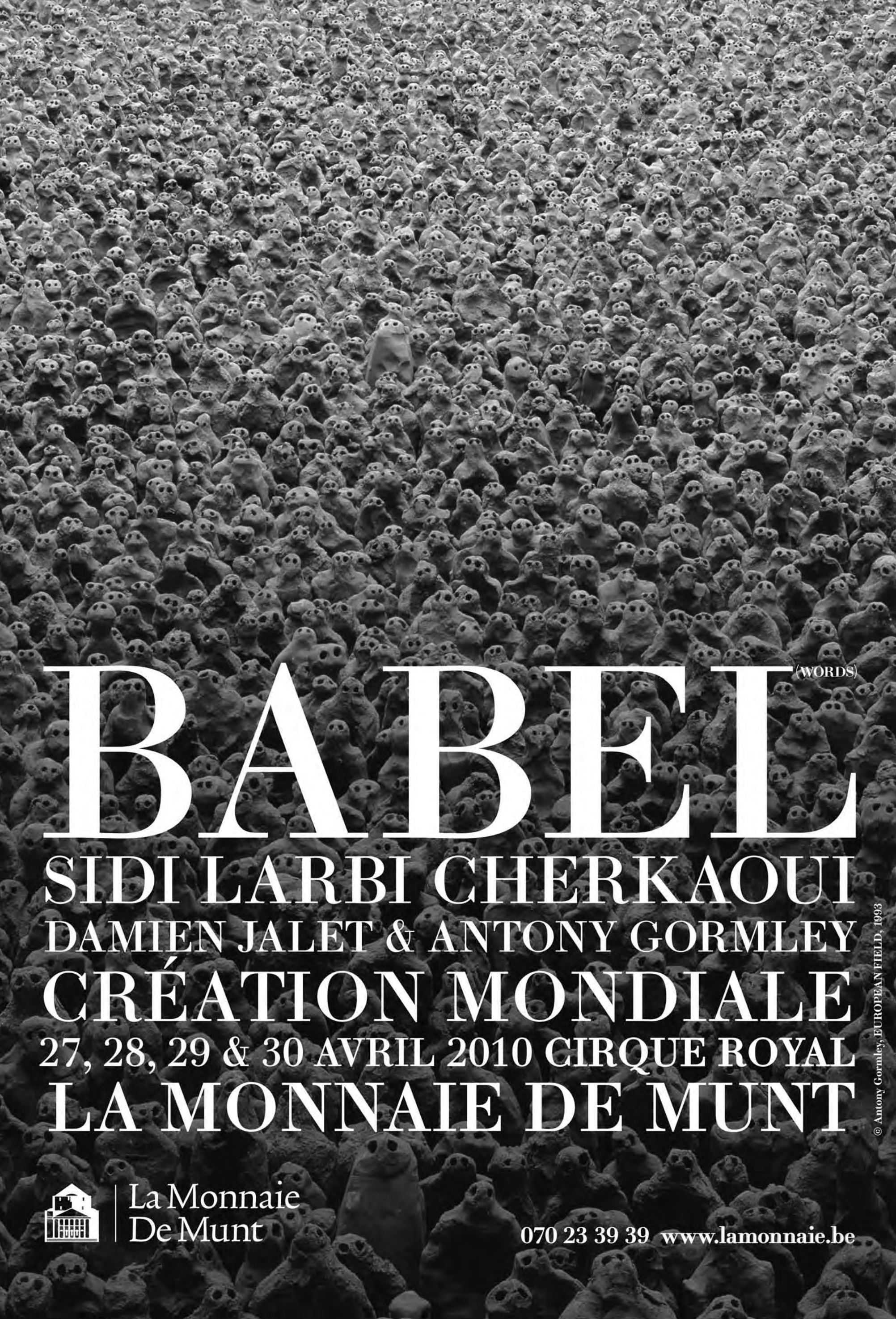
16 JUIN → 19.30
La Raffinerie | Bruxelles

© Richard Wampac

CENTRE CHORÉGRAPHIQUE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
MICHÈLE ANNE DE MEY | THIERRY DE MEY | PIERRE DROULERS | VINCENT THIRION

info www.charleroi-danses.be
071.31.12.12





BABEL (WORDS)

SIDI LARBI CHERKAOUI

DAMIEN JALET & ANTONY GORMLEY

CRÉATION MONDIALE

27, 28, 29 & 30 AVRIL 2010 CIRQUE ROYAL

LA MONNAIE DE MUNT

© Antony Gormley, EUROPEAN FIELD, 1993



La Monnaie
De Munt

070 23 39 39 www.lamonnaie.be

STAGE

CONVENTIONNÉ PAR L'AFDAS
dans le cadre du Festival Nouvelles
POUR DANSEURS • CHORÉGRAPHERS • CHANTEURS • COMÉDIENS



CIE VELVET JOANNE LEIGHTON

DANSE, MOUVEMENT,
ESPACE - MOBILE SCHOOL
STRASBOURG .14 / 23 MAI 2010

© P. VAN DEN BROECK

STRASBOURG
pole sud
SCÈNE CONVENTIONNÉE POUR LA DANSE ET LA MUSIQUE

AFDAS
afdas.com

1 rue de Bourgogne • F. 67100 Strasbourg
00 33(0)3 88 39 23 40 • www.pole-sud.fr



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

GYROTONIC® • PILATES • YOGA

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




Corpus studios


GYROTONIC®
BRUSSELS

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

FOR GYROTONIC® & PILATES TEACHER TRAINING PROGRAMS SEE WEBSITE

CEFEDEM

Centre de formation des enseignants
de la danse et de la musique
de Normandie

Formation au Diplôme d'Etat de professeur de danse

Options danse : contemporain, jazz, classique
1200 heures - 600 euros les deux ans
ou 300 euros/an

Rentrée à Rouen le 23 septembre 2010

Formation continue des enseignants de la danse

Informations et retraits des dossiers sur le site
www.cefedem-normandie.org

Tél. : 02 32 76 07 10 - Mél : danse@cefedem-normandie.org



Subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication,
le Conseil Régional de Basse-Normandie, avec le soutien de la ville de Rouen

RENTRÉE : 4 OCTOBRE 2010



RIDC

RENCONTRES INTERNATIONALES
DE DANSE CONTEMPORAINE

L'INSTITUT

pour enseigner la danse contemporaine

Centre habilité par le ministère de la Culture pour la formation au
Diplôme d'Etat de professeur de danse option contemporaine

- Formation du Danseur
- Formation technique pour la préparation à l'E.A.T.
- Formation au Diplôme d'Etat

Chorégraphes invités : Nathalie Pernette, Susan Alexander, Alban Richard, Jean-Christophe Bléton, Martin Kravitz...

AUDITIONS

3 JUILLET ET 4 SEPTEMBRE 2010

COURS OUVERTS Enfants et adultes du lundi au vendredi.

Pour connaître les horaires et les niveaux, téléphoner au secrétariat

STAGES Françoise Dupuy - Dominique Dupuy - Carlo Locatelli
Paola Piccolo - Nathalie Schulmann et Soahanta de Oliveira.

Pour tout renseignement

RIDC : 104, bd de Clichy - 75018 Paris

Tél./Fax : 00 33 (0) 142 647 771

Site : ridc-danse.com - ridc@orange.fr

RIDC - Institut privé pour l'enseignement de la danse contemporaine.

Photo: Miguel Angel Clancia

Theilalaia

9^e Stage International

13 au 17 juillet
2010
à Lyon

CLASSIQUE
CARACTÈRE
BAROQUE

Répertoire
Pas de deux

Françoise
LEGRÉE
Étoile OPÉRA de PARIS

Isabelle
RIDDEZ
CNSMD PARIS

Carole
ARBO
Étoile OPÉRA de PARIS

Thomas
ENCKELL
CNSMD LYON

Monique
LOUDIÈRES
Étoile OPÉRA de PARIS

Juan
GIULIANO
Étoile, Maître de Ballet

Yannick
STEPHANT
OPÉRA de PARIS

Jean-Marie
BELMONT
JMB Cie, Baroque

Nini
Theilade

Roxana
BARBACARU
Caractère, OPÉRA de PARIS

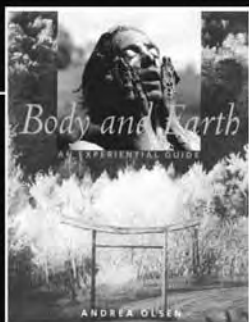
ACADEMIE DE BALLET

Direction : Marie-Danielle GRIMAUD

www.academie-ballet.fr

04 78 30 56 86

info@academie-ballet.fr



CQ

a vehicle for moving
ideas since 1975

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

*Caught Falling: The Confluence of Contact Improvisation,
Nancy Stark Smith, and Other Moving Ideas*
by David Koteen and Nancy Stark Smith

Backwords by Steve Paxton

Action Theater: The Improvisation of Presence
by Ruth Zaporah

Body and Earth: An Experiential Guide
by Andrea Olsen

Contact Improvisation and Body-Mind Centering
by Ann Brook

and more by Simone Forti, Bonnie Bainbridge Cohen, & others



CONTACT QUARTERLY

is a journal of dance, improvisation, performance, and
contemporary movement arts. Written by dancers them-
selves—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

**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

Books • DVDs • Writings Online

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!* \$16/pair plus shipping
and handling. Bulk discounts available.



www.contactquarterly.com

LE CENTRE DE DOCUMENTATION EXPOSE

Le Centre de Documentation accueille en ses murs aux photographes dont le travail est en rapport avec la danse, le corps ou le mouvement.
Appel à tous les photographes qui veulent rejoindre cette initiative. Plus d'informations: info@contredanse.org

«CORPS ET DANSES CONTEMPORAINES» D'AUDREY LEBLANC JUSQU'AU 27 AVRIL 2010

Le projet «Corps et danses contemporaines», commencé en 2001, porte sur la danse contemporaine et son appropriation par différentes cultures et différents corps. Art récent, elle ne se développe pas de la même façon dans les différents pays et ne relève pas des mêmes contraintes. Vaste champ d'exploration et d'expression par et pour le corps, elle s'affirme ainsi comme un reflet d'histoires et permettrait de lire ce que les corps et les gestes peuvent traduire de culturel, de géographique, voire de politique ou de social; de personnel, dans tous les cas. La photographie suit ainsi le danseur au travail (et non pas encore sur scène). L'accrochage a été réalisé en collaboration avec Cindy Théodore qui a su mettre en valeur l'espace d'après son regard et son expérience en tant qu'organisatrice d'exposition.



«ORIGINES» D'ALEXANDRA DE LAMINNE DU 29 AVRIL AU 30 JUIN

Le projet «Origines» est une expérience photographique où Alexandra de Laminne interroge les relations du corps avec la nature. En collaboration étroite avec des danseurs, elle essaie de créer un espace-temps où la Nature et l'Être ne feraient plus qu'UN.



Le Centre de Documentation et d'Information sur la Danse est à votre disposition. Venez y consulter les revues, les livres, les vidéos, les coupures de presse, etc qui vous plongeront dans l'univers de la danse contemporaine.

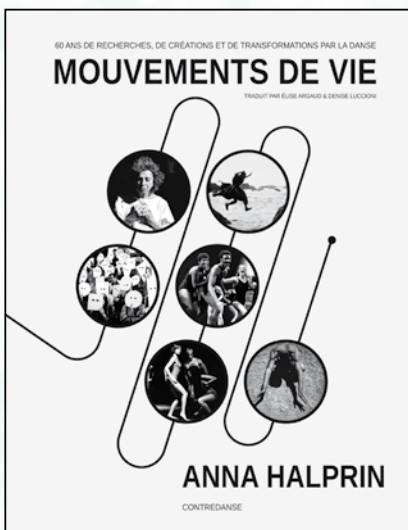
Vous y trouverez aussi une myriade d'informations sur les auditions, les formations, les chorégraphes et les compagnies, ...

Le Centre est ouvert au public **les mardis, jeudis et vendredis de 13h à 17h**, et sur rendez-vous.

Maison du Spectacle-La Bellone: 46 rue de Flandre 1000 Bruxelles / +32 (0)2 502 03 27

info@contredanse.org / www.contredanse.org

DERNIÈREMENT PARU, AUX ÉDITIONS CONTREDANSE



ANNA HALPRIN

MOUVEMENTS DE VIE 60 ANS DE RECHERCHES, DE CRÉATIONS ET DE TRANSFORMATIONS PAR LA DANSE

Traduit en français par Elise Argaud et Denise Luccioni
titre original: *Moving Toward Life - Five Decades of Transformational Dance*

Le livre retrace le parcours atypique de la célèbre danseuse américaine qui a influencé des générations de danseurs et chorégraphes. Pour la première fois sont ici réunis les essais d'Anna Halprin, ses manifestes et ses documents pédagogiques accompagnés d'illustrations. Cette édition comporte aussi un entretien inédit qui couvre les dernières quatorze années de son travail.

BON DE COMMANDE

À RENVOYER

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

Je commande le livre de Anna Halprin au prix de 28 €

Je souscris pour un an aux publications de Contredanse et je recevrai chez moi 4 numéros de ce journal et le livre Anna Halprin
Frais de port: Individuel - 45 €, Institution - 90€

Je m'abonne à *NDD L'Actualité de la danse* pour un an et je recevrai chez moi 4 numéros
Prix frais de port compris: Individuel - 20 €, Institution - 40€

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 au compte bancaire Triodos n° 523-0801370-31
Code IBAN: BE04 5230 8013 7031 Code swift: TRIOBEBB

*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:.....

ACHETEZ EN LIGNE: WWW.CONTREDANSE.ORG
RETROUVEZ ÉGALEMENT SUR NOTRE SITE TOUTES NOS PUBLICATIONS

