

Rapport d'activité 2002



association pour la
danse contemporaine
genève

adc)

adc)
8, rue de la Coulouvrenière
CH-1204 Genève
Tél. 022 329 44 00
Fax 022 329 68 68
E-mail info@adc-geneve.ch
www.adc-geneve.ch

Sommaire

1. Prologue	2
2. Les point forts de l'année	3
3. La programmation en 2002	8
a) Le programme	8
b) Les lieux	9
c) Les collabortions	9
d) Les chiffres	9
e) Les partenaires	10
4. Les studios de l'adc	11
5. Le Journal, le site et la Librairie de l'adc	12
6. Le projet de la Maison de la Danse en 2002	13
7. Les Comptes 2002	14
a) Le bilan & les comptes de pertes et profits pour l'exercice 2002	14
b) Le rapport de vérification des comptes	15
c) les commentaires sur les comptes	17
8. Les perspectives 2003	18
9. Le dossier de presse (sélection)	20
10. L'adc en 2002, c'est...	22

Notre équipe

Administration : Nicole Simon-Vermot

Direction artistique : Claude Ratzé

Presse et relations publiques : Anne Davier

Nos soutiens financiers

Nos activités sont réalisées avec l'appui de :

La Ville de Genève – Département des affaires culturelles

L'Etat de Genève – Département de l'Instruction Publique

Par ailleurs, la réalisation du passedanse reçoit le soutien du Comité Régional Franco-Genévois (CRFG).

Association pour la danse Contemporaine

Présidente : Michèle Pralong

Comité : Sandrine Kuster, Noemi Lapzeson, Fabienne Abramovich, Nicole Simon-Vermot, Guilherme Botelho, Nelson Lopez, Jacques Nierlé, Patrick Pioggia, Claude Ratzé.

Membres de l'Association: Jean-Marie Bergère, Evelyne Castellino, Anne Davier, Philipa De Rothen, Véronique Ferrero Delacoste, Elisabeth Fischer, Alexandre Forissier, Laura Györk-Costa, Silvia Hodgers, Damien Jeannerat, Dora Kiss-Mützenber, Caroline Lema-Coutau, Hélène Mariethoz, Christine Meier, Isabelle Meister, Jacques Nicolas, Dominique Perruchoud, Sandra Piretti, Dominique Rémy-Ménétre, Markus Siegenthaler, Alya Stürenburg, Nathalie Tacchella, Laura Tanner, Cindy Van Acker.

1. Prologue

Avant la Maison de la Danse : la nécessité d'un lieu temporaire

Depuis 1997, l'adc organise ses activités de programmation en nomadisme. Aujourd'hui, nous travaillons sur le projet d'une Maison de la danse à Genève, qui devrait s'intégrer dans le projet du centre socioculturel de l'Escargot à Lancy. Une étude architecturale est en cours, dont les résultats devraient être présentés d'ici à la fin de l'année, accompagnés d'un budget de construction à voter. Selon toute vraisemblance et sans contretemps, la Maison de la Danse devrait ouvrir ses portes en 2007/08.

L'adc souhaite aujourd'hui concentrer son énergie sur un unique lieu de représentation. Le nomadisme est à bien des égards une formidable expérience, mais l'énergie qu'il nécessite, le nombre de paramètres dont il faut tenir compte, l'aléatoire et la précarité si souvent dénoncés nous poussent à chercher une solution intermédiaire : un lieu fixe dans l'attente de la Maison de la Danse.

Une installation permanente et transitoire nous permettrait de nous engager plus rapidement sur nos projets et en particulier vis-à-vis des créations. Cela nous permettrait également d'offrir aux artistes de plus longues périodes de représentations. Sachant que la durée de gestation d'une œuvre chorégraphique est de plusieurs mois, la présenter aux publics pour une poignée de soirées se justifie de moins en moins. De plus, nous souhaitons mettre en place des rendez-vous publics réguliers : projets de sensibilisation ou activités pédagogiques qui sont difficiles à mettre en place dans les maisons des autres.

Dans un lieu, il nous serait plus facile de choisir les dates et les périodes de représentation, ce qui n'est pas le cas actuellement, et donc de décider librement notre rythme de programmation. L'installation dans un espace fixe de 2004 à 2007 (ouverture espérée de la Maison de la Danse) renforcerait aussi la légitimité de l'adc dans sa demande d'obtenir une ligne budgétaire nominative au budget de la Ville de Genève.

Notre intention est de recentrer nos activités, d'explorer de nouveaux champs, d'augmenter régulièrement nos activités et notre visibilité pour qu'à l'ouverture de la Maison de la Danse, le saut ne soit pas trop important.

2. Les points forts de l'année

par Claude Ratzé

Le début de l'année 2002 a été marqué par une belle série de représentations avec pas moins de quatre semaines de programmation en continu pour trois spectacles à l'affiche du Théâtre du Grütli. Une première tous les mardis, le goût d'être temporairement comme dans son propre théâtre avec des spectacles et des artistes qui se suivent de semaine en semaine. Une programmation riche en diversité tant les démarches artistiques de Foofwa d'Immobilité, de la compagnie Quivala (Pascal Gravat et Prisca Harsch) et d'Alias Compagnie (Guilherme Botelho et Caroline de Cornière) sont différentes. Si nous avions souhaité faire une photographie de la danse genevoise, cela en aurait donné une image fort contrastée.

A la fin de l'année et en collaboration avec le Théâtre de l'Usine, nous présentions pour une unique représentation le spectacle de Myriam Gourfink, *Rare*, un dispositif chorégraphique d'une durée non conventionnelle de six heures. Installés dans les courants d'air des escaliers de l'Usine, nous accueillions à tour de rôle les spectateurs se rendant au Zoo.

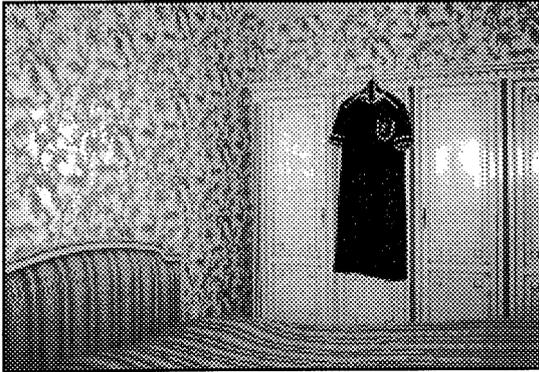


Progression des représentations publiques

Entre le *Média Vice Versa* de Foofwa d'Immobilité et *Rare* de Myriam Gourfink, l'année s'est écoulée avec 49 représentations publiques (sans parler de la Fête de la Musique), ce qui signifie une douzaine de représentations supplémentaires par rapport à l'année 2001. Ce

développement des représentations fait partie de notre volonté de programmer plus longtemps les spectacles et en particulier les créations. Dans les périodes disponibles au Théâtre du Grütli, sur les quatre programmes proposés, deux ont été dansés cinq fois et deux autres dix ! La production de Vertical Danse, en collaboration avec la Comédie de Genève, a été présentée douze fois.

Il faut souligner que, si les créations trouvent la possibilité d'être dansées plus souvent, les spectacles invités ont tendance à l'être pour moins longtemps. La diversification des salles de représentations peut être une cause — c'est par exemple aventureux d'aller au BFM pour plusieurs représentations — mais par ailleurs les coûts des cachets demandés par les compagnies que nous souhaitons inviter deviennent de plus en plus difficiles à négocier. Nous devons également être vigilants avec les créations, car si le financement d'une production n'est pas réalisé, faire une série de représentations plus importante peut se révéler précarisant pour la compagnie.



La réalité de l'artiste producteur

Nous avons connu cette situation avec Breathless_Cie de Louise Hanmer et Laurent Valdès. Leurs recherches de financement n'ont pas abouti à la hauteur de leurs requêtes et les réponses sont arrivées si tardivement que le projet ne pouvait être fondamentalement modifié. Cette situation a eu des conséquences sur les conditions financières d'engagement

de chacun des collaborateurs artistiques de la production. Nous avons suivi avec attention la réalité financière de ce projet, mais nous n'avons pas de marge de manœuvre pour changer cette situation. (Voir ci-dessous les conditions proposées par l'adc aux créateurs locaux). Si nous avons évoqué avec la compagnie l'annulation des représentations de ce spectacle pour des raisons économiques, ce choix radical et conséquent a été impossible à faire, cela d'autant plus que la situation financière définitive a été fixée quelques semaines seulement avant la première représentation.

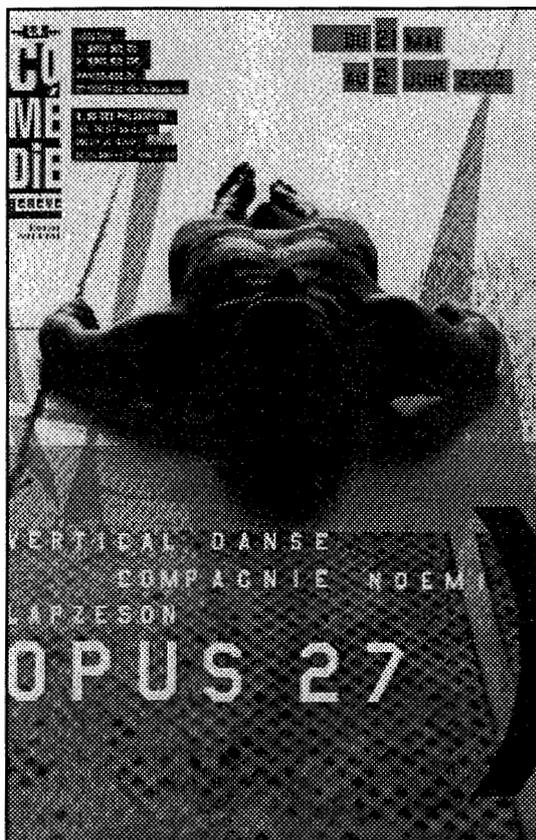
Il est absurde de constater qu'une création programmée par l'adc, au Théâtre du Grütli – deux entités subventionnées par la Ville de Genève – se voit attribuer un montant équivalent habituellement à une première expérience dans un espace tout-à-fait alternatif. Sans prétendre détenir aujourd'hui les solutions, il nous semble indispensable de nous interroger très prochainement sur les questions de l'argent de la danse, sur les conditions de son financement et de réaliser un dossier sur le sujet dans le Journal de l'adc.

Mais que propose l'adc?

Il est important ici de rappeler les conditions que l'adc propose aux créateurs locaux. L'adc, au bénéfice de subventions municipales et cantonales, ne peut intervenir financièrement, soit produire ou coproduire une production locale elle-même soutenue par les mêmes subventionneurs et ceci pour ne pas être dans une situation de double subventionnement.

Par contre, l'adc octroie une garantie sur les recettes. Ce principe est important pour nous, car nous estimons que les compagnies invitées à présenter leur création dans le cadre de notre programmation, en plus de prendre des risques financiers sur le montage de leur production, n'ont pas à prendre le risque sur des recettes aléatoires. D'autre part, l'adc offre pour les créations qu'elle inscrit dans sa programmation un lieu de représentation : de ce fait l'adc s'occupe de la négociation avec les théâtres, ainsi que du cadre technique de base, de la promotion, du service de presse et de l'accueil des spectateurs.

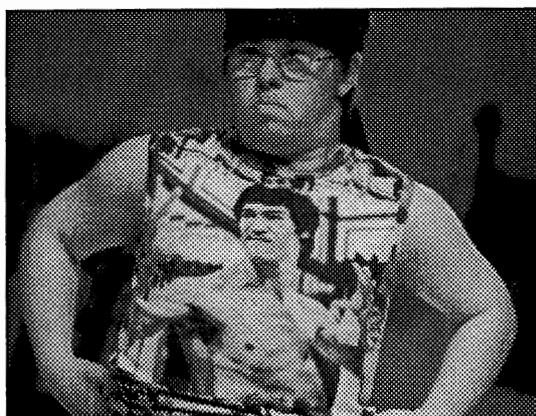
Si les montants et les prestations alloués aux compagnies peuvent varier d'un projet à l'autre, notre but est d'offrir à l'ensemble des créateurs auxquels nous nous associons un cadre de prestations équitables quel que soit le lieu de représentation.



Un sacré jeu d'équilibriste

Appliquer cette équité relève parfois d'un sacré jeu d'équilibriste. Le nomadisme et le développement de nos activités nous confrontent à des situations périlleuses et qui demandent doigté, sens de la négociation et diplomatie. Le meilleur exemple : Opus 27 de Vertical Danse à la Comédie de Genève. Si cette coopération entre un théâtre institutionnel, une compagnie et une association de danse indépendante est intéressante, elle révèle également un certain nombre de contradictions sur lesquelles il est bien difficile d'agir. Pour ne développer qu'un seul exemple, disons que de notre point de vue cette coproduction entre Vertical Danse et la Comédie en coopération avec l'adc était une formidable avancée ; malheureusement, cet avis n'était pas partagé par nos subventionneurs. En particulier par le DAC, qui a refusé que nous intervenions financièrement

dans la production de Vertical Danse, au nom justement du double subventionnement. Pour nous cette décision a été difficile à accepter, notamment pour les raisons expliquées plus haut concernant notre collaboration avec les créateurs locaux. Toutefois, cette décision nous ayant été communiquée tardivement, nous avons décidé de ne pas la mettre sur la place publique ni d'ouvrir un débat qui se serait révélé très complexe. L'adc s'est donc trouvée associée à un projet avec une contribution limitée essentiellement à des aspects promotionnels. Si cette expérience était porteuse d'un mode possible de collaboration, le résultat s'est révélé pour nous très insatisfaisant. Nous n'avons aucun intérêt à nous contenter d'apporter notre label et notre présence à un projet.



Accueils

Quatre accueils ont ponctué notre saison. Continuité et fidélité avec Gilles Jobin et Jérôme Bel, dont le *Show must go on* a connu pour notre plus grand plaisir un succès retentissant au BFM, pour sa seule et unique représentation en Suisse. Découverte avec le Theater Stap et ses dix interprètes handicapés mentaux, chorégraphiés par Sidi Lardi Cherkaoui et Nienke Reehorst. Spectacle décapant et

formidablement déraisonnable de théâtre-dansé flamand.

Aller voir ailleurs

Parler de programmation c'est aussi évoquer une nouvelle activité de l'adc, les « Bus-en-cas » ou comment accompagner les spectateurs hors de Genève pour aller voir des spectacles de danse. Trois bus ont été affrétés cette année : deux pour Annecy et un pour Lausanne. Cette nouvelle manière de développer la circulation des publics est très appréciée, le côté course d'école, avec sandwiches et verre de rouge compris dans le voyage, contribue de manière ludique à accéder à la danse contemporaine et donne l'occasion de voir des spectacles ou des compagnies qui ne sont pas programmées à Genève. Dans ce même ordre d'idées et dans le cadre de notre collaboration avec les partenaires du *passdanse*, nous avons organisé — pour les détenteurs du pass — la vente de billets en pré location pour les représentations de *Café Müller* et du *Sacre du printemps* de Pina Bausch au Grand Théâtre de Genève.



Formation continue

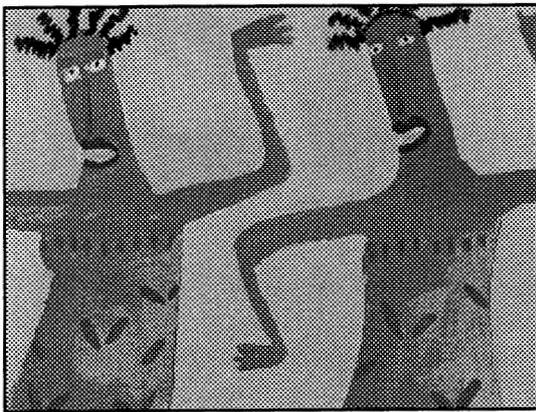
Autre nouvelle activité et non des moindres, la mise en place d'un projet pédagogique avec l'organisation des Workshops de l'adc. Ce projet de formation continue est destiné aux danseurs, comédiens, pédagogues, etc. Dans ce cadre, il est proposé une série de stages et d'ateliers sur cinq jours, organisés de 10h à 17h, pour 8 à 14 élèves. Une première série de ces Workshops a été organisée durant le Festival Dansez ! et ils ont affiché

complet. Parallèlement, nous avons organisé des ateliers de sensibilisation à la danse pour les enfants, ici sans aucun succès. Trouvant important de proposer une sensibilisation à la danse pour le jeune public, nous avons remis l'ouvrage sur le métier et avons approché le Service des Loisirs et de la jeunesse (SLJ). Le SLJ s'est intéressé à notre proposition et durant les vacances scolaires d'automne un stage intitulé *Le trait de crayon, de pinceau et la danse* a accueilli une douzaine d'enfants de 6 à 9 ans encadrés par Sandrine Jeannet.

Maison de la danse

Cette année aura aussi été importante pour le projet de la Maison de la Danse, le groupe de travail que nous coordonnons a eu quelques occasions de se rencontrer et de débattre. Avant l'été, nous étions invités d'une part par la Ville de Genève et d'autre part par la commune de Lancy à prendre une décision conséquente : rien de moins que décider si nous souhaitions avancer sur le projet de construction sur une parcelle de la Ville de Genève ou l'intégration de la Maison de la Danse dans le projet du centre socioculturel de l'Escargot à Lancy. Ces moments sont très particuliers, car ils donnent lieu à des échanges nourris et passionnés, où se mêlent raison, utopie et objectivité. Le choix final s'est porté sur une vision d'avenir, sur une ambition pour la danse et sur le

respect des objectifs que nous nous étions fixés à l'origine de notre projet. À la grande majorité, non sans un peu d'appréhension, nous avons misé sur la carte lancéenne. Ce choix argumenté a été chaleureusement reçu par Lancy, compris par nos interlocuteurs de la Ville de Genève et apprécié par le DIP. Cette décision prise, quelques semaines plus tard s'ouvraient quelques épisodes du feuilleton de l'implantation du Palais de l'Equilibre à Lancy. Après quelques rebondissements, ce chapitre se fermait par la décision de ne pas implanter ce vestige de l'Expo 02 à Lancy.



Toujours aller de l'avant

Une programmation en progression, un public attentif et en évolution puisque nous avons comptabilisé une augmentation de 2'802 spectateurs et sommes passés ainsi de 3'800 à 6'600 spectateurs, sans parler des *danses dans la cour*. Excellente vitrine de l'adc, cette présence dans le cadre de la Fête de la Musique permet une programmation généreuse dans un cadre idéal.

Grâce à la vigilance des huissiers du Musée, il a été comptabilisé 16'000 spectateurs sur les trois jours. Une vingtaine d'heures de programmation, plus de soixante danseurs sur scène où se côtoient des œuvres du répertoire, des improvisations, des pièces de jeunes compagnies, le travail des compagnies juniors ou encore le résultat d'ateliers de pratique et de sensibilisation à la danse et à la rythmique à l'école primaire. Danse contemporaine, néo-classique, hip-hop et danse du monde composent une affiche bigarrée.

Notre rapport d'activité reflète notre développement, notre créativité et notre débrouillardise. Notre engagement et notre enthousiasme, il faut le dire, ne doivent cependant pas être l'arbre qui cache la forêt. La modestie des moyens consacrés à la danse indépendante et les conditions précaires des artistes qui la composent restent pour nous des limites préoccupantes. Qui contraignent fortement le développement de nos activités.

Genève, mai 2003

2. Programmation 2002

a) Le programme

Janvier-Février

du 23 janvier au 17 février

l'ADC au Théâtre du Grütli

Trois pièces :

Genève - Paris - New-York

Foofwa d'Imobilité

Média Vice Versa

5 représentations, 273 spectateurs

Cie Quivala/Pascal Gravat et

Prisca Harsch

Saturne

5 représentations, 259 spectateurs

Alias Compagnie/Guilherme

Botelho et Caroline de Cornière

L'Odeur du voisin

10 représentations,

1'515 spectateurs

Avril

du 11 au 13 avril

l'ADC au Théâtre du Loup

Gilles Jobin

The Moebius Strip

3 représentations, 469 spectateurs

Mai

le 6 mai

l'ADC au Bâtiment des Forces

Motrices

Jérôme Bel

The Show must go on

1 représentation, 781 spectateurs

Mai-Juin

du 21 mai au 2 juin

l'ADC à La Comédie de Genève

Vertical Danse/Noemi Lapsezon

Opus 27

La Comédie de Genève

12 représentations,

2'371 spectateurs

Juin

du 21 au 23 juin

l'ADC dans le cadre de la Fête de la
Musique/Musée d'art et d'histoire

Danse dans la cour

diverses compagnies

3 jours, 16'000 spectateurs

Octobre

du 1^{er} au 12 octobre

Une même soirée pour deux solos

l'ADC au Théâtre du Grütli

Cindy Van Acker

Corps 00:00

Breathless_Cie/Louise Hanmer et

Laurent Valdès

I feel always like home, even in myself

10 représentations, 512 spectateurs

Octobre

les 26 et 27 octobre

l'ADC au Théâtre du Loup

Theater Stap/Sidi Larbi Cherkaoui et

Nienke Reehorst

Ook

2 représentations, 273 spectateurs

Décembre

le 8 décembre

l'ADC et le Théâtre de l'Usine au Zoo

Compagnie Myriam Gourfink

Rare

1 représentation, 150 spectateurs

3 BUS EN-CAS

Déplacement du public de l'adc

Bonlieu Scène Nationale/Annecy

• le 1^{er} mars

François Verret

Bartleby

• le 18 octobre

Gilles Jobin

Under construction

• le 20 décembre

Angelin Preljocaj

Le Spectre de la rose et Le Sacre du printemps

b) Les lieux :

Nomade, l'adc a organisé sa programmation 2002 dans les lieux suivants :

BFM-Bâtiment des Forces Motrices

Comédie de Genève

Théâtre du Loup

Théâtre du Grütli

Zoo de l'Usine

Cour du Musée d'art et d'histoire

c) Les collaborations

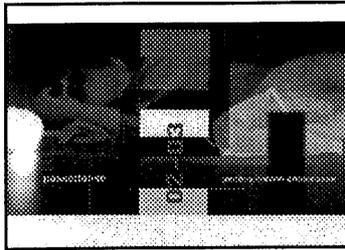
La programmation de l'année 2002 a été réalisée grâce à de nombreuses collaborations :

le Bâtiment des Forces Motrices, la Comédie de Genève, le Théâtre du Loup, le Théâtre du Grütli, les collaborateurs de la Ville de Genève pour la Fête de la Musique au Musée d'art et d'histoire, le Théâtre de l'Usine, et enfin le Théâtre de l'Arsenic et la Scène Nationale Annecy Bonlieu pour les «bus en-cas» de l'ADC. Pour l'organisation de ses stages pour enfants, l'ADC collabore avec le Service des Loisirs et de la Jeunesse (SLJ) de la Ville de Genève.

d) Les chiffres

Voici quelques chiffres concernant la programmation de l'année 2002 :

- 10 spectacles, dont 2 créations et 3 premières genevoises pour 51 représentations;
- 3 journées de danse lors de la Fête de la Musique pour 17 spectacles différents d'artistes et de compagnies genevoises;
- 6'603 spectateurs lors de la saison plus 16'000 spectateurs libres comptabilisés par les huissiers du Musée dans le cadre de la Fête de la Musique;
- 60 danseurs dans la saison et 49 lors de *Danse dans la cour* (sans compter les propositions des Ateliers de danse et de rythmique à l'école primaire, des écoles de danse, de l'Institut Jacques-Dalcroze, de la Cie 100% Acrylique Junior et du Ballet Junior).
- 25 compagnies dont 13 travaillant régulièrement à Genève



e) Les partenaires

Au-delà de ses collaborations avec des structures genevoises pour réaliser sa programmation, l'adc inscrit ses activités avec des partenaires locaux, régionaux et internationaux :

passedanse

C'est une collaboration entre l'adc, le Théâtre de l'Usine, la Bâtie-Festival de Genève, Forum Meyrin et le Relais culturel de Château Rouge à Annemasse. Cette 7^e saison du passedanse compte 570 membres; 480 des détenteurs du passedanse sont domiciliés en Suisse et 90 en France voisine.

L'ADC est chargée de la coordination du matériel promotionnel du passedanse, de la gestion des fichiers et de la rédaction de la lettre mensuelle.



Festival Dansez !

Pour la 5^e édition du Festival transfrontalier et en relation avec les partenaires du passedanse, l'ADC a proposé trois semaines de formation continue sous la forme de «workshops» (voir ci-dessous).

Repérages de Danse à Lille

Depuis l'origine des Repérages de Danse à Lille, l'ADC fait partie du conseil artistique international avec d'autres partenaires d'Europe, d'Afrique, d'Amérique du Nord et de la Corée. La danseuse et chorégraphe lausannoise Estelle Héritier a été proposée par l'ADC aux Repérages 2002 avec sa pièce *Made in Switzerland*.



Journées de danse contemporaine suisse

Cette manifestation a été initiée par l'adc en relation avec les pré-sélections suisses des Rencontres chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Depuis, elle se déroule tous les deux ans dans une ville suisse différente. En 2002, elle a eu lieu à Lausanne. L'adc fait partie du Conseil artistique de ces Journées.

3. Les studios de l'adc

L'ADC dispose de deux studios de travail à la Maison des arts du Grütli, utilisés prioritairement pour des répétitions de créations ou des reprises.

En 2002, 31 compagnies, chorégraphes ou danseurs ont bénéficié des studios sur des périodes variables, allant de quelques jours à plusieurs semaines.

L'attribution privilégie en premier lieu les compagnies inscrites dans notre programmation, ensuite les chorégraphes travaillant sur des spectacles présentés sur d'autres scènes à Genève et, occasionnellement, les compagnies théâtrales. De plus, 6 cours hebdomadaires et 1 cours bi-mensuel sont proposés au studio de l'adc et, de façon ponctuelle, des stages divers.

Cette année, des stages et des workshops organisés par l'ADC ont été donnés. En cours d'année, 5 pédagogues ont proposé une ou plusieurs sessions de stages indépendamment de l'ADC.



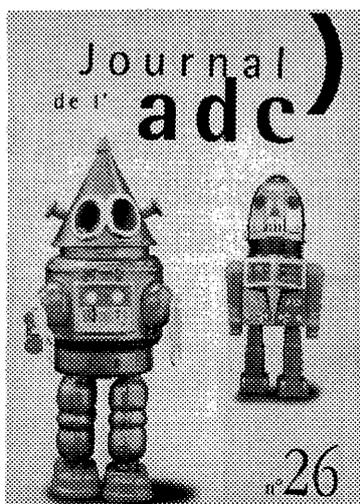
Les workshops de l'ADC

Pendant le Festival Dansez!, l'ADC a mis sur pied trois semaines de formation continue. Trois stages ont été proposés: *Contact Improvisation* par Kurt Koegel, *La pratique du personnage* par Marco Berrettini et *Atelier Ultima Vez/Wim Vandekeybus* par Nordine

Benchorf. En plus de ces trois workshops, des cours de tango ont été donnés en soirée ainsi qu'une initiation à l'aïkido.

Les stages pour enfants

Pendant les vacances scolaires du mois d'octobre, l'ADC a organisé en collaboration avec le Service des Loisirs et de la Jeunesse (SLJ) un stage pour enfants de 6 à 9 ans, dispensé par Sandrine Jeannet et intitulé *Le trait de crayon, de pinceau et la danse*.



4. Le Journal et le site de l'ADC

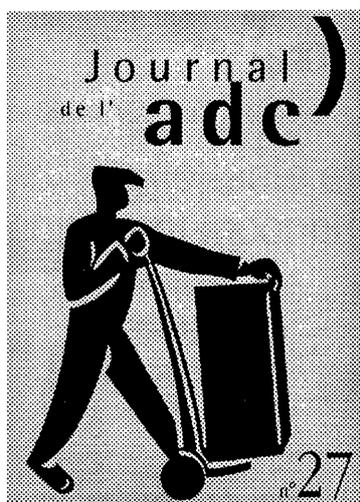
Le Journal de l'ADC est publié trois fois par année depuis 1994 et développe un discours sur la danse contemporaine. Ce journal est diffusé en partie depuis 2001 sur un site internet : www.adc-geneve.ch

Les trois éditions du Journal de l'ADC ont consacré leurs dossiers à :

- les interprètes (I et II, n° 26 et n° 27)
- la danse et l'érotisme (n° 28).

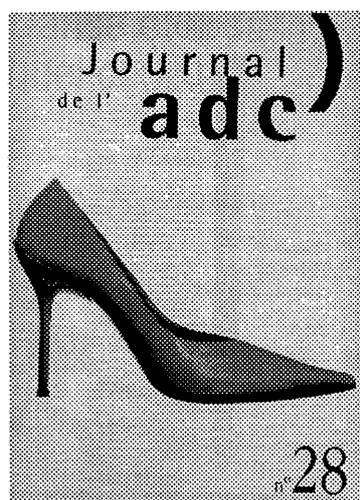
En plus des dossiers, chaque numéro présente :

- les spectacles programmés par l'adc
- de courtes présentations des spectacles du passe-danse
- des textes sur les dernières publications consacrées à la danse
- de brèves informations sur les compagnies genevoises et autres nouvelles concernant la communauté chorégraphique
- le kiosque et la librairie de l'adc
- des annonces de cours et un mémento de spectacles de danse en Suisse romande et en France voisine.



Des chroniques régulières font partie du sommaire de chaque numéro :

- un édito
- un portrait d'une personnalité qui gravite autour du monde de la danse
- une chronique qui propose à chaque numéro d'offrir un compte rendu régulier de l'évolution du projet de la Maison de la danse.



Outre les permanents de l'ADC, 14 personnes ont collaboré à la rédaction de ces trois éditions du journal.

Le journal est gratuit et imprimé à 5'500 exemplaires. Il est envoyé à quelque 3'800 lecteurs et déposé dans 80 lieux de la ville de Genève.

La Librairie de l'adc

Nous avons continué à tenir à jour notre librairie itinérante, composée d'ouvrages en français consacrés à la danse contemporaine. En 2002, une cinquantaine d'ouvrages sont proposés et également mis en vente par correspondance par le biais de notre journal. Cette librairie connaît un succès croissant auprès du public.

5. Maison de la danse

Cette année 2002 a été marquée par trois événements importants pour le projet de la Maison de la danse:

1) La proposition de la Ville de Genève

La Ville nous propose un terrain dans le périmètre de Malagnou sur lequel construire notre Maison de la danse, alors que Lancy nous demande de nous prononcer sur notre implantation dans le centre socio-culturel de l'Escargot.

2) La question du financement

Le Journal de l'ADC fait l'interview de Monsieur Alain Vaissade pour sa chronique de la Maison de la danse. Le problème de financement de la structure en cas d'implantation hors de la Ville de Genève est soulevé: selon Monsieur Alain Vaissade, il est aujourd'hui envisageable d'entreprendre une discussion sur un subventionnement de la part de la Ville si la Maison de la danse se construit à Lancy. Par ailleurs, l'ADC rencontre également Madame Brunschwig Graf qui annonce qu'elle serait disposée à ce que l'Etat de Genève participe au financement du fonctionnement de la future Maison de la danse.

3) Lancy entre l'Escargot et le Palais de l'Equilibre

Une nouvelle perspective se dessine sur la commune de Lancy avec l'éventuel rapatriement du Palais de l'Equilibre à Genève qui pourrait être installé sur la parcelle de l'Escargot, en lieu et place du bâtiment. L'insertion de la Maison de la danse ne semble pas remise en cause si le Palais de l'Equilibre devait remplacer l'Escargot. Le Groupe de travail s'est donc réuni le 8 juin pour faire son choix entre la proposition de la Ville et celle de Lancy. Il a opté pour la solution de Lancy, qui est celle qui correspond le mieux aux ambitions du projet de la Maison de la danse.

Le projet de l'implantation du Palais de l'Equilibre est rejeté par l'exécutif cantonal et c'est un retour à la case départ pour l'Escargot.

Perspectives:

Au vu des modifications du calendrier prévu et suite aux nombreux épisodes relatifs au Palais de l'Equilibre, le Groupe de travail réfléchit à des solutions transitoires qui puissent permettre à la Maison de la Danse de se mettre le plus rapidement possible sur pied dans l'attente de s'établir dans un lieu permanent. Nous avons donc entrepris dès la fin de l'année 2002 des recherches sur des lieux transitoires possibles, qui puissent nous permettre de mettre fin plus rapidement à notre nomadisme. Nous pensons poursuivre activement ces recherches en 2003 et espérons pouvoir trouver une solution pour 2004.

6. Comptes 2002

a) Bilan et Compte de Pertes & Profits

ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE

Genève

BILAN COMPARATIF AU 31 DECEMBRE

A C T I F	2002	2001
Caution pour loyer	2 267,88	2 267,88
C/c Pass Danse	-3 997,00	2 375,55
Caisse	227,00	1 124,55
Compte de chèques postaux	24 625,18	3 257,19
Banque	2 252,00	156,40
Produits à recevoir	5 595,20	11 845,50
Charges payées d'avance	2 684,91	271,00
	<hr/>	<hr/>
TOTAL DE L'ACTIF	33 655,17	21 298,07
	<hr/>	<hr/>
P A S S I F	2002	2001
Fonds propres	5 871,97	20 126,30
Résultat de l'exercice	8 608,70	-14 254,33
Dépôts clés	530,00	530,00
Charges à payer	18 644,50	14 896,10
	<hr/>	<hr/>
TOTAL DU PASSIF	33 655,17	21 298,07
	<hr/>	<hr/>

a) Bilan et Compte de Pertes & Profits

ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE

Genève

COMPTE DE PERTES & PROFITS
Comparatif au 31 décembre

P R O D U I T S	2002	2001
RECETTES DE SPECTACLES		
Entrées / Billeterie	62 647,00	44 836,25
Publications	6 257,50	6 898,50
TOTAL	68 904,50	51 734,75
CHARGES DE SPECTACLES		
Accueil & Cachets	131 245,54	118 202,90
Frais techniques	23 501,50	42 488,35
Salaires techniciens	28 100,85	28 406,07
Autres salaires de production	19 431,40	17 313,67
Charges & assurances sociales	7 311,40	6 616,50
Frais de publicité	32 447,90	75 154,31
Frais de journal	35 489,76	0,00
Publications	7 652,11	7 204,63
Autres frais de production	18 831,05	8 748,79
Frais de Première	2 495,25	3 208,10
Frais de billeterie	1 102,45	2 928,55
Droits d'auteurs SUISA	8 198,95	3 531,15
Perte sur recettes billeterie	0,00	2 000,00
TOTAL	315 808,16	315 803,02
PERTE SUR SPECTACLES	-246 903,66	-264 068,27
AUTRES PRODUITS		
Stages	13 990,00	0,00
Autres produits	22 348,15	8 006,55
Location du Studio	4 263,00	4 250,00
Cotisation membres	1 500,00	1 600,00
Subvention VILLE DE GENEVE	180 000,00	170 000,00
Subvention EXSPAUI	196 761,44	196 761,44
Subvention ETAT DE GENEVE	40 000,00	30 000,00
Subvention LOTERIE ROMANDE	0,00	10 000,00
Subvention extraordinaire VILLE DE GENEVE	18 872,20	25 010,00
Soutien	3 395,00	0,00
TOTAL DES AUTRES PRODUITS	481 129,79	445 627,99
TOTAL DES PRODUITS	234 226,13	181 559,72

a) Bilan et Compte de Pertes & Profits

ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE

Genève

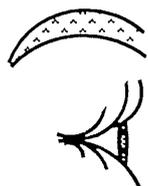
COMPTE DE PERTES & PROFITS
Comparatif au 31 décembre

Report des produits	234 226,13	181 559,72
CHARGES	2002	2001
FRAIS GENERAUX D'ADMINISTRATION		
Salaires Administration & divers	151 030,55	124 865,00
Charges & assurances sociales	30 581,40	23 846,07
Frais de bureau & envois	11 624,31	12 765,20
Loyer, ménage & électricité	3 693,57	3 959,66
Téléphone & fax	4 725,40	4 622,15
Frais de studio, nettoyage	9 225,00	8 599,85
Honoraires de tiers	2 051,65	887,70
Prospect. recherche spectacle	10 184,70	2 637,55
Frais pool réunion	1 831,80	1 393,80
Intérêts & frais CCP	564,65	424,80
Frais divers	104,40	1 382,97
Acquisitions Don Loterie Romande	0,00	10 429,30
TOTAL DES CHARGES	225 617,43	195 814,05
RESULTAT DE L'EXERCICE	8 608,70	-14 254,33

Bénéfice 2002 /Perte 2001

b) Rapport de vérification

HORIZON



COPIA

Comptabilité professionnelle

Résultats personnalisés

Organisation comptable et administrative

Formation en informatique de gestion

Rapport de la commission de vérification à l'assemblée des membres de l'ADC Association pour la Danse Contemporaine, Genève

En notre qualité de commission de vérification des comptes, nous avons contrôlé la comptabilité et les comptes annuels (bilan, compte de pertes & profits) de l'association pour l'exercice arrêté au 31 décembre 2002.

La responsabilité de l'établissement des comptes annuels incombe au comité alors que notre mission consiste à vérifier ces comptes et à émettre une appréciation les concernant.

Nous attestons que nous remplissons les exigences de qualification et d'indépendance.

Notre vérification a été effectuée selon les normes de la profession. Nous avons révisé les postes des comptes annuels et les indications fournies dans ceux-ci en procédant à des analyses et à des examens par sondage. Nous estimons que notre révision constitue une base suffisante pour former notre opinion.

Selon notre appréciation, la comptabilité et les comptes annuels sont conformes à la loi et aux statuts.

Nous recommandons d'approuver les comptes annuels qui vous sont soumis.

Le contrôleur-réviseur :

Véronique SCHMUTZ

Perly, le 13 mars 2003

c) Commentaires sur les comptes

par Nicole Simon-Vermot

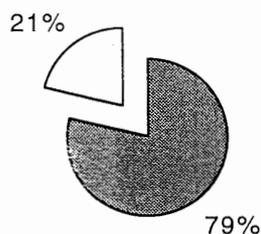
Les recettes et subventions

Les subventions Ville et Etat de Genève ont augmenté chacune de 10'000 francs. Nous avons sollicité la Ville pour une augmentation de 30'000 francs et espérons 20'000 francs du côté de l'Etat.

Comme l'an dernier, la subvention extraordinaire de la Ville de Genève concerne la Fête de la Musique (salaire des techniciens). En 2001 elle comprenait également un montant destiné à couvrir les frais de changement de salle liés à la fermeture de l'Alhambra.

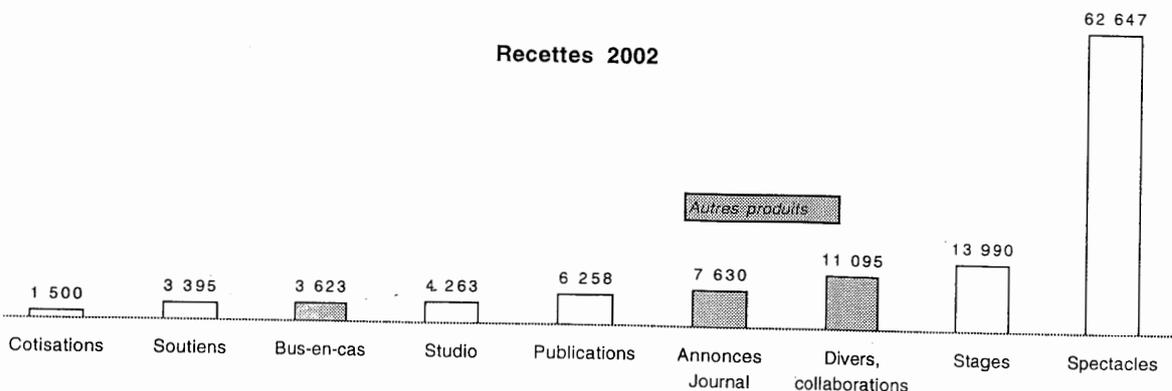
En ce qui concerne l'ensemble des recettes, nous enregistrons une hausse de près de 49'000 francs. Cette augmentation est due à la billetterie pour près de 18'000 francs, ainsi qu'aux nouvelles activités — stages, Bus-en-cas — à la campagne de soutien lancée dans le Journal N° 26 et aux annonces vendues dans les trois éditions du Journal. Annonces qui ont rapporté 7'630 francs. Les recettes comprennent également, sous la rubrique «autres produits» la clôture du *Passedanse 2001/2002*, la participation à une ancienne édition du Festival Dansez! et la collaboration avec l'Usine pour l'accueil de *Rare*.

Recettes et subventions 2002



■ Subventions - Fr. 435'633.- □ Recettes - Fr. 114'400.-

Recettes 2002



Les frais généraux

L'augmentation des frais généraux en 2002 est due au passage à 100% du directeur artistique et aux frais de prospection qui avaient été exceptionnellement bas en 2001. Pour le reste, les coûts sont très similaires.

Les charges de spectacles, de production et de promotion

En 2002 nous avons un spectacle de plus qui émerge du poste «accueil & cachet ». Les frais techniques sont moins élevés en raison du type de spectacles et des lieux de programmation. En effet, nous sommes allés une fois au BFM et deux fois au Théâtre du Loup comme en 2001, par contre quatre programmations ont été réalisées au Théâtre du Grütli en 2002 contre deux l'année précédente. En 2001, nous avons investi l'Alhambra, la Comédie et le Théâtre du Galpon.

La différence sur les frais de promotion (publicité et Journal) est due à des frais particuliers en 2001 tels que la mise en place du site web, le changement de salle, et également à un plus grand nombre de spectacles accueillis au Grütli en 2002. Rappelons qu'au Grütli une partie des frais de promotion et techniques est prise sur le budget du Théâtre qui nous accueille dans des conditions similaires aux spectacles de théâtre. Signalons qu'en 2001 les frais de publicité et du Journal apparaissaient sous le même compte et qu'ils sont maintenant dissociés.

Les «autres frais de production» comprennent de nouvelles activités telles que les stages et les bus-en-cas. Par contre il n'y a pas eu de Festival de films et vidéos en 2002.

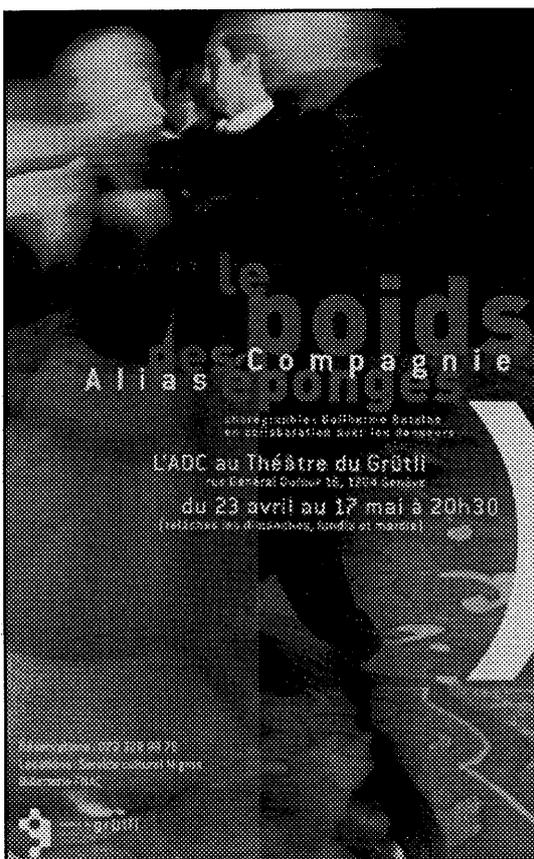
Conclusion

Pour conclure, signalons que par rapport au budget – et hors frais et recettes liés à la Fête de la Musique –, l'année 2002 se termine avec un léger dépassement des frais de fonctionnement pour 3'600 francs et des charges de spectacles supplémentaires pour 8'645 francs. Ces dépassements sont compensés par des recettes supplémentaires à celles budgétées pour 20'800 francs.

Ainsi, après plusieurs années de déficit, l'année 2002 se termine avec un solde positif de 8'608.70.

7. Perspectives 2003

Nous allons construire une saison de créations et d'accueils. Nos critères de choix concernant la programmation et nos activités seront dans les grandes lignes semblables aux années précédentes.



Les aspects les plus significatifs :

- Pour la première fois, nous allons présenter durant quatre semaines un spectacle au Théâtre du Grütli, signé Alias Compagnie/Guilherme Botelho.
- Nous allons programmer deux soirées de danse hip-hop au Bâtiment des Forces Motrices, suite au succès et à l'enthousiasme rencontrés lors de la première édition de *Hip-hop danse connexion*, en 2001.
- Pour la troisième année consécutive, nous allons coordonner la programmation de trois soirées à ciel ouvert dans le cadre de la Fête de la Musique, dans la magnifique cour du Musée d'art et d'histoire.
- Nous allons proposer de nouvelles sorties «Bus en-cas» en fonction des spectacles invités par nos collègues d'Annecy ou de Lausanne.
- Les stages et workshops vont se reconduire en 2003, tant pour les adultes sous forme de semaines de cours et ateliers intensifs, que pour les enfants pendant les vacances scolaires (Pâques et été). Notre collaboration avec le SLJ va se poursuivre.
- Notre travail va s'organiser en relation avec nos partenaires habituels du passedanse, de Danse à Lille, des Journées de danse contemporaine suisse et des lieux qui vont nous accueillir (Théâtre du Grütli, Théâtre du Loup, BFM, etc.).
- Trois éditions du Journal de l'adc sont prévues, avec une importante enquête consacrée à la danse et l'argent. Parallèlement nous allons poursuivre la mise à jour de notre site Internet. Nous allons également continuer d'alimenter des dernières nouveautés notre fonds de librairie.
- L'adc dispose d'un important fonds de vidéo de danse (captation, création pour la caméra, documentaire, ..), nous allons réaliser une banque de données efficace afin de pouvoir proposer dans le futur un vrai service de vidéothèque.

adc) rapport d'activité 2002

- Nous allons continuer nos démarches pour une Maison de la Danse.
- En 2003, la ligne attribuée à l'Exspau (Ex Salle Patiño association des utilisateurs) sera annulée et redistribuée directement aux associations membres. Ainsi les subventions Ville et Etat qui transitaient par l'Exspau seront directement versées à l'ADC. D'autre part, une demande a été faite auprès de la Ville de Genève pour sortir l'ADC du Fonds chorégraphique et lui attribuer une ligne propre avec augmentation. Dissocier les montants destinés à l'adc et aux créateurs nous semble très important.
La Ville est entrée en matière pour une augmentation de 70'000 francs, mais n'a pas encore réglé la question de la ligne. Du côté de l'Etat, nous avons également obtenu une augmentation de 10'000 francs.

Nous allons ainsi pouvoir renforcer les montants destinés à la production et consolider l'équipe permanente avec une augmentation de poste de 25%, ce qui nous conduit à 225% de personnel de travail.

8. Dossier de presse (une sélection)

Les médias recensés concernant l'ADC en 2002:

Quotidiens : 57 articles

La Tribune de Genève, Le Temps, Le Courrier,
24 Heures, Le Matin, Le Quotidien de la Côte...

Hebdomadaires : 20 articles

Le Temps/Sortir, Femina, Dimanche.ch, l'Hebdo,
G.H.I.,...

Autres : 12 articles

Ballet Tanz, Tanz Der Dinge, Genève Le Guide,
L'Extension, Scènes Magazine, Danser, Mouvement...

Radios :

Radio Suisse Romande (La Première, Espace 2),
Radio Lac, Radio Pleine Lune, Radio Zone...

Télévisions :

TSR (Télé Journal, Fax Culture, Cadences),
Léman Bleu Télévision

Internet :

www.tanz-danse.ch
www.swissinfo.org

5

5

Dimanche.ch

20 janvier 2002

LE SPECTACLE

Virtual dance

Trois artistes genevois exilés à New York s'associent pour présenter un spectacle multimédia prometteur. L'ADC accueille en effet le travail commun du créateur musical Christian Marclay, du chorégraphe Foofwa d'Immobilité et du plasticien Nicolas Rieben. Intitulé *Media Vice Versa*, ce spectacle qui flirte avec le virtuel présente le danseur dans un décor de synthèse imaginaire, dans le plus pur style lounge glacial. Une manière de jongler avec les artifices et d'encourager le public à s'interroger sur les rapports qu'il entretient avec nos modes de représentation habituels (la télé, le

net, le théâtre, la vraie vie, etc.). Pour Frédéric Gafner (alias Foofwa d'Immobilité), l'important est de susciter le trouble et la confusion: «J'essaie pour ce projet de pousser à fond l'artificialité des mouvements. J'aimerais que l'on se demande pendant la pièce: ces corps sont-ils vrais ou sont-ils des projections en 3D? C'est une façon de se réapproprier le corps que l'on voit sur nos écrans.» A juger sur place, donc. III YG

À VOIR

◉ MEDIA VICE VERSA

ADC, GRÜTLI, GENÈVE,

DU 23 AU 27 JAN., 022/328 98 78



DANSE • Le Genevois Foofwa d'Imobilité se penche sur les vices du petit écran

Orgasme cathodique au Théâtre du Grütli

Une petite anthropologie ludique et glaçante du consommateur d'images, au recto. Une anatomie toute en vibrations des corps artificiels, ceux que les écrans fabriquent en série, au verso. Tels sont les deux pôles de *Media Vice Versa*, nouvelle création du danseur et chorégraphe genevois Foofwa d'Imobilité, à l'affiche du Théâtre du Grütli à Genève. Associé au plasticien Nicolas Rieben, l'ex-disciple de Merce Cunningham, 32 ans, emprunte ses ondes de choc et ses nappes de couleur verte ou mauve à un imaginaire qui doit autant à la science-fiction qu'aux jeux vidéo, façon Lara Croft. L'esthétique séduit, le propos colle à notre époque et le spectateur subit de plein fouet ce cauchemar synthétique. Et tant pis si la chair est ici fondamentalement triste.

Une démonstration en trois actes. Au premier, quatre créatures s'arrachent à une nuit bleue électrique. Elles s'évadent d'une console de jeux, escortées d'un bourdonnement de réacteur qui martèle les tympans. Elles semblent jouir d'une liberté nouvelle, tandis qu'en toile de fond une mappemonde ovoïde tourne sur elle-même. C'est la naissance

d'un monde, l'apprentissage de la solitude surtout.

Changement de perspective au deuxième acte. Vautrés dans de gros fauteuils roses transparents, quatre accros de l'écran, assommés depuis une éternité, absorbent leur dose de fictions, misérables miracles d'un soir, tandis que derrière eux, tout semble flotter, à commencer par les images de Nicolas Rieben. Ces spectateurs fantasment, chacun de son côté, et se détraquent à vue, transformés en petites poupées serviles captives d'un jeu qu'elles n'ont pas vraiment choisi. Les voilà qui cèdent à leurs pulsions onanistes, dans ce qui est bien alors une jouissance à froid, un orgasme mécanique, un paradis très artificiel.

La chambre froide hante donc *Media Vice Versa*. Toute la dernière partie peut d'ailleurs se lire comme un requiem industriel (le bourdonnement continue de saturer les oreilles): les humanoïdes du début agonisent, l'illusion cathodique vole en éclats et un grand froid traverse la salle.

Alexandre Demidoff

MEDIA VICE VERSA. Genève, Théâtre du Grütli, jusqu'au 27 janvier à 20 h 30, di à 18 h (tél. 022/328 98 78).

Le Courrier

31 janvier 2002



DANSER SOUS LE SIGNE DE SATURNE

L'un après l'autre, les quatre danseurs de la Cie genevoise Quivala viennent se raconter au milieu des chaises éparpillées où se trouve le public. Pas de face à face/gradins dans «Saturne», un spectacle qui raconte l'intime autant qu'il le joue. Ces quatre «moi» sont-ils réels ou confectionnés pour la scène? Une question qui taraude le spectateur, car chacun des personnages réussit à l'embarquer sur le navire de son histoire, mine de rien. Et de la danse libre et presque enfantine qu'Antoine Lengo entame sur un air de variété française à celle, plus voluptueuse et plus jazzy, d'une Anja Schmidt transformée en poupée de chiffon, le spectateur se sera laissé entraîner dans les «glissades intérieures» des quatre compères.

«J'adore flâner» lance Pascal Gravat à la cantonade. Et si la danse était «ce truc libre, spontané et généreux» que Prisca Harsch avoue aimer, avant d'entrer dans une transe hypnotisante. Un spectacle à expérimenter.

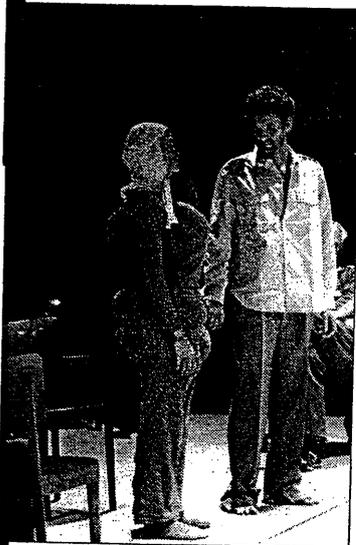
LDD/FMt

Saturne, Cie Quivalà (Pascal Gravat, Prisca Harsch, Anja Schmidt, Antoine Lengo), l'ADC au Théâtre du Grütli (16 rue Général-Dufour, Genève) jusqu'au 3 février à 20h30, di à 18h. Rés.: 022/328 98 78.

30 janvier 2002

Quatuor intime

Quatre danseurs en quête de leur moi



JEAN-PIERRE MAURIN

Théâtre du Grütli,
rue du Général-Dufour 16
à Genève.

Me 30 janvier à 20h30.
(Loc. 022/328 98 78).
Jusqu'au 3 février.

On avait vu deux d'entre eux au studio du Bugnon, à Lausanne, lors d'une ébauche d'un spectacle à venir. Pendant de longues minutes, ils étaient restés assis sur scène avec des sourires gênés, en se tournant les pouces. Puis, ils se sont lancés dans des performances en solo, chacun à sa manière. Pour malaxer les rapports entre la scène et la salle, s'interroger sur les lois de la représentation scénique. Avec leur nouvelle création, *Saturne*, **Prisca Harsch et Pascal Gravat (photo)** – qui collaborent ici avec Anja Schmidt et Antoine Lengo – semblent continuer dans la même direction. Ils signent une chorégraphie en forme d'«intimité spectaculaire», pour reprendre leur propre terme. «Mon sujet à moi, c'est moi», annonce par exemple un danseur, avant d'entamer un long voyage intérieur plein de surprises. *Saturne*, ce sont quatre personnages en quête de leur moi: la promesse d'une bouffée d'air frais dans le paysage chorégraphique romand. **AHR**

24 janvier 2002

Au pays du tout-synthétique, les androïdes mènent le bal

DANSE • *Un chorégraphe, un plasticien et un musicien sont à l'origine de «Media vice versa», une satire de l'image véhiculée par les médias.*

FLORENCE MARGUERAT

Tous trois sont des créateurs genevois installés à New York: voilà pour la petite histoire. Mais surtout, tous trois œuvrent dans un champ artistique - la danse pour Foofwa d'Imobilité (alias Frédéric Gafner), les arts plastiques pour Nicolas Rieben et la musique pour Christian Marclay - dont ils explorent volontiers les limites en se frottant à d'autres expressions, notamment par le biais du multimédia. C'est dans cet esprit qu'ils ont créé le spectacle *Media vice versa*, présenté jusqu'à dimanche au Théâtre du Grütli.

Soit quatre danseur revêtus de combinaisons style 2001 *l'Odyssée de l'espace*, évoluant sur un plateau meublé de deux fauteuils gonflables roses. En fond, deux écrans géants distillent des images de synthèse qui évoquent l'univers de la TV ou des jeux vidéo. Le cadre est posé: d'un côté le domestique, de

l'autre le médiatique. Avec toutes les interférences possibles entre le réel et le virtuel, la vie devant et derrière l'écran, le vrai et le faux. Car dans *Media vice versa*, le vice est à la fois le pivot qui retourne le décor sur son envers et cet indice d'immoralité que l'on attribue si volontiers à l'univers télévisuel.

VIVE LES ANDROÏDES

Comme l'expliquent Nicolas Rieben et Foofwa d'Imobilité, qui sont à la base de ce spectacle, leur idée était de formuler une critique de l'image filtrée par les médias et de sa perception. Et les quatre danseurs (Banu Ogan, Anja Schmidt, Pascal Gravat et Foofwa d'Imobilité) de se présenter comme des marionnettes instrumentalisées, téléguidées. Un registre déjà exploré par Foofwa d'Imobilité dans un solo récent créé pour Prisca Harsch dans le cadre du projet *Huit/8*, en septembre dernier, pour la Bâtie 2001. Une manière aussi d'évo-

quer le statut du danseur: créateur du chorégraphe ou interprète doté de son propre registre d'expressions? Avec ironie et distance, le chorégraphe-danseur et ses partenaires-interprètes incarnent des robots qui imitent des humains. Avec virtuosité d'ailleurs. Car leur conduite somnambulique, leur gestuelle saccadée, leurs sourires forcés et leurs regards vides en font des androïdes convaincants, sortes de teletubies lobotomisés.

QUID DE L'INTERACTION?

Quant à l'originalité de ce projet multimédia, c'est surtout au niveau visuel qu'elle apparaît, la dimension sonore étant une composante classique d'un spectacle de danse.

Articulé en trois «moments», l'environnement vidéo de Nicolas Rieben zappe d'un rose glossy et sirupeux à un dédale aux allures de Rubik's cube, en passant par un décor de chambre, le tout entrecoupé de brouillages divers.

Les danseurs réagissent ainsi aux atmosphères proposées, le moment le plus interactif étant la dernière partie, lorsque le fond s'anime violemment et fait mine de les happer dans des espaces virtuels et fugitifs.

Quant à l'apport musical de Christian Marclay, entre brouillages électroniques, sons de jeux vidéo et nappes plus planantes, il s'intègre bien à l'architecture générale du projet, sans pour autant la transformer.

Au final, *Media vice versa* apparaît comme projet bien ficelé, mais où le tout synthétique prend le pas sur le poétique. Et l'on se prend à regretter qu'aucune aspérité ne vienne perturber un programme si rondement mené. Que la satire du show télévisé ne s'octroie pas ici la faille qui lui serait fatale sur un plateau de TV.

Media vice versa, L'ADC au Théâtre du Grütli (16 rue du Général-Dufour, Genève) jusqu'au 27 janvier à 20h30.
Rés.: ☎ 022/328 98 78.

«L'odeur du voisin» a l'entêtant parfum de la réussite

DANSE Avant de secouer Expo.02, Alias Cie signe un nouveau coup de maître au Grütli.

BENJAMIN CHAIX

La liste des contrées parcourues par Alias Compagnie depuis septembre dernier donne le tournis. «Il manque quelques endroits», corrige Guilherme Botelho, l'air effectivement un peu étourdi. L'Italie, la France, l'Espagne, l'Égypte, la Syrie, le Liban, l'Allemagne, trois villes suisses, la Tunisie et le Japon ont, dans cet ordre, déjà respiré *L'odeur du voisin*. Un plan de tournée impressionnant, dont l'étape actuelle de dix jours au Théâtre du Grütli n'est de loin pas la dernière. L'Afrique du Sud, le Venezuela et à nouveau l'Italie attendent encore la visite des deux danseuses et des trois danseurs d'Alias. Après quoi, Expo.02 les accueillera dans une création commune avec la Cie Philippe Saire sur l'artéplage de Neuchâtel.

Pour l'instant, c'est encore *L'odeur du voisin* qui mobilise les énergies de la troupe genevoise. Et quelles énergies! Il faut aller voir ce spectacle sans attendre une autre occasion de sortir. C'est du tout bon, qui fait bourgeonner toutes sortes d'histoires dans nos têtes amusées. A commencer par le titre de la soirée, qui donne des idées. Une odeur, si c'est celle du voisin, n'annonce rien de bon, en général. Comment les danseurs vont-ils nous emmener sur ce terrain-là?

Le bouche-à-bouche du turbot

Guilherme Botelho, qui cosigne le spectacle avec Caroline de Cornière et l'ensemble des interprètes, aborde cette question du voisinage odorant dans une salle de restaurant. C'est par l'humour et une poésie de chaque mouvement que le contact humain trouve ici son illustration dansée. Et quand, entre inconnus, la distance s'impose, le fantôme peut prendre le relais et sceller une rencontre.

Alias aime ça. Utiliser la danse et le théâtre pour montrer ce qui se cache au fond des cerveaux. Ainsi tel geste qui dans la vie ne s'accomplit qu'en pensée, se prolonge

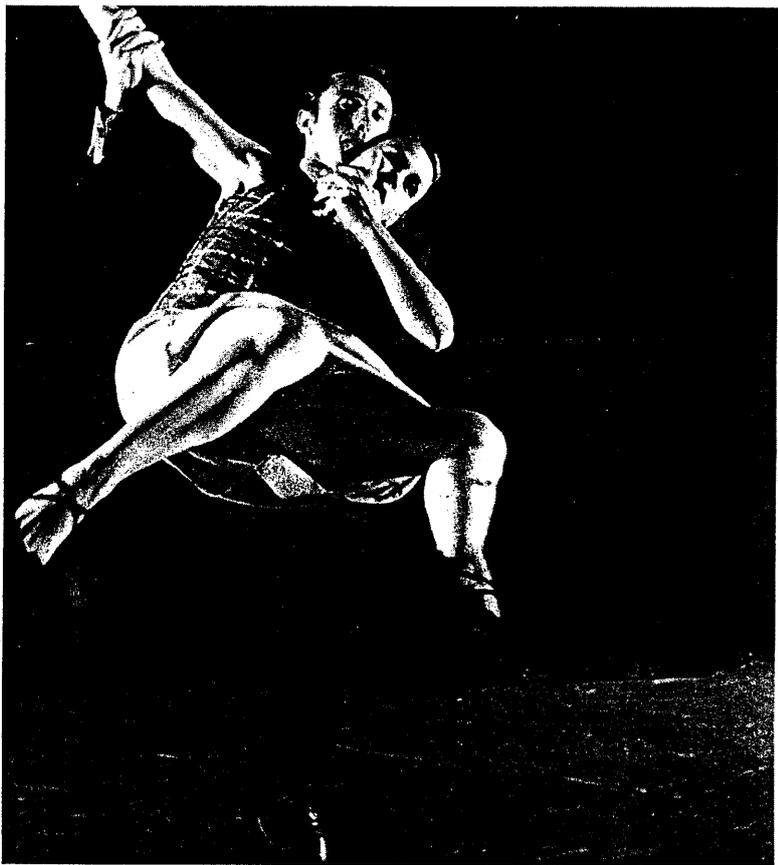
ici par la danse au vu de tous, avec la charge émotionnelle ou comique que l'on devine. A l'image de ce serveur de restaurant extraordinaire Jozsef Trefeli, qui tout en conduisant sagement une belle cliente à sa table se prend à rêver qu'il virevolte avec elle comme au bal, et soudain le fait vraiment, splendidement, entre les tables dressées.

Dans la première partie de *L'odeur du voisin*, les pulsions se concrétisent ainsi, portées par d'irrésistibles enregistrements de variétés anciennes. Quel meilleur terrain pour les appétits les plus divers qu'une salle de restaurant? L'attente du repas qui n'arrive pas génère des comportements inquiétants chez certains clients. Un affamé se rapproche d'une table voisine. La belle cliente de tantôt, Kylie Walters absolument souveraine, ne gardera pas longtemps son beefsteak pour elle toute seule... Qui n'a jamais plaisanté: «Si mon plat tarde encore, je bouffe ma serviette»? Mike Winter le fait. Ce jeune monsieur à l'air si convenable surprend aussi son monde en cherchant à ranimer un turbot glissé d'un plat pendant une violente scène de ménage à deux tables de la sienne. Le poisson reçoit son bouche-à-bouche et Alias se plonge sans retenue dans le sur-réalisme culinaire.

Et la commande! Voici une jeune femme, Caroline de Cornière pourtant délicieusement comme il faut, qui tente désespérément d'attirer l'attention du service qui la dédaigne. Elle fait décrire à son bras levé des figures de plus en plus compliquées. Un solo de danse pour bras seul débute alors, sous les lumières très raffinées de Pascal Burgat et Jean-Marc Serre. Le climat du spectacle y gagne encore en étrangeté.

Aquarelle du Brésil

La seconde partie ne manque pas non plus de mystère et de coquetterie. Les quatre interprètes déjà cités et leur camarade Asier Zabaleta se retrouvent assis à des tables



Alias Compagnie. La fin de «L'odeur du voisin» est un pur moment de bonheur théâtral.

de bureau, face au public. Du plus modeste rond-de-cuir Jozsef Trefeli – méconnaissable –, à Mike Winter en chef de rang dragueur et suffisant, les employés alignent caractères et tics professionnels jusqu'à la caricature. Ces portraits sont excellents et les péripéties du travail à la chaîne façon *Brazil* sont représentées avec une fine drôlerie vraiment délectable.

Aquarela do Brasil, voilà justement ce que Botelho a choisi pour apporter un contrepoint musical à

la captivante bande-son de Hans Peter Kuhn. Cette merveille fournie par un émule de Bob Wilson mêle appels téléphoniques énervés, aboiements de chiens, chants de grenouilles, sifflements divers et le bruit d'un ouragan qui manque d'emporter toute la production sur son passage. Toute la production sauf le petit employé subalterne un peu lent, Jozsef Trefeli, dans son magnifique rôle de composition. Alias a trouvé en lui son clown triste, son poète, celui auquel le

spectacle doit son prodige final... La fin de *L'odeur du voisin* ne se raconte pas. Qu'elle illustre un rêve ou un cauchemar, cette apothéose prouve qu'un effet, lorsqu'il est intelligemment amené et parfaitement réalisé, reste un des plus grands plaisirs du théâtre. ■

L'odeur du voisin par Alias Compagnie au Théâtre du Grütli jusqu'au 17 février à 20 h 30, dimanche à 18 h. Rés. (022) 328 98 78.

Fémina – le 3 février

↻ voir



MARC VANAPPELGHEN

DANSE

Une journée de boulot ordinaire

Après avoir fait valser de *Beaux Restes* dans un restaurant, créé à l'Opéra de Lausanne en avril 2000, la compagnie Alias fait danser les secrétaires et les cadres dans leurs bureaux. Une nouvelle fois, le chorégraphe brésilien Guilherme Botelho s'insinue dans la vie de tous les jours, relevant tics et névroses de ses personnages plus vrais que nature. *L'Odeur du Voisin*, une pièce pour cinq interprètes, que le public a déjà pu voir à l'Espace Moncor à Villars-sur-Glâne et aux Berner Tanztage, est un régal d'observation. Sur une bande-son de Hans Peter Kuhn, chaises à roulettes et feuilles A4 mettent le doigt là où ça fait mal, les comportements déraisonnables, voire idiots, d'une banale journée de bureau. S. O.

L'Odeur du Voisin

Théâtre du Grütli, 16, rue Général-Dufour, Genève.
Du 6 au 17 février. Réservations tél. (022) 328 98 78.

Genève le Guide

janvier 2002

Danse

Ancienne figure marquante de la compagnie new-yorkaise de Merce Cunningham, Frédéric Gofner mène désormais une carrière solo sous le nom de scène Foofwa d'Imobilité. «Média vice versa», né de la rencontre du danseur-chorégraphe, du plasticien Nicolas Rieben et du musicien Christian Marclay, pose un regard pointu sur la médiatisation du corps via la publicité. Du 23 au 27 janvier, 20h30. Location : 329 44 00.



La compagnie Quivalo, emmenée par la Genevoise Prisca Harsch et Pascal Gravat, présente une cinquième création titrée «Saturne», qui traque l'intimité derrière les mots dictés et les mouvements codifiés. Du 30.1 au 3 février, 20h30. Location : 329 44 00. ▲ The Quivalacompany, is presenting a fifth creation that traces the intimacy behind set words and codified movements.

THÉÂTRE DU
GRÜTLI • FS
16, rue Général-Dufour
328 98 78

23-27.1

▲ Frédéric Gofner
takes a hard look at
the role of the body in
advertising in the media

THÉÂTRE DU
GRÜTLI
30.1 - 3 février

Le Temps

1er février

SCÈNE • Les Franco-Suisses Pascal Gravat et Prisca Harsch créent, au Théâtre du Grütli, «Saturne», invitation troublante à entrer dans la danse

Microfictions pour danseurs à Genève

Passer aux aveux. Faire le premier pas, de danse, bien sûr. Ouvrir enfin, après un silence d'outre-tombe, la bouche, pour les beaux yeux d'une promesse ou pour ceux, plus vagues, d'une assistance aux aguets. *Saturne*, sur la scène du Théâtre du Grütli à Genève, est une histoire de naissance: celle de la vocation (artistique, spirituelle ou autre), celle d'un geste, celle de la représentation (qu'elle que soit sa nature d'ailleurs). Celle du désir, donc. Les chorégraphes et danseurs franco-suisses Pascal Gravat et Prisca Harsch, complices de longue date en fictions (leur dernière création, à l'enseigne de la compagnie Quivala, s'appelait précisément *Fictions*), invitent chacun à franchir un seuil. A entrer dans un jeu aux règles encore à préciser. Ce qui signifie aussi transgresser cadres de vie et de scène. *Saturne* est donc, et c'est ce qui rend le spectacle passionnant, une forme d'expérience partageable, une invitation au flou troublante.

Spectacle donc? Oui, à condition d'admettre que le sujet ici, c'est ce qui précède la danse. Ce qui intéresse Pascal Gravat et Prisca Harsch, auxquels il faut associer Anja Schmidt et Antoine Lengo, ce sont les limbes, là où le discours

cherche son assise, le mouvement sa forme. On ne danse donc pas à proprement parler dans *Saturne*: la danse n'intervient d'ailleurs significativement qu'au terme du trajet, comme enfantée par celui-ci. On invente à vue, ou disons plutôt qu'on feint d'improviser un parcours, puisque celui-ci a ses étapes obligées, son point de chute à l'horizon, mais aussi mille lignes de fuite possibles.

Frictions de pensée

Est-ce pour autant une création pour forts en thèmes? Mais non. S'il s'agit bien ici d'accéder à l'innocence du début, l'opération implique tous les témoins. Le public est ainsi dispersé sur le plateau. Et les quatre interprètes se faufilent entre les chaises, caressent des yeux le spectateur et évitent surtout de lui faire violence. Ils s'exposent, donc. L'une raconte par exemple sa première fièvre du samedi soir, ses 15 ans tétanisés qui s'enflamment soudain; un autre connecte Heidegger et Lacan, tout en déambulant et c'est alors, au sens propre, une pensée en mouvement.

Ces frictions de pensée et de vie qui ricochent aux quatre coins du théâtre ont la beauté et la volatilité d'une confidence entre deux portes. Chacun est

alors libre de cueillir au vol une vérité forcément provisoire et de jeter au vent sa petite boussole intérieure. C'est une invitation à l'élan. Le début de la danse donc.

Alexandre Demidoff

SATURNE, Genève, Théâtre du Grütli, 16, rue Général-Dufour, jusq'au 3 février (tél. 022/328 98 78).

Dimanche.ch

10 février 2002

LA CHORÉGRAPHE La danse qui sent

Pour son précédent spectacle, le chorégraphe Guilherme Botelho avait placé ses personnages dans une boutique d'objets de piété. Cette fois-ci, *L'odeur du voisin* se déroule dans un restaurant et un bureau. Une manière de prendre à rebrousse-poil les habitudes de la danse contemporaine, qui cherche trop souvent à annihiler les décors, les costumes, les personnages même de la chorégraphie. L'artiste brésilien agit en fin observateur de la vie quotidienne et cherche à retranscrire par le geste quelque chose qui rejoint l'essence de notre existence. Chaque œuvre de la Compagnie Alias est

à voir comme une allégorie. L'agitation de la ville, le travail à la chaîne, le commerce de la foi. On retrouve l'esprit décalé et cynique de Chaplin, même si la parole a quelquefois lieu d'être. Dans toutes les langues et n'importe comment. Porté par une musique endiablée (Ibrahim Ferrer, *Brazil*), ce spectacle devrait être un véritable exutoire. Pour les danseurs comme pour le public. III YG

À VOIR

© L'ODEUR DU VOISIN
THÉÂTRE DU GRÜTLI, GENÈVE
JUSQU'AU 17 FÉVRIER
022/328 98 78



Valse des assiettes au resto et ballet mécanique au bureau

DANSE • Dans «L'odeur du voisin», les danseurs d'Alias excellent toujours, mais leur pouvoir explosif se dilue un peu dans une suite de «sketches».

FLORENCE MARGUERAT

A une brève mastication silencieuse succède la rumeur d'un bistrot animé. Cliquetis des couverts et brouhaha des conversations servent de toile de fond au ballet des clients qui promènent leur solitude et leurs petites habitudes dans ce lieu très fréquenté. Ouvrant ainsi avec *De beaux restes*, une pièce qui a valu à Guilherme Botelho le Prix d'auteur du Conseil régional de Seine-Saint-Denis 2000, *L'odeur du voisin*, dernier spectacle du chorégraphe brésilien et de sa compagnie Alias, se présente sous la forme d'un diptyque. Dont le deuxième volet prend pour cadre l'univers d'un bureau. Au menu: ballet des ego sur rythmes latino et vols planés sur chaises de bureau. A voir au Théâtre du Grütli jusqu'au 17 février prochain.

Comme toujours dans l'univers d'Alias, la danse s'accommode avec le pittoresque, faisant la nique à l'esthétique éthérée pour se frotter aux aspérités du quotidien. Musiques, costumes et décors donnent ainsi corps à un univers haut en couleurs, tandis que les danseurs font valser la normalité en gesticulant avec virtuosité.

LIBERTÉ JOUISSIVE

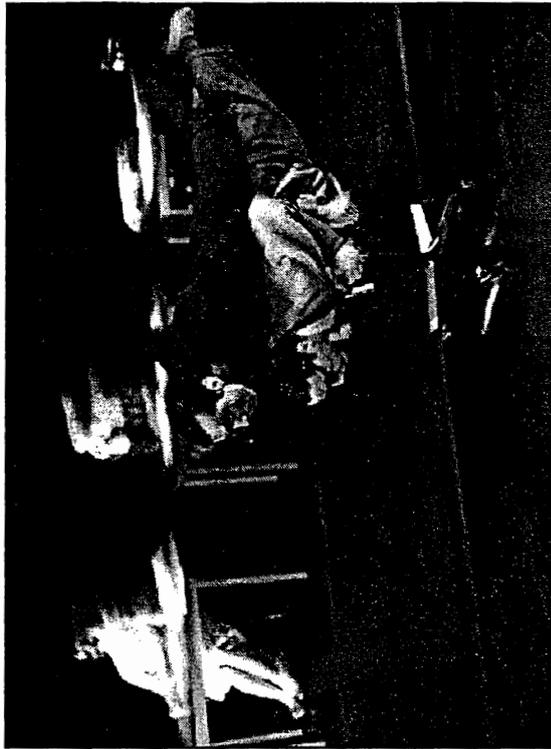
Certes, on pourra déplorer le caractère un peu répétitif des saynètes qui se succèdent comme des sketches

dans *L'odeur du voisin*. On regrettera peut-être aussi le spectaculaire qui inondait la scène d'une pluie diluvienne ou voyait les plafonds s'effondrer dans des spectacles plus anciens de la compagnie. Pourtant, on accordera à Botelho une audace et une liberté jouissives et rarement assumées dans l'univers de la danse contemporaine. Qui lui ont d'ailleurs offert une reconnaissance internationale et la possibilité de salarier à l'année sa compagnie basée à Genève. Cette donnée n'est pas pour rien dans le succès d'Alias, qui fêtera bientôt ses dix ans. Car au fil des projets et des tournées, la compagnie a su se régénérer tout en conservant plusieurs de ses danseurs phares.

CAFÉ EN INTRAVEINEUSE

C'est ainsi qu'à chaque fois on se réjouit de retrouver la grâce un peu clownesque et exaltée de l'Autrichienne Kylvie Walters, ainsi que la gestuelle poétique et désarticulée du Hongrois Jozsef Trefeli. Mais comme l'arbre ne doit pas cacher la forêt, ces deux interprètes au style très affirmé n'enlèvent rien à l'excellence explosive des trois autres danseurs présents dans ce spectacle, à savoir Caroline de Cornière, Mike Winters et Asier Zabaleta, également des fidèles d'Alias.

Au final, on retiendra du bistrot et du bureau de *L'odeur du voisin* une certaine cocasserie du quotidien,



Vol plané sur chaises de bureau (Asier et Jozsef).

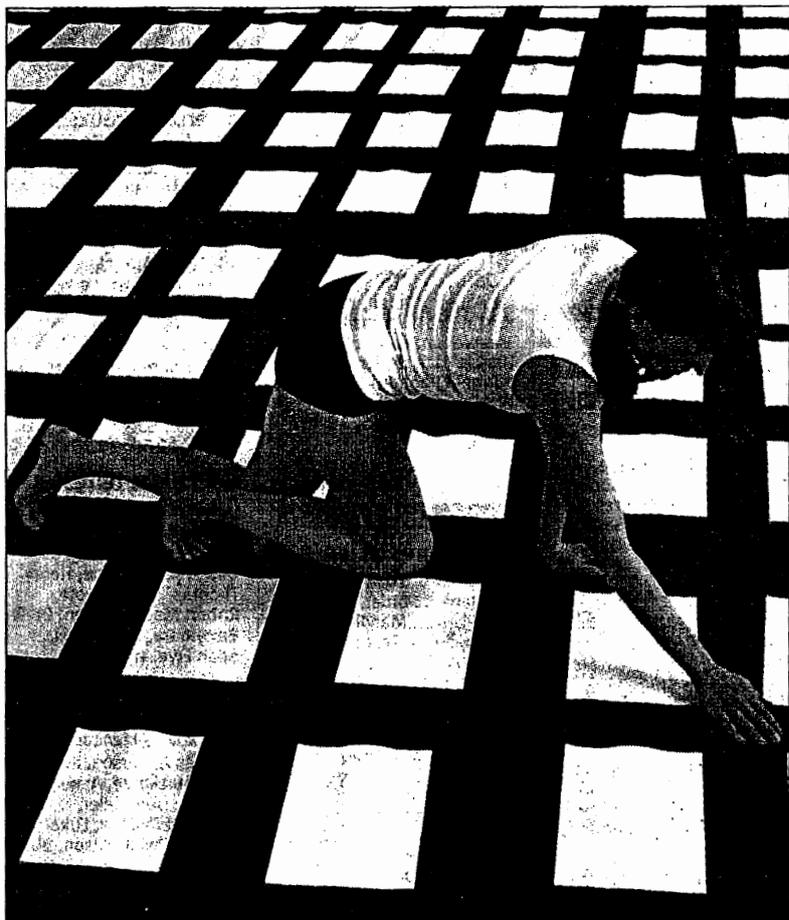
M. VANNAPPELGHEM

mâtinée d'un brin de surréalisme latino-américain. A l'image de ce bouche-à-bouche octroyé par un client à un poisson tombé d'une assiette. Ou du café pris en intraveineuse par un businessman trop pressé pour se laisser aller à la dégustation. Mais l'image la plus forte restera peut-être celle de ces employés de bureau sortis de leur train-train robotique pour effectuer un vol plané sur chaise à roulettes. Avant

qu'une pluie de feuilles A4 ne vienne éclairer le regard terne d'un rond-de-cuir lunetteux. Et un *Brazil* grand orchestre d'accompagner la danse dans ce carnaval humain débridé.

L'odeur du voisin, de Guilherme Botelho et par la Compagnie Alias (avec Caroline de Cornière, Jozsef Trefeli, Kylvie Walters, Mike Winter, Asier Zabaleta), L'ADC au Théâtre du Grütli (16, rue Général-Dufour, Genève) jusqu'au 17 février à 20h30, di à 18h (relâche les 11 et 12 février). Rés.: ☎ 022/328 98 78.

La Tribune de Genève
11 avril 2002



Ce soir au Théâtre du Loup

«The Moebius Strip» de Gilles Jobin

Créé en mai 2001 au Théâtre des Abbesses à Paris, le dernier spectacle du chorégraphe suisse Gilles Jobin a beaucoup tourné à travers le monde avant de faire escale à Genève à l'invitation de l'Association pour la danse contemporaine (ADC). La salle du Théâtre du Loup, avec son rapport privilégié entre scène et gradin, conviendra parfaitement à cette pièce qui se

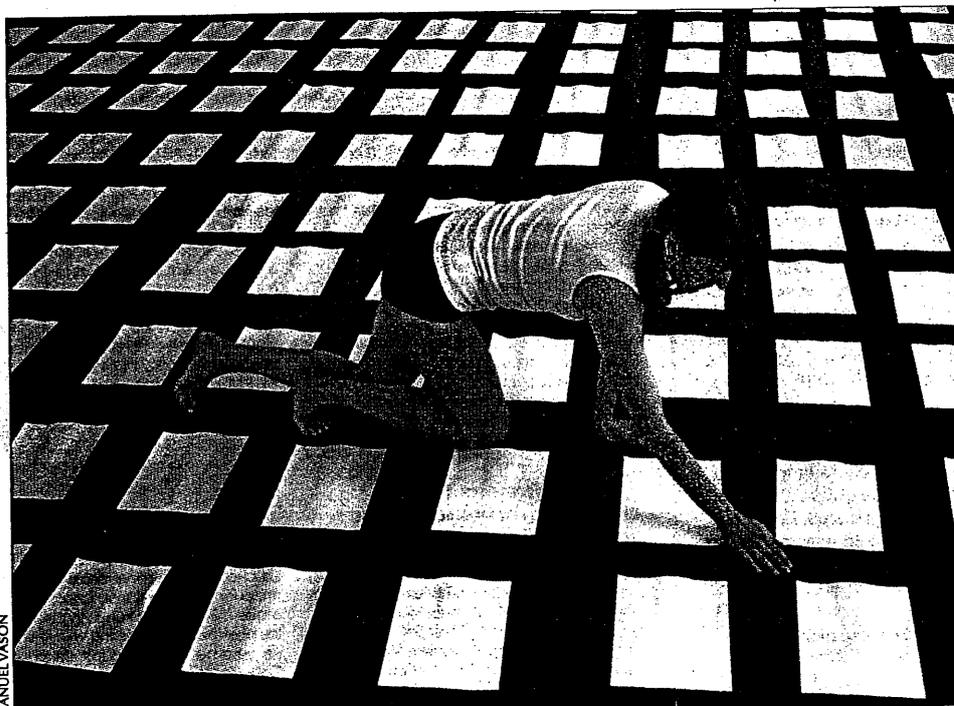
déroule sur un vaste quadrillage de feuilles de papier, aire de lentes reptations et de contacts physiques méticuleux entre cinq danseurs dont Jobin lui-même. Rigoureux et sans concession, voilà le travail de Gilles Jobin, porté ici par la musique électronique de Franz Treichler.

A voir à 20 h 30 les 11, 12 et 13 avril.
Rés. 022 301 31 00. B. Ch.

Le Temps – Sortir
11 avril 2002

spectacles

Gilles Jobin rêve d'infini



MANUEL VASON

LE CHORÉGRAPHE
LAUSANNOIS SIGNE
AVEC «THE MOEBIUS
STRIP» UNE PIÈCE
FORMIDABLEMENT
ENVOÛTANTE

«The Moebius Strip»: la beauté
de ces jeux d'enfant qui
s'improvisent au fond de la cave
et qui suspendent le temps.

Ils se sont donné rendez-vous dans un abri antiatomique. Non, c'est une chambre noire, celle où le photographe accouche de la lumière. A moins que ce ne soit l'antichambre de la vie, là où l'espoir n'est pas encore lettre morte, là où les larmes – de joie ou de chagrin – ont la beauté altière du cristal, là où le destin est un petit mot vain. Une certitude en tout cas: les danseurs Christine Bombal, Jean-Pierre Bonomo, Vinciane Gombrowicz et Lola Rubio, entraînés par le chorégraphe lausannois Gilles Jobin, ont choisi leur camp, celui de la nuit. Ils vont y entraîner le public, en va-nu-pieds blêmes d'une quête sans fin. Oui, *The Moebius Strip*, du nom de cette fameuse bande symbole d'éternité, raconte cela: un mouvement continu, une pulsion vitale qui anime chaque interprète, un désir sans nom et sans histoire – surtout pas de sentiment – de

laisser son empreinte, puis de la voir s'effacer, pour mieux passer à autre chose. Glaçant? Non. *The Moebius Strip* a la beauté de ces jeux d'enfant qui s'improvisent au fond de la cave et qui suspendent le temps. Et cette partie-là, scandée par la musique hypnotique de Franz Treichler et jouée sur une scène en forme de damier, est envoûtante avec ses lents déplacements de force, ses tête-à-tête au ras de la terre, ses mille figures tremblantes, brûlantes et consumées à la fois. C'est un épanchement vital, et cela ne s'oublie pas.

ALEXANDRE DEMIDOFF

Théâtre du Loup, ch. de la Gravière 10 aux Acacias (GE).
Je 11, ve 12 et sa 13 avril à 20h30. (Loc. 022/301 31 00).
■ www.parano.org

Le Courrier

5 avril 2002

LE STUDIO DE LA DANSE

Behind Resonance, Folding: Shen Wei Dance Arts au BFM à Genève

Shen Wei a travaillé avec différentes formations. Aujourd'hui à New York, il dirige sa propre compagnie avec douze danseuses et danseurs. Dans le cadre de sa participation à Steps, il retravaille *Folding* donné à Guangzhou (Canton) au printemps 2000 et présente sa toute dernière chorégraphie: *Behind Resonance*. Shen Wei tire un arc magique entre des éléments visuels de la tradition chinoise et un langage gestuel moderne.

Bâtiment des Forces Motrices (BFM) (1 place des Volontaires, Genève) ve 5, sa 6 avril à 20h.
Rés.: ☎ 022/979 02 01.

The Möbius Strip au Théâtre du Loup à Genève

Le chorégraphe suisse Gilles Jobin présente sa dernière création, inspirée de la bande de Möbius, symbole d'un parcours infini. Il conçoit sa nouvelle pièce comme un système de pensées qui engendre un système de mouvements, lequel s'inscrit dans un grillage dessiné au sol. La danse n'est pas produite par l'élan, mais s'inscrit dans une continuité, un mouvement toujours en action. Gilles Jobin donne de la chair à cette pièce: les cinq danseurs se touchent, se palpent, s'escaladent mutuellement et font basculer les perspectives.

Théâtre du Loup (10 ch de la Gravière, Genève) je 11, ve 12 et sa 13 avril à 20h30. Rés.: ☎ 022/301 31 00.

Avant-première: un spectacle pour 7 chorégraphes-interprètes.

Le propos du Groupe Zoïle est de mettre en jeu la création au sein d'un groupe de chorégraphes. Il permet d'affirmer des choix individuels et donne un support pour les concrétiser ensemble. La rencontre met en jeu l'autonomie et la prise de parole dans un souci de cohérence et de respect mutuel.

Théâtre Sévelin 36 (36 av. de Sévelin, Lausanne) ve 5 avril à 20h. Rés.: ☎ 021/626 38 12.

La Flak Company de José Navas au Théâtre Sévelin à Lausanne.

The Haman/Navas Project est un «work-in-progress» entre le violoncelliste Walter Haman et le danseur et chorégraphe José Navas, deux artistes qui entretiennent un dialogue continu sur la musique de Benjamin Britten et d'Allan Hovhanness.

Théâtre Sévelin 36 (36 av. de Sévelin, Lausanne) di 7 avril à 20h. Rés.: ☎ 021/626 13 98.

Van Berkel, Seaman au Théâtre Arsenic à Lausanne

Inversion jette un regard sur les corps potentiels du XXI^e siècle, sur la séduisante beauté du mouvement fait de perfection mécanique par contraste avec la sensualité du mouvement humain. *Inversion* est né de la rencontre de la danseuse Regina van Berkel et de l'artiste Bill Seaman, connu pour ses installations interactives.

Théâtre Arsenic (57 rue de Genève, Lausanne) je 11, ve 12, sa 13 avril à 20h30, di 14 avril à 17h.
Rés.: ☎ 021/626 11 36.

ZBs

Arpenter le sol et sculpter l'espace avec son corps

DANSE • Le chorégraphe suisse Gilles Jobin présente sa dernière création, «*The Möbius Strip*» au Théâtre du Loup à Genève.

FLORENCE MARGUERAT

En intitulant sa dernière création *The Möbius strip* (la bande de Möbius), le chorégraphe suisse Gilles Jobin se place sous le signe d'une quête: celle d'un mouvement infini et continu, à l'image de ce ruban de papier qui forme une boucle torsadée se refermant sur elle-même. Une figure qui lui a inspiré une pièce à la fois animale et mesurée, à découvrir dès ce soir et jusqu'à samedi au Théâtre du Loup à Genève.

De Lausanne où il est né en 1964, à Londres où il a posé ses valises avec femme et enfant, Gilles Jobin a foulé le bitume de plusieurs villes. Genève d'abord, où il a dirigé le Théâtre de l'Usine avec Yann Marussich de 1993 à 1995. Madrid ensuite, qu'il gagna avec la chorégraphe et danseuse espagnole La Ribot. Et enfin, les rives de la Tamise, où le couple attiré par la vitalité artistique londonienne et le «Live Art» (une expression à la croisée du théâtre et de la performance) vit actuellement.

CHEMIN FAISANT

A l'aune de cette trajectoire, Gilles Jobin apparaît comme un arpenteur invétéré. Qui exploite le mouvement dans sa foulée et tisse sa propre géométrie à partir d'éléments du réel. Après des débuts en forme de solos assez théâtraux, *Bloody Mary* (1995), ou plus comiques, *Middle Swiss*



Cheminer sur le sol, arpenter l'espace.

MANUEL VASON

(1996), c'est avec $A+B=X$ que le chorégraphe gagne ses lettres de noblesse en 1997. Le mélange de crudité et d'abstraction qui se dégage de cette pièce séduit, dérange et fait de lui le héraut d'un langage mâtiné de violence et de minimalisme. A l'image des corps manipulés de *Braindance* (1999) qui évoquent sans ambiguïté l'atrocité des charniers.

Mais au lieu d'exploiter ce filon, le chorégraphe fait le point

et prend un tournant avec *The Möbius Strip*. Sans se départir d'une lenteur qu'il a fait sienne, ni d'une géométrie à laquelle il a pris l'habitude de confronter le vivant, mais en revenant à des sensations premières: «...Comment tu déplaces ton corps dans la vie, comment tu propulses cette masse dans l'espace». Ainsi, la façon qu'ont les danseurs de se poser et de se déplacer sur la grille orthogonale qui leur sert de

terrain rappelle ces jeux d'enfants consistant à marcher seulement sur les lignes tracées dans les rues ou à sauter d'un carreau à un autre.

ESPACE SONORE

Chez Jobin, le mouvement prend ses marques au sol et dans l'espace, mais la musique et les sons occupent également une place prépondérante. Après une collaboration fructueuse initiée avec Franz Treichler à l'occasion de *Braindance*, il a une nouvelle fois confié la dimension sonore de son spectacle au leader de Young Gods et bidouilleur sensible de sons électroniques. Ce dernier a d'ailleurs composé une bande à l'image du fameux ruban de Möbius, à savoir que ses nappes enveloppante, ses crépitements et ses fulgurances sculptent l'espace dans une idée de continuité, prolongeant ainsi les mouvements des corps autant qu'ils les génèrent. Histoire d'un boucle qui ne tourne pas à vide.

The Möbius Strip, chorégraphie de Gilles Jobin, avec Christine Bombardieri, Jean-Pierre Bonomo, Vinciane Gombrowicz, Gilles Jobin et Lola Rubio, l'ADC au Théâtre du Loup (10 ch de la Gravière Genève) du 11 au 13 avril à 20h30. Rés.: ☎ 022/301 31 00

Deux films ont été réalisés à l'occasion de la création de *The Möbius Strip*. Le premier, *Gilles Jobin: le voyage de Möbius*, de Luc Peter, sera diffusé dimanche 28 avril à 20h, dans l'émission «Cérences» sur TSR2, tandis que le second, *The Möbius Strip*, de Vincent Pluss, sera présenté dans le même cadre le 5 mai.

24 Heures
2 mai 2002

VOIR

Danse à pleins tubes



The Show must go on

Chorégraphie: Jérôme Bel

3 mai à 20 h 30, BFM,

pl. Volontaires 2, Genève

Location: tél. 022 329 44 00

Comme définition du spectacle, Jérôme Bel commente provocateur: «Ce sont des gens vivants assis dans l'obscurité, qui regardent d'autres gens vivants agissant dans la lumière.»

Voilà le genre de premier degré et de déconstruction avec lequel le jeune chorégraphe français aime particulièrement jouer. Après avoir été formé au Centre

national de danse contemporaine d'Angers, avoir dansé pour Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, ou encore assisté Philippe Découflé, Jérôme Bel se lance dans ses propres productions.

Déjà invité par l'ADC (Association de danse contemporaine) l'automne passé pour présenter sa première pièce, Jérôme Bel (1995) est de retour pour boucler la boucle avec sa plus récente création, *The Show must go on* (2001) *photo Laurent Philippe.*

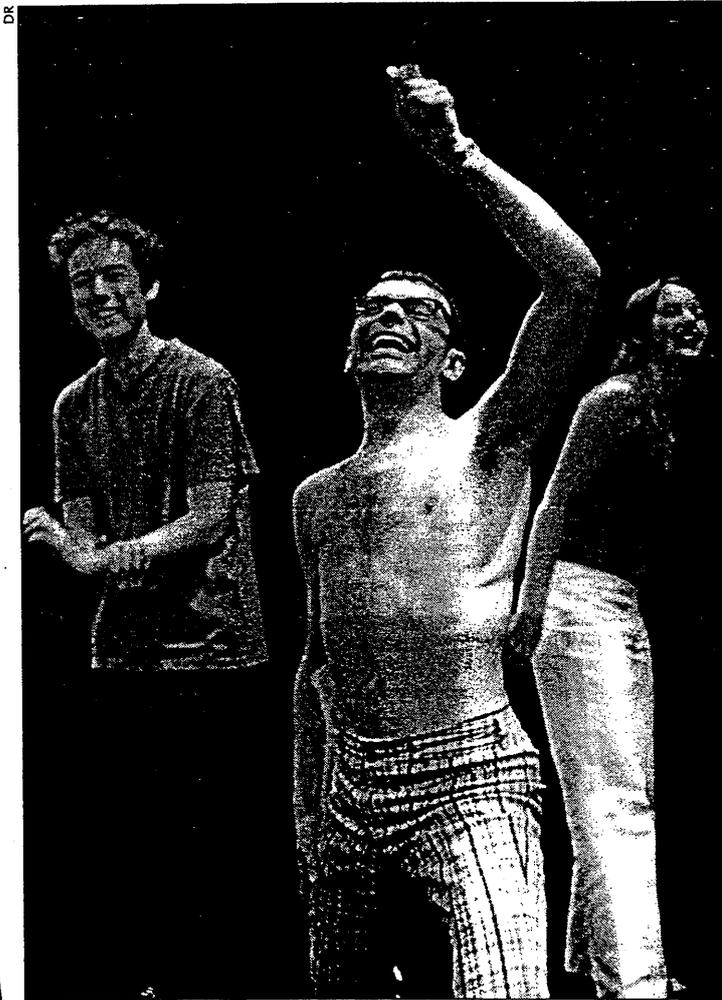
A la base de ce spectacle pour vingt et un interprètes, une idée simple: sélectionner des chansons à succès et définir pour chacune d'elles une chorégraphie et une scénographie propres. Dans un montage sobre réalisé par un DJ sur scène s'emboîtent alors une série de tubes signés David Bowie, Lionel Richie, Edith Piaf, The Police, Queen, etc. La force de la pièce tient, paraît-il, au pouvoir qu'ont ces mélodies universelles de déclencher émotions et questionnements individuels. Unique opportunité en Suisse pour en faire l'expérience.

Fabienne Rossier

2 mai 2002

spectacles

Le petit «crime» de Jérôme Bel



LE CHORÉGRAPHE FRANÇAIS LÂCHE
21 DANSEURS SUR LA SCÈNE DU BFM

Un plateau aussi vaste que fantomatique. Un air fou de comédie musicale, en guise de préliminaires, qui dégourdit corps et âme et donne envie de danser sur les toits, pourvu qu'ils soient vertigineux. Mille chansons à pleurer de joie, à voir la vie en rose toujours, et autant d'invitations à se jeter dans les bras d'un(e) inconnu(e) à la sortie du théâtre. Oui, *The Show must go on* est un petit crime poétique contre la bienséance théâtrale signé Jérôme Bel, récidiviste en la matière. Il y a quelques mois, à Genève, le jeune chorégraphe français, 34 ans, déshabillait ses danseurs et éclairait à la lampe à pétrole des corps peu glorieux. Cela s'appelait *Jérôme Bel (1995)* et cette traversée aussi intime que touche-à-tout avait fait perdre la tête aux gardiens de l'ordre chorégraphique. «Mais où donc est passée la danse?» s'étouffaient-ils, fâchés que la chair soit si triste. Soucieux de ne pas être assimilé à la grande tribu des artistes neurasthéniques, Jérôme Bel présente cette fois un tout autre visage. Malin, sans doute, mais aussi festif et fraternel. C'est qu'il faut voir ces 21 danseurs alignés à l'avant-scène, habillés comme n'importe quel noctambule, se laisser griser par Queen ou John Lennon. Ce sont nos élans, nos chagrins, nos amours interdites qui se bousculent ainsi sur le plateau de la mémoire. Et ça laisse des taches de couleur sur les cœurs.

ALEXANDRE DEMIDOFF

BFM, salle Théodore-Turrettini, place des Volontaires 2 à Genève.
Ve 3 mai à 20h30. (Loc. 022/329 44 00).
■ www.adc-geneve.ch

DANSE • Agitateur fraternel, le créateur français, 38 ans, lâche une vingtaine d'acteurs et danseurs sur la scène du BFM pour «The Show must go on», surboom délirante et conceptuelle à découvrir vendredi soir

D'un tube à l'autre, le chorégraphe Jérôme Bel secouera corps et cœurs à Genève



Jérôme Bel.

Alexandre Demidoff

«Chut...» Pas de commentaire métaphysico-tarabiscoté. Pas de glose postmoderne sur l'usage du tube musical comme vecteur de mémoire. Pas de discours autorisé sur les noces au paradis de John Lennon et d'Edith Piaf. «Chut... et encore chut.» Tel est le vœu quasi monastique de Jérôme Bel, 38 ans, chorégraphe détroqué, qui tantôt sème des taches de couleur sur des scènes fantomatiques, tantôt déshabille ses danseurs et les pousse à commettre des gestes (chair froissée par des mains plus cliniques que polissottes, graffitis cabalistiques tracés à même la peau) qui font perdre la tête aux zéloteurs de l'ordre chorégraphique. Oui, l'artiste aime surprendre son public. Pour mieux le faire chanter plus tard, sur les trottoirs de l'espoir, quand les feux du show clignotent encore dans les mémoires.

Ne rien dévoiler donc, sous peine de trahir le mystère avec le chorégraphe. Ce *Show must go on*, accueilli vendredi soir seulement au Bâtiment des Forces motrices à Genève. Ne pas dire par exemple que le plateau, vaste comme le pont du *Titanic*, est traversé par de somptueux courants d'air musicaux. Ne pas suggérer non plus que cette mémoire musicale en liberté évoque aussi bien les bals musettes d'un Claude Lelouch, éternel cœur de chou du cinéma qui tremble, que les pulsions vocales de l'inoubliable *On connaît la chanson* d'Alain Resnais. Ne pas raconter que 21 acteurs et danseurs en débardeur, polo et sandales connaissent des petites alertes intimes dans le sillage de Police et extases stroboscopiques.

Ne pas avouer surtout que ce *Show* démanche, décrasse, détrempe et qu'il pousse certains à en-



La bande sonore de «The Show must go on» aligne les tubes car, selon Jérôme Bel, «la chanson permet d'exprimer des sentiments a priori inexprimables, et c'est une mémoire partageable». ARCHIVES

trer dans la danse comme dans la toile de la fiction. Interdiction de chanter donc avant demain soir. Mieux vaut laisser la parole à Jérôme Bel en cette fin de matinée printanière à Montpellier. C'est promis, il ne dira rien.

Le Temps: Après «Jérôme Bel 1995» et ses visions anatomico-intimes accueillis à Genève l'automne passé, vous présentez cette fois un show aussi ludique que conceptuel. Quelles sont les influences que vous revendiquez?

Jérôme Bel: Je suis fasciné par tous les créateurs qui font sauter les cadres établis, un David Lynch par exemple au cinéma, ou un Bob Wilson au théâtre. J'ai besoin d'être sans cesse stimulé et je me nourris de toutes sortes d'influences. Des chorégraphes comme Pina Bausch ou Merce Cunningham m'aguiettent.

- De Lionel Richie à Paul Simon, «The Show must go on» aligne les tubes. Quelles sont leurs vertus?

- La chanson nous permet d'exprimer des sentiments a priori inexprimables. Elle nous représente, mieux, elle nous relie. C'est une mémoire partageable.

- Selon quels critères avez-

vous pioché dans cette mémoire musicale qui court des années 60 jusqu'à aujourd'hui?

- Certaines chansons sont liées à mon histoire. Si le spectacle commence sur un air de comédie musicale, c'est parce que c'est ce genre qui m'a conduit à la danse: *Hair* et *Fame* ont beaucoup compté de ce point de vue. Le reste est plus aléatoire: j'avais besoin de paroles pour certaines séquences et je les ai trouvées sur Internet grâce à des moteurs de recherche...

- On ne peut pas dire que vous sacrâliez le geste artistique.

- Je ne veux effectivement pas qu'on surévalue l'art. Nous n'avons pas, en tant qu'artistes, à dominer le public. Moi, ce qui m'intéresse, c'est d'en finir avec la passivité du spectateur. Je voudrais qu'il se demande pourquoi il continue d'aller au théâtre et qu'il assume pleinement ce désir de spectacle.

- Dans «The Show», la scène est inondée de musique, mais reste souvent vide, ce qui a le don d'agacer une partie du public. Ce genre de provocation n'est-il pas dépassé?

- Un spectacle doit exciter le désir du spectateur, faire circuler ce désir de la scène à la salle. C'est à cette

condition qu'une communauté se forme au théâtre, ce qui est à mes yeux l'une des fonctions essentielles de notre pratique. Lorsque le plateau est vide, le public est obligé de se manifester, de faire part de ses attentes, d'être un peu amoureux en somme.

- Vos danseurs sont sidérants de naturel. D'où viennent-ils?

- De la vie, pour quelques-uns. Tout part dans ce cas d'un workshop à Amsterdam. Il y avait là trente interprètes, certains n'étaient jamais montés sur une scène. Mais cela ne me dérange pas. Je ne leur demande pas de jouer, mais d'être présents, de faire bouger et parler leur «je». C'est la raison pour laquelle ils portent leurs habits de ville. Le théâtre est pour moi le révélateur de l'être.

- Mais cette quête nécessite-t-elle 21 interprètes, dont certains vous suivent depuis longtemps?

- Je n'ai besoin de rien d'autre que de ces présences. Les gens sont plus riches que tous les décors du monde. Je suis fasciné par ces visages, par ces vies qui se jouent sur scène.

THE SHOW MUST GO ON
Genève, Bâtiment des Forces motrices, pl. Volontaires 2, ve 3 mai à 20h30.
Loc. 022/329 44 00.

30 avril 2002

Place aux Jérôme Bel's girls and boys au BFM!

«The show must go on» fait un pied de nez à la danse dans son nouveau temple.

BENJAMIN CHAIX

Le BFM est en train de devenir le temple genevois de la danse à grand spectacle. Ajoutons, de la danse de qualité (*voir ci-dessous*). Le prochain rendez-vous dans cette salle est vendredi à 20 h 30 avec Jérôme Bel et son *The show must go on*.

Cette production, en tournée depuis 2001, est la plus impertinente et la plus jouissive applaudie depuis très longtemps. La découvrir avec un complet effet de surprise ajoute au plaisir. Qui veut suivre ce conseil est prié d'arrêter ici sa lecture et de filer réserver sa place. Les autres peuvent poursuivre.

Jérôme Bel est issu du Centre national de danse contemporaine d'Angers, une école qui ne forme pas des éteignoirs, loin s'en faut. Philippe Decouflé et Dominique Boivin en viennent.

Les limites du supportable

Jérôme danse ensuite chez Preljocaj, puis chez Larrieu, avant de se mettre à son compte. Dès lors, le chorégraphe va surprendre son monde jusqu'aux limites du supportable. Il ne fait pas autre chose avec *The show must go on*. Cette soirée est un pied de nez à la danse, ou plus généralement à tout ce qu'un public sérieux attend d'une création chorégraphique.

Ce qui ne signifie pas qu'on ne danse pas dans ce show. Ça bouge et ça pulse. Il y a de la musique à profusion. Et en plus c'est d'une drôlerie irrésistible. Bon, c'est vrai, il faut prendre son mal en patience avant que quelque chose se passe. Et quand chez Bel rien ne se passe, c'est vraiment rien.

Guerre des nerfs

Les Jérôme Bel's girls and boys finissent pas apparaître. Les contempler, même immobiles, est un régal. Habillés comme si

on les avait ramassés à la cafétéria, ils sont désarmants d'inclé-gance et de gaucherie. Nez à lunettes, tailles et formes variées, parfois généreuses, tignasses sans façon, il y a de quoi détailler, aux antipodes du «bien fait-bien peigné» de rigueur dans d'autres troupes.

Cette vingtaine d'interprètes, on s'en fait des amis ou des ennemis, selon l'humeur qu'on a. Car le spectacle de Jérôme Bel leur fait mener avec le public une véritable guerre des nerfs qui peut mal tourner. On a vu des gens, à Paris, qui exigeaient d'être remboursés.

Qu'est-ce qui les avait si fort énervés? Subir les caprices d'un créateur et de ses créatures, attendre dans le noir, assister à un nouveau déculottage, perdre leur temps, croyaient-ils. Les pauvres...

Ils n'ont pas eu conscience du privilège de participer à un happening à grande échelle, parfaitement réglé et bourré de tubes ébouriffants.

Folle absurdité

Ehhh, *Macarena!* devient ici une vraie musique de ballet, au cours d'une séquence exécutée avec le plus grand sérieux. Et quand chaque danseur, isolé des autres par son walkman, laisse échapper par bribes la chanson que tous suivent en même temps, on croit voir une scène de rue frappée de folle absurdité.

Ce conformisme dans l'individualisme est l'une des «leçons» que donne Bel au passage. Apprendre sur nous-mêmes en nous amusant, voilà ce que propose *The show must go on*.

Alors que le spectacle continue et l'humour ne quitte pas ses spectateurs. *Le clubber* un peu tarte qui sommeille en chacun de nous saura répondre à l'appel de Bel ■

«The show must go on», unique représentation vendredi 3 mai à 20 h 30 au BFM. Rés. 022 329 44 00 et loc. Fnac.



Sur une chanson de Queen. Le show peut continuer, Bel a de l'humour et le sens de l'antispectacle.

Une salle où la danse est chez elle

Contrairement au théâtre, que l'on y vient voir en tendant l'oreille et en écarquillant les yeux, la danse se trouve bien au BFM. Le triomphe des productions qui y font florès ces derniers temps confirme cette impression.

Le Grand Théâtre a donné l'exemple avec ses saisons de ballet (prochainement Trisha Brown fait exception en dansant place

Neuve), puis d'autres compagnies ont suivi le mouvement. On se souvient notamment des représentations des Ballets de Monte-Carlo et des invités de Steps la saison dernière.

Eblouissant programme de la troupe madrilène

Steps qui fournissait dimanche dans la même salle l'un de ses plus grands moments à la saison

chorégraphique 2001/2002. La Compañía Nacional de Española/Nacho Duato n'était jamais venue en Suisse. Une absence que le pour-cent culturel Migros a comblée en faisant venir cette magnifique troupe madrilène avec un éblouissant programme 100% Duato.

De *Rassemblement*, pur chef-d'œuvre sur des chansons poignantes de la regrettée chanteuse

haïtienne Toto Bissainthe, à *Por Vos Muero*, sur de la musique catalane de la Renaissance et à la voix de Miguel Bosé, danse et musique se répondent avec une élégance et une richesse chorégraphique que l'on ne trouve ailleurs que chez Kylian.

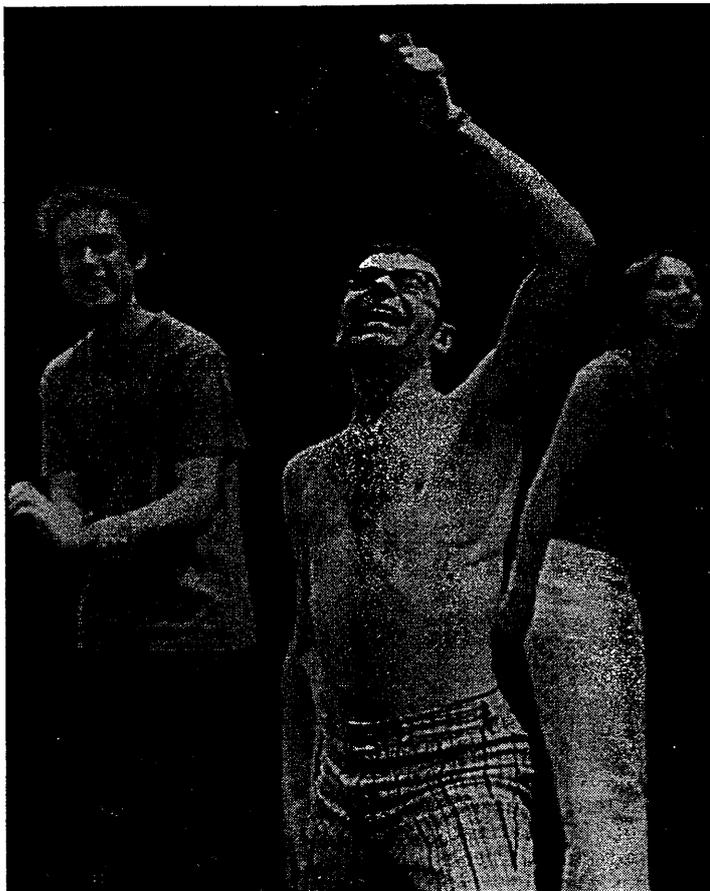
La pièce du milieu, *Without Words*, sur du Schubert, endort un peu. Nacho Duato réussit mieux les pages avec plus de ca-

ractère, ne serait-ce que parce que ses danseurs en ont.

Sa compagnie a beaucoup d'allure, composée d'hommes puissants et de femmes rapides et gracieuses qui enchantent le public. Il n'est pas fréquent de voir une compagnie mettre la salle dans sa poche dès la première pièce du programme. Nacho Duato y parvient. Genève apprécie et en redemande. B.Ch.

Le Courrier

2 mai 2002



LE KARAOKÉ DU DANSEUR

Enfant terrible de la scène chorégraphique contemporaine, le Français Jérôme Bel aime à surprendre en déjouant les codes de la danse depuis une dizaine d'années: choisissant la nudité du corps sans artifice plutôt que l'athlétisme esthétique, jouant la répétition d'un acte jusqu'à l'usure ou la sublimation, convoquant le réel sans fards sur scène... Avec «The show must go on», son dernier opus, il s'attaque cette fois au monde du spectacle et entraîne le public dans le tourbillon des tubes. Homme-orchestre, le DJ enchaîne les airs fringants et les slows sirupeux. Mais attention, il est moins innocent qu'il n'en a l'air! Et quand il donne la parole aux platines, la scène suit, le public aussi, selon une dramaturgie bien ficelée et savamment dosée: des surprises, de l'humour, des trouvailles et des clichés à tiroirs. Et si les tubes parlent de la vie, celle de tout un chacun, la scène en est bien sûr le double simulé. Mais comme on dit: «The show must go on»! Effet de surprise garanti.

Laurent Philippe/FMt

The show must go on, de Jérôme Bel, l'ADC au Bâtiment des Forces motrices (2 pl. des Volontaires, Genève) vendredi 3 mai à 20h30. Rés.: ☎ 022/329 44 00.

VOIR

Du geste au verbe



DR

Opus 27, Cie Vertical Danse

Chorégraphie:

Noemi Lapzeson

Jusqu'au 2 juin, La Comédie,
bd des Philosophes 6, Genève.

Location: Billetel

Et de vingt-sept! Installée depuis plus de vingt ans à Genève, la chorégraphe d'origine argentine signe, avec ce nouveau spectacle sur le thème du rite, sa 27^e création. Ex-danseuse chez Martha Graham, directrice de la Cie Vertical Danse depuis 1989 et lauréate de la bourse Guggenheim de New York pour la qualité de son travail, Noemi Lapzeson est littéralement habitée par la danse: «Je n'aime pas parler de mon art comme séparé de moi. C'est à travers lui que je découvre le monde.»

Qui a eu l'occasion de fréquenter ses cours ou de rencontrer la grande dame, a été impressionné par son énergie rayonnante. C'est le cas de l'auteure romande Sylviane Dupuis, qui compte parmi ses compagnons artistiques. L'écrivain, qui avait déjà nourri *Géométrie du hasard* en 1998, récidive aujourd'hui. Pour les deux femmes, le rituel recoupe «ce que l'homme fait de manière symbolique, répétée et avec conscience». Au niveau de la danse, il s'exprime dans les cours quotidiens, les échanges et les spectacles.

Porté sur scène par sept danseurs, un musicien, deux poètes sonores et deux comédiens, *Opus 27* voyage entre le geste et la parole. De l'interprétation par les corps, en passant par le balbutiement pour finalement aboutir au langage.

Noemi Lapzeson a également fait appel à un scénographe pour réaménager le plateau de La Comédie et proposer un autre rapport au public. Encore une manière de poser la question du rituel.

Fabienne Rossier

17.05 - 23.05 Danse

Les rituels de Noemi Lapzeson

A la faveur de ce que Noemi Lapzeson appelle ses rituels — par exemple se promener le dimanche — quelqu'un la remarque. Ce n'est ni un photographe qui voudrait la portraiturer, ni un danseur qui souhaiterait travailler sous sa direction, ni encore un compositeur de musique attiré par la réputation de la chorégraphe. Il s'agit cette fois-ci d'une femme qui écrit des livres, d'un écrivain, de Sylviane Dupuis.

Les deux artistes font connaissance, collaborent une première fois, puis une deuxième. Voici

venir cet *Opus 27* de Noemi Lapzeson qui réunit la femme de lettres et la chorégraphe autour d'une création à la fois chorégraphique, musicale et poétique. Elles se sont penchées sur le thème du rituel, cette composante très ancienne de la vie humaine que l'on croyait perdue mais que chacun reconstruit à sa manière, sans même le savoir.

La scène, bien sûr, est l'un des lieux privilégiés du retour du rituel. Dans la salle de la Comédie métamorphosée pour l'occasion, *Opus 27*

réunira dès mardi et jusqu'au 2 juin sept danseurs, deux comédiens et les musiciens Yves Meylan, Vincent Barras et Jacques Demierre, ces deux derniers interprètes de poésie sonore (tél. 022 320 50 01).

A voir aussi ce soir et demain à l'Alhambra à 20 h 30, *L'Or dans tes yeux* et *Underground*, deux chorégraphies d'Etienne Frey pour Sinopia Ensemble de Danse (rés. Billetel). De superbes interprètes sur des musiques de Rachmaninov et de Tom Waits.

par Benjamin Chaix



SANDRA PRETTI

«Opus 27». Une création de Noemi Lapzeson dès mardi prochain à la Comédie.

La beauté de l'aube

Une création de Noemi Lapzeson
mêlant rites, danse et théâtre.



Le monde est «une danse d'insensés, parfois traversés par la grâce», selon l'auteur Sylviane Dupuis. Sandra Piretti

On n'a jamais vu la Comédie pareillement chamboulée. Une sorte de fondu enchaîné entre le plateau et la salle. Ils ne font plus qu'un, immense rectangle. Un dispositif spectaculaire signé Léo Van't Ship, éclairé par Jean-Philippe Roy. C'est le cadre de la nouvelle création de la chorégraphe argentine Noemi Lapzeson, installée à Genève depuis 1980. Sa vingt-septième, d'où son titre: *Opus 27*. Elle y fait se croiser la danse et le théâtre, les mots et les mouvements, les sons et les images, sur un thème unique: les rituels. Ce qui semble disparate trouve cohérence et force.

Etrange impression, dans un premier temps, d'être immergé dans un aquarium, non pas source de lumière, mais sombrant dans les ténèbres. Et puis on lève les yeux, intrigué par cette longue bande de néons, lézarde lumineuse, tel un éclair sans tonnerre. Et c'est comme si on était en plein cosmos. Ou encore ceci: de petites lumières rouges scintillent en haut des panneaux qui délimitent l'espace, balises qui font songer à celles que l'on voit au sommet des gratte-ciel, signalant leur présence aux avions déchirant la nuit. Et c'est comme si on était au cœur d'une cité, atmosphère urbaine nocturne, un peu mystérieuse, un peu inquiétante.

L'élan et le repli

Dans ce spectacle nourri de symboles, l'imaginaire de chaque spectateur est appelé à se mettre en action. Quelque chose de vertical, si ce n'est de vertigineux, dans cet aller et retour permanent entre la profondeur et l'aérien. Quelque chose aussi d'horizontal, dans ce dispositif qui met face à face deux podiums à une quinzaine de mètres de distance. Les danseurs les occupent en parallèle le plus souvent, passant de l'un à l'autre, en

solitaire, en duo ou en groupe, via les coulisses. Le public, lui, est assis sur des bancs et réparti aux quatre coins du dispositif.

Tout ce décorum induit le labyrinthe de la vie. L'histoire ici narrée est celle d'une parole libérée, d'êtres humains enfin hors de leurs peurs, d'une utopie qui voudrait voir le malheur décréé anachronique. *Opus 27* tient du voyage intime, d'abord silencieux ou presque, parsemé de stridences (univers musical d'Yves Meylan). En ouverture du spectacle, Estelle Héritier, Marcela San Pedro, Romina Pedroli, Franz Weger et Markus Siegenthaler sont couchés, une grosse pierre sur le dos: ils vont petit à petit se défaire de ce poids, repli devenu élan. Puis les mots reviennent, mais en désordre, déstructurés, poésie archaïque: un étonnant duo, Vincent Barras et Jacques Demierre, torse nu et niché dans le décor, joue avec l'alphabet et le vocabulaire. Et semblent renaître aussi, en même temps, le désir et l'amour: Armand Deladoey et Mio dansent sur ces sons le flux et reflux des sentiments, entre adieux et retrouvailles. Superbe séquence.

Enfin, les phrases prennent corps, dialogue entre un homme (Georges Grbic) et une femme (Barbara Baker), comme surgis des décombres, chassant les pierres de leur bouche, apprivoisant le vide et le présent. Le texte de Sylviane Dupuis dit ce qui cède, ce qui aide, entre solitude et partage, éternel recommencement. A la nuit qui tombe succède le lever du jour. Beauté de l'aube. Dans ce monde insensé, la grâce n'est toujours pas en voie d'extinction.

Michel Caspary

UTILE

Genève, Comédie, jusqu'au 2 juin.
Durée: une heure trente environ.
Location: (022) 320 50 01.

DANSE • La chorégraphe veut donner corps à nos rituels à Genève

Noemi Lapzeson, jeteuse de sorts à la Comédie

Une chevelure. Léonine et argentine. Dans le hall marbré de la Comédie de Genève, la chorégraphe Noemi Lapzeson est théâtrale. Malgré elle. Lumineuse et tragique, comme une héroïne de Pier Paolo Pasolini,

elle qui fut autrefois sorcière dans *Je deviendrai Médée* d'après ce même Pasolini. Insomniaque, peut-être, comme tous ceux que la nuit illumine. Ravie d'être là, mais sans ostentation, elle qui pousse pour la première fois les portes de l'institution théâtrale. Etablie à Genève depuis 22 ans, la chorégraphe née à Buenos Aires n'avait jamais eu droit à ce genre d'honneur. Et pour ce baptême, elle a jeté un sort à la Comédie, secondée par le scénographe Léo Van't Ship. Au point que le public ne reconnaîtra pas sa salle. Parole de chroniqueur envoûté.

Une chevelure donc. Princièrre et adolescente dans ses plis rebelles. Mais Noemi Lapzeson, c'est surtout un regard bleu aimant. Aux aguets. L'artiste, 60 ans, est au seuil de sa vingt-septième création. D'où son titre, *Opus 27*. Depuis ses premiers pas de danse, elle médite ainsi à corps ouvert. À cœur perdu. «La danse pour moi, c'est le corps en mouvement et une méditation», dit-elle.

De la parole au geste

Cette fois, elle méditera sur nos rituels. Ceux dont nous héritons. Ceux que nous inventons dans le feu de la rencontre. Ou dans les steppes du deuil. Pour leur donner corps, Noemi Lapzeson a battu le

rappel de sa tribu artistique. Elle a invité cinq danseurs et deux comédiens à la suivre dans un labyrinthe forcément intime. Elle a aussi demandé à l'écrivain genevois Sylviane Dupuis, qui lui avait offert des éclats poétiques vertigineux dans *Géométrie du hasard* en 1998, de trouver les mots de ces rituels. «Nous avons dessiné une boucle, du geste à la parole, de la parole au geste, le tout en 3 actes distincts», raconte Noemi Lapzeson.

Opus 27 engagera donc corps et voix. Le compositeur Jacques Demierre, autre fidèle, et Vincent Baras, pulvérisateur génial de mots, ont d'ailleurs œuvré de concert. Pour un deuxième acte à l'enseigne de la poésie sonore. Pour le plaisir aussi de mordre dans la syllabe et de la laisser fuser. Sanguine. Récapitulons: danse au premier acte. Frictions sonores au deuxième. Et tête-à-tête théâtral, en équilibre au-dessus d'un abîme de malentendu, au troisième. Comme dans *Paysage vertical* en 2000, Noemi Lapzeson traverse les frontières artistiques. Histoire de continuer à regarder au fond de nos nuits, en petite sœur de l'ombre. Du vertige plein les yeux.

Alexandre Demidoff

OPUS 27, Comédie de Genève, bd des Philosophes, du 21 mai au 2 juin (loc. 022/320 50 01).

DANSE • L'artiste transforme le théâtre en cathédrale pour une traversée mémorable

Noemi Lapzeson magnétise la Comédie de Genève

Une cathédrale fantomatique. L'un des multiples bonheurs d'*Opus 27*, c'est de se sentir déboussolé au sein d'une Comédie de Genève qu'on croyait connaître par cœur. Ce tour de magie, on le doit à l'ingéniosité du scénographe Léo Van't Ship. Et à l'imaginaire labyrinthique de la chorégraphe Noemi Lapzeson, qui abolit les frontières entre les arts, suscite entre eux des zones de friction et imagine des circuits parallèles, où transite la contrebande poétique. L'artiste déborde ainsi une nouvelle fois des cadres – celui de la scène ici. Et offre un spectacle aussi ambitieux qu'envoûtant.

Une cathédrale? Oui, mais sans Dieu à implorer, sans idole à honorer. C'est qu'ici on a fait table rase de toute religion établie. La liturgie est à inventer, le lien – amoureux ou fraternel – à raccommo-der, la communauté à reconstruire. Dans ce château d'ombres, deux plateaux, à chaque extrémité. Sur l'un, un homme et une femme cherchent au ralenti l'unisson. Sur l'autre, Marcela San Pedro, Romina Pedrolí et Markus Siegenthaler brûlent à froid dans un halo orangé. Allegro. Au milieu, juché sur ce qui ressemble bien à une chaire d'église, un musicien fait souffler son accordéon. Le public, lui, est déchiré entre deux visions et secoué par ce fracas de mer

démontée voulu par le compositeur Yves Meylan.

Un dispositif liturgique. Noemi Lapzeson veut méditer sur nos rituels. En trois actes, souterrainement unis par les strophes abruptes et belles du *Théâtre de la parole*, texte commandé à Sylviane Dupuis. Le voyage consiste ici à remonter aux sources. Aux gestes primitifs, lorsque deux cailloux indiquent la place du mort. Et partant celle des vivants. Avant d'en arriver – et c'est le deuxième acte – à cette plage de poésie sonore, lorsque Vincent Barras et Jacques Demierre concassent en direct sens et syllabes, tandis que Mio et Armand Deladoëy tracent, à même le sol, le chemin de leur égarement. C'est alors une langue-babil. Porteuse d'une parole sans toit ni tabou. Le comédien Georges Grbic sort en effet de sa crypte: «Me voilà/Seul/Au milieu de la terre». Barbara Baker le rejoindra bientôt, dans sa robe d'été grenade. C'est le début de la rencontre. Du malentendu. De l'amour sans doute. De la danse surtout, lorsqu'ils bravent le deuil, le temps d'une valse muette. Comme pour confirmer cette vérité faussement volage signée Marguerite Duras: il n'y a pas d'amour sans danse. **Alexandre Demidoff**

OPUS 27, Comédie de Genève, jusqu'au 2 juin. Loc. 022/320 50 01.

Le Temps – Sortir du 20 au 26 juin 02

DANSE

TRANSES DANS LA COUR DU MUSÉE

Claude Ratzé et l'Association de danse contemporaine (ADC) aiment la fraîcheur des cours intérieures, leur mystère aussi. Ils ont adopté depuis une année celle du Musée d'art et d'histoire de Genève. C'est là qu'ils aiment faire vibrer amateurs d'une nuit



ISABELLE MEISTER

et infatigables coureurs de scènes. L'enjeu? Elargir le cercle des passionnés pour que la danse soit plus belle encore. Pas question donc de sacrifier à l'esprit de chapelle, fût-elle «mouvementiste» ou «abstraitiste». La scène se veut ici résolument plurielle et agitée du vendredi au dimanche. Signalons notamment la tranche hip-hop de vendredi soir dès 20h30, suivie à 23h d'une envolée poétique signée de la Compagnie Alias, avant un rêve de flamenco dès minuit. Ou encore samedi dès 22h la présence du chanteur genevois Polar escorté par une tribu de danseurs, avant la troublante et «hitchcockienne» **Barbara Schlittler (photo)**, dans un solo aussi romantique que vénéneux. **ADF**

Musée d'art et d'histoire,
rue Charles-Galland 2.
Ve 21 à 20h30
et sa 22 juin à 22h.

Le quotidien dansé selon Noemi Lapzeson

SCÈNE • Noemi Lapzeson livre sa dernière création à La Comédie de Genève. Une interdisciplinarité ambitieuse pour une ligne esthétique malheureusement floue.

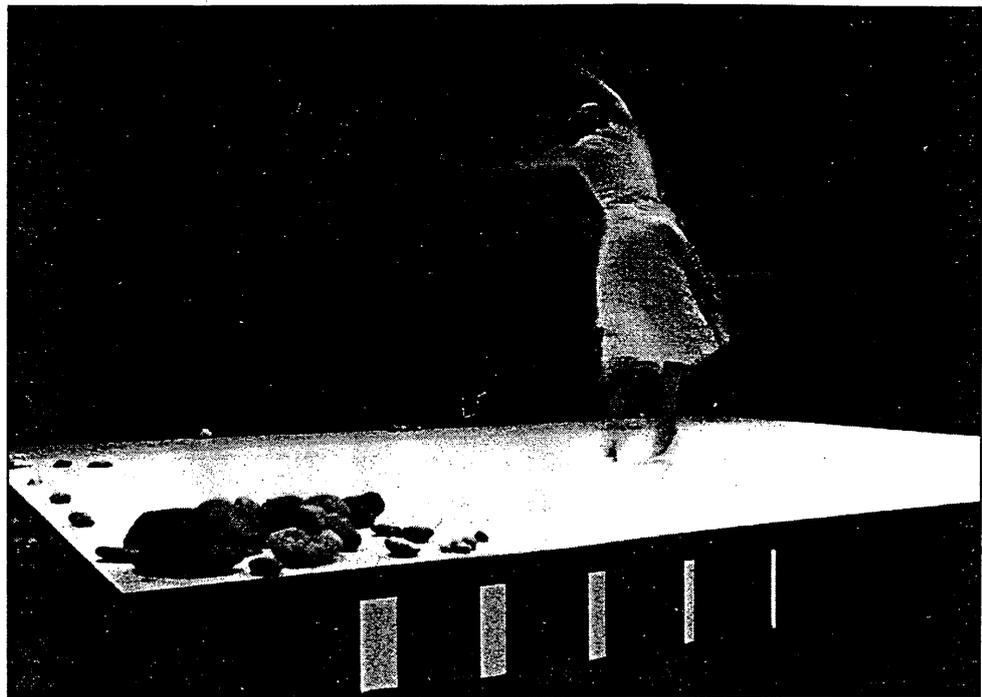
SANDRA VINCIGUERRA

Dans la droite ligne de son *Paysage vertical* - il y a deux ans au Manège d'Onex -, *Opus 27*, vingt-septième et dernière création de la chorégraphe Noemi Lapzeson, privilégie la danse contemporaine comme lieu carrefour de nombreuses disciplines artistiques. Au cœur d'une Comédie métamorphosée, l'artiste d'origine argentine propose à son public des partitions chorégraphiques, poétiques, théâtrales et musicales thématissant le rituel. Si, prises à part, les différentes performances suscitent sans aucun doute l'intérêt, elles ne parviennent cependant pas à s'associer pour donner une direction forte à cet *Opus 27* qui souffre, ainsi, d'un effet copier/coller maladroit. Cette dernière œuvre marque néanmoins une progression convaincante dans le travail de la chorégraphe, qui s'éloigne d'une vision conventionnelle de l'installation (*Paysage vertical* se construisait de performances distinctes les unes des autres) pour lui préférer le projet plus ambitieux d'un spectacle total. A découvrir à la Comédie de Genève jusqu'au 2 juin.

Ce sont tout d'abord nos habitudes de spectateurs que bouscule *Opus 27*. Une entrée comme une boîte noire, un public réduit, une vidéo (de Francesco Cesalli) dans le foyer, des places non numérotées et une salle méconnaissable: la Comédie fait le pari du changement avec cette dernière pièce de la saison.

TRANSFIGURATION NÉCESSAIRE

Passés les premiers moments de surprise et d'amusement - le lieu signé Léo Van't Ship ne contient plus de scène, plus de salle, mais un grand espace poly-



Noemi Lapzeson tente de transfigurer le quotidien.

S. PIRETTI

valent avec deux plateaux ça et là et des bancs partout -, le public pénètre dans l'univers électroacoustique de Yves Meylan. Entre musique concrète et propositions minimales, le musicien se sert de son accordéon comme d'un soufflet. Rauque, mais jamais agressive, sa partition ne faiblit à aucun moment. Comme dans les fables, les danseurs endormis se réveillent, et comme dans la vie, ils s'habillent. Commence alors le répertoire dansé de nos habitudes et conventions.

Entre poignées de mains hyperboliques et embrassades figées, le quotidien, sous la signature de la chorégraphe, se veut le lieu du rituel. Efficaces dans le traitement de la gestuelle, les phrases de Noemi Lapzeson,

même répétées à l'infini, ne parviennent cependant pas à atteindre la dimension symbolique nécessaire à une transfiguration. Et c'est dans le duo formé par Armand Deladoëy et Mio, que cette faiblesse apparaît le plus clairement. Malgré une interprétation convaincante doublée de la participation poétique de Vincent Barras et Jacques Demierre, la scène de couple ne décolle pas et se confine dans des clichés orientalisants, voire dans une idéologie orientaliste.

RÉMINISCENCES

Le troisième et dernier volet d'*Opus 27*, consacré au théâtre, voit l'apparition de deux comédiens - Barbara Baker et Georges Grbic -, porteurs d'un dialogue

inédit de l'auteure Sylviane Dupuis. Là encore, malgré une interprétation très distancée, la scène n'atteint pas son objectif: donner par la parole une réflexion si ce n'est définitive, du moins originale, sur la question du rituel.

En somme, *Opus 27*, manquant de cette énergie et de cette efficacité propres à l'exécution d'un rituel, cherche à réunir les éléments disparates de la création artistique par des rappels, des redites et des transformations sans parvenir à les élever vers un but plus métaphysique.

Opus 27, Comédie de Genève (6 bd des Philosophes) jusqu'au 2 juin, ma, ve, sa, à 20h, me, je à 19h, di à 17h.
Rés.: ☎ 022/320 50 01.

21 juin 2002

21.06 - 27.06 Danse

C'est aussi la Fête de la danse

S'asseoir en plein air, contempler le ciel encadré d'altièrres corniches, regarder un spectacle par-delà une paisible pièce d'eau, quel bon plan pour une soirée d'été! Pour une, pour deux, pour trois soirées et autant de programmes de danse pendant toute la durée de la Fête de la musique.

Hormis un programme surprise du Ballet du Grand Théâtre, vendredi à 22 h 30 au Grand Théâtre, les spectacles de danse sont concentrés dans la cour du Musée d'art et d'histoire, entrée boulevard Jaques-Dalcroze.

Sous la houlette de l'Association pour la danse contemporaine (ADC), les groupes se succéderont dès 19 h 30 vendredi, et dès 16 h samedi et dimanche. L'occasion est belle pour quantité de compagnies locales de montrer leur travail.

Commencée sur des airs d'orgue de Barbarie par Julie Peradotto et Virgine Scherly, la soirée de vendredi verra passer du hip-hop, puis les compagnies Sinopia (22 h), Laura Tanner (22 h 30) et Alias (23 h), avant le flamenco de minuit. Samedi à 16 h, élèves et étudiants de

par Benjamin Chaix

différentes écoles précéderont des créations professionnelles récentes, dont l'une sur la musique de Polar (22 h). Alias Cie clôturera ce programme à minuit.

Dernier round dimanche, avec les mêmes compagnies que pendant les deux soirées précédentes, mais réparties différemment dans l'horaire. La soirée se terminera avec le même hip-hop que vendredi. De la danse indienne est prévue au même endroit samedi à 19 h 30 et à 17 h au Musée d'ethnographie.



JESUS MORENO

Cie Laura Tanner. A voir dans la cour du Musée.

DANSE- SPECTACLES À LAUSANNE ET GENÈVE

Corps en métamorphoses

Le 5e Festival international de danse de Lausanne déploie une séduisante affiche, avec en point d'orgue un solo griffé par Jan Fabre. Ou comment découvrir maints paysages d'une seule et même femme.

La mutation est également au centre de «Corps 00:00», présenté à Genève, l'occasion pour la danseuse et chorégraphe d'origine flamande Cindy Van Acker de multiplier les zones de portraits à la surface de sa peau. De véritables sculptures corporelles voient ainsi le jour sous les «contorsionnements» d'un corps saisi dans l'hypnotique apesanteur du ralenti.

CORPS CONTRAINT

Qui n'a pas rêvé de remettre son corps à zéro, de lui donner formes et incarnations nouvelles? C'est sans doute ce que désigne «Corps : 00:00». Dès l'entame, un corps se déplace au métronome en roue, rouleades, enchevêtrements et oscillations. Puis, latéralement, il accélère sa trajectoire, multiplie les points de contacts au sol (genoux, buste, bras, mains, pieds; fesses), se reconfigure en passant d'un carré au sol à un autre, prend place et à lieu chaque fois dans un espace restreint, confiné qui le modèle et le bouleverse en fondre.

Ce qui est mis en avant ici, c'est l'ouverture et la multiplicité des formes que peut revêtir un corps. Si cet opus est particulièrement apte à effacer et déformer les contours d'une anatomie, il l'est encore plus à saisir ce qui vacille dans ce même corps, lorsqu'il quitte la position absolument ver-



Rut Horta, un autre invité à Lausanne

d'organes à la motricité et à la souplesse insoupçonnées. Chimère? Insecte? Flux d'énergie? Autant de métamorphoses du corps qui ne sont pas sans évoquer les recompositions successives du fameux cyborg de «Terminator 2» s'incarnant momentanément dans une forme pour mieux se re(dé)composer au sol dans une masse organique indéchiffrable ou une non-forme.

REGARDE LE CORPS TOMBER

De même dans ses chutes amorties, voire estompées par une maîtrise des terminaisons nerveuses, la chorégraphe confie que «le corps s'organise comme une masse qui absorbe le sol». D'autant plus que le corps se conçoit volontiers ici comme machinique. Témoins les électrodes conspiciant la danseuse. Si ces veines électriques fichées à même sa peau font écho

aux planches d'anatomies de la Renaissance ou à l'homme réseau stimulé et reformulé en permanence, elles ont surtout pour fonction d'innover une série d'impulsions aux muscles qui s'animent jusqu'au clin d'œil final.

Restent que les attitudes corporelles de l'artiste évoquent le plus souvent des êtres hybrides, à la frontière du monde animal ou végétal, à l'interface entre l'inconnu et le familier. Dans ce corps qui prend congé de sa forme humaine en réalisant de fascinantes expéditions formelles pour devenir paysage, on peut voir vibrer les explorations de chorégraphes, tels Xavier Le Roy, Gilles Jobin, Estelle Héritier ou Myriam Courfink. Selon des modalités très différentes, tous travaillent néanmoins sur le corps comme sujet, lieu et non plus objet de la danse, de la forme à l'informe.

GUERRIÈRE DES EXTRÊMES

Provocateur, l'artiste flamand protéiforme Jan Fabre l'est assurément. D'abord et surtout parce qu'il fait feu de tout geste artistique. N'associe-t-il pas dans son oeuvre chorégraphique, théâtre (il est écrivain, dramaturge et metteur en scène) arts plastiques et chant?

Ce que les mots font à l'intérieur du corps peut parfois se voir à l'extérieur. Mais en leur restituant leur subversive et origi-

nelle puissance de conflagration. Tel est le cas de «My movements are alone like streetdogs», qui engendre une circulation saisissante d'énergies et de fluides entre langage (les mots de Brassens tirés de «La Mauvaise réputation») et ceux, sublimes et insurrectionnels de Ferré dans «Le Chien») et expression corporelle. D'ailleurs, dans cette transformation de la langue qui n'a plus rien à voir avec celle que l'on parle, on n'est jamais loin d'un chamanisme habité, quasi possédé, quelque part entre Antonin Artaud et ma sorcière mal-aimée.

La réussite de ce solo tient beaucoup aux métamorphoses sibilines de sa danseuse, l'Islandaise Erna Omarsdottir, dont la gestuelle est animée d'une prodigieuse force de jaillissement, d'un phrasé corporel d'une incroyable vigueur, rapide, bondissant. Y alterne, dans une symétrie parfaite, saccades, torsions, sauvages ondulations et lascive découverte de sa peau crête d'une épaule. Le corps provoque à l'imagination, et rappelle des attitudes animales.

BERTRAND TAPPOLET

Festival international de danse de Lausanne, Théâtre Sévelin 36 Réserv. : 021 626 38 12 «Corps 00:00». Théâtre du Grütli-Genève Réserv. : 022 328 98 78

Le Temps – Sortir

du 10 au 16 octobre 2002

DANSE

Genève

CORPS 00:00

Corps 00:00. Ce titre-là ne ment pas: le solo de Cindy Van Acker est aussi austère qu'harmonieux, tendu entre néant (quatre zéros de suite) et rêve d'infini. Ce que le titre ne dit pas, c'est la maîtrise phénoménale de la danseuse, épousant l'ombre pour mieux rendre son corps méconnaissable, relié qu'il est par un câble, sorte de cordon ombilical, à un stimulateur musculaire. Il faut la voir, jambes écartées, buste penché en avant, dos blême surexposé et agité de soubresauts, comme un ventricule. Présence insensée, mais non identifiée. A la sortie de la nuit, le visage de la jeune femme s'offre enfin au spectateur. Et c'est poignant comme une naissance. **ADF**

Théâtre du Grütli, rue Général-Dufour

**24. Je 10, ve 11 et sa 12 octobre
à 20h30. (Préloc. 022/328 98 78).**

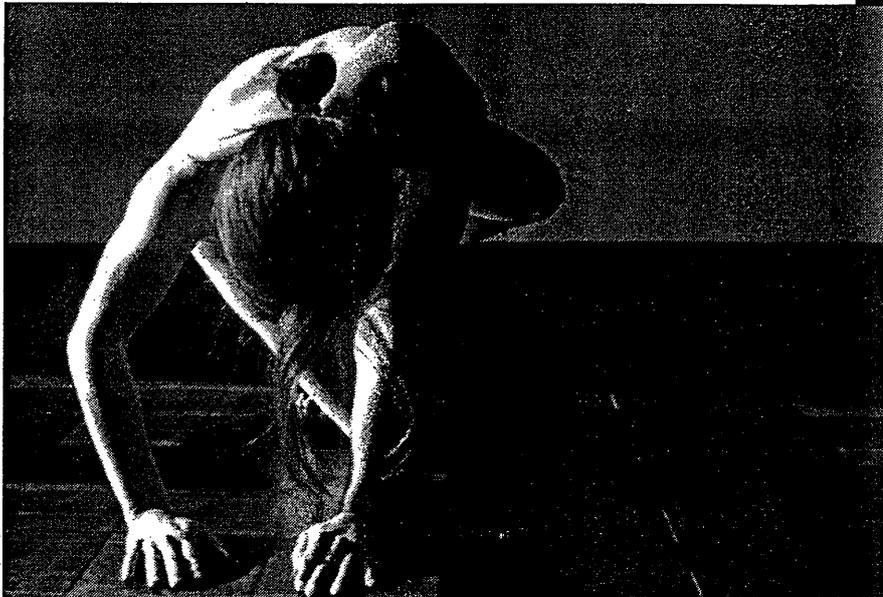
Le Temps – Sortir

semaine du 26 sept. au 2 oct. 2002

Explorations intimes

**Cindy
Van Acker
et Louise
Hanmer
en solo**

Théâtre du Grütli,
rue du Général Dufour
16 à Genève.
Me 2 octobre à 20h30.
(Préloc. 022/328 98 78).
Jusqu'au 12 octobre.



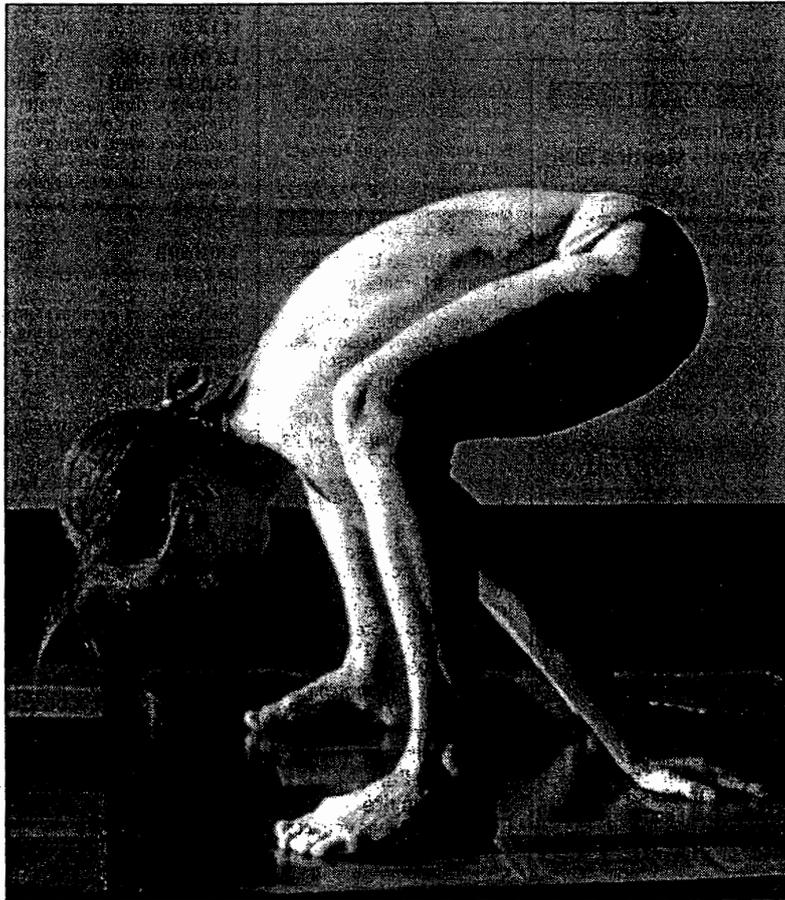
ISABELLE MEISTER

Deux solos à découvrir au Théâtre du Grütli par l'entremise de l'Association pour la danse contemporaine: *Corps 00:00* de **Cindy Van Acker (photo)** et *I Feel always like Home, even in Myself* de Louise Hanmer et Laurent Valdès. Cindy Van Acker, flamande établie à Genève depuis dix ans, a choisi ici d'explorer un couple inséparable: le mental et le physique, la tête et le corps. La danseuse

se étudie, avec systématique, le pouvoir de l'un sur l'autre, leur indépendance et leurs influences respectives. Louise Hanmer et Laurent Valdès partent eux en voyage, au dehors (par le biais de la vidéo) et en eux-mêmes. Pensé comme un «road movie arrêté», ce solo, interprété par Louise Hanmer, visite les mondes intérieurs comme autant de paysages.

LK

2 octobre 2002



ISABELLE MEISTER

CE SOIR AU THÉÂTRE DU GRÜTLI

**Cindy Van Acker
et Hanmer & Valdès**

Le Théâtre du Grütli accueille une nouvelle fois l'Association pour la danse contemporaine (ADC) qui commence ici sa saison avec une soirée en deux parties. On verra la chorégraphe-interprète Cindy Van Acker dans un solo intitulé «Corps 00:00». D'origine flamande, quelque temps danseuse au Ballet du Grand Théâtre de Genève, cette interprète de Laura Tanner, Estelle Héritier ou encore Myriam Gourfink, est aussi

une performeuse aguerrie. Elle s'interroge actuellement sur les jeux d'influences entre le mental et le physique. Le deuxième volet du programme est laissé à Louise Hanmer et Laurent Valdès, un couple de voyageurs qui prennent la chambre d'hôtel comme lieu de réflexion. Ça s'appelle «I feel always like home, even in myself». A voir jusqu'au 12 octobre à 20 h 30. Rés. 022 328 98 78. B.Ch.

Le Temps

8 octobre 2002

CRITIQUE

Accouchement nocturne à Genève

Une secousse. Durable même. A condition de ne pas chercher le sens de la marche au Grütli à Genève. De se laisser guider dans les sous-sols de la vie par la chorégraphe et danseuse Cindy Van Acker. Oui, dans *Corps 00:00*, l'artiste invite le spectateur à chercher avec elle cet état premier d'où tout procède: la forme, le désir, la sexualité. Théâtre des limbes et de l'indicible donc. Poussé à un degré d'exigence rare. Aussi austère qu'hypnotique. Parce que cette artiste, et c'est sa noblesse, n'abandonne rien au hasard: chaque dépression corporelle a sa nécessité, sa pulsation électronique, accompagnement musical en direct signé Frédérique Franke, Philip May, Denis Rollet et David Stampfli. Difficile dès lors pour Louise Hanmer de leur succéder dans *I feel always like home, even in myself*, vague à l'âme très vague dans un motel du bout du monde, tranche de déprime qu'elle cosigne avec le vidéaste et scénographe Laurent Valdès. Oui, *Corps 00:00* est trop intègre pour admettre dans ses parages un cliché dépressif. Cindy Van Acker évolue ailleurs. Collée d'abord au mur du fond, dans un grand noir utérin, reliée par un câble à un stimulateur musculaire. Présence nue encore floue, mais déjà obsédante. Plus tard, ce corps trouvera son destin et son échine. Rampant comme le crabe. Jambes écartées comme celles de la parturiente. Apaisé soudain sur une planche misérable, à un mètre cinquante de haut. Voici la scène qu'on n'oublie pas: de ce lit, la danseuse en boule choit. Chute brutale, mais harmonieuse. C'est un accouchement. Un bruit sourd qui laisse une trace de lumière argentine dans une nuit de cendres.

Alexandre Demidoff

4 octobre 2002

Une saison de danse 2002-2003 toujours nomade

GENÈVE • *Sans domicile fixe, la danse écume les théâtres genevois avec une programmation attractive concoctée par l'Association pour la danse contemporaine.*

Voilà plus de quatre ans que l'Association pour la danse contemporaine (ADC) recherche l'ancre rêvée: un lieu qui serait entièrement dévolu à la danse et qui ferait honneur aux spectacles de haute tenue que propose l'association depuis une dizaine d'années. Patiente, l'ADC a entamé mardi une saison 2002-2003 qui se présente sous les meilleurs auspices. En voici un rapide survol.

Jusqu'au 12 octobre, deux jeunes chorégraphes et danseuses, Cindy Van Acker et Louise Hammer, partagent au Théâtre du Grütli «Une soirée pour deux solos». Dans *Corps 00:00*, la première nommée poursuit ses investigations formelles autour du corps, considéré comme «une masse qu'il s'agit de neutraliser», tandis que Louise Hammer et Laurent Valdès s'interrogent dans *I feel always like home, even in myself* sur les expériences sensorielles liées à des lieux ordinaires. Ils nous convient ici à un voyage intérieur initié dans une chambre d'hôtel.

Dans un tout autre registre, le «Theater Stap» présente *Ook* (les 26 et 27 octobre au Théâtre du Loup), un spectacle chorégraphié par Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehorst et qui met en scène les rêves de grandeur qui animent les dix interprètes handicapés mentaux de la compagnie.

PROPOSITION INSOLITE

S'il ne fallait choisir qu'un spectacle, le public se déplacera pour *Rare* au «Zoo» de l'Usine, le 9 décembre, de 18h à 24h. Ce dispositif chorégraphique et musical conçu par Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz nous promet de subtiles interactions entre l'ordinateur et les corps. Ce sera là l'occasion de suivre - en compagnie de cinq danseuses et de quatre musiciens - une odyssée déconcertante qui dure six heures.

A l'Alhambra, les 9, 10 et 11 janvier, Nasser Martin-Gousset proposera *Neverland*, un spectacle qui s'inspire de l'univers romanesque des *Hauts-de-Hurleyent* et ne manque pas d'originalité. A la mi-saison, la deuxième édition

de la *Hip-hop danse connexion*, qui se déroulera les 20 et 21 février au BFM, accueillera des compagnies emblématiques d'une scène hip-hop débarrassée de ses clichés. Très attendue, l'Akram Khan Company donnera une leçon de fluidité et d'harmonie avec *Kaash* (les 8 et 9 mars au Théâtre du Loup), alors qu'au même endroit, du 8 au 12 avril, le chorégraphe Claudio Bernardo présentera deux courts solos qui revisitent des figures et des thèmes bibliques. Quant à l'Alias Compagnie de Guilherme Botelho et de Caroline de Cornière, elle donnera à voir une danse énergique et désarticulée dans *Le poids des éponges* (au Théâtre du Grütli, du 23 avril au 17 mai). Enfin, la danse sera présente du 20 au 22 juin dans la cour du Musée d'art et d'histoire, lors d'une fête de la musique qui pourrait bien être aussi celle de la danse, si l'ADC devait toutefois trouver, d'ici là, un toit pour abriter son art.

MARC VAN DONGEN

Rens: ☎ 022 329 44 00,
Rés.: ☎ 022 328 98 78.

Le Temps

30 septembre 2002

PROGRAMME • L'Association de danse contemporaine lance demain une nouvelle saison nomade à Genève, éclectique et souvent électrique

Entre hip-hop et performance, la danse contemporaine tisse sa toile à Genève

« **E**n matière de danse contemporaine, l'offre genevoise est extraordinairement riche, si on se souvient qu'il y a dix ans cet art était confiné à une seule salle », observe Claude Ratzé, directeur de l'Association de danse contemporaine (ADC). Et c'est vrai que l'amateur a aujourd'hui l'embaras du choix à Genève et que du Forum de Meyrin au Loup, en passant par le Relais de Château-Rouge à Annemasse, la danse a appris à s'inviter sur les scènes de la région. Cet élargissement de l'horizon chorégraphique, on le doit beaucoup à l'ADC qui, tout en n'ayant toujours pas de maison attitrée, offre chaque année une programmation aussi généreuse qu'excitante, entre hip-hop clas-

sieux, mais pas trop, introspection à corps perdu, traversée fausement désinvolte et vraiment attrape-cœur de la mémoire musicale des trente dernières années (le génial *The show must go on* de Jérôme Bel en mai passé au Bâtiment des forces motrices).

Oui, Claude Ratzé, secondé par ses collaboratrices Nicole Simon-Vermot et Anne Davier, a l'art d'imaginer des circuits toujours personnels au cœur des tendances actuelles. Sans esprit de chapelle surtout. « Ce que j'apprécie, ce sont les artistes qui vont jusqu'au bout d'un concept », explique le programmateur. A l'image de la Flamande Cindy Van Acker et de son *Corps 00:00* ou des Genevois Louise Hanmer et Laurent Valdès avec leur *I feel always like home, even in myself*. Ces deux solos exploratoires lanceront dès demain au Grütli le bal de l'ADC. Huit spectacles suivront pour un parcours plus ludique qu'hermétique avec, en guise d'apothéose, un feu d'artifice chorégraphique, trois soirs de suite dans la cour du Musée d'art et d'histoire pendant la Fête de la musique que plus de 16 000 spectateurs ont suivie en juin dernier.

Des frictions donc. Rien que des frictions de danse. Avec par exemple la troupe flamande Theater Stap,

dix danseurs handicapés mentaux qui promettent la foudre au Théâtre du Loup (*Ook*, les 26 et 27 octobre) ou l'Anglo-Indien Akram Khan, chorégraphe chou-chou du moment (*Kaash*, les 8 et 9 mars au Loup encore). Un constat ici: les noms tape-à-l'œil ne se bousculent pas. Ce qui ne signifie pas que l'ADC ait fait vœu de clandestinité. Les 20 et 21 février prochain, Claude Ratzé compte bien remplir deux soirées d'affilée les 700 places du Bâtiment des forces motrices avec *Hip-hop danse connexion 2*. Il espère même faire mieux en invitant pendant quatre semaines (durée rarissime dans le domaine) la compagnie Alias, chère à Caroline de Cornière et à Guilherme Botelho, à présenter sa nouvelle création au Grütli. C'est que le chœur des passionnés ne cesse de croître, assure Claude Ratzé, qui organise aussi des virées en car ouvertes à tous les amateurs, histoire de connaître quelques chocs esthétiques, à Annecy ou ailleurs. Prochaine étape alors: créer une vraie Maison de la danse à Genève et verser une petite larme de crocodile sur un nomadisme enfin défunt.

Alexandre Demidoff

CORPS 00:00 ET I FEEL ALWAYS LIKE HOME, EVEN IN MYSELF, Genève, Grütli, du 1er au 12 oct. (022/328 98 78).

Le Temps – Sortir
24 octobre 2002

Le Theater Stap

Une troupe flamande au Loup



DR

Changer de vie. Telle est l'ambition avouée des acteurs flamands de *Ook*, spectacle accueilli au Théâtre du Loup à Genève. Connaître l'extase dans les bras de Leonardo Di Caprio sur le *Titanic* en perdition, par exemple. Ou encore chanter à tue-tête «Dans le Port d'Amsterdam» de Brel, un soir de tempête sur une plage de la mer du Nord. Ou enfin se métamorphoser soudain en top model et jouir en secret de se voir si belle (beau) dans le miroir de nos vanités. Le Theater Stap multiplie, à ce qu'il paraît, les métamorphoses et les tableaux. Jeu de rôles d'autant plus vertigineux que les dix interprètes sont handicapés mentaux. Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehorst, deux danseurs rompus à toutes les secousses, les guident au pays des fantasmes. **ADF**

Théâtre du Loup, ch. de la Gravière 10 à Genève. Sa 26 à 20h30 et di 27 octobre à 18h. (Préloc. 022/301 31 00). Jusqu'au 27 octobre.

■ www.adc-geneve.ch

Le pétulant spectacle «Ook» fait crier au Loup

Des acteurs déficients mentaux exultent dans une étonnante production belge.

BENJAMIN CHAIX

«Je suis malaaaaade, complètement malaaaaade», chante Dalida. Rien à voir avec l'état de santé des interprètes de Ook. Cette production en provenance de Flandre propulse sur la scène du Théâtre du Loup des comédiens danseurs en pleine forme. «Le cœur cerné de barricaades» reprend Serge Lama après sa défunte devancière. Elle et lui chantent à tour de rôle un peu de la célèbre chanson, pendant que les acteurs du Theater Stap se servent sur un plateau apporté par l'un d'eux. Le verre à la main, ils poursuivent leur interprétation du plus insolite des spectacles de l'automne.

Rythme endiablé

Invité par l'Association pour la danse contemporaine (ADC), le Theater Stap mérite amplement qu'on lui consacre son samedi ou son dimanche soir. D'entrée, Ook vous saisit par sa singularité et son entrain. Le prologue est chanté *live*. Sur un rythme endiablé, les artistes de la soirée apparaissent les uns après les autres, dansant et gesticulant sans répit. Physiques et physionomies trahissent la trisomie de ces interprètes pas comme les autres. Deux d'entre eux, deux jeunes femmes, s'arrêtent sur le devant de la scène pour y pousser un cri strident. Avant de repartir.

Je suis malade vient après. Cette plainte fait à la fois sourire et frissonner. Voir les comédiens

du Theater Stap aller et venir sur cette musique produit un effet certain. Comme le fera leur apparition en fin de spectacle sur la chanson de Brel *Voir un ami pleurer*. Il y est question d'«enfants de 50 ans», ce qu'ils seront un jour. Pour l'instant, ces acteurs mettent toute leur jeune ardeur dans le projet chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehost.

Le premier a fait ses classes chez Anne Teresa De Keersmaeker, une référence en Belgique et bien plus loin à la ronde, et a contribué aux succès des Ballets C. de la B. avec le fameux Alain Platel. Nienke Reehost est elle aussi un pur produit de la scène contemporaine belge avec des expériences au sein des Ballets C. de la B., chez Meg Stuart et dans la Cie Última Vez de Wim Vandekeybus. Armés de la sorte, ces deux artistes ont beaucoup à apporter au Theater Stap.

Rêves improvisés

Les handicapés mentaux de la région de Turnhout, en pays flamand, n'ont pas attendu Sidi et Nienke pour faire du théâtre. Des spectacles sont organisés depuis 1986 sous le label Theater Stap. Ils réunissent, quelquefois autour de textes de grands auteurs (Sophocle, Büchner, Tchekhov) des acteurs trisomiques doués pour le théâtre ou la danse. Ceux qui participent à Ook ont participé au processus de création en improvisant sur leurs rêves les plus fous: être couronnée Miss du coin,



«Ook». Les jeunes trisomiques improvisent sur leurs rêves les plus fous: chanter dans un groupe connu ou combattre comme Bruce Lee.

combattre comme Bruce Lee, chanter dans un groupe connu.

Ces éléments de départ se retrouvent en cours de spectacle, parfaitement intégrés dans la suite de séquences poignantes, absurdes ou comiques qui constituent Ook.

Le théâtre dansé, réaliste et survolté typique des Ballets C. de la B., semble avoir été inventé pour ces interprètes aux gestes francs et à la poésie rude. De la part de ces artistes-là, les électrochocs que la danse contemporaine se plaît à

brancher quasi systématiquement sur ses spectateurs paraissent moins vains.

«Ook» par le Theater Stap de la province d'Anvers, le 26 octobre à 20 h 30 et le 27 octobre à 18 h. Rés. 022 301 31 00 et Fnac.

L'ADC en bref

Ook est le deuxième spectacle de la saison de l'Association pour la danse contemporaine (ADC). rendez-vous suivants ne sont; moins intéressants. Dans désordre, citons les soirées *hop* des 20 et 21 février 2003 BFM. Après l'expérience de saison dernière — une première pour l'ADC — Claude Ratzé et ses équipe ont sélectionné des groupes de diverses provenances pour un nouveau programme de démonstrations.

Le printemps 2003 sera très attrayant avec le retour du talentueux Brésilien de Mons Clau Bernardo, qui viendra au Théâtre du Loup en tant que chorégraphe chef de troupe (11 avril). Alias Cie de Guilherme Botelho est aussi attendu, 23 avril au 17 mai, avec une nouvelle création au Théâtre Grütli.

Plus près de nous, il ne faut pas manquer au Loup l'Indien Londres Akram Khan, le kathak et danse occidentale (mars), et à l'Alhambra la création de Nasser Martin-Gousset au des Hauts de Hurlevient (9-11 vier). En outre, Myriam Gour et Kasper T. Toeplitz prévoient un événement d'une durée de six heures au Zoo de l'Usine le 9 décembre. Ça s'appelle Rare et le rester.

ADC, rens. 022 329 44 00

Le Temps 25 octobre 2002

SCÈNE • Dix danseurs-comédiens flamands, handicapés mentaux, rêvent d'une autre vie à Genève, le temps d'une confiance fraternelle

Juke-box intime au Théâtre du Loup

Des larmes et de la sueur. De la joie et des chagrins soudain torrentiels, qu'on se voudrait de ne pas partager avec son voisin. Un petit mouchoir dans la poche ou, mieux, un(e) petit(e) fiancé(e) de fortune à ses côtés, ne sont en effet pas de trop pour assister à *Ook*, spectacle euphorique et déchirant comme les virées du samedi soir de jadis, lorsque le disco invitait à brûler les toxines du spleen, lorsque Jacques Brel en ses îles Marquises chantait l'écume des amours charvées. Ce juke-box intime, à découvrir ce week-end seulement au Loup à Genève, est signé Theater Stap, troupe flamande formée d'acteurs handicapés mentaux. Dix interprètes qui ont l'habitude de marauder ensemble dans les sous-bois du fantôme, entraînés ici par Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehost, enfants indisciplinés d'une scène belge contemporaine formidablement déraisonnable.

Le décalage, fût-il imposé par la nature, comme vertu créatrice. Tel est l'un des principes de cette compagnie née il y a quinze ans. Le jeu dans *Ook* consiste à explorer un fantôme commun, qui colle à la peau de ces acteurs particuliers: changer de vie. Cela pourrait être un psychodrame. Mais non. C'est une surboum, une orgie en sous-sol, avec nuage de fumée en préambule comme sur un podium de concert pop, lunettes bronzées de voyou gomi-

né pour les uns ou débardeur à la gloire de Bruce Lee pour les autres. De la variété et du kung-fu donc. L'un glisse sur le plateau tapissé de coupures de presse dans un cri primal, l'autre s'enivre en respirant à pleins poumons «La Vie en rose» d'Edith Piaf, d'autres encore titubent sur leur vélo à travers un paysage rouge et ombre.

Cette esthétique-là, volontairement décousue et déraillante, ravive nos mythologies, ces chan-

sons qui passent par la bande FM et qui sont nos vrais compagnons de dérouté. C'est dire si ce *Ook* est fraternel. C'est dire aussi si Dalida tombe juste lorsqu'elle emprunte à Serge Lama son légendaire «Je suis complètement malade [...] Je suis seule sans toi».

Alexandre Demidoff

OOK, Genève, Théâtre du Loup, sa 26 à 20 h 30; di 27 à 18 h. (Loc. 022/301 31 00 ou billetterie Fnac).

«Ook» chorégraphie nos impossibilités

DANSE • Ce week-end, le Théâtre du Loup accueille «Ook», en partie interprété par des acteurs handicapés mentaux. Excellence et rigueur sont au rendez-vous.

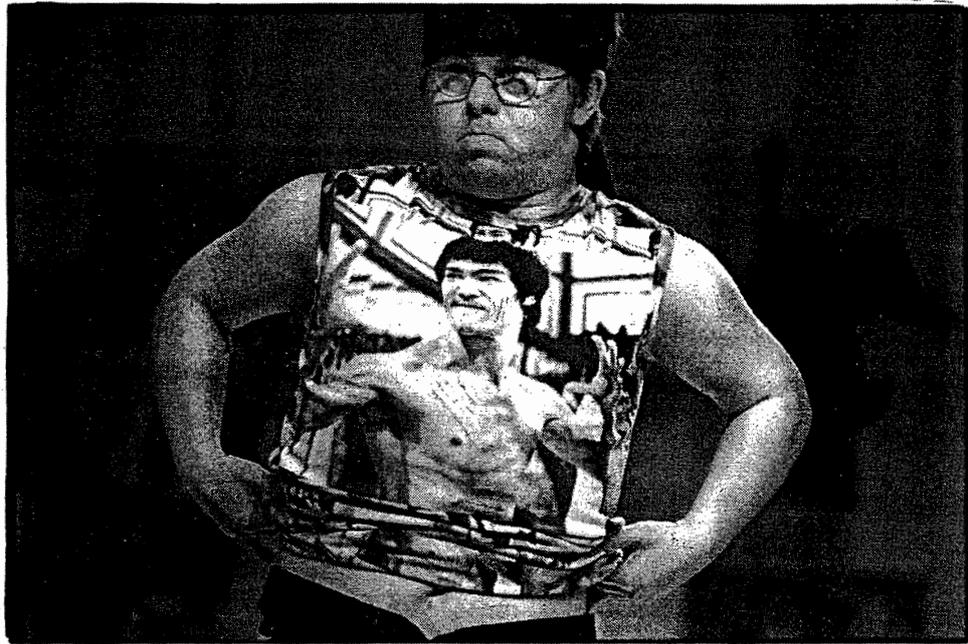
SANDRA VINCIGUERRA

Le Theater Stap joue franc-jeu et on lui sait gré de cette indépendance. Car, le travail de la compagnie flamande se révèle radicalement lié à la nature de ses interprètes: la pièce *Ook* (ainsi que tous les précédents spectacles du collectif) est jouée par des acteurs pour la plupart handicapés mentaux. Cette toute récente création est à découvrir absolument samedi et dimanche prochains au Théâtre du Loup de Genève. Une expérience déroutante qui interroge les fondements même de la fiction.

Depuis 1987, le Theater Stap s'est dessiné comme une compagnie professionnelle employant des acteurs handicapés mentaux et invitant des metteurs en scène pour l'élaboration d'un spectacle. Pour *Ook*, la structure a décidé d'évoluer vers la danse et de travailler avec deux chorégraphes: Sidi Larbi Cherkaoui (des Ballets C de la B) et Nienke Reehorst (danseuse chez Meg Stuart). Le matériau de la pièce: les rêves des interprètes et leur rapport à la danse. Au final, la création porte la marque très énergique des chorégraphes, mais distille une noirceur et un humour particuliers aux comédiens.

IRONIQUES SUICIDÉS

Deux doigts sur la tempe ou au fond de la gorge, les interprètes de *Ook* miment en bouclé leur suicide, tandis que Dalida chante en fond sonore. «Je suis malade» semblent dire, muets, les suicidés inlassables. Comme s'ils digéraient cette image policée et rabâchée du désespoir, ce cliché, pour nous le renvoyer en pleine figure sous sa forme la plus radicale. Ainsi interprété, le discours paraît relever à la fois de la situation concrète des interprètes et de la douleur psychologique qui en résulte. Cependant, l'é-



Être Bruce Lee, l'un des rêves visités par les interprètes de «Ook».

KURT VAN DER ELST

pisode tourne bientôt à l'ironie: à force d'être rejoué, le geste perd de sa force et la chanson de sa crédibilité. Comme si trop de sérieux nuisait au sérieux. A l'image également de l'épilogue du spectacle où, en rang et face public, les comédiens se lancent dans une série de grimaces, image immédiatement poétique et auto-dérisoire.

SIMULTANÉITÉ

Si *Ook* touche son public si durablement, c'est probablement parce que le spectacle réussit là où d'autres ont bien souvent échoué: donner aux spectateurs l'image simultanée de la réalité et de la fiction.

Parce que les interprètes de *Ook* prennent place dans un univers fictif et que cet espace n'est pas ou peu occupé par des personnes handicapées, ils font naturellement violence à l'uni-

vers rassurant et établi de la fiction. Ainsi, jamais, le public ne perd de vue la particularité des interprètes et pourtant, tout au long du spectacle, jamais il ne sera question de la mise en scène d'un handicap, mais de la difficulté éprouvée par tous à effectuer certains gestes, à dire certaines choses. Une sorte de chorégraphie de nos incapacités et des maigres moyens de les dépasser. Usant du matériel physique (ici également génétique) de chaque comédien, Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehorst proposent une pièce stratifiée et complexe, jusque dans le moindre détail, sans tomber dans la démagogie ou la démonstration.

UN LANGAGE PROPRE

Si le Theater Stap ne se sert pas des comédiens pour tenir un discours sur le handicap, il

ne cherche pas non plus à donner un langage artistique (quel qu'il soit) à des individus exclus des domaines de la création. La compagnie propose plutôt à ses acteurs de construire leur propre langage sous la direction de metteurs en scènes et chorégraphes. Il s'agit de créer dès lors un langage apte non seulement à rendre compte du monde, mais également de l'auteur du discours. Et *Ook* se révèle frappant sur ce point, les dix comédiens se présentent comme autant d'individualités responsables de jeux distincts. Investi, chacun, dans l'interprétation de sa partition. Un engagement risqué que l'on voudrait plus souvent voir sur scène.

Ook, Théâtre du Loup (10, ch. de l. Gravière (Acacias, Genève), 26 oct., 20h30, 27 oct. à 18h. Rés. ☎ 022 301 31 00.

DANSE - RARE À L'USINE DE GENÈVE

Installation chorégraphique

Spectacle chorégraphique abstrait et musical, *Rare* joue du lent agencement de trois corps, muscle après muscle (animés par des micromouvements). Où le statisme, qui n'est qu'apparence, le dispute au dynamisme d'un corps qui prône souvent une lenteur extrême.



En réduisant au minimum voire à l'infini les mouvements et les déplacements des danseuses, la chorégraphe française Myriam Gourfink déconstruit l'espace commun (celui du rythme temporel) pour en inventer un nouveau à chaque situation en fonction des alliances changeantes que passent les interprètes avec la musique qui les soutient littéralement, comme des nappes de sos en oscillation constante. Une lente mue sonore complétée par un dispositif de vidéos et des textes de François Bon. Au spectateur d'ajuster ses visées à cette création hors normes, en déambulant entre danseurs et musiciens.

Voici donc que, dans ce monde où un nombre extraordinaire de choses se passent et où plus rien n'arrive vraiment, Gourfink se tient à l'écoute de ce qui peut encore nous mettre en route vers l'humain et rendre plausible l'aventure d'être. L'écriture chorégraphique ne met plus en scène ici les variations du corps, elle devient modulation, passage du souffle. Les mots redeviennent les prolongements naturels de la main, de l'oreille, de la pensée.

LENT DEHORS

Cette danse de la vision intérieure aurait plu à Michaux ou à Beckett dans cette écoute tendue de tous les recoins de l'espace du dedans, le corps qui adopte de lentes fluidités. Patientie méditation de 6 heures, *Rare* est aussi un arpentage de l'espace déchiffré comme un espace sonore qui articule un corps en autant d'atomes sonores en constante réorganisation. Dans *Marine*, solo conçu pour la danseuse flamande Cindy Van Acker, le son tintinnant

bulait doucement, comme au seuil d'une lamaserie traversée par le souffle pour finir par emplir de manière très concrète chaque pouce d'espace jusqu'à évoquer l'imminence d'un crash dans un vrombissement de fin d'un monde.

Pensé comme un volume, le corps s'étale ici centimètre après centimètre dans une concentration énergétique proprement sidérante. Une danse physique très exigeante qui combine souplesse d'une grande plasticité et tonicité musculaire. De cette danse millimétrée témoigne Cindy Van Acker à propos du solo *Marine* en relevant que «le rapport à l'espace se cristallise sur une sensation très pleine.

Comme danseuse, j'ai l'impression paradoxale de beaucoup bouger, d'utiliser et d'investir l'espace dans son entier, alors que je reste dans un cercle de deux mètres de diamètre. Les fréquences sonores de la musique composée et jouée live par Kasper T. Toeplitz contribuent de manière décisive à ce sentiment d'amplitude spatiale et me soutiennent corporellement au

énergie si concentrée qu'elle semble libérer le corps de l'apesanteur.

MYSTÈRE

Si le mot mystère signifie encore quelque chose à l'heure du tout-exhibition, de l'intimité surchargée en zapping, il se trouve peut-être dans cette danse qui remplit des vides, dans ces lieux et ces corps. Proche du rythme biologique naturelle, la durée s'installe dans la lenteur de secrètes métamorphoses : le corps des danseuses se fait algue, étoile de mer, statue animée, au gré de l'imaginaire de chaque spectateur.

Cet univers n'est d'ailleurs pas sans évoquer le langage d'éternité de Marguerite Duras. D'ailleurs le nom du logiciel de composition du mouvement dérive du durrusien Ravissement de Lol V. Stein. C'est une progression du corps subtile, infime, comme par de légers glissements successifs proche d'une attente sans fin. Celle de Lola Valérie Stein, personnage imaginé par Duras, dont l'illumination naîtra de pouvoir voir le lent ballet hypnotique des amants.

Rare, c'est l'art de faire surgir en chaque spectateur le lieu de naissance, vie et extinction du mouvement, d'en éprouver les prolongements ondulatoires. Car le rythme, les points d'appui et les temps de repos de la danse liquide de *Rare* vous innovent lentement, font naître en vous des sensations inédites, trop longtemps enfouie par manque d'attention.

— ● BERTRAND TAPPOLET

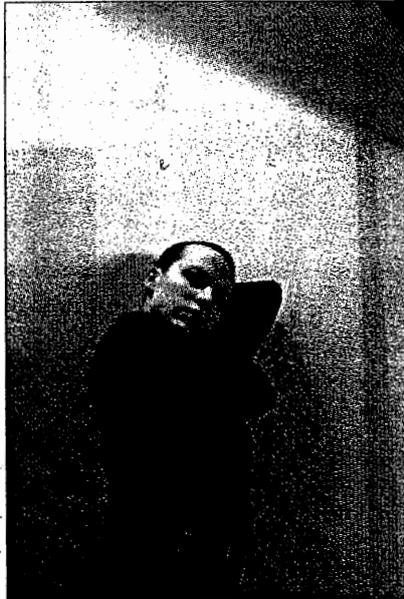
Rare, 9 décembre, Le Zoo-Genève 4, Place des Volontaires/L'Usine 1er étage, Rés. : 022 328 08

Le Temps – Sortir
Du 5 au 11 décembre 2002

Rare

Six heures chorégraphiées
par Myriam Gourfink

Cinq danseuses et autant de musiciens pour une soirée qui s'annonce aussi hypnotique qu'insolite. La chorégraphe française Myriam Gourfink aime les traversées infinies au cours desquelles les corps se plissent et se déplient, histoire de s'inventer un destin provisoire, loin des balises théâtrales. Au Théâtre de l'Usine à Genève, l'artiste recourra à un dispositif testé avec succès l'hiver passé à Belfort. Cinq interprètes, dont l'excellente Cindy Van Acker, glisseront imperceptiblement d'un état à l'autre, entre immobilité feinte et attraction des gouffres. Ces danseurs seront accompagnés six heures durant (!) par un quintette d'instrumentistes, imaginant en direct devant ses ordinateurs des trajectoires sonores inédites. Spectacle marathon, donc, pour lequel il est vivement recommandé de se ravitailler en cours de route. **ADF**



FRÉDÉRIC FICHET

L'Usine, place des Volontaires 4 à Genève. Lu 9 décembre à 18h.
(Préloc. 022/781 40 04). Jusqu'au 9 décembre.

■ www.adc-geneve.ch

Genève Le Guide Décembre 2002

Visage de madone au crâne rasé, la Française Myriam Gourfink prône une danse d'une lenteur hypnotique, où l'ordinateur est intégré à part entière. "Rare", pour trois danseuses et quatre musiciens, partage la scène avec le public qui peut y circuler librement. Lundi 9.12, de 18h à 24h.



THÉÂTRE DE
L'USINE • E7
Pl. des Volontaires
022 328 08 18

9.12

Danse et érotisme: quel couple?

À l'heure où le sexe sature les médias, l'érotisme serait-il dans une impasse? Désespérante, la sexualité qui irrigue la contemporanéité semble n'ouvrir à aucun imaginaire, n'inventer aucun érotisme. Qu'en est-il donc de la danse? Eros sait-il encore chorégraphier les corps - ou s'est-il à jamais fondu dans la trame continue du quotidien?

Dire qu'il y a des œuvres chorégraphiques qui font de la sexualité leur thématique principale ne suffit pas à certifier la présence de l'érotisme dans la danse. Prenons *S*, de Sasha Waltz¹, qui déroule l'histoire voluptueuse d'une naissance des corps par effleurements et caresses: la danse met ici en abîme son propre érotisme. Quant à *Hautnah*, *Ring* et *Deluxe Joy Pilot* de Félix Ruckert, ils travaillent le rapport érotique du public et des danseurs (les *performers* murmurent des mots tendres à l'oreille des spectateurs, ces derniers peuvent «s'offrir» un solo rien que pour eux, etc.). Pour le chorégraphe berlinois, la fusion du spectateur avec le danseur ressemble à une union sexuelle². Évoquons encore la chorégraphe américaine labélisée «mode pornochic», Jennifer Lacey, épaulée dans son travail par l'artiste visuelle Nadia Lauro. Leur spectacle *\$Shot*, autrement dit «Éjaculation» dans le vocabulaire porno, est librement inspiré de vidéos pornos gay des années soixante-dix. Le résultat? «Sur un sol en plastique gonflé d'un liquide laiteux qui chuinte dès qu'on remue le petit orteil, deux filles, en slip, T-shirt et chaussettes, s'offrent aux spectateurs. Cette partie de jambes en l'air au sens propre, sur fond de bruits de succion, détaille un catalogue de positions telles qu'on les imagine, avec juste ce décrochage narquois qui évite tout dérapage obscène»³. Ou comment retourner le porno tout en jouant avec la construction du corps érotique... Sasha Waltz, Felix Ruckert ou Jennifer Lacey - mais il y en a d'autres - cherchent à faire valoir, de façon explicite, la puissance de la sexualité dans la danse. Avec cette liberté de jouer et de jouir de son corps qui lui est propre. Salomé n'a rien fait d'autre pour obtenir la tête de Jean-Baptiste⁴.

Mais l'érotisme dans la danse réside aussi là où on ne l'attend pas. Il s'incarne dans l'implicite, il est ambigu, et loin du «tout montrer tout voir». Dans l'ombre, mais proche du dévoilement. Hier, Joëlle Bouvier et Régis Obadia inauguraient avec *L'Étreinte*⁵ un travail dont le couple était le motif central: un homme et une femme se rencontrent, se séduisent, s'aiment, se séparent - le tout avec une charge érotique explosive.

Aujourd'hui, s'il est davantage question d'envisager le corps comme une structure modifiable et contrôlable («corps-objets» ou «corps-machine», souvent dé-sexualisés bien que mis à nu) plutôt que comme le siège du psychisme ou du social, la danse cherche malgré tout à expérimenter de nouveaux rapports à l'autre, au désir, et dessine sans aucun doute une nouvelle cartographie érotique.

Le présent dossier cherche à esquisser les rapports de la danse et de l'érotisme à travers différentes contributions. Philippe Verrièle, journaliste, critique et auteur, s'est penché sur le sujet et porte un regard sur l'histoire du couple que forment la danse et l'érotisme, du ballet classique à nos jours. L'interview de Jean-Yves Pidoux, spécialiste en sociologie du spectacle et du corps, rend compte des divers mécanismes de réception et de la libido du spectateur. Enfin, une moisson buissonnière de témoignages clôture ce dossier et raconte à quelles occasions la danse a pu, pour différents spectateurs, se déchirer pour laisser affluer sa puissance érotique.

Dossier réalisé par Anne Davier



¹ noBody.

² Voir l'interview de Felix Ruckert parue dans *Le Monde* du 25 novembre 2001, intitulée «Je cherche à faire valoir, dans la danse, la puissance de la sexualité».

³ Voir l'article paru dans *Le Monde* du 28 juin 2002, intitulé «De Jennifer Lacey à Christine Angot, plongée abrupte dans la matière-femme».

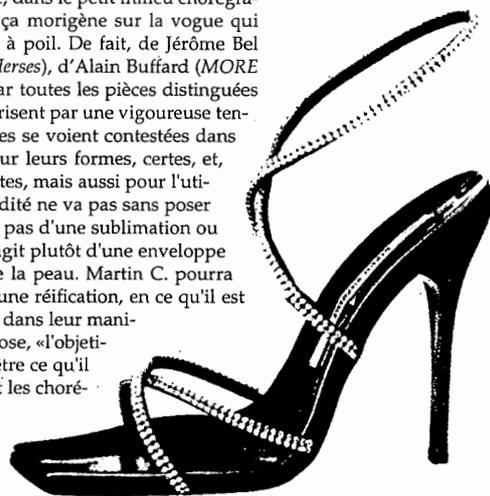
⁴ Daniel Sibony écrit à propos de la danse de Salomé: «C'est une danse par procuration, pour porter l'envie de la mère: avoir cette tête et s'assurer au passage qu'elle excite toutes les queues.» (*Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 57).

⁵ *L'Étreinte* (1987), premier court métrage des danseurs et chorégraphes Joëlle Bouvier et Régis Obadia.

Cachez ce sein que je ne saurais voir

Y penser toujours, n'en parler jamais. La danse, quand il est question d'érotisme, applique les recettes les plus éculées du Tartuffe. Alors que la présence du corps est propice à l'évocation des joies charnelles, celles-ci sont quasiment absentes des thématiques chorégraphiques actuelles. Et si la danse d'aujourd'hui en était à reprendre les préceptes des Pères de l'Église, faute d'avoir réglé ses comptes avec le Grand Ballet Romantique?

France métropolitaine, toute fin des années nonante, dans le petit milieu chorégraphique: ça grince et ça proteste, ça s'inquiète et ça morigène sur la vogue qui consiste à mettre systématiquement les danseurs à poil. De fait, de Jérôme Bel (*Jérôme Bel*) à Boris Charmatz (*Aatt Enen Tionon; Herses*), d'Alain Buffard (*MORE et encore*) à Gilles Jobin (*Braindance*), en passant par toutes les pièces distinguées de La Ribot, les spectacles qui font parler d'eux se singularisent par une vigoureuse tendance naturiste. La réaction est alors curieuse. Ces œuvres se voient contestées dans des articles de presse et auprès d'un certain public – pour leurs formes, certes, et, comme il se doit, pour une recherche qui dépasse les limites, mais aussi pour l'utilisation qui y est faite du corps nu. D'autant que cette nudité ne va pas sans poser problème. Le moindre des constats est qu'elle ne procède pas d'une sublimation ou d'une héroïsation du corps, en gloire dans sa nudité. Il s'agit plutôt d'une enveloppe corporelle ramenée à ce que pèse la chair dans le sac de la peau. Martin C. pourra alors souligner qu'il s'agit d'une «objétisation», et non d'une réification, en ce qu'il est question d'un poids et d'un volume qui n'ont de sens que dans leur manipulation dans l'espace. La réification fait d'un être une chose, «l'objétisation» dont témoignent les pièces mentionnées fait de l'être ce qu'il est: un poids. Le symbole est troublant mais fait recette, et les chorégraphes cités voient les programmations se bousculer. Cette vision du corps, singulièrement proche de celle des Pères de l'Église, provoque le débat mais rencontre une profonde adhésion des milieux institutionnels, sous prétexte qu'elle offre une réponse aux discours dominants portant sur le corps. On en déduira ce que l'on voudra.



Plutôt le genre que le sexe

Il faut souligner un grand absent au débat: le cul. Jamais dans ces manipulations diverses de corps dévêtus ne se glisse le moindre sous-entendu grivois, pas même la plus petite allusion érotique. Nu, mais chaste. Et le débat est bien entendu à l'avenant. Là où se trouve le corps symbole, il n'y a pas de place pour le plaisir, et ce «déshabillage» n'est pas le prélude d'amants mais bien un débat théologique sur la résurrection des corps. Ceux-ci doivent-ils se présenter nus devant le créateur au jour de la renaissance de la chair? Puisque dans notre Occident chrétien, le nu, loin d'être érotisé, est lié aux vertus morales. Dans les pays où la nudité est liée au sexe, par exemple au Japon, les danseurs dévêtus provoquent la gêne. Mais ce trouble du nu n'est pas qu'exotique. Dès qu'un chorégraphe dérape du côté de la «chose», voilà le scandale qui pointe. Ou mieux, la censure. Christophe Haleb, avec *Idyllique*, est mis à l'index, *Les Pénétrables* de Christine Le Berre sont l'objet de commentaires extrêmement défavorables, et *40 Paysages en mouvement* de Valérie Rivière se voit simplement privé de théâtre par la volonté du maire...

En somme, le nu, tant qu'il reste prude, c'est bien. Alors que le sexe, en danse, c'est mal. Il est assez étonnant de voir s'opérer ainsi, chez des représentants de la communauté artistique par ailleurs guère plus complexés que le reste des intellos de notre temps, une distinction plutôt spéceuse entre un corps objet, nu, déssexualisé mais acceptable, et la chair sensuelle et dansante dont la charge érotique reste irrecevable.

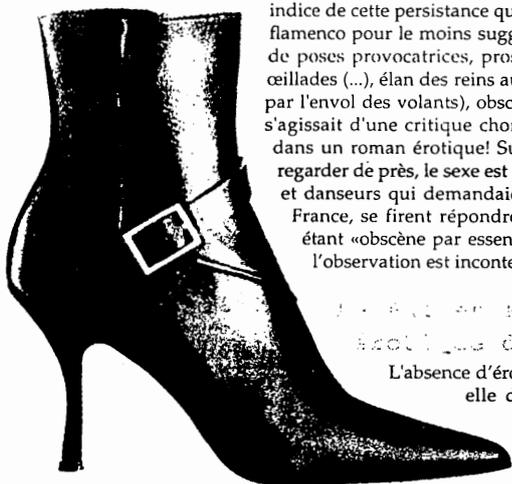
De fait, il n'y a pas, aujourd'hui, de danse érotique. Si la danse aborde le sexe, elle le fait sur le mode du genre, comme forme sociale de distinction. Quand il organise sa Biennale Charleroi Danses Via 99, consacrée au genre, Frédéric Flamand, le directeur artistique, se fend d'un éditorial très révélateur. Il écrit: «Le genre n'est pas nécessairement lié au sexe, même si la masculinité cadre bien avec l'état mâle et la féminité avec l'état femelle. Si le sexe relève du biologique, le genre relève plutôt du psychologique»; et, plus loin: «La danse a toujours parlé de *gender* et a exploré, même de manière inconsciente, toutes les possibilités des éléments homme-femme-masculin-féminin-hétérosexuel-homosexuel-transsexuel-hermaphrodite, etc.». Ainsi, nulle émotion érotique dans la relation des sexes: le genre exclut l'érotisme parce qu'il n'est plus question de la moindre relation émotionnelle au sexe de l'autre mais seulement du jeu de définitions sociales que celui-ci autorise. De fait, il existe une économie libidinale de la danse qui, lorsqu'on la sort de son contexte de représentation, est incontournable. Pourquoi donc danse-t-on en société (boîte de nuit, bal, fest-noz, etc.), sinon pour établir une relation érotique? Même une

Journal de l'adc n° 28

septembre - décembre 2002

UT

danse solitaire, comme le franchissement des feux de la Saint-Jean, est liée à cette économie libidinale, puisque celle qui y brûlait sa robe était assurée de rester seule jusqu'à la Saint-Jean prochaine. Le tango naît de la frustration et de l'attente sublimées par des hommes rivaux dans les bordels de Buenos Aires. Calaferte parle de la «densité sexuelle qui semblait se dégager comme un halo fumigène de l'amalgame des corps» du dancing. Le fait social de la danse ne peut s'empêcher d'afficher une vérité de la chair. Or même conçue pour la représentation, la danse ne montrera pas moins des corps forts de puissance d'évocation sexuelle. On peut certes, à l'égal des exemples précédents, tenter une mise en quarantaine, une mise à distance: toujours la question va resurgir. Quand Guy Scarpetta³ écrit: «C'est peut-être cela le nouveau: ce coefficient sexuel qui s'impose, de plus en plus», il reconnaît la valeur érotique de la danse en la bornant à la danse d'aujourd'hui, et dans sa forme savante. Il opère une manière de cantonnement, mais néglige



ce que l'Eros dansant peut avoir d'irréductible. D'ailleurs, l'auteur a laissé un indice de cette persistance quelques lignes plus haut, dans une description du flamenco pour le moins suggestive: «Fièvre, contorsions retenues, alternance de poses provocatrices, prostitutionnelles, et de moments d'emportement, œillades (...), élan des reins aux flancs, exhibition calculée (les cuisses révélées par l'envol des volants), obscénité franche (les roulement de cul) (...)» S'il ne s'agissait d'une critique chorégraphique, ces lignes mériteraient de figurer dans un roman érotique! Surtout, la citation montre que, si l'on veut bien regarder de près, le sexe est partout dans la danse. Des artistes, chorégraphes et danseurs qui demandaient en Colombie le soutien de l'Ambassade de France, se firent répondre qu'ils ne recevraient aucun secours, la danse étant «obscène par essence». Pas franchement libérée, mais clairvoyante, l'observation est incontestable: pas de danse sans, au moins, un sexe.

L'absence de roman érotique ou la victoire des bien-pensants

L'absence d'érotisme dans la danse contemporaine marquerait-elle donc la victoire des bien-pensants? Elle pose d'abord une question esthétique. Jean-Jacques Pauvert⁴ cite Marthe Robert, qui, dans *La Vérité littéraire*, souligne que «littérature érotique», tout comme «littérature policière», sont des formules vides de sens. Le fait est d'autant plus vrai en danse, où la notion de «genre» (et il est amusant que le même mot serve à diviser les corps et à découper la littérature en catégories) n'a jamais été clairement définie. Il n'y a pas de danse érotique parce qu'il n'y a pas de danse de genre. Pourtant, le même Pauvert souligne que ces distinctions oiseuses sur le sexe des livres (ou dans les livres) reste une préoccupation du public. Celui-ci, sans doute inconsciemment, a besoin de cette notion en ce qu'elle signifie d'outrage aux bonnes mœurs, de volonté de vivre les passions sensuelles, de négation des principes fondamentaux de la morale, et de langages, tableaux, descriptions indécentes ou obscènes⁵. Le résultat est qu'il existe une approche littéraire que l'on qualifiera d'érotique, quand bien même la définition n'en est ni précise ni cohérente, mais qui répond à l'axiome suivant: cette littérature excite comme de la littérature érotique, elle est donc de la littérature érotique. Une approche aussi pragmatique et hâtive est impossible en danse. Parce que la charge sexuelle inhérente à toute danse s'y voit niée.

Quel traumatisme intellectuel interdit de considérer une œuvre chorégraphique comme érotique – et d'étendre cette dimension à la danse tout entière –, et impose de dissimuler l'érotisme derrière le genre, le fait social ou l'alibi d'une redécouverte récente? Si l'on s'attache à l'histoire, une rupture s'est produite au cours du XIX^e siècle dont les conséquences se font encore sentir. La curieuse «désérotisation» de la danse qui s'est affichée à la fin des années nonante n'en est qu'un épisode. L'analyse dramaturgique et sociologique révèle dans le Grand Ballet Romantique une intense dimension érotique que la Danse Moderne a vécue comme une tare, dont l'une des manifestations seraient les à-côtés prostitutionnels de la condition des danseuses. La moralité sourcilieuse des mères américaines de la *modern dance* et leurs approches très misandres, qu'il s'agisse de Ruth Saint-Denis ou de Martha Graham (doit-on rappeler qu'il fallut attendre 1938-39 pour que cette dernière accueille un homme dans sa compagnie?), sont clairement une réaction contre le caractère décadent du ballet romantique. Décadence qui se serait exprimée par la subversion dont aurait été l'objet la danseuse, et, partant, la danse – la première n'étant qu'un objet sexuel, et la seconde l'écrin dépravé d'une parade vouée au commerce des corps.

Quelques articles, dont un signé Laurence Louppe dans *Art Press*⁶, donnent une bonne idée de cette fixation. Tout à la vigueur de la démonstration, ces militants oublient d'analyser les œuvres et schématisent à l'extrême. Seulement, il est faux de résumer le ballet romantique à un foyer de prostitution et de se satisfaire de ce résumé lapidaire: que la danseuse est une putain.

Certes, le lien existe, au XIX^e, entre licence des mœurs et pratique chorégraphique. Il ne saurait être question de le nier, ne serait-ce que parce que les contemporains l'expérimentent. Lors de l'ouverture de l'Opéra Garnier, les descriptions comparent ouvertement le bâtiment à un bordel. Une cinquantaine d'années auparavant, dans ses mémoires, le Docteur Véron, directeur de l'opéra de 1830 à 1835, ne semble pas choqué par les pratiques de demi-monde de ce qu'il qualifie de «troupes légères». Pour lui, la référence s'impose, les danseuses s'apparentent aux courtisanes antiques. Avec une condescendance sociale absolue, rappelant par là même que la danse est un art d'extraction populaire, le docteur s'amuse de ces succès de galanterie et ne semble pas s'offusquer du comportement de maquerelles des mères de ballerines.

De fait, danseuses comme chanteuses ou actrices sont entretenues. Mais seules les premières sont restées durablement dévalorisées.

Journal de l'adc n° 28

septembre - décembre 2002

6

Il y a donc quelque chose de particulier au statut de la danse. Or, dans un univers où la place de la femme est, presque par définition, inférieure à celle de l'homme, l'analyse des Grands Ballets Romantiques révèle par ailleurs une véritable inversion. La femme y est le moteur de l'action, pliant l'événement à son désir, en particulier sexuel, et le Grand Ballet Romantique, plus que tout autre art au XIX^e siècle, affiche alors la plus claire des expressions du désir féminin. C'est aussi là que s'exprime avec le plus de vivacité le fantasme – masculin certes – de la femme triomphante. *La Sylphide* (1832), plaidoyer pour un harcèlement sexuel au féminin, *Giselle* (1841), qui assume la cruauté de la vengeance des femmes, ou *Coppélia* (1870), dans lequel la fiancée casse – littéralement – la baraque pour garder son amant (lequel rôle est dansé par une femme): le Grand Ballet Romantique assure une victoire des femmes quand l'opéra en signe la défaite. C'est peut-être cela qu'il n'est pas question de pardonner à la danseuse.

Citons à nouveau le bon Docteur Véron, lorsqu'il stigmatise un déplorable abus qui «s'est encore introduit dans les mœurs de l'Opéra; des professeurs tenant des écoles particulières de danse ont, même à prix d'argent, attiré à leur cours des artistes du corps de ballet, de façon que le premier venu, en prenant quelques leçons de danse, de galop ou de mazurka, devient le familier et quelquefois le séducteur des demoiselles de l'Opéra»⁷. L'on comprend bien que le patron de l'Opéra s'insurge de voir l'érotisme échapper au contrôle de son institution. Il s'agit là d'une forme de contrepoint érotique à la notion d'enfermement chère à Foucault. La position du ballet, lieu où, comme en «maison», la sexualité du siècle s'affiche, signifie que celle-ci ne doit pas en déborder, d'où le «déplorable abus». Il y a au reste une analogie étonnante entre l'Opéra décrit par le Docteur Véron et ce lieu clos défini par Roland Barthes: «La clôture du lieu sadien (...) fonde une autarcie sociale. Une fois enfermés, les libertins, leurs aides et leurs sujets forment une société complète, pourvue d'une économie, d'une morale, d'une parole et d'un temps articulé en horaires, en travaux et en fêtes»⁸. Cette structure de libertinage close et contrôlée rendait licite ce qui s'y montrait. Vengeance chorégraphique du discours libertin, qui s'appuie sur le triomphe de la galanterie. C'est parce que la danseuse est cantonnée au monde clos (au sens barthésien) de l'Opéra, que le propos du ballet peut être d'assurer le triomphe de la femme.

Jouissance sans perversion

Tenir pour anecdotique le monde érotique, mais licite, de l'opéra conduit au contresens relevé plus avant. On en reste alors au fantasme d'une danseuse prostituée. Soulignant la perversion, voire la pornographie de la danse classique, les propagandistes de la danse moderne – et, partant, ceux des jeunes danses – ont négligé la charge érotique du Grand Ballet Romantique. Tout à leur idéal de pureté, ils ont imaginé un art du corps sans sexe, ou, plus exactement, un art où, si sexe il y a, celui-ci s'en tienne à la fonction sociale – le fameux *gender* dont il a déjà été question – ou psychologique. En d'autres termes, un sexe qui soit toujours dégagé du plaisir. La définition de l'érotisme étant très floue, et très personnelle, c'est à dessein qu'il n'a pas été question d'en fixer les bornes. Reste qu'au moment où le terme se profile, il est utile de rappeler qu'un art érotique a cet avantage sur les autres: le bénéfice que chacun en retire se ressent immédiatement! Il y a un principe de satisfaction personnelle dans sa consommation. Construire l'idée d'une danse débarrassée des perversions décadentes de l'Eros pour retrouver la pureté d'un corps sans tache, jouissant de se retrouver nu, symbole d'une «activité de prestige» pour un homme hors du commun⁹... C'est l'idéal de Monteverita et de ses danses nues et naturelles.

Qu'importe, alors, si l'histoire de la danse moderne passe par les coulisses des Folies-Bergères où Loïe Fuller a ses habitudes, et qui ne peuvent déceimment pas être tenues pour un couvent. Qu'importe si le succès des prestations de la Duncan doit beaucoup à l'aura sulfureuse de la demoiselle. La danse, pour être reconnue, ne peut être érotique. On pourra toujours renvoyer aux triomphes de Nijinski, souligner le scandale de *L'Après-midi d'un faune* ou la signification sexuelle du *Sacre*. Ce n'est jamais tant la dimension érotique qui se voit mise en avant que l'idée (fausse!) que le génie enterre définitivement les errements de la danse romantique.

Philippe Verrière *

* Philippe Verrière est journaliste, critique et auteur. Pendant dix ans, il a été le rédacteur en chef de la revue *Les Saisons de la danse*. Son livre *Les Légendes de la danse au XX^e siècle* sort en novembre 2002, aux éditions Hors collection, Le Pré au clair.

¹ Martin C, «Leçon des Choses», *Saisons de la danse*, hors-série n° 5, *La Jeune Danse et après?*

² Frédéric Flamand, *Gender*, Catalogue de la Biennale Charleroi Danses Via 99, Éd. Charleroi Danse.

³ Guy Scarpetta, «Suite de danse», *Art Press*, hors-série n° 8, *Les années danse*.

⁴ Jean-Jacques Pauvert, *La Littérature érotique*, Éd. Flammarion, coll. Dominos.

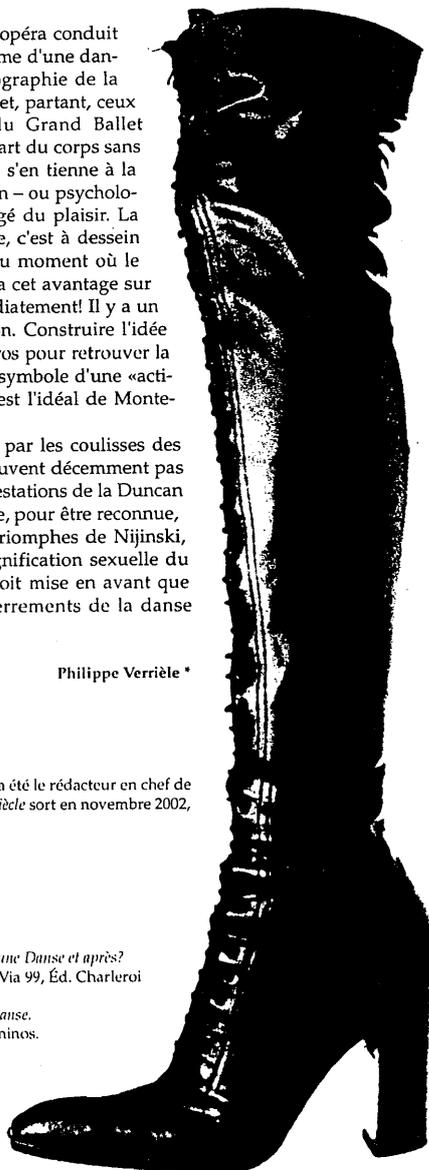
⁵ *Op. cit.*

⁶ Laurence Louppe, «Prostitution, danse», *Art Press* n° 89, février 1985.

⁷ Docteur Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, L'Opéra de Paris, 1820-1835.

⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éd. Points Seuil, 1971.

⁹ Burkhard Fehr, *Les Tyrannocrates*, Éd. Adam Biro, coll. 1/1.



«La danse, quelle qu'elle soit, est une affaire de jouissance»

Jean-Yves Pidoux enseigne à l'Institut de sociologie des communications de nasse¹, où il dispense entre autres des cours sur la sociologie du spectacle et celle du corps. Danse et érotisme: quel couple? Interview.



Alors qu'il est beaucoup question aujourd'hui d'images où la chair est exhibée, la nudité dans la danse peut-elle encore être chargée d'érotisme?

J.-Y. P.: Il ne faut pas minimiser ce que signifie, aujourd'hui encore, l'acte de se montrer nu sur une scène. La nudité dans un espace public peuplé d'autres gens habillés demeure, socialement, une transgression et l'on ne peut faire «comme si de rien n'était». Simplement, dans la sphère artistique, étant donné l'évolution des arts de la performance et de la représentation, étant donné aussi la séparation entre l'espace de la représentation et l'espace d'où est regardée cette représentation, cette transgression est devenue en quelque sorte coutumière... En cela, la nudité n'est peut-être plus la bonne transgression. Dans les années soixante, la nudité a été conçue comme une sorte d'accomplissement, comme un aboutissement. Selon une maxime énoncée à l'époque du spectacle *Paradise Now* par le Living Theatre: «Plus on est nu, plus on est subversif». Cette maxime a fait son temps.

La nudité sur scène est-elle devenue un fait ordinaire – qui ne suscite plus aucun imaginaire?

Non, absolument pas. Les corps nus de la publicité, de la photographie ou du cinéma ne sont pas dans l'«ici et maintenant», contrairement à ceux qui sont sur une scène. La nudité «médiatisée» par des instances techniques de reproduction de l'image nourrit davantage les fantasmes des spectateurs, tandis que la proximité de la scène met paradoxalement plus de distance entre les corps des interprètes et l'imagination des spectateurs. Il n'en reste pas moins qu'une sorte de saturation a eu lieu. En mettant le corps nu sur la scène, on a réduit peu à peu la tension entre la provocation dans l'art et l'exposition de la chair. C'est peut-être l'utilisation surabondante du potentiel transgressif de la nudité dans les arts qui l'a rendue artistiquement moins intéressante, et désormais plus complaisante que critique.

Est-ce à dire que lorsque vous regardez un spectacle comme *Trace* de Noemi Lapzeson, le corps nu – ici de la femme – n'a plus aujourd'hui la charge érotique qu'il pouvait avoir hier?

Que se passe-t-il lorsque je regarde cette femme nue qui danse? Parallèlement à mon regard de spectateur qui se veut cultivé, mon regard d'homme demeure, et ce dernier est porté hors de la danse vers cette nudité de femme. Le spectateur que je suis joue sur un double registre: je regarde à la fois une femme nue et une expression artistique. En tant qu'homme privé, je pense par exemple qu'elle est belle, sensuelle ou au contraire qu'elle ne me plaît pas. En tant qu'expression artistique, cette femme qui danse nue n'a pas, en effet, le même impact aujourd'hui qu'elle pouvait avoir hier, notamment pour les raisons évoquées auparavant. La nudité, qui faisait partie de la provocation et de la transgression artistiques, tend à se séparer de l'art: parce qu'elle peut de moins en moins être considérée comme une transgression, sans que ne cesse pour autant le regard voyeuriste – qui est en règle générale celui d'un homme ou d'une femme sur le corps de l'autre.

Comment le spectateur traite-t-il, de façon intime, ce double regard et plus particulièrement celui qui le titille par sa charge érotique?

L'art, et en particulier la danse, a à voir avec la sensualité, la «sensorialité», la corporalité. Le matériau de la danse est le corps. Les corps sont sensuels, sensoriels, et je dirais qu'inévitablement, la danse renvoie au propre corps de chacun de nous, spectateurs, qui recevons aussi par notre corps ce que les corps des danseurs expriment. La danse dit en silence, avec le corps, mais elle ne dit et ne montre pas tout: elle dévoile et produit une «présence absente», un désir. Ce corps en scène est là pour «faire de l'art». Il est donc une médiation. L'érotisme scénique est forcément sublimé. C'est le concept de Freud: la libido est transformée (à la fois reconnue et neutralisée) en quelque chose de socialement acceptable, en une transgression dont la charge de désir est transposée... C'est-à-dire que lorsqu'un spectacle présente une charge érotique, cela ne signifie pas un appel au désir «brut». Ce n'est pas parce qu'une femme est nue que je vais imaginer une «issue sexuelle» au spectacle. La représentation compte autant, et davantage, que ce qui est représenté. Tant et si bien que lorsqu'une charge érotique se manifeste sur la scène, elle est aussi une sublimation – et reconnue comme telle. L'érotisme est sublimé, parce que l'on est dans le fictif de la représentation.

Journal de l'adc n° 28

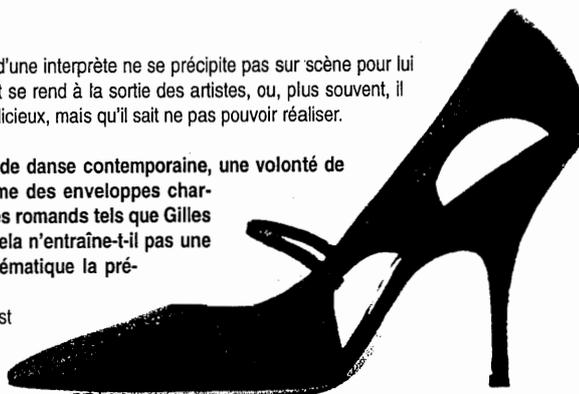
septembre - décembre 2002

La libido s'en trouve alors suspendue?

Tout à fait. Un spectateur qui «tombe amoureux» d'une interprète ne se précipite pas sur scène pour lui déclarer sa flamme. Il attend la fin du spectacle et se rend à la sortie des artistes, ou, plus souvent, il rentre chez lui avec ce sentiment douloureux et délicieux, mais qu'il sait ne pas pouvoir réaliser.

On voit aujourd'hui, dans certains spectacles de danse contemporaine, une volonté de dé-sexualiser les corps, de les montrer comme des enveloppes charnelles. Je pense notamment à des chorégraphes romands tels que Gilles Jobin, Cindy Van Acker ou Estelle Héritier... Cela n'entraîne-t-il pas une dé-sublimation de la sexualité, qui rend problématique la présence d'un érotisme?

N'oublions pas que la danse, quelle qu'elle soit, est une histoire de corps et une affaire de jouissance physique. Mais effectivement, elle peut se voir déchargée de sa puissance érotique. Chez certains chorégraphes contemporains, il y a une volonté polémique de se défaire du corps chargé d'évocations sensuelles, et de proclamer que celui-ci est exclusivement un foyer de signes. Ce projet littéral de montrer le corps «tel quel» est à la fois incroyablement intéressant et terriblement impossible...



Quelles motifs invoqueriez-vous pour expliquer cette représentation d'un corps vidé de sa charge érotique et devenu «foyer de signes»?

Au début du XX^e siècle, les règles canoniques qui permettaient la communication entre la scène et le public sont remises en cause. Les arts développent une veine autocritique, où les artistes parlent surtout aux autres artistes et aux amateurs éclairés. L'utopie d'un art qui soit à la fois critique, savant et populaire (*La Flûte enchantée* de Mozart en est un bel exemple) est révolue. Le XIX^e siècle voit l'avènement des artistes maudits, incompris, et le XX^e est marqué par une profonde radicalisation des questions que l'art se pose sur lui-même. En ce qui concerne la danse, le ballet comprenant un argument, des personnages au service d'une histoire..., tout cela est un peu dépassé. L'aspect figuratif connaît une crise encore plus radicale qu'au théâtre. La danse se met à montrer, de manière plus minutieuse et littérale, les possibilités d'une représentation scénique avec le corps. Les chorégraphes que vous citez poussent ces interrogations et travaillent cette mise en visibilité du corps. Cette «démonstration distante», cette «désincarnation incarnée» correspond assurément à une société où les sciences instrumentalisent, objectivent, décomposent le corps.

Dominique Baqué² considère que la dé-sublimation de la sexualité, qui caractérise la contemporanéité, n'invente aucun érotisme. Ne constate-t-on pas dans une certaine danse une glaciation des figures du corps et du désir, où les êtres se voient engagés dans une sexualité qui nie le clivage du masculin et du féminin, laissant peut-être l'érotisme dans une impasse?

Quelle danse est érotique? Les réponses sont subjectives. Fooftwa d'Imobilité, dans *Media Vice Versa*, nous plonge dans un univers virtuel où il est autrement question de l'érotisme que chez Alias et son spectacle *De beaux restes*... Je suis avec Fooftwa renvoyé à un statut de spectateur-voyeur et, malgré l'univers synthétique et les corps désincarnés qu'il met en scène, je reste conscient que ce qui est devant moi est bel et bien de l'ordre du vivant. Il y a ainsi une grande tension entre la «synthétisation» de la vie et le fait que ce processus soit présenté par le biais d'une œuvre immédiate et de corps présents. La question de l'érotisme est abordée de façon plus complexe, selon moi, que dans l'univers d'Alias: là, ce qui semble prévaloir est une sorte de témoignage sur une situation familièrement exotique; cela en fait le pastiche d'une réalité. Quoi qu'il en soit, la danse contemporaine a tissé aujourd'hui en tous sens le lien du corps à son image.

Doit-on comprendre que tout est envisageable – et qu'il appartient au corps d'expérimenter de nouvelles combinaisons érotiques?

Oui... Mais jusqu'où peut-on aller? Il me semble dommage que les avant-gardistes d'hier, comme Bérart par exemple, ne dépassent pas leur façon de traiter le corps dans l'exploit de sa propre puissance. C'est une danse qui a fait ses preuves, à un certain moment, et qui donnait peut-être un grand sentiment de jouissance. Mais le dressage du corps qui lui est inhérent est terrible, masochiste. J'y vois quelque chose qui ressemble à de l'anorexie corporelle. Même découvert et exposé, il s'éloigne en tant que corps, par l'aspect presque surhumain de sa souplesse, de sa force, de ses performances. Il devient une machine blême, flexible, maigre, musclée – ce qui nous éloigne, me semble-t-il, de l'évocation d'une sensualité et d'une jouissance. De même, nous l'avons vu, le corps nu est aujourd'hui moins provocant qu'hier. Pour le dire avec Roland Barthes lorsqu'il parle du strip-tease: en situation de spectacle scénique, la personne est habillée de sa nudité. Dans le cérémoniel spectaculaire, si trivial soit-il, la peau en représentation est considérée comme une surface, une enveloppe, comme un habit de plus, finalement. C'est pour cela peut-être que le Body Art va au-delà de la peau, en perçant l'épiderme, en faisant saigner le corps. Mais c'est une quête dont l'intérêt est probablement limité, puisqu'on ne peut pas, à force d'agressions contre le corps, faire mourir un «performer» sur la scène... Finalement, ce n'est pas la parodie ou la transgression (qui sont toujours dépendantes de ce qu'elles veulent nier et dépasser), mais plutôt l'expression qui caractérise la qualité artistique.

Propos recueillis par AD



¹ Faculté des Sciences sociales et politiques, Université de Lausanne. Jean-Yves Pidoux est également actif au sein de la politique culturelle, dans le cadre de la Ville de Lausanne, de la Fondation Pro Helvetia et de la Fondation de l'Arsenic.
² *Mauvais genre(s)*, Dominique Baqué, Paris, Regard, 2002.

Quand l'érotisme entre dans la danse: témoignages du public*

Les multiples sensations érotiques éprouvées par une quinzaine de spectateurs et retranscrites ici pêle-mêle tracent les contours d'une danse qui s'avère parfois machine à fantasmes...

Le déhanché

«C'était dans *Chief Joseph*, de Katarina Vogel. Le plateau sort de l'ombre et l'on voit une femme, de dos, donner à sa hanche un seul balancement latéral d'une folle féminité. On en est ferré et on souffre avec elle pendant une heure et demie.»

Les pointes

«Je trouve les pointes d'un érotisme vraiment extrême. Cette évocation m'amène illico, et avec de petits picotements dans le dos, aux femmes chez Forsythe. Alors là, alors là... Je ne peux plus rien ajouter.»

La danseuse

«Une danseuse sur scène, c'est une promesse d'amour. Elle se propose de me faire partager une expérience intense et je me laisse emporter par sa sensualité qui m'ouvrira peut-être le chemin vers une pensée plus haute...»

La réussite

«Une danse réussie est une danse érotique: peu importent le sujet, les mouvements, l'atmosphère.»

Le ballet

«Mes plus fortes sensations érotiques proviennent du ballet classique. Je dis bien la franche et précise sensation érotique qui vrille de bas en haut. Je réagis à l'érotisme d'une façon proche de celle que Freud attribue aux femmes, qui relève du mimétisme, de l'envie d'être la personne qui dégage cette charge. Il y a quelque chose dans l'envol toujours tenté, toujours repris; quelque chose dans l'accession à un statut qui n'est plus terrien, qui rend désirable, et très femme. Accession à une non-réalité idéale. Quelque chose aussi dans cette manière de faire du muscle de la beauté.»

Le crâne

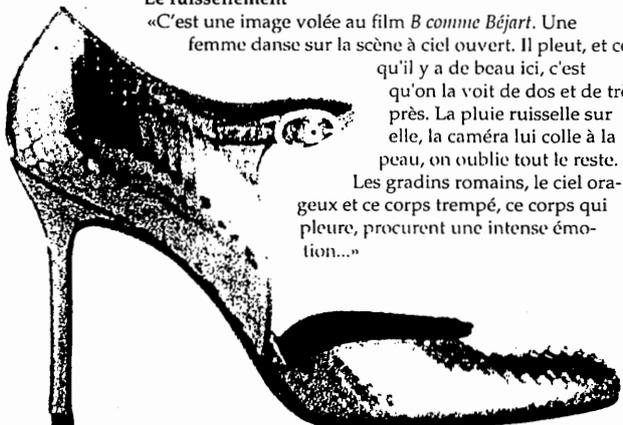
«Lorsque Ko Murobushi dans un spectacle de Carlotta Ikeda fait danser la peau de son crâne, l'érotisme morbide qui se dégage me fascine.»

L'impudeur

«Une danseuse d'un des *Solos* de Marie Chouinard traverse la scène un seau à la main, s'arrête au centre, s'accroupit pour uriner puis repart et finit sa traversée. Deux minutes, un corps couvert d'une robe blanche, pas de nudité, pas d'expression, juste la marche, le bruit de l'urine dans le seau, l'impudeur. Totalement érotique.»

Le ruissellement

«C'est une image volée au film *B comme Béjart*. Une femme danse sur la scène à ciel ouvert. Il pleut, et ce qu'il y a de beau ici, c'est qu'on la voit de dos et de très près. La pluie ruisselle sur elle, la caméra lui colle à la peau, on oublie tout le reste. Les gradins romains, le ciel orange et ce corps trempé, ce corps qui pleure, procurent une intense émotion...»



La concentration

«Fabienne Abramovich dans *La Danse des aveugles* dégageait de tous ses pores une formidable sensualité. Pourtant, c'était un solo inspiré par la guerre en Bosnie. Mais elle était si concentrée, il émanait d'elle une telle douceur – forcément physique, puisque seul son corps parlait – qu'elle en devenait érotique.»

L'empoignade

«C'était un duo de Boris Charmatz et Dimitri Chamblas. La proximité avec le public, la stature des deux interprètes et la violence non dénuée d'érotisme de leurs empoignades m'ont laissé le souvenir de quelque chose de tendre et d'ardent à la fois. Mémorable!»

L'empoignade bis

«C'était une pièce de Pina Bausch, dans les années quatre-vingt. La danseuse portait une robe légère. Elle avait une présence forte et simple. Les hommes étaient tous en costume. Leurs gestes étaient minimaux, contrôlés et nonchalants. Il y a d'abord eu un, puis deux, puis trois, puis une véritable foule d'hommes. Ils touchaient la femme, la léchaient, lui tiraient les cheveux, lui faisaient un croche-patte, la mordaient, la portaient, l'embrassaient rapidement, puis passionnément, lui tordaient le bras. La femme n'existait plus. Elle était une poupée de chiffon. Cette scène de cruauté, de parade amoureuse, de viol, d'abandon avait un goût de souffrance infinie. Je me souviens de moi, saisie, sur mon siège.»

L'onanisme

«Dans *The show must go on* de Jérôme Bel, on voit des personnages ordinaires s'abandonner à leur solitude, se caresser allegro ou andante alignés sur scène. Cet échauffement à froid pourrait être très triste. Mais il ne l'est pas: parce que ce désir-là est brut, modelé par la musique, affranchi surtout de tout point de vue moral. Montrer cet onanisme, c'est nous montrer désirants, et je trouve toujours excitant un corps qui désire, qui brûle solitairement, rêvant sans vergogne d'un autre sexe.»

Et encore...

«Sam Lewick dans *Let's up Bach* d'Alain Platel: il m'a fait un effet fou. D'ailleurs, Platel est un chorégraphe qui travaille sur la réalité du désir et le débordement érotique.»
«*Ask me no questions, tell you no lies* de Liat Dror et Nir Ben Gal: ils dansaient de toutes leurs forces en suivant simplement un rythme obsédant, proche de la transe, et cela avait tout du plaisir érotique.»

«*Transformer* de Martin Nasser Gousset, se dansait avec un couteau de cuisine sur la musique des *Hauts de Hurlevent*. J'ai beaucoup fantasmé, adolescent, sur le Heathcliff du roman et ce danger du couteau renforçait la tension érotique.»

«Erna Omarsdottir dans *My Movements are alone like street dogs* de Jan Fabre: elle est un corps béant, souffrant de ne pas assez jouir, un gouffre de désir qu'aucun sexe ne semble pouvoir satisfaire. Une beauté qui doit être souillée pour mieux chuter dans le sacré.»

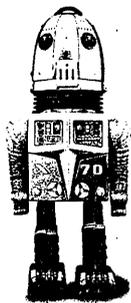
*Ces témoignages ont été recueillis par e-mail par Anne Davier. Que tous ceux qui se sont prêtés à ce jeu en soient ici remerciés.

Quand ils tournent un film, Steven Spielberg ou Wong Kar Wai ne demandent pas à leurs acteurs d'improviser. Quand ils composent, Luigi Nono ou Björk ne remâchent pas les mélodies ébauchées par leurs musiciens.

En danse contemporaine, pourtant, c'est le plus souvent à partir des improvisations des interprètes que les chorégraphes composent leurs pièces.

Ce phénomène s'est accentué. Il fait du danseur contemporain un être à part dans le monde de la scène et de l'art d'aujourd'hui. Il a ses richesses, sa mythologie. Mais aussi ses écueils, ses épouvantails. Premier volet d'une étude très buissonnière sur le danseur, cet objet dansant non identifié.

S'il te plaît, dessine-moi un danseur...



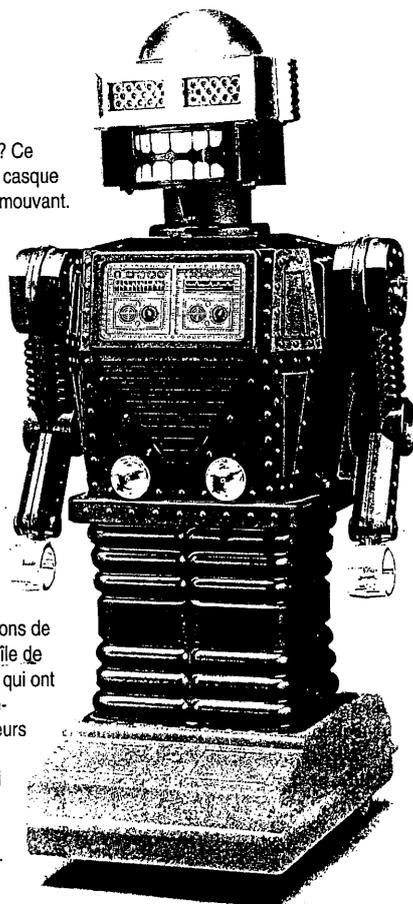
PAR STÉPHANE BONVIN*

Avez-vous vu le merveilleux, le bouleversant petit film intitulé *Un jour Pina m'a demandé?* Ce documentaire montre la chorégraphe allemande Pina Bausch, bizarrement coiffée d'un casque d'aviateur en cuir, demander à ses interprètes d'improviser pour elle quelque chose d'émouvant. Scène de la vie quotidienne à Wuppertal où Pina a écrit une des œuvres les plus singulières et essentielles du siècle en pétrissant et canalisant des émotions tirées des entrailles de ses interprètes.

Les textes qui suivent constituent un «Spécial interprète». Etalé sur six pages, ce dossier prend appui sur l'expérience d'une partie des danseurs ayant participé au projet *Huit/8* présenté en septembre dernier au festival genevois de la Bâtie. Souvenirs. D'habitude, ce sont les chorégraphes qui choisissent les danseurs qui vont interpréter leurs œuvres. Dans *Huit/8*, comme dans d'autres projets analogues nés ailleurs, c'était le contraire. Huit danseurs ont été invités à renverser le processus et à choisir eux-mêmes leur chorégraphe. Manière de poser la question de l'interprète, de faire le point sur son rôle unique, sur l'évolution de sa fonction ambiguë, des balbutiements de la danse moderne aux futurs du danseur «indisciplinaire» qu'évoque, en guise de conclusion, le critique français Jean-Marc Adolphe (lire interview page 8).

Pour être franc, ce dossier aux allures placidement documentées est né d'un agacement tout à fait personnel: la rogne d'avoir vu, ces derniers mois, des tas de spectacles où les chorégraphes semblent s'être un peu trop paresseusement contentés de couper/coller les improvisations de leurs danseurs laissés dans le vague, abandonnés dans la prison de leurs personnages ou sur l'île de leurs tics gestuels. Est-ce cela être un danseur aujourd'hui: fournir de la matière à des créateurs qui ont parfois tout l'air d'être en panne d'idées ou en retard sur leur planning? Est-ce cela être un chorégraphe à l'avant-garde: bosser caméra numérique au poing, filmer les propositions de ses danseurs salariés, et mixer le tout comme un DJ? S'il est désormais si difficile de pointer une réelle différence artistique entre le propos chorégraphique d'un spectacle produit au Grand Théâtre et celui d'une création dans le «off», ne serait-ce pas parce que les danseurs sont poussés à maîtriser toutes sortes de techniques au sein de projets velléitaires? Fin des questions. Début du travail.

Suite en pages 4 à 8.



* Journaliste au *Temps* et à *Profil Femme*.

Les nouveaux rôles de l'interprète contemporain

Dire que l'on n'a longtemps vu en lui qu'un outil, qu'un instrument bien huilé! Véritable objet dansant non identifié, l'interprète est aujourd'hui de plus en plus appelé à participer à l'écriture chorégraphique des spectacles qu'il exécute. Qu'en penser: juste retour des choses ou dérive de la création?

Quel point commun y a-t-il entre le dernier spectacle plutôt intimiste d'Evelyne Castellino titré *L'Oiseau dans l'aquarium*, le grand digest chorégraphique genevois présenté par Noemi Lapzeson pour la Bâtie 2000 au manège d'Onex, les solos aussi hâtifs que des courts-métrages présentés par les interprètes de Philippe Saire à l'enseigne d'*Impostures* et la plupart des univers secoués de la compagnie Alias? Ces spectacles, comme des dizaines d'autres nés à Genève ou de passage au bout du lac, étaient tous «cosignés». A savoir qu'au générique, outre le nom du chorégraphe (Guilherme Botelho, Philippe Saire, etc.), figurait la mention «chorégraphie réalisée en collaboration avec les danseurs». Ou quelque autre formule approchante.

Si cette indication et surtout si sa fréquence sont assez nouvelles en Suisse romande, elles ne font que rendre aux interprètes ce qui leur est dû. En cosignant *L'Odeur du voisin* avec ses interprètes (lire la présentation p.11), Guilherme Botelho reconnaît que le travail d'improvisation de ses danseurs lui a fourni une matière première qu'il a suscitée, et dans laquelle il a finalement taillé, écrit sa pièce, imposé sa vision. Cosigner une pièce, c'est donc, pour un chorégraphe, reconnaître que l'interprète, aujourd'hui, est infiniment plus qu'un exécutant. Au yeux du grand public, cela ne va pas forcément de soi. Tout le monde imagine plutôt que, lorsque des répétitions de théâtre contemporain ou de musique d'avant-garde débute, le texte de la pièce de théâtre a déjà été écrit, comme la partition musicale. En danse, ce n'est de loin plus le cas. Il est même devenu rare qu'un chorégraphe déboule au studio, le premier jour, sa pièce déjà écrite en poche, pour demander aux danseurs de l'exécuter – dans *Huit/8*, seule la chorégraphe Myriam Gourfink a travaillé de la sorte. Si bien que les corps des danseurs deviennent à la fois la page où naît une nouvelle chorégraphie, le livre ultime qui consignera celle-ci et la plume qui l'aura écrite.

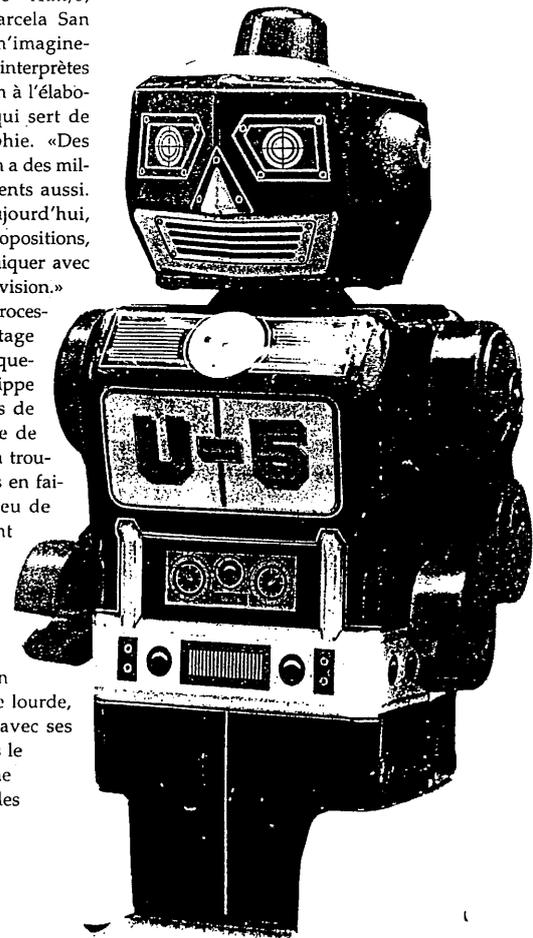
«Cette manière, pour l'interprète, d'être à la fois un exécutant et de participer à l'écriture



chorégraphique est un fait devenu indiscutable, c'est un acquis culturel», explique le critique français Jean-Marc Adolphe. Danseuse depuis longtemps chez Alias/Botelho, l'Australienne Kylie Walters ne dit pas autre chose, lorsqu'elle lance, comme une boutade: «Une secrétaire, aujourd'hui, ne peut plus se contenter de taper à la machine. On lui demande d'amener des idées, de s'impliquer dans la vie de l'entreprise. Ce serait un comble que nous, les artistes, restions sans voix ni propositions». Kylie Walters, comme la totalité des participants de *Huit/8*, Barbara Schlitter, Marcela San Pedro et les autres n'imagineraient plus leur vie d'interprètes sans cette participation à l'élaboration du matériau qui sert de base à la chorégraphie. «Des gestes, dit Kylie, il y en a des millions, des enchaînements aussi. Le chorégraphe, aujourd'hui,

c'est celui qui choisit parmi ces propositions, qui les agence et qui sait communiquer avec ses danseurs pour les amener à sa vision.» «Quand un danseur participe au processus de création, il se sent davantage impliqué, sur scène, il est organiquement lié au spectacle», ajoute Philippe Saire. Le Vaudois vient d'ailleurs de signer, avec *Impostures*, une pièce de courts solos (un par danseur de sa troupe) pour lesquels il a joué, parfois en faisant le poing dans sa poche, le jeu de l'impro, laissant volontairement chaque interprète se dépatouiller avec ses doutes et ses tâtonnements, se retenant d'intervenir comme il le fait d'habitude en amont et en aval du travail de studio, histoire de revenir, après un spectacle impliquant une structure lourde, à des relations plus privilégiées avec ses interprètes. Histoire, et il n'est pas le seul à le dire, de mettre sur scène «de vraies personnes, plutôt que des danseurs».

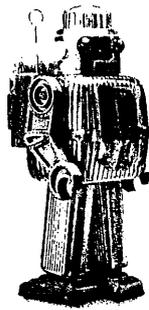
Voilà donc, peint en rose, le tableau d'une danse contemporaine où les danseurs attendent du chorégraphe qu'ils les révèlent à eux-mêmes tout



Le danseur face à son chorégraphe: outil ou partenaire? Deux avis nuancés.

«Etre un outil du chorégraphe, c'est être libre»

CINDY VAN ACKER a dansé pour Noemi Lapzeson, le Grand Théâtre, Philippe Saire, etc. Pour *Huit/8*, elle a fait appel à Myriam Gourfink. Dirigée au millimètre, elle a pourtant découvert une forme de liberté inconnue.



«Etre davantage qu'un interprète-outil»

MARC HWANG a dansé chez Mats Ek, Béjart et au Grand Théâtre. Pour *Huit/8*, il choisit Olga Mesa. Pour la première fois de sa longue carrière, il a découvert une nouvelle dimension de son métier d'interprète.

«Je n'aimerais pas être mal comprise. Je trouve passionnant qu'on demande à des interprètes d'improviser, de participer au processus créatif d'une chorégraphie. Mais pour notre projet dans le cadre de *Huit/8*, avec Myriam, je n'ai quasiment décidé de rien. En apparence, j'avais à suivre une partition très minutieusement écrite. Les rôles étant fermement distribués (elle chorégraphe, moi exécutante), j'ai été amenée à bouger comme je ne l'avais jamais fait, à découvrir des moyens inconnus. Il faut dire que travailler avec Myriam, ce n'est pas un retour à l'ancienne, avec des rôles à reproduire comme dans le ballet où l'interprète doit imiter un danseur posé en modèle. En général, Myriam commence par passer pas mal de temps avec ses interprètes. Après quoi, elle arrive avec une partition superprécise. Pour *Marine*, elle avait divisé l'espace en sept directions. Le concept, la moindre respiration ou intention étaient fixés. Mais il reste à l'interprète une grande liberté dans la manière de passer d'une position à l'autre, dans le temps pour exécuter un mouvement, dans la façon de donner une intensité contenue à un geste, voire dans l'enchaînement aléatoire des parties. Cette façon de m'utiliser m'a enrichie. Plus les rôles sont distribués clairement, plus on a de véritable liberté. Ce qui ne m'empêchera pas, comme interprète, de revenir à d'autres formes de collaborations avec des chorégraphes, évidemment.»

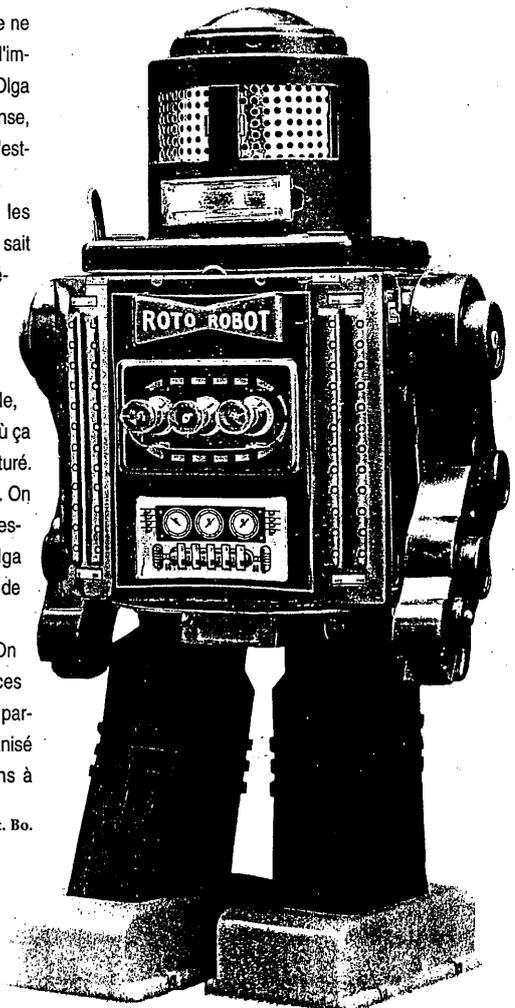
«Jusqu'ici, j'ai un peu l'impression que le danseur que j'ai été avait été traité comme un instrument. Olga m'a demandé: "Qu'est-ce que tu aimerais faire?" Je lui ai parlé de mes envies. Jamais je ne

m'étais trouvé dans cette position. Au lieu d'imposer une chorégraphie quasi toute faite, Olga me demandait d'improviser: "Une petite danse, qu'est-ce que c'est pour toi?". Ou bien: "Qu'est-ce que ça t'évoque, l'abandon?"

Ce qui apparaît d'abord, en impro, c'est les choses faciles, ce qui est évident, ce qu'on sait faire, la surface. Les moments les plus précieux, on les improvise seulement après, quand la fatigue vient, et qu'on va plus loin, plus profond. Les choses ne se sont pas faites librement. Olga voyait ce qui était facile, ce qui sortait tout seul, elle me poussait là où ça me faisait mal, là où je ne m'étais pas aventuré. Elle dit: "Dans le fond, tout est à la surface!". On a beaucoup travaillé sur le rapport entre l'espace physique et intérieur, sur ce qu'Olga appelle ses "chorégrammes": une manière de suspendre la décision d'une action.

Après, il y a eu la phase de réalisation. On avait écrit des passages, comme les pièces d'un puzzle. C'est Olga qui a agencé ces parties, d'une manière très précise. Elle a organisé l'écriture, elle a clairement donné un sens à notre propos.»

St. Bo.

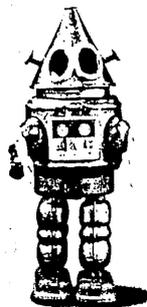


Journal de l'adc n° 26

Janvier – mars 2002

51

en les poussant dans des retranchements artistiques qu'ils n'auraient pas atteints seuls. Et ce dans une dialectique qui s'est d'ailleurs répercutée au bar, à l'entracte de *Huit/8*, une partie du public se disant déçu d'avoir vu telle danseuse «trop semblable à elle-même» ou tel autre interprète «trop différent de ce que l'on aime en lui».



spectacle. Reste qu'en sautant, malgré eux, d'une troupe à l'autre, les interprètes transportent avec eux ce qu'ils ont appris. La plupart du temps, c'est une chance formidable. Mais on ne peut s'empêcher de penser que ce nomadisme peut avoir aussi ses travers. Le cas le plus fameux, celui qui alimente les rumeurs (non vérifiées), c'est celui de la pièce *Körper* de Sasha Walz. Cette chorégraphie reprend, sur un mode et selon un propos fort différent, énormément d'éléments gestuels et de situations chorégraphiques de la pièce de Jérôme Bel reprise récemment au Théâtre du Loup, à Genève. La chorégraphe allemande jure qu'elle n'a pas vu le spectacle du Français. Seule explication possible: le hasard. A moins que la pièce de Jérôme Bel, largement suivie et commentée dans les milieux de la danse – avec notamment ses interprètes étirant leur peau –, n'ait influencé, plus ou moins inconsciemment, le travail d'impro des danseurs de Sasha Walz.

L'ennui, c'est que cette manière de demander à l'interprète de participer à l'écriture, ce rôle tenu par le danseur contemporain depuis une trentaine d'années, sert parfois de cache-misère à des projets chorégraphiques sans vision ni écriture, ni propos. Pour être honnête, aucun des danseurs de *Huit/8* ne s'en est plaint, à part Kylie, riant de ce chorégraphe amstellodamois qui lui demandait de faire «des choses sauvages toute la journée». Chance? Peur de raconter des expériences qui ont abouti à des spectacles manifestement bricolés, faits d'improvisations mal assemblées nées des interprètes? Réticence à dénoncer comment certains chorégraphes s'appuient sur le savoir-faire d'un danseur qu'ils poussent à devenir la caricature d'eux-mêmes, sans trouver les moyens de l'amener à se renouveler?

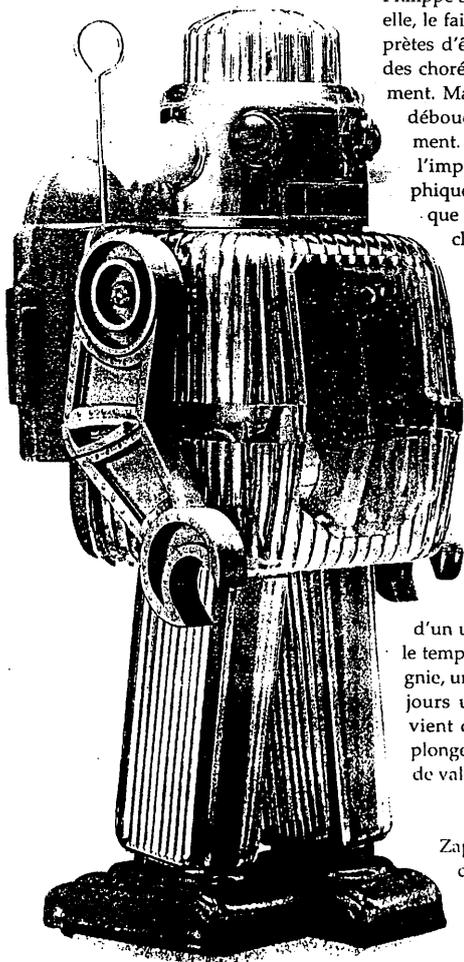
Cet exemple est extrême. Il est tiré par les cheveux. Les explications données demanderaient à être mieux creusées. Reste que Philippe Saire, lui, est prêt à reconnaître que les improvisations ou les désirs de ses interprètes posent parfois de drôles de problèmes identitaires: «Il arrive parfois, en travail d'improvisation ou de composition, qu'un danseur se lance dans des gestes ou des attitudes qui rappellent un travail à la mode, celui d'un Gilles Jobin par exemple. Quoi de plus normal et légitime? Le danseur a sans aucun doute été touché et marqué par l'esthétique d'un spectacle de ce type. Mais moi, qu'est-ce que je dois faire avec ce matériau? L'écarter parce qu'il n'est pas de mon univers? Ou le garder parce que la séquence ou l'idée sont non seulement pertinentes, mais très belles?».

Corinne Rochet est répétitrice et danseuse chez Philippe Saire. Elle dit avec tact comment, pour elle, le fait de demander aujourd'hui aux interprètes d'être plus que des outils dans la main des chorégraphes est une source d'enrichissement. Mais aussi, comment cela peut parfois déboucher sur un apparent appauvrissement. «Sans vouloir tout juger en bloc, j'ai l'impression que les propos chorégraphiques, aujourd'hui, sont moins affirmés, que les écritures sont toujours plus interchangeables. Il me semble qu'on assiste à un lissage des esthétiques, des grammaires gestuelles et des univers artistiques. Cela tient sans doute au nomadisme qui est toujours plus fréquent dans le milieu de la danse. Quand ce ne sont pas les conditions économiques qui poussent les danseurs à changer très souvent de compagnie, c'est la mentalité du milieu qui intervient: on valorise la multiplication des expériences, leur variété. Et c'est bien. Il est d'ailleurs normal que les danseurs aient soif d'horizons nouveaux. Mais on ne peut pas s'imprégner durablement d'un univers artistique si on en change tout le temps. En changeant sans cesse de compagnie, un interprète se condamne à refaire toujours un peu ce qu'il connaît, ou ce qu'il vient d'apprendre, sans avoir le temps de plonger dans un autre système de gestes ou de valeurs.»

Un moment passionnant
D'instrument condamné aux exploits sportifs réglés par le chorégraphe classique, le danseur est devenu, en quelques décennies, cette sorte d'objet dansant à mi-chemin entre l'outil et la main qui le manie. Il a aujourd'hui un pied chez ceux qui pensent que l'authenticité et la vérité sont tout (tête de file: Martha Graham, avec ses fameux «dansez comme si vous alliez mourir»; «un corps ne ment jamais»). Et un autre pied chez ceux qui trouvent, au contraire, qu'un danseur doit être le plus instrumentalisé possible (tête de file: Cunningham ou Kleist qui prétend, dans son *Sur le théâtre de marionnettes*, que plus un interprète est manipulé, plus il révèle de choses). Cette position ambiguë est une chance, un moment passionnant et unique. Les problèmes soulevés ci-dessus ne doivent pas le faire oublier. De toute façon, les explications, les parolotes, les hypothèses ou les analyses n'épuiseront jamais, à propos de l'interprète, son plus bouleversant mystère: pourquoi, quand un danseur comme Dominique Mercy ouvre simplement les bras, a-t-on la révélation qu'un rideau est en train de s'écarter?

Zapper, les interprètes n'ont souvent pas d'autre choix – une grande partie d'entre eux n'étant même pas au bénéfice d'un statut d'intermittent du

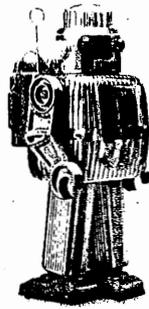
Dossier: Les interprètes



Le danseur face à son chorégraphe: outil ou partenaire? Deux avis nuancés.

«Etre un outil du chorégraphe, c'est être libre»

CINDY VAN ACKER a dansé pour Noemi Lapzeson, le Grand Théâtre, Philippe Saire, etc. Pour *Huit/8*, elle a fait appel à Myriam Gourfink. Dirigée au millimètre, elle a pourtant découvert une forme de liberté inconnue.



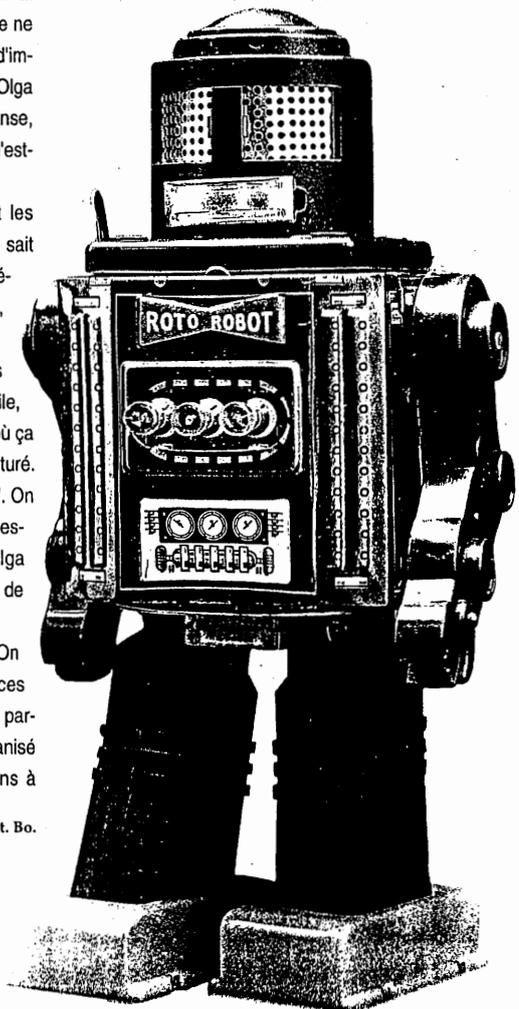
«Etre davantage qu'un interprète-outil»

MARC HWANG a dansé chez Mats Ek, Béjart et au Grand Théâtre. Pour *Huit/8*, il choisit Olga Mesa. Pour la première fois de sa longue carrière, il a découvert une nouvelle dimension de son métier d'interprète.

«Je n'aimerais pas être mal comprise. Je trouve passionnant qu'on demande à des interprètes d'improviser, de participer au processus créatif d'une chorégraphie. Mais pour notre projet dans le cadre de *Huit/8*, avec Myriam, je n'ai quasiment décidé de rien. En apparence, j'avais à suivre une partition très minutieusement écrite. Les rôles étant fermement distribués (elle chorégraphe, moi exécutante), j'ai été amenée à bouger comme je ne l'avais jamais fait, à découvrir des moyens inconnus. Il faut dire que travailler avec Myriam, ce n'est pas un retour à l'ancienne, avec des rôles à reproduire comme dans le ballet où l'interprète doit imiter un danseur posé en modèle. En général, Myriam commence par passer pas mal de temps avec ses interprètes. Après quoi, elle arrive avec une partition superprécise. Pour *Marine*, elle avait divisé l'espace en sept directions. Le concept, la moindre respiration ou intention étaient fixés. Mais il reste à l'interprète une grande liberté dans la manière de passer d'une position à l'autre, dans le temps pour exécuter un mouvement, dans la façon de donner une intensité contenue à un geste, voire dans l'enchaînement aléatoire des parties. Cette façon de m'utiliser m'a enrichie. Plus les rôles sont distribués clairement, plus on a de véritable liberté. Ce qui ne m'empêchera pas, comme interprète, de revenir à d'autres formes de collaborations avec des chorégraphes, évidemment.»

«Jusqu'ici, j'ai un peu l'impression que le danseur que j'ai été avait été traité comme un instrument. Olga m'a demandé: "Qu'est-ce que tu aimerais faire?" Je lui ai parlé de mes envies. Jamais je ne m'étais trouvé dans cette position. Au lieu d'imposer une chorégraphie quasi toute faite, Olga me demandait d'improviser: "Une petite danse, qu'est-ce que c'est pour toi?". Ou bien: "Qu'est-ce que ça t'évoque, l'abandon?" Ce qui apparaît d'abord, en impro, c'est les choses faciles, ce qui est évident, ce qu'on sait faire, la surface. Les moments les plus précieux, on les improvise seulement après, quand la fatigue vient, et qu'on va plus loin, plus profond. Les choses ne se sont pas faites librement. Olga voyait ce qui était facile, ce qui sortait tout seul, elle me poussait là où ça me faisait mal, là où je ne m'étais pas aventuré. Elle dit: "Dans le fond, tout est à la surface!". On a beaucoup travaillé sur le rapport entre l'espace physique et intérieur, sur ce qu'Olga appelle ses "chorégrammes": une manière de suspendre la décision d'une action. Après, il y a eu la phase de réalisation. On avait écrit des passages, comme les pièces d'un puzzle. C'est Olga qui a agencé ces parties, d'une manière très précise. Elle a organisé l'écriture, elle a clairement donné un sens à notre propos.»

St. Bo.



Danseur de paradoxes

On l'a vu plus haut, les danseurs participent souvent de près au processus d'écriture chorégraphique. Ce rôle créatif est aujourd'hui mieux reconnu. Reste que les danseurs sont toujours orphelins d'un statut social.

Un rapide sondage dans deux Centres nationaux chorégraphiques français et auprès du Service culturel du DIP de Genève le confirme: à travail et compétences égaux, alors que leur apprentissage a souvent débuté dès l'enfance, les danseurs contemporains s'octroient des salaires nettement plus bas que les comédiens d'institutions équivalentes. Pour un Philippe Saire qui partage «fifty-fifty» les droits d'auteur de sa pièce *Impostures* avec les danseurs qui en ont été les coauteurs, combien d'interprètes touchent des droits pour leurs improvisations? Dans les critiques que publient les journaux, au bas des photos, au dos même des images prises par les photographes mandatés par les compagnies, le nom des danseurs est souvent oublié. «Le problème, explique une Prisca Harsch pourtant assez peu portée sur les attermoissements, c'est que le danseur est, depuis tout petit, éduqué à l'abnégation, au sacrifice, au don de soi.»

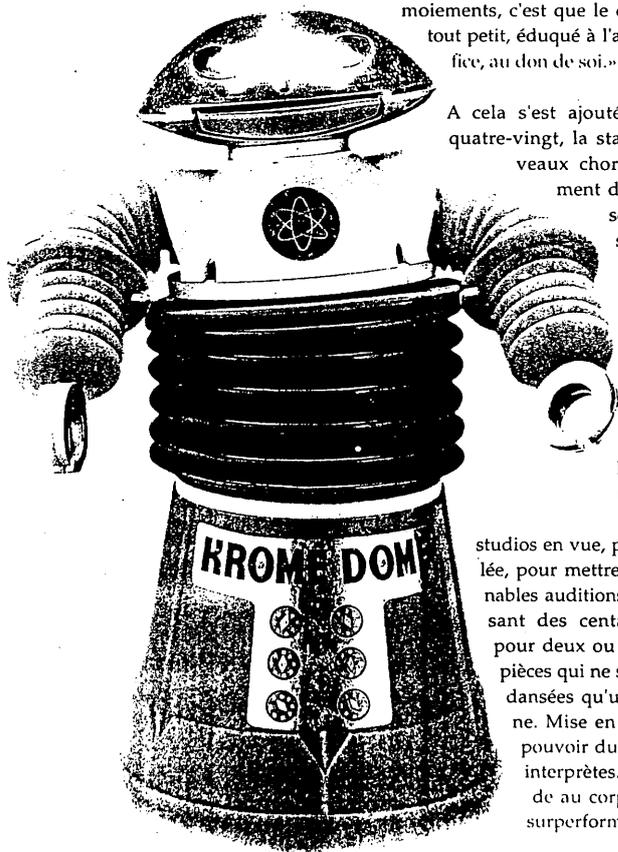
A cela s'est ajouté, dans les années quatre-vingt, la stratification des nouveaux chorégraphes au détriment des exécutants, pour servir un marché du spectacle demandeur de nouveaux leaders. Si plusieurs festivals ou initiatives (comme *Huit/8*) tentent de remettre en question le statut de l'interprète, certains chorégraphes continuent de louer des studios en vue, plusieurs jours d'affilée, pour mettre en scène d'interminables auditions ou castings réunissant des centaines de candidats pour deux ou trois rôles dans des pièces qui ne seront de toute façon dansées qu'une moitié de semaine. Mise en scène du soi-disant pouvoir du chorégraphe sur ses interprètes. «Une course absurde au corps et aux interprètes surperformants», dit le critique



Jean-Marc Adolphe. «Une manière, pour le chorégraphe, de faire croire aux interprètes qu'il a le choix. Alors que c'est généralement faux: les vraies rencontres entre un chorégraphe et un danseur sont rares, on sent tout de suite si quelque chose se passe ou non», complète Prisca Harsch.

Un rôle créatif en voie de reconnaissance timide. Mais un statut social toujours boiteux. C'est là un des premiers paradoxes qui suivent le danseur contemporain comme son ombre. En voici un autre, moins concret, mais sans doute plus essentiellement lié à la nature de son art.

Rappelez-vous. La danse moderne naît à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Une Isadora Duncan ou une Mary Wigman trouvent en elles, dans leurs corps abandonnés à des improvisations en solo, une manière de contester l'académisme codifié du ballet classique. L'interprète de ballet, lui, se soumet à une loi du dépassement de soi. Il plie son corps à un idéal forgé avant lui. Lorsqu'il surmonte brillamment les pièges du rôle qu'il reprend, ce genre de danseur de répertoire classique se starifie en pleine lumière. Chez les modernes, chez les filles et les fils d'Isadora Duncan, le corps rompt avec les mondes arpentés. Il est un gouffre qui plonge sur l'inconnu, sur des forces cosmiques ou intimes, théâtrales ou géométriques qui le dépassent. Le corps de l'interprète contemporain rejette le modèle classique archétypal, il revendique sa singularité. Mais en même temps, il s'efface devant la force d'une écriture chorégraphique. Voilà noué le deuxième paradoxe: fuyant les stéréotypes de l'idolâtrie classique, cherchant à se dégager des clichés, le danseur contemporain reste souvent une sorte de corps aveugle, un simple vecteur chorégraphique que le spectateur peine à identifier, à reconnaître. Des palanquées d'articles ont ainsi été écrits pour dire combien telle chorégraphie (Bagouet, Galotta and co) est indissociable des corps dans laquelle elle a pris vie, combien un geste novateur est difficilement transmissible de l'interprète qui l'a vu naître à un autre. Tout cela, souvent sans que l'on ait pensé à seulement nommer les danseurs – pourtant jugés indissociables des gestuelles nées de leur mouvements... St. Bo.



Danseurs de formes *indisciplinaires*

Jean-Marc Adolphe est directeur de la revue *Mouvement** et conseiller artistique du Théâtre de la Bastille, à Paris. Il est aussi un arpenteur de la création chorégraphique contemporaine, un des rares critiques à suivre des projets chorégraphiques depuis leur gestation.

Vous êtes conseiller artistique au Théâtre de la Bastille, à Paris. Est-ce qu'il vous arrive de mettre un spectacle à l'affiche uniquement parce qu'il présente de bons danseurs?

J.-M. A.: Au nom du Théâtre de la Bastille, je m'engage globalement sur des projets dans lesquels interviennent beaucoup de paramètres: le chorégraphe, mais aussi ce que je peux percevoir de son projet, ses choix musicaux, scénographiques, dramaturgiques et bien sûr les interprètes avec lesquels il ou elle compte réaliser ce projet. Car ce sont bien eux qui vont donner à la pièce, au-delà de l'écriture proprement dite, ses nuances, ses couleurs. Dans un projet chorégraphique, l'interprète est un élément parmi d'autres. Mais si des danseurs auxquels je suis attaché font partie d'un projet, cela plaidera en sa faveur.

Si le danseur n'est qu'un élément du spectacle parmi d'autres, comment expliquer qu'une partie du public trouve que les spectacles de Pina Bausch ont pu perdre leur âme pour la seule raison que les interprètes du début ont été remplacés par d'autres?

J.-M. A.: Je ne suis pas d'accord avec cette façon de voir les choses, notamment à propos de Pina Bausch. A partir de *Palermo Palermo* (1989), Pina a profondément renouvelé sa compagnie. On s'obstine pourtant à comparer son travail avec celui d'avant. Peu de gens ont relevé que le travail de Pina Bausch avait changé de nature. Toute la notion de communauté, de «foyer», qui était fondatrice des premières pièces du Tanztheater de Wuppertal, a aujourd'hui volé en éclats, au profit d'une attention plus marquée aux solos, aux présences individuelles. Le changement d'interprètes va de pair avec cette transformation dans l'écriture. On peut certes avoir le droit de préférer les premières pièces de Pina Bausch. Mais on ne peut pas rester arc-bouté sur une vision nostalgique des «débutants» et des interprètes qui ont façonné, avec Pina Bausch, son vocabulaire.

Aujourd'hui, on voit déborder sur le marché du travail des interprètes athlétiquement très bien entraînés. Ils ont été «drillés» pour pouvoir «tout danser»: Forsythe aussi bien que Martha Graham, le release aussi bien que le classique. Est-ce que cette polyvalence technique ne conduit pas à une dilution des styles chorégraphiques?

J.-M. A.: Cette question touche fondamentalement à la formation de l'interprète. Certaines écoles qui forment des danseurs dits «contemporains» essaient d'inculquer un maximum de choses à leurs élèves, cela dans un laps de temps relativement court. L'objectif est en effet de produire des interprètes qui soient le plus performants possible sur le marché du travail. Même si c'est un peu abrupt de le dire sans nuances, c'est ce qui se passe au CNDC (Centre National de Danse Contemporaine) d'Angers. On essaie de donner «un peu de tout» aux interprètes en formation. Et j'ajouterais, pour préciser cet «un peu de tout», qu'il s'agit seulement de ce qui est «culturellement correct» dans l'univers de la danse contemporaine française. Que je sache, il n'y a pas de cours de flamenco ou de danse indienne, alors que ce pourrait être des manières de comprendre l'espace et le temps tout aussi intéressantes, pour un interprète en formation, que le style Cunningham, par exemple.

Comment former les hommes et les femmes capables d'être des vecteurs pour la danse d'aujourd'hui?

J.-M. A.: L'expérience développée par Anne Teresa de Keersmaecker à Bruxelles, avec PARTS (Performing Arts Training and Research Training Studios), me semble plus juste.



Les jeunes danseurs sont confrontés à des interprètes qui ont travaillé directement avec Pina Bausch, Cunningham, Trisha Brown, etc. La notion de transmission est aussi importante que le strict apprentissage des «techniques». Et puis la formation à PARTS inclut l'analyse musicale, la dramaturgie, l'histoire de l'art, la philosophie. Au début, sans doute, ils croulent sous la quantité d'informations nouvelles. Mais c'est à eux, ensuite, de faire le tri, de frayer leur chemin, en passant d'ailleurs par l'expérience de la composition. Former des «artistes complets» (cette expression serait en elle-même à discuter), ce n'est pas les amener à pouvoir zapper d'une technique à l'autre. C'est les inciter à trouver les clés de leur propre créativité.

Qu'est-ce que ça apporte, à un interprète, de se confronter aux arts plastiques?

J.-M. A.: Aujourd'hui, tous les domaines d'expression artistique sont en train d'évoluer vers ce que j'appelle des «formes disciplinaires», vers des spectacles composites qui mobilisent différents modes d'expression. Cela modifie le rôle et la formation de l'interprète contemporain.

Telle qu'on l'a connue ces deux dernières décennies, je considère que ce qu'il fut convenu d'appeler la «danse

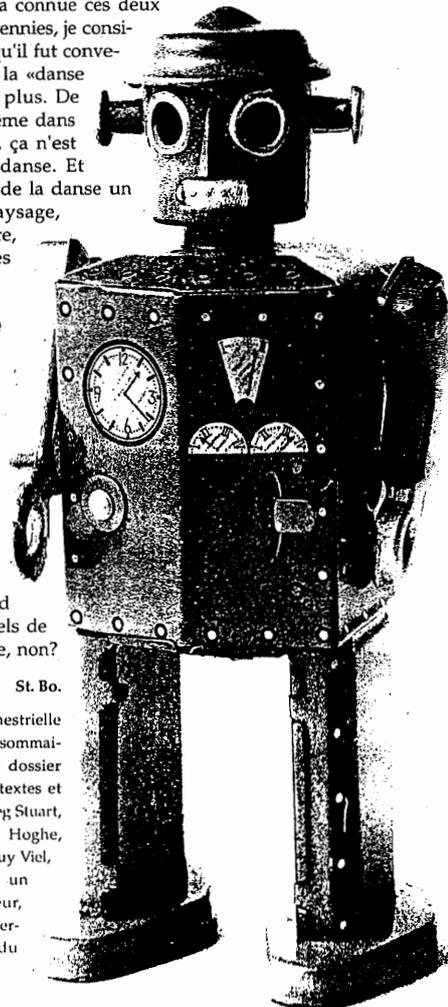
contemporaine» n'existe plus. De toute façon, la danse, même dans sa forme la plus épurée, ça n'est jamais seulement de la danse. Et personnellement, je vois de la danse un peu partout: dans un paysage, dans la beauté d'un sourire, dans la malice des enfants...

Vous allez quitter le Théâtre de la Bastille...

J.-M. A.: Au bout de sept ans, il me semble juste, pour que cette aventure continue, de passer la main à quelqu'un de plus jeune, de plus disponible. A priori, c'est quelqu'un qui sort des Beaux-Arts, qui n'est pas repéré parmi ceux que Jean-Luc Godard appelait «les professionnels de la profession». C'est la vie, non?

St. Bo.

*La revue *Mouvement* est trimestrielle et disponible en kiosques. Au sommaire du prochain numéro: un dossier «Art et politique», avec des textes et entretiens sur Robyn Orlin, Meg Stuart, Caterina Sagna, Raimund Hoghe, Bruno Boeglin, l'écrivain Tanguy Viel, Sylvie Fleury, Saadan Afif, un port-folio de Natacha Lesueur, des essais sur «Le spectateur terminal» et sur «L'esthétique du chaos».



Journal de l'adc n° 27 Mars – juin 2002

3

En janvier, le *Journal de l'adc* avait consacré son dossier aux interprètes, conviant danseuses et danseurs à raconter comment ils influent sur la chorégraphie contemporaine.

Pour le second volet de cette étude buissonnière, les chorégraphes sont à leur tour invités à parler de leurs danseurs.

Suite et fin d'une étude moins préoccupée de généralités définitives que conscience du flou artistique qui entoure, plus que jamais, le statut d'interprète.

Le danseur vu par le chorégraphe:

Île flottante et continent inconnu

PAR STÉPHANE BONVIN*



Commencer peut-être par boire un café avec Guilherme Botelho et Caroline de Cornière... Février 2002. Le matin est encore chiffonné. Les représentations de leur dernière pièce, *L'Odeur du voisin*, viennent de s'achever, données quasiment à guichets fermés par la tribu très douée de la compagnie Alias. Au bar, la veille encore, les spectateurs échangeaient leurs impressions – un nombre étonnamment élevé d'entre eux parlant des cinq danseurs de la troupe en les appelant par leur prénom: «Kylie, elle a maigri, tu ne trouves pas?», «Et Jozsef, tu l'avais reconnu, il porte un cul postiche, tu ne penses pas?», etc. Moment rare, tant il est vrai que la danse contemporaine donne parfois l'impression de ravalier la personnalité de ses danseurs, de leur coller un air absent – ce d'une manière aussi caricaturale, au fond, qu'on leur flanquait autrefois un masque de Gisèle ou le collant moule-burnes d'un prince charmant. Guilherme: «Les danseurs m'ennuient; ce que je cherche, c'est l'individu qui se cache derrière. Il faut déshabiller le danseur de ce qu'il sait faire. Le plus difficile, pour lui, c'est d'être soi-même. Comme pour n'importe qui, dans la vie». Caroline: «Oui, mais chez les danseurs, le désir de plaire, la maladie de vouloir être aimé est tellement plus forte!».

La maladie de vouloir être aimé. Au départ, ce texte était censé s'appuyer sur le précédent dossier du Journal de l'ADC. *Remember*. Dans le dernier numéro de ce périodique, un carrousel d'interprètes parlait de son métier, posant la délicate question de l'improvisation à partir de laquelle, souvent – parfois mal –, une partie des chorégraphes contemporains écrivent leurs spectacles. Dilution des écritures, lissages des discours, évanescence des créateurs? Y a-t-il encore quelqu'un au bout du fil, du point de vue chorégraphique?

Une douzaine de rencontres avec des chorégraphes plus tard, c'est-à-dire dans les pages qui suivent, la question de l'interprète n'a pas été tirée au clair. Au contraire. Plus que jamais, le danseur est ce continent inconnu qui porte sur lui la promesse de nouveaux mondes. Cette île flottante entre la fiction des espoirs chorégraphiques qu'il est censé révéler, et la réalité de son statut socio-culturel ambigu. Ce qui est sûr, c'est que sa mission et sa posture se sont complexifiées, densifiées. En une vingtaine d'années, les contours du continent inconnu se sont ouverts, le sous-sol de l'île flottante s'est stratifié. On demande à l'interprète de fournir, souvent, la matière première des chorégraphies, de savoir s'effacer au moment des choix artistiques finaux, de se mouler dans les codes d'une corporation parfois rigide, et d'avoir l'air de «vraies gens».

Devant tant de désirs, de regrets et de missions contradictoires, autant procéder par sauts de chat ivre, et laisser de côté les discours définitifs – qui servent seulement de béquilles aux «malades de vouloir être aimés»...

Suite pages 4 à 8

* Journaliste au *Temps* et à *Profil Femme*.

La danse, métier de corps et corps de métier

Le statut socio-culturel des interprètes contemporains a indéniablement changé. Quelques points restent néanmoins nébuleux: les tensions entre chorégraphes et danseurs rappelleraient-elles les débats autour de l'autorité en milieu scolaire? Les bons chorégraphes seraient-ils en train de devenir d'excellents conseillers en ressources humaines? Du corps ou de la psychologie, que régissent donc les bonds de la danse? Tâtonnements et échanges de vestiaire.

First, la question du choix. Comment un chorégraphe élit-il ceux qui vont porter, voire nourrir son œuvre? Et selon quels critères? Les réponses sont aussi diverses, floues et contradictoires que possible. Seule constante: l'interprète contemporain idéal, en tout cas aux yeux des chorégraphes rencontrés, est celui qui sait laisser au vestiaire ce qu'il a appris pour être simplement là, présent à ce qu'il fait. «Je veux voir des personnes, pas des danseurs», dit un Philippe Saire qui résume l'essentiel de ce que pensent ses collègues. En art, en peinture, en musique, en littérature, les ruptures ou les «avancées», adviennent pour se démarquer d'une forme ou d'une école, qui semblent soudain s'être figées dans le temps, s'être mises en retard sur un monde qui a changé. C'est ainsi, grosso modo, que se profilent les avant-gardes. Pas étonnant, dès lors, qu'en danse contemporaine le corps de l'interprète – qui est la matière même dans laquelle l'œuvre est taillée – soit sans cesse soupçonné d'être rigidifié dans les codes et les clichés...



À un niveau plus concret, un *topo* bien établi dans la profession (tellement bien établi qu'il en devient politiquement suspect) accuse les auditions du pire mal: «foire aux bestiaux», «démonstration de la vanité des chorégraphes», «réminiscence des concours hérités du ballet classique», etc. L'idéal pour choisir un danseur, prétend la majorité des chefs de troupe côtoyés, ce sont les réseaux, les *workshops*. «Les auditions entretiennent l'illusion que les chorégraphes ont le choix parmi une infinité de danseurs qui cherchent du travail à tout prix. Alors que c'est faux. Les vraies rencontres d'interprètes, pour un chorégraphe, sont rares», résume Prisca Harsch. Seule voix discordante: Guilherme Botelho: «À condition d'éviter le côté bêtaillère, les auditions sont une chose formidable. D'abord, un chorégraphe vit de l'argent public. C'est normal qu'il mette ses postes publiquement au concours. Les auditions, c'est donc le contraire du copinage, c'est plus démocratique. Et puis, c'est grâce aux auditions qu'un danseur, s'il est engagé, a la possibilité de changer de pays, de voyager, d'échanger. Ce nomadisme fait aussi la richesse de la danse d'aujourd'hui. Supprimer les auditions, c'est cantonner les danseurs à ne danser qu'avec les chorégraphes qu'ils connaissent, figer une circulation d'idées et de personnes qui fait de notre art quelque chose d'unique».

... les choix et les
... vestiaires...

Si une question aussi fédératrice que celle des auditions ne fait pas l'unanimité, un point met tout le monde d'accord: celui du statut du danseur contemporain. Marco Berrettini est d'origine italienne, il a grandi en Allemagne, beaucoup chorégraphié en France avant de poser une partie de ses bagages à Genève: «Il y a vingt ans, un danseur contemporain ne jouissait pas d'une reconnaissance réelle. Aujourd'hui, il existe une multitude de formations d'interprètes contemporains qui dispensent un savoir-faire, un contenu. Et donc une reconnaissance et un statut pour ceux qui l'ont assimilé». On semble loin de la préhistoire des années septante, quand le danseur, après des débuts en danse classique, se bricolait une formation contemporaine au hasard de ses envies, de ses rencontres et du contenu souvent fluctuant de son porte-monnaie. «Du coup, continue Marco Berrettini qui exprime là son seul point de vue, on s'est mis à demander davantage à un interprète: on lui a demandé de penser, d'élaborer des concepts, d'argumenter, etc. Du coup aussi, les danseurs contemporains ont développé des exigences que leurs prédécesseurs n'avaient pas. Il est devenu beaucoup plus difficile de monter des projets sans budget. L'esprit d'ouverture et de pionnier avide de tout s'étirole. Parfois, à écouter les danseurs contemporains français, on retrouve dans leur discours et leurs prétentions le formalisme du



Journal de l'adc n° 27

Mars – juin 2002

51

syndiqué qui réclame sa part de pouvoir plutôt que son rôle dans la création...

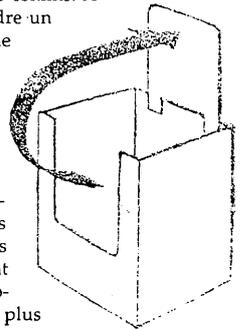
Émission des chorégraphes:
pourquoi la Suisse?

Le pouvoir. Et la faculté de l'assumer. Pour le journaliste qui aligne les interviews de chorégraphes, c'est la découverte d'un immense pan de métier qu'il ne soupçonnait pas. De la chorégraphe helvético-berlinoise Anna Huber à la Genevoise Fabienne Abramovich, tout le monde ou presque parle de «partenariat», de «collaboration», plaide pour qu'une «confiance» s'établisse entre danseurs et chorégraphes, qui permette à ces derniers «d'étaler leurs doutes». Cette volonté quasi généralisée de ne pas se poser en maître est-elle le fruit d'un mode typiquement suisse, dans un pays qui se méfie des leaders? Reste que le discours – et le débat contradictoire – rappelle curieusement celui de l'école d'aujourd'hui. D'un côté, des enseignants/chorégraphes qui refusent de se poser en figures autoritaires. De l'autre, des élèves/danseurs qui se plaignent beaucoup de cet affaiblissement de la figure autoritaire. «Trop souvent, les chorégraphes manquent aujourd'hui de courage, ils se défilent, ils n'assument plus leur position. Je connais des troupes où les danseurs ont menacé le chorégraphe de partir, voire de s'en prendre à lui, si celui-ci n'assumait pas enfin son rôle.» «Quand une compagnie va mal, quand je vois un interprète perdu sur scène, dansant à côté de son rôle, je sais que le problème vient d'en haut. Dans une petite compagnie comme dans une grande institution, quand quelque chose ne fonctionne pas, la faute vient presque toujours d'en haut», renchérit Guilherme Botelho. Tout cela n'ayant aucune espèce d'importance, si cette manière, pour un chorégraphe, d'assumer (ou non) son statut, ne donnait l'impression de se répercuter sur le plan de la création elle-même (écritures chorégraphiques interchangeable, nivellement des styles, etc.)...

Le corps au milieu du village
deuxième question

Autre découverte, autre naïveté révélée: les chorégraphes ne semblent parler de leurs danseurs qu'en termes psychologiques. De Foofwa d'Imobilité à Anna Huber en passant par Yann Marussich, mais aussi chez des interprètes

comme Kylie Waters ou Marcela San Pedro, ce qui vient à l'esprit de tous, en parlant du métier d'interprète, ce ne sont pas les questions de maîtrise gestuelle, de qualités interprétatives ou de formation, non, ce sont les rapports humains, les relations psychologiques, pour ne pas dire la gestion de la communication et des conflits. À tel point d'ailleurs qu'à entendre un Philippe Saire ou un Guilherme Botelho, quand ils racontent comment se façonne une dynamique de compagnie, on se dit que les chorégraphes possèdent là un savoir-faire véritable – savoir-faire que plus d'un de ces directeurs des ressources humaines ayant fleuri dans les entreprises ces dernières années pourraient leur envier. Interprète contemporain: un métier qui s'avèrerait plus fragile au niveau des relations humaines qu'à celui du genou qui lâche!



Deux questions en suspens mériteraient encore une thèse, plutôt qu'un demi-paragraphe. La première, déjà passablement discutée depuis une dizaine d'années, touche la transmission d'une chorégraphie d'un interprète à l'autre. Où il apparaît que le chorégraphe contemporain éprouve toutes les réticences du monde à faire reprendre une chorégraphie écrite pour l'un par un autre, comme si le langage corporel ne pouvait pas s'abstraire du corps qui l'avait vu naître. Sur ce terrain-là, l'association des Carnets Bagouet, née pour perpétuer l'œuvre du chorégraphe français décédé en 1994, a d'ailleurs une longueur d'avance, avec sa politique qui consiste à respecter une œuvre donnée tout en admettant que celle-ci soit restituée moyennant modifications, plutôt que de la maintenir pure, mais non dansée.

Le corps au milieu du village

La seconde question concerne le traitement physique réservé aux danseurs. Après des années de danse-théâtre éclatée ou d'esthétiques atomisées, après un engouement pour les danseuses cavallant sur scène en godillots ou les bodys forsythiens armés de pointes fulgurantes, des défricheurs comme Yann Marussich, Gilles Jobin ou Jérôme Bel traitent leurs danseurs quasiment comme des blocs de viande dans lesquels ils taillent la lenteur de leurs danses. Une nouvelle forme de danseurs apparaît sur scène, débarrassée de toute situation psychologique, de tout théâtre même furtif, comme si seul comptait le fait de montrer une chair monolithique, la singularité irréductible d'un corps. De *Bleu provisoire*, pièce bouleversante durant laquelle le chorégraphe-interprète reste entièrement immobile et pendant laquelle toute l'action est concentrée sur l'exsudation de transpiration bleue, à la production d'urine, de morve et de larmes bleues, le Genevois Yann Marussich dit: «Je joue mon propre rôle». Triturant leurs chairs, jouant avec la matière même de leur peau, habitant la mystérieuse lourdeur de leur corps, les interprètes du Français Jérôme Bel ou du Lausannois Gilles Jobin sont les avatars passionnants d'une nouvelle vague chorégraphique qui fait des septante kilos de viande et des cinq litres de sang du danseur son sujet principal. Qui remet l'interprète et son corps au milieu du village chorégraphique.

St. Bo.



Le chorégraphe devant ses danseurs: révélateur ou décideur? Deux avis nuancés

Fabienne Abramovich est chorégraphe à Genève. Elle essaie d'amener ses interprètes, via l'improvisation, à découvrir en eux une gestuelle qui leur soit propre.

« **L**'improvisation, tout le monde en parle. Mais jamais dans le même sens! Un exemple: la technique du *release* que j'utilise comme outil de travail pour mes spectacles.

Si l'on travaille le *release*, on doit improviser pour apprendre, pour se défaire de ce que l'on croit savoir. Cela demande de la confiance. Le *release*, c'est éprouver, sentir, chercher, travailler sur la dynamique du poids, comprendre et intégrer une connaissance interne du squelette et de son alignement. Pour y arriver, un corps doit faire, faire, faire. Et encore refaire. L'improvisation est l'une des seules manières de trouver l'"organicité" propre à toutes sortes de mouvements. C'est une discipline silencieuse. Elle devient alors l'expérience sensible, tangible, pour s'approprier ce bagage.

Le problème n'est donc pas de savoir qui vole qui. Mais qui fait quoi. Et pourquoi. Si un danseur est d'accord de faire autre chose que ce qu'il connaît, de lâcher prise, alors le travail peut commencer. Sinon, la communication sera toujours biaisée par un rapport de pouvoir.

Le chorégraphe n'a qu'un pouvoir relatif sur ses danseurs. Il dépend aussi du bon vouloir de son interprète, de sa résistance consciente ou inconsciente, de ses doutes, etc. La communication est essentielle. En répétition, je pense que le processus de création repose entièrement sur une dynamique de groupe où chacun est responsable de ce qui s'échange, ou non. Ensuite, sur scène, c'est l'interprète qui porte la danse, qui la révèle. Que le spectacle soit réussi ou pas est une autre question, qui repose sur d'autres critères, pour le moins divers. Un chorégraphe ne pourra rien faire sans réelle confiance, ce qui n'est pas simple à établir.

Dans votre précédent dossier, vous racontiez l'histoire de deux interprètes dont les expériences étaient opposées. L'un (Marc Hwang) racontait le plaisir qu'il avait à découvrir la liberté d'improviser. L'autre (Cindy Van Acker) disait le bonheur qu'elle avait à être guidée par sa chorégraphe. Quoique différentes, ces deux histoires étaient belles, parce que chacun des deux était clair avec lui-même. Chacun avait choisi un chemin et respectait la règle du jeu donnée par le chorégraphe. Pour moi, une belle interprétation, c'est d'abord un danseur qui sait où il est, et ce qu'il a envie de faire. C'est le travail sans esbroufe d'un interprète qui cherche simplement à être présent, au service de la pièce, lavé de toute arrogance.»

Pablo Ventura est chorégraphe à Zurich. Il crée ses pièces devant son ordinateur, puis demande à ses interprètes d'obéir à son logiciel.

« **A**vant, j'improvisais avec mes danseurs, je filmais en vidéo et je samplais le tout. Maintenant, je m'assieds à mon ordinateur, je mets en route mon logiciel Lifeforms – le même qu'utilise Merce Cunningham – et je compose devant mon écran. Si bien que lorsque je me retrouve face à mes interprètes, tout est déjà fixé. Je leur demande d'exécuter ce que Lifeforms et moi avons écrit.

J'avais l'impression de me trouver dans une impasse. Le corps – et l'esprit – des interprètes a tendance à reproduire ce qu'il a appris et à en devenir prisonnier. Le logiciel, lui, n'est restreint ni par mes habitudes, ni par celles des danseurs. L'idée est d'arriver à ce que j'appelle "un point neutre": une gestuelle qui n'appartient ni au chorégraphe ni au danseur. Quelque chose qui s'éloigne de ces improvisations que les interprètes effectuent de manière répétitive pour nourrir l'inspiration du chorégraphe. De ce point de vue-là, mon travail n'est pas dictatorial. Il est démocratique.

Pour transmettre la chorégraphie aux interprètes, je vois chaque danseur séparément, une demi-heure par jour, dans l'intimité d'un face à face. Nous apprenons une séquence par jour. Quand tous mes interprètes ont appris l'ensemble de leur partition, je les fais se rencontrer. Pas avant.

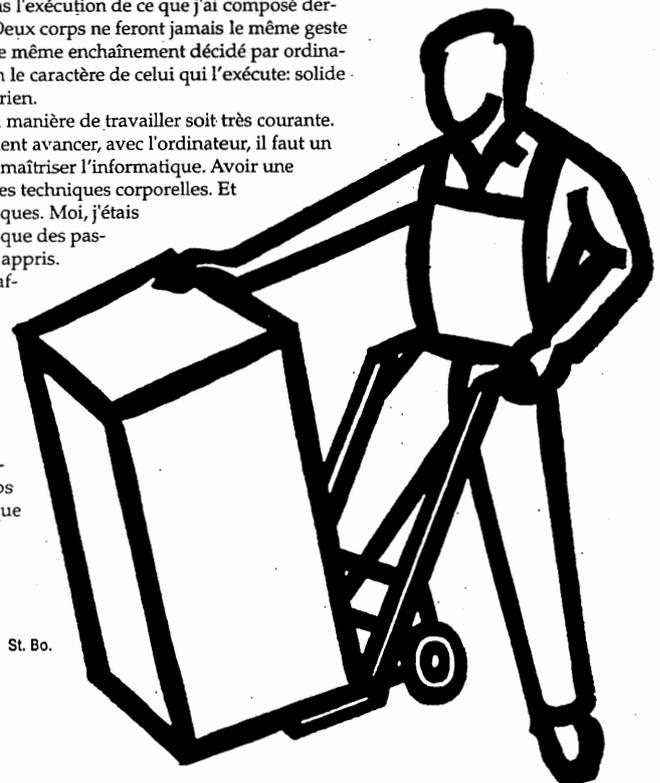
Mon travail réclame des interprètes capables de maîtriser plusieurs techniques, mais capables aussi d'une grande agilité mentale. Je les recrute sur audition. Au début, ils sont perplexes. Au bout de deux semaines, le déclic se fait.

Je ne leur demande aucun travail "intérieur", au contraire. Je ne veux pas qu'ils miment des sentiments, des états d'esprit, des personnages. Je leur demande d'être le plus neutres possible. L'interprétation est dans l'exécution de ce que j'ai composé derrière mon ordinateur. Deux corps ne feront jamais le même geste de la même manière. Le même enchaînement décidé par ordinateur sera différent selon le caractère de celui qui l'exécute: solide ou lyrique, lourd ou aérien.

Je ne pense pas que ma manière de travailler soit très courante. Déjà, si l'on veut vraiment avancer, avec l'ordinateur, il faut un énorme bagage. Il faut maîtriser l'informatique. Avoir une grande connaissance des techniques corporelles. Et vouloir prendre des risques. Moi, j'étais fatigué de ne produire que des pastiches de ce que j'avais appris.

La première fois, sur l'affiche du spectacle, nous avions mentionné le software. Maintenant, on signe simplement Ventura Dance Company. L'ordinateur n'est que l'instrument. Le spectateur vient voir des corps bouger selon une logique inédite, tout simplement.»

www.ventura-dance.com



St. Bo.

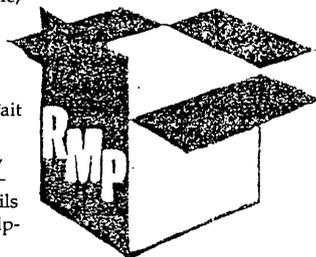
Un corset pour le public, un corps libre pour le danseur

Détour du côté des pese-personnes. Et si le corps de l'interprète contemporain avait déniché une nouvelle manière de prendre le corps social à contre-pied?

Jour après jour, nuit après nuit, des livres s'écrivent sur la danse d'aujourd'hui et le mouvement de demain. Hypothèses, échafaudages. Parfois, il suffirait pourtant d'un micro tendu en coulisses pour en apprendre davantage sur les danseurs qu'à travers des dossiers bien ficelés. Écouter Anne Abeille, par exemple.

Anne Abeille a été l'assistante de Dominique Bagouet, le chorégraphe français qui a marqué les années quatre-vingt, avant de décéder il y a juste dix ans. Aujourd'hui, Anne Abeille veille aux Carnets Bagouet, l'association qui s'occupe de faire rejouer, avec des précautions infinies, les pièces du chorégraphe défunt. Pour ces reprises, il arrive qu'Anne Abeille et la créatrice de costumes Dominique Fabrègue se replongent dans les malles des vêtements conçus au moment de la création. Et que raconte-t-elle, Anne Abeille? Que «la morphologie des danseurs contemporains a beaucoup changé».

Quiconque ne serait plus allé à la piscine depuis vingt ans et y retournerait demain matin en ressortirait perplexe. En deux décennies, le corps de Madame et Monsieur Tout-le-monde a changé. Fitness, musculure, régimes, chirurgie plastique, narcissisme. Les adolescents d'aujourd'hui – et leurs parents, qui font ce qu'ils peuvent pour leur ressembler – ont la chair plus sculptée que naguère.



Exactement le contraire de ce que constate Anne Abeille: «En deux décennies, les danseurs contemporains ont forcé». Les filles se permettent un peu de cellulite, elles ne sont plus aussi effilées que des fourchettes anorexiques. Les garçons, qui sautent beaucoup moins, ont des cuisses plus minces, mais des poignées d'amour moins triomphantes. Si bien qu'aujourd'hui, à la veille d'une reprise d'une pièce de Bagouet, il faut souvent élargir les costumes tels qu'ils avaient été créés à l'époque. En vingt ans, le corps desquidams s'est corseté. Celui des danseurs, lui, a appris à respirer.

C'est qu'en vingt ans, l'entraînement des interprètes contemporains a évolué. Surtout basée autrefois sur les techniques classiques ou cunninghamiennes, la formation inclut désormais davantage le *release*, la danse contact. Plus de fluidité et de facilité coulée, moins de raideur et d'élévation volontariste. À une époque qui pousse la chair à la performance, le physique du danseur contemporain tel qu'il est mis en scène chez un Gilles Jobin, un Yann Marussich ou un Jérôme Bel prend le culte du corps à contre-pied. Et si la chair d'un interprète était devenue moins un lieu de conquêtes physiques, désormais, que de singularités à défendre contre le clonage, les manipulations génétiques ou d'autres inventions visant à rendre le corps social plus performant?

De même, en vingt ans, le rôle des interprètes dans la danse contemporaine a pris une petite ampleur. En janvier, ce journal avait tendu le micro à des danseurs pour raconter ce qui a changé. Cosignataires des chorégraphies qu'ils suscitent parfois, les interprètes y apparaissent comme les berceaux des avant-gardes qu'il leur arrive d'aider à accoucher.



«Le temps des monuments et des œuvres définitives est révolu»

Installée à Berlin, la chorégraphe et danseuse alémanique Anna Huber vient de recevoir l'Anneau Hans-Reinhart 2002, la plus haute distinction accordée en Suisse aux artistes de la scène. À propos, Anna Huber, quel est l'interprète idéal ?

Comment choisissez-vous vos danseurs ?

A. H. : J'évite les auditions. Parce qu'un interprète, selon ma conception du travail chorégraphique, est plus qu'un exécutant. Choisir de travailler avec un danseur parce qu'il a une belle qualité de mouvement, ça n'est pas suffisant. Idéalement, il faut que nous partagions une façon de penser, des fantaisies, un même goût du risque.

Pourquoi un danseur serait-il plus qu'un exécutant ?

A. H. : Pour plusieurs raisons. La première, c'est que le métier de danseur n'est pas une profession sur laquelle on referme la porte au moment de quitter son travail. Danser, ça ne vous lâche pas. Ne serait-ce que physiquement, parce qu'un interprète est confronté 24 heures sur 24 à ce corps qui est son outil de travail. Sachant cela, si je choisis de diriger une compagnie et d'engager des artistes, je dois les considérer comme des êtres humains complets, pas seulement comme des employés. Une autre raison... c'est que je considère le danseur comme un partenaire de création. Bien sûr, je suis responsable du thème, du concept et de la structure d'une pièce. Mais pour la recherche, je place mes danseurs au même niveau que moi. Ainsi, l'une des qualités essentielles d'un danseur, pour moi, c'est son ouverture à l'inconnu.

La confiance du danseur en son chorégraphe, cela ne va pas de soi ?

A. H. : Cela devrait aller de soi, mais c'est délicat. J'ai besoin de m'entourer de danseurs qui acceptent que nous essayions ensemble des voies sans savoir où elles nous mèneront – sans même savoir si nos expériences nous mèneront un jour quelque part. Il m'arrive de débouler en studio, au début du travail, en disant : voilà, j'ai un concept, mais je n'ai pas la recette de notre future pièce, les chemins de sa création me sont encore inconnus, voici comment nous allons essayer d'aller vers cet inconnu. Tous les danseurs ne sont pas désireux ou capables de vivre avec un chorégraphe qui doute...

Au fond, vous demandez beaucoup à vos danseurs. Qu'est-ce que vous leur offrez en échange ?

A. H. : J'attends d'eux la même chose que j'attends de moi-même lorsque j'interprète mes propres pièces. Mais je dois, en plus, avoir une vision de ce qu'on cherche. Je dois assumer les décisions à prendre. Le devoir d'un chorégraphe contemporain, c'est de chercher, chez un interprète, les qualités, les couleurs ou les nuances que lui-même ne connaît pas : c'est de le révéler. Un processus devenu rare, pour le danseur d'aujourd'hui.

Pourquoi ?

A. H. : Parce que la cadence de production s'est accélérée, et que les danseurs changent toujours plus souvent de compagnies ou de chorégraphes. Un danseur très nomade a tendance à refaire ce qu'il connaît déjà. Le rythme de création, aujourd'hui, ne favorise pas la découverte.

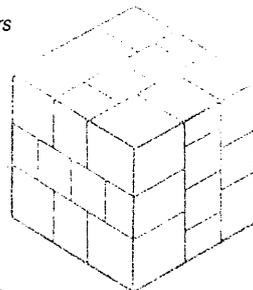
Parfois, vous dansez seule. Une chorégraphe a-t-elle besoin, aussi, de réunir des danseurs pour lui «tenir compagnie» ?

A. H. : Travailler seule, remettre le métier en question, je le fais naturellement. Demander les mêmes efforts à des interprètes, cela me demande plus de courage. C'est un métier où il est plus facile de faire des sacrifices soi-même que de les demander à autrui.

De plus en plus de chorégraphes demandent à leurs interprètes de participer à la chorégraphie.

Pourquoi cette évolution ?

A. H. : Les chorégraphes se sont toujours inspirés de leurs interprètes. Je ne suis pas sûre qu'avant, tous les chorégraphes débutaient leurs répétitions en ayant écrit leur spectacle de A à Z. La nouveauté, c'est que les chorégraphes reconnaissent désormais la part qu'ils doivent aux danseurs.



Pourquoi ce déclin ?

A. H. : La création contemporaine valorise désormais son propre processus. Cela a à voir avec notre temps. Il n'est plus possible, pour un artiste d'aujourd'hui, de construire des monuments immuables, de signer des œuvres définitives. Le monde tel qu'il est génère des œuvres en évolution, des œuvres de questionnement, des œuvres plurielles.

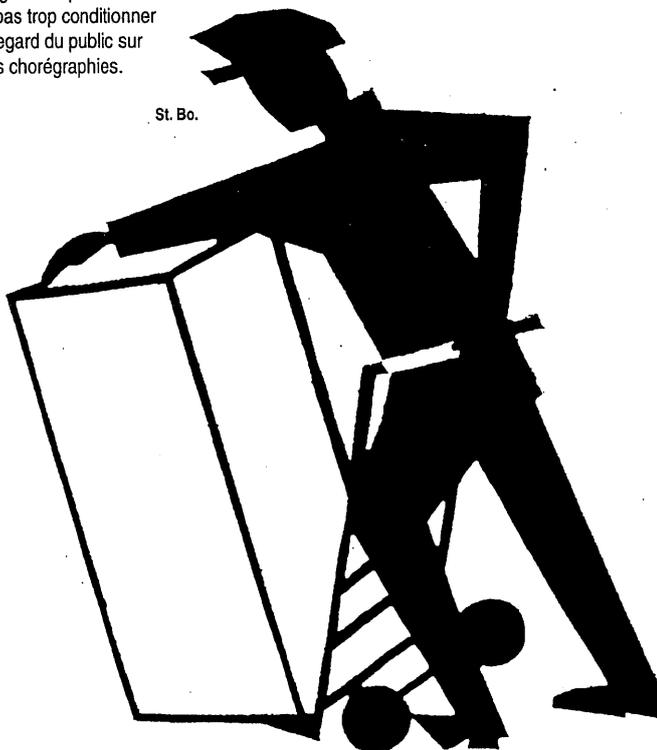
Pensiez-vous recevoir l'Anneau Hans-Reinhart ?

A. H. : Non ! J'en ai été la première surprise.

Heureuse ?

A. H. : Je suis surtout contente de ce que cela représente symboliquement. D'habitude, l'Anneau va à des artistes confirmés qui ont derrière eux une œuvre établie, comme Benno Besson ou Heinz Spoerri. C'est la première fois que l'Anneau est attribué à un créateur dont le parcours est fragile, et qui a fait de cette fragilité un choix. Je trouve que c'est là un signe de reconnaissance pour les créateurs de ma génération et de la scène indépendante. J'espère malgré tout que l'Anneau ne va pas trop conditionner le regard du public sur mes chorégraphies.

St. Bo.



Franz Treichler, tentatives d'évasions

De ses débuts dans la *beatlemania* à ses contributions sur la scène chorégraphique genevoise, le chanteur des Young Gods dessine les sillons de ses grands vertiges et petites rébellions.

Franz Treichler a dix ans et de petites économies en poche lorsqu'il achète son tout premier disque. Un vinyle des Beatles dans une pochette psychédélique – de l'or noir avec soixante titres des quatre dieux aux cheveux longs. Franz revient à la maison et dépose son trésor sur le pick-up familial. Découvre avec horreur une symphonie de cuivres menée par le James Last Orchestra (les homologues germaniques d'Alain Morisod), qui sillonne chaque tube en quelques tours d'aiguilles, lacérant le groupe anglais et son mythe. Un sort est néanmoins jeté: Franz ne touchera jamais une trompette de sa vie. C'est la guitare électrique qu'il aime. L'univers éthéré des Pink Floyd, l'euphorie douloureuse des Doors, et les Beatles. Il y a des destins qui s'écrivent comme cela. Franz Treichler a aujourd'hui les cheveux longs, une mèche rebelle ou romantique, c'est selon. Les ongles de sa main droite sont longs eux aussi, d'une longueur égale à l'épaisseur d'une corde de guitare. Il boit un Schweppes dans le café où nous nous retrouvons et revient sur les douze années qui ont suivi la piquante imposture de ce premier vinyle. La musique lui dérobe alors son temps, passé le plus souvent dans les bras d'une guitare ou dans l'ivresse des disques qu'il commence gentiment à collectionner. Franz joue des cordes avec une certaine dextérité et, de gammes en arpèges, largue les amarres à Fribourg, sa ville natale, pour suivre jusqu'à Genève le maître dont il s'est entiché: Dagoberto Linhares, qui le détourne des sons électriques pour la guitare classique.

S'ensuivent des années consacrées à l'étude de son instrument jusqu'à l'entrée en virtuosité au Conservatoire professionnel de Lausanne. Son destin lui semble alors écrit: virtuose, il jouera probablement cinq à six heures de guitare par jour et donnera à son tour des cours. Pourtant, Franz n'a pas oublié les disques qu'il faisait tourner quand il rentrait de l'école. «C'était mon refuge», dit-il simplement. Quelle est cette émotion qui le soulevait alors qu'il écoutait la musique de ses démiurges? Une euphorie canaille,

sans doute, puisqu'il refuse d'accomplir sa virtuosité au conservatoire et revient à ses premières amours électriques. Nous sommes en 1984, Franz Treichler a vingt-trois ans et un colocataire qui bidouille le soir des bricolés musicaux sur un computer. Il s'appelle Cesare Pizzi et a un ami batteur du nom de Franck Bagnoud. Les trois téméraires croisent le fer le temps de quelques concerts en Helvétie, puis partent tenter leur chance en Angleterre, terre de rock et de feu qui reconnaît au premier cri la voix des dieux: en quelques semaines, les Young Gods sont sacrés «Single of the week». Pour raconter la suite, Franz Treichler ôte l'un de ses nombreux pulls sombres, commande un café. Il jette un regard agité de l'autre côté de la rue, sur les murs d'Artamis où il dispose aujourd'hui d'un local. Il y est attaché depuis cinq ans, depuis qu'il a trouvé, dit-il, une réalité de rue qui contraste avec celle de la scène.

La scène, les Young Gods l'ont conquise sur tous les continents. «Tout a commencé très vite», se souvient Franz. Après deux mois et des dizaines de concerts dans les pubs londoniens, les trois acolytes reviennent en Suisse auréolés de paillettes. «C'était le retour des enfants prodiges», dit-il. S'ensuivent les concerts, les albums, les hôtels... La belle vie, en somme, sauf qu'elle remplit comme elle dévore. Après deux ans, les compagnons de Franz s'épuisent: pas lui, qui recompose la formation initiale. Avec Alain Monod et Use Hiestand, ils repartent pour dix ans de scènes et de studio d'enregistrement. Jusqu'en 1996, où Franz revient s'établir à Genève, se marie et met son groupe en *stand by*. Dans le cadre d'Artamis, il cherche de nouvelles sonorités et passe du statut de leader des Young Gods à un fonctionnement plus associatif: «Moi qui chantais, j'ai appris à écouter les autres et à fermer ma gueule».

LIBERTEO POINTS (2002)

Silencieux, Franz explore de nouvelles voies, remodèle le visage peut-être trop affirmé de ce destin. Il bricole dans son local, arpente la ville sur son vélo – cette silhouette noire qui traverse parfois votre regard dans la rue, c'est lui. Il range ses quelque mille disques par ordre alphabétique, traque l'inspiration dans des circonstances moins urbaines. Il se regarde avec douceur, de face et de profil, devenir chaque jour un peu plus anonyme quand il croise Gilles Jobin, danseur-chorégraphe, codirecteur du Théâtre de l'Usine et fan inconditionnel des Young Gods. Le danseur sollicite vainement le musicien, lui emprunte tout de même ses pièces instrumentales jusqu'à ce que Franz se décide à faire quelques ajustements sur la bande son d'*A+B=X*. C'est la découverte du monde de la danse, avec le paradoxe d'une musique qui doit synchroniser les mouvements sans se faire illustrative. *Braindance* et *The Moebius Strip* renouvellent leur collaboration, cette fois dès le processus de création: danse et musique se construisent en chœur, ou plus souvent en canon. Une musique construite avec un sampler et un logiciel, que l'on dit souvent hypnotique, tantôt liquide, tantôt menaçante. «Je ne veux pas la qualifier, réfléchit Franz. Je crois qu'elle suit ou suggère les délires de Gilles».

Et les Young Gods, dans tout cela? Après *Braindance*, la formation reprend du poil de la bête, change l'un de ses membres mais reste fidèle à sa première aspiration... Les Young Gods, c'était paraît-il le titre d'une chanson qu'un groupe jouait dans les années quatre-vingt au FRI-SON. A l'époque, Franz y travaillait comme ingénieur du son. «Des jeunes dieux, voilà ce que nous étions et ce que nous sommes toujours: des êtres humains en devenir, encore bien loin d'un quelconque état de grâce.»



Sylviane Dupuis, géologue de la lettre

L'auteur romand Sylviane Dupuis a nourri de ses textes deux chorégraphies de Noemi Lapzeson, *Géométrie du hasard*, en 1998, et *Opus 27*, présenté en juin prochain à la Comédie de Genève. Rencontre en forme de fouille archéologique...

Avouer à Sylviane Dupuis que je suis une lectrice amoureuse de ses textes. Me souvenir qu'elle est traversée par la voix des mystiques. L'entendre parler de la langue de Beckett. Percer son mystère, peut-être. Voilà le genre de petites phrases qui s'écrivent dans le creux de la main avant de rencontrer l'auteur genevois dans son appartement des Eaux-Vives – et qui s'effacent lorsque la même main traqueuse serre celle du poète, une dame délicate et dérobée sous un châle, partagée, dit-elle, entre l'écriture et l'enseignement. «Une contradiction: car l'enseignement me demande de répondre de ce que je sais, alors que l'écriture me fraye un passage vers ce que je ne sais pas.» En écrivant, Sylviane Dupuis s'est pourtant construit un savoir essentiel: «Je ne sais rien du monde en soi». Cette ignorance est le point de départ de chacun de ses textes. S'y trament ensuite la complexité et les énigmes de la vie.

Portrait de Sylviane Dupuis par Anne Davier

À l'âge où les petites filles jouent encore à l'élastique, Sylviane Dupuis est cramponnée à sa plume. «Cela a commencé par des contes, deux romans, un journal tenu presque quotidiennement. Puis des poèmes, des nouvelles... Il fallait écrire.» À trente ans, elle publie son premier recueil de poésies, *D'un lieu l'autre*¹. Un saut dans le cercle des poètes romands et, déjà, une voix hantée par ses diables intimes. Comme Marguerite Duras, encluse et saisie

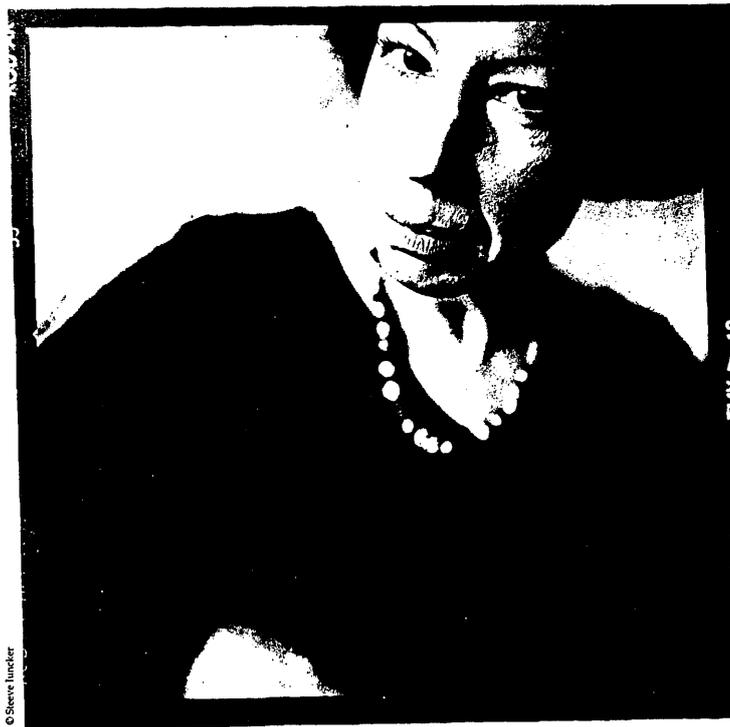
par l'écriture dans sa maison de Neauphle-le-Château, Sylviane Dupuis fouille dans ses gouffres une parole éblouie. Avec l'inquiétude de celle qui prend l'ascenseur au septième étage pour descendre dans la «cave profonde»²: «Dessous, quelque chose a sa loi propre qui m'entraîne loin. Ce qui doit revenir, c'est une parole volcanique. Le poème est un travail du magma, une pierre noire qui s'est frayé un chemin et a trouvé son passage.» D'autres pierres brûlantes ont été excavées depuis ce premier ouvrage, posées sur les pages des *Figures d'égarées*³ ou de *Creuser la nuit*⁴. Creuser, encore: on s'étonne à peine d'entendre cette géologue de la lettre rebondir sur ses études d'archéologie à l'Université de Genève et raconter les semaines de fouille dans les entrailles du sol valaisan. De son travail avec l'archéologue cantonal Charles Bonnet à Genève, Sylviane Dupuis conserve aujourd'hui le geste et la démarche. «Son regard sur la quête des origines et sur la fouille m'ont passionnée. C'est d'ailleurs ce que j'aime chez les autres, la particularité d'un regard.» Mais elle a trop envie du texte, trop besoin de gratter sous l'écorce des mots, de porter la parole vers sa matérialisation. «Lire, écrire: c'est un détournement de l'objet de mes fouilles, mais c'est le même creusement de l'origine.» Elle est comme cela, Sylviane Dupuis: mêlée en elle. Posée doucement dans le fauteuil de son salon, sa voix feutrée dit comme ses textes les violences, les douleurs – «autant les miennes que celles des autres» – et les joies, aussi, qui la traversent. Oui, son écriture est fondamentale; si elle ne remuait rien, peut-être lui serait-elle inutile. Mais s'il lui fallait se taire, sans doute s'asphyxierait-elle dans le silence. Alors elle libère une parole vitale, «un espace respirable où habiter pour s'inventer une langue à soi, un lieu et des forces propres». Inventer une langue à soi... Sylviane Dupuis n'en finit pas de décliner les formes: poésie, essai, théâtre – et toujours ce souci de ne pas se répéter. Prendre le haïku pour apprendre la concision, puis le quitter.

C'est avec l'autre qu'on a le plus à faire

Empilés sur les tables de son appartement, des livres – lectures nourricières dans lesquelles l'auteur se blottit. Les mystiques tout d'abord: une voix qu'elle écoute, aux accents chrétiens, soufis ou bouddhistes. «Les mythes, la religion incarnent des questions et proposent des rêveries autour de la condition humaine. Ils enferment la contradiction de la vie et attirent la parole poétique.» Mystique entre tous, Thérèse d'Avila qui, happée par Dieu, se lance dans l'écriture de cette aventure amoureuse. Beckett ensuite, «indiscutablement supérieur à la plupart parce qu'il ne parle que par nécessité», auquel elle a très longtemps résisté avant de lui céder. Claudel surtout, «parce qu'il est absolu, parce qu'il veut tout et sans mesure». Assoiffée et insatiable, la littérature est dévoreuse et Sylviane Dupuis sait qu'elle doit se confronter à de la chair: celle de l'autre, garde-fou de sa réalité. «Sans lui je risque l'égarément. C'est avec l'autre qu'on a le plus à faire, corps et âme.»

L'autre, amant ou ami, à suivre au fil des lignes et des dédicaces: *Éléments du labyrinthe*⁵ est dédié à Noemi Lapzeson, souvent aperçue au hasard de ses déambulations dans le quartier des Eaux-Vives. «Elle rayonnait et me fascinait, tant et si bien que je lui ai proposé de jouer dans *La Malvivante*»⁶. L'amitié s'est étayée, et ce n'est plus par coïncidence que les deux femmes se croisent aujourd'hui. Dans *Opus 27*⁷, le texte encore inédit de l'auteur cherche son issue et une matérialité. Un chemin dans la langue, encore, où l'écriture de l'auteur trempe dans le fond le plus intime et tourne autour d'un secret insondable.

Anne Davier



©Stève Linder

¹ *D'un lieu l'autre*, Empreintes, Lausanne, 1985.

² Formule empruntée à Jacques Chessex dans *Brevinaire* et reprise par Sylviane Dupuis dans *À quoi sert le théâtre?*, MiniZoé, 1998, p.18.

³ *Figures d'égarées*, Empreintes, Lausanne, 1989.

⁴ *Creuser la nuit*, Albert Meynier, Turin, 1985.

⁵ *Éléments du labyrinthe*, textes écrits pour *Géométrie du hasard* (spectacle chorégraphié par Noemi Lapzeson) et rassemblés dans *Géométrie de l'illimité*, La Dogana, Genève, 2000.

⁶ *Moi, Maïde ou la Malvivante*, Zoé, Genève, 1997. Pièce écrite et mise en scène au Théâtre du Grütli en collaboration avec Claudia Bosse en 1996.

⁷ Sylviane Dupuis a rédigé les textes d'*Opus 27* (lire en page 13) ainsi qu'un article dans le Cahier d'artiste récemment paru aux éditions Pro-Helvetia et consacré à Gilles Jobin (lire en page 20).

Spectateurs absolus

Isabelle et Serge Rochat parcourent une centaine de kilomètres pour assister à un spectacle de danse, ne serait-ce que pour trois secondes de magie.



Cela pourrait être un problème d'arithmétique énoncé sur le tableau noir d'une classe: «Depuis dix ans, un couple lausannois sort en moyenne deux fois par semaine pour assister à un spectacle de danse. À ce jour, combien en ont-ils vus?». Isabelle et Serge Rochat ne donnent pas de réponse à ce problème. Comptabiliser les spectacles ou les kilomètres passés sur les banquettes des trains ou derrière un volant n'a aucun intérêt. Depuis leur balcon suspendu au-dessus du Léman, Serge énumère plutôt les sommets qui se comptent entre la Tour d'Aï et le Salève et lance une rumeur, invérifiable en ce jour où la brume colle à la surface du lac: Genève est si proche qu'on devine depuis Lausanne son jet d'eau. N'empêche. Il en est peu qui sont aussi acharnés à balayer ainsi le paysage chorégraphique romand: «Il y a bien Simone et George, réfléchit Isabelle, mais ils restent de préférence sur Lausanne. Il y a également Sylvio, mais lui est plutôt à Genève.»

Tout voir. Se retrouver seuls parfois à descendre dans les sous-sol d'un garage pour assister à une performance. Se rendre à chaque création des artistes locaux depuis une dizaine d'années. Ne manquer aucun accueil. «Finalement, nous nous sommes liés aux gens du théâtre: artistes, techniciens, programmateurs et tous ceux qui gravitent autour du milieu chorégraphique.» Isabelle et Serge Rochat sont habiles pour détourner l'attention qu'on voudrait leur porter et peut-être est-ce malgré eux qu'ils se sont fait remarquer. Il est vrai que retourner trois soirs de suite voir Jérôme Bel finit par créer des liens...

Un prétexte libérateur

Il y a presque vingt ans, le couple d'informaticiens choisit la danse comme mobile pour quitter des yeux leur écran, avant que leurs pensées et leur temps ne soient rongés par la machine entêtante. «Pour nous échapper du boulot, il nous fallait un prétexte libérateur. Nous avons choisi un monde contraignant,

curieux et situé le plus loin possible du monde de l'informatique.» Leur but: se fixer quelques sorties et découvrir avec fascination ce que l'informaticien qualifiait alors comme «le travail parfait du corps». Des débuts à dose homéopathique avec les spectacles de Maurice Béjart et quelques autres de la compagnie Nomade. Miraculeusement, *Kontakthoff* de Pina Bausch à Beaulieu. Puis, de façon plus régulière, Philippe Saire. «Nous avons fait partie des *afficionados* de Béjart jusqu'à *Mister C*, spectacle qui marque clairement notre éloignement de ce qui, au début, nous avait ravi dans la danse: la technique au service de l'exploit.» Isabelle et Serge délaissent peu à peu le cinéma, la télévision et intensifient leur fréquentation des théâtres. Les spectateurs novices en quête d'échappatoire sont dès lors ferrés par la danse.

Systematiquement passionnés

Il faut attendre le début des années nonante pour que le couple dépasse les frontières vaudoises, orienté par le supplément culturel du *Nouveau Quotidien*. Isabelle et Serge se dirigent alors de plus en plus souvent à Genève pour flâner ce qui se trame du côté de la programmation de l'ADC Studio concoctée par Yann Marussich, Gilles Jobin et Anne Rosset. C'est ici qu'ils font la découverte du travail caustique de l'artiste madrilène La Ribot et de ses treize premières *Pièces distinguées*. Un tournant? Sans doute, car Serge et Isabelle vont ensuite voir tous les spectacles de danse qui se jouent dans un rayon d'une centaine de

kilomètres de leur appartement lausannois. De salle en spectacle, Serge devient membre du comité de l'AVDC, rédacteur du journal du même nom et président de Parano Fondation, la structure administrative de la compagnie de Gilles Jobin; Isabelle travaille comme bénévole au festival de la Cité et fait la cuisine pour les artistes du Festival international de danse contemporaine à Lausanne. Seraient-ils passionnés? «Systematiques, répond Serge. Nous nous sommes construits une vision globale et une culture chorégraphique qui, elles, sont passionnantes. Nous tâchons de repérer les topiques de la danse: c'est amusant de voir la première robe de mariée, les premières chaises sur la scène, la mode du sofa, celle de l'eau ou encore l'intégration du texte dans la danse. On sent quelles idées sont dans l'air, comme marcher sur les chaussures, observé presque simultanément chez Gilles Jobin et chez Philippe Saire. Maintenant, la mode est à l'échiquier sur la scène.»

Sur un petit millier de spectacles, il en est qu'ils ont oublié à peine les lumières éteintes et d'autres, plus rarement, qui restent imprimés sous les paupières. À tâtons, le couple rebrousse les années - *Vie et moeurs du caméléon nocturne* de Philip Saire, *Les Hallucinations de Cranach l'Ancien* de Nicole Mossoux, *Mu(1)tisme* de Marco Berrettini... «Chaque année a ses miracles chorégraphiques - à part 1993, la moins magique de toutes...» Quant à 2002, il est trop tôt pour se prononcer, car tous ses fruits n'ont pas encore été croqués.

