HAL
open science

De la mesure à la démesure vers le dionysiaque : une étude de l'excès dans l'oeuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus : sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante de la visualité

Aurore Heidelberger

To cite this version:

Aurore Heidelberger. De la mesure à la démesure vers le dionysiaque : une étude de l'excès dans l'oeuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus : sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante de la visualité. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2012. Français. NNT : 2012STRAC021 . tel-00922987

HAL Id: tel-00922987

https://theses.hal.science/tel-00922987v1

Submitted on 1 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Logo
Ecole
doctorale

ÉCOLE DOCTORALE des Humanités

EA 3402

Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques

Département des Arts du spectacle, mention Arts de la scène

THÈSE présentée par :

Aurore HEIDELBERGER

soutenue le : **04 décembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité :Arts de la scène

De la mesure à la démesure vers le dionysiaque, une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus.

Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité

THÈSE dirigée par :

M. ROBIC Jean-François	Professeur des universités, Université d'Amiens

RAPPORTEURS :

M. Van den DRIES Luk	Professeur des universités, Université d'Anvers
M. HUESCA Roland	Professeur des universités, Université de Metz

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme JOLLY Geneviève	Maître de conférences, HDR, Université de Strasbourg

Université de Strasbourg

École doctorale des Humanités

EA 3402

Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques

Département des Arts du spectacle, mention Arts de la scène

Thèse de doctorat

Aurore Heidelberger

De la mesure à la démesure vers le dionysiaque, une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus. Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-François Robic, département arts visuels

Soutenue le 4 décembre2012

Membres du Jury :

Monsieur Luk van den Dries, professeur en Études théâtrales, département de littérature, Université d'Anvers

Monsieur Roland Huesca, professeur en Esthétique, département Arts, Université Paul Verlaine, Metz

Madame Geneviève Jolly, maître de conférences HDR en Études théâtrales, département Arts du spectacle, Université de Strasbourg

Résumé

Wim Vandekeybus est l'un des chorégraphes majeurs de la nouvelle danse belge. Nous proposons à travers cette étude d'analyser son Œuvre sous l'angle de la démesure. Nous nous sommes attachés à un corpus limité d'œuvres appartenant à son travail chorégraphique et cinématographique La fougue chorégraphique de ses débuts transparaît-elle toujours dans ses pièces les plus récentes comme *Blush* ou *Sonic Boom*, où la place de la narration est réévaluée ? Tout d'abord, nous nous sommes focalisés sur la violence du propos chorégraphique. Une temporalité de l'urgence ordonne les actions des interprètes. Les rapports humains sont eux-aussi emprunts d'une certaine tension, notamment les rapports hommes/femmes. Puis, nous nous sommes penchés sur les obsessions du chorégraphe, à la recherche d'un corps au comportement instinctif. La mise en scène d'un corps exacerbé, poussé jusque dans ses retranchements prédomine. Outre une recherche chorégraphique, Wim Vandekeybus s'intéresse à la création d'une image scénique, obtenue par les éclairages ou l'intrusion d'un écran de projection cinématographique. Au contact du médium audiovisuel le corps se déchaine et atteint un état dionysiaque. Le corps filmé dans *Blush* détient la même force, la même énergie excessive, qui caractérise sa scène. Enfin, la réintroduction du verbe, par les diverses collaborations avec des auteurs contemporains, comme Peter Verhelst, P. F. Thomèse ou Jan Decorte exacerbe les passions et ne conduit point à un assagissement du corps, ni même du propos chorégraphique.

Mots clefs :

Wim Vandekeybus - danse contemporaine – film de danse – compagnie Ultima Vez – vague belge – animalité – démesure – cinéma – Jan Fabre – Edouard Lock – intermédialité – rapport texte/danse – violence chorégraphique – féminité.

Abtract

Wim Vandekeybus is one of the most important choreographers to the new belgian wave. The purpose of our study it's to analyze its work in terms of the excess. We study a restraint corpus of works belonging to his choreography and film work. The choreographer ardor of his debut reflected still in its most recent performances such as *Blush* or *Sonic Boom*, where the place of the narration is re-evaluated? First of all, we make a focus on the choreographic language's violence. An emergency's temporality ordered the performer's actions. The human relationships are too concerned by this tension, like the relationships between male and female. Then, we take attention to choreographic's obsession, who research an instinctive behavior. The staging of an exacerbated body pushed into his boundary predominates. Apart from a choreographic research, Wim Vandekeybus is interested in the creation of a stage image, obtained by light creation or introduction of a screen. Confronted to the cinematographic image the body blows up and reaches a Dionysian state. The image of the body in *Blush*, the movie has the same strength, the same excessive energy, which distinguish his stage. Finally the re-introduction of the narration, by collaborations with contemporary authors, such as Peter Verhelst, P. F. Thomèse or Jan Decorte exacerbates the passions and not achieves to a quiet body.

Key words

Wim Vandekeybus - contemporary dance - dance movie - company Ultima Vez – belgian Wave - animality – cinema – Jan Fabre – Edouard Lock – Excess – intermediality – Text/dance – choreography's violence - feminity

De la Mesure à la Démesure vers le Dionysiaque,

Une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus.

Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité

Remerciements

Je tiens à remercier Wim Vandekeybus qui m'a ouvert les portes de sa compagnie, m'a permis d'accéder aux archives en vidéographique et journalistique. Il m'a également consacré du temps pour répondre à mes interrogations. L'intérêt qu'il a apporté à mon travail de recherche m'a fortement encouragé.

Je remercie également Greet van Poeck, la dramaturge du chorégraphe, qui m'a accordé un entretien, me permettant de cerner plus justement sa position au sein de la compagnie. Mes recherches de documents vidéo dans les archives de la compagnie ont pu être menées à bien grâce à l'aide de Jeroen Goffins, chargé de communication dans la compagnie Ultima Vez.

Je souhaite également remercier Benjamin Bick, qui m'a soutenue durant toutes ces années de recherche et surtout m'a fait bénéficier de ses connaissances et de son savoir faire de graphiste nécessaire à la réalisation des planches iconographiques.

Merci à mes amis, Clotilde, Anne, Gilles, Benjamin et Gerlinde qui se sont prêtés au jeu de la relecture parfois fastidieuse. Un grand merci à Pierre Vankerkhove pour m'avoir accueilli à Bruxelles.

Je remercie le Vlaams Theater Instituut ainsi que le centre national de la danse de Pantin pour leur service documentaire et leur disponibilité. Je remercie également Laure-Marie Rollin, responsable des relations publiques au Théâtre Le Maillon.

Merci à mon directeur de thèse Jean-François Robic, ainsi qu'à Geneviève Jolly pour m'avoir fait confiance.

Et enfin je souhaite remercier Valérie Etter pour son soutien.

Table des matières

Résumé ..... **iii**

Mots clefs : iii

Abtract ..... **iv**

Key words iv

Remerciements ..... **vi**

Table des matières ..... **vii**

Table des illustrations ..... **xv**

Introduction **1**

Premier chapitre Violence du propos chorégraphique 19

1.Exacerbation du rythme **22**

1.1. Un temps de l'urgence, de la fuite **24**

1.1.1 Agressivité énergique comme résurgence des années quatre-vingts 24

1.1.1.1. Un nouveau code gestuel émerge 26

1.1.1.2. Accusation de plagiat 27

1.1.2 Fixation dans un style ou développement d'une identité ? 28

1.1.2.1. Qu'est-ce que le style ? 29

1.1.2.2. Une œuvre en perpétuelle mutation 33

1.1.2.3. « L'explosivité » s'impose comme une nécessité 33

1.1.3 Fuite du temps 35

1.1.3.1. Retour à une instantanéité 35

1.1.3.2. La course comme figurant l'impossible dépassement du temps présent ... 39

1.1.3.3. Fascination pour la vitesse 40

1.2. L'usure comme figure de l'excès **44**

1.2.1 La répétition 44

1.2.1.1. De l'utilisation de la répétition en danse 45

1.2.1.2. Perturbation de piste 47

1.2.1.3. Visibilité de l'élément temporel 48

1.2.2 Dislocation de la figure par la fatigue 49

1.2.3 Influence du contact improvisation 50

1.2.3.1. Le poids du corps 51

1.2.3.2. La gravité 53

1.2.4 Une danse excédentaire 54

2. Du rapport passionnel entre les être humains 59

2.1. Le conflit 59

2.1.1 Cristallisation du conflit autour du couple 60

2.1.1.1. Le duo-duel 61

Quels sont les codes que le chorégraphe emprunte aux arts martiaux ? .. 61

Comment le corps de l'autre est-il appréhendé durant ces duos- duels ? . 63

Comment les rôles se répartissent-ils au sein de ces duos ? 64

La codification du combat, une entrave à l'emportement ? 64

2.1.1.2. Exaltation de la charge érotique du duo 66

Traduire chorégraphiquement le désir charnel 67

Un duo fait de chair et de sueur 69

2.1.2 Réévaluation de la figure féminine 73

2.1.2.1. Femme victimisée 76

2.1.2.2. .Affirmation d'une identité féminine forte 81

Vers une femme manipulatrice et agressive ? 83

Mythologie de la féminité 88

2.2. Une violence omniprésente qui conduit au meurtre 90

2.2.1 Représentation de la mort sur scène 93

2.2.1.1. Le vide 94

2.2.1.2. Jeu sur l'ambiguïté 95

2.2.1.3. Recours aux artifices 96

Aux frontières de l'immobilisme 97

2.2.2 Le corps saisi sur le vif dans son dernier élan vital 98

2.2.2.1. Excision de la violence proche du Caravage 99

2.2.2.2. Procédé de répétition 101
2.2.2.3. Typologie 101
2.2.3 . Action de donner la mort 102
2.2.3.1. Le suicide 102
2.2.3.2. Le meurtre 103
2.2.3.3. L'agonie 104
2.2.3.4. Influence du cinéma 104
2.2.4 Violence de la référence. 105
2.3. Rupture dans la représentation de la mort dans la scène des « funérailles » 107
2.3.1 Atypisme rythmique de cette scène 107
2.3.2 La procession : motif chorégraphique 108
Quels éléments formels nous permettent d'associer cette séquence à une procession ? 109
2.3.3 Intrusion du geste quotidien 111
2.3.4 La place du mort 111
Inversion des rôles 113

Deuxième chapitre
Passions du corps, vers une corporalité extraordinaire 125

1. . Utopie d'un âge d'or corporel 129
1.1. Démarche intuitive : à la recherche d'un corps incarné 131
1.1.1 Affirmation d'une fraîcheur chorégraphique 131
1.1.1.1. Acharnement à échapper à un quelconque étiquetage 132
1.1.1.2. Détachement du chorégraphique 134
Quel but assigne-t-il à son travail scénique ? 138
L'incertitude comme moteur créatif 139
1.1.2 Présence de l'interprète 140
1.1.2.1. Quête de l'individu 140
Réévaluation de l'interprète 140

Focalisation sur la corporalité particulière de l'interprète 145

Rupture avec la norme ? 146

1.1.2.2. « re-charnelisation » du corps du danseur. 149

Du traitement de la nudité chez certains chorégraphes contemporains.. 149

Quelle nudité est privilégiée chez Wim Vandekeybus ? 152

1.1.3 Réappropriation du corps..... 155

1.2. Quête de l'instinct..... 157

1.2.1 Réactivation d'une mémoire corporelle 159

1.2.1.1. L'instinct réinjecté dans la danse. 159

Pourquoi parle-t-on d'instinct plutôt que de réflexe, concernant la danse de Wim Vandekeybus ? 163

1.2.1.2. Le corps est poussé jusque dans ses retranchements. 167

Réveil des instincts en plaçant le corps dans des situations extrêmes.... 168

Vulnérabilité 171

1.2.1.3. Déplacement de l'instinct vers l'inconscient 172

1.2.1.4. Pourquoi est-ce réducteur de l'associer à Jan Fabre ?..... 174

1.2.1.5. Le studio comme laboratoire d'expérimentations 176

1.2.2 De l'animalité ?..... 178

1.2.2.1. L'intelligence comme lieu de fracture avec l'animalité 178

1.2.2.2. Distance ou possession dans la reproduction mimétique du comportement animal 181

1.2.2.3. Réappropriation d'une sauvagerie ou de l'importance de distinguer l'inhumanité de la sauvagerie 185

Vers un comportement animal..... 185

Montre l'homme comme un animal 188

Évaporation de l'humanité vers l'animalité..... 191

La barbarie comme valeur intrinsèque de l'humanité..... 192

1.2.3 . Accès au dionysiaque 196

2. L'Ob-scène 209

2.1. L'intériorité corporelle dévoilée 210

2.1.1 . Processus 211

2.1.2 Héritage de la radicalisation corporelle de la performance ? 214

2.1.3 . Le Butô comme possible influence 216

2.1.4 Proximité esthétique avec Jan Fabre 217

Démarche motivée par la curiosité 218

Focalisation sur le sang 220

2.2. Motifs du trouble 221

2.2.1 . Perversion de la démarche ? 221

2.2.2 Résurgence d'une morale judéo-chrétienne 223

2.2.3 Rejet physique. 226

Les créations actuelles de Wim Vandekeybus détiennent-elles encore un caractère subversif ou s'installent-elles progressivement dans un confort ? 229

2.3. Mise en scène de la souffrance 231

2.3.1 Manipulation du spectaculaire 232

2.3.2 Martyrologie (?) 239

Qu'est-ce qu'un martyr ? 239

Les figures de martyrs au sein de l'œuvre de Wim Vandekeybus 241

2.3.3 Fonction cathartique ? 243

Troisième chapitre : D'une esthétique du débordement ou de l'impossible fixation spatio-temporelle 251

1. Dérèglement spatio-temporel 256

1.1. Alliance visuelle et sonore 257

1.1.1 Matérialisation des changements importants 257

1.1.2 Renforcement de la brutalité 259

1.1.3 Décontextualisation. 259

1.2. .Accession à l'ivresse par la musique 260

1.2.1 La collaboration avec un musicien ou l'art de la juxtaposition 260

1.2.2 Microcosme renforcé par la musique 264

1.2.3 Rupture avec le son quotidien..... 265

1.3. Préciosité lumineuse 267

1.3.1 Création d'images scéniques 268

1.3.2 Délimitation d'espaces de jeu 272

1.3.3 Prémices à sa vision cinématographique 274

1.4. Indétermination spatiale 274

1.4.1 Scénographie..... 275

1.4.2 Valorisation des accessoires 278

1.4.2.1. Récurrence des suspensions..... 278

1.4.2.2. Manipulation d'objets..... 279

2. La réalité scénique questionnée par l'intrusion de la projection cinématographique..... 285

2.1. Prédilection pour un genre cinématographique ? 289

2.1.1 Elba et Federico 289

2.1.2 Blush 290

2.1.3 Puur..... 292

2.2. Bouleversement spatial par l'intrusion de la projection filmique..... 296

2.2.1 Déhiérarchisation 296

2.2.2 L'interaction 302

2.2.2.1. Ouverture de la scène 302

2.2.2.2. Interaction physique 304

2.2.2.3. . Une interaction narrative ou sémantique 307

2.2.2.4. . Tentative de liens formels..... 310

2.2.3 . L'effet de réel remis en question..... 311

3. Construction d'une vision cinématographique. 321

3.1. . Relecture cinématographique d'une œuvre chorégraphique 323

3.1.1 Modification narrative 325

3.1.2 Rapport à la spatialité 328

3.1.2.1. Espace réel 328
3.1.2.2. Traitement lumineux et chromatique 333
3.1.3 Présence de la caméra 339
3.1.4 Film de danse ? 344
Quels sont les apports du film à la danse ? 346

Quatrième chapitre La narration comme apaisement des passions ou exacerbation des obsessions ? 361

1. Réinjection de l'élément narratif : la place du verbe 365
1.1. État des lieux en danse contemporaine 365
1.1.1 Apports et concepts de Pina Bausch quant à la narration 365
1.1.2 Une narration contrariée 369
1.2. Évolution narrative dans l'œuvre de Wim Vandekeybus 374
1.3. Présence du texte 378
1.4. Collaboration avec un auteur contemporain 381
1.4.1 Différents degrés de présence du texte avec Blush 381
1.4.1.1. Le texte souterrain 382
1.4.1.2. Collaboration avec Peter Verhelst 384
1.4.1.3. Intrusion d'une parole spontanée 387
1.4.2 Basculement vers la tragédie 390
1.4.2.1. Noirceur du poète P.F. Thomèse 390
1.4.2.2. Rugosité du texte de Jan Decorte 397
Cette focalisation sur le texte ne dessert-elle pas le corps ? 400

2. Perméabilité cinématographique. 402
2.1. Quintessence d'une vision cinématographique avec Sonic Boom 403
2.1.1 Intermédialités 405
2.1.2 Création d'une identité sonore 408
2.1.3 Déplacement vers le texte 411
2.1.4 Référence cinématographique souterraine 415
2.1.4.1. La lenteur 416

2.1.4.2. Citation du scénario d'Alain Robbe-Grillet 417
2.1.5 Emprunt d'une identité visuelle cinématographique 421
2.2. Monkey Sandwich 424
2.2.1 Concrétisation cinématographique 425
2.2.1.1. Prise de risque 425
2.2.1.2. Propos du film 427
2.2.1.3. Intérêt de l'interaction 428
2.2.2 Affirmation de ses obsessions 431
2.2.2.1. Vision fataliste du monde 431
2.2.2.2. Perte d'un enfant 433
2.2.3 La légende. 435
2.2.3.1. Mise en abîme de son propre rôle 436
2.2.3.2. Rôle de conteur magnifié 438
Conclusion : 454
Versatilité créative 457
Affirmation du rapport à l'image 463
Mais quelle influence exerce-t-il réellement sur Le monde chorégraphique actuel ? 466
Bibliographie : 468
Annexes 514
Annexes I : Entretiens avec Wim Vandekeybus
Annexes II : Textes des créations de Wim Vandekeybus, documents fournis par la compagnie Ultima Vez
Annexes III : liste des créations de Wim Vandekeybus
Annexes IV liste des extraits vidéo contenus dans de DVD.

Table des illustrations

Planche I fig1-2. Explosivité des interprètes, *Her body doesn't fit her soul*, W. Vandekeybus, 1993, photographie Wolfgang Kirchner ..... p. 56

Planche II fig1-2 Pose pour la photographie du mariage, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran .....

Planche II fig. 3 Pose pour la photographie des Funérailles, *Blush*, W. Vandekeybus, 2002, photographie Gérard Ceccaldi p.57

Planche III fig. 1 Virilité, *Here after*, W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche III fig. 2 Combat viril, *Here after*, W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche III fig. 3 et 4 Rixe, *Here after*, W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran..... p. 58

Planche IV fig.1-4 Force de l'interprète féminine au moment de la propulsion (lors du porté), *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.114

Planche V fig.1 Bunny, *Die Klage der Kaiserin*, P. Bausch, 1989, capture d'écran

Planche V fig. 2 « Femmes-biches » mortes, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.115

Planche VI fig. 1 Force des interprètes féminines, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, photographie Martin Firket

Planche VI fig.2 Musculature des interprètes féminines, *Sonic Boom,* W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran P.116

Planche VII fig.1 Femmes agresseurs, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche VII fig.1 Femmes agresseurs, *Here after*, W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran P.117

Planche VIII fig. 1 Scène d'accouchement, *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche VIII fig. 2 « Retourne en moi », *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, Programme

Planche VIII fig. 3 « Retourne en moi », *Here after*, W. Vandekeybus, 2007, capture

d'écran p.118

Planche IX fig.1 Décor enfoui sous des monticules de terre, *Le Sous-sol*, Peeping Tom, 2007, photographie Maarten Vanden Abeele .....page 119

Planche IX fig.2 Sol recouvert de terre, *Le Sacre du printemps*, P. Bausch, 1975, photographie Ulli Weiss

Planche IX fig. 3 Corps saupoudré de cendres, *Sonic Boom,* W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran.

Planche IX fig.4 Action de saupoudrer de cendres/farine, *Sonic Boom,* W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran.

Planche IX fig.5 Femmes recouvertes de terre, *Scratching the inner Fields*, W. Vandekeybus, Programme p.119

Planche X fig. 1 *Judith et Holopherne*, Caravage, huile sur toile, 1598, Palais Barberini, Rome

Planche X fig. 2 *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, Caravage, huile sur toile, 1608, Cathédrale Saint Jean, La Valette p.120

Planche XI fig.1 Femme qui étouffe son enfant, *Here after* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XI fig. 2 Femme écartelée, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XI fig. 3 Empalement d'une femme¸ *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XI fig. 4 Série d'empalements, *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, Anvers, capture d'écran p.121

Planche XII fig. 1 Saisie avant empalement, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XII fig. 2 Saisie des cadavres, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XII fig. 3 Action de tuer, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XII fig. 4 action de tuer (gros plan), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007,

capture d'écran p.122

Planche XIII fig.1 Suspension à des crocs de Boucher, *Inasmuch as Life is borrowed*, W. Vandekeybus, 2000, Anvers, capture d'écran..... p.123

Planche XIV fig. 1 Comédien âgé, *Sonic Boom,* W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XIV fig. 2 Enfant interprété par Thi Mai Nguyen, *Sonic Boom,* W. Vandekeybus, 2003, photographie Danny Willems..... p.201

Planche XV fig. 1 Contorsion du corps, *Mysteries of love,* E. Omarsdöttir, 2005

Planche XV fig. 2 Corps faussement recouvert de sang*, Je suis sang*, J. Fabre, 2001 .

..... p.202

Planche XVI fig. 1 Nudité, *Song and Dance*, M. Tompkins, 2003

Planche XVI fig. 2 Nudité, *Monkey Sandwich*, W. Vandekeybus, 2010, photographie Danny Willems p.203

Planche XVII fig.1 Homme nu, *Blush*, W. Vandekeybus, 2002, photographie Gérard Ceccaldi p.204

Planche XVIII fig. 1 Eurydice nue aux enfers, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XVIII fig. 2 *Le Jardin des délices terrestres*, Triptyque, Jérôme Bosch, 1480-1505, Musée du Prado, Madrid p.205

Planche XIX fig1 Hommes torses nus, *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, Anvers, capture d'écran

Planche XIX fig. 2 Nudité, affiche du film *Les Idiots*, Lars von Trier..... p.206

Planche XX fig. 1 Homme cheval, *In Spite of Wishing and Wanting*, W. Vandekeybus, 1999, capture d'écran

Planche XX fig. 2 Masque de pie, *7 for a Secret never to be told*, W. Vandekeybus, 1997, programme

Planche XX fig. 3 Masque de pie, *7 for a Secret never to be told*, W. Vandekeybus, 1997, Barcelone, capture d'écran p.207

Planche XXI fig. 1 Femme animale, *Blush*, W. Vandekeybus, 2002, photographie Gérard Ceccaldi

Planche XXI fig.2-4 Femme animale, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.208

Planche XXII fig. 1 Membranes, *Scratching the inner Fields*, W. Vandekeybus, 2001, programme

Planche XXII fig. 2 Crachats, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XXII fig. 3 Larmes d'Eurydice aux enfers, *Blush*, W. Vandekeybus, 2002, photographie Gérard Ceccaldi

Planche XXII fig. 4 Larmes d'Eurydice aux enfers, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.246

Planche XXIII fig. 1 Torse lacéré, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XXIII fig. 2 Scène de torture, *Puur,* W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XXIII fig. 3 Meurtre, *Puur,* W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XXIII fig. 4 Poudre blanche qui symbolise le sang, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.247

Planche XXIV fig. 1 *Messe pour un corps*, Michel Journiac, photographie de la performance, 1969

Planche XXIV fig. 2 Automutilation, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XXIV fig. 3 et 4 Main tranchée¸ *Puur,* W. Vandekeybus, 2005, Programme

Planche XXIV fig. 5 Représentation du sang, *Je suis sang*, Jan Fabre, 2001 ..... p.248

Planche XXV fig. 1 Fouille au corps, *Roseland*, W. Vandekeybus, 1990, capture d'écran

Planche XXV fig. 2 Martyr, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XXV fig. 3 Martyr, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, photographie Chris

van Burght

Planche XXV fig.4 Martyr, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, Stockholm, capture d'écran

Planche XXV fig.5 *Les Biches, Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.249

Planche XXVI fig. 1et 2 Changement d'atmosphère, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, Martin Friket

Planche XXVI fig. 3et 4 Changement d'atmosphère, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, Stockholm, capture d'écran p.280

Planche XXVII fig. 1et 2 Changement d'atmosphère, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, Martin Friket

Planche XXVII fig. 3 et 4 Changement d'atmosphère, *Menske*, W. Vandekeybus, 2007, Stockholm, capture d'écran p.281

Planche XXVIII fig. 1 Cocoons lumineux, *Her Body doesn't fit her Soul,* W. Vandekeybus, 1993, photographie Danny Willems

Planche XXVIII fig. 2 Cocoons lumineux, *Her Body doesn't fit her Soul,* W. Vandekeybus, 1993, Charleroi, capture d'écran

PLanche XXVIII fig. 3 Révélation du motif vegetal, *Her Body doesn't fit her Soul,* W. Vandekeybus, 1993, Charleroi, capture d'écran p.282

Planche XXIX fig 1 Combustion, *7 for a Secret never to be told*, W. Vandekeybus, 1997, Barcelone, capture d'écran

Planche XXIX fig.2 et 3 Lumière verte, *7 for a Secret never to be told*, W. Vandekeybus, 1997, Barcelone, capture d'écran p.283

Planche XXX fig. 1 Scénographie carrière de Boulbon, *Puur,* W. Vandekeybus, Avignon p.284

Planche XXXI fig. 1 Amoncellement de corps nus, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XXXI fig.2 Amoncellement de grenouilles, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.318

Planche XXXII fig.1-4 Interaction écran/scène, *Blush*, W. Vandekeybus, 2002, Gérard

Ceccaldi p.319

Planche XXXIII fig.1et 2 Interaction écran/scène, *Her Body doesn't fit her Soul*, W. Vandekeybus, 1993, Charleroi, capture d'écran

Planche XXXIII fig. 3 Interaction écran/scène, *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, Anvers, capture d'écran p.320

Planche XXXIV fig. 1et 2 Espace ouvert, *Puur*, W. Vandekeybus, 2005, Avignon, capture d'écran

Planche XXXIV fig. 3et 4 Espace clos, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran .

..... p.349

Planche XXXV fig. 1-4 Duo changements atmosphériques, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.350

Planche XXXVI fig. 1 et 2 Ciel bleu au moment du suicide d'Eurydice, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XXXVI fig. 3 et 4 Ciel orageux durant la traversée, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.351

Planche XXXVII fig. 1 Raffinement chromatique (noyade), *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XXXVII fig. 2-4 Raffinement chromatique (sous l'eau), *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran p.352

Planche XXXVIII fig.1-4 Immensité de la plage, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.353

Planche XXXIX fig. 1-3 Nu sur la plage, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.354

Planche XL fig. 1 et 2 Homme néon, *Blush*, le film, W. Vandekeybus, 2005, capture d'écran

Planche XL fig. 3 et 4 Action d'éclairer (cabinet mortuaire), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.355

Planche XLI fig. 1 et 2 Pièces anatomiques, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLI fig. 3 Gisants, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLI fig. 4 Contraste carnation livide et cheveux roux, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.356

Planche XLII fig. 1 et 2 Espace blanc, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLII fig. 3 et 4 Espace clos, *Cremaster 3,* M. Barney, 2006, capture d'écran p.357

Planche XLIII fig. 1 Visage en contre plongée du vieil homme, *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLIII fig. 2 *Moïse*, Michel-Ange, marbre, 1513-1515, Église Saint-Pierre-Aux –Liens, Rome p.358

Planche XLIV fig. 1 Maniement de la perche (vue du dessus), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLIV fig. 2 Maniement de la perche (vue du dessus rapprochée), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLIV fig. 3 Maniement de la perche (cadrage rapproché), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran

Planche XLIV fig. 4- Scène des javelots (vue du dessus), *Here after,* W. Vandekeybus, 2007, capture d'écran p.359

Planche XLV fig. 1-4 Écran lumineux coloré en arrière plan, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran p.441

Planche XLVI fig. 1-3 Décor architecturé, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran p.442

Planche XLVII fig. 1 et 2 Cabine du DJ éclairée, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, Bruxelles, capture d'écran

Planche XLVII fig. 3 Cabine du DJ éclairée, *Sonic Boom*, W. Vandekeybus, 2003, photographie Chris van der Burght p.443

Planche XLVIII fig. 1 et 2 Eaux diluvienne qui engloutie la petite-fille, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche XLVIII fig. 3 Attente avant la catastrophe, *Melancholia*, L. von Trier, 2011, capture d'écran

Planche XLVIII fig. 4 Catastrophe, *Melancholia*, L. von Trier, 2011, capture d'écran

Planche XLVIII fig. 5 Noyade de la femme enceinte, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.444

Planche XLIX fig. 1 Découverte de la catastrophe par Jerry, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche XLIX fig. 2 Catastrophe imminente, *Melancholia*, L. von Trier, 2011, capture d'écran

Planche XLIX fig. 3 Subtilité chromatique (avant la catastrophe), *Melancholia*, L. von Trier, 2011, capture d'écran p.445

Planche L fig. 1 *Ophélie*, J.E. Millais, huile sur toile, 1851-52, Tate Gallery, Londres

Planche L fig. 2 Affiche du film, *Melancholia*, L. von Trier, 2011, capture d'écran

Planche L fig. 3 et 4 Femme enceinte noyée, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran ..... p. 446

Planche LI fig. 1 Le Désarroi de Jerry, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.447

Planche LII fig. 1-3 Obsession pour la paternité, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.448

Planche LIII fig. 1 et 2 Mise en scène de son propre fils, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche LIII fig. 3 Création de son propre personnage, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.449

Planche LIV fig. 1 et 2 Cauchemar de Jerry, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.450

Planche LV fig. 1 et 2 Scène de chasse, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche LV fig. 3 Gibier humain, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.451

Planche LVI fig. 1 et 2 Jerry metteur en scène, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus,

2010, capture d'écran

Planche LVI fig. 3 Discours absurde avec un comédien, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche LVI fig. 4 Hystérie d'un comédienne, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.452

Planche LVII fig. 1-3 Légende du peuple russe, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran

Planche LVII fig. 4 Cannibalisme, *Monkey Sandwich,* W. Vandekeybus, 2010, capture d'écran p.453

Introduction

> Un fabuleux sentiment d'énergie, une sorte d'espoir. J'aime beaucoup. Mais je ne peux m'empêcher de penser que Wim est plus un homme de théâtre que chorégraphe[1].
>
> Jan Fabre

La focalisation de mon travail de recherche autour de la figure de Wim Vandekeybus s'est imposée comme une évidence. Cela n'aurait pu être autrement. En effet, comment accorder autant d'énergie et d'années de travail à la réalisation d'une étude sans éprouver pour l'objet de la recherche une curiosité, voire une fascination ? Aussi, cette recherche est-elle motivée par un désir d'immersion au sein du travail créatif de Wim Vandekeybus, une volonté de creuser les intuitions premières, pour leur donner une validité scientifique. L'impulsion presque physique qui m'a amenée vers les productions du chorégraphe flamand a été travaillée, construite scientifiquement et parfois questionnée par la confrontation à d'autres chorégraphes ou cinéastes contemporains. Les lectures théoriques et journalistiques ont permis également d'enrichir mon propos d'origine.

Ma recherche porte sur l'Œuvre bicéphale de Wim Vandekeybus, à la fois œuvre chorégraphique et œuvre cinématographique. Sa démarche artistique est double et s'appuie sur une conception particulière et intuitive du mouvement, qui s'exprime à travers ses productions scéniques ou cinématographiques. Au premier abord, on pourrait considérer son Œuvre comme constitué de deux médiums disjoints, les performances scéniques se juxtaposant à la réalisation en marge de courts et moyens-métrages. Or, si on y regarde de plus près, force est de constater que les deux médiums sont intrinsèquement liés par cette attention portée au mouvement et cette prédilection pour une énergie centrifuge, explosive. Aussi, me paraît-il inconcevable d'aborder sa production cinématographique indépendamment de son propre travail artistique développé à la scène.

Wim Vandekeybus ne détient pas de formation chorégraphique, il a étudié brièvement la photographie, ce qui peut expliquer partiellement son intérêt pour l'image-mouvement

---

[1] Entretien issu du documentaire: Vandekeybus, Lut, *in Apnee*: *the creation of Bereft of a blissful Union,* 1996, 56 minutes.

cinématographique. Il débute sur scène dans la compagnie de Jan Fabre Troubleyn, où il est interprète. Il joue dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*[2] et dans *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*[3]. L'influence laissée par Jan Fabre sur son travail créatif est considérable, tout du moins à ses débuts, bien qu'il emprunte par la suite des chemins différents et se forge sa propre identité artistique, révélant une sensibilité différente de ce dernier.

Fort de son expérience chez Jan Fabre, il crée sa propre compagnie en 1986, Ultima Vez[4]. Son premier essai chorégraphique est inauguré par un duo, dansé avec Eduardo Torroja[5], *Taflpercussie*, dans lequel ils effectuent des roulades à l'horizontale au-dessus du corps de l'autre[6]. Mais la pertinence de son approche chorégraphique et corporelle se fait remarquer dès sa première création pour la scène *What the Body does not remember*, pièce pour laquelle il reçoit un *Bessie Award*[7]. Puis les créations vont s'enchaîner à raison d'une production scénique par an, sans compter la réalisation de films de danse intégrés ou non aux performances.

L'émergence fulgurante de la compagnie Ultima Vez au sein du paysage chorégraphique contemporain bénéficie-t-elle d'un contexte culturel et artistique particulièrement favorable ?

L'art ne nait pas « dans le vide »[8], il est dépendant de la mise en place d'une politique culturelle. Aussi, lorsque la jeune génération de chorégraphes flamands se manifeste, toutes les structures juridiques et matérielles nécessaires à la création restent à mettre en place. En effet, la Belgique sort d'une longue léthargie, elle ne s'est jusqu'alors pas distinguée par son art

---

[2] *Le Pouvoir des folies théâtrales*, texte et mise en scène Jan Fabre, 1984.
[3] *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, texte et mise en scène Jan Fabre, 1982.
[4] Sa compagnie s'appelle Ultima Vez soit la dernière fois en espagnol.
[5] Eduardo Torroja, danseur de la compagnie de 1987 à 1990. Dans les années quatre-vingt-dix il danse pour les compagnies Rosas et Needcompany. Á partir de 1995, il réintègre la compagnie Ultima Vez pour la recréation de *What the Body does not remember*, il anime régulièrement des workshops programmés par la compagnie et assiste Wim Vandekeybus pour les parties chorégraphiées.
[6] Figure stylistique qui s'impose comme une marque de fabrique chorégraphique de Wim Vandekybus, appelée dans les ouvrages spécialisés tour spiralé.
[7] Bessie award est un prix qui récompense les danseurs, chorégraphes et autres professions dévouées à la danse. Á noter que Wim Vandekeybus en reçoit un Bessie Award en 1988 et un second en 1990. Citons parmi les chorégraphes récompensés : Pina Bausch (1984), Steve Paxton (1987), Merce Cunningham (1986, 1993), Anne Teresa de Keersmaeker (1987, 1999).
[8] Mallemps, Alex, « L'explosion de la danse belge dans les années 80 », in *Ballet international*, février 1991, pages 18-25.

chorégraphique. Le Ballet de Flandre se caractérise par un académisme sans intérêt. Il ne rencontre que peu de succès, malgré sa prise en charge par Jeanne Brabants[9], qui tente de renouveler le ballet en s'inspirant d'une stylistique joossienne. La première ouverture au monde de la danse moderne s'opère avec l'installation de Maurice Béjart à Bruxelles. Même s'il s'illustre dans un style « néoclassique », Maurice Béjart apporte un regard neuf sur la danse, et la démocratise en s'affranchissant des lieux traditionnels de représentation. Il attire également un public plus jeune. Aussi peut-on considérer la présence du chorégraphe français à Bruxelles comme préparatoire à la « révolution » chorégraphique qui suivra. Outre une adaptation progressive à une autre forme de danse, il a surtout permis à la jeune génération de danseurs et de futurs chorégraphes d'acquérir une technique solide, grâce à la création de l'école Mudra à Bruxelles. Émaneront de cette école notamment les chorégraphes Anne Teresa de Keersmaeker et Michèle-Anne de Mey. Il est à noter que la danse belge, contrairement à la nouvelle danse française, ne peut s'appuyer sur aucune structure préexistante, tout reste à créer. En effet, lorsque la France voit l'avènement d'une nouvelle génération de chorégraphes, ceux-ci bénéficient - même si cela n'est pas suffisant - de structures institutionnelles déjà en place. Citons par exemple le groupe de recherche dirigé par Caroline Carlson au sein de l'Opéra de Paris[10]. Face à ce vide institutionnel en Belgique et à l'explosion de la danse dans les années quatre-vingts, les politiques se doivent d'apporter des solutions rapides. Si la danse n'est que peu institutionnalisée et subventionnée en Belgique, où l'art chorégraphique est quasi inexistant, se limitant à des divertissements destinés à l'opéra, la jeune génération de chorégraphes flamands va néanmoins s'intégrer dans un courant culturel plus général, qui voit le jour dans les années soixante et vise à promouvoir la langue et la culture flamande dans son ensemble. Cette inscription au sein d'un particularisme culturel va permettre à la danse belge un premier essor. Dans les années soixante, on note un besoin de la part des deux communautés belges de marquer leurs différences et de s'affirmer ; aussi la jeune danse bénéficie-t-elle à ses débuts de ces revendications communautaires.

---

[9] Jeanne Brabants, danseuse belge qui prend la direction de l'école du Ballet de Flandres en 1961, elle fonde en 1969 le Ballet Royale de Flandres, dont elle devient la directrice artistique.

[10] Le directeur de l'Opéra de Paris fonde en 1975 pour satisfaire les désirs créatifs de Carolyn Carlson un groupe de recherche chorégraphique, qui accueille au sein de la maison des danseurs appartenant au ballet de l'Opéra de Paris et d'autres danseurs disposant d'une formation plus contemporaine. Avec son groupe de recherche, elle créée des pièces en marge de la tradition classique.

> Le pourquoi de ces réformes [culturelles] s'enracine dans la réalité d'un mouvement flamand qui a souhaité la reconnaissance de l'unité linguistique culturelle territoriale de la Flandre et dans la réalité d'une Wallonie cherchant à détenir des moyens propres pour sortir du déclin économique, opérer un redéploiement industriel efficace, aménager son territoire et gérer ses ressources naturelles[11] .

Les propositions chorégraphiques des jeunes artistes vont rapidement intéresser les programmateurs de salle de théâtre, qui y perçoivent en quelque sorte l'avenir du théâtre belge. Jo Dekmine, fondateur de 140, lieu d'émulation théâtrale, va vite comprendre la pertinence de cette nouvelle forme chorégraphique.

> La danse [belge] ne faisait pas partie à l'origine du mandat du Théâtre 140, en fait cette forme d'art me motivait assez peu mais lorsqu'elle a su se délivrer de la théâtralité elle a commencé à me passionner. Il fallait sortir du corps à sexualité vague des « floralies dansantes » du ballet classique et entrer dans quelque chose de nouveau nouvelle ou une nouvelle forme de langage allait se développer sans les défauts que l'on retrouvait dans le théâtre. Á partir de ce moment-là j'ai été séduit[12].

D'autres lieux dévoués au théâtre vont accueillir la danse au sein de leur programmation, comme le Théâtre de La Monnaie à Bruxelles, dirigé depuis 1981 par Gérard Mortier. Le nouveau directeur du Théâtre de la Monnaie ne se limite pas à l'ouverture de sa programmation aux productions chorégraphiques, il manifeste la volonté d'un développement profond de la danse à Bruxelles, en mettant en place des cours réguliers et des stages.

Le soutien de structures privées va également permettre à la danse de se développer, comme le festival du Kaaitheater à Bruxelles, originellement biennale théâtrale inaugurée en 1977, qui se tourne vers la danse. Son directeur Hugo de Greef souhaite travailler avec les artistes locaux, et, pour pallier un budget restreint, il va opter pour des coproductions étrangères, favorisant ainsi un rayonnement international. Les programmateurs ont l'intelligence de promouvoir la danse belge à l'extérieur de leurs frontières. À l'intérieur du pays, les festivals de plus en plus réservés à la danse se multiplient. Citons par exemple le Beweeging à Anvers, le Limelight à Coutrai, mais surtout le Klapstuk à Louvain. Outre une

---

[11] Vinauger, Laurent, *Et pourtant ils dansent*, DESS de gestion de production, sous la direction de Vincent Dubois, Université Lyon II, ARSEC, 1998, page 19.
[12] Entretien de Jo Dekmine réalisé le 23 Juin 1998 par Vinauger, Laurent, *Ibid*, page 30.

diffusion des créations chorégraphiques via les programmations traditionnelles, les centres d'art comme de Singel à Anvers ou Vooruit à Gand, la danse bénéficie d'un soutien de la part d'associations qui se proposent de questionner son essence et ses perspectives d'avenir. Ainsi l'association Contre Danse met en place un dispositif théorique parallèlement aux créations scéniques. Elle développe une action éditoriale par la publication d'une revue et organise des conférences débats. Quant au Vlaams Theater Instituut il s'impose comme un lieu de diffusion et de conservation, sorte d'archives du théâtre contemporain flamand.

Les chorégraphes belges s'imposent sur la scène internationale comme « maîtres du corps »[13]. On peut s'interroger sur les raisons de cette focalisation sur un corps exacerbé : pourquoi mettre en scène un corps en lutte, placé dans des situations extrêmes et poussé jusqu'à ses retranchements ? Pour Laurent Vinauger, l'abandon dans une corporalité extrême et envahissante s'expliquerait par une impression d'enfermement ou d'isolement culturel ressenti par cette communauté. Les Flamands seraient pour lui « prisonniers d'une langue difficilement exportable. Ils se sont lancés dans une expression corporelle ignorant les barrières linguistiques avec une forme souvent violente et extrême[14] ». Le même phénomène serait constatable outre-Atlantique concernant les chorégraphes québécois.

Wim Vandekeybus, qui se fait connaître en tant que chorégraphe quelques temps après Jan Fabre et Anne Teresa de Keersmaeker, va se démarquer de ses aînés par une danse à la physicalité plus affirmée. Il s'impose pour les critiques et les spécialistes de danse comme le chef de file d'une tendance chorégraphique désignée par l'appellation *eurocrash*, tendance qui voit le jour à la fin des années quatre-vingts. Comme le rappelle Mary Brennan, il est difficile de designer un individu comme représentatif d'un mouvement, mais dans le cas de Wim Vandekeybus, cela s'impose comme une évidence. Il confronte le spectateur à une brutalité étrangère jusqu'alors au monde de la danse et montre des danseurs animés par une sorte d'énergie viscérale. Une danse qui semble venir des « tripes » qui le distingue de l'agressivité chorégraphique d'Anne Teresa de Keersmaeker, encore mesurée et rythmée par une partition musicale. Cette tendance *eurocrash* irradie la sphère chorégraphique.

---

[13] Expression employée par Jans, Erwin, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, 43 pages.
[14] Vinauger, Laurent, *Op. Cit.*, page 37.

L'énergie vitale et brute qui caractérise la danse belge émanant dans les années quatre-vingts et marque une rupture avec l'idée de pondérance associée au médium chorégraphique est peut-être due à la liberté permise par l'absence d'une tradition chorégraphique nationale, à laquelle il aurait fallu se référer[15].

> En Belgique, on est libre, car être belge, c'est un peu n'être rien, sinon une nécessité que chacun prend pour soi[16].

Il est intéressant de prendre en considération la position de Wim Vandekeybus par rapport à la tradition chorégraphique. Lors d'un entretien audiovisuel, il confirme sa non-appartenance au monde chorégraphique et son assimilation presque par défaut à cette forme d'expression.

> Mon parcours est vraiment atypique, fils d'un vétérinaire de campagne. J'ai grandi à la campagne au milieu de chevaux, aussi la première profession, que j'aurai du faire c'est paysan, parce que mon père vient de la ferme. Et, plus tard je me suis intéressé à la photographie, puis au théâtre […] Je suis allé à New-York étudié la photographie, mais jamais je n'ai suivi une formation du début à la fin[17].

Aussi, au regard de sa dernière création *Booty Looting*, il apparaît évident qu'il se situe en dehors de la danse. Ses références sont en marge, désignant des affinités avec la performance, le cinéma ou la littérature. En même temps, cette indifférence cultivée à l'égard de la culture chorégraphique s'avère être une force, lui permettant d'éviter les effets de mode et conduisant le public dans des chemins différents. On constate que, dès What *the Body does not remember* son approche néophyte du corps et du mouvement ont permis, paradoxalement, de régénérer la danse. C'est pourquoi j'émets l'hypothèse que l'Œuvre de Wim Vandekeybus est profondément « chorégraphique » et bouscule profondément notre conception du corps en mouvement sur scène. Pour reprendre l'expression d'Eva van Schaik à propos de l'émergence

---

[15] Brochard, Isabelle, Etienne, Isabelle, *Guide de la danse en Europe*, cité de la musique, collaboration du centre national de la danse, Paris, 1999, 559 pages.
[16] Wim Vandekeybus cité par Izrine, Agnès, « L'Homme qui voulait être un cheval », in *Danser*, n°185, Février 2000, page 31.
[17] Entretien de Wim Vandekeybus issu d'un documentaire, huitième Biennale de venise, *An informal Interview with Wim Vandekeybus*, www. Labiennale channel.org, 21ko.

de la danse belge dans les années quatre-vingts, les danseurs mettent à mal la discipline en utilisant « le chausson à pointe comme pied de biche[18] ».

La volonté de s'affranchir des codes et de la tradition est manifeste chez Wim Vandekeybus. Et David Byrne de dire : « pour m'exprimer en termes presque politiques, j'aime chez Wim Vandekeybus la promptitude à jeter par-dessus bord toutes les règles, sauf celle essentielle, d'un lien très direct avec le public[19] ». Il appréhende la danse sans préjugés et introduit de nouveaux codes, des conventions venues d'autres disciplines comme le cinéma ou la littérature. Il va développer une compréhension personnelle de la danse, réhabilitant ses capacités expressives au détriment d'un formalisme chorégraphique. « Vous devez exister avant de danser […] Il ne s'agit pas de « danse » ou de « théâtre », mais de l'état des interprètes dans la danse ou le théâtre[20] », explique-t-il. Il s'intéresse à des facettes marginales plus qu'à une chorégraphie ou à une narration.

Qu'entendons-nous par « chorégraphique », adjectif dérivé du substantif « chorégraphe », lui-même issu de « chorégraphié ». Le terme de « chorégraphe » est utilisé pour la première fois par R.A. Feuillet « pour nommer son système de notation de la danse, le terme de « chorégraphe » n'entre en usage dans son acceptation actuelle qu'au XIXe siècle[21] ». À noter que le terme est peu apprécié par Jean-Georges Noverre qui n'y perçoit qu'une fonction technique. « *La chorégraphie* amollit le génie, l'éteint, elle affaiblit le goût du compositeur qui en fait l'usage[22] ». D'autres définitions désignent la chorégraphie comme « l'art de composer des danses, art des ballets. Art de noter sur des papiers des pas, des gestes de danse, avec des signes particuliers et fort complexes[23] ». Pour André Bourassa, « Le terme est issu du théâtre grec où il désignait l'art de diriger les chœurs, utilisés depuis le ballet du XVIIIe siècle pour désigner l'art de composer des danses et d'en régler les figures et pas. Aujourd'hui utilisé pour désigner la mise en scène du théâtre gestuel[24] ».

---

[18] Ockhuysen, Ronald, *L'Art du spectacle aux Pays-Bas et en Flandre*, Vlaams Theater Instituut, 1995, page 47.
[19] Izrine, Agnès, *Op. Cit.,* page 31.
[20] Propos de Georg Weinand, dramaturge de la compagnie Ultima Vez, issus du Programme du spectacle, *7 for a Secret never to be told,* Bruxelles, 1997, page 13
[21] Le Moal, Philippe, *Dictionnaire de la danse,* Éditions Larousse, Paris, 2008, page 707.
[22] Noverre, Jean-Georges¸ *Lettre de la danse, lettre XIII*, cité par Le Moal, Philippe, *Ibidem*.
[23] Définition, *Dictionnaire Littré*.
[24] Bourassa, André, http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire html#C.

Je distinguerai le « chorégraphique » du chorégraphe, le « chorégraphique » désignant selon moi, à la fois l'art de composer des pas, de transmettre une phrase précise (qui respecte un rythme et un trajet spatial déterminé) aux interprètes ; mais aussi l'inscription dans une tradition et la réponse à des codes préétablis par la discipline. Certaines règles d'évolution d'un corps dans l'espace sont édictées par le « chorégraphique ». Aussi j'emploierai ce terme, peut-être de manière abusive, pour caractériser un certain style de danse, où chaque élément semble mesuré, calculé. Style auquel Wim Vandekeybus échappe.

En effet, son travail se situe en dehors du « chorégraphique », mais dans le corps. Le caractère irrévérencieux que peuvent arborer ses pièces face à une tradition chorégraphique a permis une désacralisation de la pratique de la danse et une démocratisation. Certains théoriciens n'y perçoivent néanmoins qu'une popularisation, une vulgarisation de la danse « en la rendant comestible pour l' « appétit sémiotisant du spectateur »[25] dont le patrimoine moteur est insuffisant pour se sentir « dansé, trancé »[26] »[27]. Laurence Louppe conçoit cette approche du corps en mouvement comme inférieure à celle de vrais chorégraphes comme Anne Teresa de Keersmaeker, qui possédent une formation de danseurs. Pour elle, Wim Vandekeybus et d'autres chorégraphes comme Alain Platel font « l'économie du travail de la danse[28] ».

À travers cette étude, je tenterai de démontrer que l'ensemble de l'Œuvre de Wim Vandekeybus porte le sceau de l'excès. En effet tous les paramètres constitutifs de son Œuvre semblent traverser par cette démesure, difficilement muselable. La violence avec laquelle il met les corps en scène exerce un pouvoir de fascination, mais au-delà d'une adhésion brutale du spectateur, je souhaiterais mettre en évidence – paradoxalement - la subtilité de la démesure, inhérente à la nature artistique du chorégraphe. Ainsi, en partant d'une évidence, une affirmation sans ambiguïté, et par une analyse approfondie des créations on dévoilera toute la complexité de son approche, dépassant l'apparente simplicité de la brutalité ou du spectaculaire. Si Pierre Hivernat considère que l'une des qualités principales de Wim

---

[25] Féral, Josette citée par Verlinden, Élodie, « La Vague flamande : composer *avec* la danse », in *Études Théâtrales,* n°47&48, 2010, page 132.
[26] Pavis, Patrice cité par Verlinden, Élodie, *Ibid*.
[27] Verlinden, Élodie, *Ibid.*
[28] Louppe, Laurence citée par Verlinden, Élodie, *Ibid.*

Vandekeybus est « de ne jamais se laisser rattraper par une quelconque intellectualisation et de conserver son art brut[29] », il n'en demeure pas moins qu'une certaine nuance est perceptible dans son traitement excessif de la scène. La démesure ne saurait être réduite à une superficialité. On tentera également d'invalider l'hypothèse selon laquelle un assagissement touche progressivement ses créations.

Même si sa danse a évolué, que le langage chorégraphique mis au point en 1987 avec *What the Body does not remember* a été approfondi, il ne s'est pas départi de l'énergie violente de ses débuts. Plus que l'inscription dans l'air du temps, la physicalité extrême et l'atmosphère sous tension, voire survoltée, sont intrinsèques à l'univers chorégraphique de la compagnie Ultima Vez. Certes, l'énergie excessive, emprunte d'une certaine noirceur, typique des années quatre-vingts, où on cherchait à remettre en question le langage chorégraphique, s'est évaporée. Cependant, cet état du corps poussé à l'extrême ne peut être interprété que comme un héritage direct et exclusif de la scène des années quatre-vingts. Les expérimentations alors menées dans le domaine de la danse ont permis l'intrusion de ce corps excessif sur scène. La scène chorégraphique contemporaine, et plus particulièrement flamande, est marquée par une violence corporelle.

Wim Vandekeybus s'est engagé dès ses débuts dans cette tendance, caractérisée par le règne de la physicalité. On constate une continuité dans la recherche d'un état corporel extrême. L'importance accordée à l'intensité de chaque mouvement théâtral prime sur le sens. En vingt-cinq ans de création, il a su perfectionner la physicalité brutale mise en avant dans ses premières œuvres pour aboutir à une technique maîtrisée et à la mise en place d'un langage chorégraphique propre. L'agressivité brute des débuts a été creusée, fouillée, pour donner naissance à une approche particulière du corps (et au-delà des rapports humains) beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.

Certains de s'interroger quant à la nécessité de la démesure. Pour Jean-Marie Gourreau, l'excès est une manière de faire parler de soi, une sorte de procédé publicitaire. L'univers de Wim Vandekeybus ne serait que pure provocation, vide de sens selon lui :

---

[29] Hivernat, Pierre, « Du mouvement à l'image », in *Les Inrockuptibles,* 02/06/1999, Boîte d'archives du spectacle *In Spite of Wishing and Wanting*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.

> Au fond, Wim Vandekeybus a raison. Il faut provoquer, même bêtement le spectateur pour qu'il garde la chose en mémoire. Plus c'est incompréhensible et absurde, plus il criera au miracle, de peur de passer pour un crétin rétrograde[30].

La perception de Jean-Marie Gourreau s'avère réductrice, la scène de Wim Vandekeybus ne se limitant pas à de la provocation. Or, son univers ne se contente pas de faire l'exposition de corps qui s'entrechoquent violemment ; il ne s'agit pas purement de sensations, mais du saisissement de la dureté des rapports humains.

Les créations de Wim Vandekeybus proposent un microcosme qui concerne aussi bien les corps que les mots, dans ce qu'ils peuvent détenir de plus brutal. Ainsi, l'excès chez Wim Vandekeybus, au-delà d'une électrisation du corps des interprètes, irradie l'ensemble de la scène, il touche aussi bien les corps d'une manière, si je puis dire « chorégraphique » que les mots comme vecteurs de la dureté des rapports humains. La démesure est polymorphe dans son Œuvre, elle touche avec plus ou moins de force chaque élément scénique.

Il est vrai que même si les pièces chorégraphiques se sont complexifiées, surtout d'un point de vue narratif - de *What the Body does not remember* à *Booty Looting* - on ne décèle pas pour autant un polissage du langage chorégraphique. Certes, les interprètes de 1987 à 2012 ont gagné en dextérité et en puissance musculaire, mais ils ne donnent pas pour autant à voir une gestuelle académique et trop chorégraphique[31] : j'entends par là que les parties dansées laissent encore croire à une réaction naturelle du corps, non réglée par le chorégraphe. L'agressivité physique et mentale, tant convoitée par Wim Vandekeybus est encore palpable, même après vingt ans.

Son art possède une part d'irrationnel, d'instinctif, il a pour but de toucher le spectateur, avant de s'adresser à son intellect. Se tisse alors entre la scène et la salle une sorte de lien sensuel. Le côté impulsif de sa scène trahit sa démarche créative, qui avant de s'appuyer sur des données rationnelles et intellectuelles, s'appuie sur une méthode intuitive.

---

[30] Gourreau, Jean-Marie, « Piqué par le Radjaidjah », in *Les Saisons de la danse,* mars 1994, page 23. À propos de *Her Body doesn't fit her soul.*

[31] Il tombe peut-être dans cet écueil d'une danse trop chorégraphiée, sans surprise avec *NieuZwart*, 09/05/2009, Mercat de les Flors, Barcelone.

Il importe, avant de procéder à l'analyse de l'excès, de définir les termes employés. Comme je l'ai signifié auparavant, on note une gradation de l'excès au sein de son Œuvre. Certains éléments peuvent être qualifiés de démesurés[32], c'est-à-dire qu'ils dépassent la mesure ordinaire, et s'opposent à ce qui est modéré en référence à une norme.

J'aurai également recours à des termes signifiant un outrepassement de la mesure plus intense, tels que l'exagération[33] ou l'outrance[34].

Puis, lorsque ces termes ne suffiront plus à exprimer le degré de démesure désigné, j'emploierai les termes d'excès[35] ou d'extrémisme[36], qui contrairement à la démesure, se situent le plus loin du « juste milieu ». L'excès est défini comme quelque chose qui est incapable de nuance ou de modération.

On rencontre également, dans le champ lexical de l'excès, des termes non marqués par une connotation péjorative ; je pense par exemple à la notion d'extraordinaire[37] : qui suscite la surprise ou l'admiration par sa rareté. Le terme enflammé[38] peut également servir à désigner quelque chose d'excessif, de l'ordre du passionnel.

L'évocation de certains mots est associée à l'atteinte d'une certaine moralité, par exemple : la débauche qui sous-entend un usage excessif et jugé condamnable des plaisirs

---

[32] Démesure : Manque de mesure, violence, orgueil. Définition, *Dictionnaire Littré*.
[33] Exagération : Action d'exagérer ; résultat de cette action. Figure de pensée qui consiste à mettre à la place de la véritable idée de la chose une autre idée du même genre, mais d'un degré supérieur. Définition, *Dictionnaire Littré.*
[34] Outrance : Il n'est usité que dans ces locutions adverbiales : à outrance, à toute outrance, jusqu'à l'excès. Combat à outrance, combat qui ne devait se terminer que par la mort ou la défaite d'un des deux combattants. À outrance, à toute outrance, aussi loin qu'une chose peut aller. Définition, *Dictionnaire Littré*.
[35] Excès : 1° Fig. Ce qui dépasse une limite ordinaire, une mesure moyenne. L'excès du froid. L'excès du chaud. 2° Au plur. Débauche, dérèglement. Faire des excès. 3°Au plur. Violences, outrages. 4° À l'excès, jusqu'à l'excès, loc. adv. Outre mesure, à l'extrême. 5° Dans l'excès, au-delà de la limite ordinaire. Définition, *Dictionnaire Littré.*
[36] Extrême : 1° Porté au dernier point, au plus haut degré. 2° Qui est éloigné de l'état modéré. 3° Qui outre, qui n'a point de mesure, en parlant des personnes. 3° S. m. Dernière limite des choses. Définition, *Dictionnaire Littré.*
[37] Extraordinaire : 1° Qui n'est pas selon l'ordinaire, selon l'ordre. Séance extraordinaire. Action extraordinaire. Événement extraordinaire. 2° Singulier, rare, peu commun. Un génie extraordinaire. 3° S. m. Chose qui se fait contre l'ordinaire. Définition, *Dictionnaire Littré*.
[38] Enflammé : Fig. Qui est en proie à une passion comparée à la flamme. Définition, *Dictionnaire Littré*.

sensuels[39]. Les termes de déséquilibre et de dérèglement détiennent également une connotation morale. Le dérèglement s'applique au libertinage essentiellement, et dénonce toute personne qui s'écarte des règles. J'emploierai tous ces termes avec le plus de justesse possible.

Enfin, il me semble que l'étape ultime de la présentation de cette gradation de l'excès est l'accès au dionysiaque. Je resterai fidèle à la définition - datée mais fondatrice - de Friedrich Nietzsche, énoncée dans *La Naissance de la Tragédie*[40], dans le passage intitulé « la vision dionysiaque du monde ». Cet ouvrage concerne la tragédie grecque antique, cependant l'universalité du propos peut aisément être adaptée au médium chorégraphique. Il définit tout d'abord le dionysiaque comme un état physique, dans lequel l'homme naïf s'élève. En s'abandonnant, l'Homme peut retrouver un état de communion avec la nature. Plus l'état d'ivresse dans lequel il se trouve est exacerbé, plus la communion avec la nature est possible : oubliant un temps sa subjectivité, il fait corps avec le Monde. Friedrich Nietzsche décrit Dionysos comme « un héros qui lutte et qui s'empêtre dans les rets de la volonté individuelle »[41]. L'individu peut atteindre cet état d'abandon, soit par le recours à des substances narcotiques, soit lors de l'approche puissante du printemps. Enfin, « le génie lyrique » permet également, selon Nietzsche, ce dessaisissement de soi.

L'abandon de soi défini par Nietzsche est détectable au sein de l'Œuvre de Wim Vandekeybus. Le chaos qu'il place sur un piédestal est farouchement opposé à l'art de la raison et central dans l'Œuvre du Flamand. Les productions scéniques de Wim Vandekeybus se caractérisent par un goût pour l'excès et de la démesure. L'élément dionysiaque n'est pas forcément matérialisé tout au long du spectacle, mais il est latent, prêt à exploser à n'importe quel moment.

La nécessité de limiter mon étude à un corpus restreint d'œuvres s'est imposée. En effet, inclure la totalité des œuvres de Wim Vandekeybus au sein de cette recherche en les plaçant au même rang d'analyse ne saurait être pertinent, d'un point de vue esthétique, ne

[39] Débauche : dérèglement de mœurs. Quand la débauche et le dévergondement sont poussés à un certain point de scandale. Définition, *Dictionnaire Littré*, Éd. 1973. Citation de Montesquieu : « Dans la débauche vous avez une âme qui se dégoûte de son propre corps», page 1437.
[40] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* première parution 1872, trad. M. Haar, P.H.Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Folio, 1996, 396 pages.
[41] *Ibid.*, page 69.

prétendant pas à la constitution d'un catalogue ni d'une biographie. Aussi, il m'a paru plus judicieux de me focaliser sur quelques œuvres appartenant à une même période créative, et surtout des œuvres dont j'avais pu faire l'expérience - dans la totalité – en tant que spectatrice. Cette connaissance sensible et réelle des œuvres me semble être la condition *sine qua non* pour saisir l'essence d'un Œuvre relevant du spectacle vivant. La période sur laquelle je me suis concentrée s'étend de 2002 à 2007, et correspond aux œuvres suivantes : les pièces *Blush*, *Sonic Boom*, *Puur* et *Monkey Sandwich*, les films *Blush*, *Here after* et *Monkey Sandwich*. La pièce *Monkey Sandwich* occupe une place privilégiée au sein de ma démarche, elle est intégrée au corpus, bien que n'appartenant pas à la même période créative, mais se trouve être indispensable pour expliquer l'évolution de la démarche cinématographique entreprise par Wim Vandekeybus en 1990 avec *Roseland* (film de danse) et poursuivie avec *Blush*, puis *Here after*. Dans l'hybridité formelle de *Monkey Sandwich* se cristallisent de nombreuses préoccupations propres à l'artiste flamand ; sont notamment abordées : la question de la narration, ainsi que l'interactivité possible entre le support audiovisuel préenregistré et la réalité performative de la scène. Cette œuvre, je l'entrevois comme un croisement de différentes possibilités abordées par le chorégraphe.

La restriction à un corpus de quelques œuvres est cependant perturbée par de fréquentes incursions extérieures au corpus d'origine. Le respect d'un isolement total et d'une extraction brute des œuvres choisies sous-entendrait la négation de toute notion d'évolution dans un parcours artistique, ce qui fausserait l'analyse. On ne peut nier le contexte artistique et, de ce fait, une évolution même de l'artiste en ne prenant en considération que quelques œuvres exclusivement. Si les œuvres précédemment citées, réalisées entre 2002 et 2007, s'avèrent-être représentatives de l'esprit créatif de Wim Vandekeybus, il n'en demeure pas moins que le lien avec des œuvres antérieures et postérieures est rendu nécessaire pour enrichir mon propos et lui accorder une certaine validité. Ainsi, je ferai souvent allusion à sa première œuvre, *What the Body does not remember*, comme œuvre fondatrice d'une esthétique. Quant aux pièces plus récentes comme *Menske* ou *Booty Looting*, elles viennent confirmer mon hypothèse d'un Œuvre en constante mutation, qui ne peut se satisfaire d'une solution formelle.

Dans mon analyse, j'ai favorisé une lecture personnelle des œuvres, guidée par une sorte d'intuition et provoquée par une confrontation directe et réelle avec les pièces. Ce qui a nécessité de nombreux déplacements, certaines pièces[42] n'étant pas programmé à Strasbourg, ni même en France. En guise d'hypothèse de travail, j'ai suivi mes intuitions, confortées ou infirmées par un travail de recherches bibliographiques et vidéographiques. Le recours au support vidéo est intervenu que dans une seconde phase de travail, privilégiant dans un premier temps le souvenir du spectacle et l'impression laissée par ce dernier. Malgré l'imprécision de la mémoire, la subjectivité de l'analyse qui en découle révèle une force, une justesse que toute relecture vidéographique, dans sa captation objective des actions dansées ou jouées, nivellerait. La captation empêche un réel ressenti sensuel de l'œuvre.

Aussi, je ne considère les supports vidéographiques et photographiques que comme des intermédiaires et en aucun cas comme les objets de mon analyse, ces intermédiaires trahissant parfois la restitution des scènes[43]. Je prends le risque de favoriser mon souvenir des pièces plutôt que sa capture intermédiatique qui implique le point de vue d'une tierce personne.

Cependant, les archives vidéographiques et photographiques mis à disposition par la compagnie Ultima Vez m'ont été d'un précieux recours, quant à la vérification de détails, mais surtout concernant les pièces plus anciennes, dont je n'avais pas pris connaissance en tant que spectatrice. La consultation des supports vidéographiques s'est révélée plus pertinente pour les films de danse, où le passage du support cinématographique au support vidéographique ne modifie que peu la réception de l'œuvre d'origine.

Pour pallier la piètre qualité de certaines captations vidéo, dont les détails scéniques se voyaient dissolus par le flou de l'image ou de prises de vues trop lointaines, les rencontres avec le chorégraphe ont été très précieuses. Les rencontres successives avec Wim Vandekeybus, puis avec sa dramaturge Greet van Poeck ont permis d'affirmer certaines facettes de la recherche, notamment concernant le rapport à la narration. Aux traditionnels

---

[42] *Menske*, 2007 KVS Bruxelles, *Monkey Sandwich*, 2010 KVS Bruxelles, *Booty Looting*, 2012, Festival Impulztanz Vienne.

[43] Je pense notamment aux photographies et captation de *Her Body doesn't fit her Soul*, où l'illusion de corps suspendus dans l'espace ressentie lors de la représentation s'évanouit, les artifices (les câbles nécessaires à la suspension des corps) étant rendus visibles.

entretiens faits de questions/réponses, les discussions plus informelles m'ont semblées plus d'à propos pour cerner l'essence du chorégraphe. La liberté de parole permise dans une discussion a débouché sur des entretiens plus profonds et sans doute moins superficiels et journalistiques. Aux conversations informelles s'est ajoutée une présence lors des auditions, me permettant d'observer la méthode de travail et de constater la priorité accordée à la personnalité des futurs interprètes.

Enfin, le manque de ressources documentaires concernant la danse à l'Université de Strasbourg a été un véritable frein, contrainte à effectuer l'essentiel de mes recherches documentaires au Centre national de la danse à Pantin, à la bibliothèque des arts du spectacle de l'Université Paris VIII, au Vlaams Theater Instituut à Bruxelles ainsi que dans les archives de la compagnie Ultima Vez. De plus, cette étude a révélé le peu de recherches scientifiques menées sur le chorégraphe, en dehors des articles de presse ou issues de périodiques, on constate un manque documentaire. Quelques études scientifiques font état du chorégraphe, mais traite davantage du phénomène de la danse belge dans son ensemble[44]. Quelques mémoires de master sont consacrés à l'étude de *Blush*, le film, abordant le sujet sous le même angle, à savoir l'animalité de la féminité. Mes recherches se sont étendues au-delà du champ chorégraphique, afin de saisir avec le plus de justesse possible les thèmes abordés dans les pièces et films de Wim Vandekeybus.

En accord avec la méthode de travail énoncée ci-dessus, quatre axes de recherche, visant à analyser l'approche de l'excès dans l'Œuvre de Wim Vandekeybus, se sont détachés.

Tout d'abord, on notera une conception particulière du temps, présente dans l'ensemble de son Œuvre, qui déroge à la règle d'une temporalité chorégraphique mesurée. Toutes les actions dansées sont réalisées dans un temps raccourci, frappé par l'urgence. Au-delà d'un détournement des figures chorégraphiques, d'un traitement excessif notamment de la course

---

[44] Jans, Erwin, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, 43 pages.
Lambrecht, An-Marie, van Kerkhoven, Marianne, Verstockt, Katie, *Dance in Flanders*, Éditions Kunstboek, Bruges, 1996, 245 pages.
Miel, Marianne, *Quelque chose entre une scène et une salle... Ou les fondements de la théâtralité chez quatre chorégraphes flamands*, mémoire de maîtrise conception et mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de Anne Deboeker et André-Marcel d'Ans, Paris VII (département des sciences sociales), septembre 2000, 165 pages.

ou de la chute, on se focalisera sur les rapports dualistes entretenus par les interprètes/personnages, pris dans cette temporalité de l'excès. Aussi, les rapports humains dépeints par Wim Vandekeybus, et plus particulièrement les rapports hommes/femmes se voient modifiés et témoignent d'une certaine passion, voire d'une violence.

Puis on s'intéressera plus précisément au corps exposé dans les pièces et les films de Wim Vandekeybus. La corporalité mise en scène frôle l'extraordinaire, en dévoilant un corps capable de se surpasser, imposé par le danger ou la souffrance. Le retour à un corps animal, marqué par ses instincts, parcourt l'Œuvre de Wim Vandekeybus, pour atteindre dans certaines séquences cinématographiques ou scéniques un état dionysiaque.

La dimension spatio-temporelle, c'est-à-dire dans un premier temps l'alliance de l'élément sonore et élément lumineux, fait croire à un possible retour au calme. Or, il ne s'agit que d'un apaisement de façade, qui, au lieu de guider la lecture du spectacle, la complexifie. En effet, la multiplication des éléments sonores, mais surtout visuels, conduit à une défocalisation du regard, qui atteint son comble avec l'intrusion de la projection cinématographique sur scène. L'intermédialité produite par la coprésence de deux médias questionne la notion de réalité. Aussi, le rapport au réel proposé par le chorégraphe-cinéaste se complexifie par l'ajout d'éléments médiatiques de nature différente. On peut également supposer que la mise en concurrence de l'image cinématographique avec la scène, par ses capacités illusionnistes, défie continuellement les limites scéniques et notamment les limites physiques. La mise en scène d'un corps exacerbé s'expliquerait en partie par cette concurrence cinématographique. Progressivement, Wim Vandekeybus propose un équivalent cinématographique à ses pièces scéniques[45], ce qui lui permet de poursuivre certaines idées ébauchées sur scène.

Enfin, on consacrera une dernière partie à l'évolution narrative dans l'Œuvre de Wim Vandekeybus, qui transparaît tant dans ses créations scéniques que cinématographiques. Ce retour à la narration est-il à interpréter comme un signe d'apaisement des passions ? Il semblerait que le renforcement de l'élément narratif ait davantage pour effet de complexifier l'action scénique et d'en attiser la violence. On étudiera la réintroduction de la narration à

---

[45] *Roseland*, 1990 relecture cinématographique de *What the Body does not remember*, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles, The Weight of a Hand*. Blush, 2005 relecture de *Blush*. *Here after*, 2007 relecture de *Puur*.

travers l'utilisation du texte - simple référence ou élément sonore -qui participe néanmoins pleinement à l'action scénique. L'élément cinématographique remplit chez Wim Vandekeybus également une fonction narrative, soit par la projection de courts- ou de moyens-métrages, soit comme référence intermédiale.

Premier chapitre : Violence du propos chorégraphique

Premier chapitre : Violence du propos chorégraphique

Au contact des œuvres de jeunesse de Wim Vandekeybus, la plume des critiques s'imprègne de brutalité, les adjectifs utilisés pour caractériser ses pièces se réclament du champ lexical de l'excès. La danse du jeune Flamand est tantôt désignée comme brutale, marquée par une énergie de l'indompté voire dominée par une agressivité. Aussi, les notions de grâce et de légèreté s'avèrent être inopérantes face à ce microcosme de l'excès, où règne une physicalité extrême et où le corps des interprètes apparaît comme électrisé, mû par une énergie impétueuse. Là où la danse de Wim Vandekeybus pourrait se limiter à l'exposition d'un corps extraordinaire, doté de compétences exceptionnelles, l'engagement émotionnel complexifie son approche et le distingue d'une pratique circassienne. Il est conscient qu'à ses débuts, certaines séquences chorégraphiques détenaient un caractère spectaculaire proche du cirque ou de la cascade. Cependant, la pesanteur de l'atmosphère créée, même à ses débuts, l'éloigne d'une danse purement démonstrative et virtuose.

L'extériorisation d'une énergie confinée à l'intérieur du corps motive cette gestuelle spectaculaire, et la virtuosité ne serait alors qu'une conséquence à cette nécessité expressive. Si une vitalité émane de sa danse, elle est néanmoins teintée d'une noirceur, témoignant de sa conception angoissée du monde. Au-delà de l'établissement d'un style chorégraphique transparaît quelque chose de plus profond. Une atmosphère chargée s'abat sur la scène qui irradie les corps, extériorisant une énergie de survie plus qu'une énergie vitale. Les corps en tension constante, à l'affût du moindre danger semblent être en sursis.

Tout d'abord, le vocabulaire chorégraphique qu'il s'approprie est détourné. En effet, les figures banales de la danse comme la course, le saut ou la spirale se voient modifiées. Elles sont frappées par un traitement temporel particulier, où toute action paraît être réalisée dans l'urgence et vient s'intégrer à son univers émotionnel. Aussi pour Andrea Phillips, critique au *Dance Theater Journal*, Wim Vandekeybus parvient à s'éloigner d'une forme codifiée et ce

qui fait l'unité de son œuvre c'est la vitesse et l'électricité de la danse. Et malgré un manque d'approfondissement formel, l'émotion de l'œuvre vient des sauts et tours plein d'arrogance[46].

La fougue chorégraphique qui explose à la fin des années quatre-vingts ne correspond pas chez Wim Vandekeybus qu'à une période de son œuvre. L'excès, cette gestuelle entre pulsion de vie et dernier sursaut avant la mort est inhérente à sa façon de chorégraphier. Même si son œuvre s'est complexifiée, détournée d'une exclusivité corporelle en intégrant notamment des projections cinématographiques ou des parties plus narratives, il ne se départit pas pour autant de cette énergie rageuse du début, qui s'affirme comme une nécessité expressive. Cette danse de l'extrême se manifeste à travers une course contre le temps imposée aux danseurs, contraints à une vitesse d'exécution. Une esthétique de l'usure touche également l'univers vandekeybusien, qui passe par l'utilisation abusive de la répétition, altérant les corps. L'absence, la recherche du vide peut être également comprise comme appartenant à cette esthétique de l'usure. Les moments de pause contrastent avec l'énergie débordante, érigée comme norme, ils sont chargés de toute la brutalité des autres séquences et ne s'inscrivent pas comme des moments de répit mais de suspens, irritant le spectateur.

La force chorégraphique de Wim Vandekeybus réside dans cet équilibre entre spectaculaire et tension retenue qui aboutit à une gestualité brute et en apparence débarrassée de toute codification chorégraphique. Pour définir son style chorégraphique on pourrait emprunter un des sous-titres de l'ouvrage consacré aux Ballets C. de la B. : « râpeux et innovateurs ils sont tout saufs distingués »[47].

Les rapports humains dépeints par le chorégraphe à travers une danse faite de contacts francs sont perçus sous l'angle de la passion. Il montre une prédilection pour des rapports conflictuels, où les corps des interprètes entrent en collision, s'attirent et se rejettent. « Ce qui me déçoit souvent à Bruxelles, en Belgique, …et aussi en Europe : c'est qu'il y a trop peu de passion dans la vie, que tout est si plat et neutralisé […][48] ».Wim Vandekeybus dit être inspiré par l'agressivité qui existe dans le monde et l'indifférence que celle-ci suscite. Dans ses pièces, il s'attache notamment à redéfinir les relations entre les genres et confère aux interprètes

[46] Philipps, Andrea, « European dreamtime », in *Dance Theater Journal*, Londres, volume 9 n°4, 1992, Pages 18-19.
[47] Programme de spectacle, *Het muziek la tristeza complice*, les Ballets C. de la b, 1995, non paginé.
[48] Riche, Emanuel, *Interview Wim Vandekeybus*, Production RTBF, 1993, 8 minutes.

féminines une force physique et psychologique jusqu'alors bannie du monde de la danse, peuplé de créatures fragiles et dépendantes des hommes.

Pour le critique de *Dance Theater Journal* le monde anthropique de Wim Vandekeybus est plus grossier qu'un conte de fées et plus résistant qu'un monde déconstruit et se distingue des autres spectacles de danse par sa présence tactile[49].

Outre un intérêt pour la violence des rapports hommes/femmes, il développe une fascination pour les phénomènes de vie et de mort. Certaines pièces se cristallisent autour de la mise en scène du meurtre, notamment *Puur* ou sa dernière création *Booty Looting*. Il est vrai que chez Wim Vandekeybus « la vie semble passionnément cogner la mort possible[50] ». Il s'atèle également à la difficulté voire autour de force chorégraphique de représenter scéniquement la mort. Les représentations métaphoriques plus brutales du corps sans vie ponctuent son travail chorégraphique et cinématographique. Aussi on se consacrera à l'analyse d'une scène atypique, tirée de *Blush* qui se propose de reconstituer des funérailles.

---

[49] Philipps, Andrea, *Op. Cit.*
[50] Weldman, Sabrina, « La Danse en Belgique. Un terrain fertile », in *Ballet International,* juillet-août 1991, page 25.

1. Exacerbation du rythme

Une esthétique de l'excès semble toucher l'ensemble de l'Œuvre de Wim Vandekeybus. Sa conception du temps chorégraphique est frappée par ce besoin de démesure. Ainsi montre-t-il de *What the Body does not remember* à *Œdipus/ Bêt noir,* une prédilection pour un rythme exacerbé, des chorégraphies où aucun temps de pause ne paraît être ménagé.

La temporalité favorisée est à comprendre au-delà d'une fidélité à une partition musicale. En effet, on note une indépendance vis-à-vis de la métrique musicale : la musique n'ordonne plus un rythme à la danse. Pour certaines pièces, la collaboration avec un musicien se fait de manière juxtaposée, c'est-à-dire qu'il commande une bande-son à un compositeur, qui travaille isolément. Puis, dans un second temps, les deux matériaux, chorégraphique et musical, sont assemblés et réajustés l'un à l'autre. Il a procédé de cette façon avec David Byrne, qui signe l'univers sonore de *In Spite of Wishing and Wanting*, et avec le musicien du groupe *Woven Hand* David Eugene Edwards, qui a réalisé la musique de *Blush* en assistant seulement à quelques répétitions, puis en poursuivant son travail dans un studio aux États-Unis. Ainsi, la partition musicale ne sert plus de structure métrique à la danse, mais complète un microcosme et se meut en univers sonore. Aussi, le temps, le rythme particulier des pièces de Wim Vandekeybus provient de l'intérieur du corps et s'extériorise sous la forme d'une explosion. On passe d'une contamination rythmique externe à une sorte d'énergie centrifuge incontrôlable.

Il est à noter que cette indépendance de la danse à l'égard du rythme musical apparaît avec la *Modern Dance* : « le corps moderne se joue dans une temporalité qui lui est propre, assujettis aux événements gestuels et pas seulement au diktat musical ou narratif[51] ». En s'émancipant du temps musical, la temporalité favorisée par les chorégraphes correspond à une réalité plus floue. En effet, durant toute la période de dépendance du chorégraphique à la partition, le mouvement évolue dans un cadre défini par une durée mathématique stricte. Chez Wim Vandekeybus, la durée des actions chorégraphiques semble plus relative et paraît dépendre de leur simple exécution, dont la durée peut varier en fonction du hasard, de contingences matérielles. Selon la dimension du plateau, certaines actions seront rétrécies ou

---

[51] Febvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Éd. Chiron, Paris, 1995, page 16.

au contraire dilatées dans le temps. Lors de la première représentation au Théâtre du Maillon à Strasbourg d'*Œdipe /Bêt noir*, les danseurs ont été confrontés à l'immensité du plateau. La taille du plateau supérieure à celle du KVS de Bruxelles leur a posé problème, notamment au moment des courses circulaires, qui demandaient d'effectuer un parcours plus grand, dans un laps de temps similaire.

Néanmoins, la musique diffusée simultanément à la danse sert de repère à celle-ci, sans constituer un cadre précis. On peut supposer que cet affranchissement de la danse à une partition millimétrée permet une explosion corporelle et fait place à une danse à l'énergie centrifuge.

Sally Bannes note comme une avancée considérable l'abandon de la métrique artificielle de la partition musicale opérée par les chorégraphes de la *Modern Dance* en faveur d'un temps du quotidien.

Chez Wim Vandekeybus, il y a prise de conscience de l'élément temporel et de sa place cruciale au sein d'un univers chorégraphique. Il ne choisit pas de mettre en scène une temporalité de la quotidienneté, comme les chorégraphes de la *Modern Dance*, même si cette banalité du temps resurgit à travers certaines actions triviales ou théâtrales réalisées sur scène. La temporalité favorisée par ce dernier correspond à celle d'une exacerbation rythmique. Il parvient à créer un temps chorégraphique propre à son univers poétique, où le présent donne l'impression d'une fuite incessante vers le futur, par une maîtrise et une manipulation adroite de certaines figures, comme la répétition ou la course. Ainsi, l'intérêt porté au temps par le chorégraphe se veut formel : création d'une rythmique interne à la pièce, d'une sorte de trame chorégraphique. Mais au-delà de la création d'une forme, le rythme choisi, la temporalité propre à ses pièces renvoi plus profondément à sa vision poétique du monde, marquée par des questions métaphysiques et son obsession pour un univers post-apocalyptique.

La manipulation temporelle opérée par le chorégraphe flamand est tout d'abord orchestrée par la notion d'urgence. L'univers vandekeybusien semble se consumer avant d'être vécu. Et pour reprendre les termes de Fénelon, cette projection vers le futur a une double conséquence : « d'un côté, le moment où l'on vit apparaît vécu avec une rapidité alarmante.

[Et] il se consume dans l'acte même par lequel il se jette dans le futur [...] L'être humain n'a jamais le temps d'être, il n'a jamais le temps que de devenir[52] ». Ce temps de l'urgence peut être considéré comme un héritage de la danse des années quatre-vingts, cependant, chez Wim Vandekeybus, il y a dépassement de l'effet de mode, de correspondances à l'air du temps. Son style se cristallise autour de cette conception fuyante du temps.

Le temps de l'urgence est complété et même freiné par l'usure, qui apparaît comme une manifestation de l'excès. En effet, le recommencement, l'acharnement à répéter un mouvement, contribue à la disparition de la danse, et œuvre vers un lézardement. La réitération du mouvement peut être lue comme une influence directe de la danse contact, tendance chorégraphique expérimentée par Steve Paxton.

1.1. Un temps de l'urgence, de la fuite

L'interprétation du choix rythmique, de l'énergie excédentaire déployée sur la scène de Wim Vandekeybus diffère selon la nationalité des critiques de danse. Et Agnès Izrine de souligner cette divergence de lecture, en sous-titrant l'un de ses articles consacrés au chorégraphe : « violent pour les Français, énergique ou passionné hors de nos frontières[53] ». On peut se demander si cette énergie excessive empreinte d'une certaine agressivité n'est pas un héritage, un résidu d'une tendance chorégraphique émergente dans les années quatre-vingts ?

1.1.1 Agressivité énergique comme résurgence des années quatre-vingts

La scène chorégraphique belge et canadienne qui éclot dans les années quatre-vingts se démarque par une énergie « rock » et une certaine agressivité, qui semble correspondre à l'air du temps. Une énergie agressive est indissociable de cette époque. Cependant chez certains chorégraphes, comme Wim Vandekeybus ou Edouard Lock, l'explosion rythmique,

---

[52] Fénélon cité par Poulet, Georges, *Études sur le temps humain, mesure de l'instant IV*, Presses Pocket, Paris, 1964, page 80.
[53] Izrine, Agnès, « L'Homme qui voulait être un cheval », *Op. Cit.*, page 30.

constatable à leurs débuts, est constitutive de leur style chorégraphique et demeure un élément central de leur travail actuel.

La prédilection pour une énergie agressive, une physicalité extrême, correspond à une vision du monde quelque peu désabusée ou révoltée. Ainsi, Erwin Jans[54] interprète l'urgence, perceptible dans les premières chorégraphies de Wim Vandekeybus, comme renvoyant à la vision d'un monde chaotique, où l'homme a de plus en plus de mal à s'imposer.

La vitesse d'exécution associée à une force physique – initiée en partie par Wim Vandekeybus - s'impose comme une tendance chorégraphique au début des années quatre-vingt-dix. Le chorégraphe flamand est érigé comme chef de file de cette nouvelle danse et connaît de nombreux imitateurs.

> Sa gestuelle violente, où le choc remplace la spirale tourbillonnante de Keersmaeker, offre un écho aux images toujours plus violentes diffusées par les médias : son style s'est répandu comme une traînée de poudre dans le monde entier, et d'innombrables jeunes compagnies s'en imprègnent, comme du symptôme d'une société où le choc et les coups font désormais partie d'une culture, et d'une esthétique[55] .

Cette énergie excessive conduit certains chorégraphes comme Lloyd Newson à rétrécir le temps imparti à certaines actions dansées, et ainsi à prendre des risques physiques, absents lorsqu'une temporalité « normale » est respectée. Par exemple, les portés effectués chez Lloyd Newson ou chez Wim Vandekeybus sont réalisés dans l'urgence, et convoquent une énergie violente, nécessaire, à l'impulsion du porté. Dans *Dead Dreams of monochrome Men*, les interprètes se projettent littéralement dans les bras de leurs partenaires, lors de la réalisation des portés. Une énergie comme contenue à l'intérieur du corps explose. Ce besoin d'extériorisation d'une énergie interne est manifeste à travers les titres choisis pour les pièces de ces chorégraphes. Aussi Gilles Maheu signe une pièce en 1991 intitulée *Train d'enfer*[56], qui signale immédiatement l'idée d'accélération, de rythme excessif.

---

[54] Jans, Erwin, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, 43 pages.
[55] Ginot, Isabelle, Michel, Marcelle, *La Danse au XXème siècle,* Librairie de la Danse, Paris, 1998, page 199.
[56] *Train d'enfer*, chorégraphie Gilles Maheu, 1991.

1.1.1.1. Un nouveau code gestuel émerge

L'explosivité omniprésente chez Wim Vandekeybus ne lui est pas exclusive. Il partage avec Lloyd Newson et avec l'ensemble de la scène canadienne ce goût pour la vitesse et une physicalité survoltée. Ainsi, le chorégraphe Edouard Lock, avec une œuvre comme *Human Sex,* donne l'impression d'être possédé par la fièvre et montre une fascination pour la rapidité d'exécution. On assiste avec ces chorégraphes à la mise en place d'un nouveau code gestuel, valorisant notamment la chute qui est prise dans un mouvement tourbillonnant, et libérant le corps des de la gravité. Certains sauts sont ainsi effectués à partir d'une impulsion et, au lieu de s'élever vers le haut, les danseurs réalisent des tours sur eux-mêmes, enveloppant l'ensemble de leur corps à l'horizontale. Tous les mouvements semblent être réalisés dans une inspiration et une expiration. Cette fascination pour la vitesse rapproche incontestablement la danse du Flamand de celle d'Edouard Lock. Cependant, les deux chorégraphes se distinguent quant à leur approche de la sensualité. En effet, leur appréhension du duo les éloigne, Wim Vandekeybus favorisant un contact franc, charnel et en même temps brutal entre les interprètes, tandis qu'Edouard Lock conserve une distance entre les danseurs lors des duos, où les contacts demeurent superficiels.

Leur conception du temps les rapproche. Ils mettent tous les deux en scène un temps de l'urgence, déployant une énergie centrifuge. Leurs danseurs donnent l'impression d'être possédés et de ne jamais pouvoir s'arrêter.

On peut se demander si ce goût pour l'immodéré et cette prédilection pour un temps dévorant ne peuvent être lus comme une concurrence de l'image et du rythme cinématographique ? Ils réalisent tous les deux des films de danse et semblent parfois vouloir appliquer à la scène le rythme cinématographique, truqué ou tronqué par les effets de montage. Là où le cinéma permet au corps exposé à une action périlleuse de se reposer, les séquences pouvant être filmées indépendamment l'une de l'autre, la scène exige quant à elle une présence, une maîtrise du corps dans un temps unique. Aussi, en voulant appliquer une temporalité soutenue comparable à celle de l'œuvre cinématographique, les chorégraphes explorent les limites physiques du corps et l'amènent à prendre des risques.

1.1.1.2. Accusation de plagiat

En utilisant ce nouveau code gestuel, marqué par une énergie furieuse et un corps comme électrisé, Wim Vandekeybus n'apparaît pour de nombreux critiques de danse que comme un imitateur. On lui reproche notamment de s'emparer d'effets de style qui séduisent le spectateur. Si certains ont vu en lui le disciple de Jan Fabre, d'autres y ont seulement perçu un plagiaire du style d'Edouard Lock ou de William Forsythe.

Ainsi, Jean-Marie Gourreau, de la revue *Les Saisons de la danse*, ardent opposant à la danse de Wim Vandekeybus, s'attaque violemment à *Immer das selbe Gelogen* en ces termes : « ce n'est pas en copiant les génies, que l'on devient génie soi-même. Wim Vandekeybus aurait bien dû faire sienne cette réflexion[57] ». Ses insinuations de plagiat se font plus précises concernant *Her Body doesn't fit her Soul*, qui selon lui ne représente qu'une copie sans intérêt des productions de La la la Human Step. D'autant plus que ne possédant pas la maîtrise technique d'une interprète comme Louise Lecavalier, les danseurs de la compagnie Ultima Vez sortent de scène le corps meurtri. Or, le critique semble oublier l'influence du climat culturel sur l'artiste, qui conduit à un moment donné plusieurs individus à explorer des pistes similaires. Et Wim Vandekeybus et d'Edouard Lock commencent tous les deux à chorégraphier à la même époque, appartiennent à la même génération, aussi partagent-ils certaines influences communes. Mais de là à superposer leur travail, il y a un écart considérable. La notion d'air du temps semblait être mise en jeu concernant cette fascination pour la vitesse exercée sur quelques chorégraphes.

Les rapprochements entre les deux chorégraphes sont récurrents dans la presse. L'évidence d'une ressemblance superficielle conduit certains critiques à juxtaposer les deux œuvres. Et Wim Vandekeybus se défend avec force de cette assimilation, qu'il estime abusive et infondée. « Je ne pense pas du tout que ce soit la même chose. Edouard Lock travaille davantage à partir de mouvements issus du ballet, et dans ce que je fais il n'y a rien de tout ça. Les lignes ne sont pas les mêmes. Pas même le même concept[58] ». Les points de ressemblance ne demeurent qu'en surface comme le remarque Linde Howe-Beck dans *Dance Magazine*. Ce

---

[57] Gourreau, Jean-Marie, « La Chute », in *Les Saisons de la danse*, n° 233, mars 1992, page 19.
[58] Mathieu, Albert, « *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* », in *Le Devoir*, 30/09/1989. Dossier de presse Compagnie Ultima Vez.

n'est pas parce qu'ils conjuguent projection cinématographique ou vidéographique, musique saturée et danse agitée, qu'ils développent un univers comparable. La sensibilité des deux chorégraphes s'avère être radicalement différente.

William Forsythe est souvent cité comme influence potentielle à l'Œuvre de Wim Vandekeybus. Et ce, même si son vocabulaire consiste en une synthèse de la gestuelle classique.

> Ses danseurs semblent défier en permanence les lois de la pesanteur ; les mouvements sont cassés, les lignes distordues, la rapidité d'exécution frise la violence. Chez lui, le corps est un forcené, une machine fuselée à toute épreuve, qui s'insère dans une chorégraphie disloquée. Dramaturgiquement, il organise une forme de chaos sur scène qui vient renforcer une violence proche du démentiel. Les rideaux tombent d'un coup, les danseurs partent avec le décor, ou se lancent des morceaux de bois à la tête[59] .

Ainsi reconnaît-on dans la violence physique et le déploiement d'une énergie excédentaire certaines qualités exploitées sur la scène de Wim Vandekeybus.

1.1.2 Fixation dans un style ou développement d'une identité ?

De l'univers scénique développé par Wim Vandekeybus - marqué par la récurrence de certains éléments comme la course, la vitesse, la répétition, la force des collisions, les chutes ou les tours spiralés réalisés à l'horizontale - émane une sorte de cohérence, une continuité, qui relie une pièce à une autre. Cependant, au-delà de la répétition de figures chorégraphiques comme le tour spiralé, son Œuvre apparaît comme traversé par une même énergie, uni par une conception particulière de la temporalité. Une cohérence temporelle plus que gestuelle se détache de ses pièces, que l'on peut désigner sous le terme de style. Aussi, la constitution d'un style ne proviendrait pas chez Wim Vandekeybus de l'utilisation récurrente des mêmes figures chorégraphiques, mais de la temporalité dans laquelle elles sont exécutées. Toutes les figures chorégraphiques empruntées sont effectuées, la plupart du temps[60], dans un temps de l'urgence. La qualité gestuelle se voit modifiée par cette nécessité de rapidité d'exécution, et le

---

[59] Izrine, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Éd. l'Arche, Paris, 2004, page 137.
[60] Temps du recueillement dans la scène dite « des funérailles » issue du spectacle *Blush*. Temps d'installation de la scène d'ouverture de *Puur*. Temps de l'attente qui traverse toute la pièce *Sonic Boom*, ponctuée par des moments de violence physique et verbale.

raccourcissement de la durée conduit à une gestuelle excessive, à un basculement vers le débordement, provoqué par ce choix temporel. Ainsi, la prédilection pour la course s'explique par ce goût immodéré pour la vitesse, et elle vient en quelque sorte - dans une optique de l'excès - se substituer à la banalité de la marche.

1.1.2.1. Qu'est-ce que le style ?

Si l'on parle d'un style chorégraphique ou scénique propre à la compagnie Ultima Vez, il convient de définir le terme de style. Et, pour ce faire, je m'appuierai sur l'ouvrage de Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*[61] qui, bien que daté et relevant d'une autre discipline, l'histoire de l'Art, il m'apparaît comme un ouvrage fondamental sur la question.

Tout d'abord, Meyer Shapiro associe le style à l'idée de constance, où toute partie même la plus insignifiante de l'œuvre est touchée par le style. Il note que :

> Les traits qui constituent un style ont une qualité en commun. Ils ont tout l'air d'être marqués par l'expression de l'ensemble, ou bien il existe un trait dominant auquel les éléments ont été adaptés [...] Le sentiment de l'ensemble se retrouve dans les parties les plus minimes[62].

Chez Wim Vandekeybus, toute partie d'une pièce est contaminée par son appréhension particulière du temps ; l'idée d'excès, d'intensité ou de passion traverse le moindre geste. Que ce soit le porté ou la chute, ils sont réalisés tous deux comme pressés par le temps - d'où l'énergie excédentaire déployée et l'impression d'explosion, de projection dans le futur.

Outre le caractère irradiant du style, Meyer Shapiro compare le style au langage qui doit respecter un certain ordre et révèle une construction rigoureuse. Il le définit comme une unité qui parcourt tout : « Un style est comme un langage : il a un ordre et une capacité expressive interne, qui admettent des variations dans l'intensité ou la finesse de la phrase[63] ». Aussi, cet ordre désigné par Meyer Shapiro comme interne à la notion de style est perceptible au sein de l'univers en apparence chaotique de Wim Vandekeybus. La capacité expressive détenue par les pièces du chorégraphe dépend étroitement de cet ordre interne, une certaine de

---

[61] Shapiro, Meyer, *Style, artiste et société,* Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1982, 445 pages.
[62] *Ibid.*, pages 45 et 46.
[63] *Ibid.*, page 43.

syntaxe chorégraphique est employée, permettant une justesse ou une force d'expression. Ainsi, les chutes réalisées dans l'impulsion interviennent bien souvent après une série de courses qui ont permis d'accélérer le rythme et de placer les chutes au sein d'une ambiance plus survoltée. Les éléments chorégraphiques choisis par Wim Vandekeybus, bien que créant une atmosphère chaotique, ne sont pas le fruit du hasard. L'impression de spontanéité qui surgit de sa scène suppose une construction rigoureuse, en profondeur.

L'historien de l'Art décèle une complexité quant à l'analyse du style, puisque paradoxalement - comme venant contredire sa propre définition - coexistent à l'intérieur d'une même œuvre plusieurs styles ou éléments non assujettis au style dominant. Si la cohérence définit la notion-même de style, il ne faut pas omettre l'aspect non (strictement) homogène de ce dernier. Aussi, certaines séquences dans l'Œuvre de Wim Vandekeybus échappent en apparence au style dominant, et constituent, en quelque sorte, un style « dissident » au sein de ses pièces.

Prenons pour exemple la scène des funérailles dans *Blush*[64], qui par sa mesure, sa retenue, déroge à la règle de la démesure. Cette même exception stylistique est notable dans de nombreuses séquences de *Sonic Boom*, marquées par un temps de l'attente, du vide.

Mais ce contrepoint rythmique n'existe-t-il pas pour renforcer la débauche passionnelle des autres scènes ? Ces deux styles fort contrastés qui coexistent au sein de ses pièces servent à amplifier l'excès du style dominant.

Néanmoins, certaines pièces comme *7 for a Secret never to be told* semblent se détacher du style connu du chorégraphe pour se glisser vers un univers plus fantastique, proche du merveilleux du conte de fées. Toutefois, à l'intérieur même de cette pièce « atypique » où l'humour occupe une place importante à côté du récit on décèle la persistance d'une énergie excessive, des rapports conflictuels entre les hommes et les femmes se cristallisant à travers les duos de la séquence intitulée *Silver*. L'urgence ainsi qu'un corps marqué par la violence ou la passion resurgissent dans quelques tableaux de la pièce, mais

---

[64] Scène analysée Chapitre I. 2.3. *Rupture dans la représentation de la mort dans la scène des « funérailles »*

sont mis en concurrence par l'émergence d'un style nouveau, marqué par une temporalité différente, comme en suspens.

Aussi, au regard de l'ensemble de sa production scénique peut-on constater l'existence parallèle de ce troisième style, qui n'est ni celui de l'excès, ni celui de l'attente - comme pendant de l'excès - mais celui du rêve, d'un temps de l'ailleurs. Ce temps du rêve découvert avec *7 for a Secret never to be told* sera développé dans *In Spite of Wishing and Wanting* et se représentera dans le second tableau de *Menske*, où le rêve vacille vers le cauchemar. Les différents styles coexistent à l'intérieur d'une même pièce, comme dans *Menske*, où l'on passe d'une énergie excessive à ce temps de l'ailleurs.

À travers l'ouvrage de Meyer Shapiro, l'analyse stylistique est comprise au-delà d'un simple classement. Ainsi, l'analyse stylistique permet d'ouvrir de nouveaux horizons sur une œuvre et de révéler toute la subtilité d'un courant artistique. L'étiquetage systématique des œuvres chorégraphiques, pratiqué dans la presse spécialisée, conduit bien souvent à une réduction du sens. Et Wim Vandekeybus de se défendre ardemment de cet étiquetage, qui le désigne tantôt comme le chef de file de la tendance dite *eurocrash*[65], tantôt comme la figure de proue de la « nouvelle vague belge ». Le critique Guy Duplat consacre un ouvrage au phénomène scénique belge qui explose à la fin des années quatre-vingts et impose un style chorégraphique neuf. Il y explique les subtilités et les différences entre les chorégraphes. Ces étiquettes utilisées par les journalistes et les critiques ne sont pas dénuées de sens, mais sans explications apparaissent comme vidées de leur sens. L'idée de nouvelle vague belge renvoie à une réalité culturelle précise, à savoir l'émergence d'une tendance chorégraphique à la fin des années quatre-vingts en Belgique. Cependant la simple invocation de cette appellation apparaîtrait comme réductrice. Aussi, ne considérer l'œuvre de Wim Vandekeybus que comme représentative de la tendance *eurocrash*, c'est nier toute la subtilité de son travail.

Le style peut être considéré comme le signe visible d'une unité culturelle. Et Meyer Shapiro de préciser que « [...] le style est alors, par-dessus tout, un système de forme qui

[65] Le terme *Eurocrash* apparaît comme une sorte de label et sert à désigner les chorégraphes appartenant à la jeune danse belge, tendance chorégraphique, qui émerge à la fin des années quatre-vingts.

possède une qualité et une expression significative rendant visible la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité[66] ».

Le chorégraphe partage une certaine conception du chorégraphique avec ses contemporains, qui témoignent également d'une fascination pour la vitesse, comme Lloyd Newson sensibilité commune qui ne se situerait pas exclusivement en Belgique. Néanmoins, ce style partagé avec d'autres chorégraphes ne l'empêche pas de développer une identité artistique propre. Aussi peut-on se poser la question : une fois son identité artistique constituée, ne tombe-t-il pas dans les écueils d'une répétition, d'une facilité stylistique ?

Certaines pièces laissent transparaître une manipulation trop aisée des codes mis au point. Notamment pour *NieuZwart*, Wim Vandekeybus s'appuie sur une maîtrise technique et ses effets spectaculaires et livre une pièce sans surprise. Paradoxalement, cette pièce créée en 2009, qu'il intitule *NieuZwart,* soit « nouveau noir » en flamand - dans l'idée d'un recommencement – est enfermée dans un savoir-faire technique. Même s'il y a manifestement une volonté de régénérescence par le choix de nouveaux interprètes, une impression de redite émane de cette pièce. En effet, tous les éléments constitutifs du style de Wim Vandekeybus y sont convoqués et agencés sans renouveau. La prise de risque présente dans *Puur* ou dans *Monkey sandwich* est absente, au profit d'une œuvre rassurante qui livre en quelque sorte au spectateur ce qu'il attend.

L'essence de l'Œuvre de Wim Vandekeybus se situe au-delà ou en-deçà de cette accumulation d'effets stylistiques réunis dans *NieuZwart*, comme les courses, le texte, la musique saturée ou les corps parcourus par des spasmes. La sensation de saisissement qui frappe le spectateur, l'impression de non-respect d'un code chorégraphique préétabli, constituent l'identité scénique de Wim Vandekeybus. Il rend possible un basculement vers le chaotique, une fuite vers le non programmé, où les interprètes font croire à un rituel dionysiaque. La particularité de sa danse réside dans cet abandon, cette destruction du « chorégraphique ».

---

[66] Shapiro, Meyer, *Op.Cit.,* page 36.

1.1.2.2. Une œuvre en perpétuelle mutation

Même s'il se dégage des œuvres de Wim Vandekeybus un style reconnaissable, l'identité artistique du chorégraphe est en perpétuelle construction, il n'y a pas fixation dans un système formel reproductible à l'infini. Ainsi, après le succès de ses premières pièces, on aurait pu s'attendre à la répétition d'une même forme. Or, après *The Weight of a Hand*, qui clôture sa première phase créative, se distinguant par une succession de scènes où le risque et une physicalité extrême sont exposés, le chorégraphe emprunte une nouvelle direction. Il introduit avec *Immer das selbe Gelogen* des fragments de récits et expérimente l'interaction entre le cinéma et la danse.

Cette curiosité qui l'anime l'empêche de s'installer dans une forme confortable, les solutions trouvées pour une pièce sont aussitôt bousculées, au risque de produire une œuvre qui contrarie les attentes du spectateur. La renaissance recherchée avec *NieuZwart* se concrétise avec *Monkey sandwich*, qui renverse les codes du spectacle de danse, en monopolisant l'espace scénique par des projections cinématographiques. La danse semble ici s'inviter à la projection et n'occupe plus le centre de l'attention. Dans ses pièces, on perçoit une volonté de réinventer le corps, que ce soit à travers les recherches menées sur l'instinct, sur le genre ou sur les limites du corps. Cependant, même s'il contrarie certains de ses objectifs chorégraphiques, et modèle le corps au rythme de ses productions, l'identité se crée par la répétition de signes qui constituent le cœur de l'œuvre, son centre névralgique. Le style se situe entre la répétition et la contradiction de cette répétition.

1.1.2.3. « L'explosivité » s'impose comme une nécessité

« L'explosivité » inhérente au travail de Wim Vandekeybus s'impose comme une nécessité et non comme un effet stylistique qui sublimerait les séquences chorégraphiques. L'énergie excédentaire qui se manifeste à travers la rapidité d'exécution et la violence gestuelle caractérisent l'ensemble des productions scéniques de la compagnie Ultima Vez. La raréfaction des moments de pause, qui ne sont pas conçus comme des moments de répit, servent à marquer une rupture et à renforcer les contrastes.

En effet, les corps des interprètes apparaissent comme électrisés et l'intensité du

mouvement atteint son paroxysme avec l'ajout d'une bande-son souvent saturée. L'élément sonore vient en quelque sorte dynamiser la danse et accentuer le chaos qui se joue sur scène, notamment lorsque les musiciens sont présents sur le plateau. Le chorégraphe propose alors une nouvelle façon de visualiser le son : l'énergie musicale rejaillit à travers le corps du danseur. L'énergie qui parcourt le corps des danseurs donne à voir une communion totale entre les interprètes, notamment dans *In Spite of Wishing and Wanting*, où le même courant électrique semble passer d'un corps à un autre. Cette communion sensorielle éprouvée dépasse la reproduction d'une chorégraphie, puisque les danseurs n'effectuent pas forcément les mêmes mouvements.

En quoi la persistance de cette énergie décrite comme « adrénalitique » par Anne Kisselgoff se justifie-t-elle d'une pièce à l'autre ?

Tout d'abord, on peut supposer que Wim Vandekeybus découvre les vertus d'une énergie excédentaire et ses ressources chorégraphiques peu exploitées lors de son passage comme interprète auprès de Jan Fabre. Puis, en se focalisant sur le corps instinctif, il s'avère incontournable de recourir à une énergie de l'indompté. Comme nous l'avons expliqué précédemment, les recherches menées autour de la reconquête de l'instinct nécessitent la libération d'une énergie insoupçonnée et muselée. À l'intensité gestuelle répond une intensité dramatique, où chaque instant est vécu dans sa plénitude. Les situations recréées sur scène se distinguent également par leur force émotionnelle. Aussi, selon Jochen Schmidt[67], l'intensité théâtrale de chaque moment dans *Bereft of a blissful Union* importe plus que le sens donné aux actes.

Pourquoi parle-t-on « d'explosivité » avant même d'évoquer les figures chorégraphiques récurrentes, qui caractérisent la scène de Wim Vandekeybus ? Le rythme effréné dans lequel toutes les actions sont réalisées à partir de *What the Body does not remember* est un choc chorégraphique. Dans *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, chaque collision est pensée comme un regain d'énergie, et les danseurs qui s'entrechoquent se régénèrent et partent dans une nouvelle direction. La frénésie de *Her Body doesn't fit her Soul*

---

[67] Schmidt, Jochen, « Headless in a nightmare », in *Ballet international*, avril 1996, page 22.

est comparée à une danse de *kamikazes*[68] où les interprètes s'épuiseraient jusqu'à la mort (Cf. Planche I, p.56). Et le chorégraphe de confirmer : « une des premières choses qui m'a intéressé dans le mouvement : c'est l'impulsion, le réflexe, la chose incontrôlable[69] ». Pour Claire Diez, les corps mis en scène sont « magnétiques, les danseurs entraînés et résistants comme des athlètes performants aimantent leur corps instrument d'une théâtrale et violente confrontation avec la musique dont la conscience « semble » leur échapper[70] ».

Il est à noter que la frénésie chorégraphique avec laquelle Wim Vandekeybus se démarqua en 1987, ne s'estompe pas avec le temps. Et paradoxalement, l'intrusion d'autres éléments sur scène comme les projections cinématographiques ou le texte ne vient que renforcer l'impression de chaos, d'énergie indomptable révélée avec *What the Body does not remember*. En effet, si dans ses premières pièces tout se concentrait autour d'une énergie physique et d'actions périlleuses, la complexification de ses pièces - notamment par le renforcement de l'élément narratif - n'assagit pas sa scène et attise les passions. On passe d'une lecture aisée de la scène à un brouillage des pistes. Malgré l'intrusion d'autres éléments, le corps est toujours fortement sollicité, mis à rude épreuve et dévoile son « indomptabilité ».

1.1.3 Fuite du temps

1.1.3.1. Retour à une instantanéité

La temporalité privilégiée dans l'univers cinématographique et scénique de Wim Vandekeybus se caractérise par une urgence, une nécessité à réaliser chaque action rapidement, comme si le temps fuyait à grande vitesse. « Chaque instant est le dernier, « the Ultima Vez » (la dernière fois). L'unique et l'irremplaçable[71] ». Le sociologue et philosophe Harmut Rosa explique que l'impression d'un temps qui file est l'un des symptômes de notre société contemporaine. Il évoque une crise du temps comme un mal sociétal.

---

[68] Luzina, Sandra, «Kamikaze », in *Tagesspiegel*, 08/08/1993. Dossier de presse de la compagnie Ultima Vez.
[69] Scherr, Apollinaire, « From sound to silence », in *San Francisco weekly*, 25/03/1998. Dossier de presse de la compagnie Ultima Vez.
[70] Diez, Claire, « *Le Poids de la main*, sursauts de vie obstinée », in *La Libre Belgique*, 1990, boîte d'archives du spectacle *the Weight of Hand*, Vlaams Theater Instituut
[71] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.

> Les complexes effets conjugués de ces trois formes d'accélération [...] expliquent qu'au lieu du rêve utempique d'un temps abondant, les sociétés occidentales sont confrontées à une pénurie de temps, une crise du temps, qui met en question les formes et les possibilités d'organisations individuelles et politiques ; une crise du temps qui a mené à la perception largement répandue d'un temps de crise [...][72].

On retrouve sur la scène du Flamand une conception angoissée du temps, en phase avec la société dans laquelle il vit.

Harmut Rosa note que notre société occidentale, dirigée par une culture chrétienne, est fortement marquée par une vision apocalyptique du monde : « Dans la culture chrétienne, par exemple, le temps de l'existence individuelle et celui de l'histoire universelle se rejoignent pour se diriger vers la fin du monde promise sous la forme du jugement dernier[73] ». Au jugement dernier se substitue chez Wim Vandekeybus un temps pré- ou post-apocalyptique. Ainsi les créatures féminines de *Scratching the inner Fields* tentent de survivre dans cet univers du néant, les peuples retranchés de *Puur* luttent contre le temps qui passe. Dans le film *Monkey sandwich*, les protagonistes sont engloutis par les eaux diluviennes et donnent à voir un spectacle digne du déluge biblique.

Le sociologue souligne la prépondérance d'une vision fuyante du temps, qui est également dominée par une fin des idéaux (religieux ou politiques). Il met en avant une sorte de désenchantement. « [...] L'époque vécue se caractériserait précisément par la fin de tout mouvement : les énergies utopiques s'épuisent, parce que toutes les possibilités de l'esprit et des idées semblent avoir été exploitées, et un pesant ennui, vide de tout événement, menace de s'installer[74] ».

Il dresse ainsi deux diagnostics propres à notre société, qui sont contradictoires en apparence. Tout d'abord, il désigne une accélération de la marche, un rétrécissement du temps imparti pour réaliser une action, mais il révèle aussi une sorte de pétrification qui empêche d'agir. Il considère la révolution industrielle comme déclencheur de ces deux pathologies,

---

[72] Rosa, Harmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. D. Renault, Éd. de la Découverte, Paris, 2010, page 12.
[73] *Ibid.*, page 25.
[74] *Ibid.*, page 29.

puisque d'un côté on assiste à une accélération du rythme de vie et de travail, et parallèlement on constate une intensification de la sensation d'ennui.

Le temps éprouvé chez Wim Vandekeybus présente ces deux pathologies en apparence contradictoires, mais paradoxalement liées : à la précipitation des actions, à l'accélération du rythme répondent des moments de pétrification de l'action, de vide. Ainsi, dans *Œdipus/ Bêt noir*, la scène d'ouverture dévoile des corps installés dans l'espace comme pétrifiés ; les muscles des interprètes sont contractés pour garder la même pose durant l'intégralité de la séquence. Les danseurs renvoient l'image des corps pétrifiés de Pompéi. Cette pétrification n'est que temporaire et sert de contraste avec l'explosion de vitalité des scènes suivantes.

Le chorégraphe Steve Paxton, dans ses expériences menées sur le corps dansant, montre également une double inscription du corps dans le temps. Le corps est en mouvement constant dans les chutes et s'oppose à celui des poses tenues qu'il nomme *Stand*. Pour les *Stand*, les danseurs restent debout, immobiles, confrontés aux lois de la gravité. Ainsi, le temps éprouvé dans la danse n'est plus monolithique : le temps de l'urgence est celui de la vitesse, mais également celui de l'arrêt, de l'impossibilité de se jeter dans ce temps fuyant.

Wim Vandekeybus - dans sa prédilection pour une temporalité de l'urgence - consacre une place centrale à la représentation de l'instant. Il fait de « ce moment qui ne dure pas » un sujet d'étude chorégraphique. Il s'attache à l'instant, qui au moment même de sa représentation, de sa vaine tentative de capture, s'envole. Il redonne à la danse son caractère évanescent et, pour reprendre les termes de Laurence Louppe : « [...] La qualité de l'instant ne tient pas à son caractère éphémère, mais à la perception instantanée de l'intensité sensorielle qui l'habite […][75] ».

Dans la danse du Flamand, on retrouve le caractère d'immédiateté de la photographie, sans pour autant faire tableau. C'est l'action de photographier qui l'intéresse, plus que le résultat. Il conçoit le cliché photographique comme quelque chose de fugace, que l'on vole au temps, et les citations à l'instantanéité photographique sont récurrentes dans son Œuvre. Elles

---

[75] Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine,* Éd. Contredanse, Bruxelles, 1997, page 293.

viennent signifier le passage du temps, elles désignent un changement avec un temps du passé, et souvent entretiennent un rapport avec la mortalité. Ainsi, dans *Blush*, les interprètes se réunissent deux fois pour prendre la pose, pendant le banquet et à la fin des funérailles. La place occupée par la morte lors du premier cliché est laissée vide la seconde fois (Cf. Planche II, p.57). Dans *Œdipus/ Bêt noir*, la citation au médium photographique se manifeste de la même façon : les interprètes se tiennent face au public et prennent la pose. La référence au cliché photographique sert à marquer des étapes dans le récit, officialisant les prises de pouvoir successives dans la ville de Thèbes. Le premier cliché immortalise l'accession au pouvoir d'Œdipe. Puis, par un effet de *flashback*, on voit le vieux roi qui pose à côté de sa femme. Et enfin, la dernière photographie souligne l'absence de chef politique. Le temps fuyant est symbolisé chez Wim Vandekeybus par le cliché photographique. Citons le solo qu'il interprète pour Jan Fabre, *Body, Body on the Wall*[76,] dans lequel il s'interroge sur la nature de la photographie et son pouvoir « magique », sa capacité à déposséder l'homme d'une partie de lui-même[77].

En raison de la fugacité de l'instant, chaque moment du spectacle est vécu avec intensité, il faut en quelque sorte saisir l'acte, au moment où il se produit. La représentation s'inscrit alors pleinement dans le temps présent, son unique réalité se situe dans ce temps fuyant.

> Le spectacle ne peut être sauvegardé, enregistré, documenté ou alors il a la circulation des représentations : (sic) à partir de là, il devient autre chose qu'un spectacle. Au moment où le spectacle essaie d'entrer dans une économie de la reproduction : il trahit et diminue la prouesse de sa propre ontologie. L'essence du spectacle ; comme ontologie de la subjectivité proposée ici, est dans sa disparition[78] .

---

[76] Je ne parle pas davantage de ce solo, qui dépasse le sujet de ma recherche. En effet, *Body Body on the Wall*, est une œuvre signée Jan Fabre, Wim Vandekeybus y intervient en tant qu'interprète. Cette pièce n'appartient pas au corpus étudié. *Body Body on the Wall*, chorégraphie Jan Fabre, interprète Wim Vandekeybus, première 21/04/1997, Springdance, Utrecht.

[77] À noter que sa dernière pièce, *Booty Looting*, en phase de création au printemps 2012, et qui a été présentée le 23 juin 2012 à Venise, s'interroge sur l'idée de rapt photographique.

[78] Phelan, Peggy citée par Fontaine, Geisha, *Les Danses du temps,* Éd. recherches C.N.D, Paris, 2004, page 107.

1.1.3.2. La course comme figurant l'impossible dépassement du temps présent

La temporalité de l'urgence est également signifiée par la récurrence d'un élément cinétique : la course. Elle appartient au vocabulaire commun de Wim Vandekeybus et vient en quelque sorte se substituer à la banalité de la marche. Le chorégraphe lui offre ses lettres de noblesse, et la course passe du simple déplacement fonctionnel - moyen de se rendre rapidement d'un point à un autre ou de quitter la scène - à une figure centrale et réfléchie. En effet, chez lui, la course est porteuse de sens et bénéficie d'un réel traitement chorégraphique et dramaturgique. Elle s'insère dans l'univers survolté et angoissé du chorégraphe et se défait de sa neutralité.

La course se hisse au rang de figure chorégraphique, sorte de marque de fabrique de la compagnie. Elle est utilisée et transformée dès *What the Body does not remember*, où elle est associée à la dépense d'énergie, au danger et à l'urgence d'exécution. Les interprètes courent à vive allure, respectant un parcours circulaire et ponctuent leurs courses d'arrêts pour réceptionner les blocs de plâtre. Le motif de la course circulaire, avec jets d'objets, est repris dans *Puur* : tous les danseurs courent et se lancent des sortes de javelots, reproduisant le principe mis au point dans sa première chorégraphie. Dans *Puur*, il approfondit son utilisation de la course, par la manipulation d'une longue perche par un premier danseur, qui indique un trajet circulaire à parcourir. Un second danseur suit le trajet indiqué, son déplacement est lent, il évolue à quatre pattes. Lorsque la cadence s'accélère, il est contraint de se lever, dans un premier temps il marche, puis il commence à courir pour pouvoir suivre le déplacement de la perche dans l'espace

Dans *Œdipus/ Bêt noir*, on assiste à une citation de la course en cercle inaugurée par *What the Body does not remember*. Il y supprime en revanche le jet d'objets et les interprètes effectuent un vaste parcours allant du milieu du plateau au hors-scène. Il confère à cette scène une gaieté, une sorte de joie de vivre associée à la dépense d'énergie, absente des deux autres mises en scène de la course précédemment citées. En effet, les danseurs sont happés par la vitesse de la course et donnent l'impression de prendre du plaisir à accélérer. Ces accélérations permettent qui plus est la réalisation de portés bénéficiant de l'impulsion de la course. Dans ce motif chorégraphique la course emporte la danse. La débauche d'énergie de cette scène peut être mise en parallèle avec une scène débordante de vitalité tirée du spectacle

Sinfonia Eroïca[79] signé Michèle Ann de Mey, où les danseurs courent et se laissent glisser sur l'eau qui recouvre l'intégralité du plateau scénique[80]. La dépense d'énergie apparait comme un acte jouissif, sans but précis à atteindre.

Si la course, dans des chorégraphies « académiques », a un rôle fonctionnel, ici elle est débauche d'énergie, elle électrise les corps. Elle s'inscrit pleinement dans une esthétique de la déraison, les danseurs donnant l'impression de s'époumoner, sans but, à travers des courses folles. L'absurdité de l'action est soulignée par le parcours en cercle, qui détourne la course de sa fonction de déplacement d'un lieu à un autre.

1.1.3.3. Fascination pour la vitesse

La course n'est pas le seul élément à venir témoigner d'une fascination pour la vitesse. L'ensemble des actions réalisées sur scène semble exécuté dans l'urgence.

Le rétrécissement du temps dans la danse contemporaine qui conduit à une certaine violence gestuelle serait en lien, selon Anne Rousseau, avec la réalité sociale, qui conduit tout individu à vivre avec empressement. Le sociologue Harmut Rosa évoque une nécessité à vivre tout plus vite, aussi l'homme contemporain profiterait « à un rythme accéléré de toutes les opportunités du monde[81] ». On assiste alors, par la multiplication d'actions vécues par unité de temps, à une « condensation du vécu[82] ». L'impression de précipitation des actions est perceptible notamment dans *Puur* de Wim Vandekeybus, dans la scène des mises à mort qui s'enchaînent à un rythme effréné. La femme qui incarne la mère infanticide accumule les meurtres sans s'autoriser un réel temps de pause, qui serait un temps de réflexion entre chaque meurtre. La vitesse imprimée à l'action conduit à une sorte de mécanisme répétitif. Elle scrute, attrape et tue. La vitesse contribue à renforcer l'état psychologique du personnage, qui n'a pas le temps de se poser des questions, les actions sont réalisées comme dans un état second.

---

[79] *Sinfonia Eroïca*, chorégraphie : Michèle Anne de Mey, assistant et conseiller musical : Thierry de Mey, scénographie Michel Thuns, musique : Mozart, Beethoven, première 17/04/1990, Bruxelles.
[80] Cf. AnnexesVidéographiques, *Synfonïa Eroïca,* Michèle Anne de Mey, « Glissades dans l'eau », 1'06.
[81] Rosa, Harmut, *Op. Cit.,* page 223.
[82] *Ibid.*, page 156.

Cependant, à l'accumulation d'actions qui, pressées par le temps, ne se déploient pas temporellement, répond un hédonisme de la vitesse. Le manque de temps, cette poussée vers le futur conduirait les interprètes et le spectateur vers un état de jouissance. D'une certaine manière, on retrouve la fascination pour une vitesse excessive, manifestée par les peintres de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, comme William Turner ou les futuristes. Dans une toile comme *Pluie, vapeur, vitesse*[83], William Turner montre une action et non une multitude d'actions réalisées dans un temps rétréci, son œuvre fait apparaître un temps fuyant qui conduit à une dissolution du visible. En effet, la vitesse excessive du mouvement conduit à la disparition de ce dernier. Et la rapidité d'exécution imprimée notamment aux portés chorégraphiés par Wim Vandekeybus a pour conséquence un effacement du mouvement. La netteté corporelle perceptible dans un temps de la normalité s'efface, on ne voit plus le corps à chaque instant comme objet dans l'espace, mais seulement le trajet qu'il y a effectué. La vitesse conduit à l'abstraction, à la disparition de la structure du corps. Et Wim Vandekeybus n'est pas le seul à utiliser, ce principe de désintégration du corps par la vivacité ; Edouard Lock utilise ce procédé en l'amplifiant par l'ajout d'une lumière contrastée. Le chorégraphe canadien conçoit cette disparition du corps par le mouvement comme un moyen de déstabiliser le spectateur, de le surprendre et de rejeter tout jugement esthétique à l'égard du corps. Cet effacement progressif du corps par le mouvement, on le retrouve également dans l'approche cinématographique de la danse chez Edouard Lock.

La vitesse, dans la seconde moitié du XXe siècle, s'érige comme valeur fondamentale et remplace les idéaux de grâce et de légèreté prônés dans la danse.

> On est maintenant dans une dynamique de choc et de collision avec l'autre ou avec les éléments extérieurs comme le sol. Cet aspect est d'ailleurs renforcé par l'utilisation prédominante de la vitesse, qui viendrait en remplacement de la grâce. La virtuosité de la danse contemporaine n'est plus dans la grâce et la légèreté mais dans un rapport constant avec la vitesse, qui elle-même résulte d'un primat de l'énergie sur le sens[84].

---

[83] *Pluie, Vapeur, Vitesse*, William, Turner, huile sur toile, 500 X 375 cm, 1844, National Gallery, Londres.

[84] Rousseau, Anne, *Danse et violence : un éclairage sur la danse contemporaine*, mémoire de maîtrise, conception et mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de B. Dema, Paris II Jussieu, juin 1993, page 101.

La vitesse n'est pas synonyme de superficialité. On assiste à un véritable creusement du procédé temporel. L'intérêt et la qualité du travail menés sur le temps par Wim Vandekeybus résident dans sa versatilité. Et je reprendrai les considérations de Geisha Fontaine, qui à propos de la temporalité chez Pina Bausch, entrevoit les moments les plus lents, ou les moments de pause, comme une mise en suspense, préparant les moments plus survoltés voire hystériques. Elle considère ces variations de rythme comme nécessaires à la mise en valeur de l'excès. L'attente chez Pina Bausch se lit comme un processus de conscience du temps. La vitesse dans une pièce comme *Café Müller* est mise au service de l'intensité et non de la superficialité, et atteint une sorte « d'électrisation du corps[85] ». En excédant les limites imposées, elle provoque l'effet d'une perte de contrôle. Les contrastes rythmiques sont récurrents chez Wim Vandekeybus, puisqu'il conjugue les moments d'attente et de débordement. À chaque instant les corps sont prêts à exploser, mis en tension par ces moments de suspens, qui ne sont pas des moments de repos. Ainsi, dans la scène d'ouverture d'*Inasmuch as Life is borrowed*, lorsque les corps sont suspendus à des harnais/crocs de boucher, même si les interprètes demeurent immobiles, la tension est palpable, le temps d'attente nourrit le suspense et laisse pressentir la catastrophe à venir. Régulièrement, l'explosion d'énergie émerge de ce calme.

Dans *The Sound of one Hand Clapping,* Jan Fabre utilise le même processus temporel, en étirant à l'extrême le temps de l'attente, du silence à la recherche de l'instant qui précède l'explosion.

> [...] Il existe dans la nature un moment de silence sublime pendant lequel tout se fond, se scinde et change. Je me suis mis à la recherche de ce moment, je l'ai investi. C'est un intervalle entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, pendant lequel ont lieu des choses indéfinissables[86].

Ce moment de suspens dont parle Jan Fabre ponctue les œuvres de Wim Vandekeybus, sorte d'arrêt temporaire avant de livrer bataille.

---

[85] Cohen, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Éd. Séguier, Archimbaud, Paris, 2002, page 36.
[86] Brabandere, Adride, *Jan Fabre*, portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998, page 17.

Cependant, malgré l'intrusion de ces ruptures rythmiques, donnant l'impression d'une éradication de tout moment de pause, Wim Vandekeybus « trouve le moyen de faire respirer ses interprètes sans que le rythme ne faiblisse, capturant le public en une spirale dévorante[87] ». On note une mise en haleine constante, une sorte de fougue, une continuité dans le mouvement, une suppression des moments de pause qui sont sans doute à interpréter comme une influence potentielle du rythme cinématographique qui, par effet de montage, peut par contre tricher avec la réalité.

Dans ces pièces, outre le recours aux contrastes rythmiques, on note une montée en puissance, un échauffement progressif du corps. Ainsi dans *Sonic Boom*, les pas de danse folklorique proposés par une des danseuses, comme échauffement, se durcissent et se transforment à travers la répétition. L'urgence est latente et se construit à partir de cette phase de lenteur, inévitable. Chacun s'empare de la phrase chorégraphique proposée par la danseuse, en modifie le rythme, pour livrer progressivement au spectateur une séquence chorégraphique chorale intense.

Dans *Puur*, la tension dramatique se construit progressivement : Wim Vandekeybus fait durer la scène d'ouverture, le processus d'installation des corps dans l'espace est volontairement long. Lorsque les danseurs commencent à bouger, leur gestuelle s'inspire du tai-chi par sa lenteur, mais la distorsion progressive des corps s'apparente davantage à l'univers torturé d'Egon Schiele. La mise en place progressive d'une ambiance survoltée passe par des instants de calme, dans lesquels la violence est dramaturgiquement contenue.

On peut se demander si l'impression d'urgence ressentie n'émane pas de la circulation d'un geste vers un autre, comme dans *Sonic Boom*, où un interprète chute et son partenaire le rattrape *in extremis* en se glissant sous lui Le passage d'un geste vers un autre, dans un effet tourbillonnant, est évoqué par Steve Paxton, qui parle de conversation dans la danse, en supprimant tout moment d'arrêt.

---

[87] Galea, Claudine, « Wim Vandekeybus dévore la scène », in *Ubu scènes d'Europe*, n°19, novembre 2000, page 74.

1.2. L'usure comme figure de l'excès

L'usure renvoie à la détérioration d'un objet ou d'un corps suite à un long usage ou à un usage répété. Comme nous l'avons vu précédemment, l'usure de l'image du corps dansant est obtenue chez Wim Vandekeybus ou Edouard Lock par la vitesse d'exécution des mouvements. Le recours à la répétition conduit également à une usure, à une disparition de ce dernier, le corps se transforme au gré des répétitions. La réitération d'un même geste l'use, le vide de son sens, mais le réinvente également. L'usure de la répétition touche le spectateur, lassé par le recommencement de la même action.

Enfin, l'usure, l'agacement du spectateur est provoqué par une esthétique de l'excès. Une impression d'exhaustivité assaille le spectateur, qui souffre d'un manque de vide et de choix.

1.2.1 La répétition

La répétition est une figure de style banale dans la danse, qui sert notamment à fixer certaines phrases chorégraphiques dans la mémoire du spectateur, qui peut alors fonctionner comme une sorte de trame. Or chez Wim Vandekeybus elle est quelque peu détournée de sa fonction habituelle. En effet, la répétition ne touche pas une phrase chorégraphique, une série de gestes reproduits à l'identique, puisque, comme le chorégraphe le dit lui-même, il ne transmet pas de pas à ses danseurs, mais des consignes chorégraphiques ou dramaturgiques. La répétition concerne des actions comme chuter, sauter, courir et l'action prise isolément n'a pas grand intérêt : son sens est donné par la répétition. Par exemple, dans *Sonic Boom*, dans la séquence où les danseurs se laissent choir sur le sol, ils recommencent inlassablement leur chute, une partie de leur corps comme attirée par le sol, leur partenaire se glisse sous leur corps[88]. Dans cet exemple précis, la répétition et la multiplication des actions similaires dans l'espace creusent le processus de chute et le rendent plus intéressant. En effet, la répétition permet une inscription dans une temporalité particulière, où l'action est toujours perfectible, mais jamais complètement achevée. Le recommencement des mêmes actions est-il à

[88] Cf. Annexes Vidéographiques, *Sonic Boom,* Wim Vandekeybus, « Abandon du poids du corps, action au ralenti, 40''.

interpréter comme un enfermement dans le temps présent, un temps cyclique sans évolution possible ? Ou, au contraire, la réitération n'engendre-t-elle pas l'expérience d'une modification progressive, d'une usure du mouvement répété ?

1.2.1.1. De l'utilisation de la répétition en danse

Avec l'avènement de la danse moderne puis contemporaine, de nouvelles stratégies sont mises en place la répétition est réévaluée. Anne Teresa de Keersmaeker est l'une des premières à utiliser ce procédé, à le systématiser. Elle a recours à des phrases chorégraphiques simples, qui varient en se répétant. Elle met en place une sorte de langage abstrait pour *Fase*, qui part d'une analyse en profondeur de la partition musicale. Le principe de répétition, comme le note Geisha Fontaine, est éminemment temporel chez Anne Teresa de Keersmaeker. Aussi parvient-elle au travers de la répétition à marquer cette différenciation dans le temps. « L'économie des mouvements utilisés permet de les ré-intensifier à chaque fois[89] ».

D'autres chorégraphes attentifs au processus de répétition ne respectent, pas pour autant un minimalisme gestuel comme Anne Teresa de Keersmaeker. Ils chargent l'ambiance scénique d'une intensité dramatique véhiculée par la répétition. Ainsi, chez Pina Bausch, la répétition renvoie à une vision du monde. La figure de la répétition omniprésente dans son Œuvre empêche toute idée d'évolution dans une relation. Les personnages sont voués au recommencement. La répétition n'est pas formelle ou décorative : elle ne touche pas que certains motifs indépendants de l'intrigue principale, mais tout mouvement est contaminé par ce procédé de répétition. Les actions principales sont désormais celles qui se répètent jusqu'à l'usure. Procédé récurrent dans une pièce comme *Sonic Boom*, où la répétition se trouve être au cœur de certaines séquences. Cette figure qui s'impose sur la scène contemporaine oscille entre reproduction identique et possibilité de variation à chaque reprise.

La pièce de Pina Bausch *Barbe-Bleue* se construit autour - ou à partir - de cette figure. La répétition est d'abord auditive par la diffusion du même passage de l'opéra de Béla Bartok[90], décidée par le personnage masculin, et qui dicte une redite des mêmes gestes jusqu'à

---

[89] Fontaine, Geisha, *Op. Cit.*, page 197.
[90] *Le Château de Barbe-Bleue*, Bartok, Béla, première 24/05/1918, Opéra de Budapest.

la lassitude. Les personnages semblent prisonniers de cette métrique musicale qui recommence inlassablement et les empêche d'évoluer. Cet asservissement à une partition ou à des ordres verbaux ne donnant lieu qu'à une répétition est perceptible dans *Sonic Boom* à travers la série d'ordres donnés par le DJ, qui supprime toute liberté d'action et d'évolution de l'action.

Ne peut-on entrevoir cependant, à travers cette figure de la répétition une possibilité de changement ?

Pina Bausch obtient un lézardement de l'action par une répétition abusive. La variation est également présente au cœur de la répétition dans *Barbe-Bleue,* dans la scène d'ouverture notamment, où le héros éponyme reproduit les mêmes actions : il repositionne la bande audio, marche, vient replacer sa tête contre la poitrine de Judith allongée sur le sol. Mais à chaque départ de Barbe-Bleue, Judith avance, modifiant le trajet que son mari doit effectuer pour la rejoindre. En s'éloignant progressivement du magnétophone, elle raccourcit le temps donné à Barbe-Bleue pour chaque action, qui accélère, pour pouvoir se nicher entre ses jambes (dans le même temps musical). Le changement rythmique induit par la modification du placement du corps dans l'espace contribue à durcir l'action. D'un positionnement délicat au sol contre le corps de Judith, on passe à une sorte de chute et une saisie violente du corps de cette dernière par le personnage masculin, agacé par ce recommencement.

Cette modification de l'action originelle par la répétition est également recherchée par Jan Fabre, qui cherche à démontrer, par la réitération « encore et encore », l'impossibilité de se soustraire à une uniformisation. Chez Wim Vandekeybus, l'action est conçue dans la répétition ; elle n'a de sens qu'à travers le recommencement, notamment pour la scène des meurtres dans *Puur*, qui montre peu à peu une usure du personnage, qui agit de plus en plus mécaniquement. Dans *Sonic Boom*, les chutes qui s'intensifient gagnent en violence et en vitesse par un effet de répétition centrifuge.

Ainsi, l'effet de circulation présent dans la répétition permettrait d'accéder à une autre histoire ou à une lecture différente de l'histoire d'origine. Selon Merleau-Ponty,

> [...] La répétition serait chorégraphiquement, la possibilité d'une réitération, d'une création d'un mouvement au service d'une émotion naissante, hors de toute initiative, car en effet, elle n'est pas un synonyme du même. Elle suggère l'impossibilité d'un recommencement et s'inscrit dans un processus de la danse et du sens[91] .

L'usure provoquée par la répétition dans l'univers saturé d'Erna Omarsdöttir[92] est proche de l'utilisation proposée par Wim Vandekeybus, elle allie répétition d'une consigne chorégraphique et exacerbation du mouvement. Le corps se voit modifié par ces répétitions éreintantes et le spectateur est également mis à rude épreuve.

1.2.1.2. Perturbation de piste

Dans le cas d'une action répétée abusivement, la répétition est détournée de sa fonction première : à savoir inscrire une trace dans la mémoire du spectateur. En effet, si dans ce type de répétition, le corps passe tout d'abord par une phase d'adoption de la norme, l'épuisement vient contredire une reproduction exacte du même mouvement. Aussi, comme le dit Merleau-Ponty, la répétition, notamment dans son utilisation excessive, souligne une impossible reproduction à l'identique. Jan Fabre applique ce processus, sorte d'expérience menée sur le corps avec sa première pièce chorégraphique *Sections Dansées*, « il réduit la complexité du langage chorégraphique à la répétition incessante d'une série d'exercices élémentaires[93] ». On note deux phases dans son approche de la répétition : tout d'abord les interprètes reproduisent avec minutie une phrase chorégraphique apprise, souvent issue du vocabulaire classique, ou d'une gestuelle simple comme dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Puis à force d'être répétée sans temps de pause, l'action se délite sous les yeux du spectateur. Ainsi, dans la scène de « pietà » du *Pouvoir des folies théâtrales*, où deux amants s'unissent et se désunissent à répétition[94], il recherche le moment de faille. Il pousse la répétition « jusqu'à ce que l'image se lézarde, les muscles se mettent à trembler, la sueur perle sur les fronts et le temps concret

---

[91] Merleau-Ponty cité par Cohen, Olivia-Jeanne, *Op. Cit.*, page 44.
[92] Erna Omarsdöttir est une danseuse et chorégraphe islandaise. Elle a étudié à l'école P.A.R.T.S de Bruxelles. Elle a dansé pour diverses compagnies flamandes : la compagnie Troubleyn, dirigée par Jan Fabre, puis pour Les Ballets C de la B et notamment sous la direction de Sidi Larbi Cherkaoui. Elle est à l'origine de la création de plusieurs collectifs : EKKA à Reykjavik et PONI à Bruxelles. Elle crée sa propre compagnie en 2002.
[93] Jans, Erwin, « Une écriture post-mortem », in *Alternatives Théâtrales*, n°85-86, 2005, page 79.
[94] Est-ce que cette scène d'unions et de désunions peut être lue comme une citation de la scène d'étreinte dans *Café Müller* de Pina Bausch ?

prend sa revanche sur les corps épuisés[95] ». La recherche du contraste, entre un univers maîtrisé et le chaos provoqué par l'explosion d'un corps qui lâche prise est également centrale chez Wim Vandekeybus quant à son approche de la figure de la répétition. Cependant, la recherche d'une rigueur corporelle par la discipline classique est absente. De plus, chez lui, la répétition ne touche pas une phrase chorégraphique précise mais une action, le contraste se veut plus subtil entre les moments de calme, de maîtrise de soi et les moments d'explosivité. On note ce contraste dans *Sonic Boom*, lorsque les danseurs s'approprient le semblant de phrase chorégraphique inspiré de la danse folklorique russe, l'explosivité n'étant pas tant la conséquence d'un corps éreinté par la répétition que la manifestation d'une énergie interne, une volonté d'extériorisation d'une vitalité contenue.

1.2.1.3. Visibilité de l'élément temporel

À travers le phénomène de répétition, on assiste à une prise de conscience du temps, à une visibilité de la temporalité sur scène. La modification d'une action par le recommencement va *crescendo* chez Wim Vandekeybus. Elle implique une intervention du temps, c'est-à-dire que le changement d'énergie d'intensité ou d'intention d'une action répétée ne peut être possible sans prendre en compte le temps qui passe. Le temps réel, celui éprouvé à l'extérieur de la scène, s'invite à la représentation, lorsque le corps reprend ses droits et manifeste des signes de fatigue, qui commencent avec la transpiration. Le corps s'inscrit alors dans une temporalité réelle, détachée de la fiction, et sa réalité physique est soumise au temps.

On constate différentes utilisations de la figure de la répétition chez Wim Vandekeybus. Tout d'abord la répétition d'un geste permet une évolution progressive de l'état émotionnel de l'individu. Par exemple, dans la scène de fouille au corps de *What the Body does not remember*, la réaction des femmes suit un cheminement psychologique. On passe en effet d'une passivité à une rébellion. Leur réponse agressive aux attouchements de leurs partenaires est provoquée par la répétition abusive des mêmes gestes. Le personnage, au fil des répétitions, se transforme.

---

[95] Dries, Luk (van den), *Corpus Jan Fabre*, trad. Monique Nagielkopf, Éd. l'Arche, Gand, 2005, page 21.

La répétition peut également désacraliser une action. Ainsi, dans *Menske*, une femme est placée en arrière-plan, qui pendant toute la première moitié de la pièce, s'habille et se déshabille. La nudité dévoilée accède au rang de la banalité par sa répétitivité.

Enfin, la répétition provoque l'usure du geste et l'usure du regard. La répétition souvent associée à la vitesse provoque une disparition de la figure. Le mouvement reproduit dans une espèce de fougue se dissout progressivement. La frénésie de la répétition chez Wim Vandekeybus conduit à une superposition de différentes temporalités et à une impossibilité de lire nettement le mouvement. Les mouvements du corps semblent parfois se dissoudre dans l'espace à la manière des figures humaines peintes par Francis Bacon.

La répétition devient alors une figure de l'excès, puisqu'elle provoque l'usure et la lassitude du regardeur. La force centrifuge caractéristique de la danse de Wim Vandekeybus déforme le mouvement répété. La répétition conduit à un anéantissement du mouvement dansé.

1.2.2 Dislocation de la figure par la fatigue

La matérialisation de la fatigue sur scène s'inscrit certes dans une esthétique de l'authenticité et contribue chez Wim Vandekeybus à sa reconquête d'un corps instinctif ; cependant elle répond également à une autre exigence, qui concerne la valorisation, la prise de conscience d'un temps « réel ». En effet, en ne camouflant pas les effets de la fatigue, donc des effets du temps sur le corps du danseur, il dévoile un temps réel. Cet intérêt pour la fatigue révèle un intérêt plus profond pour une temporalité qui dépasse celle du spectacle, du temps maîtrisé de la représentation. Le corps fatigué, usé par le temps se soustrait aux règles d'un spectacle qui exigerait une maîtrise totale. Ce corps qui souffre ou qui éprouve le temps, n'existerait plus dans un monde ou dans un temps de la fiction. Il affirme une réalité charnelle qui dépasse le cadre de la scène. Ce basculement vers la réalité, à travers notamment le corps abîmé, peut apparaître paradoxal chez Wim Vandekeybus, fortement attaché au caractère fictionnel et poétique de son œuvre.

La monstration de la fatigue s'affirme comme un moyen de fuir la rigueur du monde chorégraphique et creuse une brèche vers la réalité. Ce contraste entre un univers fictif où le corps paraît extraordinaire, et l'univers réel de la scène s'amplifie au contact de la

projection cinématographique. La réalité temporelle vécue par le corps des interprètes s'intensifie avec l'intrusion d'un autre médium, qui met en scène une temporalité décalée et enregistrée.

1.2.3 Influence du contact improvisation

Selon Agnès Izrine, Wim Vandekeybus « traquerait la danse comme une effraction de l'être[96] ». L'impétuosité qu'il met dans la danse, dans la recherche d'un corps autre - peut-être plus « vrai » que le corps de danseur académique - doit beaucoup à la danse-contact qui éclot dans les années soixante-dix aux États-Unis, sous l'impulsion de Steve Paxton. Le chorégraphe américain a permis aux générations suivantes d'entrevoir le mouvement dansé différemment, notamment en réévaluant son rapport au temps et à la gravité. Il a pris le temps avec ses collaboratrices, Lisa Nelson et Nancy Starck-Smith, d'expérimenter les lois qui régissent le mouvement. D'une certaine manière on peut considérer Wim Vandekeybus comme un des héritiers de cette tendance chorégraphique, même s'il ne le revendique pas comme une influence potentielle. « […] Le travail de Steve Paxton est vraiment très libre par rapport à mon travail. Je construis chaque scène avec un mouvement, un type de mouvements différents. Cependant j'ai une grande admiration pour Steve Paxton[97] ».

L'expérimentation se trouve être au cœur des productions de la compagnie Ultima Vez même les plus récentes ; un certain goût du risque persiste, malgré la maîtrise technique acquise après plus d'une vingtaine de créations scéniques. Cette possibilité de basculement vers « l'erreur » confère à ses pièces une fraîcheur et l'empêche de tomber dans les écueils d'un système chorégraphique. Wim Vandekeybus développe une danse qui se situe entre la chute et l'envol et joue avec la notion de gravité terrestre, notion redécouverte par Steve Paxton. Ainsi, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* explore les risques physiques à travers une danse énergique, les danseurs se jetant littéralement dans les airs pour être rattrapés par un partenaire. Les sauts mènent parfois à des collisions entre les danseurs, ou à une chute contre le sol, qui se prolonge par une roulade, puis un rebond. L'inventivité chorégraphique dont fait preuve Wim Vandekeybus a véritablement bénéficié des recherches menées sur la gravité, la chute et le contact entre les danseurs de la danse-contact.

---

[96] Izrine, Agnès, « L'Homme qui voulait être un cheval », *Op. Cit.*, page 30.
[97] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.

Magnesium, œuvre qui date de 1972, inaugure les débuts du *contact improvisation*. Au sein des ateliers expérimentaux dirigés par Steve Paxton, la chute passe du statut d'erreur à celui de prouesse technique. Lors de longues séries d'exercices, les participants aux *workshops* tentent de comprendre le mécanisme de la chute. Le processus d'expérimentation est visible dans le documentaire réalisé par Steve Christiansen, *Fall after Newton*[98], qui dévoile le caractère empirique de leur approche. En effet, les mouvements exécutés ne sont pas écrits, ils sont trouvés au moment de l'expérimentation.

Michele Goldmann note dans l'approche de la chute chez Steve Paxton, une constante maîtrise, malgré le caractère expérimental des exercices ; dans *Trillium*, la verticalité de la danse est rarement contredite, le porteur reste debout ancré dans le sol et la chute effectue encore un tracé vertical. Le danseur confronté à la chute doit prendre une série de décisions, par expérience, il sait qu'il peut placer son corps de différentes façons, pendant la chute, déclenchant un mouvement précis. Les moments de décisions qui précèdent la chute sont révélés par la caméra de Steve Christiansen. En effet, le recours au ralenti de la vidéo vient mettre en évidence ce moment de suspens, de brève réflexion dans la chute.

Néanmoins, sans le truchement de la caméra, les chutes réalisées par Steve Paxton apparaissent comme continuelles. Aucun arrêt ne vient ponctuer le passage d'une chute à une autre. Et Wim Vandekeybus conserve des expérimentations de Steve Paxton l'approche physique et empirique de la chute, mais surtout ce continuum qui procure l'impression de sur-rythme. L'instant de décision évoqué par Michele Goldmann semble être convoqué dans *Sonic Boom*, au moment des chutes maîtrisées, on détecte toujours une suspension (légère) avant la chute, donc une sorte de freinage, qui assure la sécurité et la trajectoire du danseur.

1.2.3.1. Le poids du corps

Les rapports entre les interprètes préconisés par la danse-contact se focalisent sur la notion de poids du corps. Ainsi chaque interprète prend en considération le poids de son

---

[98] *Contact Improvisation*, *Fall after Newton*, réalisation Christiansen, Steve, chorégraphie Paxton, Steve, Nelson, Lisa, Stark-Smith, Nancy, 1987, 23 minutes.

partenaire, lors d'un duo. Peut-être est-ce une influence du principe d'échange du poids du corps exploité dans les arts martiaux ?

La force des deux partenaires est utilisée et met en jeu dans le duo l'idée de poids/contre-poids. La danse-contact implique une mise en tension permanente du corps du danseur, qui doit être vigilant et capable de répondre à la proposition de son partenaire, aussi la notion d'écoute est capitale. Steve Paxton convoque un corps banal[99], mais conscient de ses capacités physiques. Une attention particulière est portée aux lois physiques et mécaniques qui régissent tout mouvement dans l'espace.

La tension permanente associée à cette conception du duo est palpable dans tout duo chorégraphié par Wim Vandekeybus. Ainsi, dans *Inasmuch as Life is borrowed*, lorsque les interprètes se repoussent pour tenir à la verticale, épaule contre épaule, on perçoit une tension capable d'exploser n'importe quand. Dans *Menske* (Cf. Planche III, page 58), la série de duos inaugurée par Laura Aris et kylie Walters respecte le même schéma : les deux partenaires se positionnent face à face et cherchent des points d'appui pour rester en équilibre[100]. Au moment où le rythme s'accélère, l'instant de décision décelé par Michele Goldamnn se doit d'être efficace et - comme un sportif de haut niveau - les danseurs doivent avoir la « faculté de percevoir les événements comme sous une loupe temporelle afin de disposer d'un temps de réaction nécessaire[101] ». Certes, lors de la représentation, les différents points d'appui sont décidés à l'avance, mais une marge d'erreur persiste et le danseur doit être capable de réajuster son corps à cet imprévu.

Les passages chaotiques mis en scène par Wim Vandekeybus, telle que la rixe masculine de *Puur* - où les danseurs, pour signifier l'altercation, se projettent les uns sur les autres le torse en avant, de manière apparemment désordonnée - peuvent être lus comme un héritage de *Magnesium* de Steve Paxton (Cf. Planche III, page 58). En effet, dans cette pièce de 1972, l'une des consignes chorégraphiques est de foncer sur quelqu'un avec force jusqu'à provoquer la collision, tout en conservant une souplesse corporelle. Dans d'autres exercices qui ont conduit à la réalisation de *Magnesium*, les danseurs devaient réceptionner quelqu'un

---

[99] Steve Paxton parle de corps piéton.
[100] Cf. Annexes Vidéographiques, *Menske,* Wim Vandekeybus, « Duo poids du corps », 41''.
[101] Rosa, Harmut, *Op. Cit.,* page 177.

qui saute ou qui chute, en empruntant le chemin le plus simple, c'est-à-dire en supprimant toute fioriture. L'implication corporelle réclamée par Steve Paxton sous-entend une éradication de la peur. Les danseurs peu habitués à ce type de contact doivent avoir confiance en l'autre. Cet appel à la confiance rappelle une des scènes de *Her Body doesn't fit her Soul*, où le danseur répète à sa partenaire « trust me »[102]. Même si Wim Vandekeybus n'est pas le disciple de Steve Paxton, on constate à travers ces quelques exemples l'influence indirecte que le chorégraphe exerce sur sa manière de concevoir le contact. Aussi, la fougue et le caractère excessif que détiennent les sections dansées de Wim Vandekeybus ne sauraient révéler une telle force sans cet arrière-plan expérimental.

1.2.3.2. La gravité

Le rapport au sol, à la gravité, sont affirmés par Steve Paxton qui en fait des paramètres incontournables de sa danse. L'ancrage dans le sol est étudié. Pour Michele Goldmann, le passage d'une danse élevée dans les airs, qui ne prend en considération que la verticalité, vers une danse plus terrienne qui découvre les possibilités d'une horizontalité est révélée par l'approche horizontale de la peinture de Jackson Pollock. Son argument n'est pas gratuit, elle explique que Jackson Pollock fréquente les *workshops* dirigés par Donald Dunn, à la Judson Church et que les interactions entre les disciplines artistiques - théâtre, cinéma, peintures et danses - sont alors rendues possibles. Selon elle, le *dripping* instauré par Jackson Pollock, qui place sa toile au sol, implique une horizontalité et fonctionne comme une révélation pour Steve Paxton et Trisha Brown. L'horizontalité des surfaces à peindre de Jackson Pollock est transposée par un tapis circulaire dans *Magnesium*, destiné à réceptionner les danseurs. L'affirmation de la gravité s'impose avec *Stand*, où il demande à ses danseurs de rester debout, inscrivant leur ancrage dans le sol et dans l'espace. Chez Wim Vandekeybus, la gravité transparaît à travers les chutes des corps, les spirales horizontales, mais aussi par la chute récurrente d'objets déversés des cintres comme les plumes dans *7 for a Secret never to be told* ou les chaussures dans *Œdipus/ Bêt noir*.

---

[102] « Fais-moi confiance », en anglais.

Enfin, l'impression de tourbillon, de flux continu exprimé chez Steve Paxton, persiste chez Wim Vandekeybus qui donne à voir un flux ininterrompu qui contribue à l'impression de débordement.

1.2.4 Une danse excédentaire

L'usure du spectateur ou du spectacle lui-même a été reprochée au chorégraphe, à partir de sa seconde phase créative[103], et provient d'une accumulation d'éléments dont l'association paraît incohérente.

En effet, certaines actions non dansées introduites sur le plateau sont apparues comme dénuées de sens. L'intrusion d'actions banales issues du quotidien qui ne nourrissent pas *a priori*, de lien, avec le propos central, ont été condamnées par les critiques pour absurdité. Ainsi, la cuisson d'œufs, dans *Immer das selbe Gelogen*, est jugée par Jean-Marie Gourreau comme absurde. « Placés ainsi bout-à-bout, ces éléments scénographiques insolites sont vides, gratuits, dénués de tout sens[104] ».

Outre l'absurdité, l'usure provient d'une saturation d'éléments. Le chorégraphe ne fait pas le choix du minimalisme et brouille la lecture par l'ajout d'une multitude d'éléments. Certains observateurs[105] condamnent l'intrusion d'éléments superflus, notamment des passages parlés, considérant que la danse est dans la nature expressive de Wim Vandekeybus, contrairement au théâtre, qui ne le serait pas et desservirait l'intérêt de la pièce. Cette critique est principalement adressée à *Inasmuch as Life is borrowed*. L'œuvre manquerait de cohérence, dû à des moments faibles dramaturgiquement, qui perdent le spectateur. Le côté centrifuge de son travail empêcherait de donner un sens précis à la pièce. Or, cette complexité de lecture me semble être voulue et caractéristique du style de Wim Vandekeybus. Il ne s'agit pas d'une faiblesse, mais au contraire d'une force. Il ne focalise pas l'attention du spectateur sur la chorégraphie, comme dans *NieuZwart*, où il livre une œuvre lisse et quelque peu attendue. En effet, le divertissement du regard par des éléments annexes, anodins, creuse sa vision du chorégraphique comme dans *Menske*, plusieurs plans sont simultanés. En avant-

---

[103] Seconde phase créative qui débute avec *Immer das selbe Gelogen*, en 1991.
[104] Gourreau, Jean-Marie, « La Chute », in *Op. Cit.,* page 19.
[105] Broek, Clara (van den), « *Inasmuch as Life is borrowed* », in *Maska*, 01/05/2000, dossier de presse de la compagnie Ultima Vez.

scène a lieu une série de duos qui constitue l'action centrale, et en périphérie, placé à l'arrière-scène, on découvre un strip-tease, qui représente une action secondaire dans la pièce.

Les actions annexes permettent une désacralisation de l'action chorégraphique et une intrusion dans le réel. Edouard Lock, à l'univers chorégraphique plus rigoureux, procède également à une surcharge d'informations scéniques.

> Je trouve intéressant de déstabiliser le public en créant une surcharge d'informations. Un corps en mouvement a très peu de propriétés, il y a des distorsions et des asymétries qui se créent, et qui tout à coup installent une révélation un peu plus instable entre le corps qu'on voit et le corps qu'on a[106].

La figure du chaos est centrale dans l'Œuvre de Wim Vandekeybus, elle ne s'invite pas au hasard, mais est recherchée consciemment par le chorégraphe. L'impression de débauche qui se joue sur scène intervient dans chaque spectacle, souvent au milieu de l'œuvre[107]. « Je m'intéresse moins à la maîtrise, mais j'aime mettre en scène une pagaille : ce moment où l'on perd le contrôle de la situation, où l'on n'a plus une vue d'ensemble, on ne sait plus comment se dépêtrer du chaos[108] ».

Le chaos se situe à un moment dramaturgique chargé, préparé par une scène de dispute verbale comme dans *Blush*, où deux personnages entrent en conflit concernant la nature de l'amour. Dans *Her Body doesn't fit her Soul*, le chaos est déclenché par un duo-duel, qui se démultiplie dans l'espace. Les scènes de pagaille sont souvent coupées nettes par l'intrusion d'un autre élément, comme la projection du court-métrage *Elba et Federico* dans l'œuvre précédemment citée.La coexistence sur scène de plusieurs actions correspond à la possibilité de simultanéité de la réalité. « [...] La simultanéité serait précisément la possibilité pour deux ou plusieurs événements d'entrer dans une perception unique et instantanée[109] ». Cette simultanéité de différentes actions, en un même lieu, sera creusée, lorsqu'il introduira des projections cinématographiques sur scène.

---

[106] Martin, Andrée, « Edouard Lock ou l'accélération du temps », in *Alternatives théâtrales*, n°51, mai 1996, page 28.
[107] Cf. Annexes vidéographiques, *Blush*, Wim Vandekeybus, « Chaos sur scène », 1'12.
[108] Erwin, Jans, « Entretien avec Wim Vandekeybus. Wim Vandekeybus entre la sécurité et la peur », in *Alternatives théâtrales*, n°85-86, 2005, page 33.
[109] Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*, PUF, Paris, 2009, page 43.
.

2. Du rapport passionnel entre les être humains

2.1. Le conflit

Dans les pièces chorégraphiées, les échanges témoignent d'une difficulté à cohabiter entre les personnages, c'est dans les contacts physiques que s'exprime pleinement cette incapacité à vivre ensemble. La confrontation physique va au-delà de la violence verbale, elle semble intervenir lorsque les mots ne suffisent plus à exprimer cette incommunicabilité. Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait interdépendance entre l'affrontement verbal et physique. En effet, le conflit physique entre les interprètes n'est pas forcément préparé par une altercation verbale, il peut s'imposer sans explication. Les corps parlent d'eux-mêmes et trahissent, sans recours à la parole, une atmosphère de malaise. L'affrontement physique apparaît comme inéluctable, dans cet univers où la communication est rompue. Les personnages évoluent dans un environnement chargé, dans lequel le conflit est latent. Il est à noter que le conflit n'apparaît pas comme un événement extraordinaire, sur la scène de Wim Vandekeybus, il est caractéristique des relations humaines, parce que les échanges entre les personnages passent immanquablement par la confrontation. Le conflit y est récurrent et l'atmosphère générale contribue à sa préservation. Étant donné que Wim Vandekeybus définit les rapports humains comme conflictuels et violents, le combat devient alors une marque de fabrique de la compagnie Ultima Vez. Les contacts violents entre les interprètes sont intrinsèques à la manière de chorégraphier de Wim Vandekeybus.

Pourquoi avoir recours au terme de conflit plutôt que celui d'affrontement pour qualifier la violence des relations humaines dépeintes sur la scène du chorégraphe flamand ? Il me semble que l'idée d'affrontement ne rend que partiellement compte de la réalité scénique. En effet, l'affrontement n'est qu'une partie superficielle du conflit qui consiste en un simple mécanisme d'identification par opposition. L'affrontement n'apparaît que comme une finalité du conflit, qui est présent constamment sur scène, la tension entre les personnages est palpable en permanence. L'atmosphère n'est jamais apaisée, on a l'impression d'une guerre sans trêve menée entre deux clans, dans laquelle le moindre incident - si infime soit-il - est prétexte au combat. De plus, les conflits mis en scène semblent refléter une certaine réalité complexe, où ils ne sont pas réduits à une logique manichéenne ni à une opposition binaire. Comme dans tout conflit, certaines alliances éphémères viennent rompre cette

rigidité binaire et complexifier l'idée de conflit. Il est intéressant de noter que cette prédominance de l'affrontement sur scène se heurte à une société contemporaine qui s'enferme dans un refoulement du conflit, qui ne parvient pas à reconnaître l'altérité, tendant à créer une société où tout est normé. C'est de l'affirmation de cette altérité que prend naissance le conflit chez Wim Vandekeybus, il se cristallise dans ses pièces à travers une guerre des sexes. Ainsi, les pièces dépeignent une succession d'affrontements violents qui opposent des clans rivaux.

2.1.1 Cristallisation du conflit autour du couple

Une sorte de mythologie guerrière se profile dans l'œuvre, menant au combat le clan des femmes contre celui des hommes. Même si l'affrontement physique violent ne demeure pas la chasse gardée de cette stricte opposition des genres, il est systématisé dans ce cas de figure, et apparaît comme emblématique. Les combats homme/femme sont une constante d'une création à l'autre, et les combats opposant deux individus du même sexe n'apparaissent dès lors que comme marginaux ou anecdotiques. De plus, ils viennent signifier autre chose, car les corps-à-corps entre hommes relèvent moins du domaine du conflit que du simple affrontement, n'étant bien souvent qu'une manifestation physique d'un énervement passager. Dans une scène de *Blush*, deux individus en désaccord règlent leur différend en se jetant l'un sur l'autre. Même si les deux hommes ne ménagent pas leurs coups, le combat n'apparaît que comme superficiel en comparaison avec les combats homme/femme, chargés de toute une tension absente ici. En effet, les combats homme/femme sont préparés par une ambiance particulière, une sorte de mise en condition. Avant de livrer bataille, chaque groupe se distingue spatialement, marquant son territoire et certains gestes agressifs font pressentir une confrontation imminente. À cela s'ajoute une distinction vestimentaire, chaque clan revêtant un costume représentatif du genre auquel il appartient, ainsi les hommes sont vêtus de pantalons et de chemises[110], et les femmes quant à elles, portent des robes courtes la plupart du temps. Cette distinction vestimentaire systématique permet au spectateur de reconnaître plus aisément chaque clan. Wim Vandekeybus construit beaucoup de passages chorégraphiques à partir de cette subdivision par genre. Lors des combats, les danseurs

[110] Exceptions faites dans *In Spite of Wishing and Wanting*, pièce exclusivement masculine, où les interprètes portent dans certaines séquences de longues jupes-culottes, proche du hakama (vêtement porté dans la pratique de certains arts martiaux comme l'aïkido) et *Œdipus/Bêt noir*, où les hommes sont vêtus de kilt.

forment des duos démultipliés dans l'espace scénique. Dans *7 for a Secret never to be told*, l'affrontement débute soit par un duo, auquel viennent s'ajouter d'autres duos, soit par la constitution progressive des duos, un membre de chaque duo étant déjà positionné sur scène, attendant son adversaire/partenaire. On constate que les duos violents entre interprètes masculins et féminins peuvent prendre l'apparence d'un combat martial, en empruntant certains codes des arts martiaux, ou la passion du corps-à-corps d'une relation sexuelle.

2.1.1.1. Le duo-duel

Le duo homme/femme revu par Wim Vandekeybus se meut en duel ou plus exactement en combat martial. La façon dont il appréhende le contact demeure assez proche, selon moi, de celle des arts martiaux et notamment du judo. On y observe la même violence du contact, ainsi que l'utilisation du poids du corps pour les projections, qui se transforment en portés. Dans quelle mesure s'approprie-t-il certains codes propres aux arts martiaux ? Je propose, pour expliciter cette idée de « duo-duel », d'appuyer mon argumentation sur l'analyse d'une séquence précise, à savoir la séquence cinématographique intitulée *Silver*[111] tirée de la pièce chorégraphique *7 for a Secret never to be told*. Quels sont les éléments contenus dans cette séquence qui permettent d'assimiler le duo à un combat ?

Quels sont les codes que le chorégraphe emprunte aux arts martiaux ?

La violence du duo n'apparaît pas *ex nihilo*, il semble se gorger de cette pesanteur environnante avant d'exploser. Ainsi, dans *Silver*, l'univers dans lequel vont évoluer les interprètes est hostile. Une danseuse recouverte de papier aluminium est placée au centre du plateau où l'insécurité règne : une demi-douzaine de plumes à la taille démesurée va s'abattre telle la foudre sur le sol, évitant de peu le corps de la femme. L'éclairage diffus et une musique aux accents marqués et stressants vont contribuer à parfaire la tension de ce microcosme. Outre la mise en situation environnementale, les danseurs marquent un temps avant d'entrer dans la confrontation. Comme dans tout combat ritualisé ou codifié, un temps d'attente est ménagé avant le combat. Si, dans les arts martiaux, les adversaires se saluent et se positionnent face à face, sur la scène le rituel persiste, mais de façon moins formelle. Au

---

[111] Cf. Annexes vidéographiques, *Silver*, Wim Vandekeybus, « Duo/duel », 1'34.

début de *Silver*, une femme est amenée sur scène, elle attend, et ce temps de pause contribue à nourrir le suspense. Ce moment de pause dans l'action, de respiration avant le combat ne revêt pas la même signification que dans les arts martiaux, où les deux adversaires se placent de manière à être sur un pied d'égalité et viennent signifier leur respect mutuel. Ici, la danseuse attend seule et se place dès lors dans une position de victime vulnérable à toute attaque. La première attaque de son adversaire confirme cette inégalité, puisqu'elle attend face au public et qu'il la surprend de trois-quarts dos. Ce temps d'attente ou de repositionnement, on le retrouve à plusieurs reprises pendant le duo. En effet, elle fuit les attaques de son adversaire pour se replacer dans la même situation de soumission qu'au début, c'est-à-dire debout le regard face public et immobile, comme si elle cherchait la domination pernicieuse de son partenaire.

Le combat ne débute pas immédiatement après ce temps de suspens, car les deux adversaires s'observent. Le passage suivant consiste en une prise de contact. Cette découverte du corps de l'autre - certes brève - mais qui précède la violence du corps-à-corps, on la retrouve indifféremment dans les combats d'arts martiaux et dans les duos homme/femme de Wim Vandekeybus. L'attaquant[112] semble prendre ses marques, positionner son corps le plus justement par rapport au corps de son adversaire, et en judo, on assistera par exemple à une succession de contacts, de réajustements du corps avant de pouvoir effectuer une attaque franche. Les duos dans *Silver* fonctionnent sur ce principe, avant de maîtriser le corps de sa partenaire, l'homme, en l'occurrence l'attaquant, commence par placer sa main sur la nuque de la femme, puis elle lui désigne son ventre sur lequel il place sa seconde main. Les points d'accroche étant ajustés, il peut s'emparer du corps et le hisser dans les airs, celui-ci apparaissant comme un poids mort et vulnérable. Quand le combat commence à s'amplifier, à devenir plus agressif, ces moments de pause, de recherche de points d'appui rejaillissent, certains moins marqués qu'au début, mais ils confèrent une profondeur au combat et permettent par effet de contraste de mettre en valeur la brutalité des confrontations. Ils s'imposent comme une respiration nécessaire à ces actions violentes.

---

[112] *Dori* en judo.

Les deux corps entrent en contact, chaque interprète tentant d'utiliser le poids du corps de l'autre pour le déstabiliser et le dominer. Le détournement du poids du corps de l'adversaire peut être considéré comme une influence directe du judo, cependant la finalité de cette technique n'est pas forcément la même. Si, dans le judo, le but ultime de cette déstabilisation est la chute ou l'immobilisation au sol, chez Wim Vandekeybus, la dépossession ne passe pas nécessairement par la chute, l'appropriation du corps de l'autre peut passer paradoxalement par l'élévation dans les airs. En effet, l'attaquant marque sa domination en manipulant le corps de son adversaire à sa guise, à travers une succession de portés. Le chorégraphe donne ainsi une nouvelle signification au porté, jusqu'à présent symbole de l'élévation et d'une certaine libération du corps. Ici, le porté est davantage associé à une idée d'enfermement et de manipulation du corps. En effet, avant de s'approprier le corps de son adversaire, l'attaquant utilise des techniques de déséquilibre qui ne sont pas sans rappeler les techniques de fauchage ou de projection de petites amplitudes, récurrentes au judo. Telles que *Ko uchi gari* qui consiste en une projection de la jambe de petite amplitude pour projeter l'adversaire, ou encore *Okuri ashi barai*[113], fauchage extérieur des deux jambes ayant pour but de projeter l'adversaire. À noter que cette dernière technique, spectaculaire, ne requiert pas une force démesurée, mais une bonne précision et de la vitesse. Wim Vandekeybus semble s'inspirer de ces techniques et les détourner. Dans *Silver*, la seconde attaque de l'homme surprend la femme de profil par un balayage des jambes, puis il la suspend à la verticale. L'attaque apparaît spectaculaire, à cause de la rapidité et de la précision d'exécution. De plus comme il ne s'agit pas d'un combat de compétition mais d'une mise en scène, le chorégraphe a recours à un procédé de trucage. En effet, on assiste à une amplification visuelle de la force de l'interprète masculin, par l'impulsion de la danseuse elle-même. Au moment où il effectue le fouetté, elle contribue à l'amplitude de la projection en gainant son corps et en suivant le mouvement imprimé par son adversaire, puis elle fixe son énergie pour donner l'impression d'être un poids mort.

Dans les duos/affrontements, on note également beaucoup de repoussés, chaque adversaire transfère le poids de son corps vers l'autre en un point de tension. Ainsi, les forces

---

[113] Cf. Annexes Vidéographiques, technique de judo, *Okuri ashi barai*, 34''.

sont bloquées, neutralisées, et l'on sent la lutte entre les deux interprètes. Le procédé est récurrent dans des œuvres comme *Blush* ou *Sonic Boom* où les forces s'immobilisent, par exemple épaule contre épaule avant de rejaillir dans une direction inverse, lorsque les interprètes se servent de cette force en tension pour repartir. Dans ces scènes, on a l'impression d'assister à un combat d'adversaires de même force.

Comment les rôles se répartissent-ils au sein de ces duos ?

Comme dans un combat codifié, les deux adversaires sont censés être de force à peu près équivalente. Si, dans la première partie du duo dans *Silver*, la distribution des forces n'est pas équitable, les interprètes montrent une supériorité physique indéniable face à leur partenaire, et cette domination est peu à peu remise en question. On assiste à un renversement du pouvoir, les femmes passent du statut de corps-objet à celui de corps-actif et agressif. Après plusieurs assauts, elles se relèvent et sortent de cette passivité dans laquelle elles sont enfermées depuis le début du duo. Ceci est significatif dans le passage où l'une des femmes se saisit du bras de son partenaire, tournant autour de lui à l'aide de petits pas saccadés avant de l'immobiliser au sol en lâchant tout son poids. Les duos se terminent par l'affirmation de cette inversion de pouvoir, avec des portés à peu près identiques au premier, exception faite que le porteur est une femme. L'affirmation d'une égalité de puissance homme/femme est caractéristique des duos chorégraphiés par Wim Vandekeybus. Dans des œuvres plus récentes comme *Blush*, *Sonic Boom* ou *Puur*, l'égalité de force est perceptible tout au long du duo, par un jeu de questions/réponses. L'impression de combat codifié y est parfois plus évidente, les interprètes se heurtent l'un à l'autre avec des gestes répétitifs appartenant à un vocabulaire donné, et repris tout au long de la pièce. Les attaques ne sont pas chaotiques, mais dirigées par un répertoire de gestes.

La codification du combat, une entrave à l'emportement ?

Le vocabulaire restreint ainsi que le système de questions-réponses servent de structure au duo. Cependant, l'implication physique intense des danseurs permet de surpasser la forme, et de créer la sensation d'un réel combat. Comme dans un combat d'art martial, la force mise en jeu n'est pas feinte et les mouvements codifiés évitent le chaos, en favorisant une spontanéité gestuelle. L'interprète puise dans ce vocabulaire, maîtrisé, sans réfléchir ; dans une chorégraphie, la spontanéité est biaisée par les répétitions, l'enchaînement

des mouvements est connu d'avance. Cependant, la violence du combat n'est pas feinte, lorsque les deux corps entrent en collision, une répercussion sonore accompagne le mouvement. Le chorégraphe n'a pas recours à des bruitages sonores comme au cinéma pour imiter le contact. L'impression de spontanéité qui naît du combat provient de la rapidité d'exécution. Plus le contact entre les deux partenaires sera rapide, plus la projection lors de la collision sera spectaculaire. L'enchaînement rapide des attaques nous apparaît en tant que spectateur comme plus naturelle, le temps de réflexion semble exclu. La vitesse d'exécution recrée l'excitation d'un combat. De plus, l'accélération empêche le spectateur de tout voir, une sorte d'aveuglement par la précipitation de l'action est provoquée.

L'implication corporelle des interprètes est totale, l'imitation formelle d'un combat est dépassée. Les chocs entre les interprètes sont réellement brutaux et non feints. La vitalité chorégraphique de Wim Vandekeybus a souvent été comparée à celle du chorégraphe canadien Edouard Lock[114], et notamment de son interprète fétiche Louise Lecavalier. Ils partagent tous les deux, une urgence dans l'exécution des mouvements, ainsi qu'une certaine violence. Néanmoins, leur manière de chorégraphier un duo diverge en de nombreux points, notamment quant aux contacts physiques entre les interprètes. Si l'on prend par exemple *Human Sex*[115] d'Edouard Lock mettant en scène Louise Lecavalier, on constate que les deux interprètes ne se servent que très peu du corps de l'autre pour prendre appui, ils demeurent assez distants, et les prises d'appui sont assez conventionnelles, se limitant pour la plupart aux mains. Le duo n'apparaît pas fusionnel comme chez Wim Vandekeybus, car chaque interprète évolue indépendamment l'un de l'autre, comme deux solos réunis dans un même espace scénique et proposant de ce fait un duo. La valorisation du corps et de l'action de la danseuse est encore omniprésente, et toute la chorégraphie est conçue autour des qualités chorégraphiques de celle-ci et de sa virtuosité. Les impulsions de la danseuse naissent exclusivement de sa propre énergie, et elle ne se sert que très rarement de la force de son partenaire. La danse d'Edouard Lock détient un caractère plus formel, plus chorégraphique que celle du chorégraphe flamand. Cet oubli du chorégraphique, de la construction formelle

---

[114] Edouard Lock, chorégraphe et cinéaste canadien. Il crée la compagnie La la la Human Steps en 1980. Il se fait remarquer avec *Human Sex,* en 1985, puis en 1991 avec *Infante, c'est destroy*. Il réalise également des films de danse à partir de ses productions scéniques, comme *Amélia*, 2002-2003. Son style se caractérise par une énergie sauvage, une rapidité d'exécution et une fascination pour le corps de la danseuse.

[115] *Human Sex*, chorégraphie : Edouard Lock, musique : Randall Key, Louis Seize, première 03/04/1985, East cultural center, Vancouver.

permettent aux duos de Wim Vandekeybus de se rapprocher de la spontanéité d'un sport de combat, où l'esthétique est mise de côté au profit de l'efficacité.

Outre son rôle dans l'accélération du rythme, la démultiplication des combats contribue à renforcer la violence de l'action. Dans *Silver*, le premier duo est enrichi par d'autres duos, et les interprètes effectuent des actions similaires. Ainsi, le spectateur ne peut s'arrêter sur toutes les actions, simultanées et a l'impression d'un débordement, d'une non-maîtrise. La violence est en quelque sorte produite par la multitude. À cette multiplicité des combats s'ajoute la répétition des mêmes gestes et l'acharnement. Les femmes réitèrent les assauts sur leur partenaire.

L'acharnement des femmes à répéter la même attaque, jusqu'à usure de leur partenaire n'apparaît pas comme une répétition chorégraphique ou une figure de style. Au contraire, les actions donnent l'impression d'être des réactions instinctives. Le temps dans cette seconde partie du duo est comme rétréci, les actions s'enchaînent sans se soucier des temps de pause comme au début. Il n'y a plus de temps pour la réflexion.

En revanche, dans l'ultime phase de cette séquence où les duos se métamorphosent en trios, l'impression de combat réel, instinctif, non mis en scène s'évapore. On ne retrouve pas la rage présente dans la confrontation à deux. Les trios s'apparentent davantage à un jeu de transfert du poids du corps, plus proche des enjeux de la danse-contact que de ceux du combat. Les portés retrouvent leur valeur d'élévation. À noter que les passages en trio permettent une recherche chorégraphique et l'élaboration de portés périlleux.

2.1.1.2. Exaltation de la charge érotique du duo

Le duo charnel constitue l'autre versant du duo et, à la violence de l'affrontement s'ajoute une forte charge érotique. L'attrait sexuel entre deux individus réclame, comme dans le combat, un engagement brutal et total du corps. La frontière entre les deux types de duo demeure très floue, et les interprètes ont la possibilité de glisser d'un état à l'autre. À noter que dans la majeure partie des cas, le duo charnel voire érotique respecte une distribution homme/femme ; pas de description d'un érotisme homosexuel, exception faite peut-être dans *In Spite of Wishing and Wanting*, œuvre dansée exclusivement par des hommes. Cependant, la violence érotique qui anime le couple homme/femme se trouve ici quelque peu atténuée et

dégage davantage de sensualité qu'un érotisme franc et dérangeant.

Traduire chorégraphiquement le désir charnel

Tenter de saisir cinétiquement l'attirance physique entre deux individus conduit à un questionnement chorégraphique. Comment matérialiser le désir sexuel ? Quelles sont les gestes et mouvements les plus à même de traduire cette tension ? Et au-delà du désir, cet état qui précède l'union, comment donner corps « chorégraphiquement » à l'étreinte ? J'emprunte ce terme d'étreinte pour évoquer le duo charnel - qui dépasse la simple et chaste parade amoureuse - à Gaëlle Guéranger[116] et Christine Roquet[117]. En effet, la notion d'étreinte semble beaucoup plus appropriée pour désigner ces corps-à-corps sensuels, qui suppriment l'espace qui les distingue.

L'étreinte proposant un rapport ambivalent entre hommes et femmes oscille entre lutte et enlacement, et dépasse la volonté de prise de contact de l'enlacement en s'imposant comme une action violente[118] mi-protectrice, mi-destructrice. Cette ubiquité du geste est caractéristique du duo amoureux chez Wim Vandekeybus, qui est parfois difficilement repérable comme tel, en raison de la violence déployée. Ainsi, les rapports amoureux mis en scène s'apparentent à une lutte, un combat incessant séparant et réunissant les corps. Les partenaires ou adversaires semblent toujours à l'affût d'une offensive imminente visant à immobiliser l'autre. Dans *Blush*, on assiste à une mise en faillite du rapport de domination dans l'étreinte. Les placages au sol, en abandonnant tout le poids du corps sur le partenaire, se multiplient, ainsi que les saisies franches à bras le corps, annihilant toute riposte. Dans la version cinématographique de l'œuvre, où sont réunis plusieurs couples dans un sous-bois, le rapport de forces inhérent à la chorégraphie de l'étreinte dont parle G. Guéranger[119] est tout particulièrement sensible. Les femmes luttent pour se défaire de l'emprise de leur partenaire,

---

[116] Guéranger, Gaëlle, *L'Etreinte en danse contemporaine. De la figure du corps-à-corps à la figuration du geste, un débordement à l'œuvre*, mémoire de Master 2, arts du spectacle, sous la direction de Christine Roquet, Paris VIII, 2008-2009, 92 pages.

[117] Roquet, Christine, *La Scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat, arts philosophie et esthétique, sous la direction de Philippe Tancelin, Paris VIII, décembre 2002, 344 pages.

[118] Étymologiquement le mot étreinte vient du latin *Stinguere*, qui signifie serrer, donc une action qui requiert une certaine force physique, une violence qui dépasse la prise de contact, la douceur de l'enlacement.

[119] En effet, dans la version cinématographique de *Blush*, chaque couple se livre à une véritable bataille, à mi-chemin entre union et déchirement. On assiste à un va-et-vient constant entre séparation des corps et entremêlement, ou désir de dévoration d'un des deux partenaires.

qui les bloque par un mouvement brutal et efficace contre leur torse. À d'autres moments, elles esquissent un mouvement de séparation, qui sert d'impulsion à une collision étirée dans le temps contre leur partenaire ; la durée de l'union est alors prolongée, ce qui contraste avec la rapidité des autres actions. L'intensité de l'étreinte est renforcée par la temporalité propre à l'univers de Wim Vandekeybus, où toute action donne l'impression d'être réalisée dans l'urgence et de n'avoir d'autre alternative. Ce temps de l'urgence, convoqué par le chorégraphe, confère aux scènes amoureuses, la force d'une passion tumultueuse. L'équivoque de la lecture de ces scènes réside dans le rétrécissement ou l'effacement du contexte« Si les histoires racontées au cinéma, en littérature, permettent de faire la distinction entre une scène d'amour et une scène de combat, nous allons voir qu'en danse contemporaine, la distinction peut être moins évidente [120] ». En effet, une focalisation sur l'action humaine est effectuée. Les scènes d'étreinte ou de lutte donnent l'impression de se suffire à elles-mêmes. De ce fait, en l'absence de contexte, la distinction entre la lutte et l'étreinte est rendue difficile. Le corps des interprètes pris dans une action violente et débarrassé de toute narration devient un objet de lecture ambigu. Aussi la force du duo est-elle de jouer avec cette imprécision de l'interprétation. C'est le geste et non le contexte qui permet véritablement de situer une scène. Ainsi, la série des duos[121] précédant la scène du sous-bois dans *Blush* livre quelques indices quant au sens de la relation qui unit les deux partenaires. Certains gestes semblent comme échapper aux individus, et trahir la nature de leur relation. Dans un des duos, on assiste à une sorte de mise en situation avant l'affrontement : une jeune femme effectue une sorte de danse langoureuse, une parade destinée à charmer son partenaire. Elle l'appelle à elle, par des mouvements lascifs des bras, qualité gestuelle qui contraste avec la violence de l'étreinte qui suit. Le passage désigné s'inscrit dans une relation triangulaire, la jeune femme commence un duo avec un premier partenaire (danseur qui incarne dans le film le personnage d'Orphée), elle effectue des gestes destinés à le charmer. Sa tentative d'envoutement est interrompue par l'arrivée d'un autre homme, qui la saisit et permet à son partenaire d'esquiver ses avances. Cependant, même si l'un des deux hommes fuit, on peut considérer cette séquence comme un trio chorégraphique, dans la mesure où la direction et l'intensité du regard de la jeune femme font toujours exister ce troisième personnage hors -champ. Outre son regard, l'énergie mise en œuvre pour échapper à son second partenaire souligne le lien existant avec ce personnage

[120] Guéranger, Gaëlle, *Ibid.*, page 16.
[121] Il s'agit des scènes qui se déroulent sur la plage, dans la version cinématographique. Des scènes équivalentes existent pour la version scénique.

absent. L'un des duos signalant de manière plus explicite l'existence d'un lien affectif entre les deux partenaires est celui formé par le couple Wim Vandekeybus et Linda Kapetanea[122]. En effet, le chorégraphe-danseur témoigne d'une tendresse envers sa partenaire, il la manipule avec délicatesse, passe ses mains - signe d'affection - sur son visage, ou les laisse glisser le long de sa colonne vertébrale jusqu'à la chute de reins. Le début de ce duo témoigne d'une complicité, d'un sentiment amoureux, d'un désir de la part du personnage masculin. Cependant, ce moment d'apaisement est de courte durée, le recueillement amoureux est rompu par la réaction de la partenaire, le duo explose en un corps-à-corps survolté. À travers ces deux exemples non exhaustifs, on constate que toute confusion entre la lutte et l'étreinte peut être désamorcée par quelques gestes porteurs de sens.

Un duo fait de chair et de sueur

Le chorégraphe ne s'appesantit pas sur la description de la tendresse amoureuse, son intérêt pour les relations homme/femme se situant davantage du côté de la passion, et dévoile une facette destructrice voire dévoratrice de l'amour. L'étreinte est perçue comme un débordement, un excès d'énergie. La propulsion d'un partenaire dans les bras de l'autre est forcément violente, il y a à la fois recueillement dans la chair de l'autre - volonté de ne faire plus qu'un - et déchirement. Ce basculement d'une volonté à l'autre est perceptible notamment, à travers la multiplicité des actions, l'impossibilité de se satisfaire d'un état de recueillement. Cette violence de la collision, cette instabilité de l'action, on la retrouve chez un chorégraphe de la même génération que Wim Vandekeybus, l'Australien Lloyd Newson[123], qui dirige la compagnie *DV8 Physical Theater* depuis 1986. Ils affectionnent tous les deux une physicalité de l'extrême, ainsi qu'une brutalité du contact, notamment dans le duo. Le duo filmé dans *Dead Dreams of monochrome Men*[124] instaure un rapport de domination entre les deux partenaires masculins, qui s'adonnent à une lutte érotisée jusqu'à l'épuisement. Ainsi, au paroxysme de la violence, l'un des amants se saisit du corps de son partenaire inerte au sol et

[122] Cf. Annexes vidéographiques, *Blush*, le film, Wim Vandekeybus, « Duo hommes/femmes », 1'25.
[123] Lloyd Newson, né en 1957 en Australie, il fonde sa compagnie DV8 (pour *deviate*) en 1986. Chorégraphe engagé, notamment contre l'homophobie (*Dead Dreams of monochrome Men*), ou toute forme d'exclusion (*The Cost of living,* 2004). Outre son travail de chorégraphe, il réalise également des films de danse.
[124] *Dead Dreams of monochrome Men*, réalisation David Hinton chorégraphie Lloyd Newson, production LWT Millenium Xs, DV8 Physical theater, 1990, 52 minutes.

par la simple force de son baiser parvient à le déplacer. La victime du baiser se contorsionne et renvoie l'image d'un corps étouffé. Puis, le rapport de domination s'inverse, la victime prend la place du bourreau et plaque avec autorité le corps de son adversaire contre le mur. Les rapports charnels chorégraphiés par Lloyd Newson dépassent par la rage ceux décris par Wim Vandekeybus. Cependant, on retrouve la même rudesse des saisies - au contact franc et brutal - nécessaires aux portés ou aux immobilisations. Chez les deux chorégraphes, on constate la même temporalité de l'urgence, aucun moment de pause ne semble prévu pour laisser respirer les interprètes. Ils donnent l'impression de danser jusqu'à l'asphyxie. Les respirations haletantes et les corps transpirant sont recherchés pour mimer une sexualité bestiale dans laquelle l'instinct surpasse la raison. Paradoxalement, ces scènes d'étreinte brutale surpassent la férocité du combat martial régi par des règles précises. Notamment, une maîtrise de soi, qui passe par des moments de pause, de recentrement, de repositionnement face à l'adversaire. Or, dans le corps-à-corps charnel, la passion l'emporte et ne ménage plus de temps de respiration. Les amants donnent parfois l'impression de se livrer bataille jusqu'à la mort.

Le chorégraphe flamand redonne de la chair au duo amoureux, il n'est pas que le prétexte à une démonstration de prouesses techniques - notamment de portés spectaculaires - totalement désincarnées. Il parvient à concilier érotisme et ingéniosité chorégraphique. J'ai choisi de me focaliser sur le duo amoureux dans *Blush*, pièce dévolue à l'amour, à la nature du sentiment amoureux. Il est à noter que l'œuvre, dans sa version scénique, s'ouvre sur une scène érotique : une jeune femme chevauche son partenaire endormi pour assouvir ses pulsions. Dans la version cinématographique, la même scène s'invite au montage entre les différents passages en duo. L'érotisme explicite de cette scène donne le ton du reste de l'œuvre. La multitude de duos qui jalonnent *Blush* apporte un nouveau regard sur le « pas de deux », débarrassé de sa mièvrerie. Il expérimente toute sorte de portés ne répondant pas à des figures répertoriées. Le duo se présente comme un lieu d'exploration corporelle. Il est construit à partir d'improvisations plus que de figures imposées à reproduire spatialement. Chez Wim Vandekeybus, le duo naît du contact, d'une expérimentation du poids du corps en accord avec les théories de la danse-contact, danse d'improvisation élaborée par Steve

Paxton[125]. Il est nécessaire avant de réaliser un porté de connaître le corps de l'autre, sa résistance. De plus, le porté n'est pas considéré comme une finalité du duo, ni même comme une élévation dans les airs. Il se situe au sein d'un déroulement chorégraphique : dans un premier temps les deux interprètes esquissent des contacts, un échange du poids du corps avant même de s'emparer du corps de l'autre. Ainsi, le porté peut être réalisé à l'initiative de l'individu porté, qui se projette vers son partenaire. Comme dans le duo filmé en bord de mer dans *Blush* (Cf. Planche IV, p.114), où l'interprète féminine se propulse, le corps recroquevillé sur le torse de son partenaire, ses cuisses enserrant le visage de ce dernier. Dans la même séquence, elle se servira d'une impulsion au sol pour se réceptionner sur le dos de son partenaire. D'autres portés sont réalisés à l'initiative du porteur, qui s'est saisi de la nuque de la jeune femme pour la hisser quelques secondes à la verticale. À la fin du porté, l'énergie ne disparaît pas, les interprètes repartent dans une autre direction, en impulsant à leur corps, même immobilisé dans les airs, une sorte de courant électrique. On peut noter que souvent le porté est de courte durée, il est un passage et non une image arrêtée dans la chorégraphie. Il n'y a pas de temps de pause pour fixer l'image du porté dans la mémoire du spectateur, qui ne ferait que ralentir le rythme frénétique des échanges d'un corps-à-corps.

La prise de conscience de la diversité des points de saisie permet l'élaboration de duos plus naturels qui ne sollicitent pas exclusivement les mains. L'intégralité des deux corps est considérée comme point de contact potentiel.

Cette réévaluation du contact donnant naissance au porté est perceptible dans *Le Parc* d'Angelin Prejlocaj. Ode au duo amoureux, qui commence par une découverte sensuelle du corps de l'autre, puis par un enlacement de mouvements qui donnent l'impression d'une spontanéité par leur enchaînement, créant un porté spectaculaire. En effet, les deux danseurs se relèvent, la jeune fille dépose ses lèvres sur celle de son amant et enlace ses épaules, puis il commence à tourner et par un effet de force centrifuge le corps de la danseuse s'envole et plane à l'horizontal, faisant croire qu'il n'est rattaché à son partenaire que par la force de ce baiser. Le collectif Peeping Tom proposera une citation de ce duo sensuel dans *Le Sous-sol*,

---

[125] Steve Paxton, né en 1933 aux États-Unis. Danseur au sein de la compagnie José Limon. Il devient l'un des membres fondateurs du Judson Dance Theatre en 1962. Avec ses collaborateurs, il expérimente le corps et met en place une technique basée essentiellement sur l'improvisation : désignée sous l'appellation de *contact-improvisation*. Depuis la fin des années soixante-dix, il consacre son travail exclusivement à la recherche menée sous forme d'ateliers expérimentaux.

avec pour interprète Maria Ottal, ancienne danseuse de butô, âgée de quatre-vingts ans. La fragilité de la danseuse y est soulignée, et la rapidité des tours exécutés par le danseur, avec cette femme âgée cramponnée à ses épaules, apparaît comme un tour de force technique. Exceptée cette citation chorégraphique d'Angelin Prejlocaj, la conception du duo chez Peeping Tom, faite d'enchevêtrements de corps, d'échanges de forces et de tensions demeure très proche de celle de Wim Vandekeybus. L'enlacement amoureux dans *Le Sous-sol* est matérialisé par un mouvement de balancier sans fin, où deux amants effectuent des roulades en conservant toujours comme point d'ancrage un contact au niveau de l'intérieur des cuisses. L'imbrication des corps confère à cette scène un érotisme comparable au duo dans *Blush*, où la danseuse assise sur le corps de son partenaire mime un va-et-vient des reins[126]. À la sensualité univoque d'Angelin Prejlocaj s'ajoute la tension d'un érotisme affirmé, qui fait vaciller le duo du côté de l'affrontement, toujours à la lisière d'une explosion de violence.

L'érotisme du corps-à-corps revendiqué à travers le duo chez Wim Vandekeybus est perceptible chez des chorégraphes de la jeune génération comme Frédérick Gravel[127]. Néanmoins, là où le corps-à-corps prenait des allures dionysiaques, où le corps s'abandonnait, on est confronté chez le jeune chorégraphe canadien à un érotisme plus cru et en même temps plus distancié. Ainsi, dans *Gravel Works*[128], constitué d'une succession de propositions chorégraphiques, l'un des duos s'érotise en empruntant une énergie brutale, la danseuse saute sur son partenaire qui la maintient en l'air et à chaque saut le tamponne ostensiblement au niveau du sexe. D'autres signes érotiques un peu grossiers parsèment le duo comme le poing entre les jambes de la danseuse pour la soutenir ou encore la main grande ouverte placée sur son sexe. Si le duo chez Wim Vandekeybus peut être qualifié d'érotique, il l'est davantage par un abandon du corps que par la monstration de gestes à connotation sexuelle et provocante. La sexualité dansée chez Wim Vandekeybus ne tombe pas dans les travers de l'illustration.

Enfin, la brutalité évoquée dans le corps-à-corps chez le chorégraphe flamand a souvent été comparée à l'agressivité d'Edouard Lock. En effet, concernant l'énergie déployée, la rapidité d'exécution, et la tension entre les partenaires, les deux œuvres montrent certaines similitudes. En revanche, si les corps chez Wim Vandekeybus entrent en collision

[126] Le duo se transforme peu à peu en trio, complexifiant l'exercice.
[127] Frédérick Gravel est un chorégraphe canadien et membre du laboratoire de recherche en technochorégraphie de l'UQAM, où il travaille avec les technologies de capture de mouvement et d'animation 3D autour de la danse.
[128] *Gravel Works*, chorégraphie Frédéric Gravel, dramaturgie Katya Montaignac, 2009.

brutalement, chez Edouard Lock on a davantage l'impression d'assister à deux duos qui se juxtaposent. Que ce soit dans une œuvre de jeunesse comme *Human Sex* ou *Amelia*[129], les points de contact entre les interprètes sont réduits au minimum ; ainsi, pour les portés, les mains servent de point d'appui et d'impulsion. Les mains sont placées de manière fonctionnelle sans aucun sous-entendu érotique. Le porteur sert de manipulateur, il s'efface devant l'objet porté et n'a pour simple consigne que la valorisation du corps de son ou sa partenaire. Il n'y a pas véritablement d'échange au sein du duo amoureux et les contacts destinés à réaliser une prouesse technique s'inscrivent dans une esthétique de ballet. On note une froideur d'exécution dans *Amelia,* avec la multiplication de mouvements secs, de frappés, de retirés au jarret, qui exclut toute sensualité et place l'œuvre d'Edouard Lock, malgré une agressivité et un rythme effréné aux antipodes du duo de la compagnie Ultima Vez. Si chez Wim Vandekeybus le duo est le lieu d'échanges, de confusion et de désunion des corps, chez Edouard Lock on ne peut parler de chorégraphie de l'étreinte, les deux corps restant toujours clairement délimités dans l'espace et distincts. Edouard Lock valorise la plastique du corps féminin, montré comme sculptural. Il fait apparaître un corps presque abstrait, désincarné, au détriment d'une sensualité féminine.

2.1.2 Réévaluation de la figure féminine

À travers la confrontation homme/femme, qui se traduit sous forme de duos ou de chorégraphies de clans « genrés » opposés, une reconsidération de la figure féminine est permise. Cette réévaluation de la féminité est menée tout au long du XXe siècle, le conservatisme de rigueur associé au rôle féminin se trouve ébranlé. En effet, les rôles attribués dans le ballet aux danseuses répondent à un code, à une sorte de tradition immuable que la danse contemporaine a conservé partiellement. L'attribution des rôles et de leurs caractéristiques sont considérées comme naturelles, quasi innées et n'ont donc pas de raison de changer. La danseuse est dépeinte comme une créature fragile, nécessitant la protection et l'appui, notamment pour les pirouettes et les portés, d'un partenaire masculin. Mais, déjà avec George Balanchine, chorégraphe néoclassique, l'image d'une fragilité féminine est contestée. Il entrevoit la ballerine comme une créature forte, qui peut se passer du soutien masculin, le

---

[129] *Amélia*, version scénique, chorégraphie Edouard Lock, première 20/10/2002, State Opéra, Prague.
Amélia, le film chorégraphie et réalisation Edouard Lock, production Touchette, Amerimage Spectra, Bob Krupinski, Media Principia, 2003, 138mn.

chorégraphe crée un déséquilibre quant à l'importance des rôles. La focalisation qu'il opère sur la danseuse se fait au détriment de l'interprète masculin, rendu superflu dans les ballets. Avec la *Modern Dance*, et notamment Merce Cunningham, la reconnaissance d'une puissance musculaire féminine va tendre vers une neutralité, une chorégraphie de l'androgynie qui marquera tout un pan de la danse contemporaine. Aussi, toute une partie de la scène chorégraphique va s'ingénier à gommer les différences qui séparent interprètes féminins et masculins, le propos plastique, spatial ou purement chorégraphique l'emportant sur un questionnement du genre. Le corps du danseur est alors pensé comme une surface plastique, comme un objet dansant. On pense d'une certaine façon que la danse peut acquérir ses lettres de noblesse, en niant la sexualité intrinsèquement liée au corps[130]. Cette négation du sexuel véhiculée par le corps serait garante d'une élévation intellectuelle comparable à celle des autres arts. Ainsi, à travers la discipline, que ce soit dans le ballet classique ou chez Merce Cunningham, l'interprète parvient à transcender son propre corps et à en dépasser la trivialité.

Si, chez Wim Vandekeybus, il y a une prise de conscience d'une potentielle égalité physique entre les interprètes féminins et masculins, associée à une remise en question des limites et des caractéristiques de chaque genre, la neutralité n'est point recherchée. Certes, il se questionne sur les limites chorégraphiques imposées par l'artifice du genre, il ouvre les possibilités physiques et techniques du rôle féminin, mais s'attache à conserver les différences qui existent entre les genres. Il joue avec les frontières sans les abolir. En effet, on observe une stricte opposition entre les femmes et les hommes, souvent matérialisée par des chorégraphies sous forme de clans. La reconnaissance d'une force physique permet aux femmes dans la compagnie Ultima Vez d'accéder à des rôles jusqu'alors exclus de leur répertoire. D'un point de vue strictement chorégraphique, elles ont la possibilité d'échanger leur rôle, notamment à l'intérieur des portés. La redéfinition des capacités physiques d'un danseur en fonction du genre auquel il appartient ne signifie pas une égalité superposable, Wim Vandekeybus ne convoitant pas une androgynie scénique. Bien au contraire, chaque genre conserve des caractéristiques physiques et expressives qui lui sont propres, seules les frontières qui délimitent chaque genre sont modifiées et à certains endroits demeurent plus floues. Les différences entre les interprètes féminins et masculins sont mises en évidence. Et,

---

[130] Ramsay, Burt, *The male Dancers Bodies, Spectacles, Sexualities,* Routeledge, Londres, 1995, 224 pages.

au-delà de la construction d'une danse, se profile l'élaboration de personnages à l'identité complexe. Cette prise de conscience d'une nécessaire réévaluation du féminin, et par extension du masculin, est perceptible dans les productions à partir de 2002, elle n'a été possible qu'après la réalisation de deux pièces unisexes : *In Spite of Wishing and Wanting* et *Scratching the inner Fields*. Respectivement confronté à une distribution exclusivement masculine puis féminine, il se rend compte du décalage entre la réalité et les préjugés associés au genre. Ainsi, pour *Scratching the inner Fields*, les danseuses se révèlent être beaucoup plus agressives, impulsives et en révolte que le groupe d'hommes précédemment mis en scène. Il mettra en application ses découvertes sur le genre dans les productions postérieures, où une figure féminine forte déjà présente en filigrane, s'affirme.

L'intérêt de l'étude de la figure féminine dans l'œuvre de Wim Vandekeybus réside dans son évolution. Il n'expose pas une féminité définie par des caractéristiques immuables, et l'on note, depuis ses premières œuvres en 1987 jusqu'à aujourd'hui, une perpétuelle construction de cette figure. Si j'ai employé précédemment le terme d'évolution, il s'avère être impropre pour désigner la créature féminine mouvante. En effet, si l'identité de cette figure change d'une phase créative à une autre, on ne peut véritablement parler d'évolution, ce qui sous-entendrait une amélioration par rapport à un modèle et une impossible rétrospection. Or, si on observe attentivement la féminité décrite avec soin par Wim Vandekeybus, force est de constater que l'identité de cette figure est constituée de couches successives, qui font apparaître toute la complexité, voire le paradoxe du personnage. Aussi n'y a-t-il pas d'affirmation péremptoire d'une identité stable, car les caractéristiques décrites dans une production peuvent être contredites, et dans une logique évolutive aurait-on l'impression d'une régression ? La complexité du personnage féminin élaboré par le chorégraphe s'avère être un gage d'authenticité. En effet, par ses caractéristiques contradictoires, la danseuse vandekeybusienne accède au rang de personnage ou de créature de fiction dépassant le croquis caricatural de la ballerine. Les femmes qui hantent l'univers de Wim Vandekeybus sont complexes et insaisissables et, dans sa quête d'une signification de l'univers, elles semblent être au cœur des interrogations.

Entre *What the Body does not remember* jusqu'à *Monkey Sandwich*, l'identité féminine oscille entre la passivité d'une femme victimisée et l'agressivité d'une femme émancipée voire revancharde. Grâce à cette multitude de facettes constitutives de la personnalité féminine, il

m'apparaît judicieux de confronter ces différentes approches de la féminité à deux chorégraphes : Pina Bausch et Jan Fabre, dont l'œuvre semble traversée par cette question identitaire. Où se situe Wim Vandekeybus par rapport à ces deux conceptions marquées et antagonistes ?

2.1.2.1. Femme victimisée

Dans un premier temps, notre chorégraphe ne semble pas échapper au stéréotype de la femme inférieure, manipulée, incapable de se défaire d'une autorité masculine pesante. Cette image de la danseuse dépendante de son partenaire est fortement véhiculée par le ballet, puisque la ballerine malgré sa virtuosité et une focalisation sur ses exploits techniques ne pourrait réaliser nombre de figures sans le pivot masculin. Mais, au-delà de la technique, la psychologie toute entière du personnage féminin porte le sceau d'une dépendance, lorsqu'il ne tient qu'à travers la concrétisation d'un amour. Or, la femme manipulée montrée sur la scène du Flamand, dès la fin des années quatre-vingts, ne relève pas de ce registre. Certes, il y a domination masculine, mais non-consentement à cette domination. L'artiste ne glorifie pas une norme sociale sexiste, et pour marquer ce refus d'adhésion à une quelconque domination, il hausse le degré de violence. Ainsi, dans *What the Body does not remember*, une œuvre qui ne suit pas une logique narrative, se détache une scène dénonçant la violence de la domination masculine. On assiste à un grossissement de la banalité de la violence quotidienne, à travers une scène de fouille au corps malsaine, qui bascule vers l'agression sexuelle. Les interprètes féminines, les bras en croix et les jambes écartées subissent la fouille méticuleuse et de plus en plus intrusive de leur partenaire masculin, tout d'abord sans répliquer[131]. Dans une œuvre théâtrale de Jan Fabre, quelque peu antérieure, *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand*[132], on retrouve cette même domination masculine banalisée, devant laquelle le personnage féminin se trouve être impuissant et, par un effet d'exagération, on passe d'une crise d'autorité à une scène de viol domestique[133]. La suprématie masculine est visible par touches dans l'œuvre de Wim Vandekeybus, elle tend à s'effacer voire à s'inverser au fil des productions, mais on note quelques résurgences. Ainsi, le duo-duel décrit précédemment dans *7 for a Secret never to be told* respecte-t-il encore l'idée de manipulation de la danseuse.

---

[131] Cf. Annexes Vidéographiques, *Roseland*, Wim Vandekeybus, Walter Verdin, « Fouille au corps », 1'52.
[132] *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand*, texte et mise en scène J. Fabre, 1980.
[133] Cf. Annexes Vidéographiques, *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand*, Jan Fabre, « Scène de viol », 57''.

La dénonciation d'une domination masculine excessive face à une créature impuissante est l'une des préoccupations majeures de Pina Bausch, concernée par l'oppression humaine en général, et l'oppression féminine en particulier. Les personnages de femme victime sont récurrents, ils constituent en quelque sorte un type bauschien. Par exemple, avec *Barbe-Bleue*, pièce inspirée du conte de Perrault[134] et de l'opéra de Bartók, elle ne conserve de la source littéraire que son essence, et se focalise sur le personnage de Judith, épouse de Barbe-Bleue, tenue prisonnière par ce dernier. Le personnage donne l'impression de se complaire dans cette posture de victime et d'y contribuer par sa passivité[135]. On ne note aucun signe de rébellion de la part de Judith. Pina Bausch offre une vision fataliste de la domination, qu'elle dépeint comme une situation immuable. Aussi, dans *Barbe-Bleue*, le recours au processus de répétition contribue d'une part à la dégradation des rapports humains par l'intensification de la violence, mais il sert surtout à signifier l'idée d'un recommencement infini, sans aboutissement. La répétition vient marquer l'indifférence au changement, les actes manipulateurs ou oppresseurs ont beau se répéter, Judith ne réagit pas. Elle ne montre pas de volonté d'affranchissement. Le temps scénique de Pina Bausch est le présent et de ce fait exclut tout dénouement, toute projection dans un futur[136]. La scène de repositionnement incessant de la bande audio par Barbe-Bleue en témoigne, au-delà d'une maltraitance, ou du moins d'une prise de possession du corps de Judith, lorsqu'il s'allonge entre ses jambes, symbolise le pouvoir détenu par le mari sur sa femme. Aussi, la mise en scène de l'oppression ne passe-t-elle pas systématiquement sur la scène de Pina Bausch par une manipulation « charnelle », remplacée ici par une manipulation d'objets hautement symbolique.

Si chez Pina Bausch, la répétition est synonyme d'immuabilité, s'associant et renforçant une perception fataliste de la condition féminine, elle revêt une toute autre

---

[134] Pina Bausch se sert du conte de Perrault, lui-même inspiré de personnages médiévaux bretons, réputés pour leur cruauté, Comorre de Cursed et Gilles de Rais. Elle conserve le propos général, mais ne prête que peu d'attention à la chambre interdite et supprime la leçon de morale finale, qui est une mise en garde contre la curiosité. Elle se focalise sur l'action dramatique et ne suit pas la linéarité du conte. Cf.Monteiro, Katia, *The fairy tale revisited. A survey of the evolution of the tales, from classical literary interpretation to innovative contemporary dance, theater productions,* Thèse en philosophie, Université de New York, 1993, 321 pages.

[135] Cf. Annexes Vidéographiques, *Barbe-Bleue,* Pina Bausch, « femme victime, répétition de l'action », 2'40.

[136] Monteiro, Katia, "[…] There is no register of change, of the women's movements toward freedom. She remains utterly powerless, without any recourse of prospects of enfranchisement. Frustration, desesperation." *Ibid.*, page 211.

signification chez Wim Vandekeybus. Paradoxalement, dans *What the Body does not remember*, la réaction naît de la répétition. Elle fonctionne comme un déclencheur. Les femmes sont dans une première phase examinées comme des objets et demeurent impassibles, puis elles témoignent d'une certaine résistance face à ces gestes répétitifs, elles refusent les attouchements de leur partenaire. Dans l'ultime phase de ces duos, elles esquissent une tentative de fuite avortée par l'intervention virile du danseur masculin, qui les saisit avec force au niveau de la saignée du bras. Quand bien même cette scène de fouille au corps renvoie à une domination physique, elle se distingue des scènes d'oppression décrites par Pina Bausch, par sa capacité à entrevoir une rébellion. En effet, la femme victime présente dans *What the Body does not remember* ne se satisfait pas de cette situation, même si sa tentative n'aboutit pas elle exprime son désaccord, et lutte. Cette différence de perception est dépendante de leur conception de la temporalité scénique : Pina Bausch met en scène un présent cyclique, qui se répète à l'infini sans signe d'évolution[137], alors que Wim Vandekeybus chorégraphie un temps de l'urgence lui aussi ancré dans le présent, mais avec une fuite vers le futur. Leur utilisation de la figure de la répétition en témoigne, elle n'est qu'affirmation de la fatalité chez Pina Bausch, alors qu'elle se meut en modifications successives, capables de déboucher sur un changement chez Wim Vandekeybus.

Le second point qui ressort de la mise à mal du corps féminin dans le travail du Flamand est la barbarie de la nature masculine. La cruauté du comportement masculin est soulignée à travers cette débauche de violence dont les femmes sont les victimes impuissantes. La barbarie à laquelle je fais allusion est surtout présente dans des œuvres récentes et seulement par touches. La violence du comportement masculin se situe parfois à la limite de la perversion, de l'immoralité. Je pense notamment à un passage de *Blush*, où le corps d'une morte est fouillé, exploré par deux hommes, armés d'une lampe de chirurgien sur le front et revêtus d'une paire de gants en latex. Cette scène oscille entre la simple autopsie médicale et le viol nécrophage. La femme étendue dit un long poème[138], tandis que sa respiration haletante, imite le souffle court d'un ébat sexuel, et entrecoupe ses paroles.

---

[137] Monteiro, Katia, *Op. Cit.*
[138] Texte poétique de Peter Verhelst, prononcé pendant son autopsie ou auscultation.
They say that grass is green
And lips are red
and that their colours fade when they are dead. Cf. Annexes.

Mais, c'est sans doute dans *Monkey Sandwich* que cette image d'un homme cruel s'intensifie. La performance scénique est rythmée par de nombreuses et longues projections vidéo, et l'une de ces projections suit un groupe d'hommes qui se rend à la chasse, ils s'arrêtent dans une carrière de pierre et, armés de leur fusil, s'adonnent à une tuerie. Ils ramassent leurs proies, les chargent sur le toit de la voiture, le sang d'une des victimes coulant le long du pare-brise (Cf. Planche V, p.115). Puis ils déposent l'un des leurs dans une cité sinistre. L'homme reçoit en trophée une « femme-biche » à demi-morte, le corps maculé de sang. Il lutte pour la ramener à son appartement, la jeune femme se rebellant énergiquement. Le comportement barbare de l'homme contraste avec la vulnérabilité de la créature féminine, associée à un animal effaré, inoffensif. Cette association entre la nature féminine et l'animal s'est installée progressivement dans le mythe vandekeybusien : tantôt proie, tantôt prédateur. Aussi, la condition féminine envisagée comme vulnérable est-elle une constante dans son travail, réactivée à certains endroits et mise de côté à d'autres.

Enfin, on assiste à un détournement parodique d'une féminité victime de ses attributs chez les deux chorégraphes. Ils s'emparent de cette image stéréotypée de la féminité, véhiculée dans notre société occidentale pour la dévoyer de sa fonction première de séduction. Il s'agit d'une image ou posture hypersexuée, identifiable immédiatement comme appartenant au genre féminin.

La première étape de ce processus de détournement parodique consiste en une citation de la réalité, qui passe par l'imitation d'une posture. Dès lors qu'ils définissent la féminité à partir d'artifices ou d'une panoplie sexuée s'associant à la reproduction d'une posture codifiée, il y a désignation du fonctionnement même du genre comme imitation d'une copie. Cependant, ils ne se contentent pas du processus imitatif, reproduisant une image caricaturale, ils la détournent, notamment en la décontextualisant.

Ainsi, dans *Die Klage der Kaiserin*[139], Pina Bausch montre une femme costumée en lapine : revêtue d'un corset, de collants, de talons et d'une coiffe de lapin lui barrant le regard et niant son identité (Cf. Planche V, p.115). Elle fait référence à l'uniforme des serveuses dans les clubs Playboy, symbole du machisme par excellence. L'intérêt de cette séquence réside

---

[139] *Die Klage der Kaiserin,* chorégraphie et réalisation Pina Bausch, 1989, 104 mn.

dans le processus de décontextualisation qui s'ajoute à celui de l'imitation. En effet, elle transpose le Bunny - personnage de la vie nocturne et créature issue d'une imagination sexiste - au sein d'un décor naturel, une sorte de colline constituée de caillasses. La décontextualisation ne vient ici que renforcer la vulnérabilité de la femme, forcée à endosser ce costume. Sa panoplie entrave ses mouvements et rend difficile voire inefficace la majeure partie de ses actions. Par transposition, elle dénonce la position de vulnérabilité dans laquelle se trouve une femme par simple obligation vestimentaire. S'ajoute à la décontextualisation, un processus de répétition qui renforce la vision fataliste de Pina Bausch. Cette même scène de vulnérabilité se répète durant le film sans progression, montrant peu à peu l'épuisement et l'acharnement absurde du personnage qui n'aboutit à rien.

Wim Vandekeybus a également recours au procédé de décontextualisation lorsqu'il convoque une image sexiste de la femme. Dans *Menske*, il place une femme quasiment nue sur un plateau scénique dépouillé, sa présence, non préparée, apparaît comme incongrue. Elle représente un fantasme masculin : hissée sur la pointe des pieds et ligotée, référence implicite à la pratique du bondage et à la bande dessinée *Gwendoline*[140] qui met en scène une femme plantureuse, juchée sur des talons démesurément hauts, naïve, ficelée à différents supports. L'absurdité de la scène désamorce l'érotisme de ce fantasme masculin, qui se rapproche par la répétition d'actions inefficaces, de l'univers du burlesque cinématographique. En effet, la victime ligotée tente de fuir vainement à chaque détournement de regard de son ravisseur, qui la ramène au point de départ. Aussi, dans un premier temps, l'érotisme qui se dégage de cette femme ficelée est-il mis en échec par le comique de répétition, et Wim Vandekeybus de se jouer du fantasme grossier. Néanmoins, dans sa progression ladite scène se rapproche de la dureté de Pina Bausch, puisqu'à l'absurdité de la répétition se substitue la violence masculine qui anéantit toute possibilité de recommencement de l'action. La fugitive est bloquée dans son élan et maîtrisée par son ravisseur, qui lui assène des coups violents. Si Pina Bausch avec le Bunny déchu sur sa colline supprime toute la contenance aguicheuse du personnage, en faisant apparaître tout son misérabilisme, Wim Vandekeybus semble davantage s'ingénier à détruire le fantasme masculin en le rendant ridicule et pervers. Il dénonce la brutalité de cette domination en prenant un chemin plus complexe que celui emprunté par Pina Bausch. Ce

---

[140] Willie, John, *Sweet Gwendoline*, 1946.

processus de mise en défaite du fantasme d'un idéal féminin est présent dans d'autres œuvres, que ce soit dans *Her Body doesn't fit her Soul*, où une blonde peroxydée est prisonnière de ses chaussures vissées au sol.

2.1.2.2. .Affirmation d'une identité féminine forte

L'autre versant de cette identité en mutation, à savoir une femme forte qui n'hésite pas à s'opposer violemment à son partenaire, est paradoxalement déjà contenu dans la figure fragile de la victime. Aussi, les tentatives de rébellion, si timides soient-elles dans *What the Body does not remember*, peuvent être considérées comme les prémices à cette créature rebelle et agressive, qui défie notamment dans *Blush* la force virile de son adversaire. Ainsi, l'identité forte qui se dégage d'œuvres récentes comme *Puur* ou *Menske* était en gestation dès les premières créations ; elle ne vient pas contredire cette première ébauche identitaire, mais la compléter. Il dresse le portrait d'une femme complexe, qui se construit progressivement par éléments contradictoires.

Tout d'abord, cette force de caractère associée à une puissance physique s'explique par la relation conflictuelle qu'il instaure entre femmes et hommes. La lutte de la gent féminine apparaît comme une nécessité, car sans une résistance acharnée il y a dévoration, extermination par l'autre clan. Le chorégraphe présente cette agressivité comme une réaction de survie, et encore une fois place ses interprètes du côté de l'instinct.

Avant même d'évoquer une ténacité psychologique, c'est la force physique déployée par les interprètes féminines qui frappe. Les corps puissants convoqués sur scène pulvérisent le préjugé d'une infériorité morphologique[141]. En effet, la danseuse de la compagnie Ultima Vez se doit d'être l'égale de son partenaire et rivalise d'énergie. Le chorégraphe opère une réévaluation de la puissance musculaire et jette son dévolu, la plupart du temps, sur des danseuses au physique non gracile (Cf. Planche VI, p.116), qui présentent un corps athlétique. Néanmoins, cette démarche de « virilisation » du corps de la danseuse ne demeure pas un cas isolé dans le champ chorégraphique. Un changement quant à la conception de la féminité touche l'ensemble des chorégraphes émergeant à la fin des années quatre-vingts, en Belgique

---

[141] Birrel, Susan, Cole, Cheryl, *Women, sport and culture*, collection Human Kinetics, Champayn, 1994, 408 pages.

et au Canada. Les limites jusqu'alors imposées au rôle féminin explosent, la distribution d'un rôle en fonction du genre auquel l'interprète appartient est remise en question, et ces chorégraphes partisans d'une danse « électrochoc » ou « adrénaline »[142] demandent une implication corporelle totale, à l'ensemble de leurs interprètes. La violence corporelle qui se joue sur scène ne saurait se satisfaire d'une interprétation timorée, et cette danse qui se nourrit du contact, du choc brutal contre le corps de l'autre ne peut tolérer une fragilité physique. Même dans la posture de victime mise en scène dans *What the Body does not remember*, le corps féminin résiste et déploie une force d'inertie non négligeable. Ainsi, même dans l'apparente inaction et manipulation, ce corps existe, les forces convoquées par ce type de danse issue du *contact-improvisation* excluent toute passivité, et dès lors toute fragilité.

Aussi, n'est-il pas rare de trouver à la tête d'une compagnie de danse d'anciens sportifs, qui impriment à la danse un caractère plus athlétique, voire acrobatique, par exemple avec Ginette Laurin[143], ancienne gymnaste et chorégraphe attitrée de la compagnie Ô Vertigo. Elle revisite la distribution traditionnelle des rôles, et confie à une petite danseuse le rôle de soulever son partenaire masculin ; la danse se meut progressivement en prouesse sportive et l'entraînement imposé aux danseurs se radicalise, il devient plus athlétique. Les échauffements à la barre étant remplacés par des séances de cardio et de musculation. Dès lors, les performances techniques attendues sont-elles différentes et les corps féminins sont modelés par cette technique plus radicale. Ce goût pour un corps vigoureux et performant est perceptible dans le travail de la compagnie La la la Human Step. Et le passage d'un corps de ballerine frêle à un corps d'acrobate athlétique se matérialise en la personne de Louise Lecavalier, interprète vedette de la compagnie. Edouard Lock fait apparaître une femme à la puissance musculaire surdimensionnée, qui se distingue par une physicalité de l'extrême et une force équivalente à celle de son partenaire.

Néanmoins, si Wim Vandekeybus recherche un équilibrage des forces et une interprète féminine puissante, cette quête de force est plus ambiguë que chez les chorégraphes canadiens, puisqu'elle s'associe à une féminité non camouflée. Et la création d'une créature complexe ne fait que le rapprocher de Jan Fabre. Ainsi, chez son compatriote, le corps

[142] Emprunt des termes utilisés par la journaliste A. Kisselgoff, «Dance: a new work by Wim Vandekeybus », in *New York Times*, 22 novembre 1987. On parle également d'*eurocrash* ou *crashdance* pour les chorégraphes de la « nouvelle vague belge » et le chorégraphe Lloyd Newson.
[143] Landen, Selma, Wormen, Marie-Jeanne, *Canadian Dance visions and studies*, Toronto, 2004, 451 pages.

féminin est placé au centre, mais au lieu de vouloir le rendre neutre, il accroît ses caractéristiques, auxquelles il mêle des caractéristiques dites « masculines ». Il exagère certains traits, faisant passer ses interprètes du statut de simple femme à celui de créature sublimée. Ses œuvres chorégraphiques mettent en avant l'éternel féminin, et peuvent se lire en reprenant les termes de Luk van den Dries comme une sorte « d'ode au pouvoir et à l'agilité de la femme[144] ». La créature ambiguë qui émane de l'œuvre scénique de Jan Fabre est également repérable chez Wim Vandekeybus : une créature à la féminité exacerbée, associée à une certaine virilité. Ainsi, la créature féminine crée le trouble et, par ses capacités physiques décuplées, apparaît comme une « sur-femme ». Cette impression de « sur-femme » émane notamment dans *Menske,* à travers le personnage viril incarné par Kylie Walters. Sa force et sa domination s'expriment corporellement, mais également verbalement, quand elle fait part de ses fantasmes ou quand elle donne des ordres aux personnages masculins. Cette force féminine, on la retrouve également dans le personnage de mère infanticide dans *Puur*, qui s'empare mécaniquement de ses partenaires masculins pour les torturer et les éliminer. Cependant, elle ne détient pas la force psychologique, de cette femme virile dans *Menske*. En effet, la mère infanticide est ébranlée par l'ignominie de ses actes, même si elle les répète et qu'elle dévoile certaines failles. Le trouble provoqué par cette créature est plus grand que chez Edouard Lock, puisqu'on dépasse le simple effet spectaculaire, et que se greffent sur cette physicalité extrême d'autres caractéristiques d'ordre comportemental ou psychologique.

Vers une femme manipulatrice et agressive ?

L'ubiquité de la nature féminine est mise en avant, même chez Pina Bausch qui privilégie pourtant le portrait d'une femme victime et passive. Pour montrer toute la complexité de la psychologie féminine, elle opère à certains moments une inversion de rôles, notamment dans *Barbe-Bleue*. Par leurs gestes insistants, les femmes passent du statut de victime à celui de prédatrice. Encore une fois, c'est la manipulation du temps qui transforme la signification des actions et la répétition de gestes affectueux, comme les caresses prodiguées à Barbe-Bleue, se meut en harcèlement. Aussi, lorsque Judith force son mari à recevoir des caresses non voulues, sort-elle un instant de son indolente passivité pour accéder au rang d'acteur et de dominateur.

---

[144] Dries, Luk, (van den), « Lust for Life Images of the body in the Work of Jan Fabre », in *Discurses in Dance*, vol.3, 2006, pages 39-43.

Ce passage du statut de victime à celui d'agresseur est récurrent chez Wim Vandekeybus et, comme les femmes tendent à s'installer dans ce rôle, l'inversion du pouvoir s'affirme. Cet échange de pouvoir se matérialise par la multiplication d'accessoires phalliques utilisés par les femmes : ainsi, dès 1992, avec *Her Body doesn't fit her Soul*, il arme ses créatures de paire de ciseaux, dont elles se servent pour libérer les hommes suspendus à l'horizontale dans des espèces de cocons de fils. Lorsqu'elles cisaillent les chrysalides, la chute des hommes contre le sol est à la fois un acte libérateur et un acte violent d'affirmation et d'inversion du pouvoir[145]. Puis, dans *Blush*, œuvre dans laquelle la domination féminine est sans doute la plus symptomatique, une femme traverse le plateau une tronçonneuse dans les bras, menaçant tout le monde de son arme de fortune. Dans *Menske*, l'accessoire est devenu superflu, le corps féminin se contorsionne pour devenir un corps arme, une sorte de mitraillette.

La mise en valeur d'une féminité virile apparaît chez Wim Vandekeybus par un effet de contraste et d'inversion des rôles, les hommes se plaçant dans une posture d'ordinaire réservée aux femmes. Le rapport à la nudité et sa récurrence en témoignent, les interprètes dénudés s'avèrent être plus souvent des hommes, notamment dans *Puur* où, mis à nu, ils sont manipulés, observés par leurs partenaires et en proie à leurs ricanements réprobateurs. Ainsi, débarrassés de leurs apparats, ils deviennent vulnérables. Le basculement d'un rôle de sujet à celui d'objet est également utilisé par Pina Bausch dans *Barbe-Bleue*. Pendant un solo de Judith, un groupe d'hommes vêtus de costumes avance en ligne, effectue quelques mouvements signés et recommence en enlevant à chaque répétition un élément du costume, pour finir dans une espèce de maillots de bain en panne de velours. Ils continuent leur avancée en ponctuant leur marche de gonflements narcissiques et ridicules des pectoraux. Le comportement vaniteux des hommes est ici dénoncé et mis en opposition avec la gestuelle non séductrice de Judith. Le stéréotype d'une femme obnubilée par son apparence et superficielle est ici associé aux hommes. Dès lors, face à ce comportement superficiel, où le corps n'est perçu que comme un objet de séduction, le personnage féminin gagne en crédibilité. Wim Vandekeybus dépasse le simple processus d'appropriation et d'inversion des rôles, dans le mimétisme du comportement dominateur masculin, il insère une autodérision de la virilité et se rapproche du glissement du corps féminin vers un comportement sexiste et viril

---

[145] Au moment où elles les libèrent, ils chutent violemment, face contre terre.

effectué par Jan Fabre. En effet, chez Jan Fabre la dérision de la virilité ne passe pas forcément par une opposition homme/femme, mais elle s'effectue à l'intérieur d'un même corps, capable de passer d'un état à l'autre. Ce glissement est perceptible notamment dans le solo réalisé par Lisbeth Gruwetz *Quando l'uomo e une donna principale*[146], elle y déploie toutes les formes intermédiaires entre le masculin et le féminin, et se plaît à tourner en dérision des poses viriles[147].

Ces inversions momentanées de rôle contribuent à la construction d'une identité féminine dominatrice. En effet, les femmes qui peuplent les créations récentes[148] de Wim Vandekeybus adoptent un comportement de prédateur à l'égard de leur homologue masculin. Cette caractéristique s'affirme à partir de *Blush*. La créature dominatrice qui émane de son microcosme scénique semble au premier abord très proche de celles issues de l'univers théâtral et chorégraphique de Jan Fabre. Or, après analyse, il s'avère que la domination exercée par ces personnages sur leur partenaire n'est pas de la même nature. En effet, la domination paraît plus absolue chez Jan Fabre, où l'alliance du féminin et du masculin permet à la créature d'avoir un ascendant sur le simple mâle fabrien. La dualité qui se joue en elle, lui permet de maîtriser son partenaire qui conserve à son égard une part de méfiance. Ainsi, il dresse parfois le portrait d'une maîtresse femme, qui manipule les hommes avec une once de perversité.

La créature dominatrice de Jan Fabre se caractérise par une versatilité du comportement, notamment dans *Parrots and guinea Pigs*, où elle passe d'une orgie sexuelle, d'un abandon du corps à une attitude répressive[149]. On passe d'une attitude extrême à l'autre.

---

[146] *Quando l'uomo e une donna principale*, chorégraphie Jan Fabre, solo interprété par Lisbeth Gruwetz, dramaturgie Miet Martens, 2005, deSingel, Anvers.

[147] Entretien avec Miet Martins : « aucune d'entre elles n'a interprété un personnage féminin dans lequel elle ne se reconnaît pas ou rejette. Jan est entouré de femmes qui miment la fatuité virile, avec un plaisir non dissimulé», Dries, Luk, (van den), «*Corpus Jan Fabre »*, *Op. Cit.*, page 405.

[148] Comportement observable à partir de *Scratching the inner Fields*, dont la distribution est exclusivement féminine, cette pièce fonctionne comme un déclencheur, quant à la question sur le genre féminin dans le travail de Wim Vandekeybus.

[149] Dans *Parrots and guinea Pigs*, Jan Fabre met en scène des changements brutaux de comportement. Ainsi, peut-on assister à des scènes de débauches sensuelles voire sexuelles orchestrées par les femmes, elles sont à demi dévêtues, en sous-vêtements blancs et chaussures à talons, toutes leurs actions sont motivées par leurs pulsions sexuelles, elles se contorsionnent lascivement sur des sortes de tables d'opération métalliques ; elles chevauchent leurs partenaires masculins ou des personnages vêtus de costumes caricaturaux d'animaux en fausse fourrure. Elles sont transpirantes, laissent échapper des cris de jouissance ; à la scène suivante elles regagnent leur tailleur stricte, niant les scènes précédentes, elles appellent à un retour à un comportement décent. Elles répriment la nudité de leur partenaire masculin et font régner l'ordre.

Elle réprime les ardeurs sexuelles des mâles ridiculisés. L'un d'eux reçoit une gifle pour s'être masturbé, puis se fait traîner sur scène par ses organes génitaux. Dans cette production, ce sont les femmes qui dirigent, qui décident des moments de débordements et des moments de retour au calme. Les exemples de femmes castratrices sont légion au sein de l'œuvre de Jan Fabre[150].

Aussi, dans une certaine mesure, la domination mise en œuvre par Wim Vandekeybus est-elle moins « perverse ». La manipulation est utilisée essentiellement pour assouvir des pulsions sexuelles. Dans *Blush*, une horde de femmes s'associe pour harceler un homme, impuissant face à leurs attaques répétées (Cf. Planche VII, p.117). Est-ce un harcèlement sexuel ou affectif ? La frontière est fragile entre les deux types de harcèlement, la brutalité de leurs attaques qui sollicitent tout le corps apparente davantage leurs assauts à des tentatives de viol. Le chorégraphe dévoile une libido sauvage et place le comportement dominateur du côté de l'instinct, plus que de la perversion intellectuelle calculée. Sur ce point, il se démarque du portrait castrateur établi par Jan Fabre. De plus, la contradiction psychologique au cœur des héroïnes de Jan Fabre semble absente ici, les personnages féminins créés par Wim Vandekeybus se caractérisent par leur intégrité et se trouvent être aux antipodes de la complexité des personnages changeants de *Parrots and guinea Pigs*.

Cependant, là où les deux chorégraphes se rejoignent, c'est dans la vision crue et provocatrice de la sexualité féminine. Outre l'affirmation des désirs charnels matérialisés par une gestuelle lascive et instinctive, lascivité associée à une image somme toute assez convenue de la féminité, ils franchissent une étape en dotant leurs héroïnes de la parole. Aussi, la verbalisation de désirs quasi pornographiques les fait accéder au rang de créatures dangereuses, conscientes de leur sexualité. Ils dépassent le cliché d'une sexualité féminine exclusivement instinctive et animale.

Dans *Menske*, l'une des interprètes profère des propos dérangeants, en affirmant face au public que ce qu'elle préfère, et elle n'est pas la seule dans ce cas, précise-t-elle : « Ce sont

---

[150] Dans *As long as the World needs a warrior Soul*, une femme à la poitrine scotchée avec du gaffeur noir s'allume une cigarette et la fume négligemment sur le dos d'un homme, dans une posture dominatrice.

les grosses bites, les plus grosses sont les meilleures[151] ». L'affirmation sexuelle est au centre d'un solo créé par Jan Fabre pour sa muse Els Deceukelier, *Etant donnés…* Il écrit un texte sous forme de texte dialogué, conversation entre Elle et son vagin. Il donne une voix à l'organe sexuel et ses prises de parole s'avèrent être bien plus subversives que n'importe quelle gestuelle suggestive. Le texte est cru et met à mal certains préjugés d'une femme douce et passive. Le solo part d'une installation de Marcel Duchamp, où le spectateur est placé dans une position de voyeur, découvrant le corps violé et dénudé d'une femme abandonnée dans un lit de branchages. Déjà l'œuvre plastique de Marcel Duchamp[152] dérangeait par sa brutalité et son image déroutante, le texte de Jan Fabre prolonge le trouble provoqué par l'œuvre citée en questionnant les désirs féminins. Le texte du vagin :

> Je veux saisir les choses avec mon esprit comme le pénis se fait saisir par le vagin je veux me faire baiser, pénétrer, prendre, niquer, empaler, chevaucher, perforer, fourrer, Ramoner, honorer, visser, labourer, déflorer, tringler, trousser, foutre, je veux... Je veux donner et être compris. [153]

Même si le texte prononcé par Els Deceukelier s'appuie sur un véritable texte théâtral, dialogué, le texte restreint cité précédemment de *Menske*, produit le même effet et montre une femme forte et déterminée.

Enfin, on peut se demander si cette femme dominatrice érigée sur la scène flamande, qui conserve ses attraits féminins, conjugués à la force masculine ne devient pas une femme fatale ? En effet, le portrait dressé ne correspond-il pas à la définition de la femme fatale proposée par Gérard Apfeldorfer : « la femme fatale est une séductrice à la beauté vénéneuse, une tentatrice, une sirène, imprévisible et délicieusement cruelle[154] ».

---

[151] Texte prononcé par Kylie Walters dans *Menske:* "Well, what do you want to know ? /That I like to fuck /That I like big cocks, the bigger the better./I've fucked guys with cocks the size of rhinoceros"
Cf. Annexes. Cf. Annexes Vidéographiques, *Menske*, Wim Vandekeybus, « Propos provocateurs d'un des personnages féminins », 1'20.
[152] *Etant donnés, 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage,* Marcel Duchamp, technique mixte et assemblage de divers matériaux, 242.6 x 177.8 x 124.5 cm, 1946-1966, Musée d'art de Philadelphie.
[153] Fabre, Jan, *Etant donnés…,* L'Arche, Paris, 2001, page 57.
[154] Apfeldorfer, Gérard, « le corps comme icône en souffrance », in *Corps*, mars 2008, page 72.

Mythologie de la féminité

Toute une mythologie se construit autour de la figure de la féminité chez Wim Vandekeybus qui oscille entre archaïsme et onirisme. On a l'impression d'être confronté à une créature extraordinaire, c'est-à-dire d'une femme aux caractéristiques exagérées, sublimées. Il la dote de capacités physiques décuplées et, par une mise en scène spectaculaire, fait croire à une interprète surpuissante. Dans *Scratching the inner Fields*, une des danseuses se laisse tomber de tout son poids du haut d'une échelle, dont la perspective et la hauteur sont faussées par un jeu d'éclairage, sa partenaire la réceptionne sur ses épaules, la violence de la chute étant renforcée par un bruitage. Aussi, la réception revêt un caractère exceptionnel. Puis, la jeune femme dont la main est recouverte d'une peinture argentée est rangée dans une boîte comme une arme à feu. Une fois libérée de sa boîte de Pandore, cette main-arme emporte tout le corps de la danseuse, la projette dans les airs, contre le sol. Un micro est placé sur la main qui capte la moindre adhésion à l'air et rend le mouvement extraordinaire. Aussi la vision qu'il propose de la féminité se distingue-t-elle nettement de celles de chorégraphes femmes qui, elles, s'ingénient à révéler l'envers du décor, à mettre en scène l'intime et à élaborer une sorte de poésie de la quotidienneté du geste. Telle LaRibot, qui met en scène son propre corps, qu'elle place dans des postures du quotidien, son corps est utilisé comme un matériau plastique et n'apparaît pas comme une créature sublimée, il n'y a pas la distance de la fiction, fortement présente chez le chorégraphe flamand.

Tout d'abord, dans l'imaginaire de Wim Vandekeybus la féminité est étroitement liée à l'animalité. La reconquête d'un corps instinctif est centrale dans son travail et ne concerne pas exclusivement les femmes. Cependant il confère souvent aux interprètes féminines une gestuelle, certes instinctive, mais surtout inspirée du comportement animal. Dans *the inner Fields*, la tribu féminine qui semble avoir survécu à une espèce d'apocalypse offre un comportement à mi-chemin entre l'humain et l'animal. Dans notre analyse de la quête d'une

gestuelle instinctive, nous étudierons plus précisément l'influence du comportement animal sur la chorégraphie de Wim Vandekeybus[155].

Une autre figure de la féminité est récurrente, appartenant également au domaine du naturel : il s'agit de la femme enceinte. Mais, dans l'univers onirique de Wim Vandekeybus, elle se meut en personnage sacré, celui qui est capable comme par magie de donner la vie. Elle s'inscrit dans sa focalisation pour les phénomènes de vie et de mort. Les scènes d'accouchement sont pléthore dans son œuvre cinématographique et chorégraphique, citons par exemple le court-métrage *Inasmuch as Life is borrowed*, qui suit un individu du cri primal jusqu'au dernier soupir ; ou encore la scène d'accouchement dans *Puur* et *Here after* (Cf. Planche VIII, p.118). Cette femme enceinte est centrale dans son univers fictif, la question de la naissance, de la conception revient régulièrement dans son œuvre. Il rejoint Jan Fabre qui voue une véritable fascination pour ce corps métamorphosable, car lui aussi multiplie les scènes d'accouchement, certes dans une veine plus organique qu'onirique[156]. Le corps de la femme est présenté chez Jan Fabre comme un corps enviable, le corps d'un créateur, sorte de démiurge. Et Geneviève Drouet de dire à ce propos :

> L'accouchement fait partie de cet ensemble, de déchirement, de démesure qui permet de passer du néant à l'être, surgissement d'un être des parties secrètes et cachées de la femme[157].

Ils donnent l'impression au spectateur d'être confronté à un être surpuissant.

Enfin, la sauvagerie associée à cette créature renvoie à l'imaginaire antique. Les prédatrices sexuelles de *Blush* faisant immanquablement penser aux Bacchantes, créatures déchaînées et sanguinaires, déshumanisées par le phénomène d'extase[158]. Outre les bacchantes, l'acharnement dont elles font preuve les rapproche d'autres figures mythologiques, telles que les furies ou les sirènes.

---

[155] Cf. Chapitre II.1 *Retour à un corps instinctif.*
[156] Dans *As long as the World needs a warrior Soul*, Jan Fabre multiplie les accouchements sanguinolents, où les mères vocifèrent, recouvertes de ketchup, pour donner naissance à des poupées en plastique.
[157] Drouet, Geneviève, « *Je suis sang*, transgressions des interdits et profanation » in *Alternatives Théâtrales,* n° 85-86, Page 91.
[158] Bollack, Jean, *Dionysos et la tragédie* (commentaires des Bacchantes d'Euripide), Chartres, 2005, 523 pages.

2.2. Une violence omniprésente qui conduit au meurtre

La violence se fait norme sur la scène de Wim Vandekeybus. Sa danse est parcourue par un élan vital, un besoin de vivre chaque instant dans sa plénitude. Le temps qu'il s'approprie est définitivement celui du présent, de l'urgence de vivre *hic et nunc*. L'intensité des actions vécues sur scène s'explique par cette appréhension particulière du temps[159] : un temps de la jouissance qui doit être comme englouti par peur de dépassement.

Aussi, cette violence omniprésente est-elle à interpréter comme un trop plein de vitalité, mais également comme l'énergie du désespoir[160], car cette énergie survoltée se meut par excès en force destructrice. La violence, comme dépassement de la norme, qui transforme l'élan vital en élan morbide. Ainsi, paradoxalement, l'élan vital dans cet univers surchargé est intrinsèquement lié à l'élan morbide. L'excès (physique) trouverait comme aboutissement le meurtre, la violence atteignant son paroxysme. Resurgit alors toute la dangerosité de cette conception du présent, où vivre chaque instant intensément conduirait à la violence. Il y a rupture avec les limites du raisonnable et, dans le cadre d'une représentation, rupture avec la bienséance. Dans cette appréhension de la vie, représenter le meurtre ne peut être exclu et placé hors-scène.

Outre une débauche d'énergie qui ne semble pas avoir de limite, la forte présence de la mort répond à un questionnement métaphysique. En effet, la violence de la mort ne se manifeste pas qu'à travers la représentation de scènes de meurtre, certes récurrentes, elle est présentée comme une force naturelle face à laquelle l'homme est impuissant. Tout un questionnement métaphysique est abordé sur scène, quant à la non-explication de ce phénomène naturel. À noter que dans cette quête existentialiste, les phénomènes de vie et de mort sont associés et considérés comme deux forces qui se concurrencent en matière de violence. Ainsi, sur scène ils se confondent, se juxtaposent, jouent avec les ambiguïtés, et

---

[159] Maffesoli, Michel, *Essai sur la violence banale et fondatrice*, 1984, Librairie Méridiens–Klincksieck, Paris, page 61.
[160] Interprétation proposée par Anne Rousseau, *Op. Cit.*

certains personnages allégoriques[161] détiennent une identité incertaine. Cette focalisation existentialiste se trouve être au cœur de son œuvre scénique.

L'intérêt porté à la mort conduit à résoudre des problèmes purement scéniques voire pratiques. La danse étant un art performatif, un art du spectacle vivant, les questions métaphysiques se meuvent en questions scéniques. Des problèmes de représentation du représentable et de l'irreprésentable se posent au chorégraphe. Qu'est-ce que le théâtre[162] est en droit, en capacité de représenter ? Comment représenter la mort ? La scène et les espaces de la fiction[163] semblent être les derniers lieux où le mort a encore droit de cité fortement exclu de notre quotidien, marqué par un évitement de l'inexorable mortalité. Comme le signifie Carole Guidicelli, on assiste à une évacuation des morts de la vie de tous les jours[164]. La scène donne l'impression de se substituer aux rituels sociaux autour de la mort, et se fait lieu de recueillement. Le théâtre depuis l'Antiquité accueille les morts, la danse n'est pas à l'écart de ce problème de représentation, qui semble d'autant plus complexe à résoudre, en raison de la nature de son expression. Comment un art du mouvement peut-il être capable de rendre compte de l'inertie ? Néanmoins, la difficulté que constitue la représentation de la mort chorégraphiquement n'a pas freiné les chorégraphes depuis l'ère romantique. Pourquoi cette recrudescence de la représentation de la mort sur scène ? Certains ont invoqué des raisons historiques, un besoin irrépressible de faire apparaître les morts sur scène après Auschwitz. Or, dans le cas du chorégraphe flamand, l'argument historique est mis en échec, la majorité des questions autour de la mort semble davantage métaphysique (personnel ou universel). Ainsi à l'exception de *Puur*[165], on ne note pas un fort ancrage politique ou historique, quant à la question de la mort.

L'autre versant de la mort exploitée scéniquement est le moment de basculement vers l'inertie. Comment saisir le plus justement cet instant de passage de vie à trépas ? La prédilection pour la représentation de morts non naturelles nous confronte aux questions du

---

[161] Le personnage interprété par T. Brulin dans *Puur* peut être perçu comme un dieu bienfaisant qui fait renaître les bébés plus tard ou comme une personnification de la Mort.
[162] Nous acceptons le terme de théâtre dans son sens général : arts de la scène.
[163] Nous faisons allusion plus particulièrement au cinéma, où la mort est sur-représentée.
[164] « Peut-être le théâtre devient-il dès lors l'un des rares lieux du monde où le souvenir et le souci des morts peuvent se replier pour mieux se déployer » citation tirée de C. Guidicelli, « expérience de l'extrême », in *Alternatives Théâtrales*, n° 99, page 8.
[165] *Puur*, œuvre qui appelle à la mémoire collective.

spectaculaire et du sublime. En effet, la mort naturelle n'intéresse Wim Vandekeybus qu'en tant que cinéaste[166], car il préfère une mort plus exceptionnelle sur scène, ce qui correspond davantage à son univers chorégraphique. Ainsi, pour reprendre les termes de Patrick Baudry : « (tout se passe) [...] comme si la mort naturelle et ordinaire pouvait (ou devait) disparaître au profit d'une mort -spectacle dont la consommation donnerait l'illusion que seule existe une mort extraordinaire ou accidentelle[167] ».

Le chorégraphe multiplie les scènes ou même images[168] de mise à mort qui réveillent notre fascination pour le morbide, cette étrange délectation devant le spectacle d'un meurtre. La mise en scène de la mort prend ici des allures de sublime en associant des images cauchemardesques à celle d'une beauté saisissante. Quelque chose de profondément immoral naît du plaisir à regarder ces scènes de meurtre, certes transposées dans un médium qui les éloigne de la réalité, les stylise.

Cette esthétique de la violence ne se situe-t-elle pas dans la continuité de la peinture baroque italienne[169] ? N'est-elle pas une réponse esthétisante au cinéma, où les assassinats sont légion ? L'association de corps à demi dénudés[170] en action, rehaussés par la préciosité des éclairages souvent en clair-obscur, confère aux actions spectaculaires un côté sublime qui les apparente à un surgissement. De plus, cette impression de spontanéité née de l'illusion de surgissement rapproche ces scènes de l'effet de réel. Enfin, la violence de la mort ne provient pas forcément de la violence physique mais peut être suscitée par la force de la référence. Ce procédé est rarement utilisé[171]. Ainsi, dans ces cas, le meurtre représenté devient métaphorique en dépassant le cadre du personnel, pour atteindre l'universel ou le communautaire.

---

[166] Il filme le dernier souffle d'un homme dans *Inasmuch…,* réalisation Wim Vandekeybus, script Wim Vandekeybus et Jan de Coster, production Quasi Modo et Ultima Vez, support super 16 mm, 2000, 14'26''.
[167] Baudry, Patrick, *La Place des morts enjeux et rites*, nouvelles études anthropologiques, L'Harmattan, Paris, 1999, page 18.
[168] Le terme d'image ne me semble pas impropre : impression d'arrêt, de figement de l'action au moment le plus cruel.
[169] La peinture caravagesque plus exactement.
[170] Les interprètes masculins ont le torse nu.
[171] *Puur* est la seule pièce de Wim Vandekeybus dont le propos soit aussi politisé. Les références historiques convoquées sont violentes : les génocides commis durant la seconde guerre mondiale et plus récemment en Bosnie et au Rwanda.

2.2.1 Représentation de la mort sur scène

Il importe avant de questionner la présence du mort sur scène de clarifier les terminologies empruntées. Ainsi, la Mort orthographiée avec une majuscule désignera l'allégorie de la mort. La mort sans majuscule sera utilisée pour signifier l'état de trépassement : *«* cessation de la vie considérée comme un phénomène inhérent à la condition humaine ou animale *»*[172]. Et enfin, les termes de mort et morte (substantivés ou adjectivés) seront quant à eux employés concernant des personnages sans vie, l'incarnation d'un cadavre sur scène, d'un corps existant encore physiquement, matériellement mais dépouillé de sa vitalité.

En raison de la nature même du médium chorégraphique, vouloir ou devoir mettre en scène un personnage dépourvu de vie apparaît comme une aporie. En effet, le propre de la danse est le corps en mouvement et le mort se définit par une absence irréversible de mouvement. Aussi, c'est un véritable tour de force pour un chorégraphe que de signifier l'inertie du corps. À ce propos, certains chorégraphes dépendants d'un livret littéraire imposant la mort d'un personnage ont transformé le récit, trahissant l'histoire d'origine pour contourner ce problème chorégraphique et scénique[173]. Tel que Mac Millan dans sa version de 1984 du ballet *Roméo et Juliette* qui a substitué à la fin tragique écrite par Shakespeare une fin heureuse. Citons les propos de Sergueï Prokoviev, concernant ce changement : « les raisons qui nous avaient poussé à cet acte barbare étaient purement chorégraphiques : des personnages vivants peuvent danser, des mourants gisants à terre, non »[174].

Jouer ou incarner un mort s'avère être une contrainte difficile à respecter. Pour ce faire, le chorégraphe doit emprunter d'autres chemins de traverse. Dans le ballet romantique, on note toute une tradition fantomatique quant à la représentation de la mort, où le mort prend les traits d'un personnage possédant les mêmes qualités motrices et expressives que les vivants. À l'image des Willis dans *Gisèle*, qui n'ont de cadavérique que la pâleur du teint et un long tutu blanc, qui peut rappeler un linceul. La mort est associée gestuellement aux notions d'élévation

---

[172] Définition*, Dictionnaire Petit Robert*, Éd. 2006.
[173] Le même problème se pose aux metteurs en scène. Howard Barker dit : « [...] Au théâtre, le corps vivant doit *représenter* le cadavre, il ne peut pas l'imiter. Pour ce faire il reste étendu sans bouger. C'est le peu que l'on sait de la mort, et peut-être ne savons-nous que cela, que les morts restent *étendus sans bouger.* », *Alternatives Théâtrales*, n°99, 2008, page 20.
[174] *L'Avant-Scène* « Roméo et Juliette », n° 13, 1984 pages 20.

et de légèreté. L'évanescence se fait alors synonyme de disparition, le fantôme ou l'esprit abondent sur la scène romantique, ils conservent les facultés du vivant et se distinguent de ce dernier par un éclairage diffus.

Malgré l'univers onirique déployé par Wim Vandekeybus, celui-ci tourne le dos à cette figure du fantôme lui préférant d'autres subterfuges de représentation de la mort : soit plus abstraite et symbolique, soit en réduisant le mort à un corps inerte et en lui redonnant toute sa réalité terrienne en opposition à cette vision aérienne et épurée de la mort. Quelles stratégies représentatives va-t-il privilégier ?

2.2.1.1. Le vide

Concernant la représentation de la mort, il se heurte à une difficulté majeure : comment représenter l'irreprésentable, ce qui n'a plus d'apparence. Je reprendrai ici une réflexion de l'écrivain Bowles, lorsqu'il apprend que le chorégraphe souhaite adapter une de ses nouvelles, *Circular Valley*[175], pour la scène. Pour lui, il est impossible de donner corps à cette œuvre puisqu'elle traite de l'invisible. Aussi, Wim Vandekeybus se heurte-t-il à la même impossibilité représentative quant à la volonté de mise en scène de la mort.

Tout d'abord, il trouve comme équivalent symbolique à la mort : l'absence ou le vide. L'espace scénique auquel il a recours dans son dépouillement, son absence de fioritures peut venir signifier à lui seul le vide, le néant. Ainsi, il opte pour une stratégie scénique minimaliste et symbolique, réduisant la mort à son essence, c'est-à-dire à rien. En effet, il affectionne les espaces indéterminés, ne situant que très rarement l'action dans un cadre identifiable[176]. On a souvent l'impression que les personnages évoluent dans un univers post-apocalyptique[177] ou une sorte de vision des enfers, tout semble se passer au milieu de nulle part.

---

[175] L'œuvre de Bowles a servi de base pour le court métrage *Mountains made of Barking*, réalisation Wim Vandekeybus, support 16mm, 1994, 15'16''.

[176] Le plateau est souvent nu, pour ne pas gêner l'évolution des danseurs. La fonction de décor illusionniste étant souvent laissée aux projections cinématographiques, notamment dans *Blush*, où le film projeté creuse l'espace scénique en l'ouvrant sur l'extérieur.

[177] Dans *Scratching the inner Fields*, le plateau est délimité par des panneaux de bois en arrière-scène, vide au centre.

Dans *Bereft of a blissful Union*, l'incertitude règne, la pièce débutant par une obscurité totale et un cri qui vient perturber cette nullité scénique. Découvre-t-on des personnages déjà morts ou survivants à une catastrophe ? Cette même absence de repères est utilisée pour perdre le spectateur, l'amener à s'interroger sur la nature de ce qui lui est présenté dans *Puur* : pas d'obscurité mais une pénombre qui baigne l'ensemble du plateau désertique et un grand bruit qui marque le début de l'œuvre. Outre l'indétermination géographique, surgit l'impossibilité de raccrocher l'action à un temps réel, tout semble se jouer hors du temps historique, dans un temps zéro. Ce même procédé de brouillage spatio-temporel est utilisé par Roméo Castellucci dans le premier volet de sa trilogie *Inferno*[178], œuvre en référence au texte de Dante *La Divine Comédie*. La vision qu'il propose de l'enfer, c'est-à-dire de la vie après la mort, est dépouillée, il se tient seul au milieu d'un plateau dénudé et subit l'attaque de chiens. Toutefois, si la création de 2008 de Roméo Castellucci se présente ouvertement comme une version scénique de l'enfer de Dante, les nombreuses pièces signées par Wim Vandekeybus demeurent plus floues quant à leurs références, le support littéraire chez le chorégraphe étant plus souterrain.

2.2.1.2. Jeu sur l'ambiguïté

L'espace ne constitue pas la seule stratégie scénique pour évoquer la mort, associée à l'idée de disparition. Il se sert du corps du danseur pour désigner le corps sans vie du cadavre, et joue habilement avec l'ambiguïté de certains états corporels. L'homme endormi apparaît comme un leurre efficace. Si on songe au poème d'Arthur Rimbaud, *Le Dormeur du Val*[179], la fixation dans une pose et l'état d'abandon du corps peuvent tromper notre vue. Dans les vers du poète, l'homme mort qui présente « deux trous rouges au côté droit » donne l'illusion d'être assoupi, alors que chez Wim Vandekeybus c'est l'homme endormi qui joue au mort. Il a recours à cette duperie par deux fois : dans *Inasmuch as Life is borrowed*, puis dans *In Spite of Wishing and Wanting*. Dans la seconde œuvre, l'ambiguïté entre l'état de repos du corps et le repos éternel est savamment cultivée. Les danseurs apparaissent comme suspendus dans des

---

[178] *Inferno*, mise en scène : Roméo Castellucci, inspiré de *La divine Comédie* de Dante, 2008, Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon.
[179] Rimbaud, Arthur, Le dormeur du Val, Recueil Poèsies, 1872.
« Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine.
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. ».

positions de dormeurs, le doute subsiste tant qu'ils sont immobiles, mais l'instant d'après ils brisent cet état de sommeil en retombant sur le sol. D'une certaine manière, il s'inscrit dans la tradition littéraire du conte qui affectionne les fausses morts, les princesses endormies de *La Belle au Bois dormant* ou de *Blanche Neige* faisant croire à un décès prématuré. L'image convoquée dans *Inasmuch as Life is borrowed* se veut plus cruelle, les corps ne sont pas figés dans une position de dormeur, comme dans *In Spite of Whishing and Wanting*, mais sont suspendus à des harnais évoquant avec force les crocs de boucher et les corps de danseurs s'apparentent à des pièces de bœuf. La référence est plus violente, signifiant une mort non naturelle, les corps prennent des pauses tortueuses et les crocs suspendus aux cintres balancent les dépouilles.

La non linéarité dans son travail, c'est-à-dire l'absence de cohérence narrative, lui permet de jouer avec les effets de fausses morts, qui dans un récit cohérent nécessiterait une justification. Dans *Inasmuch as Life is borrowed*, les personnages sont morts ou faussement morts, puis renaissent lorsqu'ils chutent violemment des harnais. Ce va-et-vient entre la vie et la mort n'est possible qu'en raison d'une narration morcelée et non linéaire. L'inversion temporelle entre les phénomènes de vie et de mort est exploitée dans *Puur*. Le texte[180] prononcé par les personnages souligne cette temporalité inversée, où la mort est considérée comme « l'avant-vie ». Ainsi, la mort n'est pas perçue comme la fin de tout, mais comme un possible recommencement. L'infanticide offre à ces enfants nés trop tôt la possibilité de renaître plus tard. Ces mères tuent leurs enfants mais ne font que repousser le temps.

2.2.1.3. Recours aux artifices

Les artifices théâtraux ou plus exactement l'emploi de certains matériaux permettant d'introduire subtilement la mort sur scène sont convoqués. Notamment dans *Scratching the inner Fields*, où les femmes qui peuplent cet univers post-apocalyptique ont le visage enseveli sous des monticules de terre déversés des cintres. On notera que l'utilisation de terre sur scène est souvent associée à la mort, comme dans *Le Sous-Sol* de Peeping Tom, dernier volet de la trilogie familiale, où les interprètes évoluent dans un salon emprisonné sous terre (Cf. Planche IX, p.119). La version du *Sacre du Printemps* proposée par Pina Bausch se déroule également

[180] Thomèse, P.F., *L'enfant Ombre(Schaduwkind)*, trad. du néerlandais P. Noble, Actes Sud, Arles, 2004, 125 pages.

sur un sol recouvert de terre présageant en quelque sorte le dénouement funeste du ballet (Cf. Planche IX, p.119). L'ensevelissement comme symbole de mort est récurrent dans l'œuvre de Wim Vandekeybus. Si dans *Scratching the inner Fields* il n'est que partiel, dans *Sonic Boom* l'intégralité du corps de l'homme allongé est saupoudré de farine, imitant des cendres (Cf. Planche IX, p.119). L'usage d'un matériau proche des cendres suggère également une réflexion sur la mémoire et le devenir du corps. Aussi, lorsque l'homme recouvert de cendres se relève, il laisse son empreinte au sol. Et l'empreinte de son corps s'inscrit comme un témoignage de son passage sur terre.

Aux frontières de l'immobilisme

Dans certaines créations, l'immobilisme, le corps gardant une pose relâchée contre le sol permet d'incarner le cadavre. Dans la scène d'ouverture de *Sonic Boom*, un homme est allongé face contre terre, immobile. La position observée par ce dernier empêche d'imaginer un homme assoupi, ressemblant davantage aux dépouilles des films policiers, dont on fait le contour à la craie. Le corps a été placé sur scène avant l'arrivée des spectateurs, ils ignorent la cause du décès. Ainsi, la simple installation d'un corps dans l'espace respectant des codes cinématographiques ou de romans policiers suffit à évoquer la mort. Par une économie de moyens, il parvient à représenter le cadavre, évitant les écueils d'une reconstitution trop réaliste.

Néanmoins, on peut se demander si la mise en place d'un corps dans l'espace est une action chorégraphique ? Dans la mesure où il y a prise de conscience de l'occupation spatiale du corps, on peut supposer qu'il s'agit déjà d'une démarche chorégraphique. Qui plus est, le traitement plastique du corps de l'interprète s'associant à un immobilisme quasi parfait[181] peut rappeler les débuts de la danse Butô. Notamment les prestations de Tatsumi Hijikata[182], qui apparaît le corps blanchi, effectuant de micro mouvements et redonnant toute sa matérialité, sa pesanteur au corps du danseur. La morbidité est créée par un effet de contraste. Il va opposer des moments de « rien » où un corps occupe l'espace, à des moments de frénésie gestuelle, de dépense d'énergie. Ainsi, dans *Bereft of a blissful Union*, un mort étendu au sol, le visage recouvert de décombres, va se mettre à chanter, un écran blanc descend des cintres

[181] On devine malgré tout quelques mouvements de son corps provoqué par sa respiration.
[182] Nous connaissons les œuvres de Tatsumi Hijikata grâce aux archives vidéo.

pour recevoir une projection vidéo et au centre du plateau les danseurs tournent en rond comme des chiens fous qui tentent d'attraper leur queue. Dans *Sonic Boom*, on apprécie le repos du corps mort par contraste avec l'agitation environnante. L'effet de contraste est fort : face au corps surpuissant du danseur, gît celui d'un cadavre qui « [...] affirme non plus le corps moindre comme dans la vieillesse, mais le corps nul, désormais incapable de rien »[183]. Sans cette opposition, les scènes comportant un cadavre perdent en profondeur, car pour apprécier l'inertie du corps déposé au sol, il est nécessaire d'avoir un élément de comparaison.

2.2.2 Le corps saisi sur le vif dans son dernier élan vital

Certes, la représentation du corps mort dans son état d'absence occupe une place importante dans la démarche réflexive et poétique de Wim Vandekeybus ; cependant le corps parcouru par ces derniers instants de vitalité, se distordant face à l'assaut d'un adversaire réel ou imaginaire suscite de sa part un plus vif intérêt. L'expression d'une violence corporelle poussée à son paroxysme est alors convoquée dans ces derniers moments de lutte et semble correspondre davantage à son vocabulaire chorégraphique de l'excès. Dans un souci d'intensité, il montre une prédilection pour les morts non naturelles, provoquées intentionnellement par celles d'individus se donnant la mort. Les scènes représentant des morts violentes sont fréquentes, allant du geste ultime d'une exécution, saisi sur le vif comme un cliché photographique, aux scènes de meurtre où le même geste dans un combat incessant est répété inlassablement.

Chorégraphe issue de la photographie, rompu à l'exercice de la réalisation, il développe une conception « iconographique » de la scène, conscient des images qu'elle produit. Aussi opère-t-il une sorte d'arrêt sur image, en choisissant une pose emblématique capable de représenter le plus justement la violence des derniers instants de vie. Les actions précédant le moment funeste sont dansées et le corps se fixe dans une pose correspondant au dernier soupir ; mais loin de renvoyer l'image d'un mort apaisé, on voit un corps distordu.

---

[183] Onfray, Michel, *Féeries anatomiques : généalogies du corps faustien*, Grasset, Paris, 2003, page 365. (Début de citation « le cadavre n'affirme non plus… »)

2.2.2.1. Excision de la violence proche du Caravage

Cette capacité à extraire l'instant le plus violent, cette théâtralisation de la mort rapproche son travail scénique des toiles baroques italiennes, notamment celles de Caravage[184] et d'Artemisia Gentileschi[185]. En effet, on note certaines similitudes quant à la représentation du meurtre avec ces peintres dits « caravagesques ». On observe le même souci de dramatisation, d'une mise en scène théâtrale de la mort, ainsi qu'un saisissement de l'instant. Les toiles du Caravage représentant des scènes de meurtre se caractérisent par un décor minimaliste, une absence d'éléments superflus. La contextualisation de l'action n'a que peu d'importance, tout se concentre sur les personnages. Mina Gregori parle d'une dramatisation accentuée par le vide à propos de *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, 1608[186] (Cf. Planche X, p.120). Cette même sobriété décorative venant mettre en valeur l'expressivité du corps est observable chez Wim Vandekeybus, où les corps en lutte des interprètes se détachent le plus souvent sur un fond noir au sein d'un plateau vide. De plus, la violence qui se joue sur scène est exacerbée par un éclairage en clair-obscur[187], elle se lit comme une citation du caravagisme, les contrastes lumineux participant à l'ambiance tragique qui règne notamment dans les scènes de décapitation[188]. En effet, le recours au clair-obscur permet un surgissement des corps et s'avère être d'une efficacité dramatique.

Au-delà de l'impact visuel, on note la recherche d'une justesse gestuelle à même de traduire l'état psychologique et physique dans lequel se trouve l'assassin au moment du crime. Ainsi, Caravage confère une densité d'héroïne tragique à Judith[189] (Cf. Planche X, p.120), mais tout comme Artemisia Gentileschi, il n'exclut pas la difficulté physique que représente son acte. « (Il) dû forcément se demander comment une femme pouvait s'y prendre

---

[184] Michelangelo di Merisi dit Caravage (1573-1610) Peintre. Son style pictural se caractérise par un traitement réaliste de la figure humaine, même dans la représentation de scènes religieuses, il privilégie un éclairage en clair-obscur, qui intensifie les contrastes lumineux. Sa peinture détient des qualités théâtrales, il montre une prédilection pour les scènes bibliques ou mythologiques, où l'intensité dramatique est à son comble.

[185] Artemisia Gentileschi (1593-1652) Peintre. Elle s'exprime dans une veine picturale peu éloignée de celle du Caravage, où l'intensité dramatique est renforcée par le recours au clair-obscur. Beaucoup de ses œuvres mettent en scène des femmes, héroïnes bibliques, qui renversent par leur violence et leur rébellion la domination masculine.

[186] *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, Caravage, Huile sur toile, 361 x 520 cm, 1608, Cathédrale Saint-Jean, La Valette, Malte.

[187] Le clair-obscur est une technique ou procédé pictural, qui consiste à accentuer les contrastes lumineux, en saturant notamment les zones d'ombres.

[188] Sujet récurrent dans la peinture caravagesque.

[189] *Judith et Holopherne*, Caravage, Huile sur toile, 145 x 195 cm, vers 1598, Palais Barberini, Rome.

exactement pour décapiter un homme si vigoureux, à fin de recréer cette expérience tant physique qu'émotionnelle[190] ». La justesse du geste - certes dramatisée - de la peinture baroque semble réactivée par la danse du chorégraphe flamand, où l'excès s'allie au réalisme. Aussi, par une éviction d'un certain maniérisme chorégraphique, il atteint une justesse. Les gestes ne sont pas feints, mais vécus pleinement par le corps.

L'excision de la violence contenue dans *Puur*, la capacité à déceler le moment le plus cruel dans ce discours de la barbarie, peuvent également être considérées comme une référence consciente ou inconsciente au Caravage. En effet, les violences décrites dans la Bible gagnent en force chez ce dernier, qui s'inscrit dans une tradition picturale religieuse, où les scènes de décapitation[191], de maltraitance sont courantes. L'originalité de son approche réside dans la saisie de l'instant, non pas comme il est de coutume celui qui succède le meurtre - où la tête de la victime est déjà brandie en tant que trophée - mais celui qui le précède, l'instant où la violence est à son paroxysme. Ainsi, dans *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, Caravage s'empare de l'action à son apogée, le bourreau a déjà porté le coup fatal et s'apprête à décoller le cou, à l'aide de la *misericordia*[192]. On sent toute la tension des personnages complices de l'action et la vigueur du bourreau qui maintient d'une main la tête de Saint Jean-Baptiste et de l'autre se saisit du poignard. La force mise en œuvre pour accomplir un meurtre est traduite par la tension musculaire des personnages, ainsi Holopherne se faisant égorger par Judith, dans un dernier sursaut de vitalité, contracte les muscles de ses bras et crispe ses mains aux draps de son lit. Dans *Puur*, la même violence à l'état brut est convoquée. La femme écartelée (Cf. Planche XI, p.121), dont tout le corps est en tension, témoigne d'un instant de cruauté. Ne s'exprimant pas à travers le même médium que Caravage, il étire le temps, on assiste à la mise à mort, à sa mise en place et à l'abandon du supplicié dans une pose agonisante, laissant le spectateur goûter à la cruauté de la scène. Les enfants tués, dans la même œuvre, par leurs mères sont d'abord amenés sur le lieu du supplice, déposés sur le pal et hissés, le corps abandonné sur cet instrument de torture. Là aussi, ils

---

[190] Puglisi, Catherine, *Caravage*, Éd. Phaidon, Paris, 2005, page 135.
[191] On compte de nombreuses représentations de Judith et Holopherne dans la peinture renaissante, mais qui s'attachent à représenter une Judith victorieuse, ayant déjà terrassé Holopherne. Citons par exemple la toile de Lucas Cranach, *Judith avec la tête d'Holopherne*, Huile sur toile, 75x56 cm, vers 1530, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
[192] Petit poignard servant à donner le coup de grâce.

conservent la pose et la tension musculaire qui correspond au moment succédant la mort. Le temps réel est modifié, comme suspendu pour s'emparer d'une violence pourtant si fugace.

2.2.2.2. Procédé de répétition

Dans *Puur*, il convoque le procédé répétitif pour transformer l'acte meurtrier en image. L'accent rythmique est placé sur la pose finale, celle dans laquelle le corps gît inerte, encore marqué par les stigmates de la souffrance. Répéter l'acte inlassablement permet au chorégraphe de frapper la mémoire visuelle du spectateur, dans laquelle s'inscrit cette image de souffrance. Ainsi de la répétition des infanticides, où l'on est marqué par cette image morbide de corps empalés (Cf. Planches XI et XII, p.121-12). On peut se demander si la répétition a pour dessein de détériorer l'action, ou si elle poursuit un but totalement différent dans cette œuvre précisément, à savoir montrer l'inéluctable recommencement de l'histoire à travers l'exécution méthodique et similaire du meurtre.

2.2.2.3. Typologie

Le travail mené par Wim Vandekeybus sur la mort et plus particulièrement sur le meurtre donne l'impression de l'élaboration d'une typologie du meurtre. On ressent une volonté d'exhaustivité de représentation de la mort (non naturelle) surtout dans *Puur*, œuvre la plus violente qu'il signe. Néanmoins, la violence sans retenue est inhérente à l'ensemble de son œuvre.

Les accessoires utilisés comme support à la danse sont détournés de leur fonction première pour devenir arme de destruction ou objet de torture. Citons par exemple les longs bâtons de bois lancés comme des javelots au début de la pièce, également destinés à délimiter visuellement l'espace scénique, qui remplissent lors des exécutions d'enfants une fonction beaucoup plus sanguinaire, puisqu'ils se transforment en pal. Les cordes deviennent accessoires d'exécution pour un écartèlement. Tous les cadavres produits par les scènes de violence dans *Inasmuch as Life is borrowed* sont exhibés comme des trophées de chasse, dressés comme des morceaux de viande à sécher (Cf. Planche XIII, p.123). Il fait appel à nos références cinématographiques ou littéraires, quand il suspend des corps à des crocs, faisant écho aux images de gibets de potence.

Certes, dans *Puur*, cette cruauté du meurtre est omniprésente, mais elle n'est pas gratuite, elle n'apparaît pas *ex nihilo*. La violence déversée sur scène s'inspire des textes bibliques et du massacre des innocents. Aussi, quand certains dénoncent une monstration de la violence comme conséquence néfaste des médias, n'oublient-ils pas un instant que cette vénération d'un corps en souffrance est à la base de « notre » culture iconographique et littéraire judéo-chrétienne ? Et Frédéric Chauvaud de rappeler l'importance de l'imagerie religieuse[193] (chrétienne) quant à l'accoutumance de notre regard face aux scènes de violence.

> [...] Les tableaux et leur reproduction de saints mis à la torture - la décollation de Saint Jean-Baptiste ou le corps de Sainte Blandine déchiré par les crocs des fauves - ont joué un rôle non négligeable, même si pendant longtemps, ils étaient réservés à un petit groupe de spectateurs[194].

Les médias contemporains ne sont donc pas les seuls responsables face à ce besoin de montrer la violence.

2.2.3 . Action de donner la mort

La mort violente est à interpréter comme une conséquence de l'agressivité latente qui règne sur scène, dont l'irruption est aléatoire. Cette tension est perceptible constamment, on ne décèle que de rares signes d'apaisement, les individus manifestant un insatiable besoin de confrontation, un acte de violence en appelant un autre. On dénombre deux types de mort non-naturelle : tout d'abord le suicide à travers le travail de solo, puis le meurtre, qui prend différentes formes, soit le duo-duel avec une fin funeste : soit l'élimination d'un individu par un groupe.

2.2.3.1. Le suicide

La représentation du suicide sur la scène de Wim Vandekeybus est minoritaire, de plus il ne s'agit pas d'une représentation littérale - où un homme se donne la mort - mais d'une évocation et d'une interprétation possible de certains actes d'auto-violence. Les corps des

[193] « L'imagerie religieuse avec des christs sanglants, au corps noué semblant se débattre encore, a joué un rôle important. », citation tirée de Chauvaud, Frédéric, *Corps saccagés, une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, page 13.
[194] *Ibid.*, page 13.

danseurs se présentent comme un champ de bataille et proposent diverses maltraitances. La pièce *Sonic Boom* dominée par une fascination sadomasochiste de la violence regorge de ce type de scènes. Pour Arnd Wesemann[195], il apparaît évident que les chutes répétées du haut d'un escalier sont des tentatives de suicide. Les interprètes se laissent tomber de tout leur poids en travers des escaliers, leurs corps se heurtant avec fracas sur chaque marche. La perversion et la recherche de la souffrance se manifestent dans un passage débutant par un solo, où l'un des interprètes s'est lacéré volontairement le torse, maltraite son corps, exprimant une sorte de rejet corporel. Puis, un autre interprète orchestré par la voix d'un DJ[196], inflige toute sorte de violence à ce corps érigé en martyr. D'autres scènes pouvant symboliser l'automutilation sont présentées dans *Spiegel*, où les interprètes font semblant de se scarifier ou de s'amputer jusqu'à l'agonie[197]. Ils miment des scènes de lacération.

2.2.3.2. Le meurtre

Si le solo peut être violent, une finalité plus funeste est néanmoins attendue dans les duos et trios, lieux de rencontre conflictuelle. En effet, la violence de l'affrontement y est exacerbée. Mais les scènes de meurtre viennent souligner, paradoxalement, la vitalité du corps humain qui dans un instant de survie décuple ses forces. Wim Vandekeybus nourrit l'ambiguïté entre la représentation de la vie et de la mort : donner la mort et tenter de conserver sa vie convoquent les mêmes forces. Aussi les scènes de combat, notamment dans *Inasmuch as Life is borrowed*, se présentent-elles comme une ode à la vie. Les danseurs qui s'adonnent à un combat d'épée virtuel, démontrent toute la violence de la pulsion de vie. L'ubiquité de l'élan vital est également sensible dans le duo amoureux dépeint par Lloyd Newson, où dans un accès passionnel l'un des amants tente d'étouffer son partenaire, car l'excès soudain peut conduire au meurtre. L'inéluctable franchissement de cette limite entre

---

[195] Wesemann, Arnd, « *Sonic Boom* on stage », in *Ballettanz*, Juillet 2003, page 48.

[196] Le DJ se situe dans une cabine vitrée, donc visible des spectateurs, il anime une émission de radio de nuit. Il ne se mélange pas aux autres interprètes, qui évoluent sur le plateau et ne pénètrent pas dans sa cabine, ils ne le voient pas, entendent simplement sa voix diffusée sur les ondes radiophoniques.
Dans un premier temps, les ordres proférés par le DJ sont exécutés par l'interprète-victime sur son propre corps : « Simon says take a piece of glass. Simon says cut the chest. Simon says stop ». Puis, les ordres sont réalisés par un autre danseur, qui inflige les punitions demandées au corps de cette victime passive : « Simon says hit the chest… »

[197] *Spiegel* ne se présente pas véritablement comme une création, mais une relecture de l'ensemble de son Œuvre, elle célèbre vingt années de carrière. Aussi la scène citée est-elle une réinterprétation d'une séquence contenue dans *Inasmuch as Life is borrowed*, (2000).

l'énergie débordante difficilement canalisable et la violence meurtrière est une constante dans l'œuvre de Wim Vandekeybus.

2.2.3.3. L'agonie

La mise à mort dans le cadre du combat constitue une partie de la représentation du meurtre. Après, il incombe à l'interprète de rendre compte gestuellement, corporellement, de ce carnage. Est-il nécessaire d'avoir recours à une certaine stylisation que le chorégraphe parvient à atteindre, notamment, à travers la fixation du corps ou « cadavre » dans une pose emblématique ? Le raidissement du corps encore en tension permet d'incarner une dépouille. La pose emblématique est une solution pour mettre en avant la cruauté de la mise à mort, mais montrer le corps agonisant en est une autre. On se situe quelques instants avant la « pose », avant la mort, là où le corps palpite encore. Le chorégraphe évite un réalisme organique. Dans *Inasmuch as Life is borrowed*, l'agonie est quelque chose de difficilement perceptible, les danseurs montrent le déclin par une palpitation outrée, qu'ils imposent à leurs corps. Aussi, l'agonie ne doit pas être représentée de manière horrible, comme dans la réalité mais subir un adoucissement. Sans doute est-ce l'instant le plus complexe à saisir sur scène, sans tomber dans les écueils de la caricature ?

2.2.3.4. Influence du cinéma

La mort est aussi présente via les projections vidéo ou les raccourcis cinématographiques utilisés, tel le coup de feu qui par une économie de moyens suffit à signifier le meurtre. Dans le court-métrage diffusé pendant *Puur*, un vieil homme gardien du bunker abat un homme d'une balle dans la tête à travers la seule trappe qui donne accès à l'extérieur. Le recours au coup de feu est exceptionnel et réservé aux projections vidéo[198], Wim Vandekeybus fait une différence entre les deux médias et ne transpose pas le coup de feu sur la scène de théâtre, qui se lirait comme une prise d'otages, une agression envers le public. Enfin, la violence filmée dans *Puur* est apparue comme grossière et stéréotypée face à la subtilité mise en œuvre chorégraphiquement.

---

[198] Exception faite dans *Her Body doesn't fit her Soul*.

2.2.4 Violence de la référence.

Au sein même de *Puur*, œuvre qui se caractérise par une extrême violence physique, le chorégraphe présente le meurtre à plusieurs reprises sous un angle radicalement différent. Il le montre comme un acte froid, ne nécessitant pas une force physique et débarrassé de toute passion. La violence n'est plus littérale, aucune action brutale n'est convoquée, mais elle réside dans l'atrocité de la référence[199]. Le meurtre est alors réduit à son essence, à savoir supprimer la vie d'un être humain volontairement. Le crime peut être réalisé sans la sollicitation d'une vigueur physique. L'acte meurtrier est montré comme un acte presque banal, parti pris récurrent au cinéma, si on prend en considération les assassinats à l'arme à feu munie d'un silencieux. Le corps s'effondre, mais l'action du tueur en elle-même apparaît comme facile, psychologiquement et physiquement.

Cette autre vision du meurtre, qu'il développe paradoxalement dans la même œuvre, n'est pas dénuée d'ironie, se jouant de la fragilité du corps humain qui, malgré son apparente vigueur, est anéanti par un geste. Le regard sur la mort est ironique. Dans le court-métrage accompagnant la production scénique[200], l'extermination est un jeu. Les scènes se déroulent dans un monde souterrain, où une population est gardée captive ou protégée du monde extérieur, un garde joue avec des enfants qu'il tue à l'aide d'un pistolet imaginaire[201]. Les enfants font semblant d'être abattus, se laissent tomber, puis se relèvent, signifiant qu'il s'agit d'un jeu auquel ils se sont prêtés. Néanmoins, l'ambiance malsaine qui règne dans le bunker confère un cynisme à cette mise en scène du meurtre. La manipulation d'enfants crédules par une personne mal intentionnée fait écho au roman de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*[202].

Au début de la pièce, un groupe d'hommes et de femmes est décimé par un vieillard[203]. Il est armé d'une bouteille de gaz et vaporise le contenu sur les membres du groupe. Les corps de ces derniers cèdent sous leur poids, ils se déplacent avec lenteur, leurs membres semblent désarticulés. Puis, ils viennent s'échoir sur le sol ou sur le corps des autres

---

[199] Référence littéraire (biblique) ou historique.
[200] Court-métrage projeté en arrière-scène lors du spectacle *Puur.*
[201] Hiskemuller, Sander, « *Puur* by Wim Vandekeybus : there is no escaping it », in *Trouw,* 20/01/2006. Boîte d'archives relative au spectacle, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.
[202] Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, 1970, roman inspiré du poème de Goethe *Der Erlnkönig*, transposé pendant la seconde guerre mondiale.
[203] Cf. Annexes Vidéographique, *Puur*, Wim Vandekeybus, « Scène d'ouverture, génocide », 3'20.

jusqu'à former une masse humaine. Ici, il n'y a pas de corps-à-corps, de confrontation de forces égales. Un vieil homme à lui seul parvient à priver l'ensemble d'un groupe de son énergie, sans qu'aucun ne manifeste le moindre signe de rébellion. La froideur de cette exécution, dont toute passion a été extirpée, apparaît comme inhumaine et aseptisée. Elle offre une sorte de contre-pied grinçant aux scènes de meurtre précédemment évoquées, où une débauche d'énergie était nécessaire pour accomplir l'irréparable.

Le personnage du vieillard détient une forte charge métaphorique. Aussi, sa surpuissance face à un groupe peut être lue comme une personnification de la Mort. Les attributs de la Mort y sont modernisés, le manteau avec un capuchon remplacé par une combinaison blanche et la faux par la bouteille de gaz. Cette interprétation est confirmée par l'attitude ironique du vieillard, et par sa clairvoyance lorsqu'il annonce à un enfant[204] qu'il tient par la main que son heure est proche, un sourire amusé au coin des lèvres.

Si ces actions sont dépourvues de passion, de violence, la froideur avec laquelle elles sont montrées dénote un certain cynisme, et la barbarie se situe au niveau de la référence. *Puur* est sans conteste l'œuvre la plus engagée, la plus politisée signée par Wim Vandekeybus. L'amas de corps inertes dont le vieillard est l'auteur fait explicitement référence aux charniers, ceux découverts dans les camps de concentration et filmés comme une mer de cadavres dans *Nuit et Brouillard*[205] d'Alain Resnais. Une autre allusion à la Shoah est contenue dans le court-métrage, lorsque la population de captifs est contrainte à prendre des douches. Le titre même a son importance, c'est l'élément avec lequel Wim Vandekeybus commence tout travail, *Puur* désigne l'idée d'épuration sans se référer à un seul événement historique. Si la pièce se base sur le Massacre des Innocents, donc sur un texte biblique[206], d'autres références s'y rencontrent, telles que la guerre en Bosnie ou au Rwanda, le sujet central étant la mémoire de l'Histoire. Ainsi, lorsqu'une des interprètes se saisit d'un magnétophone, le secoue, le manipule pour en modifier le son : cette manipulation viendrait signifier que le temps de l'horreur est répétitif.

---

[204] Le rôle d'enfant est interprété par un homme.
[205] Resnais, Alain, *Nuit et Brouillard*, Film documentaire, 1955, 32 mn.
[206] Le récit du Massacre des Innocents est relaté dans *L'ancien Testament*.

2.3. Rupture dans la représentation de la mort dans la scène des « funérailles »

La scène dite « des funérailles »[207] est une scène centrale dans *Blush*, elle est présente aussi bien dans la version scénique que filmique, avec néanmoins quelques variantes. L'œuvre proposant de revisiter le mythe d'Orphée et Eurydice, la scène se situe après la mort de celle-ci, les autres personnages endossent leur habit de deuil et traversent le plateau à la manière d'une procession funèbre. Eurydice, défunte est présente en arrière-scène, en marge de l'action principale pour la version scénique, et mêlée aux autres protagonistes pour la version filmique. L'appellation de « scène des funérailles » n'est pas le fait de l'auteur, mais il me semble intéressant de lui attribuer cette dénomination, puisqu'elle reprend de manière stylisée le motif de la procession funèbre occidentale[208]. Procession, qui dans la tradition accompagnait le corps de l'église au cimetière, où les participants observent la tenue noire de rigueur, symbole de deuil.

2.3.1 Atypisme rythmique de cette scène

Il peut paraître singulier de se focaliser sur une scène qui ne détient pas les caractéristiques évidentes du style de Wim Vandekeybus[209]. Néanmoins, par son atypisme, elle apporte un éclairage nouveau sur certaines composantes de son travail et vient en souligner la subtilité. Ainsi, le passage des funérailles se présente comme le pendant des scènes précédemment analysées, où une débauche d'énergie est convoquée. Se substitue alors au vocabulaire chorégraphique de l'excès - constitué de chutes et de heurts violents entre les interprètes - un rythme lent, où chaque action prend le temps de se dérouler. Le trajet spatial effectué par les interprètes se dessine clairement, et l'impression de submersion d'informations ressentie dans les scènes d'affrontements s'évapore durant ce passage. Cette procession mesurée offre une respiration à la pièce, elle est nécessaire pour en apprécier toute la force. Elle fonctionne comme une tonique, elle rompt la monotonie de l'excès, brisée par ce temps

---

[207] Cf. Annexes vidéographique, *Blush,* le film, Wim Vandekeybus, « Scène des funérailles », 4'01. *Blush,* Wim Vandekeybus, « Scène des funérailles », 1'02.
[208] Biot, Christian, *La Célébration des funérailles. Propositions et perspectives*, Lonrai, 1993, 144 pages.
[209] La question du style que nous avons abordé Chap.I 1.1.2.1 *Quest-ce que le style ?* En nous référant à l'ouvrage de Meyer Shapiro, auquel nous avons apporté cependant quelques nuances et précisions. Shapiro, Meyer, *Op. Cit.*

du repli et du recueillement. Paradoxalement, cette rupture rythmique au cœur de *Blush* vient mettre en relief la violence environnante, qui sans cette pause n'apparaîtrait que comme banale et atténuée. L'effet de contraste créé par l'interruption rythmique et expressive redonne sens à l'excès. La passion qui se joue dans *Blush* est renforcée par l'attitude détachée des interprètes au moment des funérailles, où l'emportement des corps semble un temps abandonné.

Placer l'analyse des funérailles au sein de l'étude sur l'excès n'est pas un contresens ou une aberration, puisque la présence de cette scène se justifie dans le microcosme survolté du chorégraphe par sa capacité de rupture. La qualité rythmique et gestuelle inhabituelle le rapproche des moments de calme, propres au travail d'Anne Teresa de Keersmaeker[210], notamment dans *Elena's Aria*, où on dénote une certaine retenue dans l'expression des émotions.

2.3.2 La procession : motif chorégraphique

La procession se distingue par une ingéniosité chorégraphique : à savoir une précision gestuelle, parce que tout mouvement superflu semble avoir été éradiqué de ce passage, qui est associée à une utilisation lisible[211] de l'espace. La clarté de l'utilisation spatiale est moins sensible dans la version filmique, où les mouvements de caméra et les effets de montage viennent brouiller la pureté de l'écriture chorégraphique. De plus, l'exiguïté de la salle qui a servi de cadre pour la captation freine la traversée des interprètes contraints à effectuer des allers-retours.

Le passage respecte deux consignes : l'une consistant à effectuer une traversée reproduisant de manière synthétique le motif de la procession funèbre, avec son cortège qui conduit le corps du défunt d'un point à un autre. Par un effet de stylisation, le mimétisme rituel se transforme en trame chorégraphique. L'autre contrainte imposée est la proximité avec le sol. On perçoit notamment un fort ancrage terrien, lors de l'évolution sous forme de trio et

---

[210] Kerkhoven, Marianne (van), Laermans, Rudy, *Anne Teresa de Keersmaeker,* Portraits d'artistes du théâtre vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998, 52 pages.
[211] Lisible dans le sens où les déplacements suivent des lignes clairement tracées dans l'espace, des lignes obliques et des courbes.

duo, où un des interprètes évolue au sol. Ainsi, ces deux contraintes servent de trame au passage des funérailles.

Quels éléments formels nous permettent d'associer cette séquence à une procession ?

Même si les points de ressemblance proviennent essentiellement et de manière plus évidente de détails vestimentaires, il n'en demeure pas moins que les choix purement chorégraphiques, c'est-à-dire la conception spatiale, la qualité gestuelle et le respect d'une attitude retenue de la part des interprètes sont déterminants quant à la reconstitution d'une ambiance de deuil.

En effet, les danseurs forment un groupe subdivisé en trio et duo qui évoluent vers un point commun, effectuant une sorte de traversée qui coupe le plateau scénique en une ligne oblique, allant du côté jardin - où sont suspendus les vêtements de deuil - au côté cour. Ils suivent un tracé au sol - non matérialisé visuellement mais créé par leurs déplacements - en continu, sans montrer la moindre hésitation. L'impression de nécessité d'accomplissement d'un but, à savoir l'accompagnement du corps, est obtenu grâce à une utilisation claire de l'espace scénique. Si les danseurs respectent une précision d'exécution, on n'atteint pas la rigueur disciplinaire imposée par Jan Fabre dans *Sections dansées*. Wim Vandekeybus recherche davantage une justesse qu'une reproduction exacte et répétée du même geste, qui a tendance à figer le corps de l'interprète et à l'enfermer dans une technique mimétique. Aussi, émane-t-il de ce passage une impression de naturel nécessaire à l'illusion de la recréation d'un rituel social[212]. De plus, au motif chorégraphique simple s'ajoutent des gestes parasites issus du quotidien, absorbés peu à peu par la procession, qui renforcent l'effet de naturel.

Outre la traversée, domine dans ce passage l'idée de contrainte corporelle, obligeant un interprète par duo ou trio à évoluer contre le sol. Son corps suit la progression de la traversée, mais en conservant le plus de points d'appui possible au sol. Tout d'abord, on assiste à une évolution sous forme de trios, qui vont se répartir par la suite en duos. Un des danseurs rampe pour atteindre l'autre extrémité du plateau, freiné dans sa traversée par un ou deux partenaires

[212] Il s'agit davantage du recueillement d'une communauté ou d'un groupe autour d'un mort, donc d'une manifestation sociale, plus que d'un rituel religieux, dans ce cas précis.

restés debout, qui bloquent systématiquement ses points d'appui, l'obligeant à trouver d'autres chemins pour avancer. L'interprète resté au sol développe une danse terrienne, tout son corps se déroule, sollicitant d'autres appuis que les appuis habituels, à savoir les mains ou les pieds. La contrainte semble renforcée, lorsque deux hommes s'allongent et avancent parallèlement dans la même direction, gênés dans leur entreprise par deux femmes, qui ne se contentent plus simplement de se tenir debout sur leurs pieds et mains, elles engagent tout le poids de leur corps. Elles effectuent ainsi un véritable trajet de parasites sur le corps de leurs partenaires. Elles piétinent leurs mains, escaladent leur poitrine, se blottissent contre eux, qui envers et contre tout poursuivent leur chemin.

L'intérêt chorégraphique provient de l'exécution simultanée en translation, ce qui permet de marquer le trajet effectué. Néanmoins, même si les deux femmes imposent leur présence et contraignent l'autre à réinventer son mouvement, notamment en rampant à rebours ; tout s'effectue dans la douceur, dans le recueillement du corps de l'autre, avec une qualité émotionnelle et gestuelle qui tranche avec l'idée dominante de confrontation qui règne dans l'ensemble de l'œuvre. Ces femmes qui s'amusent à franchir le corps-obstacle de leurs partenaires observent une attitude quasi enfantine. Dans ce passage, Wim Vandekeybus réinvente sa manière de chorégraphier le contact corporel et d'une certaine manière on peut parler d'une nouvelle forme de corps-à-corps.

Un autre duo réalisé simultanément, en périphérie des deux autres et traçant un cercle vient complexifier la lecture de ce passage. Le duo respecte l'opposition formelle horizontal/vertical, en conservant un interprète allongé et l'autre debout. Cependant, la relation entre les deux interprètes diffère quelque peu, puisque dans cette configuration c'est le danseur au sol qui anticipe les grandes enjambées de sa partenaire. De plus, le rythme plus soutenu imposé par le marcheur requiert un contact visuel, une focalisation du regard sur les pas, afin de les devancer. Le chorégraphe a choisi de montrer une procession funèbre, dans laquelle les émotions sont rentrées, chacun intériorisant sa peine. En évinçant une théâtralisation trop caricaturale, il redonne de la force au moindre geste. S'il n'embrasse pas l'ambition de reproduire avec minutie des funérailles chrétiennes, il en restitue par la gravité du comportement l'ambiance générale.

2.3.3 Intrusion du geste quotidien

Le geste banal issu du quotidien retrouve ses lettres de noblesse, et la fascination sans borne que Wim Vandekeybus voue au spectaculaire est délaissée durant cette scène. Simultanément à leurs déplacements, les interprètes enfilent leurs habits de deuil, ils effectuent des gestes fonctionnels, comme boutonner sa chemise ou nouer ses lacets, dénués de toute théâtralisation. Les gestes ne sont pas amplifiés, ils sont réalisés avec méticulosité, dans un temps du quotidien, hors de la métrique chorégraphique, apparemment, même si tout est calculé. « Les actions donnent l'impression de ne plus être dictées par l'accompagnement musical, mais de prendre simplement le temps qu'elles auraient pris hors scène[213] ». La pertinence du passage réside dans l'effacement de la part chorégraphique au profit d'une esthétique de la spontanéité. La participation à la procession accompagnée de gestes du quotidien fait croire à une succession d'actions non réglées. Pourtant, si on regarde de plus près, force est de constater que chaque geste, même le plus banal intervient à un moment précis en relation avec la traversée et la partition musicale. On retrouve cette focalisation sur le geste non noble, considéré comme parasite et élevé au rang chorégraphique dans *Hoppla !*[214]. Lorsque les danseuses se passent la main dans les cheveux, ce n'est plus un geste aléatoire, qui échappe, mais un geste écrit qui appartient à la pièce et apporte de la sensualité.

Wim Vandekeybus parvient à recréer un univers réaliste, où intimité et retenue sont les mots d'ordre. Les funérailles sont montrées comme un moment de recueillement et non d'hystérie. Le geste y retrouve son importance.

2.3.4 La place du mort

La morte honorée par ces funérailles participe à la scène. Dans le film, elle déambule parmi les autres personnages et sur scène elle reste tapie en arrière-plan pour n'intervenir qu'à la fin. Sa présence oscille entre immatérialité et matérialité. D'un côté, son errance parmi les

---

[213] Je me permets d'emprunter les propos de Sally Banes, concernant le travail de la chorégraphe Lucinda Childs, propos tirés de l'ouvrage : Banes, Sally, *Terpsichore en Baskets : Post Modern Dance,* Middletown, CND, 1987, page 16.

[214] Kolb, Wolfgang, *Hoppla !*, chorégraphie Anne Teresa de Keersmaeker, productions AO productions, Kaaitheater, la Sept, Arcanal, RTBF, 1988, 53 minutes.

vivants lui confère une qualité fantomatique. Écho au personnage de *Café Müller*[215] qui avance avec une lenteur somnambulique parmi le dédale de chaises ? Ou référence aux fiancées mortes avant leurs noces dans le ballet romantique, qui hantent les univers sylvestres[216] ? Cependant, l'absence ou la non incarnation de la morte provient non pas de sa gestuelle, ni même de son apparence, mais de l'attitude des autres personnages à son égard, qui nient sa présence. Comme le signifie Louis-Vincent Thomas dans son ouvrage *Anthropologie de la Mort*[217] : la mort de l'autre s'exprime à travers la suppression définitive du dialogue[218]. Et ici le dialogue visuel, sensoriel semble totalement rompu. Par cette présence/absence de la morte, se dégage l'impression d'une « ex-istence »[219] de ce personnage, c'est-à-dire qu'il existe mais ailleurs.

L'évitement du regard des autres personnages, malgré le côtoiement (surtout dans le film) la fait disparaître, la déréalise. Toutefois, cette absence de regard a pour conséquence d'inverser les rôles, les participants à la procession par leur regard fuyant, s'effacent, et la morte qui dévore des yeux avec insistance les vivants existe pleinement pour le spectateur. Elle se tient proche de ses partenaires et effectue des gestes doux à leur égard.

Là où la vision du deuil se veut également pertinente, c'est dans l'ambiguïté du portrait de la morte. Il se détache habilement d'une imagerie trop caricaturale, dont selon les dires de Stanislas Nordey chacun est prisonnier : « quant à la représentation du mort lui-même, ou bien du passage de la vie à la mort sur scène, il me semble que nous sommes tous pollués par toute l'imagerie liée à la mort, à la représentation du deuil[220] ». Le personnage de morte se distingue par sa sensualité conservée, elle ne présente aucun signe de raideur cadavérique dans ses déplacements. Elle possède une présence paradoxalement plus charnelle que les autres personnages.

---

[215] Personnage incarné par Pina Bausch, vêtu d'une longue chemise de nuit blanche, qui erre sans but au milieu du mobilier scénique.
[216] Personnages de fiancées mortes qui hantent les sous-bois de *Giselle*, 1841, chorégraphié par Jean Coralli et Jules Perrot, d'après un livret de Théophile Gautier, ainsi que dans *La Sylphide*, 1832, chorégraphié par Filippo Taglioni.
[217] Thomas, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Payot, Paris, 1975, 540 pages.
[218] « Ainsi autrui se dérobe à moi. Il n'y a plus de communion possible entre ce corps sans vie et mon corps vivant ; la présence de son cadavre signifie pour moi la disparition définitive du dialogue. » Thomas, Louis-Vincent, *Ibid.*, page 232.
[219] *Ibidem*.
[220] Debroux, Bernard, « Entretien avec Stanislas Nordey. Donner des indemnités aux morts », in *Alternatives Théâtrales, Expériences de l'extrême*, n° 99, 2008, page 38.

Inversion des rôles

L'inversion des rôles persiste au-delà de l'incarnation, jusqu'à la toilette du mort. Il s'agit d'un rituel autour du cadavre qui consiste à préparer le corps, l'habiller et le coiffer, et surtout à s'assurer du réel décès. Le chorégraphe modifie le rituel, en confiant la toilette du mort à Eurydice qui aide les autres personnages à se préparer pour les funérailles. Elle boutonne les chemises des hommes, replace leur col, les peigne, et donc continue à entretenir un rapport charnel avec ses partenaires. Dans la scène du banquet qui se situe au début de l'œuvre, les mêmes personnages se tiennent autour d'une table, Eurydice est parmi eux. On peut se demander si l'enivrement des participants n'augure pas la fin funeste de cette dernière, comme s'ils s'imbibaient d'alcool pour se prémunir de la contagion du cadavre. Il est évident que cette scène d'ouverture fonctionne comme un pendant de la scène des funérailles, les mêmes personnages sont convoqués, non pas vêtus des vêtements sombres et surannés de deuil, mais de costumes clairs. Leurs discussions sont animées. Le banquet prend des allures de mariage avec une Eurydice vêtue de blanc, qui préside. À la fin du banquet, ils prennent la pose pour une photographie, pose identique qu'ils adopteront en clôture de la scène des funérailles, laissant un vide à la place de la morte. Wim Vandekeybus esquisse une réflexion sur la place de l'image dans la mémoire. Il substitue au cliché photographique soudé à la tombe du défunt une photographie des survivants. Dans la pratique, une photographie du mort encore jeune est apposée à la tombe, comme pour conjurer la décrépitude inévitable de son corps.

Deuxième chapitre : Passion du corps vers une corporalité extraordinaire

Deuxième chapitre Passions du corps, vers une corporalité extraordinaire

« Inventer le corps est aussi le travail du chorégraphe[221] ». Wim Vandekeybus se montre particulièrement attentif au corps. Il effectue un recentrement sur le corps de l'interprète, l'examine, le soumet à des expériences chorégraphiques, pour tenter de scruter ses limites physiques. Par ce processus de focalisation, une véritable poétique corporelle s'élabore. Le corps peut apparaître comme le sujet unique de ses créations, notamment dans des pièces comme *What the Body does not remember*, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* et *The Weight of a Hand*. Même si progressivement l'intrusion d'autres éléments le détourne de cette exclusivité, le corps demeure un objet de recherches. La place prépondérante acquise par le corps concerne l'ensemble de la scène contemporaine et plus particulièrement la danse, qui dans l'exposition d'un corps particulier, tiraillé par toutes sortes d'expériences, trahit une influence considérable de la performance. En effet, les artistes évoluant dans le monde de la performance se sont bien avant les danseurs intéressés à l'exhibition du corps à l'expérimentation de ses limites physiques ou représentatives. Pour Hans-Thies Lehmann :

> Ce n'est pas un hasard si c'est dans la *danse* que les nouvelles images du corps atteignent leur lisibilité la plus transparente. À la danse correspond expressément ce qui vaut pour le théâtre postdramatique en général : elle ne formule pas un sens mais articule une *énergie* ; elle ne représente pas d'illustrations mais un agir. En elle, tout est geste. Des énergies inconnues ou dissimulées jusqu'alors semblent se libérer du corps dansant. Celui-ci s'expose à la fois comme son propre message et en tant qu'élément profondément *étranger à soi-même*. Ça « propriété propre » est terra incognita - soit que dans la cruauté rituelle on recherchera les extrêmes du supportable, soit que du corps même le côté inquiétant et étranger soit remonté à la surface (à fleur de peau) : gesticulation impulsive, turbulence et tumulte, tics hystériques, dislocation autistique de la forme, perte de l'équilibre, chute et déformation. Tout comme la nouvelle danse privilégie la discontinuité, les différents membres (articuli) du corps l'emportent sur la forme de la totalité corporelle. L'abandon du corps « idéal » dans les démarches de William Forsythe, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus saute aux yeux. [222]

---

[221] Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit*, page 246 ;
[222] Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique,* Éd. L'Arche, Paris, 2002, page 265.

Chez Wim Vandekeybus la spatialité est choisie stratégiquement, la nudité du plateau permettant de se concentrer sur le corps. La prédilection pour des espaces indéterminés, sorte de *no man's land* comme dans *Scratching the inner Fields* fait rejaillir l'intériorité de l'interprète qui devient le centre d'attention. Lorsque la scénographie comporte un écran de projection, on passe de l'exposition d'un accord « réel » en action sur le plateau scénique à l'image projetée d'un corps en mouvement.

Son intérêt pour le corps permet un recentrement sur l'interprète comme individu et non plus comme machine à danser. L'interprète dans sa totalité se trouve être au cœur des créations. On peut considérer cette attention portée à l'interprète comme un héritage non négligeable de Pina Bausch. L'humain prime sur la danse, qui n'est alors plus que secondaire. « Afin de pouvoir réaliser leur droit de décider, les danseurs doivent non seulement maîtriser leur corps au maximum, mais aussi se détacher de représentation séculaire du corps humain même[223] ». L'importance pour le danseur de devoir reconsidérer son propre corps, en marge de tout dogme, de toute tradition, lui confère un rôle différent. Il accède désormais à une position active, le débarrassant de sa docilité. Il est également fortement sollicité lors du processus créatif.

L'acteur ou le danseur chez Wim Vandekeybus est amené à se dépasser, se révéler et à dévoiler son humanité. L'Humanité que la danse s'est ingéniée pendant des décennies à écarter pour atteindre une prétendue évanescence est reconquise. Dans la compagnie Ultima Vez la technique importe peu, que l'interprète soit danseur ou acteur. Ainsi dans sa dernière pièce *Booty Looting* la comédienne Birgit Walter a demandé expressément au chorégraphe de ne pas trop parler, incarnant son personnage par sa simple présence physique. Il détourne l'acteur de tout ce qui est superflu pour son interprétation, révélant l'individualité de chacun et se concentrant sur la particularité corporelle de l'interprète

Les limites du danseur sont repoussées dès *What the Body does not remember*. Quels sont les réelles possibilités physiques du corps ? Pour satisfaire son désir d'exploration des capacités physiques du danseur, Wim Vandekeybus élabore des scénarios chorégraphiques où le corps est placé dans des situations extrêmes, menacé par un danger potentiel. Aussi dans sa

---

[223] Ockhuysen, Ronald, *Op. Cit.*, page 53.

première phase créative, sa motivation première n'est pas la provocation, mais une recherche sur le corps. Il serait à la conquête d'une sorte d'âge d'or corporel. Comment le corps entre-t-il dans la danse avec ses émotions et ses déplacements ? Il construit un discours du corps dans ses extrêmes. L'une de ses préoccupations majeures est l'observation de la réaction instinctive du corps face à un état extrême. Il est à la recherche des états extraordinaires du corps. Une gestuelle de l'interne est privilégiée ou plus exactement traquée, qui crée un fort contraste avec les clichés conventionnels de la danse. S'il tente de débusquer une façon naturelle de se mouvoir, ce naturel outrepasse la motricité ordinaire humaine, pour s'apparenter à une gestuelle quasi animale, donc extraordinaire. Il assimile la recherche d'un corps naturel à celle d'un corps instinctif, ce qui explique cette prédilection pour l'extrême. Le spectacle d'un corps poussé jusqu'à ses limites n'existerait que pour satisfaire sa quête du naturel. Ainsi, l'extrémisme n'est pas sa préoccupation majeure, mais l'une des conséquences liées à la recherche d'un corps débarrassé de son poids social et artistique. La persévérance dans cette observation corporelle construit l'art de Wim Vandekeybus.

Il révèle un vocabulaire intense, « achorégraphique » qui correspond aux états extrêmes du corps. Pour Hans-Thies Lehmann : « le théâtre dansé dégage des traces de la corporalité jusqu'ici ensevelie. Il accroît, déplace, avant tout des impulsions motrices et des gestes corporels et rappelle ainsi des possibilités latentes oubliées et retenues du langage du corps[224] ». Une énergie plus extravertie est alors libérée. Cette libération du corps de l'interprète est souvent qualifiée d'agressive. On perçoit dans cette explosivité l'influence de William Forsythe.

Le retour à un comportement instinctif conduit le chorégraphe à examiner le comportement animal et à s'en inspirer pour certaines de ses pièces comme *7 for a Secret never to be told*, où il privilégie un comportement mimétique. Pour *Blush*, il dépasse l'imitation superficielle d'une gestuelle animale pour favoriser un état plus bestial du corps, quelque chose de plus naturel. « Les propos de Horst fondateur de *Dance Observer* rappellent de plus que la nudité, l'animalité qui renvoie peut-être à une recherche des origines à travers le concept de matière, du corps primitif ou du corps cosmique, ont leur place sur la scène chorégraphique contemporaine et pose ainsi à l'esthétique moderne de nouvelles

[224] Lehmann, Hans-Thies, *Op. Cit.*, page 151.

problématiques. La tentation serait alors grande de voir dans cette hypothèse un retour à l'expression[225] ».

Enfin, on étudiera la réception de ce corps cobaye. Comment est-il accepté par le public ? N'y a-t-il pas surenchère sur la scène contemporaine de l'exposition d'un corps tiraillé, expérimenté ? On s'interrogera sur la part d'obscénité que recèle cette exposition d'un corps parfois en souffrance.

[225] Cremezi, Sylvie, *L'élaboration du sens dans la danse contemporaine*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Guiomar Michel, Paris-IV, 1990, page 23.

1. . Utopie d'un âge d'or corporel

La première phase chorégraphique[226] de Wim Vandekeybus est dominée par la volonté de reconquête d'un corps instinctif. Il est convaincu de l'existence souterraine d'un corps au comportement instinctif, c'est-à-dire non dirigé par l'intellect. Un corps qui réagirait de façon plus naturelle, dont le comportement ne serait pas dicté par des conventions sociales. L'instinct demande juste à être stimulé pour rejaillir. Ainsi, le poids de la civilisation qui muselle le comportement humain n'est pas une situation irrémédiable, et le corps placé dans un contexte particulier peut retrouver ses réactions instinctives. Si l'instinct, la présentation d'un corps brut dominent ses premières créations, ces préoccupations ne disparaissent pas de son univers créatif plus récent ; cependant il propose des œuvres sans doute à la structure plus complexe, où l'instinct vient s'ajouter à d'autres préoccupations d'ordre narratif ou plastique.

La focalisation sur la possible reconquête d'un âge d'or corporel, la volonté de retrouver les facultés physiques, oubliées, du corps dominé par l'intellect, implique une réévaluation du médium chorégraphique, tel qu'il est appréhendé traditionnellement. Wim Vandekeybus remet en question les fondements de la discipline, et opte pour un changement radical de point de vue quant à la motivation du corps dansant, avec *What the Body does not remember* en 1987. En effet, il se détache de considérations purement formelles, se justifiant dans une continuité chorégraphique historique. Cependant, il fait œuvre de chorégraphe, puisqu'il questionne la motricité du corps, les raisons qui le poussent à bouger et les limites physiques de ce corps en mouvement.

Son attitude « naïve » à l'égard de la danse lui permet d'aborder des problématiques fondamentales et pertinentes, qui ne sont pas prédéterminées par un contexte disciplinaire trop pesant. Étranger au monde de la danse, il favorise tout d'abord une démarche intuitive. Il se

---

[226]Nous considérons les trois premières créations scéniques à savoir : *What the Body does not remember* (1987), *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* (1989), *The Weight of a Hand* (1990), ainsi que le film de danse *Roseland*(1990), relecture des trois pièces chorégraphiques, comme constituant sa première phase chorégraphique, qui se caractérise par une physicalité exacerbée et une recherche du corps instinctif par la mise en danger.

trouve en marge d'une certaine danse contemporaine[227], qui introduit sur scène un regard critique sur la discipline et notamment sur les années de formation. Allant jusqu'à déplacer le discours théorique et scientifique au cœur de la création, Wim Vandekeybus ne semble que peu concerné par ces problèmes propres à la discipline. Il va effectuer un recentrement sur le corps, et plus précisément sur celui de l'interprète, de l'individu. Il prête une réelle attention à l'humanité, l'unicité de son interprète, qui participe pleinement à la phase créative. Le corps est redécouvert et ses qualités charnelles sont exploitées.

Sa démarche intuitive, qui lui permet d'appréhender ou de réévaluer les qualités intrinsèques de chaque corps, s'associe à un processus de création particulier, peu éloigné d'une méthode scientifique. En effet, la capture de l'instinct nécessite la mise en place d'un laboratoire expérimental, qui teste le corps. Ainsi, avec ses interprètes ils consacrent les premières séances de travail à de l'expérimentation, de l'observation. Il y met en application ses intuitions, qui seront validées durant cette phase d'essai.

Il cherche par la mise en situation, la convocation du risque, à provoquer les réactions instinctives, oubliées du corps. Progressivement, les recherches sur l'instinct évoluent, pour s'intéresser à l'emprise de l'inconscient, du désir sur le comportement humain.

L'intérêt manifesté pour l'instinct va jusqu'à questionner l'animalité contenue dans ce comportement dit « primitif ». Toutefois il me semble primordial de distinguer l'appropriation mimétique d'une gestuelle animale dans certaines pièces[228], de l'abandon corporel extrême qui s'apparente à l'animalité ou à la bestialité[229]. Enfin, la déchéance corporelle notable chez Wim

---

[227] Il ne laisse pas de place dans ses créations scéniques ou cinématographiques à un questionnement disciplinaire, à une théorisation de la danse, tendance qui affecte une partie non négligeable de la danse contemporaine, qui s'interroge sur la rigueur de la formation de danseur, et tourne également en dérision le discours critique porté sur la danse (notamment dans la pièce *Relation publique,* signée Caterina Sagna). Cf. Chap.II 1.1.1.2. *Détachement du chorégraphique*.

[228] Dans *7 for a secret never to be told,* l'appropriation d'un comportement animal est exclusivement mimétique, les déplacements et comportements des pies sont imités de manière caricaturale.

[229] Dans *Blush*, l'appropriation du comportement animal se veut plus « naturelle », et n'imite pas une gestuelle avec précision. En effet, les interprètes tentent de se glisser dans un état de corps particulier, de retrouver une sensualité, un abandon corporel, proche de la nature animale.

Vandekeybus peut être lue comme une possible accession au dionysiaque décrite par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*[230].

1.1. Démarche intuitive : à la recherche d'un corps incarné

1.1.1 Affirmation d'une fraîcheur chorégraphique

L'absence de formation en danse permet à Wim Vandekeybus d'aborder le mouvement sans *a priori*, il est motivé par ses seules intuitions et la volonté d'extériorisation des pulsions internes de l'homme qui se manifestent à travers le corps en mouvement.

Il jouit d'une liberté que les chorégraphes rompus à la discipline classique ou moderne, durant leurs années de formation, ne détiennent plus. Dès lors, son approche sera radicalement différente de celle des chorégraphes-danseurs[231] qui portent en eux le poids d'une tradition. Ainsi, Wim Vandekeybus aborde la danse, le mouvement du corps avec une certaine naïveté, une pureté. Certes, il possède d'autres acquis artistiques, moindres selon lui, qui se font pressentir dans son approche plastique de la scène et qui prédéterminent certains de ses choix. Il n'accède pas à la scène vierge de toute formation artistique.

Cependant, il se situe en marge des problématiques autocentrées récurrentes dans les pièces chorégraphiques contemporaines, leur préférant la création d'un univers personnel et onirique. Empruntant pour se faire le corps en mouvement qui définit la discipline chorégraphique, il n'est pas chorégraphe par choix, mais par nécessité expressive.

---

[230] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Folio essais, Paris, 2008 (première parution1872), 375 pages.

[231] Sont désignés sous l'appellation de chorégraphes-danseurs, les chorégraphes qui ont bénéficiés d'une formation de danseur, tels que Pina Bausch, Alain Buffard ou Caterina Sagna. Á noter que ces chorégraphes n'occupent plus forcément la fonction d'interprète au sein de leur compagnie.

1.1.1.1. Acharnement à échapper à un quelconque étiquetage

Rappelons que la Belgique, qui a vu l'essor d'une génération de jeunes chorégraphes dans les années quatre-vingts, ne dispose pas d'une tradition chorégraphique du même ordre que la France ou la Russie[232]. Aussi, les jeunes créateurs ne sont-ils pas étouffés par le poids de la tradition, cette terre en friche, offre un espace de liberté. La jeune génération n'a rien à prouver, elle n'a pas à souffrir d'une quelconque comparaison avec ses aînés. Et, comme le remarque Guy Duplat, auteur d'un ouvrage consacré à l'émergence de « la vague belge » : « il n'y avait ni père à tuer, ni normes, alors que la France souffrait du poids de ses institutions [...][233] ». Les chorégraphes et metteurs en scène belges vont créer une forme de spectacle en marge, négligeant les frontières disciplinaires quelque peu sclérosantes. Cette absence de repères en Belgique leur permet de réinventer les règles d'un spectacle, et de repousser les frontières entre les genres scéniques.

Le directeur du théâtre de la ville, Gérard Violette, de dire :

> Chaque fois que j'ai vu des chorégraphes belges, j'ai tout de suite senti que c'était bien : on y trouvait une réelle inventivité, une vraie force, une vitalité allant parfois jusqu'à la violence. Mais cette force est mélangée à la poésie, chez Jan Lauwers, Jan Fabre, Sidi Larbi Cherkaoui, Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart ou Alain Platel. Il y a toujours une démarche simple, mêlée souvent à un peu de naïveté. Ce ne sont pas des personnalités intellectualisantes comme on n'en connaît trop en France, mais ils sont très intelligents et ils présentent des univers originaux qui ne ressemblent à rien de connu et que nous sommes incapables d'avoir en France[234].

---

[232] En France ou en Russie, la danse classique est une institution et son implantation est fortement ancrée. Il est difficile de se prétendre chorégraphe ou danseur sans avoir suivi une formation académique. Aussi, la « nouvelle danse française » qui éclot à la fin des années soixante-dix se voit-elle contrainte de se situer par rapport à cette tradition écrasante ; et les chemins pris par les jeunes chorégraphes français marquent une rupture avec la tradition classique. Beaucoup de ces jeunes chorégraphes n'émanent pas du monde de la danse, comme Jean-Claude Galotta qui vient des arts-plastiques, ou Joseph Nadj qui a une formation de mime. Concernant la Russie, le poids de la tradition classique semble peser davantage qu'en France, le pays ne se distingue pas par une création chorégraphique avant-gardiste, très attaché à la danse classique, qui a servi durant toute l'histoire de l'U.R.S.S de vitrine culturelle face à l'occident.

[233] Duplat, Guy, *Une Vague belge*, Éd. Racine, Bruxelles, 2005, page 157.

[234] *Ibid.*, page 7.

Force est de constater que ce manque de repères est un atout pour les jeunes chorégraphes, et Wim Vandekeybus de s'enorgueillir de ses lacunes « chorégraphiques ».

Je n'ai jamais fait une école de danse, j'étais plutôt photographe. Mais je n'ai rien étudié en fait. J'ai fait. J'ai créé une pièce[235] très physique et on a dit : « c'est une révolution dans la danse, ils lancent des briques ! » La danse ne m'a pas appris comment faire une pièce, sinon je n'aurais pas fait ce spectacle. Maintenant, les gens savent tout, sont informés, éduqués pour faire une chose de telle manière. C'est plus difficile de changer une forme[236].

Il refuse d'adhérer à l'étiquetage imposé de ses créations. S'il fait œuvre de chorégraphe, ce n'est pas intentionnellement, il ne cherche pas à s'inscrire dans une tradition, ni à définir ce qu'est la danse. Ce sont davantage des observateurs extérieurs - critiques et programmateurs - qui ont perçu à travers son travail scénique, dès *What the Body does not remember*, une intention chorégraphique, quelque chose qui venait remettre en question la danse. Cette obsession de la classification des œuvres semble être une préoccupation française, comme il le remarque lors d'un entretien accordé à Robert Ayers[237].

Ainsi, pour *Scratching the inner Fields*, il entre dans la danse en empruntant un chemin détourné. Il donne comme indication à ses danseuses, alors ensevelies sous un monticule de terre, de mettre en œuvre toute leur énergie, comme si elles devaient s'extirper de leur sépulture. Même si l'énergie provient d'une sorte de rage interne, le résultat s'apparente à de la danse. Il n'y a pas de théorisation préalable, ni de questionnement pour savoir si les séquences produites outrepassent le domaine de la danse.

> L'important, c'est tout le reste, la danse n'existe pas en soi, elle est inhérente à autre chose, comme l'humour qui surgit toujours grâce à l'élément qui vient juste avant ou juste après[238].

Aussi, les références au chorégraphique, à des pas de danse se font rares au sein de son travail. Et les rares exemples que l'on peut citer, sont apportés par ses interprètes. Notamment

---

[235] *What the Body doesn't remember*, 1987.
[236] Entretien réalisé par Dubost, Sylvia, « Le Principe d'incertitude », in *Novo*, n°17, décembre 2011, page 61.
[237] Ayers, Robert, « *Scratching the inner Fields*: listening to Wim Vandekeybus », in *Dance Theatre Journal*, n°1 2002, pages 6-9.
[238] Izrine, Agnès, « L'homme qui voulait être un cheval », *Op. Cit.*, page 30.

la séquence de pas de danses folkloriques slaves dans *Sonic Boom*, initiés par une danseuse, puis répétés et détournés par l'ensemble des interprètes, est une contribution d'Elena Fokina, danseuse russe[239]. Les citations purement chorégraphiques ne sont pas exclues, mais proviennent de ses interprètes qui n'ont pas le même vécu que lui.

Il considère la danse avant tout comme un médium, une forme d'expression accessible à tous, et si au fil des années un style chorégraphique propre à la compagnie s'est imposé, c'est davantage pour communiquer quelque chose, par souci d'expressivité que pour instituer une façon de bouger[240].

S'il manifeste une telle méfiance à l'égard de la classification de son travail, c'est sans doute en raison de sa conception transversale de la danse. « Il va s'agir non plus de reconduire les échanges et les rencontres entre les disciplines, mais de penser et pratiquer la danse comme *La* frontière entre les arts[241] ».

1.1.1.2. Détachement du chorégraphique

L'œuvre façonnée par Wim Vandekeybus se trouve être à l'écart d'une tendance réflexive dans la danse contemporaine, qui introduit un regard critique et théorique sur scène. La nécessité d'aborder des problèmes propres à la discipline se fait sentir chez certains créateurs, qui manifestent notamment le besoin d'évoquer la dureté voire l'absurdité des années de formation, auxquelles ils ont été soumis.

Ainsi, la scène se fait lieu de discussion, de critique. Et, l'avant-garde chorégraphique se construit en opposition à un certain académisme, et à un esprit considéré comme étriqué. Les années de formation sont alors assimilées à une sorte de dictature corporelle, destinée à formater le corps, et par extension l'esprit.

---

[239] Elena Fokina a rejoint la compagnie Ultima Vez, en 2002 avec *Blush*.
[240] Extrait d'une émission de télévision belge diffusée sur la RTBF, *50 degrés nord*, www.youtube.com/watch tv :8rQq.9hdwTmg, consulté le 10/09/2011.
[241] Goumarre, Laurent, cité par Montaignac, Katya, « L'éclatement des formes », in *Jeu, Revue de théâtre,* n°114, 2005, page 41.

Pina Bausch tourne en dérision la torture physique que représente la discipline classique dans *Walzer*[242], à travers le personnage irascible, interprété par Jo-Ann Endicott. En effet, la jeune femme apparaît sur scène excédée, et se livre à une démonstration d'assouplissements, d'exercices d'ordinaire effectués à la barre, chaussée d'escarpins à talons. À chaque mouvement, elle grimace et râle, proposant ainsi une parodie burlesque de la violence physique infligée par la danse classique. Son artificialité y est dénoncée. Et Pina Bausch va plus loin en assimilant ce formatage arbitraire du corps, aux normes tout aussi arbitraires définissant le genre. Le personnage dénonce les codes de la danse classique et ceux de la féminité, imposant une certaine tenue du corps.

Dans une œuvre datant de la même année, *Nelken*, le discours critique introduit sur scène par Pina Bausch s'adresse directement aux balletomanes, à la presse spécialisée, qui ont accusé la chorégraphe d'une disparition de la danse dans ses pièces. Dominique Mercy interpelle le public « Tour en l'air. Tour en l'air. Tour en l'air. Et voilà ! (applaudissements du public) […] Look. Entrechats 6… », et effectue les figures énumérées. Il traverse le plateau en multipliant les figures codifiées et signe de virtuosité : « pour en finir avec la danse ».

La critique d'un formatage corporel s'intensifie chez Alain Buffard, s'interrogeant sur la dépersonnalisation induite par la discipline, et n'hésitant pas à la comparer à celle opérée dans l'armée. Ainsi, avec *Tout va bien !*[243], pièce qui traite de l'embrigadement de l'individu au sein de l'armée, il y injecte une critique cynique de la danse. Que ce soit dans les rangs de l'armée ou dans les classes de danse, on cherche à créer un corps - corps de l'armée ou corps de ballet - qui réponde à un canon unique et réagisse de façon mécanique. La discipline du ballet est présentée comme un art dictatorial, le corps réagit à des ordres, la personnalité de l'apprenti-danseur étant muselée sous le poids de la discipline, et le souci d'uniformisation. Tous les interprètes sont vêtus à l'identique, quelle que soit leur identité, ils portent un corset, des bas et des porte-jarretelles, nourrissant une ambiguïté sexuelle. Le corps y est malmené, répondant aux ordres et mettant en exergue un rapport de domination, inhérent à l'apprentissage de la danse. La critique de la danse instaurée par Alain Buffard s'intègre à la fiction, ne tombe pas dans l'écueil d'un discours didactique qui aurait pour effet de rompre l'illusion ou tout du moins de briser l'univers recréé.

---

[242] *Walzer,* chorégraphie Pina Bausch, dramaturgie Raimund Hoghe, 17/06/1982, Theater Carré, Amsterdam.
[243] *Tout va bien !*, chorégraphie Alain Buffard, 21/06/2010, Festival Montpellier Danse.

Paradoxalement, chez Jan Fabre on note une fascination pour ce corps discipliné. Son approche peut paraître surprenante et atypique, dans la mesure où il n'émane pas du monde de la danse, plasticien de formation. Les références faites au ballet classique ne détiennent pas un caractère autobiographique, comme chez Pina Bausch ou Alain Buffard. Dès ses premières œuvres scéniques, notamment dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, il entreprend un travail critique sur le corps discipliné du danseur. Les actions effectuées par les interprètes sont dictées par une tierce personne, qui hurle une série d'ordres, telle qu'à la scène 7 où l'acteur 7 donne des ordres que les autres exécutent. « Mettre chemise. Premier bouton. Deuxième bouton. Troisième bouton. Quatrième bouton. Cinquième bouton. Sixième bouton. Prendre cravate. Mettre Cravate. Prendre veston. Mettre veston. Deuxième bouton. Troisième bouton. Quatrième bouton. Cinquième bouton[244] ». Puis, à la scène 9, le simple ordre « Dance ! » est crié par l'actrice 4. *Le Pouvoir des folies théâtrales* ne laisse que transparaître la fascination qu'exerce la discipline classique sur Jan Fabre ; c'est avec *Sections dansées*[245] qu'il développe son obsession. L'analyse de ce paramètre de l'œuvre de Jan Fabre proposée par Emil Hrvatin[246] révèle la complexité de son approche et tout son caractère paradoxal. En effet, la rigueur de la danse classique est convoquée pour montrer l'impossibilité d'une maîtrise corporelle totale. Aussi, en étirant la temporalité d'usage dans le ballet, en demandant à une interprète de conserver une position de base les bras en couronnes, durant plusieurs minutes, il fait l'expérience de la désobéissance inhérente du corps, qui ne peut constamment être dirigé par l'esprit. « L'échec limite le corps, mais en même temps le constitue en tant que corps[247] ». Le corps lâche prise par un excès de rigueur, et Jan Fabre met en scène les limites de la danse classique.

Outre une critique de l'académisme, de la formation classique, d'autres chorégraphes rendent leur scène perméable à un discours théorique, généralement tenu hors-scène dans la presse spécialisée ou lors de colloques. Avec *Relation publique*[248], Caterina Sagna s'approprie les codes de représentation d'un colloque ou d'une conférence de presse, dont elle dénonce la

---

[244] Fabre, Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, texte de la pièce et captation vidéo du spectacle, Éd. L'Arche, Paris, 2009, page 42.
[245] *Sections dansées* sont des séquences chorégraphiques réalisées en 1987, pour l'opéra *Das Glas im Kopf wird vom Glas*.
[246] Hrvatin, Emil, Jan Fabre, la discipline du chaos, le chaos de la discipline, Armand Colin, Paris, 1994, 174 pages.
[247] *Ibid.*, page 83.
[248] *Relation Publique*, chorégraphie Caterina et Carlotta Sagna, dramaturgie Roberto Fratini Serafide, 2002.

prétention et le caractère surfait. Ce type de procédé a pour effet de rompre l'illusion du spectacle et de le situer au même degré de réalité qu'un débat d'idées.

Le discours intellectualisant que peut détenir tout spectacle de danse contemporaine, même sur le ton de la dérision semble impensable chez Wim Vandekeybus, trop attaché à la constitution d'un univers fictif. Même s'il effectue quelques incursions dans la réalité, il ne manifeste pas la volonté d'établir un constat critique du monde chorégraphique sur scène. Peut-être que les ordres donnés dans *Sonic Boom* : comme « crie sans bruit » ou « prend feu. Stop. », s'apparentent à des exercices d'improvisation, des exercices demandés aux acteurs pour évaluer leur capacité de jeu. Cependant, la critique n'est qu'esquissée et demeure plus proche du constat que de la satire. Les demandes faites à l'une des interprètes de frapper la poitrine d'un homme, de lui briser les genoux, de sauter sur son ventre, puis d'effectuer la danse du ventre[249], peuvent être lues comme une critique ironique des consignes autoritaires promulguées par le chorégraphe et exécutées souvent avec docilité par les danseurs. Il montre ici l'absurdité que peuvent revêtir certaines consignes chorégraphiques ou même théâtrales.

Si l'avant-garde chorégraphique s'érige en opposition à la tradition, ou à l'académisme, la contestation existe dans le travail de Wim Vandekeybus mais de façon endogène, c'est-à-dire qu'il remet en question, contredit ses propres phases créatives. Le renouvellement opéré sur scène passe par une phase de destruction, par un rituel de recommencement comme dans *NieuZwart*, œuvre dont le titre signifie nouveau noir. On sent dans cette pièce une volonté de table rase, de recommencer. En même temps, la renaissance artistique part de zéro et n'évoque pas le passé. Il n'y a pas de contestation, mais une négation du reste.

On peut considérer que Wim Vandekeybus néglige dans son travail scénique les règles du chorégraphique, il se félicite de ne pas avoir l'œil chorégraphique[250]. À ce propos, on notera la justesse de la remarque de David Byrne à l'égard de ses créations, qui précise que Wim Vandekeybus n'est pas intéressé par le mouvement en lui-même et son vocabulaire

---

[249] Texte du DJ. "Hit the chest …Simon says break the knee, Simon says jump on the belly… Simon says make the belly dance".

[250] Hivernat, Pierre, « Du mouvement à l'image », in *Les inrockuptibles*, 02/06/1999, Boîte d'archives du spectacle *In Spite of Wishing and Wanting*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.

provient de « l'extérieur du monde de la danse[251] ». Toutefois, s'il ne prend pas en considération la tradition chorégraphique, son œuvre ne s'érige pas pour autant contre cette tradition, mais impose de nouveaux codes et puise ses références dans la littérature ou le cinéma.

Quel but assigne-t-il à son travail scénique ?

La danse étant pour lui un médium, il l'utilise pour ses qualités expressives et ne s'attache pas à mettre au point un langage. Sa motivation première semble être la reconquête d'une authenticité sur scène.

> [...] Il importe de travailler avec l'agressivité physique et mentale. De faire douter le public de la réalité. Un de mes premiers préceptes était : *back to reality*. Le retour à quelque chose de vrai dans le mouvement, que d'autres ont plus tard appelé : danse[252].

L'établissement d'un langage dansé autonome ne l'intéresse pas, davantage préoccupé par la création d'un univers cohérent et porteur d'authenticité. Certes, au regard de l'ensemble de son œuvre on peut faire le constat de l'existence d'un style chorégraphique estampillé Ultima Vez, ou plus exactement d'une identité gestuelle. En effet, certaines figures sont caractéristiques de son univers : tels que la course en cercle, les portés-impulsion, les chutes ou encore les lancers d'objets. Mais à l'intérieur de ces figures génériques, qui désignent un déplacement, un rapport à l'autre, rien n'est codifié, une multitude de variations est envisageable. Outre ces quelques figures de style reconnaissables ce qui le définit, le distingue des autres chorégraphes : c'est cette énergie qui vient de l'interne, l'extirpation d'une énergie enfouie, qui crée un contraste saisissant avec le vocabulaire conventionnel de la danse, apparaissant dès lors comme figé.

Néanmoins, à travers la maîtrise technique des interprètes, on distingue un style chorégraphique propre à la compagnie. Si en 1987 il part de rien lorsqu'il crée *Spiegel*,

---

[251] David Byrne, musicien co-fondateur du groupe new wave Talking Heads. Il réalise la bande son pour les spectacles de la chorégraphe Twyla Tharp. Wim Vandekeybus fait appel à lui, pour la musique d'*In Spite of Wishing and Wanting*. Propos issus du Programme du spectacle: *In Spite of Wishing and Wanting : the creation*, Bruxelles, 1999, page 3.

[252] Erwin, Jans, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, note n°4.

relecture et montage de 20 années de carrière, un style s'est constitué et les interprètes qui s'emparent des séquences chorégraphiques de *What the Body does not remember* ou *Inasmuch as Life is borrowed* font preuve d'une maîtrise technique supérieure, et sont capables d'intégrer le travail de Wim Vandekeybus comme une manière de danser. La création d'une identité gestuelle et énergique est indéniable, en témoigne la pièce de Clara Maria Villa Lobos *XL, because Size does Matter*[253], qui, à la manière de commande dans un fast-food, propose des séquences dansées représentatives d'un chorégraphe contemporain. Ainsi, reconnaît-on au premier coup d'œil un pastiche de Joseph Nadj (les danseurs sont vêtus de costumes trois pièces trop grands et effectuent de grands mouvements des bras) et pour caractériser Wim Vandekeybus, les danseurs se heurtent violemment, accomplissent des portées spectaculaires et chutent à répétition. Ce croquis chorégraphique réalisé en quelques secondes témoigne de l'existence d'un style, d'une identité gestuelle propre au chorégraphe flamand.

L'incertitude comme moteur créatif

L'absence de références au milieu chorégraphique s'explique partiellement par son obsession de créer, de ne pas copier, de ne pas être assimilé à, en d'autres termes d'être unique. Cette volonté suprême de créer, d'être le premier à aborder le corps en mouvement de telle manière domine son discours sur son propre travail. Il conçoit son œuvre comme une composition organique, où tout viendrait de l'intérieur pour s'extérioriser. Il manifeste une véritable angoisse à l'idée de copier le travail de quelqu'un d'autre.

> Je n'ai jamais voulu faire quelque chose qui a déjà été fait par quelqu'un d'autre. C'est pourquoi j'essaie de mettre au point un langage en contact avec la réalité, un langage qui vienne de mes tripes. Pourquoi dépenser autant de temps, d'énergie dans l'idée d'un autre ? [254].

A cette obsession de la peur de reproduction s'ajoute une tendance destructrice dans son travail, qui le pousse à recommencer, à détruire certaines bases trop stables. « J'ai toujours

---

[253] Un menu plagiant ceux des *fast food* est distribué aux spectateurs, ainsi peut-on commander un « Platel Pie », ou un « double de Keybus ».
[254] Brennan, Marie, « Euroscrash: the bane of physical theater? », in *Dance theater Journal*, vol 13, n°3, 1997, page 45.

aimé démolir tout et n'être certain de rien, dans ma vie privée également. Encore et encore j'ai envie de construire quelque chose de nouveaux et de me surprendre moi-même[255] ».

1.1.2 Présence de l'interprète

1.1.2.1. Quête de l'individu

Wim Vandekeybus amène sur les plateaux de danse sa conception de l'interprète - individu qui passe avant celle d'interprète-virtuose. En opérant une sélection de ses interprètes davantage basée sur les rapports humains, il fait voler en éclats une certaine conception de la danse, où seule l'excellence est visée au mépris de l'individu. Avant de mettre en scène un corps performant et indéfectible c'est l'humanité, la personnalité du danseur ou du non - danseur[256] qui est sondée. Il recherche la singularité chez ses collaborateurs (- interprètes). On peut déceler dans cette manière de procéder, de choisir ses danseurs, une forte influence de Pina Bausch.

Une nouvelle conception de l'interprète s'impose au sein de la compagnie Ultima Vez. Le statut du danseur se voit modifié, il n'est plus pensé comme « un passeur de chorégraphies », un exécutant mais comme un « réfléchissant », un créateur à part entière de la pièce. Lors des improvisations, le danseur apporte sa propre contribution à l'œuvre à partir des consignes données par le chorégraphe ou son assistant. Ainsi, dans la scène d'ouverture d'*Œdipus/ Bêt noir*, chaque interprète donne chair à sa manière à l'idée de pétrification. Les poses comme « gelées » n'étant pas imposées par le chorégraphe, mais fruit de l'imagination de chaque interprète. Chacun adoptant la consigne à son propre corps, à sa motricité singulière, il y a véritablement interprétation d'une consigne chorégraphique.

Réévaluation de l'interprète

Les rapports entretenus entre le chorégraphe et les interprètes se divisent en deux catégories. Tout d'abord, on note la présence d'interprètes-muses qui inspirent la pièce

---

[255] Jonge, Stéfanie, (de), « Wim Vandekeybus and David Eugene Edouards join forces », issu d'un magazine belge *Humo*, n°3237, 17/09/2002, www.16horsepower.com/*Blush*.html.interview, consulté le 02/02/2005.
[256] Wim Vandekeybus ne choisit pas que des interprètes qui ont une expérience ou une formation de danseur, la personnalité de l'interprète est plus importante que ses acquis techniques.

chorégraphique en amont, qui illuminent l'œuvre de leur aura. Puis, les interprètes-créateurs qui contribuent pleinement à l'œuvre.

L'interprète-muse rempli en quelque sorte un rôle de déclencheur dans le processus de création. La rencontre hasardeuse que Wim Vandekeybus fait dans un parc à Hambourg d'un vieil homme Carlo Verano, ancien artiste de music-hall, se trouve être à l'origine de sa pièce *Immer das selbe Gelogen.* Le récit de la vie du vieil homme sert de socle à la pièce, et pour lui donner une présence plus réelle, Le chorégraphe réalise un court-métrage diffusé pendant le spectacle, qui immortalise Carlo Verano dans son quotidien ritualisé et solitaire. L'influence que le vieil homme va exercer sur l'Œuvre de Wim Vandekeybus est considérable et dépasse *Immer das selbe Gelogen*, pièce qui lui ai consacré. En 1992, un film de fiction *La Mentira* est réalisé, toujours à partir des récits de Carlo Verano. Mais surtout à partir de cette rencontre déterminante, il réévalue son approche narrative. Á partir de 1991, la narration est (ré)introduite dans son travail scénique. Les personnages de conteur vont ponctuer ses créations – scéniques et cinématographiques -[257]. C'est pourquoi nous considérons Carlo Verano comme une muse pour le chorégraphe.

La collaboration établie avec Saïd Gharbi dans *Her Body doesn't fit her Soul*, interprète aveugle, peut être considérée comme relevant du rapport d'artiste à muse. En effet, la cécité de Saïd Gharbi questionne le chorégraphe et devient l'un des thèmes centraux de la pièce, il s'intéresse à la motricité particulière et au rapport au danger qu'implique le handicap. L'atypisme de l'interprète sert de base réflexive à la création. Toutefois, la présence de Saïd Gharbi est réelle sur scène, il ne sert pas uniquement de source d'inspiration. Sa présence sur scène joue réelement avec la dangerosité, notament les limites spatiales du plateau, qui ne doivent être franchies par le danseur, au risque de chuter, si il s'agit d'un plateau surélevé. S'ajoute à la présence physique d'interprètes aveugles (Saïd Gharbi et une autre comédienne), un texte de Mohamed Ali, qui complète la thématique de la perception, de la vision abordée dans *Her Body doesn't fit her Soul.* Mohamed Ali aborde la percpetion et l'importance qu'on lui accorde dans notre société d'un point de vue politique. En effet, il se focalise sur notre rapport social et ségrégationiste à la couleur de peau.

---

[257] Cf. Chapitre IV : *La Narration comme apaisement des passions ou exacerbation des obsessions*.

> Jesus is white, Saint Nicholas is white, Tarzan, king of the jungle, is white, Miss America is white, Miss Universe is white, Miss World is white.
>
> When you go to heaven, you walk on a milky white way; before you go to heaven, you're washed in lambood, it's white as snow they say. They teach us in TV commercials: they all have white-all cigars, white-swan soap, king-white soap, white-clare tissuepaper, white-rain hair rinse, white tornado wash, everything seems to be white. I'm dreaming of a white Christmas, angel hair is white, angel-food cake is white, devils-food cake is dark; and Mary had a little lamb, with feet as white as snow. So everything, the greatest so far, has been[258]

Ce texte incisif prend encore une autre coloration, dit par une comédienne aveugle, et renforce l'absurdité des ségrégations basées sur la couleur de peau.

Outre, l'interprète-muse qui tient une place privilégiée au sein de l'œuvre de Wim Vandekeybus, la majeure partie des interprètes se distingue par leur personnalité singulière, et leur fonction dépasse la simple interprétation, pour accéder au rang de créateur. Malgré l'implication physique intense requise par la scène de Wim Vandekeybus, le niveau technique est certes un des paramètres primordiaux quant au choix des danseurs, toutefois la sélection dépend de leur personnalité.

Il importe que le danseur ne disparaisse pas derrière sa technique. Ici, l'influence des méthodes de travail de Pina Bausch est incontestable, puisqu'elle est la première à adopter ce type de démarche, privilégiant toujours l'individu avant la maîtrise technique. L'humanité de l'interprète irradie la scène de Wim Vandekeybus, qui sans cette attention à la personne, livrerait une danse virtuose mais sans profondeur. Il dit : « les personnes sont ce qui compte le plus pour moi, je suis attaché à chaque danseur et je traite chacun d'eux différemment[259] ».

Aussi, lors des sélections de nouveaux danseurs et comédiens, la compagnie Ultima Vez auditionne jusqu'à 600 personnes. Est prioritairement interrogée la notion de présence scénique. Cette qualité évanescente propre à certains interprètes ne s'apprend pas, elle appartient en quelque sorte au domaine de l'inné. Et Wim Vandekeybus témoigne de la difficulté à remplacer des interprètes blessés ou engagés sur d'autres projets, concernant les

---

[258] Texte de Mohamed Ali. Cf. Annexes.
[259] Izrine, Angès, «L'Homme qui voulait être un cheval », *Op. Cit.* , page 31.

productions en tournée. En effet, il s'avère pour lui quasi impossible d'envisager un remplacement, certains rôles étant intrinsèquement liés à la personnalité de l'interprète.

> Ce n'est jamais facile de remplacer un interprète, de reprendre un rôle déjà rodé. Bien que de nos jours les danseurs soient de meilleurs techniciens, ils sont parfois de moins bons interprètes, ils ont moins d'aura ou de charisme. Ils sont trop formatés, policés et au final sont semblables. Les personnalités brutes sont rares[260].

Il est vrai qu'avec l'avènement du *Tanztheater* et à sa suite d'une danse contemporaine plus transversale, la part créative de l'interprète se voit réétudiée. Nathalie Schulmann, dans *Nouvelles de danse*[261], s'interroge sur la réalité de l'interprète dans la danse contemporaine, qui passe d'un état de chosification à un statut réflexif et créatif. Le danseur s'implique davantage dans le processus de création, une liberté d'interprétation supplémentaire lui permet d'ajuster la chorégraphie ou les consignes chorégraphiques à son propre corps. Et de préciser, à propos de *What the Body does not remember* « Wim Vandekeybus laisse les danseurs régler leurs états de corps, ce qui met en lumière la diversité des savoir-faire[262] ». Aussi, la technique ou méthode chorégraphique qui privilégie une mise au point progressive, élaborée en fonction des corporalités et personnalités propres aux individus appartenant à la compagnie, met en péril l'idée d'uniformité et de stabilité. La possibilité de fabriquer un corps de ballet, un canon corporel reproductible est annihilée par cette glorification de la singularité corporelle. La technique n'existe pas dans l'absolu, elle ne s'impose pas au corps, elle se crée en accord avec ceux-ci.

Wim Vandekeybus ne conçoit pas la chorégraphie comme une mise au pas, les danseurs ne reproduisent pas servilement une chorégraphie écrite ou préétablie. Il refuse de leur « montrer les pas »[263] et de les manipuler « comme des marionnettes »[264]. Son appréhension de l'interprète s'oppose diamétralement à la définition proposée par André Levinson d'une bonne danseuse. En effet, pour le critique de ballet, la déshumanisation de la

---

[260] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.
[261] Schulmann, Nathalie, « Paradoxe de l'interprète et des ses interprétations », in *Nouvelles de danse*, n°31, 1997, pages 41-55.
[262] *Ibid*., page 42.
[263] Entretien pour la télévision belge « Je refuse presque de montrer les pas […] on ajoute, on travaille avec l'énergie », extrait d'une émission de télévision belge diffusée sur la RTBF, *50 degrés nord*, *Op. Cit.*
[264] Philippon, Charles, « Wim Vandekeybus : i like rebels », in *Le Soir*, 01/03/1991, boîte d'archives du spectacle *The Weight of a Hand*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.

ballerine est nécessaire à la maîtrise de son art. « La danseuse formée reste un être artificiel, factice, un instrument de précision, et il lui faut un labeur quotidien pour échapper à la récidive de son humanité première[265] ». La position de Jan Fabre quant à la discipline du corps, son rapport à l'interprète présente un intérêt dans cette étude, dans la mesure où Wim Vandekeybus a débuté à ses côtés comme interprète. Le danseur de la compagnie Troubleyn, désigné sous l'appellation de « Guerrier de la beauté » témoigne d'une force de caractère, d'une résistance à la souffrance. Le rapport entretenu avec l'interprète demeure ambigu : fasciné par la discipline, le metteur en scène impose une rigueur au danseur, et pousse sa maîtrise corporelle jusqu'à provoquer la faille. On peut s'interroger sur la docilité du « Guerrier de la beauté », qui place son corps entre les mains de Jan Fabre, libre d'effectuer toutes sortes d'expérimentations. Même s'il met en avant la forte personnalité de ses danseurs, il n'en demeure pas moins que Jan Fabre exerce un pouvoir dominateur et manipulateur sur ses interprètes.

Ce désir de manipulation semble absent du travail scénique de Wim Vandekeybus, qui n'a pas conservé les méthodes de travail de son « maître ». Il demande certes un investissement fort à ses interprètes, mais ne leur impose rien[266]. Cette part de liberté conservée par l'interprète existe même dans la réalisation d'actions extrêmes, susceptibles d'engendrer une mise en danger corporelle. Il s'agit toujours d'un choix conscient de l'interprète, comme dans *Sonic Boom* où la scarification du torse est une initiative prise par le danseur.

Aussi, la démarche de Wim Vandekeybus s'avère être plus proche de celle du metteur en scène Luk Perceval, qui est attentif au corps des acteurs, et attache une grande importance à leurs propositions. Ainsi, dans la phase d'improvisation-création fait-il confiance à ses acteurs.

---

[265] Lévinson, André cité par Hrvatin, Emil, *Op. Cit.*, page 78.
[266] Annexes vidéographiques, répétitions de *Scratching the inner Fields*, « Méthode de travail », 1'57.

> J'étais irrité qu'aucun metteur en scène ne soit capable de voir ce que les acteurs proposaient pendant les répétitions. Ils ne voyaient que leurs propres images mentales. Et ils forçaient les acteurs à les reproduire sans jamais se laisser inspirer par ce qui se passait le jour même sur scène.[267]

Focalisation sur la corporalité particulière de l'interprète

Une mutation profonde de la danse débute avec le *Tanztheater*, ainsi on passe d'une danse « chorégraphique » à une danse où le sujet principal est le corps. Ce recentrement sur le corps opéré par la danse peut être lu également comme une influence, non négligeable, de la performance. La focalisation corporelle et l'expérimentation de tous ses états s'accentuent avec la tendance très physique des années quatre-vingt-dix, à laquelle Wim Vandekeybus se rattache.

> [...] Sous l'impulsion d'une nouvelle Doxa médiatique, le corps devient LE sujet de la chorégraphie, impliquant que son caractère uniquement physique, voire physiologique passe au premier plan. De nombreux chorégraphes cultivent alors un extrémisme du mouvement pur : plus vite, plus fort, ou carrément plus du tout[268].

Le directeur du festival Montpellier danse, Jean-Paul Montanari perçoit ce changement comme néfaste pour la discipline, la vision trop plastique qui s'impose alors sur scène aurait pour effet de détourner et de desservir la danse. « Les artistes ne font pas dire au corps ce qu'il a à dire, ils ne lui font pas confiance. Ils fabriquent plutôt des dispositifs dans lesquels le corps est placé, comme décor, comme machine ou signe, ou comme élément de la machinerie générale[269] ».

Cependant, cette vision plasticienne, que Jean-Paul Montanari dénonce, et rend responsable de la chosification du corps dansant, ne semble pas concerner le recentrement corporel opéré par Wim Vandekeybus. Certes, il met tout en œuvre pour valoriser le corps, notamment en optant pour une scénographie dépouillée dont le vide renvoie au corps. Ce n'est pas un corps-objet qui est montré, comme chez les chorégraphes-performeuses La Ribot ou

---

[267] Beaulieu, Pauline, *Le Travail du corps chez les acteurs de Luk Perceval*, Biaritz, 2006, Page ? Entretien réalisé le 28/04/05 à Berlin.
[268] Montanari, Jean-Paul, *Montpellier Danse(s)*, Éd. Actes Sud, Arles, 2010, page 90.
[269] *Ibid.*Page 24.

Claudia Triozzi[270], mais un corps vivant, un corps en mouvement, dont on scruterait la moindre réaction. Aussi, même avant d'entrer dans un travail d'expérimentation mené sur le corps, la singularité physique de l'interprète est recherchée. Selon le chorégraphe, la corporalité particulière du danseur renfermerait déjà à elle seule du sens. Convaincu que le corps placé sur scène est détenteur d'une vérité. Il demeure attentif à la non- reconstitution fortuite d'une uniformité corporelle. Dans la phase d'audition, il veille - dans la mesure du possible - à créer une diversité morphologique, en jouant par exemple sur les variations de taille. La diversité morphologique recherchée lui permet d'appréhender certains rôles, notamment le rôle d'enfant dans *Œdipus/ Bêt noir* tenu par Thi-Mai Nguyen, petite au physique androgyne. La rupture avec un canon corporel unique vient renforcer l'authenticité.

Avec *In Spite of Wishing and Wanting*, à la distribution exclusivement masculine, il détourne le risque d'uniformité en incluant Saïd Gharbi, qui par son handicap amène une corporalité différente.

Rupture avec la norme ?

Le recours à une diversité corporelle, nous amène à nous questionner sur l'abolition d'une norme corporelle en danse. Et je reprendrai ici, les interrogations de Katya Montaignac, quant à l'abandon illusoire d'une norme sur la scène chorégraphique. Selon elle, la norme persiste pour deux raisons : tout d'abord, elle se justifie techniquement, puisque le corps de danseur est nécessairement modelé, transformé par la technique ; mais aussi idéologiquement, il est encore difficile d'admettre que le corps d'un danseur puisse être disgracieux et échapper à ce formatage par la technique.

Il est utopique de penser que la scène chorégraphique dans son entièreté est accessible à tout type de corps. Si la scène de Wim Vandekeybus accueille des interprètes à la morphologie différente, des corps matures jusqu'au handicap, l'acceptation de corps atypiques me semble être cependant un leurre. En effet, les corps de vieillards convoqués ne sont pas amenés à danser, par exemple dans *Sonic Boom*, les interprètes âgés appartiennent à la compagnie de théâtre et remplissent au sein de l'œuvre une fonction de comédien (Cf. Planche

[270] Point de vue défendu par le directeur du festival Montpellier danse, Jean-Paul Montanari, in *Op. Cit.*

XIV, p.201). Il s'avère que cette perméabilité aux corps non Standards est une conséquence de la pratique transversale de la danse, qui ne se limite plus à présenter de la danse et collabore avec d'autres médiums. « [...] Ces corps non Standards demeurent toutefois des exceptions sur scène, où règne toujours un idéal de corps jeune, musclé, entraîné et performant [271] ».

Le collectif Peeping Tom parvient à concilier danse périlleuse aux qualités circassiennes et corps atypiques, non confinés à des rôles de figuration. L'entreprise se veut ambitieuse, notamment dans *Le Sous- sol*[272], où l'interprète octogénaire livre une véritable performance, elle danse et chante, le collectif souligne la vulnérabilité du corps du danseur. Il réitère l'expérience avec la dernière création *A louer*, mais en confiant un rôle moins important au vieil homme, doublure décharnée de Jos Baker. Les solos de Kazuo Ohno témoignent également de la possibilité de faire danser un corps usé.

Wim Vandekeybus souhaiterait dans l'absolu ne pas se limiter à l'exposition de corps jeunes et performants sur la scène de danse.

> C'est intéressant de travailler avec des danseurs et des acteurs mélangés, qui se confrontent, avec des aveugles, des vieux, des enfants. Mais les générations les plus intéressantes ne sont pas sur scène. Il n'y a que les gens beaux, en bonne santé qui savent qui ils sont. Un adolescent, ça coince, un enfant, ça vie dans l'instant. Quand tu es plus vieux, tu as une autre sagesse. C'est vraiment plus intéressant[273].

En empruntant des chemins détournés, il parvient à faire pénétrer ces corps marqués différemment par le temps. Certains projets ont été, au préalable, montés avec des enfants, comme pour *Œdipus/ Bêt noir,* une première version de la pièce ayant été présentée en 2006 sous le titre *Bêt Noir.*

Mais bien souvent, la présence de corps différents, et le côtoiement de diverses générations est rendue possible par le cinéma, que ce soit le court-métrage entrecoupant

---

[271] Montaignac, Katja, « La danse peut-elle encore être subversive ? », in *Jeu, revue de théâtre*, n°135 juin 2010, page 119.
[272] *Le sous-sol*, créé en 2007, constitue le dernier volet de la trilogie familiale signée Peeping Tom, fait suite aux deux pièces : *Le Salon* (2004) et *Le Jardin* (2002).
[273] Dubost, Sylvia, *Op. Cit.*, page 61.

Inasmuch as Life is borrowed, qui se focalise sur le premier et le dernier soupir d'un homme ; ou *Monkey Sandwich*, où toutes les générations se croisent.

Cependant, l'accès à un corps non-standard ne viendrait-il pas de la danse elle-même, de sa capacité intrinsèque à déformer le corps Standard ?

Ainsi, dans *Scratching the inner Fields*, sept femmes au corps harmonieux sont convoquées sur scène, et parviennent par diverses contorsions à transformer leur corps. On a l'impression d'être confronté au surgissement d'un corps non-humain, la danse fait apparaître une hybridité corporelle qui n'existe pas à l'état brut.

Ce même phénomène de transformation est observable chez d'autres chorégraphes, notamment chez Jan Fabre, préoccupé par l'idée de métamorphose des corps. Dans sa trilogie[274], consacrée aux corps, on note la capacité de passer d'un état de corps à un autre, par exemple dans *Quando l'uomo e une donna principale*, où la danseuse crée l'illusion d'une androgynie corporelle. Dans une œuvre comme *As long as the World needs a Warrior Soul*, le corps parfait des interprètes disparaît sous l'accumulation de matières alimentaires, et l'énergie excessive voire hystérique convoquée le déforme pour faire apparaître un corps rabelaisien[275] (Cf. Plage XV, page 202).

Cette déstructuration du corps standard est sensible chez la chorégraphe, ex-danseuse de Jan Fabre, Erna Omarsdöttir qui donne à voir dans *Mysteries of love*[276] un corps étranger, hybride. Son corps est parcouru de spasmes qui le rendent difficilement identifiable, les membres crispés à l'extrême, rappelant certains malades mentaux atteints de catatonie. À d'autres moments, la chorégraphe et son interprète imbriquent leur corps de telle manière, qu'elles font croire à la naissance d'une créature monstrueuse : dotée de deux têtes et d'un seul tronc (Cf. Planche XV, p.202). Par un engagement corporel total, la métamorphose est possible et le corps sur scène peut-être réinventé.

---

[274] Luk van den Dries considère ces trois pièces : *Sweet* temptations, *Universal copyright I and* 9 et *Glowing* Icons, comme constituant une trilogie sur le corps au sein de l'œuvre de Jan Fabre.
[275] Van den Dries, Luk, « Lust for life images of the body in the work of Jan fabre », in *Discourses in Dance*, 2006, pages 39-43.
[276] *Mysteries of Love*, chorégraphie Erna Omarsdöttir, musique Jóhann Jóhannsson, 2005.

1.1.2.2. « re-charnelisation » du corps du danseur.

Le recentrement sur le corps est total, et conduit Wim Vandekeybus au-delà d'un intérêt pour une diversité morphologique, à revaloriser la réalité charnelle de ce corps exposé sur scène. La réappropriation de la sensualité du danseur peut passer par l'exploitation de la nudité. On s'interrogera sur la place conquise par la nudité sur la scène contemporaine, et plus particulièrement dans le milieu chorégraphique. Ce qui nous permettra d'apprécier, plus justement, la spécificité de l'approche du nu chez Wim Vandekeybus.

Si l'exhibition de corps nus sur scène a pu être, notamment avec des troupes avant-gardistes comme le Living Theater, subversive, cette qualité détenue alors par le nu se trouve être amoindrie voire défaillante actuellement, apparaissant comme une norme, comme un stéréotype transgressif. En effet, le recours abusif de la nudité pratiqué dans les années quatre-vingt-dix et début 2000 a définitivement supprimé le caractère extraordinaire associé au dévoilement de l'intime. Aussi, sur la scène de danse plus que pour d'autres formes de spectacle, où le corps est la matière première, le dévêtissement des danseurs se fait norme et apparaît durant cette décennie comme un phénomène de mode.

Du traitement de la nudité chez certains chorégraphes contemporains

L'approche de la nudité varie selon la tendance chorégraphique à laquelle le créateur se rattache, oscillant entre une fonction esthétique et dramaturgique. Ainsi, une chorégraphe comme La Ribot, dont le travail se situe à mi-chemin entre l'installation de corps et la performance, privilégiera une conception plastique de la nudité. Elle traite son corps nu, dans la série des *Pièces distinguées*[277] comme un matériau plastique parmi tant d'autres, et va même en jusqu'à le libérer dans certaines de ses performances de sa charge érotique. Le corps nu est alors un corps objet, utile, quasi asexué, même si La Ribot souligne la présence d'une toison pubienne abondante, en la colorant de rouge. Dans une des performances appartenant aux *Pièces distinguées* réalisées au Tate Modern de Londres, elle traverse l'espace, encombré de spectateurs, intégralement nue et pare sa nudité d'accessoires de costumes ou d'objets du

---

[277] *Treintaycuatropiècedistinguées and one strip tease*, chorégraphies réalisées par La Ribot de 1993 à 2007, réunies sur un dvd, Production La Ribot, Genève**.** Présentation lors du festival, vidéo-danse du Centre Pompidou, Paris.

quotidien ; traitant son corps comme un portemanteau dénué de toute sexualité. La nudité est ici désacralisée, dépouillée de sa fonction de séduction, étant réduite à l'essentiel : un corps nu placé dans l'espace.

Dans certaines pièces, le recours au nu se veut anecdotique. Il s'invite sur scène pour des raisons pratiques et n'a pas pour ambition de cristalliser l'attention du spectateur. Par exemple, lors de changements à vue, le nu est certes mis en scène, mais en demi-teinte, comme si on avait accès à la banalité des coulisses. Dans (*Not) a love song*[278] d'Alain Buffard, ce type de nudité voulue, mais secondaire dramaturgiquement est fréquent, à chaque changement de tenue, les héroïnes se déshabillent sur scène. Cependant, par son dévoilement non affirmé, et laissant entrevoir une intimité de manière fortuite, n'y a-t-il pas basculement vers une sorte de voyeurisme ? Nous considérons ici, le voyeurisme comme l'action d'assister à…, de regarder quelque chose avec curiosité. Aussi, nous excluons de notre analyse la déviance sexuelle, désignée par le terme de « voyeurisme ». Le spectateur se trouve être placé dans une position de voyeur[279], plongé dans l'obscurité – la plupart du temps – il peut voir sans être vu. Il est également motivé par un désir de curiosité, ne sachant pas à l'avance ce qui va se passer. Il n'est cependant pas contraint à cette position de voyeur, face à un interprète « exhibitionniste », puisqu'il peut à tout moment quitter la salle. Ce rapport voyeuriste entretenu entre la scène et la salle se trouve être inhérent à n'importe quelle exhibition d'un corps nu.

D'autres chorégraphes vont exploiter la veine sensible de cette mise à nu. En dépouillant le corps, ils s'ingénient à souligner la vulnérabilité de la nature humaine, mettant en scène la fragilité du corps dépossédé de ses apparats.

---

[278] (*Not) a love Song*, chorégraphie Alain Buffard, adaptation musicale Vincent Ségal, Juin 2007, Festival Montpellier Danse.

[279] Voyeur (se) : celui ou celle qui assiste à …, qui regarde…comme curieux ou curieuse, définition, *Dictionnaire Littré.*

Dans son solo, *Song and Dance*[280], Mark Tompkins dévoile une nudité sans coup d'éclat, et se dégage notamment de la scène finale, où il illumine son corps nu d'une longue cape de lumière, une grande sobriété et une intensité émotionnelle (Cf Planche XVI, p.203).

> [...] Ce dépouillement des illusions, cet effeuillage de l'âme conduisent à la nudité physique, d'une élégance poignante sur son corps tel qu'il est. Les masques de la vie d'artiste et ceux de la vie tout court tombent les uns après les autres[281].

La même vulnérabilité est perceptible dans une autre pièce solo signée Miguel Guitirrez, qui prend de la distance avec l'image de son propre corps, montré nu[282] dès la première scène, sous une lumière crue, accentuant ses imperfections. En effet, le chorégraphe prend un risque en se prêtant à l'exercice du strip-tease sur son propre corps, loin des canons habituels et en porte-à-faux avec le corps Standard véhiculé dans la danse. On notera que l'intimité et la sobriété quant au traitement du nu sont souvent mises en scène dans des solos, interprétés par le chorégraphe lui-même[283].

Enfin, ne nions pas la charge érotique détenue par l'exhibition de corps nus sur scène. On assiste par exemple dans *Parrots and guinea Pigs* de Jan Fabre à une amplification de la sexualisation du nu. La pièce multiplie les scènes d'orgie sexuelle, le nu masculin et féminin venant renforcer l'idée de débauche. Jan Fabre que ce soit dans cette pièce précisément, ou dans *Je suis sang*, convoque le corps à des sortes de fêtes bachiques, où la nudité est une des composantes nécessaires à la création d'un univers sensuel, où le corps s'abandonne. Ainsi, les femmes dénudées s'adonnent à des ébats sexuels feints sur leur partenaire. La nudité appartient à l'univers fabrien et demeure un élément central

Il n'est pas dans notre intention dans le cadre de cette recherche d'établir une liste exhaustive de toutes les utilisations de la nudité sur la scène chorégraphique. Cet aperçu succinct doit nous servir à replacer l'approche de Wim Vandekeybus parmi un corpus d'artistes contemporains.

---

[280] *Song and Dance*, chorégraphie Mark Tompkins, scénographie et costume Jean-Louis Badet, mise en scène Frans Pœlstra, 12/05/2003, Théâtre de la Cité internationale, Paris.
[281] Extrait de presse, article de Gérard Mayen issu du magazine *Danser*, Juillet-Août 2003 : http://www.idamarktompkins.com/?q=fr/songanddance, consulté le 10/11/2011.
[282] Miguel Guittirez apparaît nu sur scène, chaussé de baskets montantes.
[283] Notons également le solo de Frans Pœlstra qui met en scène sa propre nudité, dans *Frans Pœlstra, son dramaturge et Bach*, (2004).

Le traitement de la nudité et la place qui lui est allouée s'inscrivent au sein de sa recherche d'une authenticité. Elle est perçue comme quelque chose de naturel et ne revêt pas forcément, une signification sexuelle notamment dans *Monkey Sandwich*, où l'interprète évolue nu, la plupart du temps. Il parvient à hisser sa nudité sur scène au rang du banal, et la faire accepter comme quelque chose de naturel, jusqu'à l'oublier (Cf. Planche XVI, p.203). La nudité de Damien Chapelle ne détient pas de connotation sexuelle. Sa gestuelle n'est pas évocatrice, sa nudité n'étant pas destinée à séduire le public, ni même à le déranger. Dans ce cas, le nu n'apparaît plus comme transgressif ou provocateur.

Le corps nu se débarrasse d'une appartenance sociale, il est capable de passer d'un état à l'autre, les capacités expressives du corps nu sont utilisées. En même temps, le dépouillement - qui renvoie au minimalisme décoratif pratiqué par Wim Vandekeybus - permet une focalisation réelle sur le corps. Tout se concentre alors sur ses actions.

Le nu, ainsi dépouillé de son appartenance sociale, se veut l'expression de la continuité d'une attitude artistique, et conforte l'idée d'authenticité, tant convoitée par Wim Vandekeybus. Dans la quête d'authenticité, se trouve être sous-jacente l'idée de vérité contenue dans ce corps nu, qui ne peut rien dissimuler. Nu, on ne maîtriserait rien, toute tentative de supercherie serait mise en échec. En effet, dans la culture occidentale, l'allégorie de la vérité est représentée sous les traits d'une femme nue, sous-entendu que nue elle ne peut tricher, elle est donc vouée à dire la vérité. La nudité par son dépouillement empêcherait toute dissimulation. La représentation picturale de *Nuda Verita*[284] renvoie à une réalité pure et montre un corps nu débarrassé de son pouvoir de séduction, donc quelque part de sa manipulation. Cependant, l'idée de sobriété que l'acteur tente de conquérir devient inefficace face aux corps bruts d'un bébé ou d'un animal, parce que l'acteur demeure, malgré son effort de naturel, en représentation. Et, Michel Vaïs de s'interroger sur la possibilité de jouer le nu.

---

[284] *Nuda Veritas*, détail de *La Calomnie*, Sandro Botticelli, Huile sur panneaux de bois, 91 X 62 cm, 1495, Galerie nationale des Offices, Florence.
Nuda Verita, Gustav Klimt, Huile sur toile, 240 X 64,5 cm, 1899, Galerie nationale, Vienne.

« Par analogie, est-ce que le nu ne révèle pas la nature qui est en nous, à moins de « jouer le nu », de montrer du « faux nu » ?[285] ».

Chez Wim Vandekeybus, le nu comme suppression des marques de civilisation pourrait correspondre à sa volonté d'un retour à un comportement instinctif, débarrassé du poids de la société. Retour au naturel, mais également association de l'homme nu au règne animal. Toutefois, dans sa pièce *Blush*, où le parallèle entre un comportement instinctif et un comportement animal est le plus flagrant, on note peu de nu (Cf. Planche XVII, p.204).

Si la nudité incarne la possibilité d'un retour au corps naturel, une certaine idée de l'authenticité, elle vient également révéler la vulnérabilité du corps humain. En effet, émane de ce corps non protégé du regard d'autrui et des agressions extérieures une fragilité. Ainsi, dans *Sonic Boom*, l'interprète privé de ses vêtements, torse nu, expose sa vulnérabilité. L'homme privé de ses artifices est présenté comme une créature faible, également dans *In Spite of Wishing and Wanting*.

Le chorégraphe va s'ingénier à mettre en scène la vulnérabilité de l'homme nu, tantôt en proie aux sarcasmes de ses congénères, tantôt victime de leurs actes pervers. Dans *Puur*, le vêtement se fait une marque de pouvoir, et un rapport de domination s'instaure entre personnages nus et personnages habillés. Une femme contraint un homme à se déshabiller et l'humilie. Ce rapport de domination lié à la nudité atteint son paroxysme chez Jan Fabre, et notamment dans *Parrots and guinea Pigs*, où une femme habillée manipule un homme nu, en le traînant par ses organes génitaux.

La mise à nu peut être un moment privilégié d'humiliation et de maltraitance. Wim Vandekeybus utilise le nu féminin avec parcimonie, le jugeant souvent comme superflu. Dans *Blush*, lorsqu'Eurydice se trouve dans l'univers caverneux des enfers, on lui retire ses vêtements, comme dernier signe de son humanité (Cf Planche XVIII, p.205). Deux personnages la harcèlent et boivent ses larmes à l'aide de longues pailles, faisant écho à la représentation picturale des enfers livrée par Jérôme Bosch (Cf. Planche XVIII, p.205). Le nu n'est pas décoratif, il sert le propos général de la pièce. Il parvient à contourner les pièges de

---

[285] Vaïs, Michel, « Les Entrées libres de jeu. Le nu sur scène pourquoi ? », in *Jeu, Revue de théâtre*, n°114 2005, Pages 53-63.

la représentation du nu féminin, trop souvent destiné à conforter un canon de beauté dominant. Ici, le corps de l'interprète Ina Geerts ne renvoie pas aux canons de beauté habituels, le nu n'a pas pour fonction de séduire le spectateur. Le systématisme du nu dans la danse contemporaine est savamment écarté.

Le nu a également été utilisé pour témoigner de l'impuissance de l'homme face à la maladie. En effet, la mise en scène de la vulnérabilité du corps humain, de sa déchéance matérialisée par le nu a été amplifiée dans les années quatre-vingts quatre-vingt-dix, décennies touchées par la maladie, l'épidémie du sida, notamment dans le milieu de la danse. Ainsi, dans *Good Boy*[286] solo dans lequel Alain Buffard se fabrique des chaussures à talon à l'aide de boîtes d'épivir, médicament contre le sida, il est quasiment nu, cultivant une allure volontairement androgyne, cheveux rasés. Le corps nu devient l'étendard d'une revendication politique et montre une humanité abîmée, impuissante devant la maladie. Roland Huesca[287] parle du passage d'un corps indéfectible à un corps en lutte, où avec le sida le morbide pénètre la scène de danse. Même si le nu chez Wim Vandekeybus n'est pas politisé, il dévoile également la fragilité du corps humain, certes dans une veine plus onirique que réaliste.

Enfin, la nudité revêt-elle une signification sexuelle ? L'extériorisation de la sexualité peut passer par l'exhibition du corps nu. Dans *Puur*, une certaine sensualité, voire virilité émane des corps athlétiques d'hommes nus, aux muscles saillants (Cf. Planche XIX, p.206). La carnation de leur corps est mise en valeur par un éclairage contrasté, en s'attardant sur les plis et creux de leur corps et offrant une image charnelle de ce corps masculin ainsi exposé. Cependant, la sexualité dans l'œuvre de Wim Vandekeybus se trouve davantage dans l'abandon gestuel du corps, dans une corporalité particulière plus que dans la nudité. En effet, le comportement presque bestial des danseurs, que nous étudierons par la suite[288], redonne chair au corps. L'entrée dans une gestualité bestiale ou dionysiaque permet au corps vandekeybusien d'accéder à une réelle sensualité, dont la nudité n'est qu'un élément, non indispensable.

---

[286] *Good Boy*, chorégraphie et interprétation Alain Buffard, Janvier 1998, Ménagerie de verre, Paris.
[287] Huesca, Roland, « La Danse des orifices », in *Quant à la danse*, octobre 2004, pages 50-59.
[288] Cf. Chapitre II. 1.2.2.3 *Réappropriation d'une sauvagerie ou de l'importance de distinguer l'inhumanité de la sauvagerie*.

Si l'œuvre *Blush* par son retour à un comportement non civilisé a été maintes fois comparée à l'œuvre cinématographique de Lars von Trier *Les Idiots*, elle s'en rapproche quant à l'abandon d'un comportement normalisé, imposée par la société ; cependant, la pornographie du nu, l'absence de limite dans la volonté d'extériorisation les distinguent fortement (Cf. Planche XIX, p.206). Là où la sexualité reste dansée chez Wim Vandekeybus (à la scène ou à l'écran), elle est montrée crûment chez Lars von Trier. « Ces scènes hard sont importantes pour moi parce que ça donne au film une rugosité dont il a besoin. Peut-être une dangerosité aussi, parce que d'une façon ou d'une autre il est léger dans certaines scènes[289] ». Wim Vandekeybus en limitant la nudité, échappe à cette surenchère provocatrice. La sexualité s'exprime à travers des détails, un comportement, évitant une apparence tapageuse.

1.1.3 Réappropriation du corps

Dès sa première création en 1987, il jette les bases de son travail chorégraphique futur et procède à une réappropriation du corps, en marge des évolutions et traditions de la danse. Il invente de nouvelles règles, négligeant celles préexistantes. Le corps est placé au centre de ses recherches et est repensé comme un territoire d'expérimentation. Le corps est dorénavant questionné : on l'expérimente, on l'observe. La danse apparaît alors comme secondaire, les réactions du corps sont privilégiées, et la danse n'est que le résultat de ces recherches.

Le corps est scruté, on l'explore jusque dans ses confins. Wim Vandekeybus parvient à mettre à nu ce corps, à extirper ce qu'il y a de plus enfoui. L'ensemble de son travail, de ses expérimentations portent le sceau de l'exagération, de l'extraordinaire, en dévoilant les états du corps les plus extrêmes souvent méconnus.

Tout d'abord, le corps sur la scène de Wim Vandekeybus est perçu dans sa totalité. Il ne l'entrevoit pas par parcelles, la motricité des jambes et les bras n'étant pas privilégiée par rapport au reste du corps. Chaque élément constitutif du corps est repensé et réévalué, ainsi la voix souvent négligée sur la scène chorégraphique est-elle conçue comme un prolongement organique. Le ressenti réel du danseur prime sur la forme, il est à la recherche d'un état de

---

[289] Lamy, Jean-Claude, *Lars von Trier, le provocateur*, Éd. Grasset, Paris, 2005, page 183.

corps, d'une sensation interne qui s'extériorise physiquement. Aussi, le mouvement pur ne l'intéresse-t-il pas, se focalisant sur cette énergie qui vient de l'intérieur qui marque le corps.

En recourant aux états excessifs du corps, il fait jaillir sur scène ce qui est muselé. Il libère les comportements brutaux qui sont interdits dans la vie de tous les jours. Sur le plateau, la retenue est bannie, les comportements les plus excessifs étant recherchés. Ainsi, l'énergie confinée explose et donne l'impression d'une révélation, on assiste à une prise de conscience des émotions et des sensations laissées de côté par notre société.

Si cette volonté de libération des sentiments et des comportements enfouis sous une couche de civilisation débute avec *What the Body does not remember*, où il provoque les réactions instinctives du corps[290], l'extériorisation s'intensifie avec *Blush*, où s'ajoutent à la recherche de l'instinct, les réactions physiques du corps provoquées par les émotions, et notamment par la passion amoureuse. Il précise concernant la version filmique de l'œuvre ses intentions.

> Avec *Blush*, nous avons voulu que surgisse - sans fard - le tumulte des sentiments retenus, que s'évanouisse toute politesse, que se libèrent les troubles, que s'amplifient dans tous les sens les émotions fortes à la source de ces rougissements si infimes, si incontrôlables, si difficiles à cacher...[291]

En voulant bannir de la scène toute réaction codifiée par une convention sociale, en souhaitant s'éloigner à tout prix d'une certaine « politesse », ne rejoint-il pas les buts assignés par Lars von Trier à son film *Les Idiots* ? En effet, le cinéaste danois cherche à échapper aux comportements policés, dictés par une société liberticide qui décide arbitrairement de la convenance d'un comportement. Comment atteindre ce « surgissement des sentiments retenu » ? Wim Vandekeybus opte pour un dépassement des limites normales, il place les interprètes dans des situations extrêmes ou désagréables pour provoquer la réaction la plus spontanée, qui s'adjoint souvent d'une certaine passion, d'un excès corporel. « Je mets les

---

[290] Cf. chapitre II 1.2.
[291] Dossier de presse. Boîte d'archives compagnie Ultima Vez, Bruxelles.

acteurs dans des conditions précises pour repousser plus loin encore les limites expressives du corps. Je centre tout sur l'énergie pas sur les gestes[292] ».

Son travail sur le corps est motivé par une quête d'authenticité perdue par l'artificialité et l'arbitraire des codes sociaux. Il veut retrouver sur scène la spontanéité, donc faire le deuil d'un corps qui joue, au profit d'un corps qui ressent. « Quand j'ai commencé à réaliser des spectacles au début, dans les années quatre-vingts ce n'est pas la danse qui m'intéressait. J'étais à la recherche d'une « authenticité » dans le mouvement. À l'époque Jan Fabre était lui aussi préoccupé par la différence entre quelque chose d'authentique et quelque chose de faux, mais c'est surtout l'art de la performance qui l'a inspiré[293] ».

On sent dans ses premières créations une influence de Jan Fabre, qui s'estompera par la suite. Jan Fabre met le corps à l'épreuve, l'empêche de tricher. Ainsi, par l'intrusion du performatif, du temps réel, de l'idée d'expérimentation, le formel quitte la scène laissant place à une sorte de réalité physique. Aussi, l'engagement requit des interprètes est total pour créer un univers authentique. La recherche d'une justesse gestuelle et un état de corps sincère nécessite un investissement extrême de l'interprète, qui ne joue pas un état, mais l'incarne. Il doit « être l ».

1.2. Quête de l'instinct.

L'attirance pour un corps « primitif » a traversé l'histoire de la danse du XXe siècle. La volonté d'échapper aux dogmes classiques se fait sentir en retrouvant une gestuelle plus naturelle, non dictée par une méthode. Dès les débuts du XXe siècle, la nécessité de libérer le corps dansant et d'entrevoir la danse en dehors de la discipline classique est rendue possible par Isadora Duncan, qui prône une danse libre. À la rigueur du ballet, elle oppose la légèreté du plaisir de danser. À la même époque, Ruth Saint-Denis privilégie un primitivisme folklorique, teinté de mysticisme. Peu soucieuse d'une authenticité, elle associe le primitivisme à sa fascination pour les cultures orientales, ce qui lui permet de proposer une danse en marge du ballet. Elle réintroduit sur la scène chorégraphique une sensualité

---

[292] *Ibidem*.
[293] Erwin, Jans, « Wim Vandekeybus entre la sécurité et la peur », in *Alternatives Théâtrales,* n°85-86, 2005, page 33.

corporelle oubliée par la danse classique. Sa démarche est caractéristique d'une époque, qui cherche une danse plus naturelle, qui ne réponde pas forcément à la rigueur du ballet.

Le retour à un corps brut est sans doute plus marqué chez Vaslav Nijinski, qui parvient à faire rejaillir notamment dans *L'Après-midi d'un faune*[294], toute la brutalité de la nature humaine, à travers ce personnage hybride. Il débarrasse le corps du danseur du poids de la convention, avec le personnage du faune qui se caractérise par une bestialité et une sexualité grossière, venant contrarier la gestuelle classique et convenable. Le dévoilement d'un comportement bestial, dominé en partie[295] par ses pulsions sexuelles est en rupture avec les convenances du genre. Sa quête primitiviste se poursuit avec *Le Sacre du printemps*[296], où la danse se veut l'extériorisation de passions internes, de pulsions provoquées par l'arrivée du printemps. Même, si le ballet demeure éminemment structuré, on note un clivage avec l'esthétique classique, s'intéressant davantage à un corps expressif, dominé par ses instincts pulsionnels plus que par des règles intellectuelles.

La démarche de Wim Vandekeybus s'inscrit dans une quête d'un âge d'or corporel, mais se démarque fortement du caractère folklorique ou orientaliste que peuvent détenir les tendances chorégraphiques primitivistes du début du XXe siècle. En effet, sa méthode pour reconquérir un corps brut est proche d'une expérimentation scientifique. Son utopie de retour à un âge d'or corporel n'est pas liée à une civilisation perdue, elle s'appuie sur des thèses biologiques ou philosophiques qui considèrent les instincts humains comme enfouis sous une couche de civilisation, et prêts à rejaillir dans un contexte précis. Ainsi, il met en place une sorte de laboratoire pour réactiver les instincts humains. Le corps de l'interprète va être soumis à certaines expériences, placé dans des situations de danger, puis observé et enfin une sélection sera opérée pour les besoins du spectacle.

---

[294] *L'Après-midi d'un faune*, chorégraphie Vaslav Nijinski, musique Claude Debussy, 29/05/1912, Théâtre du Châtelet, Paris

[295] Cependant, le ballet mis au point par Vaslav Nijinski est fortement documenté, la démarche intellectuelle faite par le chorégraphe n'est pas négligeable, certes l'extirpation et la monstration des pulsions du faune sont centrales, mais il se réfère pour créer le ballet à la céramique grecque antique. Donc il s'agit également d'une démarche intellectuelle, qui prend pour modèle l'antiquité, ce n'est pas l''extériorisation d'une danse libre sans référence.

[296] *Le Sacre du printemps*, chorégraphie Vaslav Nijinski, musique Igor Stravinsky, 29/05/1913, Théâtre des Champs Élysées, Paris.

On note une évolution dans sa démarche, qui débute avec une danse instinctive, où les mouvements du corps sont une réponse à des stimuli extérieurs. Puis, il déplace sa recherche vers l'inconscient, le désir, l'influence d'un état psychologique, donc de l'interne, sur le comportement. L'intérêt pour le corps instinctif l'amène à se questionner sur la part d'animalité contenue dans ces réactions instinctives. Nous tacherons de distinguer l'élaboration d'une gestuelle mimétique du comportement animal réalisée par Wim Vandekeybus, de l'entrée du corps dans une bestialité. Enfin, le lâcher-prise préconisé dans la reconquête du corps instinctif donnerait accès au dionysiaque.

1.2.1 Réactivation d'une mémoire corporelle

Le titre de sa première pièce peut être lu comme un manifeste à l'ensemble de son œuvre : *What the Body does not remember*, soit « ce dont le corps ne se souvient pas ». La volonté de réactivation d'une mémoire corporelle traverse ses créations, d'une manière plus ou moins affirmée. En effet, la complexification progressive de son travail peut donner l'impression qu'il se détourne ou supprime cet objectif premier ; or l'instinct fait partie prenante de ses recherches, il en est un des axes privilégiés. Dans une œuvre comme *Blush*, où la narration s'impose fortement, le corps parcouru par des réactions instinctives et des pulsions de vie et de mort, demeure central. Certes, la lisibilité est brouillée par la transversalité de ses œuvres récentes, cependant la recherche d'une réaction brutale du corps perdure.

1.2.1.1. L'instinct réinjecté dans la danse.

Wim Vandekeybus est persuadé que sous la couche de civilisation, qui frustre le comportement humain, un homme au comportement instinctif existe. Aussi, la conviction que l'homme moderne a perdu ses facultés naturelles, au contact de la civilisation, rapproche la pensée du chorégraphe des thèses énoncées par Jean-Jacques Rousseau dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*[297]. Le philosophe considère

[297] Jean-Jacques Rousseau fait référence à Buffon, cf. note de la page 69. Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Folio Essai, Paris, 2010 (première édition 1755), 285 pages.

l'industrialisation[298] comme responsable de la disparition des qualités physiques naturelles de l'homme.

> [...] En devenant sociable et esclave, il (l'homme) devient faible, craintif, rampant, et sa manière de vivre molle et efféminée achève d'énerver à la fois sa force et son courage. Ajoutons qu'entre les conditions Sauvage et Domestique la différence d'homme à homme doit être plus grande encore que celle de bête à bête ; car l'animal, et l'homme ayant été traités également par la Nature, toutes les commodités que l'homme se donne de plus qu'aux animaux qu'il apprivoise, sont autant de causes particulières qui le font dégénérer plus sensiblement[299].

Les performances corporelles intrinsèques de l'homme, remplacées par des outils ou techniques fabriquées par l'intellect, seraient oubliées et mises de côté. Ainsi, on passerait d'un corps performant, celui de l'homme sauvage[300], à un corps accessoirisé, celui de l'homme moderne, qui tire sa force de ces extensions artificielles et non directement de son propre corps. L'homme moderne n'ayant plus la nécessité de disposer d'un corps ultra-performant ou vigoureux, néglige les capacités de ce corps et relègue au second plan ses qualités physiques premières, pour ne considérer que celles émanant de son esprit.

Cette faiblesse ou fainéantise corporelle développée par l'homme civilisé est dénoncée par Jean-Jacques Rousseau, qui oppose le corps brut de l'homme sauvage au corps assisté de l'homme moderne, qui sans ces « extensions » est plus que vulnérable.

---

[298] Á noter que ce terme ne détient pas le même sens au XVIIIème siècle, en effet, il désigne tout travail ou activité. Si nous faisons appel au texte de J.J. Rousseau, c'est parce qu'il nous semble fondateur sur la question et semble rejoindre par son caractère utopique, la conception même de l'instinct élaborée par Wim Vandekeybus. L'approche de l'instinct chez le chorégraphe est à comprendre comme une démarche purement artistique, il ne prétend pas énoncer des théories scientifiques, c'est pourquoi certains partis pris (esthétique) s'avèrent être contestable scientifiquement. La recherche de l'instinct est une manière d'entrer dans la danse, de mettre au point un vocabulaire gestuel.

[299] *Ibid*. Page 69.

[300] Terminologie empruntée par Jean-Jacques Rousseau, qui ne détient pas de connotation péjorative.

> Le corps de l'homme sauvage étant le seul instrument qu'il connaisse, il l'emploie à divers usages, dont, par le défaut d'exercice les nôtres sont incapables, et c'est notre industrie qui nous ôte la force et l'agilité que la nécessité l'oblige d'acquérir. [...] Laissez à l'homme civilisé le temps de rassembler toutes ces machines autour de lui, on ne peut douter qu'il surmonte facilement l'homme sauvage ; mais vous voulez voire un combat plus inégal encore, mettez-les nus et désarmés vis-à-vis l'un de l'autre, et vous reconnaitrez bientôt quel est l'avantage d'avoir sans cesse toutes ses forces à sa disposition, d'être toujours prêt à tout événement, et de se porter, pour ainsi dire, tout entier avec soi[301].

Avec le postulat de *What the Body does not remember*, à savoir que l'homme placé dans une position de confort en a oublié sa nature profonde et néglige le potentiel physique de son corps au profit de son intellect, Wim Vandekeybus ne tente de démontrer autre chose que ce qu'énonce Jean-Jacques Rousseau dans son essai. À la différence près, que pour le philosophe, l'instinct est irrémédiablement perdu, alors que pour le chorégraphe il n'est que momentanément oublié, et ne demande pour rejaillir qu'à être stimulé. Comment susciter l'instinct ? C'est une question qu'il ne cessera de poser tout au long de sa carrière, mais de manière différente. Il préconise de placer le corps de l'interprète dans une situation particulière, dans laquelle il sera contraint de puiser en lui- même, et faire appel à ses instincts oubliés.

La possible reconquête de l'instinct est expérimentée dans *What the Body does not remember*. La pièce compte à peu près sept scènes différentes, celle qui illustre le plus justement l'idée de réactivation de l'instinct est la scène du « lancer de briques ». Le chorégraphe place le corps de l'interprète dans un jeu, mais un jeu soumis à certaines règles, pour reprendre les termes d'Erwin Jans[302]. La scène débute par l'installation dans la pénombre des briques de plâtre. Chaque interprète place devant soi une brique, sans précipitation, formant progressivement un chemin, le plateau est alors éclairé à l'aide de spots qui rasent le sol. Après ce temps calme d'installation, la musique[303] marque une rupture, caractérisée par des accents violents, indiquant une accélération des actions. Les interprètes situés en périphérie entament une course respectant un tracé circulaire, et à des points précis dans l'espace se lancent des blocs de plâtre. La course continue, malgré les haltes forcées imposées

---

[301]Rousseau, Jean-Jacques, *Op.Cit*., pages 65-66.
[302] Jans, Erwin, *Op. Cit.*
[303] Musique signée Thierry De Mey et Peter Vermeersch.

par la réception des briques. L'action principale et périlleuse qui se répète, met en jeu trois interprètes placés sur un triangle imaginaire, le corps tourné les uns vers les autres. Le premier interprète projette une brique au-dessus de sa tête, demeure impassible, malgré le danger imminent d'être assommé par le projectile. Wim Vandekybus explique : « [qu'au] au moment où la pierre allait tomber sur un acteur, quelqu'un venait le tirer pour qu'il ne soit pas assomé. Le public pouvait ainsi comprendre l'origine du mouvement[304] ». Et la même scène se répéte plusieurs fois, en s'accélérant.

Le corps est soumis au stress, placé dans un temps de l'urgence, il n'a pas d'autre choix que d'agir le plus spontanément possible. En 1987, la pièce révèle des qualités d'interprétation insoupçonnées, elle régénère le mouvement dansé, un peu sclérosé dans des recherches chorégraphiques. Émane de cette scène plus particulièrement, une physicalité extrême, les interprètes sont réellement confrontés à la dépense d'énergie, et à la prise de risque. Le corps du danseur est réveillé, et se dégage de la scène du « lancer de briques » une justesse gestuelle, qu'il est difficile d'atteindre. Les consignes livrées par le chorégraphe lors des séances d'expérimentation ou de répétition sont alors primordiales. Elles permettent d'une part d'assurer la sécurité du danseur, mais aussi de garantir l'authenticité de l'action, sa spontanéité. Ainsi, le premier interprète et le second interprète se doivent de conserver une relation visuelle constante, pour instaurer un climat de confiance et éviter que le premier interprète fuie l'obstacle avant d'être amené par le second. Si le premier interprète anticipe l'action, la notion de danger s'évapore, et la scène au lieu d'être vécue apparaîtrait comme surjouée.

What the Body does not remember illustre l'idée d'instantanéité d'un spectacle, donnant la forte impression que tout se joue au moment précis où le public découvre la scène. La scène et la salle partagent alors la même temporalité. La représentation n'appartient plus au temps de la fiction, elle est une répétition constante de la réalité, où les sens et l'instinct de l'interprète sont sollicités.

Wim Vandekeybus a recours à l'instinct du danseur qui doit réagir le plus efficacement possible au lancer de briques, qui peut comporter une part de hasard, donc une part de danger. En effet, le lancer d'objet ne sera pas identique à chaque représentation, dépendant de divers

---

[304] Propos de Wim Vandekeybus issu du documentaire, Vandekeybus, Lut, *In Apnee, Op. Cit.*

paramètres, notamment la fatigue après plusieurs lancers et courses, mais également l'adaptation de l'action à un espace différent, selon la salle de spectacle. Aussi, une réelle vigilance est requise de la part des interprètes, et une capacité d'adaptation est nécessaire. Lorsque les lancers s'accélèrent, la fatigue entame les danseurs, qui puisent dans leurs réserves et n'ont plus le temps de réfléchir à l'action réagissant de manière instinctive. L'ancrage dans le réel est rendu possible par la répétition non identique de l'action et de l'intervention du hasard.

Pourquoi parle-t-on d'instinct plutôt que de réflexe, concernant la danse de Wim Vandekeybus ?

Les premières œuvres de Wim Vandekeybus : *What the Body does not remember* ou *Les porteuses de mauvaises nouvelles* ont été qualifiées par la presse de danse réflexe[305]. Or, le vocabulaire mis au point, la motricité particulière de ces pièces se réclament davantage de l'instinct que du réflexe. En effet, le réflexe serait plutôt de l'ordre de la réaction nerveuse, physiologique. Il s'agit d'une réaction mécanique que le corps ne peut éviter. Si on se réfère à la définition du terme proposé par le dictionnaire Littré, le réflexe apparaît comme un phénomène accidentel, dans lequel la volonté n'est pas convoquée. « Réflexe : se dit de certains mouvements qui succèdent, indépendamment de l'intervention de la volonté, soit à des sensations, soit à des phénomènes de sensibilité sans conscience, c'est-à-dire où la perception manque[306] ». Le réflexe peut être également le résultat d'un conditionnement, le corps réagit de la même manière au contact du même stimulus. La convocation des mêmes conditions environnementales déclenche un comportement répétitif.

Concernant l'instinct, les scientifiques s'accordent pour lui reconnaître une certaine intelligence, étant capable de s'adapter. Aussi pour Darwin

[305] Bréniel, Pascale, « Wim Vandekeybus porteur d'une nouvelle énergie », in *La Presse*, Montréal, 06/10/1991, boîte d'archives du spectacle *Immer das selbe Gelogen*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.
[306] Définition, dictionnaire Littré.

> Il serait aisé de démontrer qu'on comprend ordinairement sous ce terme plusieurs actes intellectuels distincts [...] On garde ordinairement comme instinctif un acte accompli par un animal surtout lorsqu'il est jeune et sans expérience, ou un acte accompli par beaucoup d'individus, de même manière, sans qu'ils sachent en prévoir le but, alors que nous ne pouvons accomplir ce même acte qu'à l'aide de la réflexion et de la pratique[307].

Il conçoit l'instinct comme un acte intelligent, même si les buts sont méconnus par les acteurs eux-mêmes.

Wim Vandekeybus est à la recherche du geste le plus simple, le plus naturel, d'une réponse du corps du danseur qui ne corresponde pas à un vocabulaire formel préexistant, mais qui viennent de l'intérieur. « J'ai choisi de mettre en scène quelque chose de très extrême, pour me rapprocher le plus possible de la pureté, de la nécessité du mouvement et de l'instinct. De là est née la représentation de *What the Body does not remember.* C'est revenir aux éléments de base de la nécessité du mouvement, c'est-à-dire de l'instinct[308] ». Cette gestuelle spontanée, réponse à un contexte particulier, correspond à la définition de l'instinct comme « Stimulation intérieure qui détermine l'être vivant à une action spontanée, involontaire ou même forcée [...][309] ». Le chorégraphe emploie sciemment le terme d'instinct pour qualifier ses intentions chorégraphiques. « Dans mon travail, je voulais avant tout revenir aux gestes basiques du corps, au contact physique entre les danseurs, aux réflexes et aux réactions instinctives[310] ». Le terme de réflexe est également utilisé, mais associé à la recherche de l'instinct. Dans *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, il met en scène le réflexe du corps face au froid, lorsqu'un danseur tente d'enfiler une chemise gelée dans la glace. Cependant, le recours aux réflexes seuls, donnerait lieu à une recherche artistique réduite, qui exclurait la notion de danger convoquée pour réactiver l'instinct.

Les recherches menées par Wim Vandekeybus sur le corps instinctif viennent prolonger ou compléter les considérations métaphysiques exposées par Henri Bergson dans son ouvrage *Matière et mémoire*[311]. Le philosophe réfute les thèses dualistes sur l'âme et le

---

[307] Darwin cité par, Urbain, Achille, *Psychologie des animaux sauvages*, Flammarion, Paris, 1940, page 65.
[308] Propos de Wim Vandekeybus issus du documentaire, Vandekeybus, Lut, *Op. Cit.*
[309] Définition, dictionnaire Littré.
[310] Jans, Erwin, « Wim Vandekeybus entre la sécurité et la peur », in *Alternatives Théâtrales*, n° 85-86, 2005, page 33.
[311] Première parution 1896.

corps, qui tentent de dresser une barrière infranchissable entre les deux unités. Il conteste les thèses idéalistes et matérialistes.

Henri Bergson évoque la possible existence d'une mémoire corporelle. Il ne parle pas d'instinct, mais d'une mémoire non consciente, marquée par des perceptions et expériences antérieures, qui permettent à l'être vivant d'agir et de réagir le plus justement possible, en fonction de ce passé vécu. La mémoire de la matière confère une liberté d'action à l'être vivant.

> [...] La faculté d'attendre avant de réagir, et de mettre l'excitation reçue en rapport avec une variété de plus en plus riche de mécanismes moteurs. Mais ce n'est là que le dehors, et l'organisation plus complète du système nerveux, qui semble assurer une plus grande dépendance à l'être vivant vis-à-vis de la matière, ne fait symboliser que matériellement cette indépendance même, c'est-à-dire la force interne qui permet à l'être de se dégager du rythme d'écoulement des choses, de retenir de mieux en mieux le passé pour retenir de plus en plus profondément l'avenir, c'est-à-dire, enfin, au sens spécial que nous donnons à ce mot, sa mémoire[312].

Mais cette mémoire latente est réactivée, au contact ou surgissement d'un élément extérieur, d'une nouvelle perception similaire à une perception passée ou d'un stimulus.

Le rapprochement que nous opérons entre les thèses de Henri Bergson et les premières considérations sur le corps faites par Wim Vandekeybus à travers *What the Body does not remember* ou *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* peut paraître comme impropre, puisque le philosophe ne considère qu'une mémoire corporelle déjà éprouvée dans le passé, alors que le chorégraphe prête à l'être humain une mémoire corporelle instinctive, c'est-à-dire une sorte de mémoire inscrite dans les gènes de l'espèce, sans qu'elle ait été sollicitée dans le passé de l'individu en question.

Cependant, les deux conceptions se rejoignent quant au fonctionnement de cette mémoire et à la capacité de sélection, donc quelque part de réflexion, prêtée à la matière. Si le corps ne stocke pas des souvenirs, il est capable d'opérer une sélection parmi ceux-ci pour agir. « Le rôle du corps n'est pas d'emmagasiner les souvenirs, mais simplement de choisir,

---

[312] Bergson, Henri, *Matière et mémoire,* Quadrige grands textes P.U.F., Paris, 2008, pages 249-250.

pour l'amener à la conscience distincte par l'efficacité réelle qu'il lui confère, le souvenir utile, celui qui complétera et éclaircira la situation présente en vue de l'action finale[313] ».

L'intérêt de la thèse d'Henri Bergson, dans le cadre de notre étude, réside dans sa conception particulière de la matière, comme détentrice de mémoire, qui ne serait pas le seul apanage de l'esprit. Le corps détiendrait dans sa chair de la mémoire, car toutes ses actions sont une répétition incessante du passé. « Si la matière ne se souvient pas du passé, c'est parce qu'elle répète le passé sans cesse, parce que soumis à la nécessité, elle déroule une série de moments dont chacun équivaut au précédent et peut s'en déduire ainsi, son passé est véritablement donné dans son présent[314] ».

Aussi, lorsque les danseurs de *What the Body does not remember* esquivent les briques de plâtre, ils font appel à leur mémoire corporelle, même s'ils n'ont jamais vécu hors-scène une situation identique. Est-ce l'instinct qui est sollicité dans ce cas précis ou la mémoire corporelle dont parle Henri Bergson ? Mémoire corporelle capable de tisser des liens et de faire une sélection parmi les expériences vécues similaires. Pour Henri Bergson, le corps adapterait sa mémoire d'une expérience vécue à une situation différente. Pour Wim Vandekeybus, le corps placé dans un contexte précis réagirait instinctivement, c'est-à-dire en puisant dans une mémoire corporelle jamais utilisée, inscrite dans ses gènes ; le fonctionnement décrit par les deux hommes ne diffère pas fondamentalement, reconsidérant le corps comme une entité intelligente, capable d'agir sans avoir nécessairement recours à une réflexion consciente.

Toutefois, le corps n'agit pas totalement indépendamment de l'esprit, ou tout du moins du cerveau. Le cerveau analyse la situation, et suggère en quelque sorte la réaction la plus « réaliste ». La perception est considérée comme une phase préparatoire et nécessaire à l'action, elle effectue une sélection en s'association avec la mémoire qui est nécessaire à l'action. « C'est donc que percevoir consiste à détacher de l'ensemble des objets, l'action

---

[313] *Ibid.* Page 199.
[314] *Ibid.* Page 250-251.

possible de mon corps sur eux, la perception n'est alors qu'une sélection[315] ».La perception serait ainsi une action virtuelle.

L'adaptation de l'instinct à une situation particulière résulte de cette sélection opérée par la perception. Ainsi dans *What the Body does not remember*, l'action du corps n'est pas mécanique, mais s'adapte à la réalité et au hasard. Le danseur sera amené à changer ses déplacements, à réévaluer la force mise en œuvre pour déplacer son partenaire en fonction de la trajectoire et de la vitesse aléatoire du projectile.

Enfin la distinction nette que fait Henri Bergson entre la perception et la sensation, pourrait s'appliquer à la différence de conception qui existe entre la danse « chorégraphique » et celle mise au point par Wim Vandekeybus à la fin des années quatre-vingts. En effet, la perception est définie comme « dans les choses plutôt que dans l'esprit, hors de nous plutôt qu'en nous[316] », contrairement à la sensation qui se situe en nous, qui traverse notre corps sensible. Aussi, la conception corporelle amenée par Wim Vandekeybus marque une rupture entre une danse de la perception, où l'apprentissage s'effectue en regardant une chorégraphie à reproduire, et une danse de l'expérience qui nécessite une mise en situation et une confrontation à une réalité physique.

1.2.1.2. Le corps est poussé jusque dans ses retranchements.

Pour reconquérir l'instinct, le corps est mis à rude épreuve, placé dans des situations extrêmes, qui le contraignent à se surpasser. La démonstration d'un corps survolté, poussé jusqu'à ses retranchements caractérise l'œuvre tout entière de Wim Vandekeybus.

De nouvelles questions investissent alors le champ chorégraphique, qui se fait champ expérimental. Comment le corps réagit dans telle situation et comment le mouvement entre dans le corps ? Désormais, les limites du corps (de l'interprète) sont exposées sur scène. Une corporalité extraordinaire est alors dévoilée. Pour reprendre l'analyse d'Alena Alexandrovna, il expose l'ordinaire dans les états du corps d'exception ; l'extraordinaire est la normalité dans

---

[315] *Ibid.* Page 257.
[316] *Ibid*. Page 246.

l'exceptionnel[317]. Une intensité physique est requise pour faire face aux états extrêmes, le corps emploie des mouvements naturels, qui diffèrent du maniérisme parfois de rigueur dans la danse, mais avec une intensité extraordinaire.

Réveil des instincts en plaçant le corps dans des situations extrêmes.

Dans *Sonic Boom*, on fait l'expérience d'un corps poussé jusqu'à ses limites, notamment lors de la séquence des chutes du haut de la passerelle, où l'interprète montre une énergie intense qui vient de l'intérieur et lui permet de supporter la répétition de ces chutes périlleuses. On note ici une rupture avec la gestuelle conventionnelle de la danse, le danseur ne crée plus une forme, mais fait de son corps une arme. Une énergie nouvelle surgit, une sorte de gestuelle de l'interne jaillit, et pour David Byrne qui crée la musique de *In Spite of Wishing and Wanting*, la danse de Wim Vandekeybus apparaît comme quelque chose d'organique qui éclate sur scène. À noter, que le vocabulaire employé par la presse spécialisée pour désigner les créations du chorégraphe se distingue de celui de rigueur d'ordinaire. Ainsi, la critique new-yorkaise Anna Kisselgoff caractérise sa danse de « *raw, brutal, playful, ironic and terrible*[318] ».

Le chorégraphe procède à une mise en éveil de son interprète, comparable à celle pratiquée par le metteur en scène Luk Perceval, qui affectionne les scénographies circassiennes, requérant une vigilance de l'acteur. Tous deux s'ingénient à anéantir le confort dans lequel les interprètes se sont installés. Pour la mise en scène d'*Andromak*[319], Luk Perceval recouvre le plateau d'environ 1000 assiettes. « Nous avons essayé de trouver une forme qui place les acteurs dans une situation de choix entre mourir et survivre [...] Nous avons voulu créer un danger réel dont les spectateurs et les acteurs sont parfois conscients[320] ».

---

[317]Alexandovna, Alena, «Furious bodies, enthusiastic bodies on the work of Wim Vandekeybus », in *Performance Research*, vol. 8, n°4, décembre 2003, pages 21-26.
[318] Critique d'Anna Kisselgoff, journaliste au *New-York Times*, citée par Lambrecht, An-Marie, Kerkhoven Marianne (van), Verstockt, Katie, *Dance in Flanders*, Éd. Kunstboek, Bruges, page 192.
[319] *Andromak*, Mise en scène Luk Perceval, texte d'après Jean Racine, Luk et Peter Perceval, 19/07/2004, Festival d'Avignon.
[320] Beaulieu, Pauline, *Le Travail du corps chez les acteurs de Luk Perceval, Éd.* Séguier, Biarritz, 2006, page 116.

Wim Vandekeybus recherche le moment où l'instinct ressurgit[321]. La mise en danger apparaît comme la condition *sine qua non* au surgissement de l'instinct. Pour le chorégraphe, il semble que « le corps a oublié comment faire confiance instinctivement à sa nature, et l'instinct ressurgit lorsque le corps se sent menacé [...]. Dans les premières pièces le danger est omniprésent sur scène[322] ». Le danger mis en scène est réel, que ce soit la menace du bloc de plâtre dans *What the Body does not remember*, la possibilité de chuter du haut de la scène pour les danseurs aveugles de *Her Body doesn't fit her Soul*, ou encore le risque de mal se réceptionner dans la chute d'escalier dans *Sonic Boom* ; dès lors il y a perturbation des règles d'un spectacle et ambiguïté entre la frontière qui sépare le simulacre de la réalité. Le danseur mis en péril se fie à ses instincts plus qu'à ses acquis disciplinaires, les figures chorégraphiques apprises durant ses années de formation ne lui étant pas d'un grand recours, dans ce contexte. L'intensité des mouvements n'est pas due à une maîtrise virtuose d'une technique, mais au manque de choix auquel le danseur est confronté. Le chorégraphe affirme une réalité physique. Et avec *Her Body doesn't fit her Soul* par exemple, il pousse ses interprètes jusqu'à leurs limites de sécurité, en les suspendant à l'aide de cordages à l'horizontale, puis en quelques coups de ciseaux les libère en les faisant chuter violemment sur le sol. Dans une scène comme celle-ci c'est la réaction du corps face au danger, sa promptitude à agir pour éviter le pire qui est recherchée. Une des problématiques privilégiées de l'univers scénique de Wim Vandekeybus sommeille dès *What the Body does not remember*, en effet à travers la mise en danger, il aborde déjà, de manière sommaire, les questions métaphysiques de vie et de mort. Ces problématiques n'auront de cesse de se développer dans son travail, pour occuper une place centrale avec *Inasmuch as Life is borrowed*. La mise en péril du corps de l'interprète montre un individu qui agit pour survivre, on se situe donc à la frontière de la vie et de la mort, ce qui explique la débauche d'énergie mise en œuvre. L'instinct est convoqué dans ces situations extrêmes, où le corps lutte pour échapper à la mort. L'énergie de l'urgence, d'un présent raccourci serait celle de la survie.

Il montre un intérêt particulier pour ces moments de tension, où le corps n'a d'autre choix que d'agir. « J'aime les mouvements où le corps doit réagir comme dans les films où il

---

[321] Miel, Marianne, *Quelque chose entre une scène et une salle... Ou les fondements de la théâtralité chez quatre chorégraphes flamands*, mémoire de maîtrise conception et mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de Anne Deboeker et André – Marcel d'Ans, Paris VII (département des sciences sociales), septembre 2000, 165 pages.
[322] Miel, Marianne, *Op. Cit.,* page76.

ne faut pas que le personnage s'endorme dans le froid sous peine de mort[323] ». Aussi, tente-t-il de transposer sur scène cette tension dramatique propre aux scènes de survie, et empêche l'interprète de s'y soustraire.

Il demeure sur ce point, encore une fois, très proche de l'esthétique théâtrale de Luk Perceval, qui place également ses interprètes au cœur d'un univers contraignant, pour qu'ils se surpassent. « Ce qu'il (Perceval) cherche, c'est à voir un acteur également vrai et vivant sur scène et c'est pourquoi il a recours à des systèmes scénographiques représentant un réel danger pour l'acteur, afin de l'obliger à vivre vraiment l'instant scénique et à l'empêcher de tricher ou de tomber dans le psychologique[324] ». Certes, le danger de mort demeure fictif, cependant le risque est bien réel. Les sens des danseurs de la compagnie Ultima Vez, une fois placés sur scène, sont mis en éveil et doivent se tenir prêts à esquiver n'importe quel piège. Cette danse périlleuse qui dévoile une facette méconnue de l'interprète chorégraphique, le contraignant à se réinventer sans pouvoir avoir recours à des acquis techniques ; on la retrouve chez des chorégraphes canadiens comme Gilles Maheu de la compagnie *Carbone 14*[325] ou Ginette Laurin à la tête d'Ô Vertigo[326]. Ces chorégraphes qui émergent dans les années quatre-vingts au Canada vont privilégier une immédiateté, associée à une impression de réalité. Comme Wim Vandekeybus, ils se concentrent sur le corps et sa résistance au danger. Les qualités circassiennes de leur danse les font basculer vers une esthétique de la virtuosité et de l'exploit, que le chorégraphe flamand ne convoite pas. Le risque est consciemment recherché, et la sécurité absolue de l'interprète ne peut être garantie. Ainsi, dans *Le Café des aveugles*[327] de Gilles Maheu, au moment où un des danseurs lance une chaise, il la réceptionne sur la nuque, s'étend au sol comme prévu par la mise en scène, mais le franchissement de la fiction vers le réel est signifié par une mare de sang provoqué par la collision. Dans ce type de cas, où la mise en danger peut mettre en péril la vie de l'interprète

---

[323] Entretien filmé issu de Riolon, Luc, *Un Siècle de danse : la danse contemporaine, l'explosion*, documentaire conçu par Geneviève Vincent, produit par la Sept, Pathé télé, Duran, Gédéon, 1992, 54 minutes.
[324] Beaulieu, Pauline, *Op. Cit.*, page 105.
[325] Gilles Maheu, mime qui s'est tourné vers le théâtre, il est aussi acteur, metteur en scène, chorégraphe, réalisateur et scénographe canadien. Il fonde sa propre compagnie Carbone 14 en 1980. Il est récompensé à plusieurs reprises pour sa pièce chorégraphique *Le Dortoir*, (Award à Toronto, prix spécial du jury des critiques du cercle à Ottawa, Le fipa d'or pour le film *Le Dortoir*, à New-York). Son style chorégraphique se caractérise par une virtuosité technique et un penchant pour le spectaculaire.
[326] Ginette Laurin, danseuse moderne et gymnaste de formation. Elle crée sa compagnie Ô Vertigo en 1984. Les créations de la compagnie cultivent une recherche du risque, elle met en place une danse performative, où les limites physiques du corps sont explorées.
[327] *Le Café des aveugles*, chorégraphie Gilles Maheu, 1984.

et atteindre son intégrité corporelle, comme le souligne Donnely[328] dans une critique de Carbone 14, l'expérience est ambiguë.

Enfin, l'attirance pour le risque réel chez Wim Vandekeybus peut être lue comme une négation formelle de la danse, où le mouvement instinctif réalisé dans l'urgence et contenant une part de hasard se substitue au confort d'une maîtrise technique qui assure une stabilité.

Vulnérabilité

Le corps surpuissant du danseur vandekeybusien, qui lutte contre la réalité dans un univers souvent hostile, révèle deux facettes de l'humanité : tout d'abord un homme à la force insoupçonnée, qui en faisant confiance à ses instincts a reconquis son corps, mais aussi la vulnérabilité de ce corps mortel. Paradoxalement, la démonstration d'un corps surpuissant fait également l'expérience des limites physiques de ce corps ancré dans une réalité matérielle. En effet, il s'agit d'un matériau vivant donc périssable, et Wim Vandekeybus n'a pas recours à un corps virtuel qui dans l'absolu n'aurait pas de limite.

Dans *Sonic Boom*, lorsqu'un des interprètes se laisse tomber dans les escaliers, la réitération de la chute est de l'ordre de l'exploit, de la virtuosité et démontre la capacité extraordinaire de résistance du corps. Cependant, au fil des répétitions, l'image du corps se lézarde et laisse transparaître la fatigue du danseur, son corps ne pouvant supporter indéfiniment cette épreuve. Ainsi, la « catastrophe imaginaire »[329] ne détient pas pour seule fonction de pousser le corps jusqu'à ses limites, elle oblige à reconnaître sa fragilité. Dans *Her Body doesn't fit her Soul*, la cécité de deux interprètes sert de métaphore à la précarité de la condition humaine, qui ne peut maîtriser tout et demeure dépendante de la matérialité de son corps. Avec *Œdipus/ Bêt noir* il livre une image vulnérable de l'antihéros Œdipe, qu'il incarne. Durant la première partie de la pièce, il montre un homme au corps vigoureux, puis le héros déchu pendu par les pieds, lutte, mais reste puissant, sa vulnérabilité n'est véritablement dévoilée qu'au moment où un monticule de chaussures se déverse sur lui, des cintres. Attaché, son corps ne peut rien faire, hormis répondre par un réflexe de repli sur soi. La vulnérabilité

[328] Critique évoquée par Landen, Selma, Wormen, Marie-Jane, *Canadian dance visions and stories*, Toronto, 2004, 451 pages.
[329] Expression employée par Erwin, Jans, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, 43 pages.

apparaît comme le pendant du corps surpuissant surexposé sur scène et confère à son œuvre une profondeur et une réalité, que des œuvres à la virtuosité inattaquable, permanente négligent. Pour Emmanuelle Wallon[330] cette ubiquité caractérise le cirque, qui mettrait en valeur les facultés inestimables du corps et son incroyable fragilité. Or, la fragilité dont elle parle me semble d'une autre nature et ne pas posséder l'épaisseur de celle exposée par Wim Vandekeybus. Dans le cas du cirque : la fragilité signifie l'échec, le manquement non voulu d'un obstacle, or chez Wim Vandekeybus il y a mise en scène, recherche de cette faille.

1.2.1.3. Déplacement de l'instinct vers l'inconscient

La focalisation sur le retour à un corps instinctif notamment dans ses premières pièces ne disparaît pas de son travail plus récent. En effet, la révélation d'un corps au comportement plus brut, moins policé demeure centrale mais se présente différemment. On note une mutation quant à sa conception de la motricité corporelle. Si dans *What the Body does not remember* le corps réagit à un stimulus extérieur, progressivement Wim Vandekeybus s'intéresse aux conséquences d'un état émotionnel, donc interne, sur le corps. Comment le corps est amené à être transformé sous l'impulsion des émotions ? Son approche se complexifie et l'apport narratif, dans ce type d'exploration se justifie pleinement, venant en quelque sorte parfaire son univers réflexif. Ainsi, *Blush* qui traite des sentiments retenus, de l'effet que peut avoir un amour perdu sur des amants, trouve dans le texte de Peter Verhelst non pas une explication didactique du propos, mais une ouverture poétique qui vient compléter le microcosme.

En évoluant, la recherche menée par le chorégraphe sur l'instinct –obtenue par une mise en danger du corps- échappe au dogmatisme, à une forme spectaculaire figée et reproductible. Cette capacité de renouvellement ne l'enferme pas dans une forme. Notons par exemple que *7 for a Secret never to be told* oublie un temps cette thématique du corps instinctif ou extraordinaire, pour se concentrer sur la création d'un univers onirique, écho à une comptine irlandaise.

---

[330] Wallon, Emmanuelle, *Le Cirque au risque de l'art*, Éd. Actes Sud, Arles, 2002, page 12, Citée par Beaulieu, Pauline, *Op. Cit.*

À partir d'*In Spite of Wishing and Wanting*, son travail vacille vers le désir, la gravité du désir et l'épuisement du corps à lutter contre. Toujours dans l'idée d'explorer les états primaires du corps, il se focalise sur les tensions corporelles entre sommeil et réveil. Il montre un corps endormi et à la minute suivante qui explose. « (L') état de l'être en sommeil a été choisi comme esquisse de base du spectacle ; il offre de nombreuses possibilités : dormir, rêver et mourir, comme « états en mouvement » du corps et de l'âme[331] ». L'état psychologique du personnage-interprète est davantage pris en considération que dans ses premières pièces, où tout se concentrait exclusivement sur un corps brut. De plus, se mêle à cette problématique du sommeil, celle du désir comme moteur de l'action. Il se questionne sur les conséquences de nos désirs sur notre corps. « Nous touchons ici la fonction fondamentale du drame : le fossé entre la volonté et le possible, entre le désir et le devoir[332] ». On constate donc une complexification, la prise en compte d'un paramètre psychologique ou théâtral, qui n'exclut pas pour autant tout un travail sur le corps.

Le chorégraphe aborde l'inconscient, se questionne sur les désirs insoupçonnés qui refont surface pendant le sommeil, moment où l'âme s'abandonne comme le corps, et n'opère plus de contrôle raisonné. Wim Vandekeybus emprunte un chemin plus psychologique et entrevoit l'existence à travers ses désirs. Plus tard, avec *Blush* ce sont les émotions, non plus simplement les désirs, qui dictent le comportement de ses interprètes. Il recherche le moment où le corps lâche prise, submergé par ses émotions. Le rougissement évoqué dans *Blush* appartient à ces émotions, réactions qui envahissent le corps, et requièrent une énergie inouïe pour le dissimuler. La fougue, caractéristique de cette pièce maîtresse, est la preuve que la complexification du propos, l'introduction de la narration ne signifient pas l'abandon d'une énergie brutale et d'un corps au comportement excessif. La vitalité de *What the Body does not remember* est présente, mais avec plus de variété et une profondeur.

Et le chorégraphe de dire « au fond, je fouille toujours autour des mêmes questions depuis les premières performances : l'instinct, le lien corps - spiritualité, la gravité, l'intention, l'émotion, bref, tout ce qui ne peut pas être pesé [333] ».

---

[331] Programme de spectacle: *In spite of Wishing and Wanting : the creation*, Bruxelles, 1999, page 5.
[332] *Ibid.* page 4.
[333]David, Gwénola, « Infatigable nomade », in *Cassandre*, septembre-octobre 2000, page 25.

1.2.1.4. Pourquoi est-ce réducteur de l'associer à Jan Fabre ?

L'assimilation systématique de l'œuvre de Wim Vandekeybus à celle de Jan Fabre s'explique en partie par ses années d'apprentissage passées au sein de la compagnie *Troubleyn*. En effet, il débute en 1985, comme comédien, et interprète un des deux rois nus dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Certes, certains aspects de ses créations demeurent très proches de l'œuvre de Jan Fabre, en apparence. Considérer Jan Fabre comme le maître de Wim Vandekeybus paraît réducteur. Aussi, une analyse plus poussée du travail de Wim Vandekeybus révèle de nombreux points de divergence avec l'esthétique fabrienne. Et parvenir à cerner ce qui les distingue s'avère fondamental pour déterminer la particularité de la démarche de Wim Vandekeybus. Si les deux chorégraphes ont pour dessein d'atteindre un corps mû par ses instincts, libéré en quelque sorte d'un code gestuel, leurs stratégies pour l'atteindre sont radicalement différentes.

Relevons, avant d'entrer dans l'analyse comparative, que Jan Fabre s'interroge également à travers une œuvre comme *Parrots and guinea Pigs* sur la perte des instincts, qu'il considère comme bien moins violents que l'obsédante maîtrise des pulsions[334]. Ils sont tous les deux convaincus de l'existence d'un corps plus naturel, qui ressurgit dans certaines conditions pour dépasser son degré de civilisation/de domestication.

Le processus mis au point par Wim Vandekeybus pour réactiver un comportement instinctif consiste à placer le corps dans un contexte particulier, où sa sécurité est menacée. La reconstitution d'un univers hostile pousse le corps jusqu'à ses retranchements. La méthode préconisée par Jan Fabre s'avère être plus complexe, le paradoxe frappant l'ensemble de sa démarche. Si chez Wim Vandekeybus, le chaos ou le lâcher-prise sont obtenus en plaçant le corps dans des situations extrêmes ; chez Jan Fabre c'est l'excès de rigueur qui conduit au débordement. La contradiction s'impose comme figure de style dominante de son travail. Ainsi, en soumettant le corps à une discipline extrême, notamment dans *Sections dansées*, il scrute le moment où le corps reprend ses droits, et commet en quelque sorte une trahison.

---

[334] Citation exacte : « Je pense que ce pouvoir (celui de se maîtriser) se révèle bien plus violent que nos penchants obscurs ». Dries, Luk, (van den), *Corpus Jan Fabre*, trad. du flamand Monique Nagielkopf, Éd. l'Arche, Gand, 2005, page 41.

Les deux hommes ont montré un intérêt particulier pour l'exposition de la fatigue, d'un corps marqué par le temps et l'effort physique. La différence d'approche est ici significative.

Chez Wim Vandekeybus, on assiste à un lézardement du corps suite à une intensité des actions. L'énergie déployée, associée à une répétition inlassable des actions dans *Spiegel*, témoigne d'un corps marqué par la fatigue, lorsque les danseurs courent en cercle à perdre haleine et ont pour consigne de lancer et réceptionner les briques. Peu à peu le corps devient moins précis, moins rapide, parcouru par une fébrilité, et en même temps, on vacille vers une autre énergie, quelque part plus intense.

Pour Jan Fabre, la conquête de la fatigue passe également par la répétition des mêmes actions, mais en empruntant une énergie différente. Ainsi, pour *Sections dansées*, il demande à ses danseurs de répéter le même geste avec précision, il puise dans le vocabulaire classique en étirant le temps jusqu'à rendre l'action insoutenable. Il attend que le corps craque, la lenteur de l'action tétanisant les muscles du danseur. Il fait progressivement disparaître le mouvement initial, qui se transforme au gré des répétitions. La discipline du corps est selon lui indispensable, mais à un certain moment ce corps discipliné prend le chemin de l'indiscipline. La démarche privilégiée par Jan Fabre pour faire la démonstration de l'impossible maîtrise du corps, est paradoxale. Le corps supporterait la discipline jusqu'à une certaine limite où la réalité physique l'emporterait face à n'importe quelle volonté. « L'échec limite le corps, mais en même temps le constitue en tant que corps [335] ».

Si Wim Vandekeybus cherche à travers l'exposition de ce corps excessif - notamment dans *Blush*, où le corps est parcouru par ses passions – à le transcender ; Jan Fabre semble bien au contraire vouloir lui assigner des limites, marquer ses incapacités. Il cherche les limites de l'emprise de la raison sur le corps, à quel moment il va basculer. « Travailler avec Jan, signifie être constamment à la recherche de ses limites [...][336] ». De plus, chez lui l'originalité est obtenue en empruntant un chemin de traverse, c'est-à-dire que l'interprète se distingue lorsqu'il lui devient impossible de répéter le même geste que les autres ou lui-même avec exactitude.

---

[335] Hravtin, Emil, *La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Armand Collin, Paris, 1994, page 83.
[336] Entretien avec Heike Langsdorf interprète de la compagnie Elena Troubleyn, compagnie dirigée par Jan Fabre. Dries, Luk, (van den), *op. cit.,* pages 447-448.

Le second point sur lequel leur esthétique, quant à la mise en scène d'un corps naturel voire excessif, diverge concerne leur conception de l'authenticité. En effet, l'authenticité est obtenue sur la scène de Wim Vandekeybus en laissant le corps agir spontanément, il ne s'appuie sur aucune gestuelle codifiée, le vocabulaire de la compagnie est mis au point progressivement et de manière quasi « organique ». Certes, ses interprètes sont en représentation, mais il les laisse réagir assez librement aux consignes chorégraphiques, non étouffés par un carcan formel. Aussi, émane de son univers une sincérité, même si parfois un excès d'émotions peut perdre ce naturel et conférer à sa scène un côté trop théâtral. Jan Fabre dans toute sa contradiction honnie la comédie, plaçant l'acteur au rang des menteurs, et surestimant les capacités de sincérité du danseur. Il est persuadé de la fausseté de l'acteur. « On enseigne aux acteurs le naturel. Mais cela ne fonctionne pas pour moi. Chez moi il est question de l'artificialité du théâtre[337] ».

Il peut paraître paradoxal de prôner l'authenticité voire la vérité, dès lors qu'on désigne le simulacre d'un spectacle. Selon Alex Malemps, cette fausseté de la scène serait écartée par Jan Fabre par une radicalité du jeu[338]. Toutefois si on songe aux séquences grotesques qui rythment *Je suis sang,* force est de constater que l'artificialité est tout aussi présente que l'authenticité.

1.2.1.5. Le studio comme laboratoire d'expérimentations

On constate que dès ses premières pièces, Wim Vandekeybus place le corps dans un processus expérimental, proche d'une démarche scientifique, qui consiste à tester des hypothèses, à vérifier leur validité, puis à les mettre en application. Aussi, le corps du danseur se fait cobaye, on observe ses réactions face à certaines situations ou stimuli extérieurs. Dans une seconde étape, on réitère l'expérience. Et enfin, on procède à une sélection parmi ces expériences, pour constituer le spectacle. Cette vision radicale de son œuvre est surtout vérifiable pour ses premières pièces, l'expérimentation corporelle n'étant plus le seul élément, le processus se complexifie par la suite.

---

[337] Dries, Luk, (van den), *Corpus Jan Fabre, Op. Cit.,* page 363.
[338] Malemps, Alex, « Frequently overlocked », in *Dance in Flanders*, Editions Kunstboek, Bruges, 1996, pages 123-128.

Le studio se meut alors en laboratoire de recherche[339], les essais qui sont menés par Wim Vandekeybus sur le corps ne sont pas purement « chorégraphiques », se distinguent des expériences plus formelles privilégiées par Merce Cunningham par exemple, qui tentait de tester les limites cinétiques du corps du danseur rompu à l'exercice classique. Ainsi, peut-on lire le lancer de briques dans *What the Body does not remember* comme une tentative de défier les lois de la gravité et de soumettre le danseur à l'expérience de la confiance ; ou encore la chemise gelée enfilée dans *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* repousse la résistance au froid de l'interprète.

Les limites de l'interprète sont recherchées, c'est une fois les limites franchies, que le travail de Wim Vandekeybus devient intéressant. Et Inaki Azpillaga, l'un de ses premiers collaborateurs – interprète des premières pièces, puis assistant à la chorégraphie – de dire : « On atteint l'impossible, mais il faut continuer [340]».

Ce type d'expérimentation, de défi physique perdure dans son œuvre actuelle, même si elles détiennent une place moins centrale ou moins évidente. Par exemple rester pendu par les pieds dans *Œdipus/ Bêt noir* peut être interprété comme une expérience physique menée sur le corps.

Notons qu'il n'est pas le seul à utiliser le fonctionnement du laboratoire dans le champ de la danse contemporaine. Jan Fabre définit son travail corporel comme « un laboratoire de toutes sortes de manipulations [341] ».

Les pièces n'étant pas écrites, c'est dans l'expérimentation collective qu'elles prennent forme. Wim Vandekeybus lance une idée, laisse ses interprètes évoluer, expérimenter cette idée, puis il intervient. Par exemple pour la création de *Bereft of a blissfull Union*, il a demandé à ses danseurs de trouver un équivalent gestuel ou corporel à l'idée de catastrophe.

---

[339]Cf. Annexes Vidéographiques, répétitions de *Scratching the inner Fields*, Wim Vandekeybus, « Répétitions, expérimentations », 2'04.
[340] Propos d'Inaki Azpullaga issus du documentaire, Vandekeybus, Lut, *Op. Cit.*
[341] Dries, Luk, (van den), *Op. Cit.*, page 51.

> Au début des répétitions de *Bereft of a blissful* Union on travaillait sur des attitudes de catastrophe. Wim nous demande de trouver des postures de catastrophes et passer ainsi de l'une à l'autre. Je me demandais comment aborder cela. Ce qu'est une catastrophe pour moi, et comment l'exprimer ?[342]

L'interprète détient une part active dans le processus de création, il doit être totalement récéptif aux demandes du chorégraphe et puiser dans son propre imaginaire pour le satisfaire. Un travail d'interprétation des consignes est demandé aux danseurs, les répétitions sont dans une première phase des séances d'expérimentation. Ainsi, lors des répétitons de *Scratching the inner Fields* des expérimentations sont menées sur le poids du corps, la réaction du partenaire à une collision ou une chute. Wim Vandekeybus a l'image d'une femme-animale qui tombe comme un poids mort sur un autre individu placé en contre-bas, puis ils expérimentent cette idée, pour juger de sa faisabilité. Le poids du corps dans une action de chute est-il trop lourd ? Comment réceptionner le corps ?

Et, pour sa création *Jérôme Bel*, le chorégraphe Jérôme Bel a expérimenté bon nombre de matériaux de la pièce sur son propre corps, déplaçant le laboratoire du studio de danse à sa propre salle de bain. Allongé dans sa baignoire, il a mené certaines expérimentations sur son propre corps, servant de cobaye, ou d'esquisse préparatoire à l'œuvre dansée.

1.2.2 De l'animalité ?

1.2.2.1. L'intelligence comme lieu de fracture avec l'animalité

La question de l'animalité dans l'œuvre de Wim Vandekeybus se situe dans une continuité et se trouve être déjà contenue dans son approche de l'instinct. En effet, considérer l'homme moderne, sous sa couche de civilisation, comme mu par ses pulsions et ses instincts de survie, le relie directement à l'animal qui selon bon nombre de théories scientifiques se caractérise entièrement par ses instincts. Aussi, tout un pan de la pensée philosophique du XIXe siècle se cristallise autour de cette question de l'animal, qui devient centrale et interdépendante de celle de l'humanité. Si pour un philosophe comme Hippolyte Taine, dans

---

[342] Propos d'Ana Stegnar issus du documentaire*, Vandekeybus, Lut, Op. Cit.*

son essai *De l'intelligence*[343], l'homme comme l'animal se définissent par leur système nerveux ; pour d'autres, parvenir à déceler les points de divergence entre l'homme et l'animal, permettrait d'appréhender l'essence de l'humanité. En effet, quelque chose de l'ordre de l'insaisissable séparerait l'homme de l'animal, qu'on désigne communément sous le terme d'humanité, c'est-à-dire ce qui est propre et indivisible à l'homme. On note alors une littérature abondante qui s'évertue à distinguer ces deux entités. Pour Maine de Biran, c'est l'expérience du moi qui caractérise l'homme, expérience qui serait préexistante à l'expérience des sens. « La conscience de ce moi constituerait pour lui (Maine de Biran) le « fait primitif »[344] ». Une véritable querelle philosophique est déclenchée, où certains sont partisans d'une intelligence animale comme F.G. Levrault, qui soutient cette thèse dès 1853, ou encore Étienne Bonnot de Condillac, dont les théories acceptent l'instinct comme un commencement de connaissance[345].

On ne conteste pas l'appartenance anatomique de l'homme au règne animal, mais il importe de les distinguer, et l'idée d'essence de l'humanité prévaut alors à tout discours. Aussi, ressent-on au XIXe siècle, l'urgence de séparer l'instinct de l'intelligence. Toutefois, cela ne signifie pas une négation (absolue) des deux facettes inhérentes à l'homme et à l'animal, mais il paraît nécessaire de tenter de fixer des limites ; de délimiter chaque territoire, et de ne pas confondre totalement l'homme dans l'animal. Julien-Joseph Virey insiste sur la différence de nature et non de degré qui oppose l'instinct et l'intelligence. Il note dans *L'Histoire des mœurs et de l'instinct des animaux*, que l'instinct est « une intelligence non intelligible, totalement séparée de celle du cerveau[346] », ajoutant qu'il est intrinsèquement lié aux organes « comme imprimé dans la chair[347] ». Cette vision mécaniste de l'instinct, proche de la définition du réflexe, qui détermine tout rapport de l'animal à son environnement, renvoie incontestablement aux théories, énoncées par René Descartes, qui entrevoit l'animal comme une machine[348]. Pierre Flourens complète en 1841 la pensée de Julien-Joseph Virey dans *De l'instinct et de l'intelligence des animaux*. Il n'accorde au genre animal aucune faculté réflexive, mû essentiellement par leurs instincts qui ne sauraient être, comme le soutient

---

[343] Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, 1870, Éd. Hachette, Paris, première édition.
[344] Petitier, Paule, « Instinct et intelligence : les termes d'une nouvelle querelle de l'âme des bêtes au XIX siècle », in *De L'animal-machine à l'âme des machines. Querelles biomécaniques de l'âme (XVII-XXI siècle)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010, page 154.
[345] *Ibid.* page 157.
[346] Virey, Julien-Joseph cité par Pelitier, Paule, *Ibid*. page 157.
[347] *Ibidem*.
[348] Théorie de l'animal-machine développée par Descartes, René, *Le Discours de la méthode*, 1637.

Étienne Bonnot de Condillac un commencement d'intelligence. « Tout dans *l'instinct* est aveugle, nécessaire et invariable ; tout dans *l'intelligence* est électif, conditionnel et modifiable[349] ». Encore une fois, il y a réaffirmation de l'animal-machine, qui est dénué de tout pouvoir de réflexion et de choix. (Les recherches contemporaines sur l'instinct animal ont révélé une structure plus complexe du cerveau, qui n'exclut pas la possibilité de réflexion et rompt avec ses théories datées qui entrevoient l'animal que comme un automate.)

D'autre part, dans son travail scénique et cinématographique, il s'ingénie à brouiller les frontières imposées entre l'homme et l'animal, et à les redessiner pour satisfaire son univers onirique. Dans cette redistribution des caractéristiques, ce qui est montré comme inhumain, par un excès de cruauté ou de sauvagerie, se voit réévalué et estimé, comme définissant plus justement la nature humaine dans ses excès, contrairement à l'animal qui n'agit que pour satisfaire des besoins vitaux. Dans certaines séquences, souvent cinématographiques, il procède à une inversion des rôles, où l'homme dépasse en sauvagerie l'animal, notamment concernant la scène de chasse dans *Monkey Sandwich*, ou la scène de gloutonnerie dans *Blush*, où les hommes se battent (comme les porcs) pour attraper des gâteaux. Nous étudierons ces deux scènes de manière plus détaillée par la suite.

On peut évoquer à ce propos, la littérature de la fin du XIXe siècle qui dévoile un homme déchu de son humanité, dont les actions sont dirigées par une sorte de sauvagerie bestiale. On rencontre ce type de personnage, exclu de l'humanité par son comportement violent et immoral, dans *La Bête humaine* d'Émile Zola. L'animal dans la littérature ou les ouvrages scientifiques est décrit comme un être entièrement aliéné à ses besoins, aussi un retour à l'animalité est-il interprété pour un homme, comme un signe de désordre voire de maladie mentale. En effet, l'animalité des femmes dans *Blush* est associée aux personnages de furies, ou de Bacchantes, qui ont perdu la raison et s'adonnent à la débauche sous la manipulation de Dionysos. La place prépondérante réservée à l'animalité dans le travail de Wim Vandekeybus s'inscrit dans sa quête de l'instinct, mais au-delà de la réflexion menée sur

---

[349] Flourens, Pierre, *De l'instinct et de l'intelligence des animaux*, Paris, 1841, page 57. Cité par Petitier, Paule, *Op. Cit.*, page 159.

le comportement instinctif, le chorégraphe s'interroge sur l'essence de l'humanité. Aussi, la présence animale se manifeste-t-elle - sur scène et à l'écran - de diverses manières.

Tout d'abord, on note une présence mimétique du comportement animal. La reproduction d'une corporalité animale par les danseurs s'apparente à une posture chorégraphique mimétique, et demeure sous certains aspects superficielle, ne permet pas d'entrer totalement dans une corporéité autre. Puis, on accède à une réelle animalité, lorsqu'une énergie primitive vient prendre possession du corps de l'interprète, qui se meut en une autre forme. Enfin, il atteint une inhumanité, ou plus exactement, il touche aux confins de l'humanité, lorsqu'il met en scène la cruauté et la sauvagerie de l'homme. Il distingue adroitement l'animalité de l'inhumanité. L'animalité ne saurait revêtir une valeur morale, contrairement à l'inhumanité.

1.2.2.2. Distance ou possession dans la reproduction mimétique du comportement animal

La démarche d'appropriation du comportement animal chez Wim Vandekeybus détient une dimension éthologique. Il part de l'observation d'animaux, pour tenter de restituer, par mimétisme, leur motricité, leur gestuelle particulière, en l'adaptant au corps humain. L'assimilation opérée de la reproduction mimétique du comportement animal à l'animalité, dans les articles ou études consacrés au chorégraphe, me semble abusive. En effet, une confusion systématique fausse l'analyse de l'animalité, qui renvoie à une réalité autre. La reproduction d'un comportement animal s'apparente davantage à une démarche chorégraphique (traditionnelle) qui consiste à reproduire un mouvement observé. Le danseur s'approprie la gestuelle d'un animal reconnaissable, complétée bien souvent par des accessoires de costumes qui permettent une identification plus précise.

Aussi, l'animalité qui caractérise la danse de Wim Vandekeybus se situe ailleurs, et touche plus profondément le corps du danseur. Elle désigne davantage la débauche d'énergie convoquée, qui dépasse la norme pour atteindre l'extraordinaire. L'état de corps dans lequel le danseur se transporte transcende son humanité. L'animalité ne concerne pas simplement une gestuelle empruntée de manière superficielle au règne animal, elle modifie la totalité du corps de l'interprète et le métamorphose, se glissant momentanément dans une corporéité étrangère.

La présence animale sur scène de manière mimétique s'affirme précocement. La

motricité animale comme source d'inspiration s'impose au chorégraphe, étant fils d'un vétérinaire de campagne, il possède une expérience concrète de la nature. Et sa proximité avec le monde animal lui a laissé une trace indélébile qu'il exploite dans la danse. Le comportement animal est un modèle et se substitue en quelque sorte au modèle chorégraphique académique, absent de son univers. Il ne possède pas un vocabulaire chorégraphique appris, qu'il tacherait de transmettre, mais puise une partie de son vocabulaire directement dans la nature qu'il a pu observer, et qu'il tente de reproduire, de s'approprier.

Ainsi, dès *Her Body doesn't fit her Soul*, le danseur imite la manière de se déplacer d'un oiseau, en l'occurrence d'un poulet. L'homme-poulet apparaît sur scène escorté par quelques individus, son corps est comme englouti sous une accumulation de sachets en plastique blanc, il se déplace sans laisser transparaître son hybridité. Plusieurs coups de feu sont tirés, les accompagnateurs fuient, et l'homme-poulet pousse des cris ressemblant à ceux du volatile ; victime d'une agression, il est plumé, on lui retire tous ses sacs plastiques, qui représentent les plumes blanches de l'oiseau. Ici, la référence au monde animal se veut anecdotique et secondaire, le danseur n'esquisse que quelques mouvements de tête pouvant faire penser à un poulet. Néanmoins cette scène isolée dans *Her Body doesn't fit her Soul* préfigure la présence des pies dans *7 for a Secret never to be told*.

Dans cette pièce postérieure[350], à l'univers onirique affirmé, la place des animaux est importante et la reproduction vraisemblable de leur comportement se veut plus précise. Une première pie, interprétée par un danseur masculin, se mêle à un groupe de danseuses, et effectue sensiblement la même chorégraphie, ponctuée par quelques mouvements de tête saccadés, rappelant ceux d'un oiseau. Progressivement, l'identité animale du personnage s'affirme : les bras se replient vers la taille au niveau des coudes mimant la présence d'ailes repliées, le danseur se tient dans une position accroupie, sautillant et multipliant les à-coups de la tête sans bouger ses épaules. Toutefois, l'identité de l'oiseau imité est assurée par le port d'un masque en forme de tête de pie (Cf. Planche 20, p.207). Ainsi, le danseur n'a plus figure humaine. Le personnage de la pie traverse l'œuvre, il se transforme en personnage grotesque lors de la scène de métamorphose et compte un acolyte, lui aussi coiffé du masque de pie. Les costumes se veulent alors plus extravagants, le torse recouvert d'accessoires brillants, faisant

[350] *Her Body doesn't fit her Soul* (1992), *7 for a Secret never to be told* (1997).

référence à la réputation de voleur des pies. La scène bascule alors dans une dimension féerique, et les pies sont dotées de la parole, exécutent des pas de danse et métamorphosent tous les autres personnages en créatures monstrueuses ou féeriques. Ainsi, apparait sur scène tout un bestiaire fantastique, allant de la grenouille, à la femme-poisson, aux siamoises rousses. La gestuelle empruntée aux oiseaux s'affirme et s'affine. Lors de la dernière scène, les pies sont plus nombreuses, elles sont des créatures inquiétantes et menaçantes, elles sautillent accroupies, avec dextérité, et se déplacent d'un individu à l'autre, elles bougent leur torse de manière saccadée, les mains fixées dans le dos, modifiant considérablement la gestuelle humaine. Le personnage inquiétant créé par Wim Vandekeybus exploite la mauvaise réputation de l'animal qui est injectée au sein d'un univers onirique. Les pies de *7 for a Secret never to be told* ressemblent davantage à des personnages de contes de fées qu'à de réels animaux.

Dans *In Spite of Wishing and Wanting*, l'homme devient cheval, il court les bras le long du corps un bâillon dans la bouche faisant office de mord, il se cabre et conserve la furie, l'impression de force physique qui se dégagent de l'animal (Cf. Planche XX, p.207). Ici, il supprime le recours aux costumes illusionnistes, préférant une interprétation sans fioritures, se concentrant sur la gestuelle et sa qualité. Même s'il s'agit encore d'un procédé mimétique qui vise à reproduire la motricité d'un animal en particulier, on quitte l'anecdotique pour accéder à une justesse. Le corps du danseur semble faire corps avec celui de l'animal. La justesse d'interprétation du chorégraphe[351] vient sans doute de sa connaissance des chevaux, étant lui-même cavalier.

Le mimétisme s'affirme peu à peu dans ses œuvres, il paraît moins mécanique que dans *7 for a Secret never to be told*, notamment dans *Blush*, lorsque les danseurs sont filmés sous l'eau nageant au milieu des dauphins. Le corps est peu à peu marqué par la gestuelle des cétacés qui sont réellement présents, et partagent le même espace-temps que les interprètes pendant le tournage. Et, comme le note Viviane Gangloff

[351] Á noter que le rôle de l'homme-cheval est interprété par Wim Vandekeybus lui-même, qui a une connaissance empirique des chevaux, pratiquant l'équitation. Le rôle d'homme-cheval s'étend par la suite aux autres interprètes.

> Un étrange mimétisme se met en place, les jambes se joignent, l'ondoiement du corps répond à celui de l'animal, un échange rapide, un frôlement entre les êtres se perd dans d'obscures profondeurs. Les morceaux de corps visibles à la caméra se dissolvent dans le liquide, les danseurs se transforment pour n'être plus que d'éphémères apparitions[352].

L'animal n'a plus besoin d'être convoqué par l'illusion de l'accessoire, il est présent et contamine la corporéité des danseurs (Cf. Planche XXI, p.208). Le procédé de mimétisme est montré, au lieu d'être évoqué ou supposé.

On assiste à une réappropriation des qualités de déplacement et des qualités comportementales des animaux. Dans *Blush*, les femmes plus particulièrement se glissent dans une corporalité aux allures simiesques, magnifiée par un procédé de mimétisme, puis d'appropriation à leurs propres qualités corporelles. Elles donnent l'impression, par la direction de leur regard, toujours à l'affût, d'être traquées par un ennemi hors-champ pour la version cinématographique, et par un ennemi hors-scène pour la version scénique. (L'appropriation d'attitudes signifiant l'insécurité les place dans la position de l'animal).

Force est de constater, que le processus d'appropriation se complexifie et s'enrichit progressivement dans son travail. En effet, la simple reproduction d'un geste ne suffit plus à caractériser le « personnage-animal ». Une sorte de psychologie de l'animal, ou tout du moins une mise en situation, comme dans le cas des femmes traquées dans la forêt dans *Blush*, accompagne sa démarche. Aussi, pour cette œuvre, au-delà de l'imitation en groupe, chacun livre sa propre interprétation de l'animalité[353]. « Laura est devenue un serpent, une manipulatrice […] Elena, joueuse elle raconte des histoires à sa grenouille […] Linda, primitive […] forte et sauvage […] Thi-Mai, chercheuse de plaisir désirée et haïe, élégante et éphémère […][354] ».

Le mimétisme s'avère être un moyen d'accéder à l'animal. Cependant il ne constitue qu'une étape dans cette recherche d'appropriation De plus s'il demeure trop mécanique, il produit l'effet inverse, c'est-à-dire qu'il éloigne le mouvement dansé du réel.

---

[352] Gangloff, Viviane, *Danse contemporaine et animalité dans blush de Wim Vandekeybus*, mémoire de master 2, sciences de l'art, sous la direction de Jean-Pierre Mourey, Université de Saint-Etienne Jean Monnet, 2010, pages 50-51.
[353] Cf. Annexes Vidéographiques, *Blush*, le film, Wim Vandekeybus, « Animalité », 2'59.
[354] Wim Vandekeybus, dossier de presse, compagnie Ultima Vez, Bruxelles.

La particularité de la scène des porcs dans *Blush* mérite notre attention. Attachons nous à la version scénique de ce passage, qui propose un parallèle intéressant entre le comportement humain et le comportement animal, par la confrontation de deux médiums : scénique et cinématographique. Les interprètes, enfermés dans des sacs, et dont seule la tête dépasse, effectuent de petits bonds pour attraper la nourriture lancée par la comédienne Ina Geerts. Ils montrent une avidité dans la quête de nourriture. Leur gloutonnerie est comparée à celle de porcs, dont l'image est projetée simultanément, en arrière-plan. Tout comme les porcs, ils se battent, se poussent, et grognent pour manger. La présence des deux médiums permet d'effectuer une comparaison efficace. On notera la pertinence du procédé, les danseurs n'imitent pas des porcs, mais la comparaison est assurée par la projection simultanée.

Wim Vandekeybus avec *Blush* dépasse l'humanité pour atteindre l'organique. Il ne livre pas une reproduction mécanique de l'animal, mais donne l'impression de posséder ou d'être possédé par sa gestuelle. Selon Viviane Gangloff, concernant les passages en groupe, groupe de primates pour les femmes ou groupe de moutons pour les hommes : « d'un côté, la meute crée une entité qui se meut en un seul corps, de l'autre l'individu se dégage de l'union du groupe pour s'ouvrir à de nombreux états corporels. Il se métamorphose dans le mouvement d'ivresse qu'est la danse. Par ces deux moyens d'expression, il se découvre à cet autre, qui n'est plus l'humain mais l'organique, le vivant dans son ensemble[355] ».

1.2.2.3. Réappropriation d'une sauvagerie ou de l'importance de distinguer l'inhumanité de la sauvagerie

Vers un comportement animal

Avec une œuvre comme *Scratching the inner Fields*, qui date de 2001, on assiste à un basculement vers un comportement inhumain, vers une possession plus sauvage et primitive du corps. Toutefois, l'abandon vers le non-humain, vers un corps animal ou étranger ne signifie pas une perte de toute moralité. L'animalité mise en évidence dans ses pièces ne prend pas obligatoirement en compte des considérations d'ordre moral. Aussi, le basculement vers l'animalité ou le non-humain ne fait pas la démonstration des déviances du comportement

[355] Gangloff, Viviane, *Op. Cit.*, page 98.

humain. On se situe en dehors de ces considérations morales. S'il parvient, au-delà du mimétisme, à réveiller la bestialité qui sommeille en l'homme, il s'agit davantage d'une reconsidération des pulsions et des capacités sensorielles du corps, plus que d'un jugement porté sur une sauvagerie latente et néfaste. Il ne montre pas la dépravation humaine qui se perdrait dans le retour à un corps dit « primitif ». L'hybridité corporelle conquise à travers l'homme-cheval d'*In Spite of Wishing and Wanting* révèle une forte charge érotique. Et, lorsque les interprètes s'unissent deux à deux, leur corps imbriqué au niveau de la taille, l'un demeurant debout et l'autre suspendu à l'horizontale au corps de son partenaire, ils donnent alors naissance à une créature imaginaire, qui emprunte au cheval sa puissance et sa sauvagerie, et confère au corps humain un érotisme exacerbé, alliant puissance musculaire du torse en suspension, à une sensualité fragile produite par les mouvements lascifs des bras.

La libération du corps vers une gestuelle quasi animale[356] dans *Scratching the inner Fields* préfigure la féminité bestiale de *Blush*. En effet, *Scratching the inner Fields* peut être considérée comme une pièce préparatoire, une esquisse des personnages féminins qui s'affirment dans *Blush*. Le côté primitif du tempérament féminin révélé dans la pièce de 2001 explose littéralement dans *Blush*, et l'association à l'animalité s'affirme. Les femmes dans cette pièce se caractérisent par une sexualité destructrice liée à leur animalité, elles apparaissent comme des créatures sauvages, dont les actions sont dominées par leurs pulsions, pulsions sexuelles quand elles harcellent leurs partenaires masculins ou pulsions de survie. À noter que pour échapper à une mort hypothétique, la convocation d'une énergie extraordinaire était déjà mise en place dans *Scratching the inner Fields*, lorsqu'ensevelies sous un monticule de terre, elles dépassent leurs limites physiques, transforment leur corps pour surmonter l'obstacle. Dans *Blush*, le primitivisme du comportement, adopté dans la pièce précédente, est dépassé, pour rejoindre un comportement instinctif, inspiré du règne animal. Ainsi, à leurs déplacements inspirés de ceux des primates, utilisant comme points d'appui dans le sol les quatre membres, s'ajoute une absence de parole qui les place du côté du mutisme animal. Les femmes se caractérisent ici par une impulsivité qui dépasse la reproduction mimétique d'un comportement observé, et donnent l'impression d'être possédées par cette nature animale. Une animalité destructrice est montrée, qui ne cherche que l'assouvissement de pulsions,

[356] La référence à l'animalité dans *Scratching the inner Fields* n'est pas affirmée comme dans *Blush*, où le comportement de chaque femme est lié à un animal en particulier, cf. extrait du dossier de presse.

notamment lorsque les femmes mues par leur désir sexuel bondissent sur leurs partenaires, les déséquilibrant pour les plaquer vigoureusement au sol. L'acharnement de leurs attaques les associe à des sortes de parasites. Par effet de contraste l'animalité masculine développée dans la pièce paraît plus pacifique, les hommes se déplacent en meute, à quatre pattes, à l'aide de mouvements bondissants rappelant la motricité des moutons. Ils ne semblent pas possédés par une rage intérieure, incontrôlable, comme leurs partenaires.

Wim Vandekeybus, en élaborant sa créature féminine, s'empare de toute une imagerie ou mythologie héritée de l'Antiquité, qui place les femmes du côté de la nature et d'une certaine sauvagerie. La bestialité disparue avec la civilisation est susceptible de rejaillir dans le corps féminin. Ce retour à la sauvagerie a peut-être pour exemple les créatures bestiales des Bacchantes qui manipulées par Dionysos, retombent dans une bestialité.

Ainsi, pour Viviane Gangloff, le lâcher-prise corporel, qui place le comportement féminin du côté de l'animal s'associerait à une perte de moralité. Et ainsi, elle interprète la scène d'assouvissement sexuel d'une des femmes sur son partenaire endormi comme un viol. Or, il me semble que l'amoralité engendrée par la fuite vers l'animalité, nous empêche de désigner cet acte comme un viol.

On notera que l'évaporation d'un comportement humain ordinaire est plus significative dans la version cinématographique de l'œuvre. En effet l'abandon du corps du danseur vers un comportement animal est obtenu par une mise en situation particulière. Si le lâcher-prise nécessaire au passage vers une autre corporalité et à l'appropriation de réflexes étrangers est constaté sur scène, les danseurs oublient leurs habitudes corporelles et se laissent aller à une motricité étrangère. Cet abandon est facilité lors du tournage du film dans la nature. Le chorégraphe-cinéaste perturbe ses interprètes, les prive de leurs repères en transposant la chorégraphie réalisée pour un plateau, en milieu naturel. Il demande à ses interprètes de danser dans la forêt, sur un sol rocailleux sans leurs chaussures. Ils sont contraints ici d'adapter leurs gestes, de repousser leurs limites corporelles, installés dans un certain confort sur scène.

> Au début quand on s'est retrouvé dans la forêt et que je leur ai demandé d'enlever leurs chaussures alors que le sol était recouvert d'épines et de cailloux, ils se sont sentis frustrés parce qu'ils ne pouvaient faire la même chose que sur scène. C'est exactement ce qui m'intéresse. Je mets les acteurs dans des conditions précises pour repousser plus loin encore les limites expressives de leur corps[357].

Les danseurs sont poussés à utiliser une motricité inhabituelle, provoquée par ce changement de cadre. Ainsi tout naturellement, ils sollicitent leurs quatre membres, la perte de repères les oblige à se réinventer. « Il s'opère ainsi une transformation qui conduit à des déplacements saccadés et méfiants, proche du geste animal fuyant et déséquilibré, sans réel ancrage dans le sol et sans charge, la notion de gravité du corps entre en jeu[358] ». Le changement de contexte modifie profondément la chorégraphie originelle et instaure un rapport fusionnel entre le corps de l'interprète et le support. Le corps s'adapte constamment à l'instabilité des appuis, il ne peut s'installer dans une répétition confortable de gestes appris, « l'oscillation du milieu[359] » l'obligeant à rester vigilant.

Montre l'homme comme un animal

Le parti pris par Wim Vandekeybus est de montrer l'homme comme un animal, de ne pas le distinguer des autres animaux. Il révèle l'animalité de certains de ses agissements, et fait la démonstration de la persistance d'un état de nature. Ainsi, dans *Blush* va-t-il jusqu'à comparer l'incivilité, l'absence de politesse des créatures humaines enfermées dans des sacs, prêtes à se battre pour quelques menues nourritures, à l'avidité des porcs qu'il filme, enfermés dans un enclos. Il associe le comportement humain à celui d'animaux ne bénéficiant pas d'une image positive, considérés comme des animaux impurs, capables d'ingurgiter n'importe quel déchet et obnubilés par la nourriture. Par ses choix de cadrage et de montage, le cinéaste renforce l'hostilité vis-à-vis des porcs, il opte pour une captation en gros plan et une prise de vue chaotique donnant l'impression que les animaux bousculent le cameraman. Ils sont présentés comme une masse mouvante et inquiétante.

---

[357] Wim Vandekeybus, dossier de presse, compagnie Ultima Vez, Bruxelles.
[358] Gangloff, Viviane, *Op. Cit.*, page 42.
[359] *Ibidem.*

Dans *Blush*, le film, il dépasse le point de vue comparatiste et effectue un renversement, en empruntant notamment les caractéristiques du documentaire animalier pour filmer l'homme dans un milieu naturel. Les hommes apparaissent dans leur débauche et leur impulsivité plus sauvages que les animaux visibles dans le film[360]. La caméra saisit l'homme-animal dans son contexte naturel et tente de s'emparer d'une parcelle de la réalité, en restant un certain temps en observateur d'une action particulière. Lorsque les primates évoluent dans le sous-bois, leurs gestes sont retenus, trahissant l'éventualité de la présence d'un prédateur. La caméra est à distance, elle n'est pas intrusive, elle se fait discrète comme pour ne pas perturber les femmes. Le plan est long, la caméra demeure fixe pour capturer l'ensemble de l'action et ne pas interagir sur celle-ci. Wim Vandekeybus en faisant le choix du documentaire animalier, insiste sur la nature sauvage des personnages, les présente comme des animaux et non comme des interprètes chorégraphiques répétant un déplacement prédéterminé.

À noter qu'à l'inverse les animaux choisis dans *Blush* se caractérisent par leur sociabilité, leur domestication. Il ne filme pas des animaux sauvages, mais des animaux qui entretiennent un rapport de domestication avec l'homme : tels que les porcs, le chien ou les moutons.

L'inversion de point de vue opérée dans le film renforce l'impression de sauvagerie qui se dégage du comportement des interprètes. Aussi, le cinéaste-chorégraphe réintroduit-il un questionnement quant aux fondements de la frontière qui sépare l'homme de l'animal. Au regard de sa production cinématographique et chorégraphique on peut s'interroger sur les fondements de cette distinction autoritaire et se demander, en reprenant les termes de Florence Eibl si « [...] tout en l'homme est-il réductible à l'animalité[361] » ?

Cette possibilité de va-et-vient entre l'état d'humanité et d'animalité, que Wim Vandekeybus montre à travers sa danse, où l'interprète oscille entre une posture sociale - lorsqu'il endosse son habit de deuil pour la procession funéraire dans *Blush* - et une posture

---

[360] En effet, les animaux montrés dans le film, ne sont pas des animaux sauvages, ils sont choisis pour leur relation de domestication avec l'homme : un chien, des porcs, des moutons. Des grenouilles apparaissent, remplissant davantage une fonction poétique et symbolique. Quant aux dauphins, le film dévoile leur sociabilité et un comportement peu farouche à l'égard de l'homme. Le *Making off* du film, montre qu'il s'agit d'animaux en captivité, appartenant à un parc aquatique, donc habitués à la compagnie de l'homme et à se produire en spectacle.

[361] Eibl, Florence, *L'homme, un animal comme les autres ?*, Éd. Edifa, Paris, 2010, page 11.

animale, quand il s'abandonne à un déchaînement corporel, a fait l'objet au préalable d'interrogation dans le milieu scientifique. En effet, cette hypothèse d'une frontière perméable a été avancée par les scientifiques du XIXe siècle, avec la découverte des enfants sauvages[362], élevés par des animaux - souvent une meute de loups - et demeurés à l'état de nature[363]. Après de telles découvertes, il paraît impossible de parvenir à distinguer sans ambiguïté, les deux états : animal et humain. Comment extraire l'homme dans son entièreté de cet état animal qui le constitue ? Tenter de dresser une définition de l'essence de l'animalité par opposition à l'essence de l'humanité, nous conduirait immanquablement à l'élaboration d'une théorie absurde. L'animalité qui passe par le corps, serait ce qui rejoint l'homme et l'animal « l'animalité renvoie alors davantage à ce qui lui est commun qu'à ce qui les distingue. Elle est liée à cette dimension de l'humain que celui-ci occulte, notamment en disqualifiant son corps, ses désirs ou ses instincts par rapport à son esprit ou sa rationalité [...] L'animalité hante l'humain, et définir un homme indépendamment de l'animalité n'a pas grand sens. [...] Si l'animal demeure pour l'homme une altérité porteuse de sens, l'humain n'est rien sans la texture de l'animalité[364] ». En réhabilitant une jouissance corporelle sur scène, Wim Vandekeybus place le corps de son interprète du côté de l'état de nature ou de sauvagerie.

Aussi, l'idée de fuite définitive de l'homme en dehors de l'animalité, d'un dépassement de l'âge barbare rendu possible par la religion est mise en échec par les découvertes scientifiques. Et la disparition du dogme, la mort de Dieu rend à nouveau perméable cette frontière, jusqu'alors infranchissable entre les deux états. Il n'y a plus élévation de la créature humaine, au-dessus des autres animaux, porté par Dieu. La mort de Dieu permettrait ce va-et-vient.

---

[362] La connaissance d'enfants sauvages est plus ancienne, mais aux XIX les scientifiques s'intéressent à ces enfants qui ont vécu les premières années de leur existence hors du monde des hommes, ayant un comportement plus proche de celui des bêtes.

[363] Certes, l'idée d'enfant sauvage peut être considérée comme un mythe. Mais dans le cadre de notre recherche sur le chorégraphe flamand, cette source, cette influence de ce mythe dix-neuvièmiste n'est pas à écarter, quand on connaît la fascination de Wim Vandekeybus pour le mythe, la légende. Ainsi, l'interprétation de Damien Chapelle dans *Monkey Sandwich* de son personnage d'enfant mort avant de naître vivant dans un monde isolé, à l'écart de toute civilisation est proche de notre vision fantasmé de l'enfant sauvage, qui se comporte davantage comme un animal.

[364] Lestel, Dominique, *L'Animalité*, Éd. L'Herne, Paris, 2007, pages 92, 122 et 123.

Évaporation de l'humanité vers l'animalité

La pièce, parmi le corpus d'œuvres signées Wim Vandekeybus, qui incarne sans doute le plus justement et le plus subtilement ce basculement d'une présence humaine vers une corporalité brute voire animale est *Monkey Sandwich*. Seul sur scène, Damien Chapelle n'emprunte pas le détour d'une gestuelle animale mimétique pour rendre compte d'un état de nature ; sa perte d'humanité ne s'exprime pas à travers une sauvagerie destructrice, mais par l'absence de rapports au monde, par son isolement qui le rend étrange. Les seuls rapports d'altérité qu'il crée sur scène sont assurés par des médiums interposés. Ainsi il crée une série de poupées en papier kraft à l'apparence humaine qu'il entasse ou suspend dans l'espace scénique. Son isolement du reste de l'humanité entame son comportement humain, n'ayant pas d'interlocuteur direct, il s'exprime à l'aide de cris et d'onomatopées la plupart du temps, et fuit devant le danger à quatre pattes comme un animal traqué. Il exprime toutes ces émotions à travers son corps, qui se substitue à une parole articulée. La scène est vidée d'une parole réflexive et laisse le corps brut s'extérioriser. La nudité, non-sexualisée, s'insère dans ce programme de retour à une animalité première. Et le comportement du personnage incarné par Damien Chapelle fait écho à ceux des enfants sauvages, éloignés de la civilisation, et retenus dans un comportement dit « animal », malgré des racines humaines.

Le personnage donne l'impression de n'être mû que par l'instinct de conservation, qui paraît bien absurde en raison de son isolement du reste de l'humanité. Il fait l'expérience sur scène d'une solitude extrême, qui a pour conséquence la perte de son humanité. Non confronté à un modèle imitable, il n'a pas de repères comportementaux ou sociaux. Cette fuite vers l'animalité peut être interprétée comme une échappatoire, un moyen de se réfugier dans un paradis sans parole. Subterfuge emprunté par le personnage de Stéphanie dans *Adieu* de Balzac, qui se réfugie hors de l'humain, dans un monde protégé de la parole[365].

Dans *Monkey Sandwich*, un autre débat parasite celui de l'animalité, c'est celui des racines, de la paternité. Notamment à travers l'interférence de l'objet filmique, fortement présent, qui s'impose à l'action scénique. Le performeur ébauche un début de communication avec le personnage principal du film, interprété par Jerry Killick, obsédé par sa paternité, dont

---

[365] Balzac, Honoré, *Adieu*, nouvelle, 1830.

l'image est projetée sur scène ; les deux personnages entrent dans une discussion, le personnage sur scène sortant un instant de son isolement, mais demeure toutefois le seul personnage présent en chair et en os sur le plateau. Un rapport filial s'instaure entre les deux personnages, séparés spatialement et temporellement, mais donnant l'illusion d'un échange. Damien Chapelle adopte durant quelques instants une attitude humaine, regarde l'image projetée de son père comme celle d'une altérité et apparaît pour la première fois de la pièce comme un homme. Ainsi, Wim Vandekeybus montre la possibilité d'un va-et-vient entre les deux états, et ne fixe pas son personnage de « sauvage » dans cette posture. Il entrevoit toujours la possibilité de changement, de modification dans un sens ou dans l'autre du comportement.

La barbarie comme valeur intrinsèque de l'humanité

La cruauté, à savoir le « penchant à infliger des souffrances et la mort[366] » serait ce qui définit l'homme et le distingue de l'animal, qui peut se montrer sauvage mais se trouve être dénué de penchant cruel. L'animalité ne peut être considérée à travers le prisme de la moralité. Seule l'humanité (doté d'un pouvoir réflexif) est censurée par un jugement moral ; aussi elle est seule capable d'actes d'inhumanité, signifiant une chute vers l'immoralité, le non acceptable éthiquement. L'inhumanité ne se situe pas hors de l'homme, mais constitue son versant négatif, abjecte et ne saurait se confondre avec la « naïveté » de l'animalité. En effet, on décèle dans l'inhumanité une perversion qui s'opposerait à l'espèce d'aveuglement pulsionnel des animaux.

Dans l'œuvre de Wim Vandekeybus, on assiste à travers sa relation à l'animal à une redéfinition de l'homme. Il est intéressant de noter que l'animal est souvent désigné comme insaisissable, comme un fuyant. Un être qui habite le même monde que l'homme et à partir duquel l'homme tente de se définir. Comme le souligne Carine Trévisan[367], l'animal ne nourrit plus un imaginaire culturel mais est celui avec lequel se conclut une nouvelle alliance. Chez

---

[366] Définition, *Dictionnaire Littré*.
[367]Trévisan, Catherine, Chapitre IX, « L'homme et l'animal (XIX-XX) : l'épreuve du semblable », in *La Question animale*, P.U.R, Rennes, 2011, pages 151-165.

Wim Vandekeybus, l'animal remplit ces deux fonctions : poétique par le biais de la constitution d'un bestiaire onirique et personnel, et relationnel dans le but de définir plus précisément les deux territoires. On convoque l'animal pour saisir la nature humaine.

Wim Vandekeybus dit à propos de l'animalité humaine : « je trouve que l'homme est un animal avec une passion, une passion dangereuse que l'animal n'a pas. L'homme veut ressentir des émotions, veut les contrôler aussi. Il souffre de cette passion humaine. La nature est tout à fait indifférente vis-à-vis de cette passion. La nature reprend, la vie crée des catastrophes. L'indifférence crée le drame de notre vie. Pour moi, l'animal est le témoin silencieux de cette relation. Il est à la fois protégé et victime parce qu'il ne parle pas. [...] Cette présence animale est très importante pour contrebalancer la parole de l'homme[368] ».

Ainsi, les parallèles effectués avec l'animal servent à réévaluer l'humanité et à apprécier plus justement sa férocité. Le chorégraphe va redistribuer certaines caractéristiques comme la cruauté attribuée souvent arbitrairement et sans bien-fondé aux bêtes. Il fait le constat d'une humanité plus barbare que le règne animal. On peut déplorer la confusion récurrente opérée dans l'animalité entre les deux sens du terme sauvagerie. À savoir : « ce qui est à l'état de nature, qui vit en liberté dans la nature et n'appartient pas à l'expérience familière de l'homme[369] » et la sauvagerie comme « brutalité, cruauté, férocité[370] ». L'animal a souvent endossé à tort les déviances comportementales de l'homme, telle que la satisfaction éprouvée face à la souffrance. Si l'animal tue, ce n'est que pour assouvir ses besoins vitaux. Contrairement à l'homme amené à l'acte ultime pour une multitude de raisons.

À l'inverse de la thèse défendue par le criminologue Lombroso[371] qui conçoit l'existence d'un animal criminel, Wim Vandekeybus place la barbarie du côté de l'homme, notamment dans la scène de chasse de *Monkey Sandwich.* Le groupe de chasseurs constitués de cinq hommes se prépare à une partie de chasse durant le trajet en voiture. Ils évoquent des anecdotes de tueries précédentes, essayant de s'impressionner les uns les autres[372]. Leurs

---

[368] Wim Vandekeybus cité par Gangloff, Viviane, *Op.Cit.,* page 10.
[369] Trévisan, Catherine, *op.cit.*, page 152.
[370] *Ibidem.*
[371] Lombroso, Cesare, *L'Homme criminel*, Éd. Alcan, Paris, 1887. Dans cet ouvrage, il expose sa théorie de criminel-né, il y développe la thèse de l'animal criminel.
[372] Texte prononcé par un des chasseurs :
J'ai tiré un bison un jour

exploits barbares se présentent comme des marques de virilité, ils n'émettent aucun remords à avoir donné la mort, bien au contraire, ils éprouvent une certaine fierté à leur cruauté. Une fois arrivés sur le lieu de chasse, une forêt près d'une carrière de pierre, on s'aperçoit que leurs proies ne sont pas des animaux, mais une sorte de communauté d'hommes sauvages, qui ne parlent pas. Les proies terrifiées tentent de se réfugier dans les recoins de roche. La caméra passe rapidement devant l'une d'entre elles, qui est une femme enceinte, donc plus vulnérable. Malgré l'affolement des victimes, les rires gras des chasseurs et les paroles défiant la virilité du personnage principal, Jerry, ne s'arrêtent pas[373]. Ils montrent une délectation devant ce spectacle terrifiant et prennent du plaisir à lire la peur dans le regard de leurs proies. Le seul à douter de cette expédition barbare semblait être Jerry, dont les gros plans arrêtés sur son visage révèlent toute l'angoisse face à la cruauté à venir. Son regard effaré, et son impossibilité de passer à l'acte témoigne de l'horreur que lui inspire la mise à mort de ces créatures innocentes. Persuadé ou obligé par ses compagnons de chasse, il tente un tir avorté, sorte d'acte manqué, laissant à sa proie l'opportunité de se défendre, elle lui saute à la gorge instinctivement pour le mordre. L'acte de rébellion de la victime déclenche une riposte armée. Jerry demeure tétanisé au milieu de la scène. La caméra s'éloigne et découvre le carnage, des dizaines de corps inertes jonchent le sol de la carrière de pierre. Les hommes, fiers de leur barbarie, affichent un large sourire de satisfaction.

Oui, un énorme bison.
Ce qu'il faut manger en premier,
c'est les couilles. Les cojones, tu vois ?
Faut les manger. Pas cuites, crues,
directement de la bête. Je l'ai fait.
Je l'ai tué et lui ai coupé les couilles.
C'est lourd, ces trucs. Un kilo pièce.
J'en ai mise une en poche pour plus tard.
Et j'ai mangé l'autre. Expédiée direct.
Texte *Monkey Sandwich*, Cf. Annexes.

[373] Allez, imbécile, abats-moi ces dégonflés.
Hé, Jerry, dans la crevasse.
C'est pas vrai.
T'en es pas cap ?
Allez, Jerry.
Texte *Monkey Sandwich,* Cf. Annexes. Cf. Annexes Vidéographiques, *Monkey Sandwich*, Wim Vandekeybus, « Scène de chasse », 2’17.

Au plan suivant, le butin installé sur le toit de la voiture, un dernier geste accompagné d'une parole trahit la cruauté des chasseurs. En effet, l'un d'eux attrape la main d'une des créatures et dit « j'ai ma chérie » sur un tout vicieux.

Dans cette scène, l'inversion des rôles quant à la violence déployée, associée à une délectation devant la vision de la souffrance, démontre que l'inhumanité, l'abjecte sont bien les apanages de l'humain. En choisissant comme proie une créature aux allures animales, Wim Vandekeybus affirme l'innocence de l'animal, sa sauvagerie ne signifiant qu'un état de nature et non une violence sadique, par opposition à l'homme, capable de ressentir du plaisir devant la souffrance, donc réellement capable d'actes de cruauté.

La cruauté et le cynisme (un peu grossier dans le cas des chasseurs de *Monkey Sandwich*) fait écho à la barbarie des SS décrite dans *Kaputt* de Malaparte. L'inhumanité perçue comme une qualité profondément humaine, qui montre les confins de l'humanité. La perversion, le plaisir devant le spectacle de la douleur ou de la peur est propre à l'homme et se trouve être absent de l'animalité. Résonne dans cette paralysie avant l'action barbare qui saisit Jerry, cette phrase issue du roman de Luis Sepulveda, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour,* « les chasseurs tuent pour vaincre la peur qui les rend fous et les pourrit de l'intérieur[374] ».

Les exemples dans la littérature, d'inversion des rôles et d'inscription de la barbarie au rang des caractéristiques humaines sont pertinents, et notamment l'inversion opérée dans « Les états d'âme d'un cochon le jour de Noël » de Guéorgui Gospodinov. Dans son récit, il restitue la barbarie contenue dans l'acte d'égorger un cochon, en confiant la narration au cochon lui-même, ici la subjectivité se situe du côté de l'animal. Le récit de son dépeçage laissé à son âme réfugiée dans un arbre dévoile la sauvagerie des bouchers.

---

[374] Sepulveda, Luis, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour,* trad. de l'espagnol par F. Maspero, Éd. Métailié, Paris, 1995, page 107.

> Je peux observer tranquillement le boucher, dressé à quelques queues de cochon de mon corps, en train de me -plutôt de *le* - découper lentement. Seigneur c'est qu'elles sont impressionnantes mes entrailles ! [...] On nous a tués tant d'hivers, que toute cette horreur, tout ce sang ne peut s'être évaporé comme ça. C'est écrit quelque part[375] .

Enfin, on constate que dans les œuvres fictionnelles, la question animale sont souvent associées à celle de l'Apocalypse, d'une fin du monde précipitée par l'intrusion de l'homme. Beaucoup de textes abordant le mal fait aux animaux empruntent un ton tragique et décrivent un monde au bord de l'Apocalypse. D'une certaine manière, la scène de chasse dans *Monkey Sandwich* s'insert dans ce type d'univers, elle suit notamment la scène de déluge qui emporte tout sur son passage et conduit à la perte d'une communauté. Toutefois, chez Wim Vandekeybus l'Apocalypse et les climats de fin du monde ne sont pas propres au traitement de l'animalité mais concerne l'ensemble esthétique et poétique de son œuvre, qui affectionne les climats incertains. Il ne tombe pas dans les écueils d'un plaidoyer emphatique de la revue *Ravages*.

> Animal, animus, anima […] Je t'ai tatoué, castré, envoyé dans l'espace, accusé de la rage, j'ai modifié ton code génétique, je t'ai recréé docile pour mieux te dévorer, j'ai arraché tes ailerons, coupé tes cornes et tes forêts, j'ai empoisonné tes rivières, je t'ai abattu par troupeaux entiers. Pourquoi m'as-tu abandonné ? Maintenant la bête meurt, et mon âme, c'était toi[376].

1.2.3 . Accès au dionysiaque

L'accès au dionysiaque est rendu possible sur la scène du flamand par un lâcher-prise. L'abandon corporel des femmes notamment dans *Blush* permet d'accéder à un corps dionysiaque. Elles ne donnent plus l'impression d'exercer un contrôle sur leur corps, ce qui était encore le cas dans la danse vigoureuse et volontaire de *Her Body doesn't fit her Soul*, où les danseuses donnent une impulsion à leur chute vers le sol, qu'elles dirigent et maîtrisent. La Chute dans cette pièce révèle une maîtrise corporelle, les actions sont réalisées avec minutie et le lâcher-prise qu'on trouvera dans ces œuvres postérieures n'est pas encore présent. En revanche dans *Blush*, le corps semble agir de façon autonome, sans subir de censure, et à la

[375] Gospodinov, Guéorgui, « Les États d'âme d'un cochon ou le jour de Noël », in *L'Alphabet des femmes*, trad. du bulgare par M. Vrinat-Nikolov, Éd. Arléa, Paris, 2003, page 101.
[376] Sorrente, Isabelle, « Adieu bel animal », in *Ravages*, n°3, automne 2009.

précision et l'agressivité des gestes de *Her Body doesn't fit her Soul* se substitue une certaine sensualité, presque une mollesse qui n'a pas pour fonction de provoquer, mais s'impose comme la conséquence d'une libération des mouvements du corps, non dictés par un dogme chorégraphique. Le corps reprend ses droits sur la danse et livre une interprétation charnelle.

Cette sensation d'ivresse ressentie au contact de la scène de Wim Vandekeybus est perceptible dans les scènes de fête, sorte de bacchanales[377], dans *Œdipus/ Bêt noir*, où le corps des participants paraît motivé par la seule envie de danser, pris dans une certaine spontanéité. Dans la même pièce, le dépassement de soi, le basculement vers une énergie de l'excès - qui a pour effet d'effacer l'individualité de l'interprète - est repérable dans la longue scène de course en cercle, jusqu'à perdre haleine, qui conduit les danseurs de l'avant-scène au hors-scène, rencontrant dans leur course effrénée leurs partenaires engloutis par la vivacité du mouvement et l'effet centrifuge de la course. Dans ce mouvement de fuite vers l'avant, d'ivresse résonnent les considérations de Friedrich Nietzsche, quant à la suspension temporelle qui s'opère dans l'acte dionysiaque.

> Le ravissement de l'État dionysiaque, avec la destruction qu'il opère des barrières et limites habituelles de l'existence, contient pendant toute sa durée un élément *léthargique,* où plonge tout ce qui a été vécu dans le passé. Ce gouffre de l'oubli sépare donc le monde de la réalité quotidienne et celui de la réalité dionysiaque[378].

Cette rupture avec une temporalité et une réalité quotidienne est particulièrement sensible sur la scène de Wim Vandekeybus, où les danseurs semblent happés par un temps de l'urgence, qui précipite leurs actions mais peut aussi les plonger dans une léthargie passagère. Ils donnent l'impression d'évoluer dans une temporalité autre que celle du spectateur. Une sorte de folie ou d'ivresse les envahit et transforme leur corporalité banale en corporalité extraordinaire pour reprendre les termes d'Alena Alexandrovna[379].

Le philosophe préconise un oubli total de soi, nécessaire à l'accession au dionysiaque.

---

[377] Définitions, *Dictionnaire Littré*. Bacchanale : s f, danse bruyante et tumultueuse.
Familièrement, débauche faite avec bruit.
Pl.f, fêtes que les anciens célébraient en l'honneur de Bacchus.
[378] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Folio essais, Paris, 2008 (première parution1872), page 300.
[379]Alexandrovna, Alena, *Op. Cit*.

> Si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicieuse que la rupture du *principium individualitionis* fait monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature, alors nous nous donnerons une vue de l'essence du dionysiaque que l'analogie de l'ivresse nous rendra plus proche encore. Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi[380].

Les danseurs de Wim Vandekeybus de *Blush* à *Œdipus/ Bêt noir* renvoient l'image d'un corps possédé, sans nécessairement être plongés dans cet état léthargique. En effet, l'abandon corporel recréé et associé à une intensité des actions donne l'illusion de la présentation d'un corps dionysiaque. Aussi, l'état d'ivresse touche peut-être davantage le spectateur absorbé par le tumulte de la danse. C'est cette sensation de fusion avec le spectateur qu'évoque Guy Duplat à propos de *Blush*, il parle d'une générosité confondante de l'effort physique, qui s'apparente à une « cérémonie dionysiaque »[381]. La coexistence entre des états d'abandon et de maîtrise corporelle décelable dans les parties dansées des créations de la compagnie *Ultima Vez* est nécessaire et inévitable. Le « serviteur de Dionysos » comme le désigne Friedrich Nietzsche ne peut baisser complètement sa garde, il « [...] doit être en état d'ivresse et en mêmes temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque[382] ».

L'auteur de *La Naissance de la tragédie* évoque un retour à l'état de nature liée à l'État dionysiaque, qu'il considère comme une expérience physique du monde et non exclusivement spirituelle, qui nécessite par ailleurs d'être possédé. Aussi, force est de constater que les femmes dans *Blush* détiennent toutes les caractéristiques de l'état dionysiaque. Leur corps tout entier est transformé, comme transporté par l'ivresse qui touche le corps et l'esprit. On assiste à une reconsidération du corps. Tout comme le héros tragique décrit par Friedrich Nietzsche, les personnages appartenant à l'univers vandekeybusien, les femmes primitives ou le personnage d'Œdipe dans *Œdipus/ Bêt noir* sont faibles en paroles, leurs forces se situant dans

---

[380] Nietzsche, Friedrich, *Op. Cit.*, page 30.
[381] Expression employée par Duplat, Guy, « *Blush* réinvente l'amour », in *La Libre Belgique*, 26/09/02, Boîte d'archives, compagnie Ultima Vez.
[382] Nietzsche, Friedrich, *Op. Cit.*, page 291.

leur corps et leurs actes. « D'une certaine manière les héros tragiques sont plus superficiels dans leurs paroles que dans leurs actes ; et le mythe ne trouve en aucune façon son objectivation adéquate dans le langage parlé[383] ».

Le héros tragique comme Dionysos est en lutte constante, pour dépasser son individualité, pour se perdre dans l'ivresse du nous. C'est une figure en tension. « [...] Dionysos, le seul être qui soit véritablement réel, apparaît dans une pluralité de figures, sous le masque d'un héros qui lutte et qui s'empêtre pour ainsi dire dans les rets de la volonté individuelle[384] ». Cette érection d'une figure en lutte rejoint quelque part l'idée de dépassement physique recherché par Wim Vandekeybus, quand il force ses interprètes à oublier leurs habitudes corporelles, à se réinventer. Le dépassement d'un état corporel normal, l'indifférence face à la douleur est également demandée par Jan Fabre à ses interprètes. Ses danseurs désignés sous l'appellation de « Guerriers de la beauté » font don de leur corps, dépassant momentanément le seuil de la souffrance pour une cause esthétique.

Barbara Stiegler[385], concernant cet abandon du corps qui nécessite une lutte avec son individualité, parle d'une sortie du je « hors-soi », d'une plongée dans le nous commun. Et, ce passage du je vers le nous s'opère sur le double mode de la souffrance et de la joie. Pour elle, l'ivresse n'est pas une simple éclipse de la raison, elle révèle un sentiment d'appartenance à un tout, une « révélation positive d'une archi unité des chairs[386] ». L'État dionysiaque ne supprime pas la subjectivité en général, mais suspend le sujet qui se pense comme égo, au profit d'un nous continu. « Le fond dionysiaque du monde est une insupportable sensation de soi : « l'archi unité » est éternellement « souffrant » et pleine de contradiction, elle est l'archi douleur éternelle [du] fond critique du monde [...] L'expérience dionysiaque est quant à elle la connaissance épouvantable de ce chaos d'êtres qui souffrent et se lacèrent la chair, ce qui requiert une sensibilité extrêmement « excitable » et une capacité exceptionnelle de « souffrance »[387] ».

---

[383] *Ibid.*, page 102.
[384] *Ibid.*, page 69.
[385] Stiegler, Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair*. *Dionysos, Ariane et le Christ*, P.U.F, Paris, 2005, 392 pages.
[386] Expression employée par Stiegler, Barbara, *Ibid*.
[387] *Ibid.*, page 62.

Concernant l'état dionysiaque, Barbara Stiegler parle davantage de chair que deux corps. La chair détenant une aptitude particulière à se laisser pénétrer par l'autre, être marquée ou imprimée de l'intérieur. Elle renvoie à une réalité plus organique de l'humain. Notons que pour Richard Wagner, la tragédie marque un retour à l'homme de chair et de sang. Et dans ce sens, on peut estimer que Wim Vandekeybus s'inscrit dans une esthétique de la tragédie, en réhabilitant un interprète charnel, dont la chair est frappée par cette ivresse. La fureur des interprètes est utilisée comme moyen pour atteindre l'extase dionysiaque. On retrouve cette chute dans une danse dionysiaque, chez le metteur en scène Luk Perceval, qui pour *Aars*[388] a tenu à mettre en place un rituel excessif, « il s'agit plus de créer une esthétique du mouvement, de transmettre une énergie frénétique proche de la transe[389] ».

Ce corps ou cette chair qui s'abandonne dans le rituel dionysiaque sur scène s'inscrit dans un présent plein, c'est-à-dire un présent sans projection. « La tension entre la limite apollinienne et l'excès dionysiaque des possibles - l'exposition tragique de la limite à l'excès - devient explicitement à l'époque du retour à la relation de l'instant (Apollon) et de l'éternité (Dionysos). Le fait qu'Apollon a besoin de Dionysos signifie dorénavant que l'instant a besoin de l'éternité pour être un présent plein plutôt qu'un point vide[390] ».

Cette sensation de débauche, d'intensité de l'action réalisée ici et maintenant caractérise la scène de Wim Vandekeybus et ce depuis ses débuts.

---

[388] *Aars*, mise en scène Luk Perceval, texte Luk Perceval et Peter Verhelst, réinterprétation de *L'Orestie*, première 11/06/2000, Holland Festival.
[389] Beaulieu, Pauline, *Op. Cit.*, page 129
[390] Stiegler, Barbara, *Op. Cit.*, page 174.

2. L'Ob-scène

L'excès comme dépassement de la norme, stigmatisé sur la scène du Flamand par une débauche physique et passionnelle, touche également les règles de représentation et de présentation d'un spectacle, pour atteindre l'ob-scène, c'est-à-dire ce qui ne doit être montré, mais tenu à l'abri des regards[391]. On a l'impression d'assister à une sorte d'envers du beau qui réduirait l'art scénique « à une grossière et insignifiante matérialité de représentation[392] ». La notion de bienséance se voit fortement malmenée et toute réalité (bien souvent corporelle) est prétexte à être exhibée. Les limites jusqu'alors invoquées pour des raisons esthétiques ou éthiques se trouvent invalidées. Le corps est au cœur de ces considérations, la frontière entre intime et « extime » s'amenuise progressivement. L'absence de limites et la surenchère d'obscénité provoquent débats et scandales. L'art scénique doit-il s'imposer des limites de représentation ? La laideur, encore souvent associée à l'idée d'immoralité, doit-elle être bannie de l'espace de représentation ? Cette question dépasse le débat esthétique, pour se transformer en débat éthique, réhabilitant une sorte de censure morale. Le politiquement correct comme valeur absolue de retour à un ordre moral.

Si on s'en tient à la définition proposée par *Le Petit Robert*, l'obscène[393] ne concernerait que la représentation d'une sexualité licencieuse voire pornographique. Or, il me semble que ce terme recouvre une réalité plus étendue. En effet, la désignation d'obscène dans le cadre de la scène ne touche pas que le champ de la sexualité, la focalisation excessive de la violence faite au corps allant jusqu'à la représentation d'un corps en souffrance se réclame également de l'obscène, du non-montrable.

La surreprésentation de la nudité, de la sexualité tombe parfois dans les écueils de l'obscène par une trop grande crudité, et une volonté de tout montrer. Néanmoins, même si le dévoilement d'une sexualité brute et réaliste sur la scène de Wim Vandekeybus peut blesser le regard du spectateur non consentant, il n'appartient pas pour autant au domaine du pornographique qui sous-entendrait une excitation volontaire.

---

[391] Bouko, Catherine, « Jan Fabre au risque du corps obscène », in *Scène*, n°27, pages 38-40.
[392] Massonnaud, Dominique, *Courbet scandale, mythe de la rupture et de la modernité*, L'Harmattan, Paris, 2003, 298 pages.
[393] Obscène : qui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations grossières de la sexualité.

L'impression de complaisance qui émane face à l'exposition de la violence (omniprésente) peut se réclamer de l'ob-scène. Cette focalisation (trop importante) sur le corps en lutte, en souffrance enfreint les règles de bienséance. En effet, est-il nécessaire de s'appesantir sur le spectacle de ce corps supplicié[394] ? N'est-ce pas un débordement de la part du chorégraphe que de multiplier les scènes de violence parfois insoutenables ?

Enfin, l'association d'enfants à des scènes violentes provoque un rejet sans appel et est perçue comme une atteinte à l'éthique. L'enfant demeurant le dernier symbole inattaquable de notre société. Le chorégraphe, par la mise en scène d'enfants maltraités dépasserait une violence politiquement correcte pour atteindre une violence obscène.

J'émets l'hypothèse que cette surenchère est due à une mise en concurrence avec le médium cinématographique qui repousse les limites du montrable. La scène se permettrait des libertés de représentation par esprit de rivalité. Quelles limites sont franchies sur la scène de Wim Vandekeybus ? La violence qu'il expose trouve des prémices dans le champ performatif avant-gardiste. On s'interrogera sur les raisons du trouble provoqué par son œuvre. Se justifie-t-il moralement ou esthétiquement ? On peut parler d'une mise en scène voire d'une manipulation de la souffrance. Et dans quelle mesure la souffrance exhibée ne remplit-elle pas une fonction expiatoire ?

2.1.L'intériorité corporelle dévoilée

Lorsque Wim Vandekeybus montre l'intérieur du corps, en se focalisant sur les liquides sécrétés par ce dernier, sa démarche s'inscrit dans le prolongement des recherches menées sur le corps instinctif. A partir de son intérêt pour le corps « naturel », il poursuit son exploration jusqu'à l'organique. Il radicalise son processus sans se fixer de limites morales ou esthétiques. Le dégoût que ces liquides peuvent susciter n'est pas pris en considération. La reconquête d'un corps réel, non policé est au cœur de sa démarche et ne se contente pas d'une réactivation des mouvements instinctifs : le corps s'exprime également à travers les différents liquides qui le traversent. Ainsi, ces sécrétions corporelles au lieu d'être cachées, considérées comme des manifestations honteuses et grossières, sont mises en lumière et font apparaître le

[394] Scène de mutilation dans *Sonic Boom*.

danseur comme un être charnel. Il est à noter que le chorégraphe opère un choix parmi les fluides corporels, certains étant exclus de la scène. En effet, il s'intéresse davantage aux liquides liés à l'effort physique jusqu'à l'expression de la violence : tels que la sueur, la bave et le sang versé dans le cadre d'un combat ou d'une lutte. Les liquides à connotation sexuelle sont écartés, pas de sperme, et le sang n'est pas celui des règles ou d'un hymen déchiré comme chez Jan Fabre[395]. Le sang affirme l'idée d'un corps en souffrance même dans le cadre d'un accouchement[396], où l'accent est mis sur l'effort et la douleur d'un enfantement.

2.1.1 . Processus

La visualisation des fluides corporels, même les plus anodins comme la transpiration, participe d'une démarche générale qui aboutit progressivement à un dévoilement du corps organique et se fait l'expression d'une certaine violence. Dans un entretien accordé à la revue *Cassandre*, il affirme sa fascination pour un corps qui s'exprime à travers des fluides :

> J'aime le contact physique, les sueurs qui se mêlent, j'adore transpirer, chercher le mouvement et sentir les limites de mon propre corps, comme dans le solo de Jan Fabre que j'interprète. [397]

La libération des sécrétions corporelles est perçue par le chorégraphe comme un dépassement de soi, un abandon, s'inscrivant totalement dans la recherche d'un corps instinctif, non civilisé.

Dans certaines pièces comme *Scratching the inner Fields*, Wim Vandekeybus use de matériaux plastiques, telles que des membranes en latex, pour figurer l'organicité corporelle. La matérialité décorative renvoie à celle cachée du corps, les membranes de latex prenant l'apparence de boyaux ou de déchets organiques comme le placenta (Cf. Planche XXII, p.246). Même s'il n'y a pas de franchissement des limites, l'évocation de l'intériorité s'inscrit dans ce processus qui consiste à réaffirmer la réalité matérielle et organique du corps. Les corps ruisselants des interprètes viennent témoigner de leur investissement physique et de leur

---

[395] Notamment dans *Je suis Sang*.
[396] Scène d'accouchement dans la projection de *Puur*.
[397] David, Gwénola, *Op ; Cit.,* page 25.
Le solo auquel le critique fait référence est *Body, Body on the wall*, chorégraphié par Jan Fabre.

implication non feinte, la transpiration qui parcourt les torses nus renforce l'idée de lutte, notamment dans les combats.

Ces sécrétions dépourvues *a priori* de connotation agressive s'inscrivent dans un microcosme du conflit et participent à son élaboration. Ainsi, la transpiration viendra souligner l'effort requis dans la lutte. Quant à la salive, elle se transforme en crachats que les interprètes se projettent au visage dans *Sonic Boom* (Cf. Planche XXII, p.246). Il transparaît également à travers les larmes d'Eurydice tout le désespoir et l'amertume de son amour déchu, et les personnages des enfers s'en abreuvent à l'aide de longues pailles (Cf. Planche XXII, p.246). La scène fait référence explicitement aux enfers dépeints par Jérôme Bosch[398], qui décrit un univers tyrannique. En effet, la souffrance d'Eurydice se traduit par ses larmes versées.

Cependant, le chorégraphe se dirige de plus en plus vers l'expression d'une fureur qui ne saurait être satisfaite par la simple vision d'un corps en sueur, et il apparaît inévitable de recourir à une imagerie plus sanguinolente. Cette monstration de la violence à travers les fluides corporels est progressive, les interprètes ne se présentent pas le corps maculé de sang dès *Inasmuch as Life is borrowed* peut se lire comme une première tentative de brisure de l'enveloppe corporelle, puisque les interprètes miment la lacération de leur carapace. Dans *Blush*, le sang bouillonnant est perceptible sous la peau, le titre de la pièce faisant référence à une réaction incontrôlable du corps qui sous l'impulsion d'une émotion forte produit un afflux sanguin au visage qui s'empourpre subitement[399]. Néanmoins, il ne procède pas d'une effusion de sang, il n'est que subtilement évoqué.

Le dernier rempart de l'intime est franchi avec *Sonic Boom*, où la barrière cutanée est brisée par lacération volontaire et répétée du torse d'un interprète (Cf. Planche XXIII, p.247). L'homme s'est entaillé la poitrine avec des tessons de bouteille, les blessures sont superficielles et quasiment invisibles au début de la scène, mais s'adonnant à une version

---

[398] *Le Jardin des délices*, (panneau central), Jérôme Bosch, tryptique, Huile sur bois, 220 x 97 cm, 1504, Musée du Prado, Madrid.
[399] *Blush* signifie rougir en anglais.

sadomasochiste du jeu « Jacadi a dit »[400], il poursuit la mutilation, puis un autre interprète - toujours sous les ordres d'un personnage extérieur à l'action - se déchaîne et frappe ce torse mutilé. À la fin du jeu, le corps de la victime semble baigné de sang, la sueur amplifiant l'impression d'hémorragie et conférant à cette scène un effet spectaculaire. Le réalisme violent brise l'harmonie de l'œuvre et se heurte au jeu subtil des comédiens de Toneelgroep[401]. Par cette présence réelle d'hémoglobine, on passe brusquement du simulacre au spectacle de la réalité. Néanmoins, dans une logique de recherche d'authenticité, d'exploration quasi scientifique du corps, le franchissement de l'intégrité du corps jusqu'à l'écoulement réel de sang se justifie. En effet, donner l'illusion du sang en ayant recours à des artifices semblait absurde et peu efficace selon Wim Vandekeybus

> Si on parle de massacres, ces petites coupures ne représentent rien dans ce spectacle, seul le sang est visuel. Je ne vais quand même pas mettre du ketchup pour faire semblant. Non ? [402]

Mais ne risque-t-on pas de tomber, avec cette obsession du corporel, vers une surenchère réaliste, une esthétique scénique hyper réaliste qui à force de vouloir tout montrer ne ménagerait aucune zone d'ombre. On passerait alors de la représentation à la présentation. Dans la relecture cinématographique qu'il propose de *Puur*, intitulée *Here after*[403], il favorise un esthétisme radicalement différent. Il procède à une sorte d'épuration, d'éviction des débordements sanguinolents présents dans les trois cinématographiques, qui entrecoupaient le spectacle. Le côté granguignolesque des scènes d'accouchement ou de brutalité à l'égard des femmes et des enfants sont toujours présentes au sein du nouveau film, et marquent un contraste avec le chromatisme minimaliste choisi pour cette relecture (Cf. Planche XXIII, p.247). Le sang est symbolisé par une sorte de poudre blanche, le blanc se substitue avec force au rouge de l'hémoglobine. Paradoxalement, l'obscénité est atteinte dans une scène aux intentions quasi pornographiques issues de *Blush*, qui évoque plus qu'elle ne montre. L'action jouée franchit les limites du montrable, en présentant le viol d'un cadavre, deux hommes

---

[400] Le jeu « Jacadi a dit » a un équivalent anglais « Simon says », que les interprètes nommeront sur scène, il s'agit également du prénom du DJ. Cf. Annexes Vidéographiques, *Sonic Boom*, Wim Vandekeybus, « Mutilation », 1'28.

[401] Les trois comédiens appartiennent à la troupe du théâtre Toneelgroep d'Amsterdam.

[402] Boisseau, Rosita, « *Puur* du chorégraphe Wim Vandekeybus : frapper l'autre, le battre, l'écarteler, le tuer », in *Le Monde*, 15/07/2005. Boîte d'archives du spectacle *Puur*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.

[403] *Here after*, chorégraphie et réalisation Wim Vandekeybus, directeur de la photographie Patrick Otten, Production Emmy Oost, Ultima Vez, 16mm, 2007, 60 mn.

pénètrent froidement la chair d'une morte. Le réalisme s'avère ne pas être le seul garant d'obscénité, l'illusion peut tout autant la convoquer. L'indignation provoquée par un traitement radical du corps trouve ses prémisses dans la performance, qui est à mi-chemin entre les arts visuels et les arts de la scène.

2.1.2 Héritage de la radicalisation corporelle de la performance ?

L'attention portée aux corps est centrale dans la performance. Désormais, il n'est plus objet de représentation mais objet ou plus exactement sujet d'expérimentation. Il devient un matériau vivant, une matière première. On passe avec la performance de l'idée de représentation, de récréation illusionniste de la réalité à un art de la présentation. Ainsi, des actions réelles, réalisées ou non sur le corps, sont effectuées devant un public dans un temps différent de celui de la représentation. Thierry de Duve la définit en ces termes :

> La performance est un art de l'ici et maintenant, elle implique la co-présence, en un espace temps réel du performeur et de son public. [404]

Cette conception particulière du temps est fondamentale, elle suggère la confrontation du spectateur aux actions réelles, parfois subversives réalisées sur le corps. Toutefois, au regard de la diversité qu'elle désigne, cette simultanéité comme condition *sine qua non* pour définir la performance n'est pas toujours vérifiable. En effet, dans le cas de certaines performances extrêmement violentes, l'artiste a cru préférable de faire appel à l'art vidéo, créant une distance spatio-temporelle avec le public et rendant le spectacle plus tolérable.

Notamment, les formes provocatrices qui peuvent être lues comme des atteintes à l'intégrité humaine proposée par les actionnistes viennois, lorsque Nitsch mettant en scène des carcasses et des interprètes nus.

La performance se caractérise par son goût pour la provocation, associé souvent à un attrait pour l'autodestruction. Les atteintes portées aux corps sont légions et la monstration du sang est une de ces manifestations. Le sang est utilisé comme matière première, pour ses

---

[404] Château, Dominique, Leman, Claire, (sous la direction de), *Représentation et Modernité*, Collection universitaire, Paris I, Paris, 2003, page 108.

qualités visuelles et sa forte symbolique. Chez Ana Mendieta, il revêt une fonction purificatrice, chez Gina Pane il cristallise en lui l'idée de violence. D'autres comme Ron Alley l'utiliseront comme élément de contestation, en suspendant des mouchoirs recouverts de sang d'un malade du sida. La performance dépasse alors la simple provocation pour devenir revendication politique. Tout comme chez Maria Abramovic, qui frotte des carcasses de viande pour signifier l'épuration ethnique en Yougoslavie. L'apparente gratuité des actes performatifs se trouve invalidée par une réelle réflexion esthétique qui nécessite pour prendre sens une radicalité. Les performances de Michel Journiac, *Messe pour un Corps*, réactivent la notion de rituel, il reprend certaines manifestations de la liturgie chrétienne qu'il détourne ou interprète littéralement (Cf. Planche XXIV, p.248). Ainsi, habillé en prêtre dans la galerie d'art, il dit la messe en latin, puis propose l'eucharistie confectionnée avec son propre sang, prélevé au préalable dans une autre performance. L'implication physique du performeur est totale, son corps s'inscrit dans des actions réelles, mais il y a conservation de l'idée de rituel, de mise en spectacle.

Wim Vandekeybus dans *Sonic Boom* reprend ces deux composantes : réalisme corporel et mise en scène. Le corps est sollicité, il ne joue pas la comédie, mais s'insère dans un univers fictif, où le spectaculaire est amplifié. Il nous donne à voir une fausse illusion de la réalité. La scène contemporaine popularise en quelque sorte des pratiques artistiques plus souterraines expérimentées par les artistes performeurs. La présentation de pratiques « extrêmes » à un public non initié suscite des réactions plus vives que dans les galeries d'art. Nous tenterons d'expliquer ce décalage de réception.

Les expériences menées sur le corps sont réservées dans le champ de la performance à une pratique personnelle, alors que ces mêmes expérimentations se déplacent du corps de l'artiste vers celui de l'interprète. Dans ce type de pratique, la notion devient ambiguë et pose des problèmes d'ordre éthique. N'y a-t-il pas manipulation abusive dès lors que l'action d'autodestruction est désignée par une tierce personne, faisant autorité ? Les chorégraphes se défendent ardemment de la vulnérabilité de l'interprète face à leurs demandes extrémistes. A noter que l'action de lacération présentée dans *Sonic Boom*, n'est pas imposée par le chorégraphe à son interprète, mais une action voulue et affirmée par le danseur.

2.1.3 . Le Butô comme possible influence

Considérer la danse Butô comme une influence potentielle peut paraître quelque peu abusive, tant les deux univers chorégraphiques semblent éloignés. Cependant, le rapprochement entre les deux formes se justifie quant au traitement particulier infligé au corps. En effet, la danse Butô développe une conception particulière du corps qui diffère de celle de la danse occidentale, où le corps des danseurs est perçu avant tout comme un corps en mouvement, capable de reproduire une chorégraphie. Dans le Butô, la notion chorégraphique s'avère secondaire, en tant que reproduction de mouvement à l'identique dans l'espace. Émane du Butô une prise de conscience des qualités plastiques du corps, qui ne se définit pas uniquement à travers une musculature irréprochable. Le corps est un lieu d'expérience, avant d'être placé sur scène, il est préparé, maquillé. L'aspect naturel du corps est modifié par l'adjonction de matériaux, de tissus ou de peinture. Tout un travail de métamorphose est mené, la peau peut apparaître comme altérée, parcourue d'une multitude de blessures. Chez Sankai Juku par exemple, la peau donne l'impression d'être lépreuse. Tous les éléments du costume contribuent à abîmer la surface, nous donnant l'impression d'être confrontés à des créatures post-apocalyptiques. Voici ce que dit à ce propos Ushio Amagastu :

> Sur eux, la nudité va très bien, ces ornements inhabituels se détériorent, se déchirent, s'usent et tombent. Leurs biens ne s'accumulent jamais, c'est le royaume du délabrement et de la paralysie. Ce cycle d'extorsion et de destruction reprend encore plus vite. [405]

Ce qui semble prévaloir dans l'appréhension du corps, c'est ce besoin irrépressible de l'user, de le modifier, d'en transformer l'enveloppe extérieure. L'aspect visuel du corps se trouve être en totale adéquation avec la danse proposée. Le travail plastique de la peau est ébauché dans *Scratching the inner Fields*, les membranes en latex viennent modifier l'aspect de la peau, mais seulement pour quelques instants. Le corps du danseur demeurant le reste du temps intact. Avec le Butô, la conception du corps glorieux, indéfectible est effacée, désormais le corps humain est un matériau parmi tant d'autres, sujet à la détérioration.

Un autre point mérite notre attention et concerne l'aspect rituel que peut revêtir la scène Butô. On assiste notamment dans les œuvres de Tatsumi Hijikata, fondateur du Butô, à

---

[405] Delahaye, Amagatsu, *Sankaï Juku*, Actes Sud, Tours, 1994, page 7.

un basculement vers la réalité qui le place du côté de l'obscène. En effet, dans *La Rébellion de la Chair*[406], la performance dansée avec un poulet va jusqu'à la mise à mort de l'animal, étranglé, puis décapité. Ainsi la notion de simulacre s'évapore pour laisser place au rituel sacrificiel. Dans le cadre d'une représentation, on peut parler d'obscène, une action qui par son degré de réalité n'a plus sa place au sein d'un spectacle. Bien que poursuivant une esthétique différente on peut considérer le Butô comme une hypothétique influence, tout du moins comme un « mouvement » avant-gardiste qui a repoussé certaines limites du spectacle vivant.

2.1.4 Proximité esthétique avec Jan Fabre

Les recherches menées par Jan Fabre et Wim Vandekeybus sur le corps semblent parfois se juxtaposer. Ils manifestent tous les deux une fascination pour les réactions instinctives du corps, l'emprise de la fatigue sur la mécanique corporelle, jusqu'à une matérialisation des fluides. Néanmoins, l'obstination de l'organique est plus forte chez Jan Fabre qui radicalise son propos. En effet, il atteint le transgressif voire l'ob-scène dans sa monstration audacieuse de la nature biologique. L'exploration organique du corps, et notamment du corps féminin qu'il propose, supplante ses recherches sur l'instinct ou la fatigue qui n'apparaissent que comme des moyens pour atteindre cette vision biologique du corps. Le cheminement est quelque peu différent chez Wim Vandekeybus : c'est l'intérêt porté au corps instinctif, au corps brut qui le mène vers l'organique. Le sang exhibé ne serait que la conséquence d'une réaction violente. En revanche, chez Jan Fabre l'organique apparaît comme la quête ultime. On sent la volonté de reconquête d'un corps suintant, médiéval. Tous les liquides sécrétés par le corps font l'objet d'expérimentation, puis sont mis en scène. Il va jusqu'à consacrer certaines pièces à un type de liquide, comme *Je suis sang*, où il exploite toutes les capacités visuelles et scéniques du sang (Cf. Planche XXIV, p.248) ; ou encore *The crying Body* puis *L'Histoire des Larmes*, qui se concentrent sur les sécrétions translucides ou légèrement jaunies telles que la sueur, les larmes et l'urine. Au Contraire à Wim Vandekeybus exclut certains liquides de son corpus d'expérimentation, ne s'intéressant qu'à ceux témoignant d'un certain effort physique voire d'une violence intérieure.

---

[406] *La Rébellion de la chair*, chorégraphie Tatsumi Hijikata, première le 09/10/1968, Nipon Seinekan, Tokyo.

Démarche motivée par la curiosité

Le passé de performeur de Jan Fabre transparaît sur scène à travers l'exhaustivité et l'audace des liquides présentés. Il a pu dans le cadre de son atelier prendre le temps de l'expérimentation que la scène ne permet pas toujours. De plus, certaines explorations ont été menées sur son propre corps, notamment lorsqu'il fait l'expérience dans une performance filmée *Lancelot* de l'usure de la peau provoquée par le port d'une armure métallique. La scène d'ouverture de *Je suis sang*, où l'ensemble des interprètes porte une armure médiévale et réalise une chorégraphie aux accents guerriers en chœur, est une déclinaison de cette performance réalisée en 2004 dans un cadre plus intime.

La démarche effectuée autour du corps organique est sans doute plus complète puisqu'elle se nourrit d'une préparation solitaire et en atelier. Même si par la suite, elle se modifie- se complexifie ou se simplifie - au contact des interprètes qui apportent leur propre expérience corporelle[407]. Avec Jan Fabre, on assiste à une pulvérisation de la sphère de l'intime par l'exhibition de l'intériorité corporelle qui devrait rester cachée[408]. Sur ce point là, on peut considérer qu'il fait figure de modèle pour Wim Vandekeybus, qui exploite à sa suite cette intériorité sur scène.

Tout d'abord, ce qui frappe chez Jan Fabre, c'est l'impression de réalité qui émane de la scène. Réalité ou réalisme créé par la convocation de liquides corporels. Luk van den Dries va jusqu'à parler de la présence d'une « corporalité concrète »[409] livrée au regard du spectateur. La satisfaction du désir de naturel, d'extirpation de la réalité transposée dans un univers fictif peut aller jusqu'à la trivialité. Notamment dans *The crying Body*, où les interprètes féminines

---

[407]Barrasso, Sandrine, *Les « Guerriers de la beauté » de Jan Fabre : une figure possible des interprètes chorégraphiques sur la scène du XXIe siècle*, mémoire de Master II, en arts du spectacle mention musique, spécialité de danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, Paris VIII, septembre 2008, 86 pages.

[408] Renoncement de l'interprète à son intimité, puisque désormais son corps est sujet d'expérience. Cabu, Delphine, *La Mise en œuvre du corps humain dans les spectacles de Jan Fabre*, mémoire de Master en Histoire de l'art et archéologie, Sous la direction de Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles, 2008-2009, 85 pages.

[409] Dries, Luk, (van den), *Op. Cit.*

urinent sur le plateau[410]. La réinjection du charnel voire du vulgaire sur la scène contemporaine est perçue dans notre société aseptisée comme un acte transgressif. Le surgissement de l'organique est difficilement accepté. Dans la vie, on assiste à un effacement du corps matière, à une domestication du corps naturel ; aussi lorsqu'il réhabilite ce corps considéré comme honteux, ce corps médiéval suintant, son œuvre est perçue comme blasphématoire. Redonner au corps sa trivialité primaire, d'autant plus au corps féminin - le plus domestiqué et à l'image maîtrisée - paraît être un acte barbare. Les spectateurs de ne pas vouloir se reconnaître dans ce corps étranger.

Néanmoins, l'obsession réaliste trouve des limites, puisque Jan Fabre n'hésite pas pour susciter la présence de certains liquides à faire appel à des leurres visuels, ce que Wim Vandekeybus avait réussi à esquiver dans *Sonic Boom*. Ainsi, le vin se substitue au sang dans l'orgie finale de *Je suis sang*[411], et le ketchup fait office d'hémoglobine dans les scènes d'accouchements répétées de *As long as the World needs a warrior Soul*[412].

Les deux chorégraphes mettent en scène de faux sacrifices d'animaux, respectant le simulacre d'un spectacle. Dans *Le Pouvoir des Folies théâtrales*, Jan Fabre place une grenouille au centre du plateau à côté d'une couronne, en référence aux contes populaires russes *Vassilissa la très sage*[413], il rompt la narration du conte, puisqu'elle se fait piétiner. Le massacre des grenouilles est feint, l'illusion de sacrifice est recréée dans *Blush*, lorsqu'un interprète se saisit d'une grenouille vivante, fait semblant de la placer dans un mixeur et de la broyer, pour ensuite boire le liquide visqueux. Le faux sacrifice de grenouille se lit explicitement comme une citation de l'œuvre de Jan Fabre.

---

[410] Puis elles sautent dans la marre d'urine et éclaboussent le public. « Le scandale à propos de la représentation de *The crying Body* [...] Ce spectacle amenait les performeurs à réaliser des actions extrêmes. En effet, la pièce montrait, en dehors des performeurs urinant, des corps brutalisés, ce qui poussait le spectateur à éprouver des émotions fortes comme le mélange d'attraction et de répulsion, le choc et la honte. [...] Il est possible que certains spectateurs aient pensé que l'artiste poussait ses acteurs à réaliser des scènes dégradantes ou qu'il était un artiste masochiste ». Cabu, Delphine. *Op. Cit.*, page 70.

[411] Dans la scène finale, plus rien ne semble maîtrisé, tout le monde court dans tous les sens, les danseurs sont pour la plupart complètement nus, les tables qui ont servi durant le spectacle de table d'opération ou de table de torture sont basculées à la verticale formant un mur, en dessous duquel semble couler du sang. L'odeur d'alcool du vin rouge trahit le leurre.

[412]Dans la même pièce, un autre liquide alimentaire est utilisé pour tromper la vue du spectateur, ainsi un interprète est recouvert de chocolat, imitant de loin des excréments.

[413] *Vassilissa la très sage*, conte populaire russe, qui narre l'histoire d'une princesse condamnée suite à un ensorcellement à vivre dans la peau d'une grenouille.

Focalisation sur le sang

Malgré une utilisation scénique de tous les liquides corporels, le sang détient une place particulière, comme liquide chargé de significations, à la fois symbole de vie et de mort. Dès ses débuts, le sang se situe au centre des préoccupations et devient *materia prima* avec *Sangis/Mantis*[414], performance dans laquelle Jan Fabre dessine avec son propre sang.

Ce dernier se fait symbole de la violence humaine dans *Je suis sang* [415]: il vient exprimer l'excès de violence ou de passion, notamment dans les scènes d'excision ou de torture. Il renvoie à une cruauté historique, lorsqu'il s'écoule abondamment le long des parois du Palais des Papes. Et, les effusions de sang associées aux accouchements, qu'on trouve également chez Wim Vandekeybus dans *Puur*, témoignent de la violence du corps féminin. Dans les courts-métrages entrecoupant *Puur*, l'une des interprètes malmenée frappée violemment par un homme, apparaît la séquence suivante le visage tuméfié et ses vêtements maculés de sang. La violence du geste se prolonge par une extériorisation de l'organicité corporelle. (cf *the killer inside me*[416]).

Le choix du sang comme symbole par excellence du féminin place les œuvres de Jan Fabre[417] du côté de l'obscène, de ce que le spectateur se refuse à voir. Il se plaît à jouer sur l'ambivalence symbolique du sang qui, féminisé, n'a plus le sens héroïque du combat ou du martyr, comme le corps masculin supplicié dans *Sonic Boom*. Celui évoqué est lié à la sexualité, associé à la souillure et considéré comme impur. Il crée une image ambiguë, associant la beauté féminine à l'obscène, une beauté fascinante et repoussante. Les mariées de *Je suis sang*, emballées dans leur robe blanche, n'apparaissent plus comme des créatures pures, leurs culottes déjà maculés de sang et les mains ensanglantées, encerclant un homme nu au corps tuméfié. Elles renvoient davantage à l'imaginaire des Bacchantes : créatures sanguinaires et dangereuses. La présence du sang fait se rencontrer le sublime et l'abject.

---

[414] Interprétation donnée par Dries, Luk, (van den), *Op. Cit.*
[415] Cf. Annexes vidéographiques, *Je suis sang,* Jan Fabre, « Scène de torture », 1'05
[416] *The Killer inside me,* réalisation Michael Winterbottom, d'après le roman de Jim Thompson, production Chris Hanley, 2010, 120 mn.
[417] *Je suis sang* et *As long as the World needs a warrior Soul.*

2.2. Motifs du trouble

Le réalisme cru et le corps malmené présentés dans l'œuvre de Wim Vandekeybus viennent, certes, de prédécesseurs dans le domaine de la performance, mais il n'en demeure pas moins que les scènes les plus troublantes suscitent des réactions épidermiques. La condamnation de certains aspects de son travail provient du public de danse habitué au confort, mais aussi de la presse spécialisée et des critiques[418]. Nous tenterons d'expliquer ce rejet et de comprendre la violence de certaines critiques. Les créations de la compagnie *Ultima Vez* se situent-elles réellement dans la subversion ?

Cette volonté de dévoilement, de basculement vers l'obscène répond-elle à une curiosité insatiable ou à un goût immodéré pour la provocation ? Le rejet d'une partie de son œuvre, et les critiques adressées sont-ils dus à une résurgence d'une morale judéo-chrétienne, ou viennent-ils d'une réaction « instinctive » de spectateur ; qui ne peut demeurer dans la position de critique, détaché, d'amateurs d'art face à cette débauche de violence ou de passion ?

2.2.1 . Perversion de la démarche ?

Lors des Journées d'études *Corps souffrant et Violence théâtrale*[419], les participants se sont interrogés sur la recrudescence de la violence scénique et sur la nécessité de montrer la réalité si crûment. À quels besoins cela répond-il ? Est-ce un phénomène exclusivement lié au théâtre contemporain ?

Au regard de l'histoire de l'art, il s'avère que cette fascination pour la représentation d'un corps en souffrance, montré de façon réaliste est une constante. Néanmoins, certaines périodes montrent un plus grand intérêt pour ce type de représentation. Ainsi, au XVIe et XVIIe siècle, représenter le corps dans des postures torturées répond à une curiosité et s'explique par les expériences anatomiques menées à cette époque. Si le corps en souffrance dans la peinture du XVIe et XVIIe siècle témoigne d'un réalisme anatomique, c'est en raison

---

[418] Festival d'Avignon 2005

[419] Journées d'études, *Corps souffrant et violence théâtrale*, 3 et 4 Avril 2009, Paris, Sorbonne, organisées par Christian Biet, Cécile Falcon, Julie de Faramond, Sara Harvey.

des progrès scientifiques contemporains[420], mais aussi d'une « familiarité avec l'aspect physique de la mort aujourd'hui presque incompréhensible[421] ». Pas de rupture physique avec le mort, proximité avec sa dépouille et ses humeurs. Le sang fait partie en quelque sorte du quotidien. Donc, la présence d'un corps ensanglanté dans la peinture de l'époque et la récurrence de la violence dans le théâtre élisabéthain notamment, n'ont pas les mêmes répercussions sur le spectateur qu'actuellement, parce que nous sommes coupés de cette réalité charnelle, condamnée comme obscène.

Si la motivation première pour les artistes du XVIe et XVIIe siècle de l'exhibition du corps en souffrance était la curiosité, il semblerait qu'il en soit de même pour Wim Vandekeybus. Expérimenter les limites physiques de l'interprète, le confronter à des situations dangereuses, dans lesquelles son corps souffre, se rapprochent d'une démarche scientifique. Pour Jan Fabre, son « […] œuvre puise toujours sa source dans la curiosité[422] ».

Cependant, la simple curiosité ne saurait expliquer à elle seule le franchissement des limites d'un spectacle. D'autres paramètres sont à prendre en compte.

N'y a-t-il pas une part de sadisme dans la monstration de ce corps en souffrance ? La douleur endurée par le martyr aux allures christiques de *Sonic Boom* s'éternise. Le chorégraphe, incarné sur scène par le D.J, qui ordonne de sa cabine les actes de torture, donne l'impression de se délecter de ce spectacle déplaisant et répétitif. Le plaisir sadique non dissimulé est sans doute plus explicite dans une scène tirée de la même pièce, quand une femme piétine le corps d'un homme allongé et s'amuse à rebondir sur son ventre proéminent.

La provocation peut également expliquer une partie de la démarche. Contrarier les attentes du public. Se détacher de la « politesse » de rigueur dans le monde de la danse, où la vulgarité n'a pas droit de cité. Ce n'est pas tant la violence en soi qui dérange que le réalisme, la crudité voire la grossièreté. Le degré de réalisme jugé obscène, réalisme que la danse s'évertue à cacher, pas de corps transpirant, de corps suintant. Aussi Wim Vandekeybus, en

---

[420] Bouteille-Meiste, Charlotte, Aukrust, Kjerstin, *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI et XVII siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, 376 pages.
[421] Camporesi, Piero, *La Carne, Impossibile*, traduit de l'italien par Paola Pacifici, Milan, 1994, page 10.
[422] Banu, Georges, Anfara, Katia, « Jan Fabre vers la Terra Incognita (entretien) », in *Alternatives Théâtrales*, n° 85-86, 2005, page 7.

s'acharnant sur un corps instinctif et organique, se situe en dehors des préoccupations purement chorégraphiques. Malgré la dureté de la discipline, la souffrance endurée par le corps demeure taboue. Ce corps charnel d'interprète, d'une réalité crue fait voler en éclats les règles de représentation communément admises dans la danse. Même si certains chorégraphes ont avant lui présenté des pièces hautement érotiques ou violentes, la vision organique qu'il porte sur le corps s'avère plus dérangeante et provocante.

2.2.2 Résurgence d'une morale judéo-chrétienne

La condamnation de certaines scènes[423] par la critique s'explique par un glissement insidieux d'un jugement moral au sein d'un jugement esthétique. L'incompréhension et le rejet sembleraient provenir de l'intrusion d'un jugement non esthétique dans le champ de l'art. Wim Vandekeybus appartient aux artistes montrés du doigt lors de la polémique soulevée par le festival d'Avignon 2005. Les arguments avancés pour dénigrer les créations présentées ont bien souvent un fondement moral. Pour Carole Talon-Hugon, le détachement de rigueur dans toute critique a été négligé, en raison des sujets traités par les metteurs en scène ou chorégraphes, qui concernent l'humain, et détiennent une forte charge émotionnelle dont il est impossible de s'extraire totalement. Or, elle rappelle que le critique et le spectateur éclairé ont à charge de distinguer le jugement moral du jugement esthétique. Pour elle : « l'amateur d'art doit n'être sensible aux émotions strictement esthétique ou artistiques, c'est-à-dire à celles qui procèdent de la seule forme[424] ».

En effet, la lecture d'une œuvre d'art sous l'angle de la morale fausse l'interprétation et nous aveugle quant à la pertinence artistique de celle-ci. Pourquoi une création scénique devrait-elle se justifier moralement ? Un procès d'immoralité est adressé à une partie de l'œuvre de Wim Vandekeybus, qui pêche par un excès de violence et d'une supposée complaisance à son égard. Le rejet de certaines scènes pour des raisons d'ordre moral place le critique dans une conception éculée du jugement esthétique. Pour reprendre les termes de Romeo Castellucci dans *Les Pèlerins de la matière* :

---

[423] La scène de lacération du torse dans *Sonic Boom* a fait l'objet de nombreuses critiques qui dépassent le jugement esthétique.

[424] Talon-Hugon, Carole, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, Éd. Actes Sud, hors-série n°16, juin 2006, page 16.

> En deux mots, c'est l'esthétique qui produit l'éthique. Penser le contraire, coïnciderait pour moi, avec l'évanouissement de chaque émotion et l'instauration de cette pédagogie doucereuse, trop souvent évoquée dans les colloques bien intentionnés. Le seul moyen de juger est, pour moi, la beauté. Et, pour moi, pour toi, une chose est belle, si elle t'emmène, tu ne sais pas où, où tu n'y serais jamais attendu. La beauté est violente et désarmante comme un éclair et une secousse. Elle n'est pas juste la beauté. [425]

Le rejet de scènes se focalisant sur l'exhibition de la chair : soit sexuelle[426], soit organique[427] provient de notre acceptation ambivalente du corps. En effet, notre conception corporelle est héritée de la morale judéo-chrétienne. « Le corps occidental contemporain procède du christianisme et pèse encore aujourd'hui de toutes les déterminations infligées par cette religion régressive et névrotique[428] ». On notera l'ambiguïté de la religion chrétienne à l'égard du corps, qui conduit à une détestation du corps organique. La contradiction est au cœur de cette conception : d'un côté, on rejette tout ce qui est réel, la matérialité du corps est niée et on vénère une sorte d'anti-corps qui échapperait à la maladie et aux désirs charnels ; et de l'autre côté, au centre du dogme, on adore un corps recouvert d'épines, aux plaies purulentes et à l'allure morbide. Cette névrose chrétienne demeure encore fortement ancrée dans notre vision du corps. Tout un vocabulaire anti-corporel se développe au moyen âge[429], ainsi qu'une répugnance à l'égard des liquides, le sperme et le sang plus que les autres sécrétions deviennent tabous. On prône un idéal ascétique, dans lequel le corps charnel est oublié, mis de côté. La sexualité se trouve être au sommet de cette dépréciation et on fait une distinction entre le sang du Christ et le sang impur. Cette méfiance va jusqu'au dégoût à l'égard des sécrétions corporelles, encore prégnantes dans notre société. Bien qu'en apparence déchristianisée, mais l'idée de souillure attachée à ce corps charnel persiste. Jérôme Bel[430] avec le scandaleux *Jérôme Bel*[431] s'attire les foudres du public, lorsque ses interprètes bavent,

---

[425]Castellucci, Roméo et Claudia, *Les Pélerins de la matière. Théorie et Praxis du théâtre*, traduit de l'italien Karin Espinosa, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2001, page 182.
[426] Scène dans *Blush*, où une jeune femme assouvi ses besoins sexuels.
[427] Lacération du torse dans *Sonic Boom.*
[428] Onfray, Michel, *Féeries anatomiques : généalogies du corps faustien,* Éd. Grasset, Paris, 2003, page 209.
[429] Chair, fornication, luxure…
[430] Jérôme Bel, danseur, chorégraphe français, assistant à la mise en scène de Philippe Découflé pour les cérémonies des XVIème Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville. Il signe sa première pièce en 1994, *Nom donné par l'auteur*. Il est l'un des chefs de file de la tendance chorégraphique désignée sous l'appellation de « non-danse ».
[431] *Jérôme Bel*, chorégraphie Jérôme Bel, première le 01/09 1995, festival Bellones-Brigittines, Bruxelles.

puis urinent sur scène. Le spectacle est jugé dégradant par le public catholique dublinois[432]. Lors d'une représentation à Marseille, l'œuvre est perçue comme blasphématoire, le corps étant encore considéré comme sacré. Quand Jan Fabre suspend des bocaux contenant des déjections dans *Parrots and guinea Pigs,* l'horreur qu'inspirent ces déjections s'apparente à celle éprouvée devant un cadavre. La scène « est souvent jonchée de crasse et de débris. Elle porte les traces d'une contamination. […] [Fabre] il infecte la scène pour voir comment ses acteurs y réagissent[433] ». Force est de constater que certains tabous demeurent autour du corps qui ne peut faire l'objet d'explorations trop intimes au risque de basculer dans l'obscénité.

Au-delà d'une référence à une conception religieuse du corps, réinjecter du charnel sur scène peut être perçu comme un acte éminemment contestataire et en porte-à-faux avec le politiquement correct qui caractérise notre société. L'utilisation que Lars von Trier fait du corps dans *Les Idiots* détient un caractère politique, et propose un ébranlement de l'ordre social qui ne passe pas par la contestation verbale, mais par le non-respect des conventions inscrites dans le corps. On assiste à une « […] dénonciation de la bourgeoisie par une utilisation intuitive du corps (qui) touche juste[434] ». La morale censure de manière plus catégorique toute scène mettant en jeu un enfant, détenant un caractère érotique ou violent. Ainsi, les projections qui entrecoupent le spectacle dansé *Puur* ont fait l'objet de réactions vives de la part du public, puisqu'elles montrent une petite fille qui se fait trancher la main (Cf. Planche XXIV, p.248). Malgré la distance due au médium cinématographique, l'effroi ressenti n'a pas été amoindri, parce que l'enfant comme symbole de pureté devrait être préservé de toute la cruauté du monde. Or, si on regarde les contes de fées destinés aux enfants, la cruauté est omniprésente. Mais dans notre société, la scène devrait rendre compte d'un univers angélique, et opérer une autocensure. Autocensure également valable pour la violence, qui dépassée un stade est jugée comme gratuite et sans intérêt. « À quelle nécessité

---

[432] Un spectateur porte plainte contre les organisateurs d'un festival de danse contemporaine à Dublin, il juge les scènes présentées comme obscènes, et dénuées de tout propos chorégraphique. Lorsque Jérôme Bel présente la pièce à Marseille, après la représentation un spectateur choqué par le contenu de l'œuvre agresse physiquement le chorégraphe. *Jérôme Bel* décontenance le public et provoque des réactions épidermiques.
[433] Dries, Luk, (van den), «*Corpus Jan Fabre »*, *Op. Cit.*, page 100.
[434] Pagès, Laurence, « Quand les comédiens sont les acteurs d'eux-mêmes, ils dansent », in *Revue de danse funambule*, juin 2004, page 13.

répond cet art du masochisme où la virtuosité de la brutalité finit par emporter le morceau ?[435] »

Le jugement moral est convoqué dès lors qu'on assiste à une mise en scène de la souffrance. Si l'exposition de la souffrance sert un propos moral, alors elle se justifie. En revanche, si elle est simplement exposée, non accompagnée d'une explication, elle apparaît comme superflue et malsaine. Les scènes de brutalité et d'acharnement dans l'œuvre de Wim Vandekeybus échappent à une morale judéo-chrétienne et ne servent pas une noble cause.

2.2.3 Rejet physique.

Les réactions violentes suscitées par les scènes de mutilation, présentées sur scène et à l'écran, dans *Puur* dépassent la sanction du jugement moral. En effet, le dégoût qu'inspire notamment la scène d'automutilation dans *Sonic Boom* (Cf. Planche XXIV, p.248), conduit à une impossibilité physique de soutenir le regard. Wim Vandekeybus parvient à déclencher une réaction instinctive du corps du spectateur, réaction dans un premier temps, dénuée de jugement moral ou esthétique. Il éradique passagèrement le jugement critique du spectateur, touché dans sa chair, incapable de porter un jugement esthétique sur cette scène, l'émotion l'emportant. À ce propos, le critique de la revue allemande *Ballettanz*[436], Arnd Weseman évoque une force dans la réception, telle qu'elle provoquerait une cécité passagère. Il témoigne en son nom de critique esthétique de la difficulté de supporter la réalité brute de cette scène. Et son jugement se situe en-deçà d'une critique esthétique, et rend compte du pouvoir émotionnel que recèlent certaines scènes des spectacles de Wim Vandekeybus.

La réception sensible à laquelle Arnd Weseman fait allusion n'est pas propre à ce passage ; concernant *In Spite of Wishing and Wanting* la critique du journal *Le Monde*, Rosita Boisseau parle d'une réaction épidermique, avant même d'enclencher un débat esthétique. Le

---

[435] Boisseau, Rosita, « *Puur* du chorégraphe Wim Vandekeybus : frapper l'autre, le battre, l'écarteler, le tuer », *Op. Cit*
[436] Wesemann, Arnd, « *Sonic Boom,* on stage », in *Ballettanz*, juillet 2003, page 48.

spectateur est immergé dans l'univers sensoriel du chorégraphe, et s'inscrivent dans sa mémoire « des traînées de sensation à vif[437] ».

Ainsi, qu'il s'agisse d'adhésion ou de rejet, la première lecture de l'œuvre de Wim Vandekeybus s'adresse aux sens plus qu'à la raison. Ce qui explique, peut-être, partiellement la virulence de certaines réactions. Par exemple, dans la scène de rêve de *Menske* où un interprète armé d'un couteau de boucher, qu'il vient d'aiguiser à vue, approche la lame dangereusement des saignées d'une jeune femme en sous-vêtements. Une sensation de répulsion envahit le spectateur qui a tendance à se rétracter sur son fauteuil. Le même frisson traverse la salle, lorsque, les yeux bandés, une des danseuses agite le même couteau, frappe l'air avec force à quelques centimètres du public.

La répercussion du danger ou du dégoût - pour les scènes de mutilation - sur le corps du spectateur, peut être considérée comme une prolongation des buts assignés par Wim Vandekeybus à sa scène : à savoir une reconquête du corps instinctif. Dès lors, le spectateur-regardeur cesse d'être dans une position de passivité, la violence qui se joue sur scène l'en empêche. Et la neutralité de rigueur évoquée par Carole Talon-Hugon[438], pour établir une critique esthétique, s'avère être ici impossible.

Néanmoins, le dégoût physique qu'inspirent les scènes de maltraitance portant atteinte à l'intégrité corporelle, immerge le spectateur et annihile tout détachement nécessaire à l'élaboration d'un jugement ou d'une critique esthétique. Le spectacle insoutenable de ce corps supplicié nie en quelque sorte la sensibilité du spectateur, ou se joue de celle-ci. Il y a rupture avec la satisfaction du plaisir. Georges Banu parle d'un abandon du plaisir au profit du défi[439].

Le dépassement des limites du supportable est jugé nécessaire par de nombreux chorégraphes, qui refusent de satisfaire (servilement) l'horizon d'attente du spectateur, et de ce fait, de le conforter dans une certaine passivité. On compte parmi ces chorégraphes qui se

---

[437] « Une danse qui, le couteau sous la gorge, inscrit dans la mémoire du spectateur des traînées de sensation à vif ». Boisseau, Rosita, « Douze hommes en proie à une peur animale », in *Le Monde*, 6 juillet 1999. Boîte d'archives du spectacle *In Spite of Wishing and Wanting*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles.
[438] Talon-Hugon, Carole, *Op.Cit.*
[439] Banu, Georges « Oubliez le plaisir au profit du défi », propos cités par Talon-Hugon, Carole, *Op. Cit.*, page 22.

plaisent à désarmer le spectateur, le Canadien Dave Saint-Pierre[440]. Il s'est fixé comme ligne de conduite l'inconfort. Il cherche une perte des repères du public, qui l'oblige à se questionner, à se repositionner par rapport à une œuvre. « Les gens n'aiment pas être bousculés et voir autre chose que ce qu'on leur a inculqué. Je trouve le confort très ennuyant, car il ne se passe rien[441] ». Ainsi, son œuvre *Over my dead Body*, solo réalisé en 2009, oscille entre fiction et réalité. Il y met en scène son corps malingre, touché par la décrépitude de la maladie, fibrose kystique dont il est atteint. Il place le public face à un problème dérangeant, celui du danseur mourant, dont son corps amoindri[442] témoigne. On peut parler d'obscénité, dans la mesure où ce corps non-glorieux, à travers lequel la mort se profile, qui devrait demeurer du domaine de l'intime devient objet de spectacle. Est-ce de la simple provocation, du voyeurisme, ou un subterfuge subversif nécessaire à la régénérescence de la danse ?

En effet, en s'installant dans une forme convenue, en montrant des corps « parfaits », extraordinaires, quant à leurs potentialités physiques, la danse ne devient-elle pas ennuyeuse ? Les limites fixées entre l'intime et « 'extime » sont restées longtemps inchangées. Aussi, en bousculant les règles de représentation, c'est-à-dire en montrant ce qui est d'ordinaire caché, comme le corps malade, Dave Saint-Pierre questionne le subversif. Comment la danse peut-elle être encore transgressive ?

Il est intéressant de noter que le chorégraphe canadien, dont chaque œuvre réévalue les limites d'un spectacle, ou remet en question la notion d'obscénité, notamment *Pornographie des âmes*, qui associe des images choc à une nudité crue. Dave Saint-Pierre se considère comme modéré comparé à des maîtres de la subversion, tels que Jan Fabre ou Wim Vandekeybus. Aussi, notre conception de la subversion varie selon notre appartenance culturelle et notre génération. Le regard s'accoutume à une certaine forme de subversion, il l'assimile comme une norme expressive. La transgression est nécessaire à la création artistique, si les règles ne sont plus modifiées, il y a fixation dans une forme. L'innovation

---

[440] Dave Saint-Pierre, danseur et chorégraphe canadien. Il danse notamment dans la compagnie de Daniel Léveillé (*La pudeur des icebergs* 2004*)*. Il chorégraphie ses propres pièces à partir de 2003, et reçoit pour *La Pornographie des âmes* (2004), le Mouson Award en 2005 à Frankfort. Avec *Un peu de tendresse bordel de merde !* (2006), il est programmé au festival d'Avignon.

[441] Preston-Dunlop, Valérie, « Le matériau de la danse », in *Quant à la danse*, traduit de l'anglais J. Robinson, Juin 2007, page 104.

[442] Pour pouvoir respirer, le danseur Dave Saint-Pierre entre sur scène avec une vraie bouteille d'oxygène.

passerait immanquablement par la contestation de ces règles. Si l'œuvre scénique se contente de respecter des règles établies, alors elle s'enferme dans une sorte de divertissement plaisant.

Les créations actuelles de Wim Vandekeybus détiennent-elles encore un caractère subversif ou s'installent-elles progressivement dans un confort ?

Le subversif, c'est-à-dire ce qui renverse ou détruit, au moral[443] ; ou le transgressif qui passe par-dessus ou au-delà de certaines règles établies[444], ne sont pas des données stables, universelles. Elles dépendent étroitement d'un contexte socioculturel en constante évolution.

En effet, la crudité subversive de la nudité apparue sur la scène chorégraphique des années quatre-vingt-dix est devenue par accoutumance un lieu commun, une norme à laquelle on s'est habitué. Néanmoins, les limites à transgresser pour atteindre le subversif diffèrent selon les médias utilisés. Ainsi les séquences représentant des scènes d'accouplement au cinéma ne détiennent plus de caractère subversif, et appartiennent à une sorte de normalité cinématographique. Ce qui est devenu une norme représentative au cinéma demeure encore hautement subversif sur scène, en raison du degré de réalité sublimée, prêté à la scène, par la présence réelle des interprètes, les actions paraissent non feintes. De plus, la proximité charnelle du corps des interprètes avec celui du spectateur impose une censure, dont le cinéma ne se préoccupe pas.

La présentation des scènes sexuelles sur scène, ne serait-elle pas de l'ordre de la provocation, plus que de la subversion ? Les deux termes sont souvent confondus, à tort. Certes, la provocation peut se réclamer du subversif, mais lorsqu'elle se restreint à choquer le public ou à susciter son dégoût (selon la nature de la provocation), elle ne dérange point les règles d'un spectacle, et n'est pas artistiquement subversive. Le non-respect de la morale ne saurait être le garant d'une quelconque transgression artistique. Il semble nécessaire pour ces chorégraphes qui ont émergé à la fin des années quatre-vingts, comme Wim Vandekeybus, de renouveler leur mode de transgression. Si on considère la transgression comme un moyen de rupture avec la tradition, de régénérer l'art, de se questionner sur de nouveaux modes de

---

[443] Subversif : ce qui renverse ou détruit, au moral. Définition, *Dictionnaire Littré*.
[444] Transgressif : qui passe par-dessus ou au-delà de certaines règles établies. Définition, *Dictionnaire Littré*.

fonctionnement, ne prenant pas exclusivement en compte la provocation, dans cette optique-là, la scène d'ouverture dans *Blush*, montrant une femme chevauchant un homme, apparaît davantage comme provocatrice que subversive.

Ainsi, l'obscène qui peut se manifester par une mise en évidence de l'organicité de l'interprète - procédé utilisé notamment par Jan Fabre - semble dépouillé de son pouvoir de surprise. La scène assimilée à « un déversoir de sécrétions »[445] peut déranger, dégoûter la sensibilité du spectateur, mais ne le surprend plus. L'irrévérence caractéristique de la scène avant-gardiste des années quatre-vingt-dix appartient, désormais, à une sorte de convention scénique.

L'obscène se matérialisant, rarement, chez Wim Vandekeybus par une exhibition de corps nus est dès lors conventionnel. Une certaine lassitude s'exprime face à cette surenchère de l'obscène, cette obsession à dévoiler l'envers du décor. Aussi, dans *Menske*, le chorégraphe sans doute conscient de l'usure de certains procédés subversifs, prend-il le contre-pied de cette surexposition de la nudité ; il place en arrière-scène une jeune femme, qui sans but apparent, va s'habiller et se déshabiller inlassablement. La répétition de cette action de déshabillage, mettant à nu l'interprète, par son absurdité atteint l'autodérision. Il dénonce l'utilisation abusive de la nudité, notamment sur la scène chorégraphique.

Si, l'obscène, c'est-à-dire la monstration de l'intime voire de l'intériorité, du répugnant, du vulgaire est présent sur la scène de Wim Vandekeybus, le côté transgressif que peut encore détenir son travail scénique se situe ailleurs. La provocation dont relève l'obscénité semble être un procédé suranné sur scène. Une accusation de vacuité peut-être portée, quant au recours à l'obscène dans le simple but de provoquer le public.

Or, pour certains critiques comme Jean-Marie Gourreau, l'irrévérence dont a fait preuve Wim Vandekeybus, à ses débuts du moins, à l'égard des conventions du genre chorégraphique est perçue comme un subterfuge pour attirer l'attention. Ainsi, l'absurdité convoquée par ce dernier, alliée à une certaine obscénité qui peut offusquer le spectateur, servirait à pallier son amateurisme et ses lacunes chorégraphiques. La provocation masquerait

---

[445] Expression employée, notamment pour désigner les créations scéniques de Jan Fabre en 2001. Montaignac, Katya, « La Danse peut-elle encore être subversive ? », in *Jeu, Revue de théâtre*, n° 135, pages 118-129.

en quelque sorte une imposture. « Au fond, Vandekeybus a raison. Il faut provoquer, même bêtement, le spectateur pour qu'il garde la chose en mémoire. Plus c'est incompréhensible et absurde, plus il criera au miracle, de peur de passer pour un crétin rétrograde[446] ». En effet, pour le critique des *Saisons de la danse*, il est regrettable que sur 90 minutes de spectacle[447], seulement cinq minutes puissent être considérées comme de la danse, plagiant maladroitement Edouard Lock. Le reste de l'œuvre est selon lui superflu, n'ayant pour seul but que de détourner l'attention du spectateur.

Cependant, la provocation inhérente au travail de la jeune danse belge ne serait pas une finalité, mais une conséquence à la radicalisation de leur propos artistique.

Désormais, la non satisfaction de l'horizon d'attente du spectateur s'est substituée comme acte transgressif à la provocation. Et Wim Vandekeybus avec *Monkey Sandwich* s'inscrit dans cette contrariété du désir, jouant avec la frustration du public. La pièce met en scène un interprète-performeur, isolé dans l'immensité d'un plateau vide de vie. Le danseur se débat dans sa solitude et retrouve parfois certains accès de violence, caractéristiques du style du chorégraphe. Néanmoins, dans cette œuvre, le silence est valorisé, l'interprète prend le temps de se positionner dans l'espace, et les moments de frénésie n'en sont que plus appréciables. La focalisation sur la projection qui occupe la majeure partie de l'espace temps frustre le spectateur, venu se frotter à l'énergie électrisante d'une œuvre comme *What the Body does not remember*.

2.3. Mise en scène de la souffrance

Les scènes de violence récurrentes au sein du travail chorégraphique de Wim Vandekeybus ne bénéficient pas toutes du même traitement temporel, ni du même point de vue. Aussi, par un étirement du temps, un ralentissement de l'action, l'attention se porte sur la victime de cette violence, dont le corps renvoie encore à la fureur qui vient de se jouer. Dans la scène de (auto) mutilation de *Sonic Boom*, après les attaques violentes, les coups portés sur le torse de l'interprète, l'homme reste quasi immobile, en pleurs, montrant le spectacle de son corps dévasté, et par l'immobilisme et la focalisation sur la victime, un changement de point

[446] Gourreau, Jean-Marie, « Piqué par le Radjaidjah », in *Les Saisons de la danse,* mars 1994, page 23.
[447] Jean-Marie Gourreau dresse la critique de *Her Body doesn't fit her Soul*.

de vue s'opère. On passe subtilement d'une scène de violence à une mise en scène de la souffrance. Comment rendre compte de la souffrance endurée par la victime de violence ? C'est appesantissement sur la souffrance (sur le ressenti de la violence) peut apparaître comme obscène, puisqu'on bascule de l'extériorisation d'une pulsion vers l'intimité psychologique et corporelle de la victime. La démarche adoptée par le chorégraphe diffère de celle du reporter de guerre, qui se place en retrait et témoigne de la souffrance d'une communauté. Le détachement, de mise dans tout travail journalistique, est ici occulté au profit d'une immersion, d'une compassion. L'accusation de voyeurisme dont la focalisation sur la souffrance peut faire l'objet est mise en échec, dès lors qu'il s'agit d'une recréation de la violence, d'une œuvre de fiction. Wim Vandekeybus ne s'empare pas d'une parcelle de réalité, qu'il exposerait sur scène pour susciter la compassion du spectateur. Or, l'effet de réel intrinsèque à son travail scénique conduit à cette ambiguïté, notamment quant à l'implication corporelle forte des interprètes dans les scènes de combat, qui par la violence des collisions laisse supposer une réelle souffrance des corps, montrés comme endommagés. C'est sur ce point précisément, que le chorégraphe trompe le spectateur, qu'il y a basculement du réel vers l'effet de réel. La violence chorégraphique contribue à créer l'illusion de réalité. Et la souffrance exposée appartient au domaine du simulacre, de la fiction. Il s'agit d'une représentation de la souffrance et non d'une présentation, la violence subie est jouée. Aussi, la mise en scène de la souffrance sous-entend une amplification de certains effets, une maîtrise des procédés du spectaculaire. Cette mise en scène en clair-obscur de la violence ne fait qu'exagérer la souffrance ressentie, et Wim Vandekeybus manipule adroitement le spectateur.

2.3.1 Manipulation du spectaculaire

La souffrance, comme conséquence de la violence est érigée au rang du spectaculaire, et dépasse le cadre de l'intimité. Dans *Sonic Boom*, la douleur de la victime est mise en scène et exagérée : par un arrêt temporel et une focalisation sur les plaies. Cette impression de mise en scène qui émane des scènes de souffrance est encore plus prégnante dans *Menske*[448], où le corps vulnérable d'une jeune femme en sous-vêtements, les yeux bandés, offre sa chair, et notamment les saignées de ses bras à la lame de couteau de boucher, brandit devant elle. Le chorégraphe renforce l'effet de suspense par un étirement temporel, une économie des actions

[448] *Menske*, chorégraphie Wim Vandekeybus, musique Daan, première 14/11/2007, KVS, Bruxelles.

; le bourreau potentiel se contentant d'approcher la lame le plus près des veines de la victime. La pulsation du rythme cardiaque[449], qui parcourt le corps à demi-nu de la jeune femme, contribue à créer la tension de cette mise en scène, d'une possible souffrance. Ici, tout se joue grâce à la capacité de projection du spectateur, placé face à un contexte particulier, où tous les éléments convoqués sur scène laissent supposer un possible carnage. (Et, dans ce cas précis, peu importe que l'action se concrétise.)

Ainsi, l'amplification de la violence montrée ou supposée nécessite une maîtrise technique, capable de créer l'illusion d'une réelle souffrance. Le recours à certains effets scéniques relevant du domaine du spectaculaire remplit une fonction essentiellement illusionniste, destiné à tromper le spectateur, lui faisant croire que ce qu'il voit est « vrai ». D'autre part, l'utilisation de ces procédés techniques, se substituant à la réalité, assure la sécurité de l'interprète, qui malgré une implication corporelle forte, ne sacrifie pas son corps à chaque représentation. Wim Vandekeybus propose une mise en scène de la violence ou une interprétation de la souffrance, et non une extirpation d'une parcelle brute de la réalité. Aussi, l'emprunt qu'il fait aux procédés illusionnistes, au « faux » peut être mal interprété, et lu comme paradoxale, alors même qu'il prône un retour au corps réel. Y a-t-il contradiction avec la volonté d'élaboration d'un univers authentique ?

La recréation d'un microcosme authentique ne signifie pas que toutes actions réalisées sur scène doivent se passer de l'illusion. Le chorégraphe se distingue sur ce point des expérimentations menées par les performeurs se réclamant du Body Art, puisqu'aux expériences extrêmes et dangereuses menées sur le corps, il favorise la constitution d'un univers fictif. Nous verrons ultérieurement[450] que la mise en place d'un monde cohérent est primordiale dans sa démarche (actuelle) qui se déplace de plus en plus de la réalité physique et brute du corps, vers le mythe ou la tragédie. En fixant des limites entre le réel et le simulé, il rappelle que ses pièces font Œuvre et ne sont pas de simples fragments de la réalité exposés de manière voyeuriste. La brutalité mise en scène est amplifiée par une technique et une maîtrise chorégraphique, qui n'assimilent pas les interprètes aux gladiateurs du cirque romain.

---

[449] La pulsation du rythme cardiaque de la jeune femme n'est cependant visible que pour les spectateurs des premiers rangs. Le spectateur n'entend pas sa pulsation, le chorégraphe n'a pas placé de microphone ssur son corps, comme il l'avait fait par exemple dans *Scratching the inner Fields* pour amplifier les mouvements de la danseuse.

[450] Chapitre IV : *La Narration comme apaisement des passions ou exacerbation des obsessions ?*

Cette notion de simulacre est cruciale, et évite les écueils du malsain et du voyeurisme, que l'absence de mise en scène, donc de manipulation du spectateur empêcherait.

Ainsi, les chutes répétées du haut des escaliers dans *Sonic Boom* suggèrent une maltraitance, qui joue avec l'illusion d'optique du spectateur. Les danseurs par une maîtrise de l'art de la cascade se prémunissent de tout risque de fractures ou de blessures.

Le spectateur adhère à la manipulation dont il fait l'objet, qui est la condition *sine qua non* à la création d'un univers violent cohérent. Le recours au spectaculaire contribue par son excès à séduire le public, en effet c'est le caractère extraordinaire de cette souffrance ou violence montrées, qui est recherché.

Les scènes mettant en jeu la souffrance ou l'extrême violence se réclament-elles du domaine du spectaculaire ou du sublime ? Les deux notions demeurent assez proches l'une de l'autre, notamment quant à l'effet de saisissement produit sur le regardeur. Le terme de spectaculaire apparaît au XVIIIe siècle pour désigner les productions théâtrales, dans lesquelles une impression de trop-plein se fait sentir. On parle alors de « spectaculeux » plus que de spectaculaire. Puis le terme est employé dans le domaine médical, par exemple on évoquera une blessure spectaculaire[451].

Les passages chorégraphiques faisant appel à des figures stylistiques comme la chute ou le porté se réclament du spectaculaire, en raison de la dangerosité ou de la rapidité d'exécution mises en œuvre. Il y a déplacement de ces figures stylistiques banales vers quelque chose d'extraordinaire. L'excès dépasse la réalité commune pour atteindre le spectaculaire, dimension extraordinaire qui n'est pas contenue à l'état brut de ces figures, nécessitant un traitement exagéré.

Paradoxalement, le spectaculaire qui demande une maîtrise et une manipulation des dispositifs théâtraux donne l'impression de se faire le passeur d'une réalité non réprimée, non retravaillée. Les chutes dans *Sonic Boom* semblent réelles et témoignent d'une certaine

---

[451] Roger, Philippe, « Spectaculaire, histoire d'un mot », in *Le Spectaculaire*, Cahiers du gritec, Éd. Aléas, Lyon, 1997, pages 9-14.

spontanéité, d'une libération du corps, alors même qu'une maîtrise[452] est nécessaire à leur réalisation. Le côté extraordinaire de cette réalité montrée ne supprime pas l'impression de naturel qui émane de ces scènes. L'abbé du Bos témoigne de l'impression de réalité inhérente au spectaculaire.

Le spectaculaire, dans son surgissement, a sans doute trait à l'effet de réalité. Les moments spectaculaires dans un spectacle « normal » apparaissent sans doute comme des intrusions du naturel (du spontané, du vivant) ; mais en même temps, l'efficacité de ce genre d'effet pseudo naturel suppose le support artificiel d'un dispositif quasi théâtral.[453]

Cependant, la notion de spectaculaire, emprunté ici, caractérise-t-il pleinement les séquences marquées par la brutalité ou la passion des échanges physiques, la mise en danger de l'interprète, conduisant à une mise en exergue de la souffrance chez Wim Vandekeybus ? Le spectaculaire comme exagération d'une mise en danger potentielle de l'interprète, qui saisit le spectateur ne s'applique-t-il pas davantage aux spectacles de cirque traditionnel, qui ne sont souvent qu'une accumulation de numéros spectaculaires ? En effet, le spectaculaire convoqué par le chorégraphe s'avère être plus complexe et s'adjoint une certaine noirceur qui correspondrait au sublime.

Les deux notions de sublime et spectaculaire se rejoignent au niveau de la force de réception, qui cristallise le spectateur dans un état de stupéfaction. « Le spectaculaire est souvent considéré comme antinomique avec le cognitif ; l'instant de la décharge n'autorise pas le temps de la réflexion ; l'effet de spectacle vide la conscience ; il gèle l'esprit[454] ».

---

[452] En effet, une maîtrise technique est requise pour chuter du haut des escaliers sans se blesser et pour donner l'illusion d'une action dangereuse.
[453] Château, Dominique, « Pour une esthétique du spectaculaire », in *Le Spectaculaire*, *Op. Cit.*, page 114.
[454] *Ibid.,* page 111.

Le spectacle de la violence ou de la souffrance, proposé ici, surpasse le spectaculaire, pour provoquer une sorte de suspension, de frémissement, qui nous conduit aux confins de l'art, caractéristiques propres selon Adorno au sublime[455].

Pour Jean-Luc Nancy, la beauté seule, c'est-à-dire sans l'adjonction du sublime, ne saurait prétendre à autre chose que ce qu'elle est, à savoir belle, et demeure « en fin de compte plaisante »[456]. Cette limitation dans laquelle est circonscrite la beauté est perceptible dans le spectaculaire, qui sans ce « je-ne-sais-quoi »[457] apporté par le sublime est condamné au divertissement. Le sublime opérant une sorte de transformation, de transfiguration à la fois sur la beauté et le spectaculaire.

> Qu'est-ce que la seule beauté ? La seule beauté ou la beauté seule, isolée par elle-même, c'est la forme de sa pure convenance à elle-même, ou bien, ce qui est la même chose, dans son pur accord avec l'imagination, avec la faculté de présentation.[458]

Le sublime par son côté vertigineux donne accès à l'illimité et dépasserait la simple forme à laquelle la beauté est assignée, et dont le spectaculaire, en empruntant les mêmes atours, donne l'illusion d'échapper. Aussi, « la forme ou le contour, c'est la limitation, qui est l'affaire du beau : *l'illimité*, au contraire, est l'affaire du sublime[459] ».

Ainsi, les chutes suicidaires de *Sonic Boom* ne doivent être lues strictement comme spectaculaires, elles ne détiennent pas pour seule fonction d'éblouir, de montrer des actions incroyables. Elles sont certes périlleuses, mais au-delà de la cascade, elles saisissent profondément le spectateur. En quoi sont-elles sublimes ? Leurs répétitions symbolisant la violence d'une tentative de suicide, ces chutes convoquent un sentiment ambigu, qui anéantit le côté lumineux et éblouissant du spectaculaire. L'action extraordinaire que représente cette

---

[455] « D'autre part, c'est l'art qui se suspend et qui frémit, comme le dit Adorno, c'est l'art qui tremble au bord de l'art, se donnant pour tâche autre chose que l'art, autre chose que les œuvres des Beaux-Arts ou que les belles choses de l'art : quelque chose de « sublime » ». Propos d'Adorno transposés par Jean-Luc Nancy. Ouvrage collectif, dirigé par Deguy, Michel, « L'offrande sublime », in *Du Sublime*, Éd. Belin, Paris, 1988, page 40.
[456] *Ibid*., page 50.
[457] « Ce je-ne-sais-quoi qui nous charme est sans lequel la beauté même n'aurait ni grâce ni beauté ». Pierre Boileau cité par Jean- Luc, Nancy, *Ibid.*, page 50.
[458] *Ibid.*, page 50.
[459] Jean-Luc Nancy fait ici références aux théories sur le Sublime énoncées par Emmanuel Kant. *Ibidem.*

chute est motivée par une noirceur, une profondeur sans fond. Au divertissement spectaculaire se substitue alors un spectacle à la limite du regardable.

Outre l'illimité, le sublime touche à l'émotion ; une émotion ambiguë, qui allie fascination pour le spectaculaire ou fascination pour la beauté à un sentiment de répulsion. L'émotion suscitée par le spectacle du sublime n'est plus forcément plaisante. « Cette (é)motion est sans complaisance, et sans satisfaction : elle n'est pas un plaisir sans être en même temps une peine, ce qui constitue la caractéristique affective du sublime kantien ». On est confronté à cette complexité émotionnelle dans une séquence cinématographique issue du spectacle *Monkey Sandwich*, que j'intitulerai « les biches ». Dans cette séquence, de retour de chasse, les proies agonisantes - mi-gibier, mi-êtres humains - sont placées sur le capot d'une voiture. L'une d'elle n'est pas tout à fait morte et se débat avec le propriétaire de sa dépouille, dans l'escalier d'un immeuble glauque. La beauté de cet être hybride : mi-femme, mi-biche, mi-morte, mi-vivante, dépasse la simple beauté de la danseuse dans son acharnement à rester en vie. La beauté associée au morbide et à la violence est hissée au rang du sublime, pour dépasser la simple forme. L'émotion face à cette scène tragique s'avère être plus puissante, que l'expérience de la beauté ne saurait égaler. La scène décrite nous place dans une position ambiguë, entre fascination pour le morbide et répulsion. Et, ici la considération de Fénelon prend alors tout son sens : « le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire brillant, n'est beau qu'à demi[460] ».

La fascination qu'exerce le morbide n'émerge pas avec la scène contemporaine, considérée par son excès de violence comme subversive et provocatrice. Le plaisir suscité par le spectacle d'une violence corporelle semble inhérent à l'Homme. Dans son ouvrage consacré aux corps saccagés[461], Frédéric Chauvaud remarque que la délectation devant un spectacle peu moral, mettant à mal le corps témoigne d'une sensibilité collective. De plus, le spectacle d'une violence (ou passion) corporelle théâtrale s'est substitué à celui d'une violence réelle, que représentait notamment l'exécution publique des condamnés à mort. L'Homme aurait besoin pour satisfaire un plaisir malsain, d'être confronté à l'effroi que représente une mise à

[460] Fénelon cité par Jean-Luc Nancy, *Ibid.*, page 50.
[461] Chauvaud, Frédéric, (sous la direction de), *Corps saccagés. Une histoire des violences corporelles de siècle des lumières à nos jours*, P.U.R., Rennes, 2009, 313 pages.

mort. Néanmoins, notre tolérance vis-à-vis du spectacle de la mort ou de la violence s'est modifiée.

Dans un ouvrage collectif[462] qui s'interroge sur la notion de spectaculaire, Dominique Chateau cite l'abbé du Bos, qui précise que face à l'effroi de la réalité, le spectacle de l'horreur recréé est impuissant. Il ajoute que la ritualisation, même dans de réelles exécutions est rendue nécessaire. La théâtralisation de la réalité contribue à amplifier sa force.

La mise en scène de la violence remplie, certes, depuis la tragédie grecque une fonction cathartique, mais renvoie à un problème d'ordre moral, qui rend gênante la fascination pour la violence, considérée comme un plaisir barbare. Or, ces scènes révèlent une certaine beauté, une sublimité que l'absence de violence et d'ambiguïté interdiraient. Patrice Chéreau est confronté aux mêmes cas de conscience, lorsqu'il réalise *La Reine Margot*.

> Je n'ai pas peur des scènes violentes ou des affrontements déclarait Patrice Chéreau à propos des scènes de massacres du film. Je suis fabriqué comme ça, j'ai envie de prendre les gens, de les serrer c'est un besoin, même si je déteste la violence. Mais j'ai une fascination pour la violence des corps, les uns contre les autres.[463]

Ainsi la scène dite des « biches » dans *Monkey Sandwich* soulève-t-elle ce type de problématique et suscite une émotion de l'ordre du sublime. Cette ambiguïté émotionnelle concerne également d'autres scènes violentes, ou moralement équivoques dans l'œuvre de Wim Vandekeybus ; notamment la scène de fouille au corps réalisée sur un cadavre dans *Blush*[464], dont la charge érotique complexifie le propos, et livre un spectacle dérangeant entre viol et érotisme assumé.

---

[462] Hanon-Sirejols, Christine, Gardies, André, (sous la direction de), *Le Spectaculaire*, *Op. Cit.*
[463] *Ibid.,* page 108.
[464] Dans la version Scénique de *Blush*, deux hommes se penchent sur le corps sans vie, d'une femme. Ils l'examinent, explorent son intimité en introduisant leurs mains entre ses jambes. La scène demeure ambigüe, s'agit-il d'un acte détaché et médical, les deux hommes portent des gants et scrutent son intimité ou s'agit-il d'un viol nécrophage ?

2.3.2 Martyrologie (?)

Une fascination pour un corps martyr semble se dessiner au fil de l'œuvre de Wim Vandekeybus. Sans vouloir établir une liste exhaustive de toutes les figures de martyr qui traversent ses créations, j'ai relevé celles qui paraissait être les plus évidentes et pertinentes. Ainsi, recense-t-on six figures marquantes. Tout d'abord, les femmes victimes d'une fouille au corps, positionnées les bras en croix, face public dans *What the Body does not remember* (Cf. Planche XXV, p.249). Le personnage christique dans *Sonic Boom* (Cf. Planche XXV, p.249), qui offre son torse aux agressions. Les nombreux corps empalés, symboles des enfants martyrs, en référence au massacre des innocents dans *Puur*. Dans *Menske*, la figure du martyr est convoquée deux fois, et dans un registre différent. Dans la première partie de l'œuvre, il tourne en dérision la posture outrée du martyr, en proposant une sorte de parodie du sadomasochisme. Puis, dans la seconde partie, relevant davantage d'une mise en scène du rêve, une femme, le corps en offrande, s'apprête à être sacrifiée (Cf. Planche XXV, p.249). Enfin, on peut lire les personnages hybrides, mi-humain, mi-animal de *Monkey Sandwich* comme une transformation, une réappropriation du martyr (Cf. Planche XXV, p.249).

Avant même d'analyser la figure du martyr au sein du corpus cité, il est nécessaire d'en proposer une définition.

Qu'est-ce qu'un martyr ?

Le martyr n'est pas forcément une figure religieuse, c'est avant tout un homme en lutte pour une cause religieuse ou politique. Cependant, la religion chrétienne a érigé cette figure en symbole, avec le culte voué au corps martyr du Christ. Dans l'acceptation chrétienne du martyr, il s'agit avant tout d'une sanctification de l'âme qui passe par le corps. Césare Ripa[465] décrit la figure allégorique en ces termes : « Jeune et bel homme, riant, habillé de rose, ses yeux tournés vers le ciel et ses chairs aspergées de sang. Il portera sur ses membres les signes des blessures, qui resplendiront comme les pierres les plus précieuses ». Avec cette érection de la figure du martyr on notera que le corps, soumis à la souffrance, accède au rang de spectacle esthétique.

---

[465] Cesare Ripa (1555-1622), critique d'art, historien de l'art, il est notamment l'auteur d'un ouvrage important *Iconologia*, 1593.

Pour Christian Biet, le martyr est un personnage éminemment théâtral, puisque pour exister, être reconnu comme tel, il présuppose la présence de témoins qui vont relater son expérience de martyr. On dénote quatre étapes cruciales pour atteindre l'état de martyr, et Christian Biet déplore une cristallisation sur la souffrance qui dénature la démarche originelle.

La première étape consiste en une rébellion face à une injustice, la motivation première prend davantage des allures de contestation politique que mystique. « [...] Un témoin convaincu de faux témoignages, et c'est pour cela qu'on doit le punir ; si bien que la peine infligée à ce fauteur de trouble inflige nécessairement une punition sous forme de souffrance [466] ». Puis dans un second temps, par la souffrance, l'acte contestataire devient acte de bravoure, de vertu. La troisième étape passe par une publicité de l'acte.[467] Enfin, on assiste à une focalisation sur la souffrance, qui occupe une place centrale dans l'imagerie du martyr. Néanmoins, on notera que pour rendre possible l'identification, le corps du martyr, certes malmené, conserve son apparence humaine. Les détériorations faites au corps le rendent reconnaissable, il n'y a pas de défiguration, ni de dépeçage. « Dés lors, le corps, même strié par les coups, même corrompu par les tortures, reste miraculeusement intègre, échappe à la pourriture : il devient le corps d'un saint[468] ».

Cette récupération du martyr comme figure de la souffrance est pleinement incarnée par le Christ, qui en faisant l'expérience de la souffrance devient un être vertueux. Avec le dogme chrétien la douleur est alors érigée en valeur fondamentale. Ainsi s'élève au Moyen Âge toute une pensée doloriste, qui réactive des pratiques corporelles rappelant la passion du Christ, notamment par la propagation des stigmates. Cette stigmatisation apparaît dans la phase d'extase religieuse.

---

[466] Hanon- Sirejols, Christine, Gardies, André, (sous la direction de), *Le Spectaculaire*, *Op. Cit.*

[467] « Pour qu'il y ait martyre, il faut donc qu'il y ait au moins un témoin et un témoignage portant sur un fait violent infligé, autrement dit un spectacle violent observé puis rapporté, narré ». Biet, Christian, « La souffrance scénique du martyr au début du XVIIème siècle », in *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVI-XVIIèmes siècles*, *Op.Cit.* , page 246

[468] Biet, Christian, *Ibid.*, page 250.

> Le terme stigmate désigne depuis le XIIIe siècle les plaies analogues à celles du Christ supplicié, qui apparaissent brusquement au cours d'une grande crise mystique inaugurale sur le corps d'une personne élue de Dieu, et se reproduisent à intervalles réguliers, parfois pendant de longues période[469].

On assiste alors à une glorification de ce corps en souffrance, qui s'apparente à une sorte de masochisme mystique.

Les figures de martyrs au sein de l'œuvre de Wim Vandekeybus

Ainsi, l'illumination dans la piété est immanquablement associée à l'insensibilité face à la souffrance, voire à l'érotisme. En effet, le corps en souffrance montré dans l'imagerie chrétienne, que ce soit celui du Christ en croix ou celui de Saint Sébastien transpercé de flèches, prend l'apparence d'un jeune éphèbe, adoptant malgré la morbidité de la scène des poses sensuelles. La figure de martyr dans l'œuvre de Wim Vandekeybus qui s'approche sans doute le plus de ce modèle christique est celle présentée dans *Sonic Boom*. En effet, on y retrouve toutes les composantes fondamentales du martyr chrétien. Outre, une ressemblance physique avec les représentations picturales du Christ : les cheveux longs, barbu, âgé d'une trentaine d'années et le torse nu ; d'autres similitudes plus profondes sont notables. Le jeune homme exécute les actes de mutilation, ordonnés par une voix, celle du DJ, placé en marge de la scène, qui dans ce contexte précis peut symboliser la voix de Dieu[470]. Si dans un premier temps, il s'agit d'automutilation, progressivement le corps du martyr n'est plus responsable de ses blessures, mais subit les attaques d'une tierce personne, toujours manipulée par cette voix extérieure à l'action. Le martyr se prête au jeu, sans témoigner d'une quelconque difficulté à supporter la douleur. Impassibilité voire satisfaction dans la souffrance qui caractérisent le martyr. L'interprète demeure quasi impassible, le corps dans une position de piété, agenouillé. Son humanité ressurgit, lorsqu'il pleure. S'il y a maltraitance, elle est superficielle, elle laisse le corps du martyr intact, seules les quelques plaies viennent témoigner de l'agression, il n'y a pas de défiguration. Les blessures superficielles détiennent une force visuelle et théâtrale, la

---

[469] Erlich, Michel, *La Mutilation*, P.U.F, Paris, 1990, page 191.

[470] Á noter que les ordres de tortures du DJ sont une premières fois entendus durant la scène d'ouverture, sans qu'il y ait concrétisation de ces actions. Le DJ réitère ses demandes d'agression quelques scènes plus tard, et les interprètent s'exécutent.

visibilité du sang révèle l'organicité, et exagère la violence de ses blessures. Enfin, si le calvaire du Christ est vécu dans la durée, ici la douleur de l'épreuve passe par la répétition.

La femme à demi-nue dans *Menske* livre son corps vulnérable - les yeux bandés et les saignées des bras en évidence - à un potentiel bourreau, et se place dans une position de martyr. Dans sa posture d'offrande, elle emprunte l'attitude du martyr, qui ne protège pas son corps et se prépare sereinement à être violenté. Qui plus est, elle prend le temps de s'installer dans l'espace, pour théâtraliser l'instant.

Quant aux personnages des « biches » tirés d'une séquence cinématographique de *Monkey Sandwich*, elles peuvent être considérées comme des personnages martyrs, lorsque leur corps est réduit à l'état de dépouille. Leurs corps morts témoignent d'une souffrance endurée et leur lutte passe par le corps. Néanmoins, ne sont-elles pas davantage des victimes que des martyrs ? La référence à la figure du martyr est ici moins évidente, et se situe davantage sur un plan iconographique, avec l'amoncellement du corps abandonné et persécuté, que sur un plan sémantique. Il n'y a pas lutte pour une cause, mais pour une survie.

La référence au martyre dans la scène de fouille au corps, dans *What the Body does not remember* est partielle, elle n'est valable que pour la première partie de la scène, où les femmes les bras en croix subissent la violence de manière impassible. À partir du moment, où il y a rébellion, réaction de ces dernières, elles s'extirpent de cette posture de martyr pour entrer en lutte. Le martyr manifestant sa lutte, paradoxalement, à travers une attitude de passivité et d'offrande corporelle.

Dans *Puur*, la multiplication presque mécanique des sacrifices d'enfants en référence au massacre des innocents est une déclinaison du martyr. Chaque type d'exécution suit un modèle, quasi immuable, par exemple les empalements sont répétitifs et respectent le même processus. Cette répétition de la souffrance est semblable dans la reproduction des stigmates, qui par un mimétisme tente de retrouver l'état de la douleur christique. Ici, on tente de recréer les infanticides bibliques, en érigeant les corps des interprètes en martyr.

Enfin, la parodie d'un rituel de bondage sado maso dans *Menske* peut être également lue comme une parodie du martyr.

Force est de constater qu'une sorte de typologie du martyr, plus ou moins affirmée, se dessine dans l'œuvre de Wim Vandekeybus. Néanmoins peut-on se demander si le corps de l'interprète n'est pas par essence un corps martyre. Et j'emprunterai les propos d'Elena Varopoulov concernant *The Crying Body* de Jan Fabre.

> La notion de martyr, l'acteur avec le corps du martyr, constitue un fil qui nous rattache à l'esthétique baroque. Le corps est pleinement utilisé afin de montrer l'effet de la chair. Cependant, derrière la corporalité agressive, insoutenable qui dérange l'esprit et perturbe la paix du spectateur s'embusque l'allégorie du corps vulnérable, fixé comme un regard mélancolique vers le spirituel[471].

On notera que certaines voix s'insurgent avec force contre cette esthétique, qui selon eux érigerait la violence comme valeur absolue. Ils reprochent une sorte de consensualité dans l'exposition de la passion corporelle, et sont lassés de cette prédominance d'un corps victime.

« Le corps victime est un corps consensuel, dans l'emphase ou la pudeur de sa contemplation. Par un effet de *brouillage*, il appelle la pitié - une pitié suspecte en ces temps anesthésiques[472] ». Le caractère spectaculaire dans l'exhibition de la souffrance est condamné, parce qu'il supprimerait toute capacité critique du spectateur.

« Une esthétique de la sidération, celle où est suspendue tout regard critique, toute liberté du spectateur, réduit à subir à son tour l'exhibition de la souffrance[473] ». Chez Wim Vandekeybus, l'impression de martyr qui se dégage de sa scène est davantage une conséquence de la passion et de la violence des actions qu'une quête doloriste.

2.3.3 Fonction cathartique ?

Dénoncer la surabondance ou tout simplement la présence de la violence sur scène en invoquant une saturation des corps est semble-t-il nier une des fonctions primordiales du théâtre, à savoir la fonction expiatoire. « Partout, des corps : corps suppliciés, corps maladifs,

---

[471] Varopoulov, Eleni, « *The crying* Body. L'âme et le corps : le baroque insolite de Jan Fabre », in *Alternatives Théâtrales, Festival d'Avignon 2005, Jan Fabre, une œuvre en marche, l'épreuve du* risque, N° 85-86, page 96 ;
[472] Neveux, Olivier, « L'État de victime : quelques corps de la scène théâtrale contemporaine », in *Corps dominés, corps en rupture, Actuel Marx*, Premier semestre 2007, PUF, Paris, page 105.
[473] *Ibidem*.

corps souffrants, exténués... La scène théâtrale contemporaine est désormais saturée de corps. Au point que toute cette présence envahissante aura constitué l'un des griefs récurrents adressés aux artistes dans l'indigente polémique d'Avignon 2005[474] ».

En voulant rationaliser la violence c'est son rôle social qui est nié, comme le note Anne Rousseau : « la sur- rationalisation de la violence la coupe alors de sa fonction ritualisée de mise en spectacle, la violence refoulée va alors augmenter, se diffuser en différentes initiatives marginales refusant toute domination[475] ». Elle poursuit en expliquant que cette rationalisation de l'existence est conçue comme un moyen de se prémunir contre l'excès. Or, en excluant la violence de la sphère rituelle et/ou représentative, elle menace de rejaillir dans la vie quotidienne.

La parole si brutale soit-elle semble être moins dérangeante. En effet, le corps dans son témoignage spontané de la brutalité, renvoyant à une réalité concrète, ne nécessitant pas un détour vers l'image, choque. Aussi, la danse et notamment celle de Wim Vandekeybus est-elle capable de remplir cette fonction cathartique, laissée pendant des siècles au théâtre et au verbe.

Dans la tragédie grecque comme le remarque Carole Talon-Hugon, la parole se substituait à l'action, la démonstration et la monstration de la violence apparaissaient comme superflues. Or avec la danse, l'action se fait l'expression de cette violence. Même dans la dernière création de la compagnie *Œdipus/ Bêt noir*, dans laquelle le texte, réécrit par l'auteur contemporain Jan Decorte, en occupe une place privilégiée, c'est à la danse que la fonction cathartique est laissée. Si toutes les actions violentes contenues dans la pièce de Sophocle sont rapportées par un personnage témoin de la scène, dans l'interprétation livrée par Wim Vandekeybus, le verbe s'efface pour laisser le corps s'exprimer, parfois avec crudité : comme en témoigne la première scène ouvrant sur le viol d'un enfant.

Certes, la violence qui se joue sur la scène du Flamand n'est pas aussi crue et cruelle que celle des mots, qui décrivent une souffrance charnelle et physique chez Sarah Kane. Mais il est intéressant de constater que les mêmes critiques qui s'élèvent contre cet excès de corps

---

[474] *Ibid*., page 99.
[475] Rousseau, Anne, *Op. Cit.*

en souffrance, sont les mêmes qui ont condamné le théâtre de Sarah Kane pour obscénité en refusant la gratuité des actes décrits. Or, Sarah Kane n'assignait à son théâtre si violent fut-il qu'une fonction cathartique. Et comme le note justement Émilie Gouband, la monstruosité de la violence exhibée chez cet auteur britannique implique un regard critique sur le monde et non un abêtissement comme d'autres le prétendent. Elle ne fait que montrer la violence de la réalité, qui transposée sur scène s'avère être plus dérangeante. « Paradoxalement, l'effet de réalité est sans doute plus perturbant au théâtre, puisque le spectateur se trouve confronté à des corps réels et que tout se déroule sous ses yeux, tandis que la télévision ou les journaux impliquent une distance physique[476] ».

[476] Gouband, Emilie, *Sarah Kane : dramaturgie de la violence*, mémoire de Maîtrise, sous la direction de Marie-Dominique Garnier, Département des études littéraires anglaises, Paris VIII, 2001-2002, 99 pages.

Troisième chapitre : D'une esthétique du débordement ou de l'impossible fixation spatio-temporelle

Troisième chapitre : D'une esthétique du débordement ou de l'impossible fixation spatio-temporelle

Aucun paramètre constitutif des pièces de Wim Vandekeybus ne semble échapper à l'esthétique d'ensemble, frappée par la démesure. Les éléments sonores et visuels contribuent à renforcer le microcosme de l'excès et à exalter la mise en scène de corps exacerbés. Si dans un premier temps, l'espace temps privilégié peut donner l'illusion d'une volonté de structuration, ce désir d'ordre scénique n'est qu'apparent et superficiel. La lumière et le traitement sonore permettent de séquencer le spectacle par leur alliance, en délimitant des séquences distinctes. Cependant, une analyse plus en profondeur révèle toute la complexité de leur utilisation et de leur association certes ils mettent à nu la structure générale de la pièce, mais pris séparément ils créent une multiplicité de lecture et de sous séquences indépendantes les unes des autres.

La musique a pour effet d'amplifier la déchéance scénique, notamment par sa saturation elle enivre le spectateur et recouvre tous les sons extérieurs à la pièce. La musique isole la pièce d'une sonorité quotidienne et facilite le transport du spectateur - en accord avec la violence des actions scéniques - vers un état dionysiaque.

Quant au traitement lumineux, on distingue une subtilité dans l'approche de Wim Vandekeybus, une attention particulière est portée aux effets chromatiques créés par la lumière laissant présager sa vision cinématographique. La lumière selon Adolphe Appia est : « une souplesse presque miraculeuse. Elle possède tous les degrés de clarté, toutes les possibilités de couleurs telle une palette, toutes les mobilités ; elle peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations exacerbées comme le ferait la musique. Nous possédons en elle toute la puissance expressive de l'espace si cet espace est mis au service de l'acteur[477] ».

---

[477] Adolphe Appia cité par Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, Op. Cit*., page111.

Avant même de considérer la lumière comme une prémisse à l'image-mouvement cinématographique, si on la réduit à un élément visuel constitutif de l'espace, on constate toute sa complexité et son rôle actif dans la mise en scène des corps ou dans la valorisation d'une manière de chorégraphier. En effet, la lumière construit et déconstruit l'espace dans lequel les corps évoluent. Elle ne sert pas simplement à « bien éclairer » les séquences chorégraphiques, mais paradoxalement s'ingénie à brouiller certains espaces. L'utilisation pertinente de la lumière crée des espaces de jeu et d'entre-jeu offrant différentes options de lecture au spectateur. Comme le note Patrice Pavis : « la lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participent à la production de sens du spectacle[478] ». Toutes les parties du plateau ne bénéficient pas du même traitement lumineux et attirent la curiosité du regard, ou frustrent le désir d'une visibilité parfaite. La multiplicité de point de vue sur un plateau scénique quasi vide ouvre la voie aux incrustations audiovisuelles qui troublent l'unicité de lecture du plateau. Une déhiérarchisation des actions dansées et jouées s'amorce avec les choix d'éclairage, qui se verra renforcée par l'intrusion de l'écran de projection cinématographique.

Dans notre analyse du débordement spatio-temporel, nous serons particulièrement attentifs à l'intrusion de la projection cinématographique. Quelles conséquences sur l'organisation spatiale et la lisibilité de l'œuvre cette intermédialité engendre-t-elle ?

L'intérêt porté au médium cinématographique, intégré ou non à une production scénique apparaît comme un phénomène de mode ou une prise de conscience collective dans la sphère de la danse contemporaine. Toute une génération de jeunes chorégraphes développe une vision cinématographique de la danse, soit en utilisant le médium audiovisuel comme outil de captation destiné à travailler le mouvement plus en détail ou à archiver leurs spectacles. D'autres chorégraphes comme Wim Vandekeybus considéreront la vidéo ou le cinéma comme un moyen d'expression, réalisant des court-métrages de danse ou d'autres types de films destinés à être insérés au sein d'un spectacle. Pour Laurence Louppe, attentive aux phénomènes des chorégraphes cinéphiles, elle les associe à la démarche des plasticiens contemporains.

---

[478] Patrice Pavis, *Ibid*.

> En fait je crois que les arts plastiques et la danse ont récupéré les dispositifs cinématographiques primitifs en avec émerveillement comme s'il s'agissait d'une scène inaugurale pour la culture contemporaine. 1 degré zéro du cinétisme - des objets balayés par une lumière projetée - fait rêver les plasticiens et les danseurs de Boltanski à Keersmaeker[479]

L'espace scénique se voit investi pour la première fois par l'écran de projection chez Wim Vandekeybus avec *Immer das selbe Gelogen*, aussi la coprésence d'une action scénique et cinématographique perturbe l'espace de représentation traditionnel. En effet, la simultanéité des deux médiums bouleverse les règles de lecture d'un spectacle « unimédial ». On peut parler d'une déhiérarchisation des actions, aucune n'étant considérée comme prioritaire sur l'autre, le choix de lecture incombant finalement au spectateur est à lui seul, malgré une attirance irréversible de l'œil pour la luminosité de la projection cinématographique. Le spectateur est dès lors obligé, dans ce type de dispositif scénique, de faire un choix, conscient qu'il ne pourra tout assimiler. Ce jeu sur l'impossible assimilation d'un « tout scénique » contamine l'ensemble de la scène postdramatique et peut toucher aussi bien la vue que l'ouïe. Hans-Thies Lehmann note un phénomène de pléthore sur la scène postdramatique.

> Si est abandonné le principe d'une seule et unique action, c'est en vertu de la tentative de créer des événements ou, pour le spectateur, demeure une sphère du libre choix et de la libre décision ; il veut demeurer réceptif aux événements souffrant simultanément, et en même temps, il ressent la frustration de percevoir le caractère réducteur de cette liberté[480].

L'intermédialité créée par l'intrusion de la projection cinématographique modifie également notre perception du temps, confrontant le temps de l'ici et maintenant, de l'instant à un temps du passé, enregistré. On observe alors une dilatation du temps[481].

Mais surtout, il y a confrontation de deux systèmes de représentation qui viennent questionner notre conception de la réalité elle-même. Patrice Pavis caractérise le théâtre comme lieu de représentation en ces termes : « le théâtre est en effet toujours la présence d'un être vivant devant moi, l'acteur qui vit dans une durée et un espace qui sont aussi les

---

[479] Louppe, Laurence, Païni, Dominique, « Les danseurs cinéphiles », in *Art Press n° spécial, Les Années danses*, hors-série n°8, 1987, page 65.
[480] Lehmann, Hans-Thies, *Op. Cit..,* page 139.
[481] Noiret, Michèle, « La technologie au service de la danse », in *Programme des ateliers numériques, CECN,* Université d'Artois, 2004, pages 12-16.

miens[482] ». Or, la projection cinématographique, notamment lorsqu'il ne s'agit pas d'un processus de vidéo en *live* ne permet pas un partage d'une même temporalité, ni d'un même espace. Ainsi deux captations du monde se confrontent, l'une enregistrée et rediffusée via la projection et l'autre propose jouée en direct sous les yeux du spectateur. La question de la virtualité et de la réalité se pose alors. Quelle représentation du monde est plus réelle que l'autre ? « Le virtuel, qui est déjà lui-même du réel, produit l'existence d'un temps et d'un espace qui sont immanents de l'idée[483] ».

Le corps du danseur présent sur scène est-il plus réel que celui du danseur filmé ? L'intrusion du cinéma sur scène provoque l'action scénique en l'obligeant quelque sorte à se surpasser. Aussi, j'émets l'hypothèse que la déchéance sensuelle, dans les créations du Flamand, est suscitée par la mise en concurrence de l'image hyper performante de la projection vidéo. La chorégraphe Trisha Brown[484] soulève déjà ce problème en 1966[485]. Elle se demande comment un interprète en chair et en os peut espérer concurrencer le mystère et la beauté de l'image filmée. Elle place son questionnement essentiellement au niveau de l'impression de réalité qui se dégage de deux formes d'expression. L'excès scénique auquel on assiste au sein de la compagnie Ultima Vez peut-il être interprété comme une riposte faite à la l'image-mouvement et par extension au cinéma en général[486]. L'action scénique, pour rivaliser avec la puissance et l'apparente perfection de l'image filmée, se doit de repousser toujours davantage ses limites. La scène actuelle, et les créations de Wim Vandekeybus tout particulièrement, donnent l'impression de défier continuellement les limites jusqu'alors posées. La confrontation des deux supports permet néanmoins des perspectives impensables, si on considère les deux supports, scénique et cinématographique, isolément. La mise en concurrence n'est-elle pas toujours à entrevoir comme une incitation à la débauche de moyens ? Le cinéma ou la vidéo permettent à la danse de se réinventer et vice versa.

---

[482] Pavis, Patrice cité par Bouchez, pascal, *Filmer l'éphémère. Réécrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons,* Presses universitaires de Lille Éd. Septentrion, Lille, 2007, page 90.
[483] Hême de Lacotte, Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma*, Éd. L'Harmattan, Paris, 2003, page 86.
[484] Trisha Brown, danseuse et chorégraphe américaine. Elle rencontre Anna Halprin et se tourne vers l'improvisation dans les années soixante. Elle participe aux ateliers de la Judson Dance Theatre. Dans son approche chorégraphique, elle questionne la danse et ses limites, la déplace en dehors de l'espace protégé du studio. Lorsqu'elle crée pour la scène, elle s'associe à des plasticiens comme R. Rauschenberg ou D. Judd.
[485] Rush, Michel, *Les Nouveaux Médias dans l'art,* Paris, Éd. Thames et Hudson, 2005, 248 pages.
[486] Le cinéma représente une référence active au sein de l'univers de Wim Vandekeybus. Sa culture est davantage cinématographique que chorégraphique.

Pour Carole Talon-Hugon, les spectacles de théâtre surpassent émotionnellement toute production audiovisuelle, possédant un pouvoir incomparablement plus fort que celui « de l'image fixe, parce qu'ils joignent aux effets du visible ceux de l'audible[487] ». Toutefois, cette considération au regard du cinéma à effets spéciaux paraît fort contestable.

Peut-être que l'intrusion du cinéma sur scène réhabilite les qualités performatives d'un spectacle en privilégiant la présentation à sa représentation.

Enfin, l'intérêt manifesté par Wim Vandekeybus pour le médium cinématographique dépasse l'incrustation au sein d'un spectacle, puisqu'il réalise des films de danse ou de fictions destinés à être projetés dans des salles de cinéma traditionnelles. On s'intéressera à sa vision cinématographique et à son désir d'adapter ses pièces chorégraphiques à l'écran. Quels sont les changements opérés ? Quelles sont les difficultés et particularités du film de danse ? Filmer la danse est-elle une priorité chez Wim Vandekeybus ? Pour Jean Rouch « il est essentiel de filmer la danse. On ne possède pas d'image filmée de Nijinski. C'est un phénomène et on le croit sur parole. Mais le cinéma c'est la mémoire du monde. Donc il est important de filmer[488] ».

---

[487] Talon-Hugon, Carole, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, Actes Sud, Arles, hors série numéro 16, juin 2006, page 19.
[488] Jean Rouch cité par, Aubenas, Jacqueline, (sous la direction de), *Filmer la danse*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 2006, page 8.

1. Dérèglement spatio-temporel

La danse et la représentation du corps proposées par Wim Vandekeybus sont renforcées par la collaboration d'autres éléments scéniques, à savoir la musique et la lumière. L'utilisation de la musique dépasse la simple exploitation d'une partition musicale, comme support à la danse et se meut en création d'univers sonore. Aussi, face à une danse fuyante, insaisissable, découlant d'une conception particulière de la temporalité, on peut supposer, que ces deux éléments visuel et sonore - qui complètent l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus - remplissent un rôle de guide pour le spectateur. En effet, apparemment, leur association faciliterait la lecture de l'œuvre. Pour marquer les ruptures importantes et signifier le passage d'un tableau à un autre, le chorégraphe associe changement lumineux et sonore. Cependant, nous verrons que la lisibilité apportée par l'association de l'éclairage et du son n'est que superficielle.

Aussi, l'utilisation de la musique préconisée par Wim Vandekeybus contribue à renforcer l'univers de débauche instaurée par la danse. Les choix musicaux du chorégraphe et l'usage qu'il en fait mènent à une ivresse sensorielle.

L'éclairage vient quant à lui complexifier, en profondeur, la lecture de l'œuvre, par une construction et déconstruction immatérielle de l'espace. Le chorégraphe participe activement à la conception de l'éclairage, pensé comme un prolongement direct de sa vision du « chorégraphique ». Il n'est pas conçu comme une pièce rapportée, un élément secondaire. La préciosité lumineuse préconisée apaise la déchéance physique qui se joue sur scène. La subtilité des éclairages se confronte à la rudesse de la danse et propose une double lecture des scènes, amenant le spectateur à regarder différemment les corps mis en scène, notamment en créant de nouveaux espaces de jeu et d'entre-jeu.

On décèle déjà à travers son utilisation de la lumière sa vision cinématographique. En effet, l'élément lumineux crée l'illusion de l'intrusion d'une image cinématographique. Outre l'utilisation de la lumière, l'espace scénique existe, il est réinventé par l'introduction d'éléments mobiles de décors et d'accessoires. Les éléments de décors choisis par Wim Vandekeybus ont la particularité de servir d'accessoires pour la danse. La plupart du temps le

décor est dépossédé de sa fonction illusionniste laissée à la projection cinématographique.

Les éléments dits « annexes » à la danse s'avèrent essentiels pour la création d'un univers cohérent. Ils ne sont pas conçus comme des éléments secondaires. Wim Vandekeybus n'entrevoit pas la transversalité comme une juxtaposition de divers éléments scéniques, mais comme un tout, où chaque élément agirait sur l'autre pour en modifier son contenu. Et les considérations de Boris Charmatz concernant ces éléments « annexes » s'appliquent pleinement à la conception « atmosphérique » du Flamand.

> Le contexte scénographique et dramaturgique n'est pas élaboré à côté de la danse. En ce sens, ce n'est pas ce qu'on appelle habituellement un « contexte ». La lumière et la musique ne viennent pas colorer une danse qui demeurerait entière et elle-même. Le « contexte » n'est pas autour, ce n'est pas un ajout, encore moins des atours pour le mouvement. Il en modifie le sens, il est à l'intérieur. Travailler sur les lumières et le son implique donc aussi une physicalité. La danse n'est pas « confrontée » aux divers éléments plastiques et sonores constitutifs d'un spectacle, elle ne « collabore » pas non plus avec eux : ces deux termes supposent déjà l'existence d'une frontière bien établie entre les disciplines artistiques[489].

1.1. Alliance visuelle et sonore

Dans l'univers scénique de Wim Vandekeybus, le son et la lumière entretiennent des rapports très étroits. En effet, les deux éléments semblent liés et fonctionnent ensemble, notamment pour signifier des changements majeurs d'atmosphère. Cette association ponctuelle confère un ordre de lecture aux pièces chorégraphiques, qui manifestent une tendance à la dispersion.

1.1.1 Matérialisation des changements importants

Le reproche d'un manque d'ordre, d'une prédilection pour un chaos scénique a souvent été adressé au chorégraphe. Cependant, on constate dès ses débuts la volonté d'apporter une

---

[489] Charmatz, Boris, Launay, Isabelle, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Éd. CND, Presses du réel, Paris, 2002, page 158.

structure à ses pièces chorégraphiques - à l'énergie centrifuge -, aussi l'association de la lumière et du son se propose-t-elle comme une alternative au chaos.

Le passage d'un tableau à un autre dès *What the Body does not remember* est matérialisé par un changement lumineux accompagné d'un signal sonore, et la nécessité de visibilité s'intensifie avec *Her Body doesn't fit her Soul*.

Dans sa seconde pièce, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, il est intéressant de noter la citation faite aux flashes de l'appareil photographique, qui agit comme un signal visuel et sonore pour l'action. La citation au photographique est ainsi présente en filigrane dans l'ensemble de son Œuvre.

Avec *Her Body doesn't fit her Soul*, il creuse l'idée de signal lumineux associé à un son pour rendre apparente la structure de l'œuvre. La succession des différents tableaux qui composent la pièce est marquée par ces changements d'atmosphère, qui concernent principalement un changement lumineux, le son accompagnant la lumière. On note la recherche d'une équivalence entre le son et la lumière, les deux éléments se renforcent. Ainsi, à un éclairage plein feu venant rompre la pénombre environnante dans *7 for a Secret never to be told* répond une musique aux accents stridents. Dans *Scratching the inner Fields*, il utilise la lumière sous forme de flash ou de clignotement, comme équivalent visuel de la musique pulsatile d'*Eavesdropper*.

Le procédé de concordance musicale/sonore et visuelle est approfondi et affiné avec *Puur*. Prenons par exemple la scène d'ouverture, où les interprètes sont déjà présents sur scène, lorsque les spectateurs s'assoient, les danseurs s'installent lentement dans l'espace, éclairés par une lumière diffuse. La première action, qui sort les danseurs de leur torpeur est déclenchée par un double stimulus sonore et visuel. Le vieil homme présent sur le plateau, pose une bouteille de gaz sur le sol, qui provoque une détonation, ainsi qu'un changement lumineux ; à ce signal les danseurs changent le rythme d'évolution et s'amoncellent les uns sur les autres. Le processus se répète plusieurs fois, et un ultime changement lumineux fait apparaître cette accumulation de corps comme un vulgaire amas de chair. À la différence de *Her Body doesn't fit her Soul*, où l'association de la musique et de la lumière marquait une rupture entre les différentes scènes, ici les ruptures sont au cœur de l'action, elles ne font plus

office de transition, mais sont intrinsèques à la danse.

1.1.2 Renforcement de la brutalité

Les changements induits par l'association des deux éléments, sonore et visuel, provoquent souvent des sursauts, équivalents du coup de feu cinématographique et n'ont donc pas pour conséquence d'apaiser la brutalité chorégraphique. Et le constat établi par Boris Charmatz, concernant la nécessaire implication physique du moindre élément dans une pièce de danse, prend ici tout son sens. Ainsi, dans *Scratching the inner Fields*, la tension des corps, la férocité des créatures féminines est perceptible au-delà de cette mise en corps, chaque élément semble imprégné de cette tension. La moindre parcelle scénique témoigne de l'ambiance post-apocalyptique régnante. Les crispations du corps livrées par le solo d'Iona Kewney irradient tous les éléments et contaminent la lumière clignotante, incertaine et vacillante. La bande-son électro signée *Eavesdropper* vient parfaire cet univers de l'incertitude.

Les ruptures spatio-temporelles brutales de *Menske* témoignent, également, de l'extrémisme esthétique caractéristique de Wim Vandekeybus. On passe d'un univers à la lumière rasante à l'espace encombré d'un piano et de sacs-poubelles, au couloir d'un hôpital éclairé par une lumière franche, qui révèle les corps de façon brutale et clinique, puis on retourne à une débauchée scénique, où le son, la lumière et une soufflerie sont convoqués pour faire croire à la présence d'un hélicoptère. La pièce se clôture sur un espace réduit bloqué par un rideau de fer en avant-scène (Cf. Planches XXVI et XXVII, p.280-281). La versatilité de l'univers spatio-temporel est poussée à son paroxysme dans cette pièce. Les éléments visuels et sonores empêchent le spectateur de s'installer dans un confort de lecture. Le chaos rythmique est renforcé par un usage scénographique imprévisible.

1.1.3 Décontextualisation.

L'association sonore et visuelle conduit parfois à une étrangeté et procède à une sorte de décontextualisation de l'univers spatio-temporel. Les choix visuels et sonores opérés par Wim Vandekeybus ne livrent aucun point de ressemblance avec un univers connu, et transportent l'action dans un no man's land spatio-temporel, renforçant la création d'un

microcosme fantastique ou fictif.

Dans *Her Body doens't fit her Soul*, le décor constitué de cordes tendues sert tout d'abord de repère matériel aux danseurs aveugles et de repère spatial pour le spectateur, mais de l'association de l'élément de décor à un son amplifié naît l'étrangeté. En effet, sont placés sur les cordes tendues des microphones qui captent le moindre son produit par le contact. Aussi, lorsque les danseuses se frottent aux câbles, un son étrange vient rompre le silence et transporte le spectateur dans un ailleurs méconnu. Le son est difficilement identifiable et décontextualise complètement l'action. Dans un premier temps, il est difficile de créer un lien entre l'élément matériel : la corde et le son produit. Wim Vandekeybus se plaît à intensifier les expériences sensorielles, à partir d'éléments scéniques simples. D'un programme décoratif basique, il parvient à créer le trouble.

1.2..Accession à l'ivresse par la musique

L'utilisation de la musique faite par Wim Vandekeybus conduirait à l'ivresse, un état d'abandon de soi évoqué par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. La partition ou plus exactement l'univers sonore est commandé à un musicien contemporain, qui a à charge d'établir une correspondance auditive avec l'univers complexe et survolté du chorégraphe. Nous aborderons la particularité de cette collaboration, qui refuse un assujettissement rythmique de la danse à la musique, et inversement. Puis, nous verrons que les choix musicaux opérés renforcent la violence chorégraphique. Enfin, la saturation sonore et la déstructuration du son, par un détachement du son quotidien, rend possible l'accession au dionysiaque.

1.2.1 La collaboration avec un musicien ou l'art de la juxtaposition

Prenons par exemple deux collaborations réalisées avec deux musiciens, dont la connaissance de la danse diffère. Tout d'abord, David Byrne, qui signe la musique d'*In Spite of Wishing and Wanting*, a déjà travaillé à plusieurs reprises pour la danse ou le théâtre, notamment avec Twyla Tharp et Bob Wilson. Ainsi, l'exercice de la bande-son pour un spectacle vivant n'est pas une nouveauté pour lui. Il connaît les spécificités et les demandes particulières qu'implique une collaboration avec un chorégraphe, même si l'univers de Twyla

Tharp n'est que peu comparable avec celui de Wim Vandekeybus. Il est à noter que la demande et l'intérêt témoigné pour cette collaboration proviennent du musicien, qui admire le travail chorégraphique du Flamand. Pour *In Spite of Wishing and Wanting*, David Byrne assiste aux premières répétitions de la pièce, puis regagne son studio d'enregistrement à New York, pour y composer l'intégralité de la musique. Ainsi, durant le processus de création, on ne note que très peu d'interaction entre les deux médiums. Le musicien s'inspire pour l'essentiel des impressions ressenties lors des répétitions. Cependant, une autre forme d'interaction va se mettre en place, chacun essayant de pénétrer à l'intérieur de l'univers créatif de l'autre, d'en saisir les subtilités. Chacun tentera d'adapter son style à l'univers de l'autre, ce qui permettra l'exploration de certains paramètres, inexplorés. Comme le souligne David Byrne, l'éloignement géographique exclut tout rapport autoritaire entre la danse et la musique et évite une fidélité rythmique des mouvements à la partition musicale, procédé systématisé selon lui dans les clips vidéo. L'approche sonore préconisée par David Byrne a d'après lui favorisé une modification en profondeur du travail de Wim Vandekeybus. En effet, la hiérarchisation et la structure du « concept sensoriel » mises au point ont permis au chorégraphe de développer certains paramètres, en laissant une place notamment à la lenteur et à l'immobilité.

Pour la création de *Blush,* Wim Vandekeybus est à la recherche d'une voix puissante[490], et suit les conseils de Tom Barman, musicien du groupe *Deus*, en prenant contact avec David Eugene Edwards, chanteur et compositeur américain à la tête de *Woven hand*. À la différence de David Byrne, David Eugene Edwards n'est pas un amateur éclairé, il dit avoir vu quelques spectacles de danse moderne, qui ne l'ont pas touché. Pour le convaincre de l'intérêt de cette collaboration, Wim Vandekeybus lui envoie des vidéos de son travail, dans lesquelles le musicien perçoit immédiatement des affinités esthétiques. Il est notamment touché par la physicalité de la danse, véritable découverte pour ce néophyte, qui retrouve dans le travail de Wim Vandekeybus la rudesse, la brutalité des émotions de sa musique. Le processus de collaboration mis en place est proche de celui pratiqué avec David Byrne ; en effet les deux hommes vont travailler à distance, David Eugene Edwards n'assiste qu'à une dizaine de répétitions à Bruxelles, puis retourne à Denver pour composer la musique. Une adaptation des

[490] « Pour *Blush*, je voulais une voix. David a cette touche d'émotion, cette obsession. C'est avant tout un troubadour qui raconte des histoires » entretien de Wim Vandekeybus, Anderson, Zoé, « Wim Vandekeybus : the maning beauty of still images », in *The Independent*, 22/01/2004, Dossier de presse de la compagnie Ultima Vez.

deux médiums est rendue nécessaire, les morceaux musicaux composés par David Eugene Edwards, pour coïncider avec le rythme et la durée d'un spectacle doivent s'étirer dans le temps. Aussi sa musique qui ne présente pas les caractéristiques d'une bande-son de spectacle, va peu à peu se transformer et inclure des sons non musicaux, des sortes de bruitages, absents de son travail habituel. Quant à Wim Vandekeybus, il s'est efforcé lors des dernières semaines de création à structurer l'œuvre, afin que les compositions musicales puissent s'insérer avec plus de clarté.

L'indépendance créative permise par ce processus de travail conduit dans la dernière phase de création à une sorte de juxtaposition, c'est-à-dire que les deux éléments chorégraphique et musical vont s'ajuster l'un à l'autre, seulement à la fin de la phase créative. Cependant, un lien sensible existe entre la partition musicale et la danse. Le hasard de la juxtaposition convoquée par John Cage et Merce Cunningham pour leurs œuvres expérimentales n'est pas un des paramètres exploités par Wim Vandekeybus. En effet, pour conserver l'autonomie de chaque médium, John Cage et Merce Cunningham avaient mis au point un système de collaboration incluant la notion de hasard, notamment pour *Piano et orchestre*[491], dont le seul point de conciliation était la durée de l'œuvre, la danse et la musique partageant le même espace-temps. On ne retrouve pas chez Wim Vandekeybus ce processus expérimental.

Néanmoins, cette volonté de démonstration d'autonomie de la danse se manifeste bien avant l'avant-garde américaine. Les propos du théoricien Jean-Georges Noverre en témoignent. « Au lieu d'écrire des pas sur des airs notés, comment on fait des couplets sur des airs connus, je composais, si je puis m'exprimer ainsi, le dialogue de mon ballet et je faisais faire la musique pour chaque phrase et chaque idée[492] ». On note alors un rapport autoritaire exercé par la danse sur la partition musicale, qui ne vient que mettre en valeur l'ingéniosité chorégraphique. Or, chez Wim Vandekeybus, il n'y a ni assujettissement, ni indifférence à l'égard de la musique. Une osmose sensorielle se tisse progressivement et les deux éléments appartiennent au même microcosme.

---

[491] *Piano et Orchestre*, chorégraphie Merce Cunningham, musique John Cage, première le 15/05/1958, Town Hall New-York.
[492] Noverre, Jean-Georges, *Les Lettres de la danse*, première édition 1760, citation tirée de *La Revue Musicale*, 1953, page 53.

Pour *7 for a Secret never to be told*, il procède différemment et utilise la musique comme une pièce rapportée ; pour la première fois il porte son choix sur des morceaux musicaux existants. La diversité musicale recherchée correspond au programme décoratif de chaque tableau. Ainsi, se côtoient dans cette pièce les morceaux de Kimmo Hakola, Pierre Vervloesem, Arno, Charo Calvo, Pascal Comelade et Thierry de Mey. De l'éclectisme des références musicales naît une impression de collage. Procédé récurrent chez certains chorégraphes contemporains, comme Constanza Macras, qui travaille avec la compagnie *Dorky Park* à Berlin. Les musiques sont utilisées, chez elle, comme référence à une culture populaire, elle se les approprie et les intègre à ses créations en opérant notamment une déhiérarchisation des références musicales. Elle place au même rang la musique populaire et la musique classique. Son utilisation de la musique fonctionne comme un cliché auditif, et elle souligne notamment dans *Brickland*[493] le caractère pompier et kitsch du très célèbre air de Carl Off *Carmina Burana*. Le processus de réemploi et d'assimilation est sensiblement similaire chez Emio Greco, qui multiplie les citations musicales hétéroclites dans *Hell*[494], où l'on passe de la musique classique à INXS.

Cependant, l'hétérogénéité musicale proposée dans *7 for a Secret never to be told* demeure une exception. Wim Vandekeybus se distingue des deux chorégraphes cités précédemment en effectuant un choix musical plus personnel, qui ne fonctionne pas comme une citation à prendre au second degré. Il semble davantage attaché à la constitution d'une identité sonore, confiée à un seul et même compositeur. Il ne conçoit pas la musique comme un fond sonore pour la danse, mais comme un prolongement sonore de l'univers visuel, chorégraphique et narratif créé.

Enfin, notons que Wim Vandekeybus et Anne Teresa de Keersmaeker ont souvent collaboré avec les mêmes musiciens, tels que Thierry de Mey et Peter Vermeersch. Leur approche de la musique apparaît alors nettement différente ; là où Wim Vandekeybus fait corps émotionnellement et sensoriellement avec la musique, Anne Teresa de Keersmaeker procède à une dissection, une analyse minutieuse de la partition, qu'elle répercute dans sa danse.

---

[493] *Brickland,* chorégraphie Constanza Macras, 2007, Berlin.
[494] *Hell*, chorégraphie Emio Greco, 2006, Montpellier Danse.

1.2.2 Microcosme renforcé par la musique

L'élément musical ou sonore contribue pleinement à la création d'un microcosme cohérent. Aussi l'impression de « sauvagerie » qui émane de la danse est-elle renforcée par l'univers sonore. La musique remplit un rôle déterminant quant à la constitution d'un univers sensible, cohérent. En effet, l'élément musical n'est pas secondaire, il n'est pas un support décoratif à la danse. Et la comparaison de deux univers sonores radicalement opposés, nous permettra d'appréhender plus justement la valeur de l'élément musical ou sonore, dans une pièce chorégraphique contemporaine.

Aussi, nous confronterons l'univers sonore privilégié chez Alain Platel ou Koen Augustijnen à celui de Wim Vandekeybus. Les deux chorégraphes appartenant au collectif des Ballets C de la B développent une danse dont la force, voire la violence, n'est pas étrangère à celle déployée par Wim Vandekeybus. Ils montrent une humanité dure, se focalisent sur la rugosité de la nature humaine et témoignent d'une difficulté à vivre ensemble, d'une certaine souffrance. La violence des rapports humains dansée les placerait dans une esthétique semblable à celle développée par le chorégraphe de la compagnie Ultima Vez. Certes, l'ancrage social présent chez Alain Platel ou Koen Augustijnen, les distingue de l'onirisme et de l'univers fictif de Wim Vandekeybus. Leur sensibilité à l'égard de l'élément musical les sépare nettement.

Chez Alain Platel, la violence qui se joue sur scène est apaisée par la musique, souvent une musique classique sacrée. Ainsi, pour *Pitié*, il propose de revisiter l'œuvre lyrique de Jean-Sébastien Bach : *La Passion selon Saint-Jean*. La relecture de la partition se trouve au cœur de l'œuvre, le musicien Fabrizio Cassol s'approprie la musique de Jean-Sébastien Bach et l'adapte à la scène contemporaine, notamment en introduisant des instruments absents de la partition originale, tels que l'accordéon. Dans *Pitié*, il montre des corps en souffrance, qui se contorsionnent, qui crient. Les danseurs transforment, par leur gestuelle, leur apparence humaine, pour atteindre une certaine hybridité. Cette misère humaine révélée par Alain Platel est apaisée et élevée par la musique sacrée.

Chez Koen Augustijnen, le rapport à la musique est assez proche de celui d'Alain Platel, il montre également une prédilection pour la musique lyrique et plus précisément pour

le répertoire baroque. Il confronte une réalité sociale dure, comparable au film de Ken Loach, en mettant en scène des ouvriers clandestins exploités dans *Bâche*, à la voix de haute-contre de Steve Dujardin, qui chante des airs de Purcell. L'opposition entre une réalité brute, une danse viscérale et une musique raffinée est sans doute plus forte chez Koen Augustijnen, qui ne tombe pas dans le piège du mélodrame ou du pathos, comme Alain Platel. En effet, chez Koen Augustijnen la musique de Charpentier convoquée dans *Import/export* vient apaiser les tensions.

C'est sur ce point précisément, que l'univers de Wim Vandekeybus se distingue de celui des deux chorégraphes des Ballets C de la B. La musique chez lui vient irriter les tensions qui traversent les corps, elle est un équivalent émotionnel à la danse, il ne cherche pas la confrontation de deux univers esthétiques différents. Ces choix musicaux ne marquent pas une rupture, mais un renforcement de l'ambiance générale. Ainsi, l'exaltation corporelle de *Her Body doesn't fit her Soul* est exacerbée au contact de la musique électronique de Peter Vermeesch.

L'osmose musicale et chorégraphique préconisée par Wim Vandekeybus est comparable à une pièce chorégraphique issue du répertoire de la *Batsheva compagnie, Sabotage Baby*[495], où les corps épuisés reposent sur le sol, parcourus par quelques spasmes, ils semblent trouver un regain d'énergie grâce à la musique électronique, qui fonctionne comme une pulsation cardiaque.

1.2.3 Rupture avec le son quotidien

La saturation sonore pratiquée dans la majorité des pièces de Wim Vandekeybus, coupe la scène de la réalité en supprimant les bruits parasites. L'état d'abandon que l'individu doit atteindre pour accéder à l'état dionysiaque est facilité selon Friedrich Nietzsche par le « génie lyrique ». Ainsi, la saturation musicale convoquée favoriserait un dessaisissement de soi. L'adhésion du spectateur à l'univers du chorégraphe est rendue possible par une saturation musique, qui le coupe de sa réalité sonore quotidienne et l'immerge plus rapidement au sein de l'œuvre.

---

[495] *Sabotage Baby*, chorégraphie Ohad Naharin, musique Thijs van der Poll, Peter Zegveld, 1997.

Outre une exagération du volume sonore, un travail plus subtil sur le son est mené. La recherche d'une étrangeté, de l'extraordinaire, semble motiver l'approche sonore de Wim Vandekeybus. Il demande à ses collaborateurs une sorte d'équivalent sonore au corps extraordinaire[496] exposé.

Si la plupart du temps, le bruit sert à contextualiser l'action, ici il crée l'étrange et décontextualise. Le procédé d'amplification d'un son anodin, voire normalement inaudible chez Wim Vandekeybus est récurrent. Notons l'étrangeté du son produit par le frottement du dos des danseuses contre les cordes tendues dans *Her Body doesn't fit her Soul*, ou le son associé à la main-arme dévoilée dans *Scratching the inner Fields*, dont la prise au « vent » est décuplée par des micros placés sur celle-ci, exagérant les sons produits par le moindre mouvement. Dans *Œdipus/ Bêt noir*, c'est le bruit d'osselets à l'intérieur de la bouche de l'enfant s'entrechoquant contre ses dents qui interpelle. L'étrangeté et la décontextualisation de l'action provoquées par un décalage sonore, l'amplification de bruits peu audibles sont également utilisées chez le chorégraphe japonais Saburo Teshigawara. Dans son œuvre *Glass Tooth*[497], la captation de sons étranges constitue le fond sonore. Les danseurs évoluent sur une surface rectangulaire nettement délimitée et constituée d'une accumulation de bris de verre. Des micros placés au sol viennent amplifier les brisures successives du verre, provoquées par les déplacements des danseurs. Même si l'action est visible, la source sonore repérable, son « normalité », crée un décalage avec la réalité et transporte la pièce dans un univers étranger.

L'intérêt que Wim Vandekeybus porte au son, au-delà de la musique, conduit à un travail de déstructuration sonore notamment dans *Puur* et *Here after*. Une bande audio est manipulée, jusqu'à l'obtention d'une déstructuration du son, la séquence enregistrée se déforme progressivement. Dans ces deux œuvres, qui traitent de la mémoire historique, la destruction du son enregistré vient signifier la profanation de la mémoire historique du document.

Enfin, un dernier point mérite notre attention concernant l'utilisation de la musique sur scène. Il s'agit de la présence physique du musicien. Les musiciens sont parfois présents sur scène et jouent en direct comme Thierry de Mey dans *The Weight of a Hand* ou David Eugene

---

[496] Terme employé par Alexandrovna, Alena, *Op. Cit.*
[497] *Glass Tooth*, Saburo Teshigawara, première 15/12/2006, Tokyo.

Edwards pour seulement une partie des représentations de *Blush*. Leur présence apporte une réalité physique à la musique, cependant on peut regretter le manque d'interaction entre les musiciens qui occupent souvent une place délimitée dans l'espace et ne sont que peu sollicités par les autres interprètes : danseurs et comédiens.

1.3. Préciosité lumineuse

On peut déplorer une indifférence à l'égard de la lumière dans les analyses de l'œuvre de Wim Vandekeybus, au profit d'une confrontation de l'image scénique et de l'image cinématographique (intrusive). Or, il me semble que sa conception cinématographique, et le besoin ressenti d'introduire des projections de court-métrages au sein de ses productions scéniques, découle de sa manière de découper l'espace de jeu, par la lumière. L'attention qu'il porte aux éclairages s'avère être déterminante, quant à l'introduction d'éléments cinématographiques sur scène. L'écran, qui s'immisce au spectacle vivant pour la première fois avec *Immer das selbe Gelogen* en 1991, peut être perçu comme une continuité à son travail visuel et plus précisément lumineux, mené jusqu'alors sur scène.

L'éclairage est également fortement lié à sa conception du « chorégraphique », il ne sert pas à montrer les corps avec le plus de netteté possible, il collabore à une esthétique d'ensemble.

Si, dans un premier temps, la lumière associée au son sert de guide superficiel à la lecture de l'œuvre, elle agit également comme contrepoint esthétique, c'est-à-dire qu'elle ne vient pas, comme l'élément sonore, renforcer la violence de la danse, mais elle détourne, momentanément le spectateur de cette violence, sans pour autant apaiser l'atmosphère générale. L'intrusion de la lumière vient se heurter au caractère impulsif de la danse. L'image scénique modelée par la lumière est complexe, les choix lumineux opérés par le chorégraphe empêchent une vision totale et parfaite de la scène. Ainsi, le chaos général qui se joue, ponctuellement, est renforcé, d'une certaine manière, par ces ajouts de zones d'ombre, ces retranchements lumineux. Il brouille les pistes en privant le spectateur d'une visibilité complète et minutieuse de toute la surface du plateau.

La subtilité de sa recherche lumineuse apparaît à partir de *Her Body doesn't fit her*

Soul, quatrième production scénique et première œuvre pour laquelle il cosigne la création des éclairages. Notons que la complexité lumineuse perceptible dans ses pièces intervient après *Inasmuch as Life is borrowed*, premier spectacle qui comporte une projection cinématographique.

Tout d'abord, l'utilisation de la lumière révèle la création d'images scéniques et une prédilection pour un univers visuel raffiné. La lumière sert également de délimitation d'espaces de jeu. Enfin, on peut deviner à travers ses choix d'éclairage sa vision « cinématographique ».

1.3.1 Création d'images scéniques

Au milieu de l'agitation, des courses, des chutes, de l'étourdissement, surgissent des images, non pas des images fixes comme celle d'un tableau, mais plutôt des « flashs » visuels, qui se dissipent à chaque changement lumineux. Les images proposées par Wim Vandekeybus s'apparentent à l'instantanéité du cliché photographique, plus qu'à la pérennité de l'œuvre picturale. L'image scénique créée ne dépend que très rarement d'un décor en dur, d'une structure architecturale rigide, mais est produite par l'immatérialité lumineuse.

Aussi, l'image que nous évoquons ne détient pas la matérialité d'une œuvre picturale, mais elle en possède les codes de lecture, de construction, ainsi que sa complexité visuelle. En d'autres termes, l'image scénique créée, par les jeux de lumière, ne concerne pas le caractère permanent de l'image plastique, elle n'existe que *hic et nunc*, et se dissipe quasi instantanément, ne s'inscrivant que dans la mémoire rétinienne du spectateur. Il serait réducteur de l'exclure du domaine de l'image sous prétexte d'immatérialité.

Pour Jacques Rancière, l'altérité des images n'est pas liée au support matériel. Il précise que sous le nom d'images il y aurait, « plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément : le travail de l'art[498] ».

La lumière fonctionne comme un révélateur. Elle donne vie aux objets, aux corps présents sur scène oubliés, dans une obscurité passagère. La lumière a pour pouvoir de

[498] Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Éd. La Fabrique, Paris, 2003, page 12.

réinventer les objets ou corps mis en scène et de porter un regard neuf sur la réalité visuelle du plateau, qui s'avère être multiple.

Si on prend pour exemple, *Her Body doesn't fit her Soul*, où l'utilisation de la lumière est primordiale, et se caractérise par une subtilité voire une préciosité, on constate l'émergence d'images scéniques marquantes due à l'intervention d'éclairages étudiés.

Tout d'abord, la lumière remplit une fonction illusionniste dans la première partie de la pièce, en jouant avec les effets d'optique. Ainsi, lorsque le rideau obstruant l'arrière-scène se lève à demi, une lumière dorée et venant des côtés éclaire l'ensemble du plateau, complétée par un éclairage sous forme de douche, diffus, qui vient frapper quatre corps suspendus dans les airs. Les quatre corps sont suspendus à l'horizontale et la lumière fait disparaître, un temps, les cordes qui servent à leur suspension, faisant croire à une sorte de lévitation. L'image éphémère de ces cocons lumineux surprend le spectateur et s'apparente à une sorte d'image « magique » (Cf. Planche XXVIII, p.282). Le subterfuge est révélé quelques instants plus tard, par un changement lumineux, qui dévoile les cordes nécessaires à la suspension des corps. Cependant, la force de l'image créée, même éphémère, est désacralisée par la révélation de la présence des cordes, mais elle demeure dans la mémoire du spectateur, comme un moment crucial de l'œuvre.

La complexité des lignes de construction d'une œuvre picturale, évoquée en introduction, est présente dans cette scène précisément, qui respecte une opposition stricte entre les lignes verticales et horizontales. Une opposition formelle est recherchée à travers le programme décoratif, qui au-delà de toute considération purement scénographique, se répercute dans le corps et l'énergie des danseurs. Ainsi, l'espace dévolu à chaque clan (hommes/femmes) est déterminé par l'inscription spatiale de lignes horizontales et verticales. Deux lignes horizontales délimitent la frontière entre l'espace des femmes et des hommes. Une première ligne, située en avant-scène, formée par une corde tendue sur laquelle les femmes viennent se frotter le dos, correspond à l'espace féminin, qui s'arrête à la seconde ligne horizontale placée en milieu de scène, matérialisée par le bas du rideau noir, encore à demi fermé. À ces lignes horizontales répond une série de lignes verticales, elles apparaissent sous l'espace laissé visible par l'ouverture du rideau, et sont constituées par un rideau de fils tendus. Dans cet espace parcouru par des lignes de forces opposées, les femmes évoluent à la

verticale, frappant avec vivacité leur corps contre la ligne horizontale, et ne s'aventurent que très peu, dans la zone située en arrière-scène. Quant aux hommes, leur inscription physique dans l'espace s'oppose nettement à celle des femmes. Ils sont placés à l'horizontale et leurs attaches les privent d'une liberté de mouvement, ils sont présentés comme des objets manipulables et non comme des acteurs. L'opposition formelle inscrite dans le décor vient signifier une opposition de force. Le programme décoratif associé à la lumière dépasse ici son champ d'action habituelle, il ne se contente pas de remplir une fonction illusionniste ou décorative, il intervient directement dans la dramaturgie de la pièce.

La lumière contribue également au surgissement d'images fortes, qui vibrent, notamment dans *Her Body doesn't fit her Soul* lorsqu'un changement d'éclairage révèle la présence d'un panneau décoratif aux motifs végétaux. Le panneau est présent sur scène, mais sans la projection lumineuse à travers la toile, les motifs incrustés demeurent invisibles (Cf. Planche XXVIII, page 282). Le surgissement d'images rendues possibles par l'élément lumineux est également exploité dans une des scènes de *Puur*, où une femme allongée au sol les membres écartelés par des cordes tendues par les autres interprètes, voit naître l'inscription spatiale de son corps grâce un élément lumineux. En effet, la lumière suit les membres écartelés de cette femme, qui forment une croix, et elle se détache de la pénombre environnante, comme une sorte de sculpture humaine.

L'univers du conte ou de la croyance populaire, choisi comme support narratif pour *7 for a Secret never to be told* est renforcé par un traitement lumineux et chromatique particulier, qui a pour effet de déréaliser l'espace scénique. L'espace recréé, obtenu par une alliance de la lumière et de la couleur, s'apparente davantage à un espace onirique. La scénographie ne poursuit pas un but mimétique, elle ne joue pas avec la reproduction d'un espace réel observé. On notera une recherche plastique propre à chaque tableau. « Pour chaque scène, nous avons développé une scénographie spécifique et des matériaux, des mouvements différents. J'ai voulu mettre en scène ces mots d'une façon humaine, d'une façon passionnée ». La diversité plastique répond à l'hétéroclisme musical propre à cette pièce.

Les changements lumineux viennent signifier, clairement, le passage d'un tableau à un autre. La focalisation sur la subtilité des effets lumineux et chromatiques permet la mise en place d'une scénographie légère, qui ne nécessite pas la construction d'un décor architectural

trop imposant. Ce qui n'exclut pas un travail sur la matière, sur la plasticité de chaque matériau utilisé, notamment concernant les propriétés de réflexion propre à chaque matière. De plus, la thématique de la pièce, traitant des superstitions, convoque des personnages de pies anthropomorphes, oiseau réputé pour son attirance pour les scintillements : les matières favorables au réfléchissement de la lumière, voire à l'éblouissement, sont exploitées et les recherches menées sur la réflexion se justifient pleinement.

À la scène 2, des bandes argentées sont déployées le long du panneau de fond et jouent avec les reflets lumineux, qui donnent l'impression de surfaces ondoyantes. À la séquence suivante, chaque danseuse déroule un tapis devant elle, fait d'une matière métallique, la surface réduite du tapis fait office de piste de danse. Notons que le fléchissement des projecteurs est tel qu'il absorbe le corps de la danseuse, visible comme une silhouette floutée. En effet, la réflexion de la lumière dilue le contour des corps et gomme les détails du visage.

L'exploitation de divers types de miroitement contamine les costumes des personnages de pies, ainsi elles apparaissent tantôt recouvertes de couverts métalliques qui scintillent, tantôt revêtues entièrement d'un tissu doré. Pour parfaire ce microcosme du scintillement, Wim Vandekeybus crée l'illusion d'un embrasement, avec un personnage qui prend feu et termine sa fausse combustion dans une armoire placée au centre du plateau. On peut également considérer la scène d'ouverture de *7 for a Secret never to be told* comme une prémisse à ce travail sur la réflexion lumineuse, avec l'éclairage en arrière-scène d'un corps nu de dos sur lequel la lumière vient se réfléchir, il se de la blancheur de ce corps dévêtu comme d'une surface de réflexive. Dans un entretien[499], Peter Pabst, décorateur de théâtre et de cinéma et notamment de la chorégraphe Pina Bausch, confirme la nécessaire collaboration entre le décorateur et l'éclairagiste et témoigne de la difficulté pour l'éclairagiste de s'adapter à des choix de matériaux impropres à la réflexion de la lumière. Le secret d'un programme décoratif réussi dépend étroitement de ce « domptage » de la lumière. Dans *7 for a Secret* never to be told (Cf. Planche XXIX, p.283), Wim Vandekeybus, plus encore que dans ses pièces précédentes, joue avec le médium lumineux, choisissant volontairement des matériaux brillants, il associe à cette recherche sur le reflet, une subtilité chromatique qui varie en fonction des éclairages. Ainsi, à la scène 5, sous-titrée *5 for Silver*, le panneau de fond change

[499] Propos recueillis par Bataillon, Michel et Hamon-Siréjols, Christine, « Peter Pabst et André Diot dialoguent sur l'espace et la lumière », in *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, PUL, Lyon, 2003, pages 37-52.

progressivement de ton et passe d'un rouge à peine soutenu à un vert grisé, saturé par une lumière plus intense. La toile de fond pour cette scène constituée d'une accumulation de points colorés reprend la technique pointilliste, mais la préciosité des panneaux ne peut être appréciée sans l'intervention d'une lumière, qui frappe directement la toile et qui sert d'éclairage indirect aux interprètes, procédé qu'il réutilisera dans *Blush*, notamment avec la projection cinématographique qui remplit une fonction lumineuse.

1.3.2 Délimitation d'espaces de jeu

L'utilisation de la lumière permet la création d'espaces de jeux intermédiaires entre la scène et le hors-scène. Ainsi, le halo lumineux qui délimite un espace de jeu circulaire, souvent restreint, est convoqué fréquemment. Dans *7 for a Secret never to be told*, à la scène 4, sous-titrée *For boys*, l'espace réservé à l'évolution des interprètes est rétréci, et se concentre sur un halo lumineux. Dans un premier temps, ils ne sortent pas de cette surface circonscrite à un cercle, leurs déplacements demeurent proches du sol, comme s'il leur était impossible de se lever. Les femmes sont visibles, en périphérie de cette surface lumineuse, on devine leur silhouette dans la pénombre. Le chorégraphe joue sur l'opposition de deux espaces distincts, définis par l'intensité lumineuse ; d'une part celui des hommes : éclairé, mais les bloquant dans un espace réduit qui contraint leurs gestes, et d'autre part l'espace des femmes : elles y apparaissent tapies dans l'ombre et semblent, elles, disposer d'un espace infini. À trois reprises, la scène est éclairée de pleins feux, permettant momentanément aux hommes de sortir de leur espace confiné et de danser à la verticale, de prendre de l'amplitude pour leurs sauts. Mais à chaque changement d'éclairage, ils regagnent leur prison lumineuse et leurs gestes sont dictés par ce resserrement spatial. Cette scène est conçue comme un pendant de la scène précédente, où les femmes évoluaient sur des bandes de plastique métallisé, créant une trame géométrique sur le sol et occupant l'intégralité du plateau scénique.

Le chorégraphe réutilise le système du halo pour bloquer un espace de jeu, au milieu de l'immensité d'un plateau quasi nu, dans *Scratching the inner Fields*, où la découpe lumineuse prend des allures de ring, chacun interprète venant y présenter une danse dans un esprit de compétition.

La lumière permet également une réappropriation de l'espace scénique traditionnel.

Ainsi, dans *In Spite of Wishing and Wanting*, malgré la nudité du plateau, une multitude d'espaces est créée par les changements d'éclairage. Et Josette Féral note les possibilités de réinvention, de transformation de l'espace mis en scène par les créateurs contemporains : « le spectateur sait désormais que l'espace qui lui est donné à voir est devenu malléable, toujours prêt à se déformer pour réapparaître autrement...[500] ».

Cette idée de réapparition touche également les interprètes, qui par la convocation d'un dispositif lumineux particulier sont « réinventées ». La visibilité parfaite et complète de leur corps n'est plus forcément recherchée et la lumière ne peut faire découvrir l'interprète que sous forme de silhouette, notamment lorsque la source lumineuse provient d'un écran de projection. La lumière diffusée à l'aide de lampes de poche (*In Spite of Wishing and Wanting*) peut également morceler les corps et l'espace. On parle alors d'une lumière intermittente, qui masque plus qu'elle ne dévoile. Dans *Her Body doesn't fit her Soul*, pièce qui traite du regard, de la vision et de la cécité, la lampe de poche éclaire des parcelles, fait découvrir un espace mystérieux et trace un trajet lumineux dans l'espace. Ce recours à la lampe de poche pour surprendre le regard, créer des images inattendues est exploité par Maguy Marin dans *Salves*[501]. En effet, dans cette pièce, où l'éclairage est central, les surprises visuelles naissent de l'opposition entre l'obscurité et le flash lumineux.

Peu à peu, l'œuvre de Wim Vandekeybus évolue vers une luminosité atmosphérique. Il s'intéresse tout particulièrement aux gradations lumineuses, notamment dans *Menske*, où tout un travail sur la pénombre et la lumière crépusculaire est mené. Certaines séquences chorégraphiques importantes sont ainsi réalisées, dans une semi-obscurité, masquée par l'ajout d'une fumée blanche. Dans *Puur*, cette mutation vers une subtilité lumineuse est particulièrement sensible et les lumières qui frappent les corps, les torses des danseurs, révèlent une attention portée aux corps, au dévoilement subtil de la carnation des interprètes. Et le chorégraphe de confirmer ce changement visuel : « la lumière c'est comme une température. Aussi il faut que tu choisisses, le choix de la lumière dépend de ce que tu veux

---

[500] Féral, Josette, « Un corps dans l'espace : perception et projection », in *Théâtre, espace sonore, espace visuel*, *Ibid.*, page 142.
[501] *Salves*, chorégraphie Maguy Marin, en collaboration avec Denis Mariotte, lumières Alexandre Béneteaud, première 13/09/2010, Biennale de Lyon.

montrer. […] Aujourd'hui je préfère les atmosphères plus évanescentes avec un éclairage plus diffus[502] ».

1.3.3 Prémices à sa vision cinématographique

Lorsqu'on évoque l'éclairage comme une délimitation de cadres de projection, force est de constater des similitudes avec la projection cinématographique, notamment lorsqu'elle s'invite dans l'espace scénique.

Chez Wim Vandekeybus, avant même l'intrusion d'éléments cinématographiques sur scène, on note une parcellisation de l'espace, qui impose des cadres de vision. Aussi, le recours à un éclairage contrasté, qui se focalise sur une action, considérée comme principale, et baigne le reste de la scène dans l'obscurité, emprunte les propriétés de surgissement de l'écran de projection. Ainsi, dans *What the Body does not remember*, la séquence des tables musicales, où seules les mains de l'interprète sont éclairées, le reste du corps disparaît, la scène prend l'apparence d'une projection cinématographique.

Enfin, l'utilisation de la lumière sert à créer des effets cinématographiques, dans *Menske* la faible luminosité mime le noir et blanc cinématographique, ainsi que dans *Puur*, où la réduction chromatique créée par l'éclairage, s'approche des teintes sépia d'une photographie vieillie. Selon, Stefania Battaglia, la scénographie contemporaine est de plus en plus influencée par la vidéo et les autres arts.

1.4. Indétermination spatiale

La scénographie privilégiée dans les pièces de Wim Vandekeybus se caractérise par une absence d'éléments architecturaux, qui viendraient bloquer l'espace. En effet, on constate une prédilection pour les espaces ouverts, voire une nudité totale de l'espace scénique, les scénographies à espace fermé ou boîtes scéniques ne permettant pas la décontextualisation de l'espace ouvert. L'instabilité du décor, l'ouverture spatiale et l'absence d'un cadre trop rigide qui viendrait contraindre le corps, correspondent à l'énergie centrifuge de la danse de Wim

[502] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.

Vandekeybus et aux questions métaphysiques qui jalonnent ses œuvres, aussi il place l'action dans un lieu indéterminé.

Michèle Febvre[503] note que cette instabilité spatiale a été initiée par Merce Cunningham, qui a favorisé un espace atomisé, éclaté. Désormais, l'espace scénique n'est plus délimité par des panneaux qui bloquent le fond de scène, le regard du spectateur n'est plus dirigé par un décor illusionniste et donc une vision perspectiviste de la scène. Avec Merce Cunningham, une perception plus fragmentée est rendue possible. Pour *Rain Forest* (1968), le programme décoratif est confié à Andy Warhol, qui réalise une série de sculptures disséminée dans l'espace : sortes de ballons de baudruche argentés, suspendus dans les airs ou reposant sur le sol. L'espace, laissé nu, ne recrée pas l'illusion d'un espace réel.

L'indétermination du décor chez Wim Vandekeybus est gage de liberté. Les danseurs peuvent évoluer quasi sans contrainte spatiale ou architecturale, ils ne sont pas bloqués dans un espace confiné. Le non-assujettissement du décor à un rôle mimétique laisse libre l'imagination du spectateur. Cependant, la sobriété décorative n'exclut pas une recherche chromatique et lumineuse subtile. On passe d'une vision architecturée du décor de théâtre à une vision atmosphérique, peut-être permise par les expérimentations menées par Pina Bausch. La constitution d'un univers visuel cohérent est primordiale pour le chorégraphe flamand, cependant son œuvre ne se réduit pas à une succession d'images « séduisantes » et de provocation, comme le laisse sous-entendre le metteur en scène Olivier Py : « l'expression « théâtre de texte » est pour moi un pléonasme, et le travail d'artistes comme Roméo Castellucci et Wim Vandekeybus, que j'aime énormément, relève des arts plastiques[504] ».

1.4.1 Scénographie

Si l'espace ouvert paraît s'imposer comme une règle scénographique, le recours à quelques panneaux pour bloquer l'arrière-scène n'est pas exclu. Dans *7 for a Secret never to be told*, un panneau vertical est situé en arrière-scène, il sert de surface de projection pour les éclairages et, selon l'intensité de la lumière et la coloration qui lui est donnée, cet espace semi-

---

[503] Febvre, Michèle, *Op. Cit.*
[504] Darge, Fabienne, «.À la recherche de nouvelles formes », in *Le Monde*, 03/07/05, boîte d'archives Avignon 2005, Vlaams Theater Instituut.

ouvert peut donner l'impression d'une boîte scénique, d'un univers oppressant qui bloque les personnages. Notamment à la scène 5, sous-titrée *Silver*, où le panneau revêt une teinte verte grisée, qui a pour effet de briser la perspective atmosphérique, en affirmant la planéité de cette surface, qui renvoie alors à la planéité d'une boîte. Le panneau, même s'il n'est pas accompagné de panneaux latéraux, donne l'illusion de fermer l'espace et présente les personnages comme prisonniers dans cet univers clos.

Cependant, dans nombre de ses pièces, un univers oppressant est convoqué, qui n'émane pas d'une scénographie à demi-fermée, mais paradoxalement du vide, de l'indétermination spatio-temporelle, et les personnages y semblent perdus comme dans *Inasmuch as Life is borrowed* ou *In Spite of Wishing and Wanting*. Dans *Puur*, l'espace réel du hors-scène est visible à travers les éléments de décor partiels. L'espace de jeu est délimité par une série de piliers qui contournent l'arrière-scène et font référence par leur ombre portée sur le sol à une forêt parsemée, à travers laquelle la lumière filtre. Ici, la délimitation, même légère, fait office de frontière et l'éventualité d'une fuite n'est pas envisageable, malgré la visibilité du monde extérieur. L'impression de « faux espace ouvert », c'est-à-dire d'une scénographie qui ménage des ouvertures sur le monde extérieur, sans pour autant offrir aux personnages une réelle liberté spatiale, est particulièrement sensible dans la version avignonnaise de *Puur*. La pièce est créée pour le festival d'Avignon et destinée à être jouée dans la carrière de Boulbon, lieu de représentation associé au festival d'Avignon. Les piliers placés en arrière-scène proposent un espace semi-ouvert, qui laisse découvrir le paysage naturel, cependant les parois rocheuses du lieu bloquent le regard et confèrent une impression d'enfermement, supérieure à celle que pourraient provoquer les murs d'un théâtre (Cf. Planche XXX, p.284). L'immensité du décor naturel empêche d'apercevoir le ciel et recrée d'une certaine manière un décor architecturé.

Les éléments de décor accèdent au rang d'éléments dramaturgiques, puisqu'ils participent à l'action et dépassent quelque peu leur fonction de « contexte ». Ainsi, dans *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, à la scénographie géométrique et aux découpes lumineuses nettes, les éléments de décor qui encombrent la scène appartiennent à l'action. De grandes plaques de bois sont utilisées pour être empilées, dans une optique performative : un interprète s'empare d'une plaque, puis d'une autre, qu'il glisse sous les pieds de sa partenaire, obligée à sauter pour éviter l'obstacle. Il continue jusqu'à la constitution d'une pile vertigineuse. Tout

cela est effectué selon un rythme cadencé. Peu à peu, des piles démesurées de palettes de bois envahissent l'espace scénique, les éléments sont continuellement déplacés, pour être finalement retirés de la scène. L'élément architectural ou scénographique est au centre de l'action scénique.

Les éléments partiels de décor participent à l'action en jouant sur l'effet de surprise. On notera la récurrence du déversement d'accessoires des cintres, perturbant l'action et présentés comme des obstacles dangereux pour les interprètes. Dans *Silver*, des plumes géantes en plastique tombent des cintres, viennent se planter dans le sol, en suivant une diagonale formée par un rail lumineux et esquivant de peu les danseurs. Dans *Œdipus/ Bêt noir*, le personnage principal est lapidé par un amas de chaussures. Dans *Scratching the inner Fields*, une flèche est tirée des coulisses et se plante dans un des panneaux situés en arrière-scène. Enfin, dans *In Spite of Wishing and Wanting*, le danger de la chute d'objets est remplacé par la légèreté de plumes qui tombent des cintres comme des flocons de neige.

La surprise créée par les éléments de décors concerne parfois une modification subite et inattendue de l'espace. Quand le rideau noir se lève dans *Her Body doens't fit her Soul*, le spectateur est saisi, en découvrant un espace insoupçonné derrière le rideau. L'espace caché apparaît comme « merveilleux » et donne l'impression d'une infinité. Dans *Menske*, en retournant les panneaux du fond, un nouvel espace est créé, puisque sur leur verso est imprimée une photographie d'un couloir d'hôpital. Les six panneaux assemblés bloquent l'espace, tout en donnant à voir une perspective exagérée. L'univers convoqué est ici celui du cauchemar, où l'espace par son excès de réalisme crée le trouble. Le couloir reproduit (Cf. Planche XXVII, p.281), avec ses lignes fuyantes, fait écho à l'univers anxiogène du film de Stanley Kubrick *Shining*, où l'étirement des formes crée le malaise. Enfin, si Wim Vandekeybus dans ses chorégraphies joue avec la surprise, le saisissement recherché du spectateur ne justifie pas la convocation de matériaux dangereux pour les interprètes ; comme chez Pina Bausch, où la poussière de mâche-fer recouvre le sol pour *Ein Trauerspiel*[505], matériau qui a été choisi pour ses qualités plastiques, en dépit de la sécurité des danseurs. Le décorateur de Pina Bausch, Peter Pabst dit à propos de cette trouvaille scénographique :

---

[505] *Ein Trauerspiel*, chorégraphie Pina Bausch, décor André Pabst, première 12/02/1994, Schauspielhaus Wuppertal.

> L'idée du mâche-fer, je l'ai eue parce que l'aspect de ce matériau me plaisait beaucoup ; et bien sûr nous en avons discuté avec les danseurs. [...] Tout cela était recouvert de mâche-fer parce que je voulais une sorte de sable noir. Ce choix a créé de grandes difficultés pour les danseurs qui ont fait preuve d'une immense patience parce que le mâche-fer, qui est obtenu après la fabrication de l'acier et réduit en poudre, est coupant comme du verre et les danseurs se sont blessés. À la fin, on a dû utiliser des kilomètres de pansements adhésifs pour les soigner. Mais c'est parce qu'ils ont cette immense patience que nous avons pu leur proposer tous ces sols[506] .

1.4.2 Valorisation des accessoires

Les accessoires de danse ou objets remplissent une fonction bien précise, ils ne sont plus simplement décoratifs. Leur présence est souvent justifiée chorégraphiquement.

1.4.2.1. Récurrence des suspensions

Les structures qui servent à l'élévation des danseurs sont favorisées, ce sont les seuls éléments de décor qui peuvent être placés au centre du plateau et représenter une contrainte spatiale, pour l'évolution des danseurs. On distinguera deux types de structures, ou plus exactement deux finalités à la suspension. Tout d'abord, les objets sur lesquels les danseurs se hissent, grimpent dans le but de surplomber la scène. Comme les piliers métalliques situés côté cour dans *Blush*, qui permettent aux femmes-primates de s'y réfugier, pour traquer leurs adversaires sans être vues. À noter que les piliers métalliques seront remplacés, dans la version cinématographique, par de vrais arbres. Dans *Menske*, un mât est planté au centre du plateau, les interprètes y grimpent pour dominer les autres. Le mât sert également d'attache pour les nombreuses sangles destinées à supporter le poids des danseurs. D'une certaine manière, la tête du sphinx dans *Œdipus/Bêt noir* a également pour fonction d'accueillir les corps des danseurs. Ils grimpent sur la structure, s'y accrochent, mais au-delà d'un accessoire chorégraphique, la tête de sphinx remplit une fonction symbolique voire magique, puisqu'elle engloutit les hommes qui s'en approchent. Mais l'objet servant à la suspension peut également s'apparenter à un instrument de torture ou à une arme. Tels que les harnais dans *Inasmuch as Life is borrowed*, où les personnages sont suspendus comme des pièces de boucherie. Les

---

[506] Propos recueillis par Bataillon, Michel, Hamon-Siréjols, Christine*, Op. Cit.* , pages 42-43.

lances dans *Puur* servent tout d'abord à hisser le corps de la victime dans les airs, puis à l'empaler. Dans *Œdipus/Bêt noir*, le personnage éponyme est suspendu par les pieds.

1.4.2.2. Manipulation d'objets

À la récurrence des suspensions des corps dans l'espace répond une répétition des jets d'objets de toutes sortes, qui viennent encombrer la scène : les sacs sont souvent utilisés, des sacs en toile de jute dans *Blush*, ils servent momentanément d'écran de projection pour les court-métrages. Dans *Menske*, ce sont des sacs-poubelles qui viennent encombrer l'espace et sont plus tard projetés dans la salle. Les pierres sont également utilisées, introduites sous forme de blocs de plâtre avec *What the Body does not remember,* puis réutilisées à l'état brut dans *Puur.*

2. *La réalité scénique questionnée par l'intrusion de la projection cinématographique*

Après trois créations purement chorégraphiques, Wim Vandekeybus manifeste un intérêt pour le médium cinématographique, en réalisant en 1990, un film de danse intitulé *Roseland*, qui se présente comme une relecture de *What the Body does not remember*, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* et *The Weight of a Hand*. Même si ce premier travail filmique est indépendant de la scène, puisqu'il n'est pas projeté simultanément à un spectacle, il entretient un rapport très étroit avec la danse, en proposant une adaptation de performances chorégraphiques. Le chorégraphe se questionne alors sur la vision cinématographique du mouvement dansé et, fidèle à ses trois productions scéniques, la part de narration y est réduite. Il transpose à l'écran la physicalité, l'espèce de « pureté gestuelle[507] » découverte dans ses pièces, et ne fait pas le choix d'une traduction d'un médium à un autre, qui trahirait l'esprit originel des pièces. Ce premier essai s'apparente à une sélection de moments-clés, contenus dans ses trois premières productions.

En 1991, il inaugure la collaboration directe entre cinéma et danse, en réalisant un court-métrage[508], projeté durant le spectacle *Immer das selbe Gelogen*, qui a pour point de départ sa rencontre avec un vieil artiste de cabaret, dans un parc à Hambourg : Carlo Verano. Ce court-métrage a pour particularité de revêtir la forme du documentaire, genre cinématographique, qu'il n'exploitera, que très peu, par la suite. S'il emprunte la forme du documentaire, c'est pour témoigner de la réalité de sa rencontre avec le personnage fantasque de Carlo Verano, à qui l'œuvre est dédiée, faisant écho à des épisodes de sa vie.

Le travail scénique mené par Wim Vandekeybus est ponctué par cette collaboration entre le médium cinématographique et théâtral ou chorégraphique. Cependant, il ne systématise pas le dispositif, certaines pièces comme *7 for a Secret never to be told*, *Scratching the inner Fields* ou *Menske* ne contiennent pas de projection cinématographique. Sans doute que le traitement plastique qui leur est accordé pallie l'intermédialité favorisée dans la plupart de ses œuvres. Les trois œuvres citées n'appartiennent pas à la même phase

---

[507] Riche, Emanuel, *Interview Wim Vandekeybus*, Production RTBF, 1993, 8 minutes.
[508] Court-métrage, qui donnera lieu à un projet plus abouti avec *La Mentira*, film de danse réalisé en 1992.

créative[509], on ne peut donc conclure à une systématisation du dispositif, ni à un abandon définitif de celui-ci. Le recours au médium cinématographique est dépendant du projet en lui-même, et non d'un quelconque effet de mode.

Jean-Marie Wynants note une intrusion progressive du médium audiovisuel, au sein des productions de danse contemporaine :

> Si la caméra s'intéresse depuis toujours à la danse, cette dernière n'hésite pas de temps à autre, à utiliser les services de l'image filmée. Dans un premier temps, en Belgique comme ailleurs, certains pensèrent à insérer des bouts de films en fond de scène comme complément à une chorégraphie ; […] l'utilisation d'extraits de films existants ou de courtes séquences préenregistrées devint monnaie courante dans le domaine de la danse moderne et contemporaine. Il ne s'agissait toutefois que d'utiliser un média comme on le faisait d'un décor, d'une musique ou d'un costume. C'est avec l'arrivée de la vidéo que l'on put passer à une nouvelle étape nettement plus créative et originale[510].

Pour mon étude, j'ai choisi de limiter mon corpus à trois œuvres, où le lien entre le film ou l'objet filmique et l'action scénique présente un intérêt particulier et convoque un dispositif différent. Sans respecter, forcément, une analyse chronologique, pour chaque point étudié, je me focaliserai sur *Blush* et *Puur* entrecoupées par des projections cinématographiques, et sur *Her Body doesn't fit her Soul,* ponctuée par la projection d'un court-métrage intitulé *Elba et Federico.* Je ferai également allusion à d'autres œuvres de Wim Vandekeybus, qui respectent ce principe de va-et-vient, d'un médium à un autre.

Avant d'entrer dans l'analyse de ces dispositifs scéniques, il convient de définir certains termes que j'utiliserai de manière récurrente. Tout d'abord, je tiens à m'expliquer quant à la « préférence » du terme de cinéma, plutôt que celui de vidéo pour qualifier le travail audiovisuel de Wim Vandekeybus. Si l'on s'en tient à des considérations purement techniques, concernant ses productions audiovisuelles, force est de constater que certaines créations relèvent du domaine de la vidéo, comme *Roseland*, tournée en Beta Sp, qui est un format analogique, ou encore *In Spite of Wishing and Wanting* qui utilise la technologie électronique Digibeta.

---

[509] *7 for a Secret never to be told* (1997), *Scratching the inner Fields* (2001), *Menske* (2007).
[510] Wynants, Jean-Marie, « Quand l'image entre dans la danse », in *Filmer la danse,* Éd. la Renaissance du livre, Bruxelles, 2006, page 26.

Je me référerai aux définitions proposées par *L'Encyclopédie du cinéma*[511] pour le terme de vidéo, mot qui vient du latin et signifie « je vois ». On trouve plusieurs définitions, l'une plus générale et deux autres plus précises, qui associent la technique à un contexte culturel précis.

« Au sens le plus large, vidéo désigne l'ensemble des techniques relatives à l'image électronique[512] ».

Ou encore « dans un sens plus restreint, le terme vidéo renvoie aux nouvelles technologies apparues au cours des années soixante-dix et quatre-vingts[513] ».

« Une dernière acceptation, enfin, concerne les modes de production et pratiques visant à utiliser de manière optimale les caractéristiques spécifiques de ces nouvelles techniques, dites légères par opposition à celles de la télévision[514] ». Aussi, au sens strict, les deux œuvres précédemment citées appartiennent à la vidéo. Le problème ne se pose pas, concernant la majeure partie de ses productions audiovisuelles, qui ont été filmées en super 16 mm[515], donc avec une pellicule cinématographique à simple perforation. Toutefois, d'autres paramètres sont à prendre en compte, pour juger de l'appartenance au cinéma ou à la vidéo.

En effet, un autre argument technique exclut les court-métrages, diffusés pendant les spectacles, du champ cinématographique, puisqu'ils ne sont pas projetés au sens strict du terme via un projecteur de cinéma, mais, pour des raisons pratiques, leur format est converti à un format numérique, puis diffusé par un lecteur DVD et un vidéoprojecteur. On oppose communément la profondeur, les différentes strates spatiales du cinéma, à la platitude de l'image vidéo ; les considérations de l'artiste Doug Aitken, apportent un éclairage intéressant sur ce dilemme médiatique : « Mon attrait pour le cinéma est principalement dû à la lumière. Il y a quelque chose de moins tangible dans le cinéma, quelque chose de plus caché. [...] La vidéo, en comparaison est plate et révèle tout en même temps[516] ». Sa déclaration présente un

---

[511] Boussinot, Roger, *Encyclopédie du cinéma*, Éd. Bordas, Paris, 1995, 2173 pages.
[512] *Ibid.*, page 2071.
[513] *Ibidem*.
[514] *Ibidem.*
[515] La pellicule 16 mm est une pellicule cinématographique, bon marché, qui n'est plus beaucoup utilisée dans le cinéma traditionnel.
[516] Rusch, Michael, *L'Art vidéo*, Thames et Hudson, Paris, 2003, page 184.

double intérêt puisque comme Wim Vandekeybus, il tourne en cinéma et projette en vidéo, et situe son travail du côté du cinéma.

Concernant les films de danse, comme *Here after*, ils sont diffusés dans des salles de cinéma, indépendamment d'un spectacle, et respectent un dispositif cinématographique traditionnel. Néanmoins, l'assimilation des court-métrages de Wim Vandekeybus au cinématographique se situe sur un autre plan que technique. Les références du chorégraphe appartiennent incontestablement au monde du cinéma, plus qu'à celui de la vidéo. De plus, la tendance narrative intrinsèque à son travail audiovisuel, le place du côté du cinéma narratif « traditionnel ». Enfin, la qualité des images, la profondeur de champ, la subtilité des montages et le chromatisme raffiné confèrent à ses court-métrages une valeur filmique. L'adjectif filmique est employé pour désigner le travail de vidéastes aux qualités et au rendu proches de ceux du cinéma, comme Eija Liisa Attlila ou Matthew Barney.

Si Wim Vandekeybus vient au cinéma, c'est poussé par sa passion pour l'image, l'imaginaire et le visuel. Selon un de ses assistants à la chorégraphie, Eduardo Torroja, « quand Wim est mordu, c'est plus par l'image que par le mouvement. Il est moins passionné en chorégraphie[517] ». Cet intérêt pour l'image, « l'image-mouvement » était déjà perceptible à travers son travail sur la lumière. L'image dans l'œuvre cinématographique et scénique de Wim Vandekeybus se situerait à mi-chemin entre la définition donnée par Platon comme reflet évanescent et atmosphérique des choses et celle de Freud, qui y voit la transposition d'un inconscient.

« J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des eaux opaques, pâles et brillantes et toutes représentations de ce genre[518] ».

« Les images constituent […] un moyen très imparfait de rendre la pensée consciente, et l'on peut dire que la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que

---

[517] Entretien issu du documentaire, Vandekeybus, Lut, *in Apnee, Op. Cit.*
[518] Platon, *La République*, cité par Guignard, Caroline, *Image : entre absence et présence, image du corps/image virtuelle*, DEA, Esthétique, technologie et création, Sous la direction d'Hubert Godard, Paris VIII, 1998, page 50.

la pensée verbale, et est plus ancienne que celle-ci, tant au point de vue phylogénique qu'ontogénique[519] ».

L'analyse de l'intermédialité, c'est-à-dire les « échanges entre les médias notamment pour ce qui est de leurs propriétés spécifiques et de leur impact sur la représentation théâtrale[520] », causée par l'intrusion de la vidéo sur scène, s'articulera selon trois axes. Tout d'abord, on tâchera de déterminer la nature du court-métrage, le propos de ce dernier, avant d'examiner sa confrontation à un autre médium. Puis, on évaluera les modifications scéniques provoquées par cette intrusion et les différentes possibilités d'interaction entre l'écran et la scène proposées par le chorégraphe. Enfin, la mise en concurrence des deux médiums conduit à une réévaluation du réel scénique.

2.1. Prédilection pour un genre cinématographique ?

Il semble nécessaire, avant de procéder à une analyse de l'interaction possible entre les court-métrages et la scène, de s'attacher à la nature et à la spécificité de chaque court-métrage.

2.1.1 Elba et Federico

Elba et Federico est un court-métrage d'une vingtaine de minutes, conçu pour être projeté pendant le spectacle *Her Body doesn't fit her Soul*. Il possède son propre titre comme une œuvre indépendante. Comme bon nombre de court-métrages réalisés par Wim Vandekeybus, il s'inspire d'une source littéraire, à savoir une œuvre d'Italo Calvino.

Le court-métrage raconte une histoire assez simple et de manière quasi anecdotique. Le quotidien d'un couple au Mexique est mis en scène, un couple qui ne partage que peu d'instants de vie, l'un travaillant le jour et l'autre la nuit, ils ne font que se croiser dans leur appartement. L'absurdité de leur mode de vie est mise en avant par un processus de répétition et de rétrécissement du temps. La ressemblance des jours qui se succèdent est montrée par une focalisation sur les mêmes moments de vie, les mêmes actions anodines, qui s'enchaînent sans

---

[519] Freud, Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, cité par Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éd. Dunod, Liège, page 373.
[520] Pavis, Patrice, *Ibid.* page 177.

coupure ou effets de montage. Toutes les scènes sont enchaînées, mettant en avant un temps cyclique. Par exemple, pendant que Federico prépare du café, Elba se coupe les cheveux et s'habille ; la même scène est répétée plusieurs fois, incluant quelques variantes. On voit Elba franchir la porte d'entrée et quelques secondes après, sans que la sensation de durée soit éprouvée, elle se trouve à nouveau dans la salle de bains répétant le rituel de préparation. Wim Vandekeybus se sert de détails insignifiants pour faire ressortir l'absurdité du quotidien et particulièrement celle de ce couple.

Dans une autre séquence, Federico raconte une histoire de confiance, entre un lanceur de couteau et sa femme, qui répète chaque jour le même geste, jusqu'à l'accident. Il double son récit d'une démonstration, en projetant des filtres de cigarette à l'aide d'un lance-pierre de fortune, visant une serviette en papier tenue par Elba près de son visage. Son histoire est scandée par un *leitmotiv* « Trust me ».

Deux autres séquences montrent chaque membre du couple, seuls dans leur chambre à coucher, répétant des actions obsessionnelles. Enfin, indépendamment de l'intrigue principale, des scènes sont tournées en extérieur, dans des rues du Mexique. On découvre également par le biais d'une sorte de documentaire un groupe de musiciens aveugles. Le court-métrage reprend la structure et les règles d'une nouvelle littéraire, respectant une forme courte et disposant d'une autonomie narrative. Le style du film demeure assez réaliste, se concentrant sur une tranche de vie. Il ne présente pas les caractéristiques de ces autres court-métrages, attirés par le surréalisme. Il n'est pas non plus un film de danse, aucune action dansée n'est filmée, et les personnages du court-métrage n'apparaissent pas sur scène.

2.1.2 Blush

Les quatre projections qui rythment le spectacle *Blush*, ne sont pas conçues comme des court-métrages autonomes, qui pourraient être lues indépendamment de la production scénique. Elles ne disposent pas d'une autonomie narrative et ne sont pas désignées par un titre différent de celui du spectacle. Les projections appartiennent à la représentation, et n'ont pas pour fonction de raconter une histoire cohérente comme dans *Elba et Federico*. Si la narration n'est pas centrale, elle n'est cependant pas complètement exclue de ces objets filmiques, qui ne visent pas l'abstraction. Les films dans *Blush* complètent l'univers scénique,

en remplissant un rôle à mi-chemin entre le narratif et le visuel. Les images projetées explicitent la narration éparse de la pièce chorégraphique, notamment la première projection, où *l'*on voit une femme se noyer, qui incarne Eurydice et réapparaîtra plus tard sur scène. Les court-métrages ne respectent pas une linéarité narrative, l'histoire de cette femme n'est pas contée minutieusement, Wim Vandekeybus ne propose pas une transposition du mythe[521] à travers le film. Ils servent à éclairer le propos de l'œuvre, sans l'alourdir. Les quatre films sont à considérer comme une prolongation de l'univers scénique, comme une succession d'images en mouvement. Les premières images projetées ouvrent le cadre de l'action, en creusant l'arrière-scène, et amènent le spectateur à découvrir un univers sous-marin peuplé de sirènes ou de nymphes. Si cette première séquence filmée, diffusée au début du spectacle contribue à renforcer la narration, en contextualisant certains personnages comme Eurydice, elle vient surtout parfaire l'univers visuel, avec sa subtilité chromatique et son jeu sur les transparences sous l'eau.

Le court-métrage *Bereft of a blissful Union*, tourné en 1996, est à considérer comme un prémice aux scènes aquatiques de *Blush*[522]. En effet, dans cette œuvre antérieure inspirée d'une nouvelle de Milorad Pavic[523], Wim Vandekeybus s'intéresse à l'immersion de corps sous l'eau, privés d'oxygène et donnant l'impression de se noyer. Quatre personnages masculins effectuent des mouvements désordonnés et désemparés pour tenter de regagner la surface, mais ils demeurent prisonniers d'une espèce de membrane organique. Des créatures féminines hantent les fonds aquatiques, elles ont un corps de femme et un visage recouvert de cheveux. Il expérimente avec ce premier court-métrage la spécificité d'un tournage sous l'eau, il se focalise sur les reflets, l'ondoiement des formes et la pression de l'eau sur le corps. L'illusion d'un tournage sous-marin est toutefois plus crédible dans *Blush*, où les limites du bassin artificiel ne sont pas visibles. Les pistes esthétiques lancées dans *Bereft of a blissful Union* sont développées dans *Blush*, cependant l'univers surréaliste qui caractérise l'esthétique de la première œuvre disparaît (notamment la citation dans la seconde partie du court-métrage, faite à l'œuvre picturale de Magritte).

---

[521] La pièce fait écho au mythe. d'Orphée et Eurydice.
[522] Cf. Annexes Vidéographiques, *Bereft of a blissful Union*, Wim Vandekeybus, « Prémices aux scenes aquatiques dans *Blush* », 2'03.
[523] Pavic, Milorad, *Petkutin i Kalina*.

La seconde séquence intervient un quart d'heure après la première, elle emprunte un style beaucoup moins onirique, plus trivial, puisqu'elle montre à la manière du documentaire animalier une porcherie. La caméra est placée au milieu des animaux et donne l'impression d'une immersion dans leur univers, en multipliant les gros plans sur leurs groins et la captation de leurs grognements. L'immersion est également perceptible à travers les mouvements chaotiques de la caméra, bousculée par les porcs qui se chahutent pour obtenir de la nourriture. La subtilité chromatique recherchée, dans la scène sous-marine, est ici négligée au profit d'une image « réelle », comme prise sur le vif dans des tons terreux, en accord avec le sujet filmé. De plus, le cadrage choisi tronque une partie des sujets, la caméra étant immergée, il est impossible de rendre compte d'une vue d'ensemble.

La troisième séquence est à nouveau plus esthétisante et abandonne le style documentaire, plus proche d'une image picturale. Un amoncellement, de corps à demi-nus, qui se tordent, est filmé du dessus. Ils symbolisent les enfers, lieu dans lequel est envoyée Eurydice. Progressivement, l'amas de corps humains est remplacé par un amas de grenouilles (Cf. Planche XXXI, page 318). Enfin, la dernière séquence, sorte de décor mouvant, d'images en mouvement, sert de décor dans un premier temps à l'action en projetant un paysage de bambous. Puis, le danseur présent sur scène continue son solo à l'intérieur de cette forêt de bambous.

Les court-métrages dans *Blush* se distinguent des travaux précédents par leur indépendance vis-à-vis de la narration, les qualités intrinsèques du médium cinématographique importent plus que la restitution d'une histoire. Les liens tissés avec la scène seront facilités par cette légèreté narrative, qui n'isole pas l'objet filmique de la scène, comme dans *In Spite of Wishing and Wanting*, où le court-métrage *The last Words* tiré d'une nouvelle de Cortazar peut exister indépendamment de la scène. Ici, les court-métrages sont conçus pour et avec l'œuvre scénique, ils sont interdépendants.

2.1.3 Puur

Pour *Puur*, trois séquences filmiques viennent ponctuer la pièce et occupent une place centrale dans l'œuvre. En effet, elles sont fortement présentes sur scène tant spatialement - en occupant un espace de projection important - que temporellement, Wim Vandekeybus a opté

pour un format filmique relativement long. Le type de film choisi se situerait à mi-chemin entre les deux autres exemples précédemment étudiés, à savoir *Elba et Federico* et *Blush* : entre une narration indépendante et en même temps fortement liée à l'intrigue scénique. Les trois séquences filmées ne sont pas comme dans *Blush* autonomes et esthétiquement différentes. On note une continuité narrative et esthétique d'une séquence à l'autre. Il s'agit du même film, découpé en trois parties et diffusé en trois temps.

Tout d'abord, on découvre les personnages qui se présentent comme des doubles des personnages scéniques. Le film permet de contextualiser l'action, de combler certains manques narratifs. Ainsi découvre-t-on dans le premier passage une communauté de reclus, vivant cachés dans une espèce de bunker ; dans cet univers isolé et angoissant, une femme accouche, elle est assassinée et une autre femme s'empare de l'enfant pour le protéger. L'histoire racontée par Wim Vandekeybus s'inspire librement du massacre des Innocents. Dans d'autres scènes, on voit des femmes qui errent dans les méandres labyrinthiques de ce souterrain, tentant vainement de sauver leurs enfants ; l'une d'entre elles, prise de panique, pour masquer les cris de son enfant, l'étouffe avec un coussin. Le film se concentre sur cette communauté de reclus, prisonniers de bourreaux indéterminés. D'autres scènes sont tournées en extérieur dans une nature hostile et montrent un homme assailli par une pluie de sauterelles, en référence à un autre épisode biblique. Un adolescent obèse est filmé au sein de cette nature, s'agit-il de l'enfant élu du début ? Le film se caractérise par une narration complexe et embrouillée, qui rend sa lecture difficile.

Le genre cinématographique auquel le court-métrage semble se référer est celui du film de genre[524]. Wim Vandekeybus respecte un certain réalisme, quant au cadre choisi : un bunker désaffecté. Il s'éloigne de l'onirisme de *Bereft of a blissful Union*, pour une vision plus dure et réaliste du monde. Cependant, l'exagération de certains effets, comme le ralenti, au moment de la mort de la mère, les montages de scènes à rebours, quand le voleur d'enfants marche dans le couloir du bunker et que les autres personnages marchent au ralenti, contrarie le réalisme des scènes. De plus, le recours peut-être excessif à la violence et à l'hémoglobine, le place du côté du film de genre : main tranchée de la petite fille, visage tuméfié et vêtement entaché de sang de la femme qui sauve l'enfant, gros plan sur l'aiguille qui pénètre dans une

[524] Cf. Annexes Vidéographiques, *Here after,* Wim Vandekeybus, « Extrait projeté durant le spectacle *Puur* », 21''.

veine lors d'une injection. La débauche d'effets gores et grandiloquents fait écho au film d'Andreï Zulawski, *Possession*[525]. Ainsi, par un excès de violence et d'effets cinématographiques, le film perd en réalisme. Enfin, certaines scènes esthétiques, très travaillées sont interprétées comme des citations picturales, notamment la scène où une femme tranche la tête d'un homme et la présente sur un plateau. On peut considérer cette image cinématographique comme une référence explicite au mythe de Salomé, l'image créée, par son décorum excessif voire kitsch, rappelle l'univers pictural de Gustave Moreau.

La prédilection de Wim Vandekeybus pour des court-métrages de fiction, destinés à ses productions scéniques, le distingue des autres chorégraphes, qui privilégient l'introduction de films ou de vidéos de nature documentaire. En effet, sur la scène chorégraphique on note souvent l'intrusion de vidéos documentaires qui ancrent l'œuvre dans une certaine réalité. Les vidéos fonctionnent comme une sorte de coulisses, de dévoilement du hors-scène d'un spectacle. Cette documentation audiovisuelle rendue accessible directement sur scène, par le biais de vidéo, a pour effet de désacraliser l'œuvre, de livrer les secrets du processus de création. Par exemple, dans *Big in Bombay*[526], pièce de Contanza Macras qui propose une approche populaire de la danse indienne, la chorégraphe montre l'apprentissage des danses folkloriques ou classiques indiennes par les danseurs de sa compagnie. Ils sont filmés simplement lors d'un stage en Inde et n'incarnent pas un personnage, ils sont eux-mêmes. Cette nécessité de visibilité des répétitions ou du processus de création est récurrent dans la danse contemporaine, qui entrevoit la vidéo comme un outil mémoriel, plus que comme un médium artistique. Chez d'autres chorégraphes, la vidéo revêt un caractère autobiographique, en livrant aux spectateurs des documents d'archives personnelles comme dans *Myendlesslove*[527] (2006), de Miguel Gutierrez, qui diffuse sur un moniteur télé des séquences vidéo tournées lors de son adolescence. Force est de constater que très peu de chorégraphes utilisent le film ou la vidéo à des fins narratives, peut-être par peur de redondance avec la scène.

Le chorégraphe Edouard Lock se rapproche de Wim Vandekeybus quant à la conception du film intégré à la scène, dans une esthétique certes radicalement différente. Dans

---

[525] *Possession,* réalisation Andrzej zulawski, production Marie-Laure Reyre, 1981, 180 mn.
[526] *Big in Bombay*, chorégraphie Constanza Macras, 2005, Schaubühne, Berlin.
[527] *Myendlesslove*, chorégraphie, texte et dispositif audiovisuel Miguel Gutierrez, 2006.

Amjad (2007), relecture du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant*, les films projetés complètent et ouvrent la narration scénique. Un second point les rapproche, c'est l'attention portée à la qualité de la photographie. L'aspect visuel du film importe peut-être plus que ce qu'il raconte. En effet, les vidéos diffusées conjointement à la scène chorégraphique se distinguent souvent par la piètre qualité de leurs images ; le style documentaire des vidéos éclipsant tout travail plastique. Aussi la plupart des chorégraphes, qui prêtent attention aux qualités plastiques du médium filmique empruntent le chemin de l'animation. Par exemple, chez Karine Ponties les images animées dans *Holeunlone*[528] (2007) sont retravaillées, redessinées et projetées directement sur le corps des interprètes. Le projet de la chorégraphe associe la danse aux images projetées à même le sol de Thierry van Hasselt. « L'ensemble du spectacle travaille la question du double, thématiquement et figurativement : un univers imaginaire et psychique qui se déchire et se dédouble […] un dialogue permanent et passionnant entre la danse et le cinéma d'animation, une interaction étonnante entre le plan en deux dimensions et l'espace en trois dimensions[529] ».

Chez Frédéric Flamand, où le programme décoratif est imposant, notamment dans *Métapolis II*[530], œuvre dans laquelle la vidéo retransmet des captations de villes au quotidien en accéléré. Les costumes, dessinés par Zaha Hadid, servent d'écran de projection. La vidéo prend ici des allures de projections lumineuses et remplit une fonction décorative, proche des projections utilisées au patinage artistique. Il faut aller du côté des danseurs-performeurs pour trouver des objets filmiques plus pertinents, notamment chez Laribot, qui développe les qualités intrinsèques du médium vidéo dans *Llàmame Mariachi* (2009). Elle propose une déambulation à travers son studio, jouant sur les pertes de repères spatiaux et la succession de surfaces différentes. Elle se sert également du corps de l'interprète pour y fixer la caméra et proposer un mouvement plus inattendu.

---

[528] Karine Pontiès est à la tête de la compagnie *Dame de Pic*. Le film d'animation de la pièce, *Holeulone,* a été réalisé par Thierry van Hasselt. Un film a été réalisé à partir du spectacle par Michle Jakar, en 2006.
[529] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.*, page 119.
[530] *Métapolis II*, chorégraphie Fréderic Flamand, décor Zaha Hadid, 2006.

2.2. Bouleversement spatial par l'intrusion de la projection filmique

L'intrusion du médium audiovisuel va modifier considérablement l'espace scénique et perturber les règles de lecture de l'œuvre. La coexistence de deux médiums différents, cinématographique et performatif (théâtre et/ou chorégraphique) induit une perte des repères habituels, le spectateur se situant dans un entre-deux réceptif. On assiste d'une part à une mise en concurrence des deux médiums, mais également à une coexistence interactive, permettant un enrichissement de chaque médium expressif. La confrontation de l'espace de projection à l'espace scénique dépasse la juxtaposition pour atteindre une intermédialité, c'est-à-dire un objet artistique hybride.

2.2.1 Déhiérarchisation

La coprésence de deux médiums qui se partagent l'espace scénique complexifie la perception du spectacle. En effet, la multiplicité des éléments visuels et cinétiques conduit parfois au vertige, à une sorte de trouble engendré par la sensation du tournoiement. L'excès d'informations fournies au spectateur le déstabilise, il ne sait plus où il doit regarder prioritairement. Il est confronté à une simultanéité de deux espaces/systèmes de représentation, et perd ses repères de lecture. Le spectateur se trouve face à un morcellement de l'espace de représentation, partagé entre les actions dansées, théâtrales ou performatives réalisées ici et maintenant, et les actions ou images en mouvement préenregistrées diffusées via un ou plusieurs écrans.

L'excès propre à l'univers vandekeybusien, qui se traduit par une multiplicité des actions, une démultiplication des duos sur le plateau scénique, parasités parfois par des actions annexes ou quotidiennes (comme transporter des objets, nettoyer le sol) est encore renforcé par la projection de films. L'intrusion du cinéma contribue à la fragmentation de l'espace de représentation

Par exemple dans la dernière scène de *Blush*, où les informations s'accumulent jusqu'à provoquer une sensation de saturation. Un danseur entame un solo, devant un écran sur lequel un décor mouvant, constitué de bambous, est projeté. Puis, une femme entre, se jette sur son

dos, essaie de le séduire. Trois autres femmes la rejoignent, s'acharnent sur cet homme isolé, mais leur tentative de séduction est avortée par l'intervention d'un groupe d'hommes. L'homme seul profite de cette diversion pour fuir et réapparaître sur l'écran, au milieu de la végétation luxuriante, où il continue son solo.

Toute la première partie de cette séquence est réalisée dans le silence et, à partir du moment où l'homme franchit l'écran, une musique percussive accompagne l'action. La surcharge d'informations provient d'une accumulation d'éléments médiatiques : danse, projection cinématographique, musique et cris poussés par les interprètes. L'objet livré au spectateur est loin de la pureté ou du minimalisme de certaines pièces contemporaines, où seul le mouvement du corps importe. Et je reprendrai les propos de Jean-Paul Montanari concernant la collaboration de la danse avec l'image :

> [La danse] s'affirme comme la réponse sans compromis aux politiques les plus extrémistes, dès lors qu'elle parie sur l'hybride et renonce de fait au fantasme académique de pureté. La danse entre en Résistance. C'est tout le sens de sa relation avec l'image, improbable sœur jumelle d'un même père : le mouvement[531].

Le principe de vision perspectiviste qui dirige encore une partie de la scène chorégraphique contemporaine, avec une focalisation sur un centre, et notamment sur le corps du danseur en mouvement, est remis en question par l'intrusion de l'élément cinématographique sur scène, qui capte l'attention du spectateur. Il se présente comme un second point de fuite, une seconde attraction pour le regard, et entre en concurrence avec la performance réalisée en direct. Cette remise en cause d'un élément central est déjà sensible à travers l'abolition d'une hiérarchie parmi les interprètes en danse contemporaine, où le rôle de soliste n'est plus une réalité. L'attention n'est pas focalisée sur un danseur, mis en valeur par les autres interprètes. L'introduction de l'élément cinématographique vient en quelque sorte poursuivre cette entreprise de déhiérarchisation, en détournant le regard du spectateur de l'action dansée. Aussi la projection cinématographique n'a-t-elle pas forcément pour fonction de placer le corps du danseur dans un écrin, de valoriser sa gestuelle par la diffusion d'images-mouvements décoratives. En effet, la simultanéité des deux actions peut avoir pour conséquence d'éclipser la danse au profit de l'écran, ou au contraire d'enrichir un mouvement

---

[531] Montanari, Jean-Paul, *Op. Cit.* page 92.

en l'éclairant singulièrement. La coexistence des deux médiums implique un choix de la part du regardeur ou tout du moins un va-et-vient, de l'un à l'autre.

La dissociation du regard due à l'intrusion de l'écran sur scène conduirait selon Patrice Pavis à une forme de déséquilibre. L'instabilité visuelle, provoquée par cette forme d'intermédialité éprouvée dans *Blush,* chahute le regard par la multiplicité d'images en mouvement qui s'offrent à lui. Selon Katia Montaignac, dans cette pièce précisément :

> Parallèlement à une scénographie qui se construit et se déconstruit sous les yeux du spectateur, les groupes se forment et se disloquent inlassablement. L'action constamment mouvante et multiple perturbe le regard : par la rapidité des contacts et des croisements dans l'espace, l'œil du spectateur ne parvient jamais à se fixer[532].

Elle précise que le spectateur, par la multiplication des images, des éléments est contraint à un va-et-vient entre image et réalité, qui brise le cadre de l'image bidimensionnelle. Elle considère les intrusions des interprètes dans la salle, pour quémander de l'argent, comme des brèches dans le quatrième mur. L'absorption virtuelle des interprètes par l'écran de projection est symptomatique et symbolique du sort fait aux spectateurs, tantôt immergés au sein de la projection, tantôt emmenés par la danse électrisante des interprètes - présents en chair et en os - sur scène. Avec *Her Body doesn't fit her Soul*, on peut lire une tentative de défocalisation du regard par la multiplicité des espaces de jeux ; cependant, au moment de la diffusion du court-métrage, même si les interprètes sur scène continuent à bouger, une hiérarchie s'instaure, dirigeant le regard vers l'écran et négligeant la scène, peu éclairée, qui apparaît comme secondaire.

Pour son assistant à la chorégraphie, Eduardo Torroja, le foisonnement d'images générées par Wim Vandekeybus, submerge le spectateur, qui se trouve dans l'impossibilité de tout voir. Il ne peut posséder la scène dans son entièreté, comme dans un dispositif traditionnel, hiérarchisé. Il doit opérer une sélection :

---

[532] Montaignac, Katia, « L'éclatement des formes », in *Jeu, Revue de théâtre - jeu*, n°114, 2005, page 42.

> Wim peut voir les images indépendamment, séparément l'une de l'autre. C'est pour ça qu'il y a dans ses productions tellement d'images visuellement fortes. C'est tellement riche que le public ne peut tout capter. Il faut sélectionner. Quand je vois tous ses spectacles, je vois que Wim fait un vrai montage avec la danse, la musique et les images[533].

Comme le note Bauchard, à propos de la scénographie de Jacques Polieri « […] À l'instar du multimédia, la scène pourrait être appelée à devenir un lieu privilégié de convergence, de cristallisation et d'interrogations des dispositifs artistiques, des formes de représentation, des technologies et des compétences techno-scientifiques[534] ». L'instabilité propre à la débauche d'énergie déployée sur la scène de Wim Vandekeybus est renforcée au contact du support audiovisuel. On note alors une euphorisation de la vision, qui permettrait d'accéder à une espèce d'abandon de soi. L'ivresse ou l'abandon sensuel ressenti par les spectateurs, par l'entremise de la vue, est sans doute plus fort chez Wim Vandekeybus que celle permise par un excès sonore.

Avec l'intrusion de l'image cinématographique sur le plateau, ce sont deux systèmes de vision qui se confrontent. Les chorégraphes se montrent moins méfiants à l'égard du médium cinématographique ou vidéo que les metteurs en scène, qui y perçoivent un moyen d'expression concurrentiel. La première gêne occasionnée par l'intrusion de l'écran serait intimement liée à la nature réceptive de la danse. En effet, le décalage imposé par la surface de projection modifie un des paramètres fondamentaux de la danse, à savoir une réception physique, avant toute analyse intellectuelle, de cette forme d'expression. La distance temporelle et physique induite par le médium cinématographique transforme l'objet chorégraphique. Pour Jean-Paul Montanari, la danse se regarde avant tout avec le corps, et la vidéo viendrait mortifier, « statifier » le mouvement.

Le rapport à la spatialité distingue les deux médiums, le cinéma se situerait dans une tradition picturale, c'est-à-dire bidimensionnelle, malgré l'illusion d'une tridimensionnalité et d'une immensité spatiale. Quant à la danse, art de la représentation, elle s'exprime dans un espace tridimensionnel. Elle évolue certes dans un espace circonscrit par les dimensions réduites du plateau, mais tridimensionnel, et les corps des interprètes sont des volumes en

---

[533] Entretien tiré du documentaire, Vandekeybus, Lut, *Op. Cit.*
[534] Corvin, Michel, Ancel, Franck, (textes réunis par), *Autour de Jacques Polieri, scénographie et technologie*, colloque tenu à la Bibliothèque nationale de France, BNF, Paris, 2004, page 81.

mouvement et non des figures plates bidimensionnelles. Et Stefania Battaglia perçoit comme un risque cette perméabilité audiovisuelle au théâtre : « La scène coïncide désormais avec le seul plan vertical, sur lequel les corps des acteurs ont la même inconsistance que le corps projeté ».

Cependant, la spatialité bidimensionnelle évoquée par Stefania Battaglia, et qui irradierait l'ensemble de la scène contemporaine, touchée par un désir de collaboration avec le cinématographique, n'est pas la seule réalité. Si l'on prend pour exemple la séquence sous-marine projetée simultanément au spectacle *Blush*, l'écran, au lieu d'aplatir l'espace représenté, donne l'illusion d'un espace infini et creuse l'espace réduit de la scène. Certes, il s'agit d'un espace fictif par opposition à l'espace tridimensionnel et réduit, mais réel du plateau. L'écran joue sans doute davantage avec l'illusion d'optique que ne le ferait une scénographie traditionnelle. Notons que la fonction de « déréalisation » spatiale était déjà confiée à la lumière dans les premières œuvres de Wim Vandekeybus, qui créait de nouveaux « faux » espaces de jeux. En accord avec les théories de Gilles Deleuze, énoncées dans *Cinéma I. L'image-mouvement*[535], force est de constater que la danse et le cinéma se rejoignent sur un point essentiel, en dehors de toute polémique sur la spatialité ou l'effet de réel : les deux médiums convoquent le mouvement. Si Gilles Deleuze définit le cinéma comme une image-mouvement, la danse ne saurait être autre chose qu'un corps-mouvement et l'alliance des deux donnerait naissance, dans le cas du film de danse, à l'image du corps-mouvement.

Enfin, on peut se demander si la réverbération de l'image projetée n'a pas pour effet d'éclipser l'action scénique ?

Selon Béatrice Picon-Vallin, l'image filmée, malgré sa platitude, attire davantage l'œil en raison de son rayonnement et s'impose aux interprètes présents sur scène. En effet, « le miroitement » de l'image cinématographique attire l'œil de manière presque instinctive, il est distrait par l'image en mouvement projetée. Cette concurrence déloyale entre l'image cinématographique et l'action scénique est constatable dans *Puur*. Au moment où l'action scénique est parasitée par la projection des court-métrages, l'attention du spectateur se focalise

---

[535] Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image mouvement*, Éd. de Minuit, Paris, 1983, 298 pages.

sur le film, les interprètes présents et actifs sur scène sont relégués au second plan et font acte de figuration. La hiérarchisation des actions instaurée par la projection cinématographique est renforcée, dans ce cas, par une différenciation d'éclairage ; pour percevoir avec netteté le film, la lumière sur le plateau est atténuée. Le rapport d'échelle contribue également à la fascination pour la projection cinématographique, puisque les court-métrages dans *Puur* sont projetés sur un écran ou surface de projection[536] de grand format et l'image des interprètes entre en concurrence par son immensité avec les interprètes présents sur scène. Le cinéma permet d'accéder à des détails charnels, intimes, auxquels la scène n'a pas accès.

> [...] Le changement d'échelle, procédé courant de la photographie et du cinéma conduit d'une image présentée sur la scène à une désorientation spatiale corporelle du spectateur. Dans la concurrence entre l'image filmique et le corps « réel » de l'acteur vivant, le spectateur ne choisit pas forcément le vivant contre l'inanimé, bien au contraire ! Son œil est attiré par ce qui est visible à la plus grande échelle, par ce qui ne cesse d'évoluer et retient son attention par le changement constant des plans et des échelles[537] .

Cependant, dans de rares cas d'intermédialité cinéma et danse, la luminosité du cinéma est atténuée par le dispositif de projection. Par exemple dans une œuvre de Caterina Sagna, *Pompei*[538], la projection est simultanée à la danse, elle s'invite discrètement à la scène, l'action dansée demeurant prioritaire. L'image, filmée en noir et blanc de trois femmes est projetée sur un rideau drapé blanc, qui investit l'ensemble de l'espace scénique : sol et surface verticale. L'éclairage scénique n'est pas réduit au moment de la projection, pour venir la mettre en valeur. Les corps des danseurs vêtus de blanc se détachent subtilement du fond vidéo. On ne note pas de rupture esthétique franche entre les deux médiums. Les figures féminines s'inscrivent délicatement sur le fond blanc, la projection joue avec l'esthétique de la disparition et une interaction non intrusive est proposée entre danse et vidéo.

Le phénomène de morcellement de la perception, au-delà de la scène, serait à comprendre comme un phénomène sociétal. Notre société contemporaine nous pousse à vivre de manière fragmentaire, dans l'empressement, par opposition à un temps de la contemplation.

---

[536] Les films sont projetés sur les parois rocheuses de la carrière de Boulbon, lors des premières représentations, pendant le festival d'Avignon, 2005.

[337] *Philosophie de l'art*, article cité dans *La Mise en scène contemporaine*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007, page 138.

[538] *Pompeï*, chorégraphie Caterina Sagna, dramaturgie Roberto Fratini Serafide, première Juin 2008, Teatro Stabile, Naples.

Et la scène actuelle se fait le reflet de cette mutation, de cette frénésie d'expériences. Nos habitudes visuelles sont touchées par cette forme d'hyperactivité. Le besoin d'hybridation, notamment visuelle, ressentie par la scène actuelle, s'explique en partie par la mutation de nos modèles perceptifs, selon Jean-Marc Adolphe. On passerait d'un système perspectiviste, hérité de la Renaissance, à un système de perception fragmentaire, hétérogène. Si le spectateur a perdu ses repères de spectateur de théâtre, il s'est adapté à cette hybridité et a conquis de nouvelles « conditions » de lecture. Il attend du metteur en scène ou du chorégraphe d'être installé dans un état[539], dans une atmosphère.

2.2.2 L'interaction

Si la concurrence s'impose comme une lecture possible de l'intrusion de l'écran sur scène, l'hybridité créée (par la projection cinématographique) peut être également perçue sous l'angle de la collaboration. En effet, au risque d'éclipser momentanément la performance scénique, l'introduction de projections cinématographiques régénère le genre et ouvre de nouvelles possibilités. À partir du corpus choisi, on s'intéressera aux différents types d'interactions permises entre la danse et le cinéma.

2.2.2.1. Ouverture de la scène

Comme nous l'avons précisé précédemment, le problème de l'intrusion cinématographique sur scène est perçu différemment par les chorégraphes, qui n'entrevoient pas le médium comme une concurrence narrative et/ou sémantique déloyale, comme le ressentent certains metteurs en scène. Le cinéma traditionnel, c'est-à-dire diffusé en salle, contribue fortement à cette image vampirisante du cinéma, exercée sur le théâtre, jugé à tort comme empruntant le même système expressif. Certes, le cinéma, tout du moins à ses débuts, partage les mêmes interprètes qu'au théâtre et a pour but de raconter une histoire. Toutefois, le cinéma ne se réduit pas à un médium narratif, il possède d'autres qualités, qui lui sont propres. Et par cette mise en concurrence narrative avec le cinéma, le théâtre contemporain s'est affranchi de cette charge narrative, pesante, pour explorer d'autres paramètres, peut-être plus intéressants et liés à la nature même de la discipline. La danse contemporaine, déjà

[539] Josette Féral parle de mises en scène actuelles, qui cherchent à « installer le spectateur dans un état », *Op. Cit.* , page 141.

débarrassée de sa fonction illustrative et narrative, peut entrevoir l'intrusion du médium cinématographique sous la forme d'une collaboration. Ainsi, chez Wim Vandekeybus la collaboration est recherchée. La coprésence du cinéma et de la danse permet un questionnement disciplinaire et un enrichissement mutuel. Jean-Marc Adolphe de dire, à propos de *Bereft of a blissful Union* :

> La conjugaison des deux supports crée une magie qui ouvre des possibilités que la scène ou le cinéma pris isolément ne pourrait pas donner [...] Ce qui importe, c'est que l'un et l'autre se valent et qu'ils offrent la même intensité, de sorte que leur confrontation les engagent dans une course et que, au lieu de se neutraliser ou de s'anéantir, ils ouvrent justement de nouvelles perspectives[540] .

Dans les pièces de Wim Vandekeybus, les images diffusées résonnent dans les corps des danseurs et complexifient la danse. Le cinéma offre un imaginaire au chorégraphe, il lui permet de se projeter dans un ailleurs, pas forcément clairement déterminé. Ainsi, dans *Blush*, la troisième séquence diffusée, où l'on voit un amas de corps torturés, fournit un cadre visuel et au-delà onirique à la danse. Un microcosme est créé par l'union des deux supports, cette scène renvoie à la vision des enfers de Wim Vandekeybus, que l'on peut interpréter comme une citation à l'Œuvre de Jérôme Bosch. Il propose une image scénique morcelée et hétérogène en apparence. Les corps des créatures infernales sont figurés, sur scène, par l'hybridité : les danseurs sont enfermés dans un sac de voyage, dont seule leur tête émerge, ils renvoient l'image d'une créature monstrueuse, d'hommes troncs. Ils se déplacent, malgré la contrainte de l'enfermement de leurs membres, par petits bonds. L'univers est complété par la projection de corps languissants. L'écran permet de montrer sur scène l'impossible, comme les paysages extérieurs, mais aussi à démultiplier les corps.

L'interaction entre la scène et le cinéma, bien que régénérante et enrichissante pour le médium chorégraphique, n'appartient pas à l'avant-garde. En effet, l'exploitation de ce nouveau médium associé à la scène remonte aux années vingt, avec les expérimentations menées par Meyerhold notamment. Citons également l'exemple d'une interaction inversée avec le film d'Eisenstein *Le Sage* (1923) où un personnage du film s'échappe de l'écran pour apparaître dans la salle. Ici, la théâtralité, la réalité s'invite au cinéma.

---

[540] Adolphe, Jean-Marc, *Programme du théâtre de la Ville,* Paris, 1996, cité par Miel, Marianne, *Op. Cit.*, page 144.

Avant toute démocratisation du processus intermédial sur la scène contemporaine, la complexité de ces interactions est surtout exploitée chez les performeurs. Par exemple, Carole Scheemann s'intéresse en 1967 aux interactions produites par la confrontation de divers éléments médiatiques en un même lieu d'exposition. Ainsi pour son œuvre *Snows*, sont convoqués un film 16mm, des diapositives, une sculpture lumineuse en rotation, des stroboscopes, ainsi que huit interprètes présents en chair et en os. Le dispositif interactif, c'est-à-dire la diffusion des films et le lancement des diapositives, était déclenché par le mouvement des spectateurs, inclus au sein du dispositif. Les phases expérimentales d'une interaction possible entre le corps en mouvement réel et le médium audiovisuel, inaugurées par les performeurs, se distinguent par une complexité des dispositifs mis en place. La scène simplifiera, la majeure partie du temps, le principe d'interaction, notamment en réduisant le nombre d'éléments médiatiques.

L'ouverture du champ de vision ou de lecture induit par l'intrusion du cinéma sur scène nécessite toutefois une manipulation complexe. L'imbrication de l'écran au sein de l'univers scénique s'avère être délicate, le risque étant de juxtaposer les deux systèmes de représentation plus que de les unir. Cette impression de collage visuel transparaît dans *Her Body doesn't fit her Soul*, où le film *Elba et Federico* s'adapte grossièrement à l'univers scénique. En effet, on ne constate que peu de liens visuels permettant une intégration subtile entre la scène et l'écran.

2.2.2.2. Interaction physique

Avec *Blush,* en 2002, Wim Vandekeybus parvient à une collaboration subtile entre les deux médiums, qui fait croire à une homogénéité de l'image créée[541]. L'interaction entre les deux supports ne dévalorisant pas la scène en faveur du cinéma. Ici, la projection est traitée comme un partenaire de danse pour les interprètes. Le dispositif mis en place joue avec l'illusion d'optique et la surprise visuelle, notamment concernant la première séquence tournée sous l'eau. L'écran de projection est masqué au début du spectacle par un long rideau représentant un paysage marin, il est décroché par un des interprètes quelques secondes avant la projection, ménageant ainsi un effet de surprise. L'écran est situé en arrière-scène, côté

[541] Cf. Annexes Vidéographiques, *Blush*, Wim Vandekeybus, « Interaction scène/écran de projection, Scène des plongeons », 3'32.

jardin, il est de grand format et laisse un passage côté cour, en occupant approximativement les trois-quarts de la largeur du plateau. Au moment où la projection commence, la lumière est tamisée sur scène, permettant encore de distinguer clairement les interprètes. Tout d'abord, le film creuse l'espace scénique en dévoilant un fond marin, il se présente alors comme une sorte de décor mouvant, d'images-mouvement qui contextualisent la danse. Puis, dans un second temps, les danseuses plongent à travers l'écran et réapparaissent sous l'eau en train de nager. Afin de renforcer le réalisme de la scène, des bulles d'air accompagnent chaque plongeon. Les interprètes masculins, restés sur scène, demeurent circonspects face à cette disparition et réapparition sur l'écran, ils s'en approchent et, comme un double du spectateur, miment la sidération. Wim Vandekeybus veut faire croire à un espace homogène et pousse au paroxysme le jeu illusionniste, en brouillant la frontière entre espace virtuel et espace scénique dans la scène des plongeons. Grâce à une interaction subtile, il parvient à unifier l'espace, constitué de deux supports différents. Laurence Louppe[542] évoque, à propos de la danse contemporaine, une intégration des nouvelles technologies par le corps contemporain. Et *Blush* s'impose comme un exemple pertinent d'intégration intermédiale. Il est à noter que l'action dansée ne faiblit pas avec l'intrusion de la projection cinématographique, l'intérêt de la scène réside dans l'interférence entre les deux espaces. Les créatures féminines mi-sirènes, mi-nymphes qui habitent les fonds marins, rejaillissent de l'écran, pour entamer des duos-duels avec leurs partenaires masculins. À d'autres moments, on constate une inversion des rôles, avec notamment une immersion masculine, qui laisse le plateau libre aux femmes, qui s'adonnent à une sorte de parade dansée (Cf. Planche XXXII, page 319).

Toutefois, l'illusion de simultanéité d'action entre la scène et l'écran est rompue selon certains critiques[543] par la répétition des plongeons, qui révélerait le dispositif scénographique, à savoir la lacération de l'écran de projection constituée de bandes élastiques, qui permettent un passage à travers la toile. Néanmoins, ce dévoilement du dispositif illusionniste ne s'avère être efficient que pour un placement rapproché dans la salle.

---

[542] Laurence Louppe prend pour exemple la danse de Xavier Leroy qui, influencé par la vidéo, exécute ses mouvements à l'envers, propos relayés par Parfait, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, 'Éd. du Regard, Paris, 2001, 366 pages.
[543] Anderson, Zoé, « *Blush* », in *The Independant*, 11/02/2004, boîte d'archives de la compagnie Ultima Vez.

Avec *Blush*, le chorégraphe surpasse la phase de juxtaposition, pour atteindre une réelle symbiose. Le cinéma s'impose ici comme une nécessité et non plus comme un élément superflu. Et Guy Duplat interprète la grenouille, présente à l'écran st sur scène comme une passeuse. Elle représente l'entité qui assure le lien entre les deux espaces de représentation. En effet, à la fin de la première représentation, l'écran est envahi par une grenouille, filmée en gros plan, qui s'échappe de la bouche d'Eurydice noyée. Puis, une accumulation de grenouilles réapparait dans la troisième projection, qui se substitue à l'amoncellement de corps humains figurant Les Enfers. Enfin, dans la dernière projection, la grenouille est traquée par l'homme qui évolue dans la forêt de bambous.

D'une certaine manière, l'écran prend le relais du décor traditionnel illusionniste en introduisant sur scène un ailleurs géographique. Il se pose comme une fenêtre ouverte sur le monde. Avec un écran en continuité de l'espace scénique, Wim Vandekeybus attribue à la projection cinématographique (notamment pour les séquences 1 et 4), la fonction de hors-champ ou de hors-scène. Pour Gilles Deleuze, « le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent[544] ». Quant au hors-scène, il sous-entendrait la présence en coulisses, donc adjacente à la scène, de ce qu'on n'entend, ni ne voit pour reprendre la définition donnée par Patrice Pavis : « le hors-scène comprend la réalité, qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur. On distingue le hors-scène théoriquement visible par les personnages en scène, mais masqué au public et le hors-scène invisible du public et de la scène[545] ». En dévoilant ce que la scène ne contient pas, Wim Vandekeybus entrevoit la possible existence d'un ailleurs, simultanée à l'action. Le terme de hors-champ employé par Gilles Deleuze, dans le cadre du cinéma, désigne soit « ce qui existe ailleurs, à côté ou autour[546] », soit « une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes[547] ». Cette double valeur du hors-champ, on la retrouve au cœur des projections cinématographiques de *Blush* : tout d'abord, le fond marin ou la forêt de bambous représentent une ouverture sur un ailleurs géographique, mais témoignent également d'une présence inquiétante, concernant les femmes-animales qui peuplent la nature marine,

---

[544] Deleuze, Gilles, *Op. Cit*, page 28.
[545] Pavis, Patrice, *Op. Cit.*, page 163.
[546] Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*, page 30.
[547] *Ibidem*.

dont l'absence réelle sur scène menace la quiétude des personnages masculins. Dans ce sens, la projection des images sous-marines représente une sorte de hors-champ pour l'action scénique, à la fois dévoilement de ce qui n'est pas présent sur scène et manifestation d'une présence inquiétante.

Outre une manifestation du hors-scène ou du hors-champ, le film chez Wim Vandekeybus s'invite comme un complément atmosphérique à l'action scénique. Il apporte une légèreté à la danse et contribue pleinement à la constitution d'un microcosme onirique, qui serait issu du réel, c'est-à-dire du hors-scène, créé à partir du collage, du montage d'images puisées dans le réel. Avec *Blush*, Wim Vandekeybus semble vouloir atteindre un monde surréel, où l'univers est magnifié par la caméra.

Blush n'est pas le seul exemple parmi le corpus d'œuvres signées Wim Vandekeybus à parvenir à une interaction réussie et homogène entre l'écran et la scène. En effet, *Monkey Sandwich* réussit une interaction pertinente entre les deux médiums. Lorsque le seul personnage présent sur scène, s'adresse à son père, dont l'image est renvoyée par la projection cinématographique. L'image de ce dernier diminue progressivement et le performeur donne l'impression de saisir le modèle réduit de son père.

2.2.2.3. . Une interaction narrative ou sémantique

La notion d'interaction semble être mise en échec, concernant certaines pièces de Wim Vandekeybus qui ne proposent pas une collaboration physique entre les deux médiums. L'intrusion cinématographique dans *Puur*, œuvre qui succède à *Blush*, a été sévèrement jugée et considérée comme superflue. Elle viendrait s'ajouter grossièrement au propos scénique et l'alourdir. Or, le parti pris cinématographique défendu dans *Puur* a été incompris, comparé systématiquement au dispositif illusionniste et spectaculaire de *Blush*. L'interaction entre les deux médiums se situe à un autre niveau ; les échanges physiques entre la scène et l'écran recherchés précédemment sont mis de côté, au profit d'une collaboration narrative. L'approche thématique même de l'œuvre se distingue de *Blush*, mais aussi de l'ensemble de sa production scénique, il s'attaque à un sujet plus grave et signe son œuvre la plus politisée. Le propos de la pièce est malgré tout encore traversé par ses obsessions personnelles : l'enfantement et la mort. Pour *Puur,* il se base sur le récit du massacre des Innocents, pour traiter du génocide dans son ensemble. L'élément théâtral et le texte, notamment les textes de P.F.

Thomèse, prononcés par le comédien Tone Brulin, assurent le lien entre la scène et l'écran[548]. La scène ne respecte pas une linéarité narrative stricte, en racontant une histoire chronologiquement, mais permet de planter un contexte, au sein duquel des personnages ou plutôt des types évoluent. Chaque interprète représente un type ou un caractère, comme la mère infanticide. Les interprètes incarnent un personnage en continuité de la fiction cinématographique, comme l'enfant élu. Le film complète la narration présente en filigrane sur scène.

L'idée de hors-scène évoquée pour *Blush* est convoquée ici : les courts-métrages projetés fonctionnent comme hors-scène ou hors-champ narratifs, ils fournissent une explication du contexte et fonctionnent comme une sorte de note de bas de page de l'action scénique. Les trois films projetés permettent de contextualiser l'action. Les personnages qu'on retrouve sur scène sont replacés dans le film, au sein d'un contexte narratif. Tel que le personnage de la femme enceinte, symbolisé chorégraphiquement par des poses particulièrement outrées : le ventre ressorti en avant, le personnage est découvert dans le film, accouchant dans un sous-sol du bunker. Ainsi, la fiction cinématographique confère une profondeur biographique à certains personnages qui, sur scène, se limitent à des types, des silhouettes, des postures. La distinction entre l'espace filmique et l'espace scénique vient signifier dans *Puur* une séparation temporelle : représentant respectivement le temps de l'avant-catastrophe, et le temps de l'après-catastrophe. C'est une des raisons pour lesquelles le principe d'interaction physique, expérimenté avec *Blush*, est volontairement écarté. Le film ne donne pas l'illusion de simultanéité, fonctionnant comme un *flashback*.

Le dispositif scénique chargé d'intégrer les projections à la pièce propose une juxtaposition des deux supports. En effet, les surfaces de projection situées en arrière-scène se distinguent par un grand format, comparable à celui d'un véritable écran de cinéma. La séparation entre les deux espaces est marquée par un changement lumineux important, c'est-à-dire qu'à chaque projection la scène est baignée dans une espèce de pénombre, venant signifier une certaine hiérarchie de lecture. Cependant, le lien entre la scène et l'écran est assuré par l'élément sonore, on note une correspondance entre les actions filmées et les bruitages créés sur scène. Notamment, lorsque les personnages du film se révoltent, frappent

---

[548] Cf. Annexes Vidéographiques, *Puur*, Wim Vandekeybus, « Interaction textes et projection cinématographique », 26''.

sur des objets avec des bâtons, leur colère se répercute sur la scène par le bruit des sacs de pierres déversés par les danseurs sur le sol du plateau. Le « gigantisme » des projections cinématographiques dans *Puur* a été fortement contesté, on a reproché à Wim Vandekeybus un envahissement des écrans qui crée un déséquilibre visuel, qui éclipse totalement la performance scénique (Cf. Planche XXIII, p.320). L'écran donne l'impression d'être collé sur le plateau scénique. Cependant, distinguons le dispositif originel dans la carrière de Boulbon en Avignon de ses déclinaisons lors de tournées dans des salles de spectacles normées. En effet, la scénographie est conçue à l'origine pour un lieu particulier, une scène extérieure prenant en compte les parois rocheuses de la carrière de Boulbon. Aussi le chorégraphe dans son élaboration du dispositif scénographique et cinématographique se sert-il de la particularité du lieu et choisit de projeter les films à même la pierre, jouant de l'irrégularité de la surface qui déforme l'image projetée

> J'ai su en visitant les carrières que ce serait une erreur de mettre un écran dans cet espace naturel si immense. J'avais déjà projeté des films avant sur différents matériaux et cela s'intégrait très bien, aussi n'était-il pas nécessaire de mettre en place un dispositif particulier. Ce qui était intéressant c'était les pierres cassées et l'irrégularité de la surface. Cela a donné lieu à une projection particulière et étrange, surtout concernant les gros plans de visage, qui apparaissaient comme sculptés dans la roche.[549].

Cette déformation de l'image induite par la surface de projection accidentée prend sens, puisque la pièce traite de la mémoire historique, de sa perte et de sa déformation. Aussi l'œuvre perd-elle en subtilité lors de ses représentations en salle.

L'interaction se situerait au niveau sémantique et non plus physique. Un lien narratif fort unit l'écran et la scène. Ainsi, au moment de la naissance de l'enfant élu, le vieil homme commence un monologue, sur une scène non éclairée, sorte de voix-off à l'image cinématographique. Le texte poétique de P.F. Thomèse, prononcé par le vieil homme, « The little King »[550], fait écho à cet enfant élu, enfant-roi du film. Quelques secondes plus tard, un gros plan du visage de la mère envahit l'écran, un homme l'étouffe et l'image se fixe sur ce visage sans vie, pendant que le vieil homme continue impassible, à raconter son histoire.

---

[549] Entretien Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, Le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.
[550] "The little King" texte de P.F. Thomèse issu de son recueil de poèmes *Schaduwkind.* Cf. annexes.

Le procédé de continuité narrative entre l'écran et la scène est réitéré à chaque projection, respectant le même principe de commentaires sonores de l'image filmée. Le lien entre les deux supports n'est plus assuré par l'élément visuel comme dans *Blush*, mais par l'élément sonore. Aussi, si une impression de collage émane de *Puur*, elle ne concerne que l'aspect visuel de l'œuvre, l'imbrication filmique se justifie pleinement d'un point de vue narratif ou sonore. La sensation d'indépendance des deux supports est sans doute plus outrée dans *In Spite of Wishing and Wanting*, où l'histoire racontée par le film *The last Words* n'a apparemment que peu de liens avec la scène. Le court-métrage propose une interprétation cinématographique de nouvelles surréalistes de Julio Cortazar. Dans le programme du spectacle[551], il est stipulé que les parties ont été développées de façon autonome et réunies par la représentation. Aussi la critique Alena Alexandrovna[552] considère-t-elle l'écran dans *In Spite of Wishing and Wanting* comme une limite, un objet à part. Néanmoins, le lien qui existe entre les deux supports serait subjectif, il s'agirait d'un lien émotionnel, tissé au moment de la représentation, de la confrontation.

2.2.2.4. . Tentative de liens formels

Her Body doesn't fit her Soul, œuvre déjà abordée concernant la subtilité lumineuse, est une des premières pièces qui intègre la projection cinématographique. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse, qui date de 1993, aussi l'intrusion du médium cinématographique s'avère-t-elle être une tentative intermédiale plus qu'un essai convaincant. Le chorégraphe d'admettre, avec le recul, qu'il a voulu charger la pièce en y incluant un court-métrage, qui ne se justifie pas véritablement et conduit à un effet de collage.

Néanmoins, certains liens formels sont tentés entre les deux supports. Par exemple, lors de la première projection, on voit Federico dans son lit qui se retourne, et les danseurs allongés sur le sol reprennent de manière mimétique les mêmes gestes. Ou encore lorsqu'Elba souffle sur un sac plastique, les danseurs reproduisent l'action sur scène. Les liens formels ou gestuels esquissés ici demeurent encore superficiels (Cf. Planche XXXIII, p.320).

---

[551] Programme du spectacle, *In spite of Wishing and Wanting, Op. Cit.*
[552] Alexandrovna, Alena, *Op. Cit.*

Plus généralement, une réflexion sur le danger traverse les deux espaces de représentation. Ainsi, l'histoire du lanceur de couteau qui demande à sa femme de lui faire confiance, racontée par Federico, prend du sens et de l'ampleur au contact du dispositif scénique mis en place et de la présence d'interprètes aveugles. La scène questionne ce rapport au danger et la nécessité d'abandon corporel des interprètes. La présence de deux interprètes handicapés renforce l'idée de mise en danger scénique, de fragilité du corps. La sécurité de deux interprètes aveugles est assurée par l'installation de câbles tendus à l'horizontale, matérialisant les limites du plateau. La réussite d'un spectacle repose sur cette notion de confiance, mise en exergue ici.

Malgré des intentions intéressantes, l'impression de juxtaposition prime pour cette œuvre où les deux objets apparaissent comme indépendants stylistiquement, et les projections sont diffusées en bloc, comme des pauses cinématographiques au milieu de la danse. Certes, Wim Vandekeybus tente pour la dernière projection, un « floutage » des frontières, par une diffusion intermittente du film, mais l'interaction demeure trop superficielle.

2.2.3 . L'effet de réel remis en question

Qu'est-ce que l'effet de réel, notion souvent évoquée au théâtre ? Si on se réfère à la définition proposée par Patrice Pavis, il s'agit d'une expression empruntée à Roland Barthes qui « s'applique à la littérature, au cinéma et au théâtre : il y a en effet impression de réel lorsque le spectateur a le sentiment d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel ». Il importe de distinguer la notion d'effet de réel, de la notion de réalité qui désigne « l'existence réelle, le caractère réel, de choses réelles[553] » ou « absolument, au singulier, les choses telles qu'elles sont, sans illusion, ni poésie[554] ».

L'effet de réel appartient au champ artistique et consiste en une manipulation de la réalité, l'art comme mimésis du réel. Et l'apparition du cinéma a débarrassé le théâtre du poids de cette nécessité illusionniste. Le cinéma développé par Wim Vandekeybus, bien qu'ancré dans un univers surréaliste et onirique, conserve une part de réalisme. Ce qui suscite notre

[553] Définition, *Dictionnaire Littré*.
[554] *Ibidem*.

intérêt ici, ce n'est pas précisément le degré de réalité contenue dans le cinéma de Wim Vandekeybus, mais le conflit, quant à la notion de réalité, généré par la confrontation des deux médiums. Le rapport à la réalité entretenue par le cinéma et la danse (ou action scénique) se voit questionné. En effet, l'illusion de réel véhiculée par l'image cinématographique, son ouverture sur le monde extérieur, conduit à nous interroger sur l'effet de réel qui se dégage de la scène. On assiste par la coprésence de deux systèmes de représentation à une mise en concurrence de deux réalités. La scène offre une présence immédiate du corps, qui partage le même espace-temps que le spectateur, contrairement au médium cinématographique qui ne fait que relayer l'image du corps, par l'intermédiaire d'un support.

L'image projetée s'affiche comme un double du corps du danseur et vient réaffirmer sa matérialité corporelle. Par la confrontation du corps à son image, une mise en avant des qualités physiques du danseur s'opère.

Le corps montré sur scène, dans les productions de Wim Vandekeybus, est encore dominé par ses instincts, ses pulsions animales, sa réalité physique voire organique (dans le cas des lacérations de *Sonic Boom*). Il fait parfois l'objet d'une mise en exposition de ses limites physiques. Et l'élaboration d'une phrase dansée maîtrisée, formellement complexe, s'avère être secondaire dans la démarche du chorégraphe, davantage préoccupé par le dévoilement d'un corps instinctif, duquel émane une certaine authenticité. Il semble attentif à la présentation d'un corps dansant, qui ne triche pas, confronté à un danger potentiel réel, dont il ne peut se dérober. La conception de la temporalité, que nous avons évoquée précédemment, renforce cet ancrage dans le réel, notamment en soulignant la réalisation des actions dans un temps, certes survolté, mais non modifié, non truqué. Ainsi, le corps de l'interprète se voit marqué par le temps, lorsqu'il est amené à répéter une action avec la même force, jusqu'aux limites de la fatigue. Le corps montré par Wim Vandekeybus est un corps éprouvé et modifié par une réalité temporelle.

On peut considérer la conception du corps et de l'espace temps privilégiée sur la scène du Flamand, comme une influence directe de la performance, qui a permis de passer d'une réalité théâtrale à une réalité temporelle. Avec la performance, le présent apparaît comme

irréductible « aux conditions de l'expérience[555] ». En d'autres termes, le théâtre sous l'impulsion de la performance quitte le domaine du simulacre pour une réalisation effective des actions. À noter que chez Wim Vandekeybus l'abandon du simulacre ne concerne que certains paramètres, la constitution d'un univers fictif prévalant, mais consolidée ou complexifiée par l'introduction d'un corps marqué par sa réalité physique. Le corps dansant ne renvoie pas une image bidimensionnelle et harmonieuse, mais il montre un engagement physique total de l'interprète.

La conception du temps déployée sur scène, à laquelle le corps est soumis, s'oppose à la temporalité cinématographique, qui suppose une manipulation de la réalité temporelle, notamment au moment du montage. D'un côté, on découvre un corps dépendant du temps présent, qui évolue sans possibilité d'échappatoire sous les yeux du spectateur, l'action est vécue pleinement et réellement, elle est réalisée dans le même espace-temps que celui du spectateur et appartient à la réalité du moment. Et de l'autre côté l'action filmée, qui peut mettre en scène le même corps dans une action similaire, est suspectée de « tricherie », de modification du temps. Prenons pour exemple la dernière scène de *Blush*, qui confronte une action scénique à son double filmique. Ainsi, au début de la scène, on voit un homme seul sur le plateau, qui semble se battre avec acharnement contre un adversaire imaginaire. Puis, pour fuir le harcèlement des personnages féminins, il s'engouffre dans l'écran, où il poursuit la même action, ses gestes de lutte sont en partie destinés à se frayer un chemin parmi la végétation luxuriante. Le combat imaginaire mené sur scène, transplanté au sein du paysage réel, prend alors plus de sens. L'écran est ici conçu comme un prolongement spatial de la scène. Toutefois, le degré de réalité prêtée à la scène, en raison d'une temporalité commune avec le spectateur, est supérieure à celui de l'écran, toujours soupçonné de trucages, de modification de la réalité. Malgré la cohérence de la scène filmée, où le personnage n'effectue plus des mouvements dans le vide comme sur scène, mais des mouvements fonctionnels, le spectateur la considère comme moins authentique. En effet, le « faux » combat dansé sur le plateau est réel parce qu'il est vécu dans la durée et appartient au même espace-temps que celui du spectateur, contrairement au combat filmé, qui est enregistré.

---

[555] Duve, Thierry, (de), *Essais datés 1974 -1986,* Éd. de la différence, Paris, 1987, page 163.

Outre une différence de temporalité ressentie, les deux réalités - filmique et scénique - proposent une matérialité corporelle différente. Aussi, le recentrage effectué sur le corps dans la danse, et plus particulièrement sur ses qualités charnelles, peut être considéré comme une des conséquences de l'intrusion du cinéma. La scène expose un corps réel, c'est-à-dire présent en chair et en os, cependant une proximité physique, totale, entre le public et les interprètes est empêchée par la disposition même des salles de spectacle. L'intimité avec le corps de l'interprète est en revanche permise par le cinéma. En effet, le recours au gros plan donne accès à l'intimité corporelle de l'interprète. Dans *Blush*, la caméra s'approche très près du visage d'Ina Geerts, comédienne qui incarne Eurydice, laissant découvrir l'intérieur de sa bouche lorsqu'elle libère, sous l'eau, la grenouille qui y est tenue prisonnière. La même proximité est recherchée dans la scène d'accouchement, filmée dans *Puur*, où les gouttes de sueurs qui perlent sur le front de la jeune mère sont visibles. Pour le cinéaste Thierry Knauff, attentif à la danse, mais encore plus au corps, « l'approche au cinéma peut aller jusqu'au grain de peau. Cette proximité permet une autre sensualité que celle qu'autorise la scène. Même au premier rang, le spectateur n'aura jamais cette perception-là. [556] ». Néanmoins, malgré cette proximité virtuelle, la matérialité du corps sur scène est jugée comme plus réelle, car elle met en jeu une proximité physique. Dans sa confrontation avec l'action scénique L'image cinématographique ; la plus intrusive soit-elle, est ramenée à sa bidimensionnalité, à son immatérialité, elle n'apparaît que comme un intermédiaire du réel. Cette différence de réception inhérente à la nature même des deux médiums mis en concurrence, nous renvoie à la considération de Jean-Claude Montanari, citée précédemment, qui estime que la danse se voit avant tout avec le corps.

L'introduction de l'écran sur scène questionne la scène quant à son rapport à l'image, et plus exactement au dédoublement. Comment la perception peut-être modifiée, complexifiée par ce dédoublement ? La performeuse Déborah Hay s'est interrogée sur l'ubiquité de l'action avec son œuvre *Group One*, 1967, qui met en présence un film en noir et blanc montrant des hommes et des femmes qui marchent et une séquence analogue reproduite par des danseurs dans l'espace de la galerie. L'action filmée est une redondance de l'action réalisée en direct ou inversement. Le processus développé par la chorégraphe Meg Stuart, dans *Splayed Mind out*, est sans doute plus pertinent quant à la notion de dédoublement. En effet, dans cette œuvre co-

---

[556] Propos de Thierry Knauff recueillis par Aubenas, Jacqueline*, Op. Cit.*, page 237.

réalisée avec Gary Hill, en 1998, deux plans d'une même action sont confrontés. On voit un danseur sur scène qui se malaxe le dos et la même image est relayée par l'écran, qui filme l'action directe. Les deux plans proposés dialoguent entre eux. « Dans cette pièce chorégraphique, la relation entre le corps réel et son image en direct permet une relation particulièrement féconde et subite sur nos perceptions intimes du corps comme perception (matière et toucher) tout comme concept (forme projetée) ». La mise en abîme de l'action dansée est permise par sa captation et sa diffusion en direct. L'ubiquité de l'action dansée ou de l'action scénique est amenée différemment chez Wim Vandekeybus, dans la mesure où il n'a pas recours au procédé de *live vidéo*[557]. Néanmoins, l'impression de dédoublement induite par le médium cinématographique existe, mais de manière détournée, puisque les films diffusés sur scène ne sont pas des reproductions du spectacle. Il n'y a pas exactement dédoublement de l'action, mais double présence des interprètes, qui sont les mêmes à l'écran et à la scène, notamment pour *Puur* et *Blush*. De plus, dans un souci de vraisemblance, l'ubiquité n'est pas efficiente dans *Blush*, puisque les personnages qui apparaissent à l'écran sont alors absents sur scène. Une cohérence est préservée. Wim Vandekeybus procède davantage à un creusement de l'espace, assuré par le médium cinématographique, qu'à une réelle introduction du double sur scène. Charlotte Bomy parle d'un trouble perceptif créé par le doublement de l'image chez Frank Castorf, lorsqu'au personnage présent sur scène vient s'ajouter son image créée et diffusée en direct. Le recours à la *live vidéo* permet réellement de s'interroger sur le réel et sa reproduction à l'aide de moyens mécaniques.

L'image filmique introduite sur scène par Wim Vandekeybus rivalise de réalisme avec la scène, notamment en faisant découvrir des paysages considérés comme naturels. Le duo de chorégraphes Nicole Mossoux et Patrick Bonte, dans leurs films de danse et films pour la danse, demeurent vigilants face à ce rapport de force. Ils manifestent la volonté d'homogénéité entre le film et la danse, le décor et le corps, et veillent à ne pas déréaliser le corps du danseur en lui accolant un décor en mouvement trop réaliste. Wim Vandekeybus privilégie un décor réaliste dans ses court-métrages, qui permettent d'ouvrir l'espace « bloqué » de la scène ; cependant, même si la plupart des scènes sont tournées en extérieur, dans un cadre naturel, il ne respecte pas pour autant une réalité observable. En jouant avec les effets spéciaux, le chorégraphe-cinéaste ne propose pas une captation neutre de la réalité. La

[557] *Video live :* désigne les prises de vue réalisées en direct et diffusées simultanément à l'action scénique.

réalité présentée est habilement ajustée à l'esthétique de la pièce. Il connaît et manipule les techniques cinématographiques susceptibles d'influer sur notre perception du réel. Ainsi, la première séquence du film destiné au spectacle *Blush*, tournée en noir et blanc, ne crée un lien avec le réel qu'à partir du moment où la pellicule se colore. L'image de la réalité ne saurait être bicolore. Quant aux scènes aquatiques qui laissent supposer un tournage en milieu marin, les prises de vues ont été réalisées dans l'aquarium de Bruges[558]. Aussi, la réalité à laquelle il nous fait croire est bien différente de celle du moment du tournage. Certes, les scènes ont été tournées sous l'eau, mais dans un univers artificiel, où les dauphins vivent en captivité. Par le truchement de la caméra, il parvient à magnifier la réalité. Et, pour reprendre la réflexion de Raymond Bellour, « la réalité, chacun sait ce que c'est, même si on choisit de ne pas le savoir. Même si on n'en a jamais au cinéma que l'illusion ou l'impression. La réalité est tout bonnement, ce qui dans la vision se rapproche le plus de la perception naturelle ». Cependant, la captation d'images issues du réel, du « dehors », même transformées apparaissent plus réelles que l'espace scénique, constitué de trois murs. Ces trois murs existent matériellement, sont palpables, mais au contact de l'image du réel donnent l'impression d'une artificialité. Et Wim Vandekeybus semble se poser la question de la possibilité de variation de la réalité, de sa transformation au sein d'une fiction.

Enfin, si on se place du côté du médium cinématographique, force est de constater que sa contextualisation scénique lui confère une nouvelle temporalité. Le film, dans ce cas précis, existe par et avec la scène. Dans *Blush*, les images enregistrées sont modifiées par l'interaction des interprètes présents sur scène, sans ce va-et-vient entre les deux espaces, le film n'a pas le même sens. Inscrit dans l'espace-temps scénique, le film possède dès lors une réalité du moment, c'est-à-dire qu'il ne peut être visionné indépendamment et n'importe quand. Pour Michèle Noiret, ce type d'interactions « […] crée une circulation particulière, dilate le temps, et donne ainsi une perception subtilement tronquée des événements[559] ». Une nouvelle lecture du film pourra s'imposer, potentiellement, à chaque représentation, le présent de la scène susceptible de modification. Certains, comme Michel Fried, dénoncent cette théâtralité associée au film, qui l'emprisonne. L'ancrage de l'œuvre filmique dans une spatio-temporalité précise entraînerait, selon lui, une perte de son aura par le dérobement de son autonomie.

---

[558] Vandekeybus, Lut, *Blush underwater*, production Benjamin Dandoy, 2006, 13 minutes.
[559] Noiret, Michèle, « La technologie au service de la danse », in *Programme des ateliers numériques*, CECN, Université d'Artois, 2004, page 13.

Thierry de Duve conçoit également l'ancrage temporel de la vidéo, et son association à un élément performatif comme une affirmation de la théâtralité du film.

3. *Construction d'une vision cinématographique.*

Le travail cinématographique ou la vision cinématographique du monde de Wim Vandekeybus ne se limite pas aux court-métrages insérés au sein de ces spectacles chorégraphiques. En effet, dès 1990, il produit des films, destinés à être projetés, indépendamment d'un spectacle, dans une salle de cinéma « traditionnelle ». Toutefois, on peut s'interroger sur l'indépendance de ces films, *Roseland* (1990), *Blush* (2005), ou *Here after* (2007), vis-à-vis de la danse. Certes, ils détiennent une autonomie de diffusion, mais possèdent-ils la même indépendance, quant au propos développé ? Que ce soit *Roseland* ou *Here after*, les deux films s'appuient sur une ou plusieurs œuvres dansées, préexistantes. Dans le cas de *Roseland*, il s'agit d'une relecture voire même d'une synthèse de ses premières pièces chorégraphiques. Pour *Here after,* il propose une réinterprétation cinématographique de *Puur*, pièce créée pour le festival d'Avignon de 2005. On peut s'interroger sur le lien qui existe entre l'œuvre originelle et sa déclinaison cinématographique. Le spectacle ne constitue-t-il pas une sorte de livret, d'argument pour le film ? L'indépendance de l'œuvre cinématographique ne sera-t-elle pas finalement atteinte avec *Monkey sandwich*, dont la projection est dans un premier temps destinée à la scène, mais qui représente néanmoins une entité, sémantique et esthétique, autonome de la performance scénique ?

Le cinéma occupe une place prépondérante au sein de l'univers artistique de Wim Vandekeybus, il ne répond pas à un phénomène de mode, comme nous avons pu le voir au préalable, et s'avère être une nécessité expressive.

Si, dans son rapport à la scène, l'élément cinématographique vient enrichir, complexifier ou perturber la proposition chorégraphique, on parle d'interaction, de concurrence entre deux formes expressives. Ici, dans le cas d'une œuvre cinématographique indépendante de la scène, le propos diffère, puisque le cinéma n'est plus un élément rapporté. Aussi, on peut se demander ce qui motive profondément le chorégraphe dans cette entreprise cinématographique ?

Rappelons tout d'abord qu'il se définit davantage comme un conteur d'histoire plus que comme un chorégraphe. Aussi le médium et la forme empruntée importent peu. Le cinéma n'apparaît pas comme une aberration artistique, il s'inscrit dans une sorte de continuité à sa

démarche chorégraphique, où une conception visuelle du monde prime.

Pour Claudia Rosiny, il est indéniable que des chorégraphes comme Wim Vandekeybus ou Edouard Lock, qui développent une danse brutale et physique, détiennent déjà des qualités propres au médium cinématographique. Selon elle, ils effectuent un glissement vers le cinéma, qui correspond pleinement à leur nature ou sensibilité artistique.

> Chez ces représentants d'une danse physique, rapide et acrobatique, la production transdisciplinaire est favorisée par le fait que, dans le vocabulaire des mouvements de la danse déjà, sont utilisés des paramètres propres au cinéma, tels que la répétition, l'arrêt sur image, ou l'accélération du temps[560].

Elle considère leur implication cinématographique au-delà de la tendance vidéo-danse, puisqu'ils entretiennent une véritable démarche de cinéaste, réalisant eux-mêmes leurs films et surpassant le propos de la vidéo-danse, focalisée sur le mouvement dansé. La création du support vidéo a permis la démocratisation du médium audiovisuel et la plupart des compagnies de danse contemporaine, à la fin des années quatre-vingts se sont prêtées à l'exercice de la vidéo-danse, sans pour autant défendre un propos cinématographique pertinent.

La démarche cinématographique de Wim Vandekeybus semble se situer en marge de toutes tendances chorégraphiques, ne considérant pas le cinéma, exclusivement, comme un moyen de fixer la danse. Il veut faire œuvre de cinéaste, au-delà du genre cloisonné de la vidéo-danse, et place ses longs et moyens métrages à mi-chemin entre le film de danse et la fiction. En effet, ses films ne se contentent pas de livrer un point de vue différent sur le mouvement dansé, mais ont pour ambition de raconter une histoire, de créer un univers cohérent. Néanmoins, cette perception différente du mouvement dansé, véhiculée par le médium cinématographique est développée dans ses films. La proximité de la caméra lui permet de livrer un regard singulier sur la danse et le corps du danseur, ce que la scène interdit, et il approfondit également certains paramètres de son travail chorégraphique. Un lien fort existe entre la danse et le cinéma, lien qui rend possible une compréhension du geste et une immersion au sein de la danse. Ainsi, dans une veine expérimentale, avant d'être

[560] Rosiny, Claudia, « La Narration du mouvement en vidéo danse. Modes narratifs d'une forme artistique intermédiatique », in *La Littérature*, décembre 1998, page 76.

considéré comme un objet artistique, le film de danse sert d'outil, d'exploration du mouvement dansé. Grâce au film de Steve Christiansen, *Chute*[561], les expérimentations menées par Steve Paxton sur le mouvement, la gravité du corps peuvent être analysées *a posteriori*. Le recours au ralenti livre certains secrets, détenus par le corps en mouvement. Aussi, dans ces phases expérimentales la vidéo s'avère être un outil non négligeable.

Nous limiterons notre étude des œuvres cinématographiques de Wim Vandekeybus à un corpus de deux films : *Blush* et *Here after*. La question de la relecture cinématographique d'une œuvre chorégraphique sera notamment abordée. On s'interrogera de ce fait aux difficultés que suscite le passage d'un médium à un autre. Quelles stratégies Wim Vandekeybus a-t-il favorisées pour une traduction, une transposition artistiquement pertinente de ces spectacles ? L'appellation de film de danse sera également questionnée, concernant ces deux films.

3.1.. Relecture cinématographique d'une œuvre chorégraphique

Comme le note, Herman Asselberghs[562], les films de danse – quelle que soit leur nature, comédie musicale ou chorégraphie pure – ne désignent pas tant la traduction d'un médium à un autre, que le croisement fertile entre arts vivants et audiovisuel, donnant lieu à un tout créatif. Wim Vandekeybus s'est adonné plusieurs fois à cet exercice de style, il a réalisé plusieurs films de danse, qui se présentent comme une relecture d'une proposition chorégraphique antérieure. Les deux œuvres choisies pour nourrir notre analyse, *Blush* et *Here after* appartiennent à la même phase créative, qui débute avec le spectacle *Blush* en 2002 ; suivent en 2005 la réalisation du film *Blush* et la représentation de *Puur*, découvert dans le cadre du festival d'Avignon. En 2007, le film de danse *Here after*, fortement inspiré du spectacle *Puur*, sort en salle.

---

[561] Christiansen, Steve, *Chute*, *expérimentation* Steve Paxton, Lisa Nelson, 1979, 10 minutes.
[562] Asselberghs, Herman, « Imitation du cinéma », in *Dance in Flanders*, pages 213-227.

Outre une proximité temporelle, les deux films réunissent une équipe technique et artistique similaire[563]. Mais cette nouvelle phase créative, inaugurée par *Blush*, et surtout marquée par la collaboration de Wim Vandekeybus avec Greet van Poeck, qui succède à Georg Weinand, à la place de dramaturge. Son arrivée dans la compagnie marque un tournant, et une réintroduction de l'élément narratif.

On notera que les deux productions scéniques (*Blush* et *Puur*) demeurent assez proches chorégraphiquement : systématisation du duo-duel, ingéniosité des portés... Ce qui les distingue, c'est l'interaction entre l'écran et la performance en direct. Malgré la proximité esthétique des deux spectacles et la convocation d'une équipe similaire, le parti pris cinématographique privilégié, pour chaque projet, marque un décalage. En effet, pour *Here after*, œuvre la plus récente, il procède à des choix esthétiques et techniques qui séparent le film non seulement de sa version scénique, mais aussi de son positionnement face au genre cinématographique que représente le film de danse. Entre *Blush* et *Here after,* une autre stratégie de captation ou de compréhension du mouvement dansé est privilégiée.

Les deux films étudiés s'opposent quant à la qualité de l'image, de la spatialité et de la représentation du corps.

Chaque film affirme un besoin d'autonomie différent, par rapport à la scène. Ainsi, on ressent le besoin de revendication, d'une filiation entre la version scénique de *Blush* et sa relecture cinématographique, qui conserve le titre d'origine et associe de ce fait les deux œuvres comme appartenant à un projet commun. La volonté de garder le même titre, renforce l'ambition de relecture du film, de réinterprétation d'une œuvre préexistante. *Blush* est tourné en à peine 10 jours : 7 jours en Corse[564], une journée sous l'eau et 2 jours en Belgique, à l'intérieur des caves de l'Académie[565]. En raison d'un temps restreint de tournage, le réalisateur a favorisé une manière intuitive de filmer, qui s'appuie sur une disponibilité totale

---

[563] *Blush et* Puur réunissent la même équipe : chorégraphie Wim Vandekeybus, dramaturgie Greet van Poeck, musique David Eugene Edwards (et Fausto Romitelli pour *Puur),* création des lumières Ralf Nonn et Wim Vandekeybus, assistant décor Daniel Huard, ingénieur du son Benjamin Dandoy. Certains interprètes dansent dans les deux productions : Laura Aris Alvarez, Elena Fokina, Robert M. Hayden, German Jauregui Allue, Linda Kapetanéa et Thi-Mai Nguyen.

[564] Toutes les scènes d'extérieur, ainsi que celles se déroulant dans une maison, après les funérailles, ont été tournées en Corse.

[565] La scène des funérailles a été dansée dans une salle des fêtes à Bruxelles et toutes les scènes renvoyant aux Enfers ont été tournées dans les caves de l'Académie à Bruxelles.

des interprètes. Toutefois, la maîtrise des parties chorégraphiées par les danseurs a facilité, et rendu possible, les prises de vues en un temps réduit. Cette connaissance parfaite des chorégraphies a également permis une adaptation immédiate des danseurs à un cadre différent de celui du studio ou du plateau.

Pour *Here after*, le positionnement face à l'œuvre scénique est sensible dès le choix du titre, qui marque une distance vis-à-vis de la création scénique. Wim Vandekeybus adopte un point de vue différent par rapport au sujet traité, dès le choix du titre. *Puur* se caractérisait par une fidélité au texte de P.F.Thomèse : « faites que tout soit pur, pur comme un nouveau-né[566] » et par une implication morale et politique, en traitant de l'épuration ethnique dans son ensemble. Le choix d'un titre différent pour le film souligne une évolution du propos, situant davantage l'œuvre dans une problématique métaphysique que politique. En effet, il se focalise sur le contraste entre la vie d'avant et la vie de l'au-delà. L'idée de vie après la mort dirige le film et l'argument politique se trouve relégué au second plan. *Here after* s'affirme comme un travail de relecture, de remontage et de réappropriation.

Comme pour *Blush*, il se sert de matériaux cinématographiques composites, mêlant prises de vues originellement destinées aux projections pendant le spectacle, donc antérieures aux nouvelles prises de vue. Ici, la mixité des matériaux utilisés est plus visible, elle se situe déjà à un niveau technique : associant le court-métrage réalisé en Super 8 et des images en 16 mm tournées *a posteriori*. L'association de deux supports aux qualités plastiques différentes sert à souligner les différences temporelles du récit, mais aussi à mettre en avant le processus de réemploi. Dans *Blush*, la diversité des matériaux cinématographiques est traitée de façon homogène et n'est pas détectable pour un spectateur qui n'a pas pris connaissance de la version scénique.

3.1.1 Modification narrative

Même si Herman Asselberghs conteste l'idée de traduction d'un médium à un autre, le passage d'une œuvre scénique à une œuvre cinématographique implique néanmoins certaines

[566] Programme de spectacle : *Puur*, Ultima Vez, Bruxelles, 2005, non paginé. Cf. Annexes.

modifications, donc un processus de traduction. Il apparaît nécessaire d'opérer certains réajustements d'ordre narratif. Chaque médium possédant ses propres codes narratifs, une adaptation à la forme expressive utilisée s'avère être indispensable.

Aussi, lorsque Wim Vandekeybus passe de la performance scénique au film, il procède à certaines modifications narratives. Une lisibilité de l'histoire racontée est recherchée dans le film, plus particulièrement dans *Blush*. Et, à l'incertitude narrative du spectacle, fait place une certaine clarté. Malgré un format filmique relativement court, environ une heure, qui correspond à un moyen métrage et seulement à la moitié de la durée du spectacle, aucune sensation d'ellipse narrative n'est ressentie. En effet, le corps de l'œuvre est conservé. Le cinéaste-chorégraphe respecte le déroulement chronologique de la pièce, mais l'ossature de celle-ci semble plus présente et marquée à l'écran. De la contextualisation des scènes, de l'association d'une action à un lieu précis naît sans doute cette impression de rigueur narrative. Les contraintes techniques, notamment, des prises de vues ont obligé le chorégraphe à une rigueur de construction, absente du travail scénique, qui s'est élaboré de manière plus organique et intuitive. Ici, il importait que chaque action soit liée à un lieu, et que cela fasse sens.

Si les scènes de danse sont conservées quasi dans leur intégralité, le fait de les associer à un lieu précis, à une atmosphère particulière, leur confère une teneur différente, leur donne plus de sens. Cette inscription dans le réel, dans une logique narrative est sans doute plus significative pour les actions performatives ou banales. Durant la scène d'ouverture de *Blush* (le spectacle), dans l'agitation générale, les interprètes disposent une série de verres sur le sol, sur lesquels ils vont tenter de tenir en équilibre. Si l'action paraît gratuite et sans grand intérêt sur scène, elle prend sens dans la version cinématographique, réalisée dans un contexte de fête et d'enivrement. Une interprète place les objets sur la table du banquet, et, motivée par l'ambiance festive générale, se hisse sur la table, puis sur les verres. L'action est alors mise en valeur par le cadrage, qui l'isole des autres actions, une focalisation est opérée, absente à la scène, où la « marche sur les verres » était absorbée.

Outre une contextualisation des scènes, certaines explications, absentes de la version scénique, sont livrées au spectateur. Par exemple, la scène d'ouverture, assez floue, où chaque personnage entre successivement sur scène, réalise des actions qui n'entretiennent pas de liens

logiques entre elles, mais consistent en une succession d'actes provocateurs, est remplacée par une fête de mariage. Le texte prononcé, dans le film, précise qu'il s'agit d'un mariage. Dès lors, un focus est opéré sur deux personnages, les mariés, incarnation d'Orphée et Eurydice, qui vont se détacher de l'intrigue. Cette différence, quant à la hiérarchisation des personnages est capitale. Si sur scène les dix personnages ou interprètes possèdent le même degré de présence, ici l'histoire se cristallise autour d'un couple catalyseur. Et, Wim Vandekeybus a voulu renforcer la relation entre Ina (Eurydice) et Joseph (Orphée), qui accèdent dans la version cinématographique à une véritable épaisseur psychologique. Sur scène, chaque interprète représente une facette du personnage principal, cette ambiguïté identitaire se trouve effacée à l'écran, au profit d'une distinction de chaque personnage. Chaque interprète possède des caractéristiques psychologiques et gestuelles qui lui sont propres, il incarne un rôle plus qu'un type. De plus le prénom de chaque interprète est conservé.

Pour *Here after*, la manipulation du matériau scénique, matériau source, s'avère être plus conséquente que pour *Blush*, puisque Wim Vandekeybus a retravaillé l'ensemble de la chronologie de la pièce. Les éléments scéniques développés dans *Puur* - actions performatives et actions dansées - sont réexploités quasi intégralement, mais dans un ordre différent, modifiant parfois leur sens. L'impression de réemploi prévaut à ce projet cinématographique, qui n'émane pas tant de la réutilisation du matériau chorégraphique que de la réappropriation des séquences audiovisuelles projetées pendant le spectacle. En effet, le processus de réemploi de fragments cinématographiques, certes déjà exploité dans *Blush*, mais homogénéisé, est souligné, ici, par la différence de support. Les séquences plus anciennes, tournées en super 8 viennent s'opposer aux séquences en 16 mm, et au-delà d'un contraste esthétique, une distinction temporelle nette est signifiée entre deux temps du récit. Ainsi, toutes les séquences en super 8 symbolisent le temps de l'avant. Elles ne sont pas toutes regroupées en un même point du film, mais se présentent comme des sortes de *flashbacks* venant ponctuer le temps de l'au-delà. Wim Vandekeybus reprend le procédé de confrontation de deux réalités temporelles, déjà expérimenté dans *Puur*, où le temps de l'avant était confié aux seules projections et le temps de l'après catastrophe à la scène. Ici, l'opposition se joue sur le même média, et le glissement d'une réalité à l'autre est facilité, donnant lieu parfois à une hésitation, une indétermination temporelle due à une succession, de changements rapides et subits d'une pellicule à l'autre.

Pour renforcer le microcosme de l'au-delà, quelques scènes sont ajoutées, notamment celle du « cabinet mortuaire », qui intervient au début du film et montre une exposition de cadavres. Les scènes tournées sur la plage vide d'Oye sont également des ajouts, elles viennent figurer la naissance, la mort prématurée et/ou la renaissance des enfants. Les qualités cinématographiques intrinsèques de ces scènes n'auraient pu trouver un équivalent scénique.

Le contenu narratif de l'œuvre demeure volontairement flou. Ces ajouts cinématographiques servent à enrichir l'atmosphère créée, mais n'ont pas pour dessein de clarifier l'histoire. Cette indétermination narrative correspond pleinement au sujet traité, qui touche à des questions métaphysiques. Sur ce point, il demeure proche du modèle narratif développé à la scène. Les interprètes sont désignés par leur propre prénom, notamment lorsque les femmes les appellent pour venir boire, ce qui n'empêche pas une indétermination identitaire, les interprètes n'étant pas liés du début à la fin à une identité précise. L'histoire racontée ne se focalise pas sur un personnage, mais renvoie à l'humanité dans son ensemble.

Dans le dossier de presse, le sujet du film est défini en ces termes :

> Fiction imaginée, par Wim Vandekeybus, inspirée des anciens mythes [bibliques] sur le massacre des Innocents et aussi des textes de l'auteur néerlandais Thomèse, *Here after* raconte en *flash-back* l'histoire d'une communauté isolée où, sous l'ordre d'un dictateur, a eu lieu à un massacre des enfants. Dès les séquences dansées, on voit les personnages revivre leur mémoire dans l'au-delà. Les sentiments et les traumas sont mémorisés par la mémoire du corps. Histoire de l'homme qui meurt de l'angoisse de perdre son pouvoir, le film visualise la terreur et son effet désastreux sur une communauté[567] .

3.1.2 Rapport à la spatialité

3.1.2.1. Espace réel

Le cinéma, dans sa possibilité de déplacement, d'installation dans une multitude d'espaces, permet-il d'avoir accès à un cadre réel ? Les films de Wim Vandekeybus marquent-ils une ouverture au monde ?

---

[567] Dossier de presse, Compagnie Ultima Vez.

> La scène de la danse est un espace clos quelles que soient ses transformations modernes ou postmodernes. Elle suppose un spectateur par définition immobile qui ne peut qu'être le regardeur des suggestions de lieux qu'un décorateur plus ou moins présent et inventif lui propose. Elle est enfermée dans une unité d'espace. Le cinéma peut lui rendre une assise de réalisme, transformer le décor en localisation extérieure, l'ouvrir sur de lieux qui ne sont plus artificiels. […] La sortie de scène va appuyer le sous-texte émotionnel d'une chorégraphie, orienter une lecture, renforcer son thème et son sens. Ouvrir le sens en même temps que l'espace.[568]

Sur ce point, les deux propositions cinématographiques étudiées s'opposent. Avec *Blush*, il montre une prédilection pour les paysages extérieurs et naturels. En revanche, pour *Here after*, à l'exception des scènes tournées sur la plage et des séquences réutilisées de *Puur*, il privilégie un tournage en studio, recréant un univers clos.

Le recours aux paysages naturels dans *Blush* peut être lu comme une continuité du travail entrepris avec les projections insérées dans le spectacle. L'animalité recherchée dans la gestuelle des danseurs est renforcée au contact de la nature. Une justesse corporelle est atteinte par la confrontation à un cadre naturel, qui contraint les danseurs à sortir de leur confort habituel. Le sol accidenté du sous-bois, ou le bord de rivière agrémenté de rochers, modifient leurs points d'appui et confèrent une véracité à leur danse. On passe ainsi, grâce au changement de décor, d'un mouvement chorégraphique à un mouvement « réel ».

Ce passage d'une réalité dansée à une réalité vécue, physique est perceptible dans la scène du cortège funéraire. Le groupe d'hommes traverse l'espace, le corps d'Eurydice attaché sur le dos d'Orphée. Sur scène, les hommes effectuent une sorte de parcours, qui quadrille l'espace, leurs pas sont pesants et leur visage tourné vers le sol. À l'écran, l'espace symbolique de la traversée est remplacé par un espace réel, les corps des interprètes ne miment plus la pénibilité de la traversée, ils sont réellement confrontés à l'obstacle physique de la rivière. Avec cet ancrage dans le réel, on peut regretter le pouvoir d'évocation, de métaphorisation de la scène. On glisse d'un mouvement figuré, dansé vers l'exécution d'une action réelle.

---

[568] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.*, pages 8-9.

Mais est-il nécessaire de sortir la danse de la scène ? Pour Thierry de Mey, le choix du lieu de tournage pour un film de danse est une « question fondamentale »[569]. Il n'exclut pas les tournages à l'intérieur, mais veille à ne pas filmer directement sur la scène pour, dit-il, « éviter la confusion avec un travail de captation[570] ».

Avec *Here after*, Wim Vandekeybus fait le choix d'une spatialité radicale et marque une rupture avec ses autres films de danse et courts-métrages, où le paysage jouait un rôle déterminant. Si, dans *Blush* ou *Inasmuch…*, certaines séquences sont tournées en intérieur, il s'agit néanmoins de lieux réels, issus du quotidien. Dans *Blush* par exemple, certaines scènes se déroulent dans une cuisine, puis dans le salon d'une maison, ouvert sur un jardin. Le principe d'ouverture sur l'extérieur est respecté dans *Inasmuch…*, dont la plupart des scènes se situe dans la maison d'un mourant. Dans *Here after*, Wim Vandekeybus décide de rejouer les actions scéniques dansées ou performatives (dans le sens d'actions banales), dans un cadre « artificiel », puisqu'il recrée dans un studio des espaces clos, reproduisant l'exiguïté de la boîte scénique (Cf. Planche XXXIV, p 349).

Il est vrai que « parmi les difficultés inhérentes au projet de filmer la danse – comme d'ailleurs les autres arts de la scène - figure en bonne place la question du décor. Va-t-on conserver la référence explicite à la scène ou au contraire exporter la danse dans un décor qui ne lui est pas originel ?[571] » Le cinéaste Wolfgang Kolb parvient à transporter la danse d'Anne Teresa de Keersmaeker, en dehors de l'espace neutre du studio, sans la dénaturer. Il trouve une sorte d'équivalent architectural à la géométrie et la précision de la chorégraphie, avec la salle de la bibliothèque de l'université de Gand, dessinée par Henry van de Velde. Le décor fait penser « […] à une toile de Mondrian, à la fois inscrite dans le réel – les chaises, les portes, les fenêtres - mais en même temps très proche de l'abstraction. Cette géométrie du décor, à laquelle répond la sobriété du découpage de Wolfgang Kolb, met en lumière cet échange souvent fécond chez la chorégraphe entre la sévérité et la tendresse […][572] » En portant son choix sur des lieux clos, Wim Vandekeybus atteint-il la justesse de Wolfgang Kolb, dans ce passage difficile d'un médium à un autre ? L'abandon du décor naturel, idyllique, privilégié dans *Blush*, se justifie : l'univers angoissé et inquiétant de l'au-delà ne

[569] Propos de Thierry de Mey recueillis par Dick Tomasovic, *Filmer La danse*, *Op. Cit.,* page 230.
[570] *Ibidem.*
[571] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.*, page 149.
[572] *Ibidem.*

pouvait prétendre à une crédibilité au sein d'un paysage paradisiaque. « L'univers du film a perdu son horizon, ses repères, il n'y a plus que le blanc et l'infini[573]».

On distingue deux lieux clos différents. Tout d'abord, le « cabinet mortuaire », découvert au début du film. Il s'agit d'une pièce noire de taille réduite, qui ne propose aucune ouverture sur l'extérieur. Le sol, les murs et le plafond sont recouverts de draperies noires qui ont pour effet de rétrécir l'espace, n'offrant aucun point de fuite. Le second espace, qui est double, tantôt noir, tantôt blanc, accueille toutes les scènes dansées du spectacle. Il consiste en une reproduction de l'espace scénique. Il s'agit d'un espace circulaire, délimité comme dans le programme décoratif de *Puur* par des rangées de piliers, le tout circonscrit dans une sorte de cube. En accord avec la symbolique chromatique de *Puur*, il conserve l'opposition entre le blanc et le noir, qui se limitait sur scène à un changement de costumes, les danseurs intervenant durant les premières scènes vêtues de blanc, puis troquaient leurs vêtements blancs contre des costumes noirs. Ici, l'opposition peut s'étendre à l'intégralité du programme décoratif, certaines séquences sont tournées dans le même espace, qui passe du blanc au noir, notamment pour les scènes d'infanticide. La volonté de reproduction de l'exiguïté d'un plateau scénique peut paraître surprenante au cinéma, là où une multitude de possibilités spatiales s'offre au cinéaste. En effet, l'impression de boîte scénique que Wim Vandekeybus évite habilement pour ses spectacles est ici recherchée sciemment. L'idée d'enfermement suscitée par le propos général se répercute dans son choix scénographique, en situant l'action dans un au-delà indéterminé et artificiel. Dans la scène du « cabinet mortuaire », par un effet d'uniformisation de l'espace, recouvert du même matériau, il accède à une dématérialisation spatiale, qui confère une sorte d'irréalité à la scène.

La reproduction, pour un tournage, de l'espace du studio avec un fond blanc ou noir est un procédé courant dans les films de danse[574], qui a pour effet de supprimer toute perspective atmosphérique ou linéaire. Le recours à l'artificialité spatiale se justifie souvent pour des raisons financières : le tournage est effectué directement dans le lieu habituel de répétition,

---

[573] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.
[574] Siebens, Evan, « Dancing with the camera : the dance cinematographer », in *Envisionning dance on film and video*, New-York, 2002, pages 218-227.

mais aussi pour des raisons pratiques : les danseurs n'ont pas besoin de s'adapter à un autre cadre. Le film de danse réalisé en studio aboutit, souvent, à une focalisation sur le mouvement dansé.

Notons que la démarche de Wim Vandekeybus est différente, le choix du studio étant davantage un choix esthétique que pratique. En effet, le choix d'un espace artificiel et exigu se justifie pleinement d'un point de vue « narratif ». Cela lui permet d'opposer nettement le temps de l'avant-catastrophe, matérialisé par les séquences en super 8, tournées dans le bunker et en extérieur, au temps de l'au-delà bloqué dans cet espace confiné, à l'exception des scènes tournées sur la plage. Il ne cherche pas un espace neutre, qui permettrait une focalisation sur le corps, puisqu'il met l'accent sur la particularité de l'espace fermé et le désigne comme un lieu oppressant. Il opère une sorte de transposition cinématographique de l'espace de jeu chorégraphique, à la manière de Lars von Trier, qui reprenait les codes de l'espace théâtral pour son film *Dogville*[575]. Tout comme chez le cinéaste danois, l'artificialité du lieu est mise en avant et permet également d'accéder à un espace symbolique. On retrouve au cinéma l'atmosphère, le pouvoir suggestif et métaphorique propres au théâtre. Ainsi, par le biais d'un décor artificiel, l'onirisme est convoqué.

La création d'un univers irréel se prolonge avec les scènes d'extérieur, où les personnages semblent perdus au milieu de l'immensité du paysage maritime. L'indétermination spatio-temporelle est obtenue soit par un espace délimité par un cadre strict, soit par l'immensité spatiale. L'impression de *no man's land* qui émane des scènes tournées sur la plage renvoie à la sphère de l'au-delà, mais également au ventre maternel, où les enfants morts sont - dans l'univers poétique de P.F. Thomèse - renvoyés[576].

> Comment rêver dans l'au-delà de la réalité des paysages, l'horizon est un repère. Nous avons voulu créer une impression d'infini, de vide et associer cela à quelque chose de très pur. J'ai vu le film de Terence Malick *Tree of Life*. Et il détient une vision de l'au-delà très proche de la mienne […][577].

---

[575] *Dogville*, Lars von Trier, production Vibeke Windelov, 2003, 178 minutes.
[576] « Il doit retourner en moi, il nous faut tout recommencer. C'est trop tôt, trop froid pour lui. Il faut qu'il se love à nouveau en moi. Et puis attendre, il doit attendre que son heure arrive », texte de P.F.Thomèse cité dans le *Programme du spectacle, Op. Cit*, non paginé. Cf. Annexes.
[577] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.

3.1.2.2. Traitement lumineux et chromatique

Le tournage en extérieur permet à Wim Vandekeybus de jouer avec les changements atmosphériques. Et la subtilité lumineuse, recherchée sur scène par les éclairages, est ici atteinte grâce à la lumière naturelle. Dans *Blush*, il se montre tout particulièrement attentif aux changements lumineux. Ainsi, l'un des duos-duel filmés, indépendamment des autres duos, paraît être réalisé d'une traite, du soleil tombant à la nuit. Les deux amants/adversaires débutent leur corps-à-corps dans une lumière crépusculaire et terminent à la nuit tombée. L'acharnement du combat est renforcé par cette impression de durée, de temps réel qui s'est écoulé pendant l'action. À la fin du duo les corps des interprètes ne sont plus visibles que sous la forme de silhouette (Cf. Planche XXXV, p.350).

On notera dans l'ensemble du film une utilisation dramaturgique des changements atmosphériques. En effet, les différentes colorations du ciel, dans les scènes d'extérieur, détiennent une place prépondérante, au-delà de toute considération purement plastique. Le calme suggéré par le bleu uniforme du ciel, au moment du suicide d'Eurydice, offre un contraste saisissant avec l'action tragique qui va se jouer. Lorsque les hommes traversent la rivière, transportant le corps de cette dernière, la pesanteur de leur procession est accompagnée par un ciel orageux, qui renforce, peut-être, la tension émotionnelle de cette scène (Cf. Planche XXXVI, p.351). Le même ciel perturbé est présent, lorsqu'Eurydice trempée vacille dans l'eau.

Si Wim Vandekeybus se sert des qualités lumineuses naturelles lors des prises de vues en extérieur, il procède également à une manipulation de l'élément lumineux, pour atteindre un rendu pictural. En effet, pour les scènes aquatiques de *Blush*, réalisées originellement pour le spectacle et intégrées par la suite à la fiction cinématographique, un chromatisme raffiné est recherché. La multiplicité des tonalités vertes et la variété des reflets lumineux convoqués sous l'eau font croire à une captation en milieu naturel. La palette chromatique dans l'univers cinématographique de Wim Vandekeybus se caractérise par une subtilité, une photographie raffinée (Cf. Planche XXXVII, p.352). La profondeur des tonalités chromatiques réunies, lors de la scène de la noyade, où on voit le corps d'Eurydice s'enfoncer dans les profondeurs

abyssales de la mer, rappelle une scène comparable, issue de *La Leçon de piano*[578]. Dans le film de Jane Campion, les qualités atmosphériques de la nature sont primordiales, la noyade du personnage principal révèle une beauté, malgré la teneur tragique de la scène[579].

La préciosité lumineuse de certaines toiles symbolistes est retrouvée dans la scène au bord de la mer dans *Here after*. Seule scène de l'au-delà tournée en extérieur, elle offre un contraste saisissant avec les scènes confinées dans un espace fermé, privées de la lumière du jour. Le corps des danseurs masculins, qui évoluent nus sur la plage, est baigné par cette lumière dorée scintillante (Cf. Planches XXXVIII- XXXIX, p.353-354). L'éclairage choisi marque une rupture avec les scènes précédentes, qui montre un corps livide à la carnation cadavérique. En effet, une lumière brute, provenant d'une source lumineuse artificielle et unique venait frapper le corps de sa teinte légèrement bleutée et conférait à la peau une apparence maladie.

Dans le cas d'un tournage en extérieur, comme dans *Blush*, où une lumière naturelle éclaire l'ensemble des scènes, le cinéma retrouve la profondeur de champ, la tridimensionnalité du plateau. La série de duos réalisée sur scène, devant la projection d'une végétation luxuriante, est transposée à l'écran sur une plage et donne à la danse une profondeur. L'image cinématographique n'a pas pour effet, ici, d'aplatir le corps et le mouvement des danseurs. « L'image cinématographique n'est donc pas simplement une image de lumière, donnée à la simple vue, mais le principe d'un parcours qui prend du temps et qui acquiert par là une qualité tactile et kinesthésique[580] ».

Cependant, les deux films de danse analysés ne se contentent pas d'exploiter les qualités d'une lumière extérieure. À la recherche d'univers singuliers, plus sophistiqués, Wim Vandekeybus fait appel à un éclairage artificiel. On notera dans les deux films la volonté de montrer l'action d'éclairer, par la manipulation de lampes portatives. Dans *Blush*, le choix scénographique pour figurer les enfers s'avère être un peu convenu. La vision proposée des enfers conforte un des clichés véhiculés par le cinéma, à savoir un univers caverneux faiblement éclairé, par une lumière rouge rasante. Wim Vandekeybus utilise le même procédé

---

[578] *La leçon de Piano*, réalisation Jane Campion, production Jan Chapman, 1993, 130 minutes.
[579] Scène de noyade, qui à l'origine clôturait le film de Jane Campion.
[580] Fabri, Véronique, *Danse et philosophie. Une pensée en construction,* Éd. L'Harmattan, Paris, 2008, page 90.

technique qu'à la scène, en ayant recours à un filtre rouge pour modifier ou accentuer les ombres. Mais l'intérêt de cette séquence cinématographique (d'un point de vue lumineux) réside dans la scène d'auscultation d'une femme morte, éclairée par des hommes-néons. Deux créatures, à la nature hybride (hybridité acquise par leur fonction d'homme-objet) sont postées aux angles de la pièce pour éclairer « l'opération » (Cf. Planche XL, p.355). Les deux hommes sont accroupis, les mains dans le dos, tenant dans la bouche un tube néon. Wim Vandekeybus fait-il référence, ici, aux hommes-objets du film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*[581] ? En effet, lorsque la Belle pénètre dans le château de la Bête, elle traverse un couloir éclairé par des bras-chandeliers, qui sortent du mur et s'inclinent selon sa trajectoire. Chez Wim Vandekeybus, l'homme objet créé apparaît plus prosaïque que chez Jean Cocteau, où seule une partie du corps humain était montrée.

L'action même d'éclairer est également soulignée dans *Here after* (Cf. Planche XL, p.355). Le spectateur découvre progressivement le contenu de la première pièce : le « cabinet mortuaire ». Des parties anatomiques lui sont dévoilées, éclairées par en-dessous et le spectateur devine qu'elles appartiennent à des corps suspendus. Peu à peu, les corps ne sont plus présentés comme des fragments anatomiques, la lumière révélant l'intégralité du corps. La caméra fait apparaître à l'écran la source lumineuse : une sorte de lampe halogène, délivrant une lumière crue, dirigée par un vieil homme à la barbe et aux cheveux blancs. La lumière se caractérise par une froideur, dont la blancheur quasi chirurgicale irradie les corps, à la carnation livide. Les fragments anatomiques saisis par la caméra apparaissent comme des pièces d'études médicales. Outre les pauses mortuaires des corps, notamment des trois femmes allongées tête-bêche sur une surface rectangulaire, qui reprennent la posture de gisants médiévaux, c'est bien la qualité lumineuse qui transforme la carnation du corps et dote cette scène de son caractère morbide (Cf.Planche XLI, p.356). L'attention charnelle prêtée au corps, dans *Puur* a disparu dans *Here after* : univers de l'au-delà privé des sensations du monde des vivants. Wim Vandekeybus confirme cette volonté de marquer une rupture esthétique et sensuelle entre les deux œuvres Il explique ainsi la perte de couleurs, le choix

[581] *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, production André Paulvé, 1946, 96 minutes.

d'un esthétisme différent de celui de la pièce, comme épuré : « Dans *Here after*, toutes les couleurs disparaissent et seules les oppositions peuvent exprimer quelque chose[582] »

On atteint une subtilité chromatique, qui brise la bichromie, lorsque la caméra parcourt le corps d'un homme roux (Cf. Planche XLI, p.356). S'oppose à la lividité de son teint sa pilosité colorée. De plus, la pause mortuaire privilégiée, les bras détachés du torse et le corps suspendu à quelques centimètres du sol, peut se lire comme une représentation contemporaine des crucifixions de la peinture sacrée. La rousseur du personnage, la légère tension qui crispe encore ses doigts et la raideur cadavérique du reste de son corps fait-elle allusion à la *Crucifixion*[583] de Grünewald ?

Pour *Here after*, il procède à une réduction de sa palette chromatique. Il ne fait pas le choix de tourner en noir et blanc, comme pour son premier film de danse *Roseland*, mais exclut les couleurs de la scénographie, se concentrant sur une opposition entre le noir et le blanc. Le film est tourné en couleur, il ne s'agit pas d'un noir et blanc pur, puisque certaines couleurs s'impriment malgré tout sur la pellicule cinématographique, comme la teinte légèrement bleutée de la peau, ou les chevelures blondes ou rousses des danseurs. Le noir et blanc s'affirme véritablement comme un parti pris esthétique et plastique, déjà esquissé à la scène.

La réduction chromatique opérée renvoie à un univers artificiel. Un au-delà, par son côté aseptisé, privé de toute sensualité, en témoigne la représentation du sang à la scène 2. Lorsque les interprètes masculins se frappent vigoureusement, leur peau est alors maculée d'une poudre blanche, qui symbolise le sang. L'univers aseptisé de l'au-delà, privé de chair et de couleurs s'oppose à l'image de l'avant-catastrophe colorée. L'absence de sang contribue à cette sensation et livre un univers comme débarrassé de vie. Si dans les séquences cinématographiques, issues de *Puur*, le sang est représenté en abondance, ici il semble interdit, une épuration chromatique l'ayant éradiqué.

---

[582] Entretient de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012.Cf. Annexes.
[583] *Retable d'Issenheim*, Grünewald, tempera, huile sur bois, 292 x 167 cm (crucifixion), 1512-1516, Musée d'Unterlinden, Colmar.

Le contraste recherché entre deux types de pellicule, deux univers au chromatisme différent est un procédé récurrent au cinéma, qui consiste souvent à opposer une pellicule couleur à une pellicule noir et blanc. Ce procédé est utilisé notamment par Tarkovski pour *Stalker* ou *Solaris*, où le va-et-vient du noir et blanc à la couleur ne vient pas souligner une progression dramatique ou étayer la structure d'ensemble du récit, mais exprime des sensations. L'opposition chromatique dans *Stalker* n'est jamais franche, elle ne marque pas une progression dramatique dans le voyage initiatique du groupe : « les couleurs de la zone sont fort pales et [...] le noir et blanc des abords désaffectés, transposé sur pellicule couleur, a des noirs charbonneux et des dominantes glauques...[584] ». René Prédal relève que la différence noir et blanc/couleur ne signifie pas chez Tarkovski « une quelconque opposition réelle/imaginaire, passé/présent ». En revanche, chez Wim Vandekeybus l'opposition plastique a une répercussion symbolique. La couleur renvoie au monde des vivants et le noir et blanc à celui de l'au-delà.

L'affirmation de la matérialité du décor et de son artificialité est due à la réduction chromatique. Les scènes dansées se détachent sur un fond monochrome, blanc ou noir, selon le moment de l'action, monochromie qui renforce l'impression de boîte scénique[585]. L'absence d'une luminosité atmosphérique qui offrirait des variations chromatiques et creuserait l'espace contribue à la création d'un univers esthétique maîtrisé, mais factice. Le renforcement de la planéité spatiale obtenu par un chromatisme réduit, associé à un éclairage artificiel, recréant l'éclairage scénique, rapproche *Here after* de l'univers irréel, à la plasticité exagérée, de Matthew Barney, notamment, le cycle 3 du *Cremaster* (Cf. Planche XLII, p.357). Dans ce troisième film, appartenant au projet *Cremaster*, l'intégralité des scènes est tournée à l'intérieur du Chrysler Building à New-York, donc dans un univers clos. La création d'un univers plastique cohérent prime sur l'impression de réalité, la maîtrise « absolue » du décor - recherche chromatique, lumineuse et sculpturale - empêche Matthew Barney de prétendre à la reconstitution d'une réalité observée. « Je voulais trouver un moyen pour que ce projet sculptural adopte une forme cinématographique tout en restant sculptural[586] ». Il construit une sorte de monde de conte de fées, fantasmagorique, peuplé de personnages hybrides, qui

---

[584] Prédal, René, *La photographie de cinéma*, Éd. Cerf, Paris, 1985, page 177.
[585] Cf. Annexes Vidéographiques, *Here after,* Wim Vandekeybus, « Espace clos », 1'09.
[586] Moisdon, Stéphanie, (sous la direction de), *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?* Beaux-arts Éditions, Paris, 2008, page 74.

viennent parfaire l'ambiance surréelle, créée. Dans *Here after*, la plasticité du décor ne contamine pas tant les corps, certains sont modifiés par les cadrages et la luminosité, mais ils conservent leur corporéité « banale ». L'attention aux détails, à une plasticité « irréprochable » concerne le cadre dans lequel les interprètes évoluent, qui par sa perfection ne renvoie pas à un univers réel.

L'évolution des danseurs devant une surface constituée d'un aplat monochrome, est récurrent dans les films de danse, servant à mettre en valeur le mouvement dansé, mais également à constituer un cadre fictif ou onirique pour l'action. Dans la version cinématographique de *Bhakti*, Maurice Béjart propose une utilisation spatiale proche de celle de *Here after* (Cf. Planche XLII, p.357). Les scènes dansées sont réalisées en studio, devant des fonds monochromes ou des camaïeux de couleurs saturées[587]. Les corps des danseurs vêtus d'académiques colorés reproduisant certains détails vestimentaires du sari, et le corps peint pour certains, se détachent sur un fond coloré offrant un contraste chromatique fort. À la scène 2, Jorg Donn vêtu d'un collant jaune, le corps peint en bleu, se heurte au fond rose fuchsia du décor. À la scène 1, les danseurs se fondent à la blancheur du décor, ne se détachant que subtilement de leur environnement. Les mouvements de caméra révèlent le corps qui se fond au décor. Avec *Here after*, Wim Vandekeybus semble retrouver cette simplicité du film de danse, qui se concentre sur le mouvement dansé et la constitution d'un univers plastique, comme prolongement esthétique de la scène. Les deux oppositions, chromatique et lumineuse, sont exacerbées à l'écran. Wim Vandekeybus se sert du mouvement de la caméra, de la variété de points de vue que le cinéma offre pour magnifier le mouvement. Et Maurice Béjart dit à propos du film de danse : « ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas de filmer purement et simplement un ballet préexistant. Il s'agit de régler les figures en fonction des possibilités de la caméra[588] ».

Un point de vue cinématographique intervient dans le film de Maurice Béjart comme dans celui de Wim Vandekeybus, qui concerne le choix d'une palette chromatique, d'un éclairage, mais également d'un mouvement de caméra, réglé en fonction de la chorégraphie. L'objet filmé dépasse la simple captation « objective » d'une performance. On notera également, une adaptation de la chorégraphie originelle au médium cinématographique. De

[587] Cf. Annexes Vidéographiques, *Bhakti*, Maurice Béjart, « Espace clos », 1'08.
[588] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.,* page 255.

plus, le film est enrichi par l'intrusion d'images « annexes », extérieures au studio. Dans *Bhakti*, on voit les couples de danseurs évoluer dans un univers quotidien, notamment le dernier couple filmé, qui erre dans les allées d'un centre commercial. Dans *Here after*, les interprètes incarnent des personnages dans le monde de l'avant-catastrophe, prisonniers dans une espèce de bunker. Le film de danse permet de faire coexister différents univers, et de rompre la monotonie du rythme chorégraphique. Notons que cette opposition rythmique est déjà présente sur la scène du Flamand, qui mêle scènes dansées et théâtrales.

3.1.3 Présence de la caméra

La difficulté majeure du film de danse résiderait dans la distance à respecter entre le corps de l'interprète et la caméra. La caméra doit-elle rester immobile pour capturer le mouvement ou l'accompagner au risque de l'anéantir ? Thierry de Mey[589] dit, à propos du mouvement dans un film de danse, qu'il s'agit d'un fait « […] Éminemment relatif, on bouge toujours par rapport à un repère. Si la caméra bouge dans le même sens que le mouvement, celui-ci s'en trouve affaibli ; en sens contraire renforcé. [...] Le corollaire de cette constatation est que pour rendre le mouvement, il faut prendre des points de repère visuels : arbres, fenêtres, murs...[590] ».

Dans *Here after*, la caméra bouge peu, elle s'approche du corps en mouvement, qu'elle capture parfois de manière fragmentaire. Comme dans la troisième scène du film, où un groupe d'hommes se frappant le visage est filmé en gros plan. La seconde séquence, qui n'est pas dansée et qui consiste en une exposition de corps, la scène dite du « cabinet mortuaire », propose une présentation parcellaire du corps. Chaque partie du corps est dévoilée indépendamment, ne rendant compte d'une intégrité corporelle, que lorsque la caméra tourne pour donner une vue d'ensemble de la pièce. Le regard porté sur les corps est celui du vieil homme qui s'approche tout d'abord, puis marque un mouvement de retrait pour embrasser l'ensemble de la scène. La focalisation sur une partie du corps en mouvement est néanmoins

---

[589] Thierry de Mey, compositeur et cinéaste. Il compose essentiellement pour le cinéma et la danse. Il a notamment travaillé pour Anne Teresa de Keersmaeker, Michèle-Anne de Mey et Wim Vandekeybus (What *the Body does not remember, Les Porteuses de mauvaises nouvelles, The Weight of a hand*). Il crée en 1984, avec le musicien Peter Vermeesch, l'ensemble *Maximalist*. Son œuvre cinématographique se concentre autour du spectacle vivant, il a réalisé des films de danse pour Anne Teresa de Keersmaeker. Il mène également une action pédagogique au sein de l'école P.A.R.T.S.

[590] Propos de Thierry de Mey, *Op. Cit. , page 231.*

peu utilisée chez Wim Vandekeybus. Dans *Here after* il préfère une captation du corps dans son intégralité, lorsqu'il bouge, et favorise le gros plan pour les scènes non dansées, pour une appropriation intime du corps. Comme dans la scène du « cabinet mortuaire », où il alterne entre gros plans des membres des corps suspendus ; et gros plan en contre-plongée du vieil homme, accentuant les ombres de son visage et le faisant apparaître momentanément comme un personnage menaçant, proche des traits sculpturaux du *Moïse* de Michel-Ange (Cf. Planche XLIII, p.358).

Le réalisateur de films de danse Thierry Knauff[591], qui se plaît à filmer seulement des parcelles du corps de Michel Noiret, explique ce parti pris artistique comme un équivalent esthétique et une manière de diriger le regard comparable à la scène :

> Sur scène, un corps est donné dans son entièreté. Mais au gré d'un geste, d'une attitude, d'une lumière, le regard et l'écoute vont être dirigés vers un point précis. On oublie le corps entier, pour se focaliser sur un détail, dans une certaine direction. Mettre en scène, c'est notamment organiser le trajet de ce point particulier à un autre, malgré la totalité des corps. Dans un film, la saisie globale d'un corps s'opère au gré et malgré sa fragmentation telle que l'imposent le découpage, le choix d'un cadre et le rapprochement et l'éloignement qui en résultent. Le corps est donné selon une autre courbe de perception et de récit, selon une autre trajectoire que celle de la scène[592] .

Dans *Blush*, les mouvements de caméra sont différents, sans doute en raison de l'espace ouvert. On distinguera dans cette production cinématographique les scènes plus théâtrales des scènes dansées. Ainsi, la scène de banquet qui ouvre le film comme la scène, succédant aux funérailles, se caractérise par un cadrage large, qui rend compte de la scène dans son intégralité. La caméra fait office de personnage témoin, elle enregistre les conversations, sans y participer vivement[593]. Dans la scène du banquet, les mouvements de caméra dépendent de la conversation : comme dans un entretien, la caméra se dirige vers le personnage qui détient la parole. Dans l'ensemble, elle demeure assez immobile ; dans la scène qui succède aux funérailles, elle semble « plantée » à un endroit de la pièce et ne suit pas les personnages lorsqu'ils en sortent. Les mouvements de caméra se multiplient, dès lors

---

[591] Thierry Knauff, réalisateur, qui se distingue à Cannes en 2000, avec *Wild Blue* (section « Un certain regard »). Il ne réalise pas exclusivement des films de danse.
[592] Propos de Thierry Knauff recueillis par Jacqueline Aubenas, *Filmer la danse, Op. Cit.,* page 236.
[593] Cf. Annexes Vidéographiques, *Blush*, le film, Wim Vandekeybus, « Caméra témoin », 1'54.

que les interprètes esquissent des mouvements dansés. Pour rendre compte de l'effervescence progressive de la scène du banquet, la caméra quitte sa position de témoin, de personnage appartenant à la fête, pour offrir une vue plongeante de la scène, hissée au-dessus de la table.

On notera le recours à une caméra intuitive, dans les scènes d'action, où les cadrages millimétrés à la Thierry de Mey, qui saisissent le mouvement avec minutie, sont oubliés, au profit d'une sensation de dépassement. Prenons pour exemple la scène de traque des femmes-animales dans la forêt : les femmes fuient, la caméra les suit et, dans le mouvement de course, filme le sol[594], comme participant pleinement à l'action. Cette caméra participative, donne l'impression d'appartenir à la communauté filmée.

Quant aux scènes de danse, elles bénéficient de cadrages et mouvements de caméra, qui appartiennent à des genres cinématographiques différents. Comme l'a souligné Viviane Gangloff, lorsque Wim Vandekeybus filme les créatures féminines, à la manière du documentaire animalier, il pose sa caméra à distance et effectue des rapprochements en utilisant le zoom. Ce respect d'une distance physique renforce l'impression d'animalité, de sauvagerie, qui émane de ces créatures.

Pour les duos conflictuels entre homme et femme, la caméra est tournoyante, elle s'approche du couple et propose différents angles de vue, mais relativement proches. La façon de capturer le mouvement, d'intensifier la vivacité des confrontations, rappelle les films de combat asiatiques, où la caméra tourne autour des protagonistes, mais surtout offre une multiplicité de deux points de vue. Dans *Blush,* on passe successivement et rapidement d'un partenaire à l'autre, comme dans la scène de combat, opposant deux femmes dans *Tigre et Dragon*[595]. Dans le film d'Ang Lee, les scènes de combat sont montrées du dessus, de loin pour offrir un point de vue d'ensemble et, à chaque mouvement, la caméra change de côté, se mettant dans la peau de chaque adversaire, successivement. La frénésie dans *Blush* semble supérieure à celle des films de kung-fu, qui laissent le regard s'appesantir plus longtemps sur un même mouvement. Ici, le passage d'un point de vue à l'autre est extrêmement rapide. Le duo est filmé rarement dans son intégralité, la caméra ne se fixe jamais, elle effectue comme un mouvement dansé passant du point de vue de l'interprète féminin, à celui de l'interprète

---

[594] Cf. Annexes Vidéographiques, *Blush*, le film, Wim Vandekeybus, « Caméra prise dans l'action », 39''.
[595] *Tigre et dragon,* réalisation Ang Lee, production Li-Kong Tsu, 2000, 119 minutes.

masculin, elle ne propose pas une image claire, chahutée par le mouvement. Son instabilité renvoie à la fureur du combat et, lorsque les duos se multiplient, elle se plaît à passer d'un couple à l'autre et recrée l'impression de débordement, de chaos que Wim Vandekeybus parvient à atteindre sur scène. La danse est filmée comme un combat, plus que comme une chorégraphie, où le déplacement du corps est connu à l'avance. Il confère à la caméra des qualités physiques, qu'une fixité ne permettrait pas. Le son contribue également à renforcer la comparaison entre le duo-duel filmé par Wim Vandekeybus et les scènes de combat de films asiatiques. En effet, le son provoqué par le contact violent entre les corps est intensifié, il est audible malgré l'ajout d'une bande-son musicale. Et les femmes, à la manière des combattants d'arts martiaux, poussent des cris, comme pour décupler leur force.

Dans *Here after*, le rythme de la danse est également intensifié par une multiplicité de points de vue, le montage quasi syncopé des scènes dansées confère une dynamique à l'action[596]. La caméra se colle pour ainsi dire au corps du danseur, permettant une intimité avec l'interprète, une immersion dans sa danse, pour s'éloigner la seconde d'après et proposer une vue de la même scène, en plongée, par exemple (Cf. Planche XLIV, p.359).

Filmer la danse, en conserver son caractère physique, son rapport brut parfois avec les spectateurs dans le cas de Wim Vandekeybus, est délicat. Le chorégraphe - cinéaste parvient sans doute à restituer la physicalité de sa danse, par cette proximité entre l'interprète et la caméra, par cette faculté d'immersion : en tant que danseur, au sein de l'action. Michel Jakar[597] évoque également une nécessité d'implication physique lorsqu'il réalise des films de danse.

---

[596] Cf. Annexes vidéographique, *Here after,* Wim Vandekeybus, « Multiplicité de points de vue », 1'40.
[597] Michel Jakar, il réalise de véritables films d'art sur le mouvement, parvient à capter les mouvements du corps sur scène avec justesse. Ce qui l'attire dans la danse, c'est le corps avant le mouvement.

> C'est toujours une rencontre entre ma présence, mon propre corps, sa place dans l'espace partagé, et le corps objet sujet de mon film. Chaque plan devient l'affirmation de cette rencontre. […] Ce moment d'appropriation physique de l'outil caméra a été pour moi le début d'une écriture plus généreuse, plus audacieuse et juste, et la naissance d'une complicité de corps-à-corps avec l'objet de ma « capture ». Il a fallu que je mette en jeu mon propre corps pour comprendre, interpréter, solliciter mieux le corps de l'autre. Pour devenir parti prenante du processus de mise en mouvement de mon partenaire en cinéma[598].

Chez Wim Vandekeybus, on retrouve dans sa manière de filmer, de restituer le mouvement dansé, le même investissement que sur scène, une application qui semble être totale.

Le cinéaste Thierry de Mey appréhende le mouvement dansé avec une sensibilité tout autre que celle de Wim Vandekeybus. En effet, il se distingue par « une exactitude du découpage rythmique, [une] attention particulière à la vitesse de déploiement du geste et [une] méticulosité dans la captation de son tracé[599] », un style rigoureux en partie dicté par les chorégraphes qu'il choisit de mettre en images, comme Anne Teresa de Keersmaeker. Sa manière d'appréhender le mouvement, qui paraît simple et froide, comparée à celle de Wim Vandekeybus, nécessite un apprivoisement de la danse. Il confie néanmoins, lors d'un entretien, toute la complexité de cet exercice stylistique :

> C'est une écriture de défi, de challenge. Le son et l'image sont au service de la captation du corps et du mouvement. Dans les écoles de cinéma, on dit toujours que les deux choses les plus difficiles à filmer ce sont les bagarres et la danse. Scorsese, à qui l'on demandait pourquoi il y avait tant de violence dans ses films, répondait qu'il se livrait en fait à un travail chorégraphique qui l'autorisait à faire du « cinéma pur »[600].

Il n'y a pas une manière de capturer le mouvement dansé, de parvenir à restituer sa corporéité singulière, à chaque type de danse correspond une ou plusieurs stratégies de capture. En effet, la caméra intuitive et parfois imprécise de Wim Vandekeybus trahirait la rectitude d'une chorégraphie comme *Rosas danst rosas* d'Anne Teresa de Keersmaeker.

---

[598] Propos de Michel Jakar recueillis par Dick Tomasovic, *Op. Cit.*, page 233.
[599] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.,* page 77.
[600] Propos de Thierry de Mey recueillis par Dick Tomasovic, *Filmer La danse*, *Op. Cit. ,* page 230.

Comme le point de vue architectural porté sur la danse par Thierry dénaturerait la sauvagerie inhérente à *Blush.*

3.1.4 Film de danse ?

Il convient de définir, ce qu'on admet sous la dénomination de film de danse. Il s'agit d'un genre cinématographique, qui désigne une multitude de regards portés sur la danse. Le film de danse ne renvoie pas à une démarche unique. Comme le note Evan Siebens, le film de danse est souvent considéré, à tort, comme un genre cinématographique unique[601], alors qu'il renferme plusieurs sous-catégories, dont le documentaire sur la danse, le film de danse, la danse créée pour un film. Evan Siebens inclut dans le champ du film de danse la captation de la performance scénique, qui certes relève du domaine du cinématographique et de la danse, mais se situe davantage du côté de l'outil mémoriel pour la danse et ne saurait prétendre à un quelconque point de vue artistique porté sur le matériau chorégraphique. Il me semble de ce fait indispensable de distinguer la captation audiovisuelle d'un spectacle de toute autre démarche cinématographique, qu'elle soit documentaire ou fictionnelle.

Et Herman Asselberghs[602] complète la définition de ce genre, de cette pratique cinématographique, en considérant tout film de danse comme une interprétation du chorégraphique. Quelle que soit la sous-catégorie empruntée, documentaire, film d'art ou fiction, le film de danse offre un regard singulier sur le mouvement et ouvre des perspectives. « Le cinéma documentaire aborde la danse en élargissant le regard qu'on peut porter sur elle[603] ». Le film de danse, qui se démarque du genre documentaire, va permettre à la danse de s'évader, de sortir de l'espace clos de la scène. Une émancipation de l'unité spatiale peut être permise par l'entremise du cinéma, qui lui rend « une assise de liberté ».

---

[601] Siebens Evan parle de « simple gender ».
[602] Asselberghs, Herman, *Op. Cit.*
[603] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.*, page 9.

> Il est bien évident et fort heureux que filmer la danse n'est ni un moule ni un genre. Juste un geste de cinéma qui n'est en rien différent de celui qu'un réalisateur sur un plateau poserait pour résoudre un problème de cadre, d'éclairage, de découpage d'un geste qui, pour certains, s'éloigne de l'anthropologie visuelle ou du rapport au documentaire pour s'apparenter à une progression et une construction fictionnelle. La danse est un sujet comme n'importe quelle histoire et le danseur devient l'acteur de son propre corps. Il appartient au cinéaste. Sa proximité, sa fragmentation, sa mise en espace se transforment en une mise en fiction, en récit d'un corps qui se dévoile. La danse devient moins une chorégraphie que le rapport d'un(e) danseur (se) avec son réalisateur[604].

Thierry de Mey réfute l'appellation de film de danse, lui préférant celle de film de mouvement, car la « notion est plus large et elle touche à la poésie[605] ». Le film de mouvement donne corps à une forme intermédiatique, un objet filmique hybride, qui se plaît à mêler différents genres cinématographiques.

Aussi, c'est pourquoi nous n'excluons pas du champ du film de danse le documentaire, qui offre un regard singulier sur la danse, une interprétation pour reprendre les termes d'Herman Asselberghs. Le documentaire doit trouver des stratégies de « capture » comparables à celles du cinéma d'art. De plus, au sein de leur film de danse, beaucoup de chorégraphes insèrent des séquences de type documentaire, comme Wim Vandekeybus dans *La Mentira*, ou encore Alain Platel dans *Lourdes, Las Vegas*[606]. À ce propos, le film de Chantal Ackerman réalisé autour de la figure de Pina Bausch dépasse le simple témoignage objectif que peut parfois détenir le documentaire, pour atteindre le cœur sensible de l'Œuvre.

> *Un jour Pina m'a dit* est construit sur la présence et le corps des danseurs, ce qui est l'essence même de la danse. […] Le film est structuré en longs fragments de spectacles, il n'est pas question de couper ou d'expliquer, mais d'entrer dans un univers où un mouvement, un déplacement, un geste quotidien brusquement vu et revu, dégageant une angoisse et une violence [...][607].

---

[604] *Ibidem.*
[605] *Ibid.,* page 230.
[606] *Lourdes, Las Vegas,* réalisation Giovanni Cieni, chorégraphie Alain Platel, production d'été, Qwazi, Victoria Theater productiehuis, RTBF, Canvas, France 3, 1999, 64 minutes.
[607] Aubenas, Jacqueline, *Op. Cit.,* page 40.

La difficulté du genre réside dans la captation du mouvement, dans sa compréhension mais surtout dans l'évitement d'une fossilisation. Jean-Paul Montanari ne comprend pas ce besoin de vouloir fixer la danse qui, selon lui, entre en contradiction avec la nature même de la discipline. « […] Pour moi, la danse est un art qui ne doit pas avoir de mémoire, elle doit être dans un présent permanent[608] ». Cependant, le film de danse semble se situer au-delà d'une mise en cage du mouvement, dans une optique créative, qui ouvre la danse. Pour leur création *Salsi Suits,* les chorégraphes Nicole Mossoux et Patrick Bonté admettent « qu'il s'agissait moins de capturer la danse que de créer une entité cinématographique où le langage gestuel soit complètement intégré à tous les autres éléments ; la chorégraphie a été conçue exclusivement pour la caméra, elle n'est pas transposable sur scène[609] ».

Le cinéma restitue le mouvement du corps d'une autre manière qu'au théâtre, selon d'autres codes et ne prétend pas procurer un calque du mouvement. La notion de présence, de réel tangible, qui définit l'acte théâtral, disparaît avec le cinéma. « Le théâtre est un processus organisé par l'être humain social selon un projet d'action à la fois fictif et réel, qui signifie pour lui seul. C'est précisément dans le réel tangible de corps humains agissants et parlants […] que réside le propre du domaine théâtral[610] ».

Même si le médium cinématographique est capable d'une restitution sans pareille du mouvement, il n'en demeure pas moins que le champ d'action du film de danse s'éloigne de ce besoin de reproductibilité du mouvement.

Quels sont les apports du film à la danse ?

La danse et le médium audiovisuel ont toujours entretenu des liens forts. La plupart du temps, le film remplissant une fonction d'archive est conçu comme un outil. Avec l'avènement de la vidéo, le film sert non seulement à archiver la danse, mais aussi à l'étudier, à l'analyser en profondeur, notamment par le recours au ralenti, à l'arrêt sur image. Les films de nature documentaire réalisés par Babette Mangolte *Water Motor*, autour du travail chorégraphique de Trisha Brown, et *Fall after Newton* de Steve Christiansen qui immortalise les étapes de

---

[608] Montanari, Jean-Claude, *Op. Cit.,* page 22.
[609] Mossoux, Nicole, Bonté, Patrick, « Théâtre-danse-image. Un langage hybride », in *Nouvelles de danse,* n°26, 1996, page 35.
[610] Rey, Alain, « Le théâtre, qu'est-ce que c'est ? », in *Le Théâtre,* 1980, page 185.

travail de Steve Paxton, ont permis une analyse en profondeur. Ces deux documents ont permis aux danseurs de comprendre certains paramètres techniques de leur travail et de l'approfondir. La vidéo devient donc un outil d'analyse pour les chorégraphes eux-mêmes. Elle remplit à la fois une fonction pédagogique et une fonction de diffusion[611].

Le film permet également d'entrevoir la danse sous un angle différent, indépendamment de sa nécessité - pour faire œuvre - de représentation scénique. Dans le cas de Wim Vandekeybus, la prise de vue cinématographique induit une lecture de l'œuvre chorégraphique et un approfondissement de certains paramètres, comme l'intensification des contrastes entre le monde de l'avant et de l'au-delà dans le film *Here after*. Dans *Blush*, d'autres questions se posent au chorégraphe, quant à la restitution d'une excitation scénique. Comment recréer l'énergie déployée sur scène en l'absence d'une « coprésence » du spectateur ? Des questions d'ordre purement cinématographique, comme le montage ou le cadrage permettent de restituer dans un langage différent certaines sensations éprouvées alors sur scène. Le chorégraphe Edouard Lock se sert des qualités cinématographiques pour amplifier ses recherches menées sur le corps. Ainsi, l'apparence sculpturale de ses interprètes féminines se voit magnifiée par la caméra dans *Amélia*.

La pratique cinématographique de Wim Vandekeybus vacille entre le film de danse pur, où seul le mouvement est pris en considération, et la fiction cinématographique. Les deux films analysés étiquetés sous le label film de danse, présentent des stratégies et une liberté différentes par rapport à la chorégraphie d'origine. En effet, la proposition cinématographique de *Here after* semble se situer davantage dans le sillage de l'œuvre scénique, en se concentrant sur la captation des parties dansées et surtout en reproduisant un espace clos, comparable à celui du plateau. De plus, la part narrative n'est pas tant confiée au film en lui-même, c'est-à-dire aux images, aux effets cinématographiques, qu'au texte. La narration est restituée par une sorte de voix-off, comme collée à l'image, déjà présente sur scène, sous la forme d'un narrateur ou de bandes enregistrées.

Blush donne l'impression, malgré une fidélité chronologique avec l'œuvre scénique, de s'accorder plus de liberté, notamment en s'appuyant sur le pouvoir de l'image

---

[611] Goldman, Michele, *Op. Cit.*

cinématographique qui prend le relais de la danse. La volonté d'émancipation à l'égard du chorégraphique est sensible. Le caractère fictionnel de l'œuvre s'affirme. Aussi, j'émets quelques réserves quant à l'argumentaire proposé par la compagnie, et en l'occurrence par les producteurs, pour présenter le film *Here after*. « Ce moyen métrage expérimental se situe entre danse et fiction, mais la balance penche clairement du côté de l'élément fiction. […] Cette fiction expérimentale le prouve clairement : Wim Vandekeybus se tourne résolument vers le cinéma[612] ».

Certes, on note une recherche peut être plus audacieuse dans *Here after* quant à la captation du corps en mouvement, ainsi qu'une capacité d'abstraction absente de *Blush* qui permet un recentrement sur des qualités plus plastiques. Or, *Here after,* par sa focalisation sur le mouvement dansé, reste ancré dans le genre du film de danse, contrairement à *Blush*, où la fiction, l'élément narratif emportent le spectateur.

[612] Dossier de presse de la compagnie Ultima Vez.

Quatrième chapitre : La narration comme apaisement des passions ou exacerbation des obsessions ?

Quatrième chapitre La narration comme apaisement des passions ou exacerbation des obsessions ?

La seconde phase créative de Wim Vandekeybus se distingue par un retour à la narration. La simple physicalité de ses premières œuvres ne lui suffit pas, le besoin de raconter quelque chose, même de manière anecdotique, se fait sentir dès *Immer das selbe Gelogen*.

On peut s'interroger sur les conséquences de l'intrusion de l'élément narratif au sein de son univers créatif. En effet, l'intrusion et le développement de la narration conduisent-ils à un apaisement progressif des passions ? L'élément narratif vient-il perturber la lecture des pièces de Wim Vandekeybus, en opérant un détournement du corps vers le verbe ? L'importance accordée au récit, parfois associé à la parole sous la forme d'un texte littéraire oralisé, conduit-elle l'Œuvre du Flamand vers un assagissement, où le corps exacerbé ne serait plus qu'un accessoire, une illustration de l'histoire à raconter ?

Tout d'abord, il importe de distinguer l'élément narratif de l'élément textuel. La source narrative peut se situer en dehors du champ littéraire. Les créations scéniques de Wim Vandekeybus s'inspirent de différents supports, tels que le cinéma de fiction, le cinéma documentaire, la littérature ou des anecdotes personnelles. Aussi, le rapport au texte n'est pas systématisé dès lors qu'il y a introduction d'une narration. Toutefois, le texte demeure une référence privilégiée chez Wim Vandekeybus quant à l'élaboration d'un nouveau spectacle : il s'en remet fréquemment au texte sous toutes ses formes[613] pour amorcer un nouveau projet. L'influence littéraire peut n'être que souterraine, c'est-à-dire qu'elle sera utilisée durant la phase préparatoire du spectacle, et n'apparaîtra pas directement sur scène. Dans ce cas, le texte demeure une référence intermédiale et une présence matérielle du verbe n'investit pas la

[613]Nouvelles, romans, textes poétiques, textes philosophiques etc.

scène. Ainsi, lorsque le chorégraphe s'inspire d'une nouvelle littéraire, les mots de l'auteur ne sont pas employés directement par les interprètes, la référence au texte passe par un autre médium que la parole, la force des mots de Milorad Pavic est transposée dans l'univers de Wim Vandekeybus sous forme d'images. Il n'y a pas une utilisation littérale de la source d'inspiration, mais transposition.

Sur quelle définition de la narration appuierons-nous notre argumentation ?

Nous partirons tout d'abord de la définition proposée par Patrice Pavis dans son ouvrage : *Dictionnaire du théâtre*.

> Au sens de récit : manière dont les faits sont relatés par un système, linguistique le plus souvent, occasionnellement par une succession de gestes et d'images scéniques. Comme le récit, la narration fait appel à un ou plusieurs systèmes scéniques et oriente linéairement le sens selon une logique des actions vers un objectif final le dénouement de l'histoire, de la résolution des conflits. La narration fait voir la fable dans sa temporalité, institue une successivité des actions et des images.[614]

Quant au récit, appliqué au théâtre, il est sollicité : « lorsque l'action elle-même peut difficilement être mise en scène[615] ».

Patrice Pavis ne considère qu'une narration traditionnelle, respectant une linéarité et tendant vers un dénouement dramatique. Or, il semble que la narration qui investit la scène contemporaine ne correspond pas tout à fait à ce schéma rigide et quelque peu éculé. En effet, on constate une mutation qui vient contrarier l'obligation d'un récit chronologique et abouti. Aussi, nous accepterons ici une définition plus contemporaine, où l'absence de linéarité est recherchée ne signifiant pas pour autant une éradication complète de la narration. Aussi nous considérerons qu'il y a narration dès lors qu'il y a tentative de restitution d'une histoire.

Chez Wim Vandekeybus, elle peut être considérée comme centrale, puisque le besoin de raconter une histoire prévaut à toute autre motivation. Cependant, la narration introduite sur scène n'exerce pas un rapport autoritaire sur les autres éléments constitutifs de son

---

[614] Pavis, Patrice, *Op. Cit.*, page 228.
[615] *Ibid*., page 294.

univers, qui conservent leur autonomie expressive. La narration est centrale, dans le sens où elle est devenue une nécessité expressive, mais elle n'est pas une finalité de la danse, c'est-à-dire que le corps n'est pas présent sur scène pour illustrer une histoire. La fascination pour le récit manifestée par le chorégraphe n'apparaît que par éclat.

La narration est protéiforme sur la scène du Flamand et ne répond pas à une rigidité formelle. La linéarité n'est pas une règle et souvent les histoires racontées sur scène revêtent un caractère anecdotique et se présentent comme une parenthèse à l'action principale. Ce caractère anecdotique du récit peut sembler contradictoire avec l'idée même de centralité de la narration évoquée précédemment. Or, il me semble que la nécessité de raconter n'est pas incompatible avec une forme plus modeste de narration. Avant de s'adonner à des projets plus ambitieux narrativement, Wim Vandekeybus a ponctué son Œuvre de récits éparses, puisés dans la littérature, qui loin d'être superflus sont devenus indispensables. Ainsi, avant de se servir des interprètes présents sur scène pour relayer un récit, l'histoire a été transmise via l'image et notamment l'image-mouvement des court-métrages insérés dans la fiction scénique. Le cinéma remplit avant toute une fonction narrative, et, comme dans *Her Body doesn't fit her Soul*, le court-métrage *Elba et Federico* vient combler un manque. Ce désir de conteur ne va qu'en s'intensifiant dans ses productions cinématographiques : comme en témoigne *Monkey Sandwich*.

Le texte présent matériellement sur scène peut également véhiculer une histoire. Toutefois, l'intrusion du texte ou de la parole se limite-t-elle à une fonction narrative ?

Avant d'évoquer les collaborations entre le chorégraphe et des auteurs contemporains, on s'intéressera à la présence de la parole sur scène, une parole spontanée, non écrite, créé lors des improvisations avec les interprètes de la compagnie. Cette parole existe en marge de tout désir narratif, comprise comme un prolongement expressif du corps des danseurs. La voix contribue par son organicité à renforcer l'expression des passions corporelles.

Puis, nous analyserons l'oralisation de certains textes, fruit d'une collaboration avec un auteur contemporain, où le texte fait partie prenante du projet artistique et dépasse la simple source d'inspiration. La parole devient le vecteur principal - tout du moins le plus visible - du récit. Elle n'est pas juxtaposable avec cette parole spontanée évoquée précédemment. Les deux types de parole se confrontent dans une même pièce, comme dans *Blush* où la

poésie de Peter Verhelst et la crudité des propos des danseurs s'entrechoquent. Le rapport au texte, à la parole, y est creusé et offre un contraste intéressant.

La présence du verbe sur la scène de Wim Vandekeybus s'accentue et se veut quasi systématique. Cet accès à une parole construite est, selon les productions, soit réservée à un interprète, hors de l'action qui fait office de narrateur comme dans *NieuZwart*, ou partagée entre les différents interprètes, comédiens ou danseurs. Je propose d'étudier quelques collaborations emblématiques entre le texte et la danse, qui se distinguent par leur utilisation scénique du texte par leur approche de la narration et par la nature même de l'élément littéraire choisi.

Tout nous nous focaliserons sur la seconde collaboration avec l'auteur Peter Verhelst, qui a écrit le texte de *Blush*. Quelles sont les particularités de cette collaboration ? Comment le corps répond-il ou fusionne-t-il avec la sensualité de la poésie de Peter Verhelst ? Nous nous attacherons tout particulièrement à l'oralisation du texte et à la place donnée aux danseurs. Puis, la collaboration avec un autre auteur de langue néerlandaise attirera notre attention : il s'agit de P.F. Thomèse, auquel Wim Vandekeybus emprunte les mots pour la réalisation de *Puur*. Enfin, le basculement vers la tragédie opéré avec *Œdipus/Bêt noir* et le recours au texte de Jan Decorte finalisera notre étude du texte dans l'œuvre de Wim Vandekeybus.

Dans une seconde partie, on se déplacera du texte vers le cinéma et son influence sur la scène. En effet, le cinéma s'impose comme un modèle narratif dans une pièce comme *Sonic Boom*, où une narration éparse est proposée qui s'appuie sur le texte de Peter Verhelst et sur le film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*. Le corps, présent par touches, vient pallier les lacunes narratives du texte et du modèle cinématographique. Enfin, la question de la narration sera abordée à travers *Monkey Sandwich*, œuvre à la fois cinématographique et performative[616]. Le film associé à la scène vient satisfaire les désirs de conteur du chorégraphe et met en avant ses obsessions. Il s'engouffre ici dans une veine plus narrative, ce qui n'exclut pas un dispositif scénique pertinent et des choix cinématographiques intéressants.

---

[616] *Monkey Sandwich* désigne d'une part la production scènique mêlant performance scènique et projection cinématographique simultanée et d'autre part la production cinématographique indépendante de la scène diffusée dans des salles de cinéma traditionnelles.

1. Réinjection de l'élément narratif : la place du verbe

Nous avons pris le parti de considérer le recours au texte, au récit dans l'Œuvre de Wim Vandekeybus comme une démarche tendant à réintroduire une narration, ce qui peut paraître impropre et réducteur pour certains spécialistes de danse. En effet, au regard des recherches menées sur le sujet par Michèle Fèbvre, tout élément extérieur à la sphère chorégraphique et aux arts plastiques a été désigné comme relevant de la théâtralité. Or, dans le cas du chorégraphe flamand, la théâtralité est certes une des composantes de ses productions scéniques, mais le désir de narration semble plus important, et la théâtralité apparaît dès lors comme un moyen plus qu'une finalité. Aussi, je considérerai l'introduction de la parole sur scène, et plus précisément d'une parole dictée par un texte littéraire, sous l'angle de la narration et non de la théâtralité.

1.1. État des lieux en danse contemporaine

Un retour vers la narration est commun à une partie de la danse contemporaine, notamment la nouvelle danse française émergeant dans les années soixante-dix, qui réintroduit une part de récit dans son approche. Cependant, il ne s'agit pas de narration au sens où on l'entend dans les compagnies classiques, c'est-à-dire d'une danse assujettie à un livret, un déroulé linéaire. Désormais, la narration n'ordonne plus le contenu chorégraphique, elle existe indépendamment du propos chorégraphique.

Une nouvelle conception de la narration émerge alors sur la scène chorégraphique à la suite de Pina Bausch, qui a permis une destruction, une déstructuration de la narration traditionnelle.

1.1.1 Apports et concepts de Pina Bausch quant à la narration

La déconstruction narrative dans l'Œuvre de Pina Bausch débute avec *Barbe-Bleue* en 1977. Avec l'abandon d'une structure narrative traditionnelle s'évapore la volonté de résoudre un problème, de dénouement dramatique. Des instants isolés sont privilégiés, sorte de gros plans sur des anecdotes, ne nourrissant pas de lien sémantique entre eux. Ils proposent un

éclatement de la linéarité qui est d'ordinaire garante de la cohérence narrative.

Une logique indépendante de la narration est privilégiée. Une sorte de « logique interne au devenir scénique[617] » s'impose, pour reprendre les termes de Stanislav Witkiewicz. Toutefois, la chorégraphe ne bannit pas toute narration ; elle la manipule, la déconstruit pour lui faire dire autre chose et renforcer son univers poétique.

La narration ne se situe plus, à partir de 1977, forcément au cœur de l'œuvre, elle n'en est plus le propos central. On assiste dès lors à un dépassement d'une continuité dramatique. Le contenu narratif de l'œuvre est évacué au profit de moments-clé. Pina Bausch ne met plus en valeur des passages décisifs quant à une évolution dramatique, mais se cristallise sur des détails, créant une micro-gestuelle porteuse de sens. L'intrigue générale est sacrifiée à ce théâtre des « didascalies »[618]. Son recours au texte s'inscrit dans cette déconstruction narrative. Les passages parlés sont isolés de la narration, et ne contribuent nullement à la linéarité ou à la cohérence propre au récit.

Avec *Barbe-Bleue*, par exemple, la chorégraphe procède à une réduction du conte-source, l'évolution narrative du récit d'origine est oubliée, au profit d'une forme répétitive. Le conte auquel Pina Bausch fait allusion sert de point de départ à l'œuvre. Il n'est pas nécessaire pour saisir l'intérêt du propos développé par la chorégraphe de connaitre l'histoire racontée par Charles Perrault. Le conte sert davantage de prétexte pour décrire l'oppression dont sont victimes les femmes.

En construisant sa pièce à partir de situations, de scènes qui n'entretiennent pas entre-elles de liens dramaturgiques, logiques, la chorégraphe rapproche son œuvre de l'absence de dramaturgie du réel. Elle a recours à la technique du montage, c'est-à-dire qu'elle assemble entre-elle différentes scènes, comme des pièces rapportées pour construire un «tout scénique». Aussi, les scènes choisies peuvent se chevaucher et donner l'impression par leur simultanéité d'une effervescence, voire d'une hystérie. Pina Bausch explique que ses œuvres détiennent

---

[617] Stanislav Witkiewicz cité par Kuypers, Patricia, « Dossier danse et dramaturgie », in *Nouvelles de danse*, n°31, 1997, page 33.
[618] Expression employée par Gauthier, Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Éd. L'Arche, Paris, 2009, 213 pages.

quelque chose d'organique dans la manière d'évoluer puisqu'elles « [...] ne se développent pas dès le début vers une fin bien précise. Elles poussent de l'intérieur vers l'extérieur[619] ». Une temporalité fragmentée émerge de cette pièce associée à la figure de la répétition, qui marque une rupture considérable avec la notion d'aboutissement de l'action, puisqu'à chaque repositionnement de la cassette audio par Barbe-Bleue, l'action retourne au point zéro. On note précisément dans cette pièce un anéantissement de la progression narrative, où les personnages ne peuvent jamais se projeter dans la réalisation d'une action ; ils sont bloqués dans un présent « interminable ». La logique et l'intérêt suscités par l'œuvre ne se situent plus dans le récit d'une histoire, mais dans le corps lui-même.

L'identité du personnage est également touchée, il perd de son unicité pour évoluer vers un personnage hybride. La chorégraphe se détache de la notion de rôle, voire de personnage. Ainsi, dans *Macbeth,* on assiste à une démultiplication des personnages principaux, procédé utilisé par de nombreux chorégraphes de la jeune génération. « Les pièces de Pina Bausch mettent en scène des êtres à la nature hybride et contrastée : ils oscillent entre silhouette et personnage ; ils sont à la fois extrêmement désindividualisés et profondément personnalisés[620] ».

Avec Pina Bausch, l'essence de la danse est questionnée, qui passe par une réévaluation de la narration. Paradoxalement à ce détachement à l'égard d'une narration trop rigide, elle procède à une introduction de la parole sur la scène chorégraphique. Chez elle, la parole n'est pas un signe narratif. Pourquoi alors la parole est-elle ressentie comme une nécessité par Pina Bausch ? Elle explique tout simplement que « la réalité ne peut toujours être dansée. On ne serait ni efficace, ni crédible[621] ».

En effet, au moment Pina Bausch opère une fusion entre deux formes expressives distinctes et énonce sa conception théâtrale de la danse, elle répond selon Brigitte Gauthier à

---

[619]Schmidt, Jochen, (ouvrage collectif), *Le Théâtre dansé de notre temps. 30 ans d'histoire de la danse allemande, livre accompagnant l'exposition*, Hanovre, 1997, page 12.
[620]Olivier, Émilie, *La Parole dans l'œuvre de Pina Bausch et de sa compagnie du Tanztheater, de 1976 à nos jours*, mémoire de maîtrise, U.F.R des lettres, études théâtrales, sous la direction de Manuel Garcia Martinez, Université Marc Bloch Strasbourg II, juin 2001, page 102.
[621] Bentivoglio, Leonetta, *Pina Bausch vous appelle*, Trad. de l'italien Leonor Baldaque, Éd. L'arche, Paris, 2007, page 10.

une « nécessité historique »[622] : « la danse ne suffit plus pour exprimer l'état du monde, elle a un côté suranné, elle semble trop éthérée à l'époque des contestations[623]».

La parole convoquée est souvent utilisée à contre-emploi, et débarrassée de ses capacités d'échange. Elle est placée au même rang que les gestes et vient souligner les non-dits inhérents à toute relation sociale.

Le contenu même de la parole ne semble pas avoir grand intérêt Pina Bausch met en scène un texte comme exsangue, marqué par la vacuité des propos. Elle s'ingénie à transposer la banalité d'une conversation quotidienne, qui souligne l'artificialité de ce type d'échanges, et qui apparaissent quasi-absurdes.

Elle recherche avant tout une authenticité, en travaillant à partir d'une parole usée, une sorte de cliché langagier, qui, à force d'avoir été répétée, apparaît comme vidée de son sens. Et la théâtralisation, la mise en scène de cette parole sans intérêt ne vient que renforcer l'absurdité du réel et de l'obligation sociale de communication. On n'y échange pas des idées, mais des mots, qui par habitude semblent avoir perdu de leur sens. Comme dans *Walzer* où deux personnages répètent: « *Danke schön, bitte schön* »[624], seule l'intonation donne sens à ces deux expressions.

Outre, l'absence d'intérêt des paroles échangées, les dialogues entre les personnages, si on peut encore les désigner comme tels, sont quasi-autistiques, dans la mesure où ils ne nourrissent pas un réel échange. Chaque personnage ne manifeste pas un effort de coopération nécessaire à toute conversation supportable. On note une violation des lois du langage courant. L'échange verbal est brisé, et la non-communication est renforcée par le comportement des personnages. Par exemple dans *Kontakthof*[625], les personnages se parlent sans jamais se regarder, alors qu'ils évoluent à quelques centimètres l'un de l'autre.

---

[622] Gauthier, Brigitte, *Op. Cit.*
[623] Gauthier, Brigitte, « Chez Pina Bausch le théâtre sert d'infrastructure à la danse », in *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain. Volume I filiations historiques et positions actuelles*, *Études* théâtrales, Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain, Louvain, n°47-48, 2010, page 114.
[624] *Danke schön, bitte schön*, signifie merci bien, de rien, en allemand.
[625] *Kontakthof*, chorégraphie Pina Bausch, costumes et décors Rolf Borzik, première 09/12/1978, Opernhaus Wuppertal.

1.1.2 Une narration contrariée

L'influence de la chorégraphe de Wuppertal sur l'ensemble du monde chorégraphique est considérable. Aussi, la narration privilégiée par les jeunes chorégraphes porte l'empreinte de cette dernière, même si ceux-ci développent un style radicalement différent pour certains. Désormais, une narration parcellaire, déstructurée, est possible. S'ajoute à une remise en question de la linéarité de la cohérence narrative une nouvelle conception de l'oralité sur la scène de danse, qui passe aussi bien par la parole spontanée qu'un texte littéraire.

Au-delà d'un bouleversement de la narration, l'Œuvre de Pina Bausch induit un nouveau rapport au monde, qui prend en considération l'humain, et les chorégraphes contemporains portent en eux cette ouverture au monde. Si, au début du *Tanztheater*, la théâtralité ou l'introduction d'une parole sur la scène chorégraphique est perçue comme un instrument de provocation, un instrument de « destruction des codes »[626] ne serait-elle pas davantage un signe d'humanité ?

Les liens entretenus par les chorégraphes avec la littérature se trouvent renforcés par l'abandon d'une narration linéaire. D'autres formes de collaboration avec le texte sont imaginées, relevant soit l'humanité des interprètes à travers une parole spontanée, soit la poésie des mots.

Quelle narration est mise à l'honneur sur la scène chorégraphique contemporaine ? Le « floutage » des frontières entre les genres disciplinaires institué par le *Tanztheate*r a contribué à la réévaluation de la narration et a révélé le besoin de « raconter quelque chose » éprouvé par les chorégraphes. « […] Les limites se brouillent : le théâtre ne se fait plus uniquement avec la parole, mais avec le corps et le geste ; la danse devient bavarde, elle parle d'elle-même ou d'autre chose (ceci vaut pour la nouvelle danse française, belge, italienne et celle des Pays-Bas), on raconte tout simplement des histoires d'hommes ou de femmes ».

Les chorégraphes ne manifestent plus le désir de raconter une histoire avec un début et une fin, la continuité narrative n'est plus respectée, supplantée par une forme de narration

---

[626] Gauthier, Brigitte, « Chez Pina Bausch le théâtre sert d'infrastructure à la danse », *Op.Cit.*

anecdotique, c'est-à-dire qu'on privilégie le récit de courtes histoires, de détails qui n'ont pas une finalité dramatique. On passe d'une unité narrative à une narration lacunaire. « L'ensemble de ce qui se danse aujourd'hui, échappe à toute continuité dramaturgique et se propose comme une succession, ou une juxtaposition de séquences entretenant entre elles des liens flous n'ayant rien à voir avec une quelconque organicité narrative[627] ».

Dans la logique d'une déstructuration narrative, on assiste également à une rupture de l'univocité du sens. En perdant son caractère illustratif, chaque séquence chorégraphique n'est plus nécessairement porteuse de sens. Pour Lionel Godart : « [...] ce sens était enfin brisé pour relever la réalité de l'imaginaire dont il n'était que l'artifice [...][628] ».

La danse est désormais perçue comme une forme expressive, où la fonction signifiante n'est plus que secondaire. Le chorégraphe n'a pas pour dessein de créer une pièce entièrement signifiante, certains signes ne s'adressent qu'au corps, aux sens, et échappent à toute signification. Et selon Laurence Louppe, la danse serait « […] expressive et signifiante mais non porteuse de sens au sens linguistique, il faudrait parler d'un sens philosophique, ontologique et esthétique[629] ». La danse s'affranchit de cette charge significative et révèle sa nature expressive propre. La valeur intrinsèque de la discipline chorégraphique est réévaluée dans les années quatre-vingts. Et le témoignage de Josef Nadj à ce sujet est révélateur : « il n'y a pas à proprement parler de narration dans ce que je veux créer. […] Mais il y a des traversées d'espace par les corps, généralement les corps de mes amis qui ont partagé ma mémoire, mon histoire, mes blessures, mes deuils. Il y a un tel relevé de traces, quelque chose comme un va-et-vient entre des paysages et des langues[630] ».

L'abandon d'une narration traditionnelle dans la danse et la perte d'univocité du sens n'engendre pas un basculement vers une abstraction formelle, comme c'était le cas chez Merce Cunningham par exemple. On note un ancrage de la Nouvelle Danse dans la réalité, une ouverture au monde, en ménageant toutefois une autonomie vis-à-vis du sens. La danse ne s'institue pas comme code signifiant. Et chez des artistes de la jeune danse belge comme Alain Platel, Arne Sierens ou Jan Lauwers l'attachement à une chronologie éclatée persiste.

---

[627] Febvre, Michèle, citée par Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit.*, page 262.
[628] Godart, Lionel, *Pour la Danse*, n°85, décembre 1982, page 26.
[629] Louppe, Laurence, *Op. Cit.*., page 68.
[630] Nadj, Josef, « Les Années danse », in *Art Press, hors-série*, cité par Louppe, Laurence, *Ibid*., page 81.

Une volonté d'extraire une parcelle de réalité et de l'insérer sur scène, en préservant une spontanéité naturelle se fait sentir chez Arne Sierens, à la tête de la compagnie Cécilia, et ancien collaborateur d'Alain Platel. « Ce que j'aime c'est que tout tombe ensemble et que l'on ait l'impression que la vie s'invite là, sur scène devant nous. Je cherche une forme de poésie assez pure. Au sens chimique du terme, dans la lignée de Kantor ou de Delbono, qui ne fasse pas le récit de la vie, mais amène le processus de la vie sur scène, avec tout ce que cela peut avoir d'aléatoire[631] ». Quant à Jan Lauwers, il évoque la nécessité lors de la création de *La Chambre d'Isabella* de trouver une nouvelle forme de narration pour raconter son histoire. « [...] Si nous avons pu renouer avec une forme de narration, à la fois chronologique et éclatée, pour raconter la vie d'Isabella dans le XXe siècle, c'est parce que nous avons d'abord détruit la narration classique, dans une sorte de négation de l'histoire du théâtre[632] ».

Indépendamment de toute narration, la danse contemporaine renoue des liens avec le texte, surpassant parfois la relation qui unit danse et musique. Le texte peut irradier la scène de différentes manières : soit indirectement en servant de source d'inspiration, soit directement par son oralisation. Selon Laurence Louppe, le texte demeure un des matériaux privilégiés par les chorégraphes quant à l'élaboration de leurs pièces. En effet, les chorégraphes contemporains font appel au texte comme référence intermédiale et souterraine. Le sous-texte n'impose pas un système narratif, mais il est considéré comme un déclencheur, une source d'inspiration. Désormais, les chorégraphes s'intéressent à la valeur intrinsèque du texte, à ses qualités poétiques, négligeant son contenu narratif. Si une narration intervient, inspirée du texte-source, elle ne se situe plus forcément au cœur du projet.

Comment le texte est-il intégré au matériau chorégraphique ? Si une collaboration étroite entre les deux médias a toujours existé, elle s'est vue profondément modifiée avec l'avènement de la danse contemporaine, qui s'intéresse à nouveau au texte, mais ne l'utilise plus comme argument ou livret. Déjà chez les chorégraphes comme Serge Lifar, une ouverture au texte déclamé sur la scène de danse est effectuée, il associe aux danseurs un récitant. Néanmoins, cette perméabilité de la scène chorégraphique au texte ne se distingue guère d'une collaboration avec la musique, puisque le texte sert avant tout de fond sonore. Le

---

[631] Sierens, Arne, propos recueillis par Darge, Fabienne, « La recherche de nouvelles formes de narration », in *Le Monde*, 05/07/2005, Vlaams Theater Instituut, boîte d'archives, Avignon 2005.
[632] Lauwers, Jan, propos recueillis par Darge, Fabienne, *Ibidem.*

même procédé associant danse et récitant est employé - de manière récurrente - chez Bob Wilson. Le texte vient parfaire une atmosphère poétique et s'ajoute à la musique. Cependant, l'approche scénique de Bob Wilson se situe davantage du côté de l'opéra que de la danse, où l'intrusion de la parole n'est pas une nouveauté. Dominique Bagouet avec *Meublé sommairement* installe une réelle collaboration entre le texte - toujours récité - et la danse. Les deux discours interfèrent l'un sur l'autre, dépassant la juxtaposition.

La présence du texte s'intensifie et se complexifie, notamment avec l'avènement de la jeune danse belge. Ainsi, chez Anne Teresa de Keersmaeker, l'introduction du texte - tout comme n'importe quel autre média - se présente comme un moyen de déplacer les frontières disciplinaires. Pour une de ses interprètes, Fumiyo Ikeda, le texte permet un nouveau rapport au temps, une liberté, une sorte de respiration que les séquences chorégraphiées en chœur excluent. « Un texte permet de s'arrêter soudainement ; dans les pièces de danse par contre, lorsqu'elles se déroulent en unisson, il faut se conformer à une architecture convenue[633] ». Anne Teresa de Keersmaeker entrevoit l'intrusion du texte sous l'angle de la collaboration, de la modification qui entraîne une hybridité médiatique, et abandonne le principe de juxtaposition superficielle de deux médias. « Chaque phrase, chaque groupe de mots extraits d'un texte existant et placés dans un contexte nouveau voient leur valeur augmenter du fait qu'ils prennent place dans une nouvelle structure linguistique[634] ».

La matérialisation du texte sur la scène de danse par son oralisation, nous conduit à nous questionner sur le statut de la voix et notamment celle du danseur. En effet, ne disposant que très rarement d'une formation de comédien, la voix du danseur est utilisée différemment de celle du comédien. Elle est considérée comme un prolongement naturel du corps, avant d'être une quelconque émanation de la pensée. Pour Anne Longuet-Marx : « le travail sur la voix est un des modes de résistance et d'exploration, et nous sentons bien que la voix, c'est

---

[633] Adolphe, Jean-Marc, Jansen, Sara, Luyten, Anna, *Rosas Anne Teresa de Keersmaeker*, Éd. La Renaissance du livre, Tournai, page 38.
[634] Propos issus des cahiers d'Anne Teresa de Keersmaeker, cités par Adolphe, Jean-Marc, Jansen, Sara, Luyten, Anna, *Ibid.*, page 285.

encore du corps avec ses strates, son feuilleté plus ou moins riche dans ses articulations, ses variations, ses failles et ses fastes[635] ».

Le texte fortement présent sur la scène de Jan Fabre, bien qu'écrit, résultat d'une production littéraire, est néanmoins considéré par son auteur, dans son oralisation comme appartenant pleinement au corps. « Oui, pour matérialiser le texte, le sculpter par l'action physique, il est contaminé par l'organe de la voix, c'est physique[636] ».

Au fur et à mesure que le théâtre se vide de mots, la danse semble s'en gorger. On n'assiste pas pour autant à une « intellectualisation » de cette dernière, par la présence de la parole, mais à une humanisation du danseur. Cette notion d'humanité prévaut chez Alain Platel, où la voix, la parole, le rapport au texte ne sont sollicités que pour renforcer la sensibilité du danseur et ses qualités d'être humain. « Les danseurs sont entiers, ce ne sont pas seulement des gens qui bougent, mais aussi qui pensent, qui parlent, qui peuvent chanter, tout est possible. […] Ce qui est très important pour moi c'est le fil rouge de l'émotion. Même si les spectateurs savent que *Pitié !* est inspiré de *La Passion selon Saint Matthieu*, on ne voit pas *la Passion*. On peut suivre l'histoire qui est racontée par la musique, si on comprend l'allemand ; mais le spectacle est aussi plein d'associations plus personnelles que les danseurs ont exprimées autour de cette histoire. Et j'espère que l'on sent ce thème de la compassion dans toute la pièce, car c'est, pour moi, le plus important.[637] ». Les pièces d'Alain Platel se construisent autour de l'idée de communauté, de partage entre des personnes aux sensibilités différentes et souvent exacerbées. « Toutes les pièces que j'ai réalisées jusqu'à présent tourne autour du même thème : il s'agit d'un groupe de gens qui est présent dans un certain endroit et, parce qu'il y est déjà depuis trop longtemps, certaines choses sont apparues...[638] ».

On peut s'interroger sur l'autonomie préservée de la danse, face à l'introduction de la parole. Pour Catherine Bouko, chez Jan Lauwers « le texte a recours à la danse pour gagner en

---

[635] Longuet-Marx, Anne, « Réflexions sur la scène d'aujourd'hui », in *Alternatives Théâtrales*, n°105, 2010, page 16.
[636] Fabre, Jan, (entretien réalisé par A. Longuet-Marx), « Sculpter le texte par l'action physique », in *Études Théâtrales*, n° 47/48, 2010, page 144.
[637] Platel, Alain, (entretien réalisé par A. Longuet-Marx), « La Communauté en scène », in *Études Théâtrales*, n° 47/48, 2010, page 151.
[638] Programme de spectacle, *Het muziek la tristeza complice*, les Ballets C. de la B., 1995, non paginé.

cohérence et en représentation, mais la danse déploie un univers autonome[639]». Elle évoque une indépendance sémantique de la chorégraphie, qui résiste à la contamination du texte. Enfin, chez Jan Lauwers le « textocentrisme » est évité, tous les éléments sont placés au même rang et la force du spectacle résiderait dans cette confrontation de divers éléments. « [...] Les autres composantes scéniques ne sont pas au service de l'énonciation du texte : la scénographie propose une « dramaturgie visuelle » non dramatique, et la danse contemporaine s'immisce fréquemment dans le dispositif scénique. La confrontation entre les univers dramatiques et chorégraphiques donne toute sa force au spectacle [640]».

1.2. Évolution narrative dans l'œuvre de Wim Vandekeybus

Wim Vandekeybus se fait remarquer dans le monde de la danse avec trois compositions chorégraphiques (*What the Body does not remember*, 1987, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, 1989, *The Weight of a Hand*, 1990) qui se distinguent par une brutalité physique et une intensité du moment, excluant de ce fait toute structure narrative, qui aurait tendance à ordonner les actions et déclencherait une sorte d'apaisement. Le jeune chorégraphe joue alors sur les variétés rythmiques, alternant les moments de pure dépense physique avec des saynètes humoristiques. Les enjeux révélés par ses premières pièces se situent davantage du côté de la performance que de la danse. En effet, si on prend pour exemple *What the Body does not remember*, la pièce se compose d'une succession d'actions à réaliser selon un protocole précis, perturbées parfois par l'intrusion du hasard. Chaque tableau[641] se caractérise par une action différente à effectuer, qui représente soit un danger potentiel pour l'interprète - comme dans la scène de lancers de briques - soit une difficulté d'exécution, comme dans la scène d'habillage/déshabillage[642]. Wim Vandekeybus propose alors des mises en situation, des amorces d'histoires pas ou peu contextualisées, comme la scène de fouille au corps, qui intervient à la scène 4 sans préambule. À la scène précédente, les interprètes quadrillaient

---

[639] Bouko, Catherine, « Texte et danse dans le théâtre postdramatique. *Le Bazar du homard* de Jan lauwers », in *Études Théâtrales*, n° 47/48, 2010, page 163.
[640] *Ibid*, page 160.
[641] On compte 7 tableaux : 1. Martèlement sur une table et réponse des danseurs. 2. Lancers de briques. 3. Défilé en enfilant des vestes de costumes, puis jets de serviettes. 4. Fouille au corps. 5. Poses photographiques sur une chaise. 6. Scène d'habillage/déshabillage. 7. Martèlement contre le sol, autour de corps allongés, jeu avec les limites de sécurité.
[642] Durant la scène 6, un homme retire son pull pour le donner à sa partenaire, celle-ci s'endort et il essaye de lui retirer le vêtement sans la réveiller. Démultiplication de l'action sur le plateau.

l'espace scénique par des marches rapides en se lançant des serviettes de toilette, qu'un des interprètes surpassé par la frénésie des jets, tentait de ranger. Cette scène de jets de serviettes détient un côté burlesque qui ne laisse pas présager la dureté de la fouille au corps qui suit. Seul un changement musical associé à un changement lumineux prépare la scène de confrontation. C'est pourquoi nous parlons d'une narration minimaliste : le contexte dans lequel les actions sont réalisées n'est qu'évoqué, les situations sont à peine esquissées que l'on passe à un autre tableau. En 1991, il confie ne pas vouloir trop en dévoiler, et préfère rester dans une évocation. « Je veux évoquer, suggérer, je ne veux pas tomber dans l'explication pour ne pas vendre la mèche[643] ».

Cependant à partir de sa quatrième création *Immer das selbe Gelogen*, un changement narratif est perceptible. Ses compositions semblent davantage structurées et répondent plus à des thèmes qu'à de simples oppositions formelles. On peut considérer sa rencontre avec Carlo Verano comme point de départ de ce changement narratif. L'intérêt que Wim Vandekeybus porte aux récits autobiographiques du vieil homme, dans sa création de 1991, le conduit à modifier son travail scénique et à intégrer par éclat des fragments narratifs, insérés au spectacle sous forme de projections cinématographiques, de nature documentaire. Progressivement, une narration, même fragmentaire pénètre son univers scénique. La seule physicalité ne suffit plus à le contenter.

Y a-t-il rupture avec l'idée d'une « corporalité autosuffisante » propre selon Hans-Thies Lehmann au théâtre postdramatique ?

La perméabilité à l'égard de la narration qui se fait sentir dans les pièces de Wim Vandekeybus n'est pas écrasante, c'est-à-dire que la présence du récit, sous quelque forme que ce soit, n'avilie pas le corps à une fonction illustrative. Il conserve toute sa force brute, qui entre désormais en résonance avec le récit direct ou indirect. De plus, ce déplacement vers la narration est progressif et ne correspond pas à un schéma académique qui consisterait à imposer une linéarité qui ayant pour finalité un dénouement dramatique.

---

[643] Bréniel, Pascale, « Wim Vandekeybus porteur d'une nouvelle énergie », *Op. Cit.*

Il est à noter que ce nouveau rapport au récit s'inscrit dans le choix des titres de ses spectacles. Peu à peu la scène se gorge de mots. De situations esquissées, on glisse vers un véritable contexte dramaturgique - notamment avec son interprétation d'Œdipe - et les titres se raccourcissent. En effet, dans ses pièces à la narration réduite, le titre sert en quelque sorte de guide. Ainsi, avec ses premières productions, où le corps en actions prime sur tout récit, le titre *What the Body does not remember*, soit : « ce dont le corps ne se souvient pas », permet d'éclairer les spectateurs sur les intentions du chorégraphe. Pour ses œuvres plus récentes, on constate une prédilection pour des titres courts comme *Blush*, *Puur* ou encore *Menske*[644]. Ces titres courts se contentent de donner une coloration particulière à l'œuvre, il n'est plus alors nécessaire de livrer plus d'indices sur le contenu de la pièce avant de la découvrir.

L'installation progressive d'une structure narrative plus complexe provient partiellement de ses collaborations avec un assistant-dramaturge. L'impulsion créatrice appartient pleinement au chorégraphe ; toutefois les thématiques amenées sont creusées par les recherches littéraires, plastiques ou autres menées par son assistant-dramaturge. La fonction de dramaturge pénètre la sphère chorégraphique, jusqu'alors réservée au monde du théâtre, et « désigne aujourd'hui le conseiller littéraire et théâtrale attaché à une troupe, un metteur en scène ou responsable d'un spectacle[645] ». Pour Patrice Pavis la fonction de dramaturge oscille entre l'adaptation d'un texte théâtral et la recherche documentaire.

À travers la lecture de nombreux textes théoriques sur le théâtre et la danse contemporaine transparaît l'essence évanescente de la fonction de dramaturge. En effet, le rôle attribué au dramaturge se trouve être intrinsèquement lié à la relation particulière et à chaque fois différente que le chorégraphe ou le metteur en scène instaure avec ce dernier. Ainsi, pour Marianne van Kerkhoven, dramaturge de théâtre puis associée à la compagnie Rosas, il est indéniable que cette fonction est difficile à définir et ne saurait se restreindre à une seule définition. Elle emprunte en guise de définition celle proposée par Bernard Dort : « la dramaturgie, c'est une conscience et une pratique[646] ». Marianne van Kerkhoven compare la dramaturgie à une forme de poésie, à une façon d'approcher la réalité en structurant différents éléments constitutifs au médium théâtral.

---

[644] Dialecte flamand, diminutif de *Mens*, qui signifie homme, être humain.
[645] Pavis, Patrice, *Op. Cit.*, page 105.
[646] Kerkhoven, Marianne, (van), « Le processus dramaturgique », in *Nouvelles de danse, dossier danse et dramaturgie*, n°31, 1997, page 19.

Chez Wim Vandekeybus, le recours à un assistant-dramaturge s'inscrit dans le processus de création comme un moment de discussion, qui conduit à un enrichissement du propos artistique. Dans cette phase de collaboration avec son dramaturge, certaines pistes sont creusées par l'apport de matériaux extérieurs (films, œuvres plastiques, ouvrages littéraires etc.) et d'autres sont abandonnées. Les décisions reviennent pleinement au chorégraphe, le dramaturge remplissant davantage un rôle de conseiller.

Laurence Louppe, dans *Poétique de la danse contemporaine,* met l'accent sur la particularité de la fonction de dramaturge en Allemagne, héritée du théâtre moderne. Ainsi dans la danse, le dramaturge « est chargé de fournir au chorégraphe une palette de références puisées dans différents corpus de savoir, qui peuvent servir, selon le moment où ils interviennent de ressorts d'inspiration, de justification idéologique, ou encore de relance esthétique à certaines étapes de la création[647] ». Elle compare dans le même texte toute création scénique à un travail de recherches, où une piste est lancée souvent de manière intuitive, puis étayée et enrichie par un réseau de références et enfin expérimentée sur le plateau ou dans le studio de répétition, lors d'une seconde phase du processus de création.

Le soutien demandé par Wim Vandekeybus à son assistant-dramaturge semble peu éloigné de la conception germanique, lui concédant peut-être un rôle critique plus important. L'importance de la personnalité du dramaturge se fait sentir avec l'arrivée de Greet van Poeck en 2002 pour *Blush*. Son approche littéraire marque un tournant décisif quant aux choix narratifs du chorégraphe. Son emprunte est visible et instaure une nouvelle phase créative. On notera également la longévité de cette collaboration qui dure depuis près de dix ans. Greet van Poeck met à disposition de Wim Vandekeybus une multitude de matériaux artistiques ou non, en lien avec le propos créatif. Leurs discussions portent sur la structure de la pièce, la décision de conserver telle ou telle scène ou d'en modifier l'ordre. Les références apportées par Greet van Poeck sont évaluées par le chorégraphe, qui craint toujours d'aboutir à une œuvre parcourue par trop de sources d'inspiration visibles. Il ne souhaite pas proposer une œuvre composée d'une succession de citations.

---

[647] Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit.*, page 253.

Progressivement, Wim Vandekeybus se dirige vers une méthode de travail où la danse devient « secondaire », c'est-à-dire qu'elle n'est sollicitée que lors d'une seconde phase de travail, après avoir discuté avec ses interprètes de l'intérêt et de la nécessité de la pièce. Ils commencent tout d'abord par cerner le propos ; aussi importe-t-il avant de danser « de formuler ce qu'on veut raconter[648] ». Comme chez Pina Bausch, le processus de création est amorcé par la parole. Une sorte de squelette, parfois disloqué, est posé sur scène pour éviter de se disperser. Avant de se mettre à danser, les interprètes doivent être conscients de la raison pour laquelle ils bougent et de l'endroit où ils veulent emmener le public. Après cette étape la danse intervient et apparaît comme un moyen d'expression naturelle et non pas comme une forme abstraite régie par des lois internes au « chorégraphique ».

1.3. Présence du texte

Avant même de parler d'une collaboration avec un auteur, on note une présence dite souterraine du texte. Le texte sert alors de support réflexif à la pièce, de matériau à l'élaboration de celle-ci. On peut parler d'une référence intermédiale, puisque le texte n'est pas utilisé comme matériel sonore, il n'est pas présent directement sur scène.

Durant la phase préparatoire, c'est-à-dire durant les quelques semaines qui précèdent le travail sous forme de *workshop* avec les interprètes, le chorégraphe se documente, ou, plus justement, stimule son imaginaire par la lecture d'ouvrages (nouvelles et romans essentiellement). Il ne s'empare pas d'un ouvrage en particulier pour en proposer une adaptation scénique. La ou les sources littéraires exercent une influence indirecte, parfois elles sont même amenées à disparaître durant le processus de création. La source littéraire n'est pas forcément dévoilée au public au moment de la représentation. Les recherches réalisées en amont par Wim Vandekeybus sont cruciales pour amorcer un travail sur le corps qui s'appuie sur une réflexion en profondeur. Ainsi dit-il aimer « lire des histoires puis je les mets de côté

[648] Entretien de Wim Vandekeybus, réalisé par Aurore Heidelberger, le 8 août 2012.

pour ne pas utiliser l'histoire directement, mais pour utiliser les choses qui viennent de l'histoire[649]».

Lors d'entretiens accordés à la presse, il cite à plusieurs reprises comme référence le roman lexique de Milorad Pavic, *Le Dictionnaire Khazar*, qu'il exploitera de diverses manières dans *Mountains made of barking*, *Bereft of a blissful Union* et *7 for a Secret never to be told*.

> The elusive interplay of the countless overlapping stories, the dream life that for the khazars is as real as everyday life, the mixture of lyricism and violent physicality, the development of a very personal logic : all these are elements on which Wim Vandekeybus has recognized his own fascination[650].

La lecture de l'ouvrage de Milorad Pavic a profondément marqué le chorégraphe, qui s'y réfère fréquemment. Ses choix littéraires révèlent une attirance pour le conte, les univers fantastiques. Le surréalisme qui émane des ouvrages de Julio Cortazar, Milorad Pavic ou Italo Calvino le séduit, et suscite au chorégraphe la création d'images cinématographiques ou scéniques. Ainsi, *7 for a Secret never to be told* porte le sceau de la superstition, traversée par différentes influences littéraires ou orales, telle que la comptine irlandaise, qui donne son titre à la pièce, le reste de la comptine étant inscrit dans le programme du spectacle. *Le Dictionnaire Khazar* est une seconde source d'inspiration, qui fournit à Wim Vandekeybus des pistes, des thématiques à exploiter. Une fascination pour la superstition est détectable dans*7 for a Secret never to be told* et mène la danse.

---

[649] Anderson, Zoé, « Wim Vandekeybus : the maning beauty of still images », in *The Independent*, 22/01/2004, boîte d'archives de la compagnie Ultima Vez.
[650] Jans, Erwin, *Wim Vandekeybus, Op. Cit.,* pages 26-27.

> Les gens superstitieux essayent d'approcher la complexité de la vie en attribuant, par exemple, des significations aux phénomènes de la nature. Des choses par nature indifférentes se voient alors investies d'un pouvoir capable d'expliquer événements et émotions. [...] Bien que personnellement je ne sois pas vraiment superstitieux, je suis fasciné par la manière dont les gens arrivent à donner un sens aux événements de leur vie, à expliquer leur propre façon d'être. Les gens superstitieux n'ont pas des esprits paresseux, tout au contraire. Je dirais que la superstition est une façon créative de faire face à la réalité[651].

Donner corps aux croyances, créer un univers visuel équivalent au texte de Milorad Pavic, semble être la difficulté majeure rencontrée avec *7 for a Secret never to be told*. Certains passages issus du *Dictionnaire Khazar* servent de piste à la danse. Comment traduire sur scène l'imagerie textuelle ? Pour Jean-Marc Adolphe :

> Wim Vandekeybus entend frotter le réel du corps aux virtualités du fantastique. Une manière peut-être d'enflammer l'imagination. […] À la grandiloquence des mythologies, Wim Vandekeybus préfère la simplicité et les méandres du conte. Là où la mythologie érige une vérité surnaturelle, le conte s'insinue dans les incertitudes de l'existence. Le conteur est un passeur de récits et d'images. Il fait de la vie une œuvre de fiction, dont les mensonges disent vrai[652].

D'ailleurs, le chorégraphe, attaché au registre du surnaturel, du récit, dit être en préparation d'une nouvelle création intitulée *Réinventer les contes de fées*[653].

Il est intéressant de considérer la relation tissée entre le texte, la culture littéraire en général et l'univers scénique de Wim Vandekeybus non pas sous l'angle de la théâtralité, mais sous l'angle du conte, de la transmission orale. Le conte désignant « un récit, rapports, et, particulièrement de quelques anecdotes, de quelques aventures. Récit d'aventures merveilleuses ou autres, fait en vue d'amuser[654] ». La légende, quant à elle se situe davantage du côté du populaire et trouve ses origines au Moyen-âge. La notion de récit, de transmission d'une histoire est capitale au sein du microcosme vandekeybusien et s'intensifie au fil des créations. C'est pourquoi, l'utilisation du texte s'inscrit dans une approche narrative, même contrariée, plus que dans une approche théâtrale.

---

[651] *Programme du spectacle, 7 for a Secret never to be told*, *Op. Cit.,* page 7.
[652] *Ibid*., page 20.
[653] *Ibidem.*
[654] Définition, *Dictionnaire Littré*.

La multiplicité des sources littéraires, cinématographiques et plastiques donne lieu à une matière composite, constituée d'une succession de sources. Nous avons évoqué concernant *7 for a Secret never to be told* le recours à différentes sources littéraires qui ne passent pas par une oralisation, mais s'affirme comme des références explicites, restituées au public par le biais du programme. Toutes les références ne sont pas toujours aussi clairement désignées. Parfois son travail se réfère à une histoire cachée comme dans *Sonic Boom*, pièce qui s'inspire librement de l'œuvre cinématographique d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, sans révéler sa source. Wim Vandekeybus manifeste souvent la volonté de conserver une part d'obscurité quant à ses références. Ce que nous verrons avec *Blush,* où une double présence littéraire traverse l'œuvre. Une présence directe avec l'oralisation du texte de Peter Verhelst et une référence plus implicite, qui prend pour modèle l'histoire d'amour d'Orphée et Eurydice relatée par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Il dit à propos de*7 for a Secret never to be told* : « mon travail possède une histoire cachée. Le spectateur y trouve beaucoup d'idées, mais le cercle n'est pas clos. Je ne peux pas expliquer le secret. Je fais le contraire, en fait[655] ».

1.4. Collaboration avec un auteur contemporain

1.4.1 Différents degrés de présence du texte avec Blush

Blush se caractérise par une multiplicité de sources différents types de textes s'y confrontent. Les mots de Peter Verhelst s'imposent à la scène. L'auteur flamand poursuit sa collaboration au sein de la compagnie Ultima Vez, inaugurée avec *Scratching the inner Fields*, où l'un de ses textes, retravaillé en partie, servait de support narratif principal. Avec *Blush*, Wim Vandekeybus souhaite une mixité textuelle, une confrontation de différents registres de langue. Ainsi, à la prose de Peter Verhelst, aux structures de phrases recherchées et construites, se heurte la parole « trouvée » par les interprètes lors des séances d'improvisation-création.

---

[655] Sheer, Apollinaire, « From sound to silence », in *San Francisco weekly*, 25/03/1998, boîte d'archives de la compagnie Ultima Vez.

1.4.1.1. Le texte souterrain

Outre une présence matérielle du texte via la théâtralisation du texte de Peter Verhelst, *Blush* révèle la présence d'un texte caché, qui a la particularité de ne pas être antérieur à l'élaboration du projet. Le chorégraphe part tout d'abord du titre, relativement court comparé à ceux de ses autres créations puisqu'il n'est constitué que d'un seul mot : *Blush*. Il choisit un terme anglais, quelque peu suranné, qui désigne un état physiologique : le rougissement. La pièce a pour thème principal l'amour et ses répercussions sur le corps. Comment la perte de l'objet aimé transforme-t-elle l'être humain physiquement ? Aussi, après quelques semaines de travail, il apparaît évident pour sa nouvelle collaboratrice et dramaturge Greet van Poeck que le propos défendu par Wim Vandekeybus s'impose comme une « relecture », une vision contemporaine du mythe d'Orphée et Eurydice conté par Ovide dans *Les Métamorphoses*.

Dans un second temps, le texte d'Ovide est pris en considération par le chorégraphe et accède au rang de référence intermédiale, c'est-à-dire une référence qui n'est sollicitée que durant le processus de création et n'est pas visible directement sur scène. Il n'y a pas de citations du texte d'Ovide. Cependant, le propos général développé dans la pièce - et plus tard dans le film - demeure proche de celui des *Métamorphoses*. Wim Vandekeybus se propose d'explorer l'inconscient sauvage où le corps a ses raisons que la raison ignore. En d'autres termes il s'intéresse à la façon dont l'amour ou la perte de l'amour peut déclencher des réactions physiques externes. Il y montre la transformation du corps sous l'impulsion d'un état émotionnel. Aussi note-t-on certaines similitudes avec le texte d'Ovide, où l'amour affecte le comportement des personnages, les conduisant à réaliser des actions parfois insensées, comme Orphée qui se précipite dans le royaume de Perséphone sans réfléchir, ou encore les prétendants d'Atalante[656] prêts à mourir dans l'espoir de pouvoir peut-être la conquérir.

Dans les livres X et XI des *Métamorphoses*, les amours malheureuses d'Orphée et Eurydice sont rapportées. Le désarroi du poète face à la mort de sa bien-aimée est dépeint au début de chacun des deux livres. Sa souffrance est montrée comme le moteur de ses actions. Ainsi guidé par son état émotionnel, Orphée se précipite aux Enfers pour ramener Eurydice. Submergé par son amour pour elle, il rompt la condition de la résurrection de celle-ci en se

---

[656] Ovide, *Les Métamorphoses,* Livre X, trad. G. Lafaye, Folio Classique, Paris, 2011, pages 341-347.

retournant. Puis, dans le livre XI, Orphée seul pleure son amour disparu et ignore la convoitise des autres femmes, ce qui causera sa perte.

Au-delà d'une référence thématique, quelle place détient ce texte caché, souterrain dans les deux versions de *Blush* ?

Certes, la narration privilégiée dans la version scénique ne respecte pas à la lettre le récit d'Ovide : il ne s'agit pas d'une transposition rigoureuse du texte antique. En revanche, « l'intrigue » principale est respectée : on y retrouve un couple déchiré par la mort, le récit linéaire est perturbé - dans la version scénique de *Blush* plus particulièrement - puisqu'une multitude d'éléments et de scènes détournent l'attention du spectateur de l'histoire d'amour. D'autres problématiques sont abordées sur scène, qui complexifient l'approche narrative de Wim Vandekeybus.

La référence au texte d'Ovide se fait davantage par petites touches et correspond à la manière d'appréhender la narration par une partie des chorégraphes contemporains.

> La référence, comme un éclair secret, visible ou non. La référence est une thématique sous-jacente, qui peut se manifester de façon continue ou par éclair, presque par éclat de sens. Elle peut s'afficher, ou demeurer invisible, son existence n'étant parfois connue que des seuls témoins de la création. C'est le cas de très nombreuses pièces qui demeurent flottantes, comme des rêves à jamais restitués, les histoires, allusions, citations mises en jeu dans le travail de conception, d'élaboration. C'est ce qui donne à certaines pièces leur épaisseur, des pièces à couches superposées d'événements, dont le plus important demeure souvent dans la latence, en marge de ce qui est dansé[657] .

Dans le cas de *Blush*, la référence au texte n'est pas indispensable pour comprendre le propos, mais indispensable pour en saisir la saveur. En effet, la fureur des *Métamorphoses* transparaît à travers la danse de Wim Vandekeybus. Il y a comme une imprégnation de la violence des mots qui dépasse toute citation textuelle. Ainsi peut-on lire la violence des rapports entre les hommes et les femmes comme se référant à la force des mots d'Ovide.

---

[657] Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit.,* page 266.

> Une de ces femmes secouant sa chevelure dans l'air léger : « le voilà, s'écrie-t-elle, le voilà celui qui nous méprise ! » Et elle frappe de son thyrse la bouche harmonieuse du chantre qui eut pour père Apollon ; mais la pointe, enveloppée de feuillages, y laisse seulement une empreinte sans la blesser. Une autre s'arme d'une pierre […] Cependant ses ennemis l'attaque avec un redoublement d'audace, rien ne les arrête ; elles n'obéissent plus qu'à Erinys déchaînée. […] Puis elle tourne contre Orphée lui-même leurs mains ensanglantées […] Elles brandissent contre lui les unes des mottes de terre, les autres des branches arrachées aux arbres, d'autres des pierres ; tout va alors être bon pour armer leur fureur[658].

L'acharnement des femmes dépeint par Ovide, motivé par le dédain d'Orphée à leur égard, prisonnier de son chagrin, rappelle les scènes filmées sur la plage dans la version cinématographique de *Blush*. « […] Orphée avait fui tout commerce d'amour avec les femmes […] Nombreuses cependant furent celles qui brûlèrent de s'unir au poète, nombreuses celles qui eurent le chagrin de se voir repousser[659] ». Le personnage masculin, incarnation d'Orphée, est assailli par les créatures féminines, qu'il repousse systématiquement. Toutefois la fureur décrite par Ovide est amoindrie chez Wim Vandekeybus, qui ne transforme pas les femmes en créatures sanguinaires. La version cinématographique de *Blush*, en raison du médium, semble plus à même de rendre compte de l'importance des descriptions, notamment celles s'attardant sur les paysages. On retrouve à l'écran la luxuriance, le caractère pittoresque des paysages grecs. Enfin, la scène des funérailles est peut-être une interprétation du deuil des Naïades et des autres créatures sylvestres suite à la mort du poète. « Pour toi, les arbres se dépouillant de leur feuillage, faisant tomber leur chevelure, prirent le deuil ; les fleuves mêmes, dit-on, s'accrurent de leurs propres larmes ; les Naïades et les Dryades refoulèrent leur voile sous un manteau noir en laissant flotter leurs cheveux[660] ».

1.4.1.2. Collaboration avec Peter Verhelst

Le texte prononcé sur scène n'est pas celui d'Ovide, mais celui de Peter Verhelst. L'auteur flamand est aguerri aux collaborations scéniques, après une reconnaissance en tant que poète. Il se fait notamment remarquer par son adaptation de l'*Orestie*, *Aars* en 2000 mise en scène par Luk Perceval. *Blush* est la seconde œuvre de Wim Vandekeybus pour laquelle Peter Verhelst met sa plume à contribution. Le texte centré sur la perte de l'amour, se présente

[658] Ovide, *Op. Cit.,* pages 350-351.
[659] *Ibid*., page 323.
[660] *Ibid*., page 352.

comme une version contemporaine du texte d'Ovide. Il offre non seulement une contemporanéité au texte antique, mais aussi une universalité en supprimant tout contexte. Chaque monologue est séparé des autres ; aucune caractérisation des lieux, ni des personnages n'est effectuée.

La réexploitation du mythe à l'intérieur du texte de Peter Verhelst déclenche un phénomène d'intramédialité. Il y a, en quelque sorte, une mise en abîme du texte d'Ovide. Cependant l'intramédialité ne concerne le texte de Peter Verhelst que dans sa version littéraire, dès lors qu'il est mis en scène, le phénomène d'intramédialité s'évapore, en raison de la présence de plusieurs médias. On pourrait également considérer l'influence qu'exercent *Les Métamorphoses* sur le texte contemporain comme de l'intertextualité. « La théorie de l'intertextualité postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent[661] ».

Le texte se compose d'une succession de monologues. Peter Verhelst se focalise sur le personnage d'Eurydice, incarnée par la comédienne Ina Geerts. Ses apparitions ponctuent la pièce et le film. L'un de ses monologues, dont la première partie est prononcée durant la scène d'ouverture et la suite vers la fin de l'œuvre mérite une attention particulière. Le narrateur du texte est une Eurydice morte, qui décrit la mort comme une perte de sensations, comme un passage rédhibitoire vers une absence de nouvelles expériences[662]. La mort est montrée comme la fin de tout. Il n'y a pas de côté grandiloquent dans l'approche de Peter Verhelst, qui choisit de mettre en avant des expériences banales de l'existence. L'héroïne énumère toutes les sensations, les expériences à jamais perdues. Son monologue est rythmé par un *leitmotiv* : « I will never… »[663]. Dans son énumération, qui prend la forme d'une litanie, les sensations banales comme déposer une rondelle de citron sur sa langue et sentir la salive affluer, côtoient des expériences plus extraordinaires et appartenant au fantasme, que la narratrice n'a pas eu le temps de vivre, comme planter un drapeau au sommet de l'Himalaya et déclencher une avalanche.

---

[661] Pavis, Patrice, *Op. Cit.,* page 177.
[662] Cf. Annexes Vidéographiques, *Blush*, le film, Wim Vandekeybus, « Monologue Eurydice/Ina Geerts », 1'06.
[663] Plus jamais je ne... Verhelst, Peter, *Blush*, Cf. Annexes.

L'interprétation d'Ina Geerts est marquée par une sorte de présence/absence. Ainsi, lorsqu'elle se tient debout parmi les autres interprètes, occupés à se maintenir en équilibre sur un verre, elle dit son texte sans s'adresser à eux, ni véritablement au public. Une certaine intériorité se dégage de son interprétation, qui offre un contraste avec l'énergie centrifuge des danseurs. Malgré sa présence physique, son appropriation et restitution du texte s'apparente à l'effet produit par une voix-off cinématographique. Toutefois, le contenu du texte, qui s'attache à des descriptions sensuelles, prend sens par sa présence réelle sur scène. La présence charnelle de la comédienne donne corps au texte.

Un autre monologue est confié à Wim Vandekeybus et se présente comme une sorte de confidence, de matérialisation d'une pensée intime. Le monologue est désigné sous l'appellation de berceuse. Le personnage adresse ses mots à sa bien-aimée qui l'a délaissé. Le contexte demeure volontairement flou, l'abandon étant provoqué par la mort volontaire ou involontaire, ou la rupture amoureuse. Les mots sont doux et pourraient correspondre à la peine d'Orphée après la mort d'Eurydice, qui lui demande simplement de disparaître totalement, même dans ses souvenirs.

> Wim : But if you decide to disappear, disappear without a trace.[...] So, if you want to leave me, leave, but do it just the way a tear drops into the sea.[664].

Le monologue de Wim Vandekeybus nourrit une ambiguïté identitaire, comme son contenu caractérise le personnage d'Orphée, incarné par Josef Frucek dans la pièce et dans le film. Aussi, l'attribution de ce poème à un autre interprète, laisse sous-entendre une incarnation multiple du personnage.

Le texte de Peter Verhelst conserve une forme poétique, malgré sa présentation scénique. La structure du texte en lui-même, découpé en plusieurs monologues ou berceuses (*Lullaby* dans le texte), empêche une relation théâtrale traditionnelle entre les interprètes, dont les paroles ne sont pas conçues comme des dialogues et ne se prêtent pas au jeu des questions-réponses.

---

[664] *Ibid.*

La sensualité de la prose de Peter Verhelst et l'attention portée aux descriptions charnelles permet d'établir des liens avec la danse. Cependant, les mots et le rythme du phrasé employés, malgré leur subtilité, n'apaisent pas la danse mais viennent mettre en exergue par contraste, sa sauvagerie. Les monologues sont tout en nuance ; ils s'attachent à saisir des détails sensoriels. En revanche, en 2000, avec *Inasmuch as Life is borrowed*, le texte qui accompagne le spectacle se présente comme une surenchère de la violence scénique. En effet, la description quasi médicale, d'un corps en putréfaction rivalise avec la brutalité scénique manquant de nuances.

> La rigidité cadavérique durcit les muscles en raison de la coagulation due à l'acidification; diminution de la transparence de l'œil; tache noire sur la sclérotine; les yeux deviennent des billes de bois; la peau du cuir et les mains du marbre.[665].

Avec *Blush* la confrontation des deux médiums - sans s'opposer mais en jouant sur une tonalité expressive différente - gagne en subtilité.

1.4.1.3. Intrusion d'une parole spontanée

La parole sur scène ne se limite pas à la mise en scène d'un texte littéraire, une parole spontanée vient se frotter à la subtilité de la prose de Peter Verhelst. Le recours à une parole spontanée est un procédé récurrent chez Wim Vandekeybus, qui investit sa scène précocement avant même toute collaboration ou empreint d'une œuvre littéraire. En dehors de toute considération narrative, il sollicite ses danseurs à s'exprimer à l'aide de la parole.

Dans *The Weight of a Hand*, qui appartient à sa première phase créative marquée par une physicalité écrasante, chaque danseur est amené à parler dans sa langue maternelle en même temps ce qui déclenche un brouhaha. Aucune parole prononcée n'est alors intelligible. Le sens des mots n'a que peu d'importance, la voix étant conçue comme un prolongement expressif du corps. Aussi, peu importe que la parole qui en résulte soit intelligible. Le chorégraphe dit être fasciné par « les textes qui vous prennent par les tripes » mais éprouver un sentiment de lassitude à l'égard du théâtre, où seul le sens du texte importe. La parole prononcée par les interprètes se situe du côté du corps. Pour Marianne Miel : « c'est du côté

---

[665] *Blood rutting*, texte issu de la pièce *Inasmuch as Life is borrowed*, Cf. Annexes.

de cette organicité qu'il faut placer l'utilisation de la voix et des langues étrangères sur scène [...] Il ne s'agit pas de comprendre ce qui est dit[666] ».

Il est à noter qu'avec l'intrusion d'une parole plus littéraire, cette parole spontanée, antérieure, ne disparaît pas. Elle sert en quelque sorte de contrepoint à une parole stylisée qui risquerait de tomber dans les écueils d'une forme trop policée. En effet, les textes des interprètes se caractérisent souvent par une rudesse, voire une vulgarité.

> ROBERT: Have you ever dreamed about hitting someone? I mean, really just beating the mother-loving shit out of them until they're black and blue.
>
> WIM: And did she bleed convulsively? And did you know that if you take human hair and you cut it in little pieces and you mix it in food and drinks… little by little… [...]And look at him, mister Brownie. He loves the smell of his own shit: he sits on the toilet and breathes deeply… [667]

Wim Vandekeybus fait confiance à ses danseurs qui, sans formation de comédien, sont sollicités pour parler sur scène. Deux approches de la parole, de la voix, sont alors proposées : celle des comédiens, plus juste et maîtrisée, et celle des danseurs, qui se caractérise par une fraîcheur. L'appréhension non académique du texte correspond à la vivacité de la danse et à son langage spontané.

Le chorégraphe flamand renoue avec la pratique du langage de la scène bauschienne, où l'intrusion d'une parole spontanée, parfois vidée de son sens et appartenant pleinement aux interprètes, est une marque de fabrique. Chez Pina Bausch, les mots ne sont pas issus d'un texte écrit. « Dans les créations de Pina Bausch, les mots sont ceux des danseurs. Ils sont liés à leur personnalité et leurs émotions. Par conséquent, les paroles des pièces ne sont-elles pas amenées à disparaître avec leurs « auteurs »[668] ». Elle n'a que très rarement recours à un texte, la parole étant le fruit d'une transmission orale. Il n'y a pas de fixation de cette parole qui doit demeurer dans le présent et est intrinsèquement liée au spectacle.

---

[666] Miel, Marianne, *Op. Cit*., page 118.
[667] Verhelst, Peter, *Blush*, Cf. Annexes.
[668] Olivier, Émilie, *Op. Cit.*, page 4.

> Les pièces de Pina Bausch s'inscrivent uniquement dans un *ici et maintenant* de la représentation et refusent tout type de reproductibilité. La pièce est la mise en scène, elle ne vit que de l'agencement irréductible du geste, de la parole, des costumes, de l'éclairage, de l'espace et de la musique. Elle se situe hors du champ de la littérature, à la fois parce que la parole n'est pas l'unique langage mis en jeu et parce que l'ensemble du spectacle ne peut pas être enregistré[669].

Les improvisations parlées chez Pina Bausch requièrent un abandon de la part de ses interprètes, amenés à livrer une partie de leur intimité. La frontière entre la sphère privée et celle de l'expérience artistique demeure floue. Aussi peut-on se demander si ses danseurs ne se mettent pas eux-mêmes en scène, en tant qu'individu ? Chez Wim Vandekeybus, l'attrait pour le conte, le récit, n'autorise que très peu l'auto-confidence. La différence entre le personnage et la personne est marquée. Cependant, le processus de création, la façon dont les improvisations sont menées, semble très proche. Le chorégraphe propose un thème, une consigne à partir de laquelle les interprètes travaillent sous forme d'improvisation.

Le texte dans la compagnie Ultima Vez s'impose rapidement comme une nécessité, sans toutefois occuper toute l'attention scénique. Il devient un élément indispensable, mais non central. Pina Bausch met en garde ses danseurs contre l'utilisation abusive de la parole.

> […] Nous avions trop tendance à utiliser la parole. Et cela devient problématique pour elle. Si une petite scène repose sur une phrase ou un micro-dialogue comme réponse à la question posée, mais qu'elle n'a aucune dynamique au niveau de l'espace et du mouvement, qu'elle n'a pas de vie en soi, Pina se trouve confrontée à trop de texte. Cela devient un problème pour construire et monter un spectacle, qui demeure pour elle quelque chose de visuel et de gestuel, avec certes l'utilisation de la parole et du verbe, mais seulement quand ils sont nécessaires[670].

---

[669] *Ibid.*, page 49.
[670] Entretien avec le danseur Dominique Mercy, Wuppertal, février 2001, *Ibid.*, page 18

1.4.2 Basculement vers la tragédie

1.4.2.1. Noirceur du poète P.F. Thomèse

Pour *Puur*, Wim Vandekeybus s'associe à un autre auteur néerlandophone : P.F. Thomèse. Le chorégraphe emprunte certains passages de son ouvrage *Schaduwkind*, que l'auteur adapte au projet chorégraphique. Dans ce texte, il pleure son enfant disparu. Les mots employés se caractérisent par une violence, la violence d'un deuil inacceptable. Aussi, la noirceur de *Schaduwkind* envahit la danse de Wim Vandekeybus et modifie l'univers habituel du chorégraphe, certes chargé et torturé, mais jamais aussi caverneux. Une chape de plomb semble s'abattre sur le microcosme vandekeybusien. La brutalité des confrontations hommes/femmes contamine ici les rapports mère/enfant. L'acte infanticide est montré avec une violence paroxystique et difficilement soutenable. Le verbe est cruel et le corps suit.

> Un massacre d'enfants, disent-ils ? Des tout-petits, c'est ça ? Et ces petits, morts, c'est bien ça ? Égorgés ? Avec un couteau ? Une épée ? Une machette ? Ou noyés, cousus dans un sac comme des chatons ?[671]

Sur scène, un cimetière de corps empalés se dresse, figurant la mort des nouveau-nés, assassinés par leur propre mère.

Le texte oscille entre poésie et tragédie. La poésie de P.F. Thomèse, rugueuse, correspond bien à la danse viscérale de Wim Vandekeybus. La force des images évoquées par le verbe se répercute dans le corps des danseurs, influencés par cette poésie brutale. Sans être illustratives la danse et les installations de corps dans l'espace se présentent comme des équivalents aux images poétiques. L'ambiance pesante de l'épisode pseudo-biblique est réaffirmée par le monologue de Tone Brulin. Les quelques phrases prononcées par le vieil homme accusent un ton tragique, mais conservent les qualités métaphoriques de la poésie.

---

[671] Thomèse, P.F., texte de la pièce *Puur*. Cf. Annexes.

> Faites que tout soit pur, pur comme un nouveau-né. […] Que tout soit pur, pur comme l'enfer. Nouveau-né au superlatif, c'est Mort. Faites que tout soit pur, pur comme un premier jour, un matin s'arrache au gris cendré de la nuit, la pâle lumière, on n'y voit presque encore à travers, un rien, un presque rien.[672].

Au-delà de la constitution d'un microcosme suffocant, la poésie de P.F. Thomèse influe sur les corps et se meut en consigne chorégraphique. Là où le texte excuse l'infanticide, l'entrevoyant comme la possibilité pour le nouveau-né d'une renaissance, d'un retour en arrière au sein de la chair maternelle, l'interprète s'évertue à trouver une solution pour faire retourner en elle cet enfant né trop tôt.

> Le petit corps désemparé, étranger à lui-même, cherchant à se blottir, à l'aveuglette, comme une taupe surgie par hasard hors de son trou. Un petit corps rêveur, tremblant de froid, rampant, vacillant dans son effort, pour retrouver la grotte familière. Pour retourner en moi. Froid, c'est cela, il a si froid, que mes mains en sont gelées. Oui, c'est cela, il a froid. Il doit retourner en moi, il nous faut tout recommencer. C'était trop tôt, trop froid pour lui. Il faut qu'il se love à nouveau en moi. Et puis attendre, il doit attendre que son heure arrive.[673].

Fébrile, la mère réunit toute son énergie pour réintégrer sa progéniture en elle. La danseuse, allongée sur le dos, les jambes ouvertes pour accueillir son enfant, tire avec vigueur sur une corde, métaphore du cordon ombilical, jusqu'à hisser entre ses cuisses le corps de son enfant. L'image scénique provoquée par la poésie de P.F. Thomèse régénère l'univers visuel de Wim Vandekeybus.

Puur est ponctuée d'une série d'images fortes aux qualités picturales dont la dramatisation se rapproche de la tension tragique de la peinture baroque italienne, comme nous avons déjà pu le constater.

Les liens tissés entre le texte et le corps sont réels et dépassent la juxtaposition pour atteindre une sorte de fusion. Les mots modifient la corporalité des danseurs, leur insufflent une nouvelle force, et dans ce contexte précis, une sorte de brutalité qui vacille entre la fébrilité de l'assassin et la sauvagerie.

---

[672] *Ibidem.*
[673] *Ibidem.*

D'autres chorégraphes ont recours à cette forme d'intermédialité, mêlant corps et textes. Cependant, peu nombreux sont ceux qui parviennent à établir un échange intéressant, une sorte de circulation. Les deux médiums restant bien souvent isolés et la confrontation s'apparentant à une juxtaposition.

Citons comme exemple convaincant de collaboration entre la danse et le texte Jan Fabre, qui a la particularité d'écrire lui-même ses textes. Pour *Je suis sang* la césure entre le corps et le texte est matérialisée nettement par la distribution. Chaque interprète se voit attribuer une fonction particulière, le texte restant entre les mains des comédiens, les danseurs n'étant amenés que très rarement à parler. Dans *Je suis sang,* plusieurs narrateurs investissent la scène dotés de micro ; ils ne demeurent pas extérieurs à l'action, ils y participent pleinement. Même si le texte ne circule pas d'un interprète à l'autre, sa teneur poétique, la force des mots employés, irradie les corps, pris dans une sorte de bacchanale. Dans *L'Histoire des larmes* inspirée de l'ouvrage de Roland Barthes *Fragment d'un discours amoureux*, Jan Fabre livre une réflexion sur le corps et plus particulièrement sur notre corps contemporain aseptisé. Le texte est prononcé par trois personnages - le chevalier, le rocher et le chien - et sert en quelque sorte de cadre poétique à la danse, comme si la danse venait se ressourcer auprès des mots. Les propos du chevalier sur un corps exsangue, sec, rejaillissent dans le corps des danseurs. On y retrouve l'exubérance corporelle de *Je suis sang* qui entre en résonance avec le texte.

L'appropriation du texte chez Wim Vandekeybus n'est pas éloignée, en revanche il est distribué indifféremment aux danseurs et comédiens, ce qui permet une plus grande circulation. Comme chez Jan Fabre, le texte influe sur la danse, il propose des pistes, des thématiques. La danse n'illustre pas une narration.

Enfin, deux autres chorégraphes méritent notre attention, bien que s'exprimant dans une veine chorégraphique radicalement différente. Il s'agit des chorégraphes Caterina et Carlotta Sagna, qui manipulent le texte avec brio. Chez elles, le texte apparaît comme appartenant au corps. Une sorte d'organicité semble unir le corps et les mots. Les sœurs Sagna travaillent depuis plusieurs années avec le dramaturge et poète Roberto Serafide Frattini, qui leur livre des bribes de textes, et réfléchit avec elle sur le propos dramaturgique et la structure de la pièce. Toutefois, la parole prononcée sur scène et celle des danseurs. Dans *Basso*

ostinato[674] le texte est répétitif, la danse également, et, au fil des répétitions, ils se modifient, se fondent l'un dans l'autre. Il ressort de l'utilisation du texte chez Caterina et Carlotta Sagna une sorte d'évidence, de cohésion. Le corps ne se désolidarise jamais de cette parole organique. Le corps est distordu par la force des mots, comme par exemple dans leur dernière pièce *Nuda Vita*[675]. La fusion semble plus intense que chez Wim Vandekeybus, où le texte par sa qualité littéraire conserve son indépendance. Ici, corps et verbe ne font plus qu'un.

Certaines thématiques chères à Wim Vandekeybus sont renforcées par la présence du texte de P.F. Thomèse. Ainsi, au-delà d'une référence biblique, une réflexion sur la maternité, sur la possibilité de donner la vie mais aussi de la retrancher est amorcée. Deux pendants de la maternité sont explorés : la volonté de donner vie à un enfant, de le protéger des agressions du monde extérieur qui peut basculer vers l'infanticide. En effet, dans la pièce le premier acte infanticide est un acte protecteur. Dans la projection cinématographique qui accompagne la pièce, la mère qui étouffe son enfant le fait pour masquer ses pleurs. À la mère infanticide s'oppose la femme enceinte qui prend des poses le ventre saillant et les hanches en arrière. La maternité est décrite comme un phénomène organique, et lorsque l'enfant meurt, c'est une partie physique de la mère qui est retranchée.

> Je ne peux que te perdre. C'est plus douloureux que la mort, la pire des peines qui soient. Il a fallu qu'on me l'arrache. Il était entré en moi telle une statue dans le marbre, tel le marbre dans la montagne. Il a fallu le détacher de ma chair, millimètre par millimètre...[676].

Des métaphores végétales sont employées, que Wim Vandekeybus réexploitera dans *Monkey Sandwich* - avec l'arbre mort replanté - comme tentative de résurrection de l'enfant mort. Les questions posées autour de la maternité amorcée par le texte de P.F. Thomèse, préexistant au projet chorégraphique, seront développées dans ses œuvres suivantes. Le chorégraphe interroge dans *Monkey Sandwich* et *Œdipus/Bêt noir* la notion de paternité et effectue ainsi un glissement de la maternité vers la paternité.

---

[674] *Basso Ostinato*, chorégraphie Caterina Sagna, dramaturgie Roberto Fratini Serafide, 2006
[675] *Nuda vita*, chorégraphie Carlotta et Caterina Sagna, texte Roberto Fratini Serafide, première 01/10/2010, Biennale de Lyon.
[676] Thomèse, P.F., texte de la pièce *Puur.* Cf. Annexes.

Puur présage le travail mené avec Jan Decorte quelques années plus tard. En effet, la pièce se situe déjà dans le sillage tragique d'*Œdipus/Bêt noir*. Il n'y a pas de retour conscient sur un texte antique, comme dans *Blush*, où les mots d'Ovide se devinaient à travers les thèmes abordés. *Les Métamorphoses* y sont une source secondaire ; cependant, lors de la réalisation du film, l'influence du texte antique se fait plus présente et dirige la narration. *Puur* ne correspond pas non plus au cas de figure d'*Œdipus/Bêt noir*, réécriture contemporaine du texte de Sophocle *Œdipe Roi*. La veine tragique provient uniquement du texte de P.F. Thomèse et de son traitement scénique. Toutefois, certaines filiations avec des tragédies antiques sont perceptibles.

La violence verbale amplifiée par une violence des actes est proche de celle de la tragédie antique. Et ne reconnaît-t-on pas dans les propos de la mère infanticide - qui préfère la mort de son enfant à une existence misérable - ceux d'Andromaque dans *Les Troyennes* qui choisit la mort à la peine. « N'être pas né, je le dis, équivaut à la mort, mais il vaut mieux mourir que vivre dans la douleur. On ne souffre aucun mal lorsqu'on ne sent rien[677] ».

La figure centrale de la mère infanticide dans *Puur* trouve des antécédents dans toute la tragédie antique. Ainsi, ces nouveau-nés « égorgés » dans le texte et empalés sur scène ont été précédés par la barbarie ou la folie d'Agavé dans *Les Bacchantes*, qui, sous l'emprise de Dionysos, tue son fils Penthée.

> La première, sa mère commence, prêtresse du massacre. Elle tombe sur lui, il arrache le bandeau de sa tête pour que la pauvre Agavé le reconnaisse et ne le tue pas ; en touchant sa joue, il lui dit : « C'est moi, ma mère, je suis ton fils, je suis Penthée que tu as mis au monde dans la maison d'Échion ! Aie pitié de moi, mère, ne tue pas ton propre fils à cause de mes erreurs. […]
>
> Mais elle, crachant l'écume, et roulant des yeux égarés, ne pensait pas comme il faut penser ; elle était possédée par le Bacchique ; Penthée ne la persuadait pas. Elle saisit son bras gauche par le coude, s'appuyant de ses pieds sur les côtes du malheureux, et lui arrache l'épaule sans effort[678]

---

[677] Euripide, *Les Troyennes*, théâtre complet, Garnier Flammarion, Paris, 2000, page 114.
[678] Euripide, *Les Bacchantes,* trad du grec J et M. Bollack, Éd. De Minuit, Paris, 2008, page 60.

Et que dire de Médée emportée par sa jalousie et ses pulsions sanguinaires qui assassine ses propres enfants ?

La figure de Médée est réexploitée quelques années plus tard avec *Booty Looting*. La pièce montre une mère harcelée, empêchée de vivre par ses trois garçons, qui lui demandent de l'argent ou ont des gestes déplacés à son égard. Dans un moment d'égarement ou au contraire de lucidité - de réaction face à cette oppression - elle décide de les éliminer. Wim Vandekeybus modernise l'action de tuer, Birgit Walter/Médée tue ses fils en en plaçant leur visage contre la plaque vitrée d'une photocopieuse, et déclenche la machine, qui immortalise une dernière fois le visage des garçons. L'image mortuaire est projetée sur l'écran de projection, par un processus de photo-live. Le photographe présent sur scène reproduit les clichés imprimés et les projette immédiatement sur grand écran. Les clichés réalisés par le photographe détiennent véritablement un caractère morbide, les visages sont écrasés contre la plaque de verre, et témoignent d'un instant de souffrance. L'action photographique est associée à un acte violent, qui au-delà de la dépossession d'une part de l'identité se meut en acte meurtrier. La violence de l'infanticide, bien que n'engageant qu'une force physique moindre, comparée aux scènes dansées de Puur, paraît plus intense. À chaque meurtre, Birgit Walter/Médée pousse des cris d'horreur qui déforme son visage, et ses fils luttent contre la mort.

Sur scène, le corps prend le relais des mots pour traduire l'ignominie de l'infanticide et en même temps, le décrit comme un acte complexe, où la mère est prise par une frénésie incontrôlable et retrouve subrepticement la raison perceptible dans ses hésitations[679]. Wim Vandekeybus montre une attirance pour la tragédie : il part de la légende biblique qu'il travestit progressivement. Ainsi, le prétexte du massacre des innocents permet une focalisation sur une figure éminemment tragique : la mère infanticide. Certaines phrases de P.F. Thomèse laissent transparaître cette transgression du biblique vers la tragédie. « Cela s'est-il vraiment passé, je n'en sais rien. Vieil homme, en sais-tu plus long ? Dis-moi ce que tu sais. Parle sans crainte, si tu oses ! [680] ». Le personnage de vieil homme remplit la fonction d'intermédiaire au même ordre que le Chœur antique, chargé de rapporter la barbarie des

---

[679] Cf. Annexes Vidéographiques, *Here afer*, Wim Vandekeybus, « Mère infanticide », 4'46.
Booty Looting, Wim Vandekeybus, « Figure de Médée », 8''.
[680] Thomèse, P.F., *Op. Cit.,* Cf. Annexes.

actions. Quelques traces de l'inspiration biblique persistent, comme la pluie de sauterelle qui s'abat sur un des personnages dans le film et est évoquée par le texte sur scène. « Nos sauterelles qui infectent tout [...][681] ». La poésie de Thomèse quitte le sacré biblique pour atteindre l'obscénité tragique. « Ce trou ne sert qu'à laisser entrer la vermine. C'est un monte-charge. On ne te l'a pas enseigné[682] ». Les mots sont bruts et aucune censure pudibonde ne contamine le texte. Wim Vandekeybus, par sa mise en scène et sa volonté d'une incarnation charnelle du texte de P.F. Thomèse, parvient à le hisser au rang du tragique. L'œuvre part de l'expérience intime du poète pour atteindre une universalité.

Outre la brutalité verbale, P.F. Thomèse est capable d'atténuer la noirceur du texte en le ponctuant de moments absurdes. Ainsi, on note une sorte d'apaisement déclenché par le texte, lorsque deux personnages sensiblement du même âge se disputent le rôle de fils, chacun prétendant que l'autre est son père.

> Tu es mon père !/Non, non. Toi, tu es mon père ! Je suis ton fils !/ Non, non. Moi, je suis ton fils. Tu es mon père !/Comment je peux être ton père, si je suis ton fils ?/Donc, je suis ton père. /Es-tu jamais venu me réveiller le matin ? Es-tu jamais venu à mon chevet quand je faisais un cauchemar ? T'es-tu promené avec moi dans la rue ? /M'as-tu appris à rouler à vélo ? Donner un cadeau ? /A-t-on jamais fêté mon anniversaire ? /Je ne sais pas quand je suis né. /Attends, attends ! /Tu es toujours mon fils, oui ? Mais pisses alors vas-y pisse ! J'en ai marre de nettoyer ta pisse. /Je te préviens qu'il n'y ait pas une seule goutte par terre ! Attrape la nom de Dieu ![683].

Le texte prend sens à l'écran, où l'inversion des rôles s'appuie sur le montage. On passe successivement d'un interprète à l'autre et l'accélération des plans renforce l'absurdité du texte, lui conférant un rythme effréné. Sur scène, ces inversions des rôles sont plus difficiles, et l'aberration identitaire est matérialisée au cinéma, par le recours à un trucage rudimentaire[684].

À d'autres moments, le texte de Thomèse, par sa trivialité, désamorce l'ambiance pesante.

---

[681] *Ibidem.*
[682] *Ibidem.*
[683] *Ibidem.*
[684] Cf. Annexes Vidéographiques, *Here afer*, Wim Vandekeybus, « Confusion identitaire « tu es mon père… » », 2'19.

> Ainsi est né un petit roi. /Un petit roi tout menu, dit-on, /qui chie dans son petit pantalon. /Le petit roi peut-il déjà dire son nom ? /Et que dit le petit roi ? /Son nom, /c'est Caca Boudin. /L'odeur vous l'apprendra bien[685] .

Le tragique et le grotesque se côtoient.

1.4.2.2. Rugosité du texte de Jan Decorte

Pour *Œdipus/Bêt noir,* Wim Vandekeybus s'associe à l'auteur et comédien flamand Jan Decorte. Ils proposent tous deux une adaptation contemporaine de la tragédie de Sophocle *Œdipe roi*. La structure dramatique de l'œuvre originelle est conservée, la linéarité est respectée, à peine perturbée par quelques *flashbacks*. La conservation d'une progression dramatique peut être considérée comme un signe de classicisme, cependant la pertinence de la pièce se situe ailleurs.

Jan Decorte demeure fidèle à l'esprit de la tragédie de Sophocle. Il livre une version contemporaine du texte antique, en procédant notamment à une sorte d'épuration verbale. En effet, le texte se voit considérablement réduit. L'auteur saisit l'idée de chaque scène et la condense, supprimant tout élément superflu. Si on prend pour exemple la scène finale de l'œuvre de Sophocle, où Œdipe découvre la vérité. À l'écoute du récit du Corinthien, Œdipe s'exprime en ces termes : « Hélas ! Hélas ! Ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! Lumière du jour, que je te vois ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me réveille le fils de qui je ne devrais pas être, et l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer ! » S'en suit les longues lamentations du chœur[686], rendues superflues dans la version de Jan Decorte et Wim Vandekeybus remplacées par les actions des danseurs. Tous les personnages secondaires, relatant les faits et actes des personnages principaux sont supprimés. Le chœur se voit ainsi interprété par les danseurs.

Les personnages de Jan Decorte par leur avarice verbale, apparaissent plus grossiers que ceux de Sophocle. La violence de la tragédie est préservée, mais modernisée. La sophistication du langage de Sophocle est simplifiée, ce qui n'enlève en rien la dureté du

---

[685] *Ibidem.*
[686] Cf. Annexes.

propos, bien au contraire. Les personnages sont plus bruts, leurs paroles expriment directement leurs états d'âme sans emprunter de détour.

Pourquoi avoir choisi Sophocle parmi les dramaturges grecs ? Cette prédilection pour Sophocle peut en effet sembler curieuse, car au regard des autres dramaturges grecs, il paraît être plus modéré. Sophocle conduit la tragédie vers une forme plus classique, moins débridée. Aussi un auteur comme Euripide correspondrait davantage à l'excès caractéristique de la scène de Wim Vandekeybus. Toutefois, la démesure inhérente à sa danse n'a pas besoin de l'émulation du texte pour être stimulée. De plus, l'adaptation proposée par Jan Decorte gagne en force, en brutalité et sert adroitement le propos chorégraphique. Enfin, une autre raison plaide en la faveur de Sophocle, c'est le thème même de la tragédie : Œdipe, anti-héros, figure paternelle et filiale déchue. Aussi peut-on penser que le personnage d'Œdipe, interprété successivement sur scène par le propre fils de Wim Vandekeybus dans sa version pour enfants *Bêt noir* (2006) et par lui-même en 2011 vient satisfaire une de ses obsessions : la paternité.

Jusqu'à présent, les adaptations d'œuvres littéraires proposées par Wim Vandekeybus empruntaient le chemin de la transversalité. Il s'emparait d'une œuvre littéraire pour en proposer une interprétation chorégraphique ou cinématographique. Tout comme *Petkutin i Kalina* de Milorad Pavic lui inspire l'univers onirique du court-métrage *Bereft of a blissfull Union*. Le texte sert de source d'inspiration, et les mots de l'auteur sont transposés à travers un autre média. Quant aux collaborations avec des auteurs contemporains, le texte, s'il est préexistant, est retravaillé avec l'auteur.

Avec *Œdipus/Bêt noir,* la démarche est différente. Le texte n'est plus simplement une source d'inspiration parmi d'autres. Il constitue ici le socle, l'enjeu du projet. Même s'il a fait l'objet d'une réécriture de la part de Jan Decorte, le texte originel est fortement présent. La pièce de Jan Decorte et Wim Vandekeybus doit tenir compte d'un héritage littéraire et théâtral. Cette volonté d'appropriation et d'interprétation d'une œuvre classique est inédite au sein du corpus d'œuvres de Wim Vandekeybus. Le rapport au texte, la dramatisation et à la narration dans *Puur* laissent présager cette inclinaison vers la tragédie antique.

La prédilection pour un texte classique, pour une interprétation d'une œuvre de « répertoire » est-elle un signe de conservatisme ? Beaucoup de chorégraphes se sont tournés vers des œuvres du passé, considérées comme des chefs-d'œuvres et en ont

proposé une version personnelle. Certains, appartenant à l'avant-garde, ont choisi de se confronter à une tradition chorégraphique, en proposant notamment des versions contemporaines d'œuvres dites du répertoire. Citons par exemple la version du *Sacre du printemps* de Pina Bausch ou l'interprétation singulière de Jan Fabre de l'œuvre romantique par excellence *Le Lac des cygnes.* Malgré l'appartenance à une tradition ces deux pièces témoignent d'une force et d'un avant-gardisme. Alain Platel offre avec *Wolf*[687], un nouveau visage aux œuvres lyriques, souvent fort conventionnelles, en introduisant notamment des chiens sur scène, une danse hétérogène et en entrecoupant les chants de dialogue. Aussi, l'accusation d'un manque d'engagement d'une soumission à une tradition dans un travail de relecture se trouve être invalidée.

Cependant, avec *Œdipus/Bêt noir* et l'importance accordée au texte, Wim Vandekeybus ne se tourne-t-il pas vers une théâtralisation abusive, qui ne concèderait à la danse qu'une fonction illustrative ?

La part théâtrale dans *Œdipus/Bêt noir* gagne en importance et certaines modifications sont opérées, notamment concernant l'identité du personnage. Si dans ses autres pièces le texte s'immisce à la danse, l'identité du personnage demeure floue, on n'assiste pas à une distribution stricte des rôles. En effet, dans *Blush,* il propose différentes incarnations d'Orphée et Eurydice, avec l'affirmation d'une identité plus claire pour certains interprètes. Toutefois, les interprètes conservent leur propre prénom. Dans *Œdipus/Bêt noir* les comédiens incarnent un personnage unique ; quant aux danseurs - qui ne déclament pas le texte de Jan Decorte - leur identité fluctue, tantôt amenés à représenter les gens de Thèbes, tantôt les enfants d'Œdipe. Il y a rupture avec une des caractéristiques du drame postmoderne. « Dans les spectacles postdramatiques développant une esthétique du détachement, les acteurs habitent leur rôle sans pour autant construire l'illusion solide qu'ils sont des personnages fictionnelles. Leur identité personnelle est préservée[688] ».

Les comédiens jouent pleinement leur rôle, il n'y a pas de détachement, de regard extérieur sur le texte, de pause dans l'action qui permettrait un certain recul. Les interprètes sont pris dans l'action et intrinsèquement liés à leur personnage. La langue choisie - à savoir le

---

[687] *Wolf*, chorégraphie Alain Platel, d'après les airs de Mozart, première Ruhrtriennale, Essen, 2003.
[688] Bouko, Catherine, *Op. Cit.*, page 163.

flamand - confère à la pièce une rugosité, qu'une langue plus mélodieuse ne saurait atteindre. Le texte est traduit en allemand pour la résidence à Cologne, ce qui réaffirme l'importance du texte, des mots de Jan Decorte, au-delà de l'histoire. Même si la pièce est une mise en scène d'*Œdipe roi*, la langue de Jan Decorte retrouve une simplicité langagière qui est propre au théâtre belge, peu enclin aux raffinements. L'approche privilégiée du texte rappelle ce que disait Nicole Gauthier à propos d'Alain Platel. « Nous sommes loin de toute sacralisation. Le texte est présenté sans fioritures, dans un langage quotidien. Cela détonne en tout cas par rapport à ce que ferait un professeur de littérature, ce dont souffre quelque peu le théâtre français. S'il s'agit de production forte, cela apporte de quoi boire et manger et donne un certain élan[689] ».

Cette focalisation sur le texte ne dessert-elle pas le corps ?

Le jeu théâtral ne se situe pas au-delà du corps, il ne procède pas à une intellectualisation : l'interprétation physique est privilégiée. Le corps se trouve totalement investi dans le jeu des comédiens. Le même cas de figure est constatable chez Jan Fabre : « jouer un rôle signifie s'investir corps et âme dans une série d'actions. Autrement dit, il n'attribue pas au rôle le sens d'identité empruntée aux produits sur scène, comme le théâtre traditionnel [690] ». La mise en scène de Wim Vandekeybus ne délaisse pas le corps et prend en compte pleinement les autres éléments constitutifs d'un spectacle. En effet, il place *Œdipus/Bêt noir* sous le signe de la transversalité. La prépondérance du texte ne conduit pas à un apaisement des passions ; on note une force et une rage chorégraphique qui ne l'installe pas dans une fonction illustrative. La danse dévoile l'*hybris* contenue dans la tragédie et dépasse la simple illustration du propos narratif. Elle enrichit le texte et les personnages oubliés par la réécriture de Jan Decorte existent dans le corps, comme la petite amie de Tirésias transformée en enfant et incarnée par la danseuse Thi Mai Nguyen. Ou encore le personnage hybride, oracle ou monstre, coiffé d'un casque planté de bâtons d'encens et ici interprété par Elena Fokina.

---

[689] Gauthier, Nicole, « Cosmopolitisme et hybridation : le succès du théâtre flamand en France », in *Septentrion*, n°32, 2003, page 87.
[690] Dries, Luk, (van), « Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan fabre », in *Études Théâtrales, Op. Cit.*, page 137.

À la danse s'ajoutent d'autres éléments scéniques qui contribuent à créer un désordre ambiant, une distraction apparente du texte, qui finalement est amplifié par ces ajouts. Si Jan Decorte procède à une éradication du superflu, Wim Vandekeybus multiplie les ajouts scéniques : présence des musiciens sur scène qui sont amenées à participer à l'action. L'un d'entre eux interprète le berger et le chanteur représente le vieux roi assassiné. De nombreuses scènes annexes viennent pénétrer ou expliquer l'action principale, comme le *flashback* où on voit l'accouplement forcé du vieux roi et de Jocaste.

2. Perméabilité cinématographique.

Le modèle narratif des pièces de Wim Vandekeybus ne se limite pas à la littérature, c'est-à-dire aux romans, à la poésie, aux nouvelles et aux pièces de théâtre. En effet, comme nous l'avons constaté précédemment, l'élément littéraire occupe une place privilégiée au sein de l'univers poétique du chorégraphe. Il peut même ne constituer qu'une source souterraine, qui irradie l'ensemble d'une pièce, comme dans *Blush* et sa citation faite aux livres X et XI des *Métamorphoses* d'Ovide, relatant les amours malheureuses d'Orphée et Eurydice. Dans ce cas précis, la source littéraire sert de point de départ et de base à l'œuvre chorégraphique. Dans d'autres cas, on assiste la une mise-en-scène d'un texte - non nécessairement de nature théâtrale - que le chorégraphe décide d'oraliser. Pour *Scratching the inner Fields,* il emprunte les mots de Peter Verhelst tiré de son ouvrage *Zwellend Fruit*[691].

Le cinéma peut remplir la même fonction, en servant de modèle narratif, visuel ou rythmique, voire les deux dans le cas de *Sonic Boom*. La référence cinématographique est centrale et en même temps implicite dans cette œuvre qui ne compte aucune projection cinématographique. Avec *Sonic Boom*, Wim Vandekeybus semble procéder à une manipulation, une relecture de certains codes cinématographiques, qui dépasse la référence narrative. *Monkey Sandwich*, œuvre bicéphale qui existe pour et avec la performance scénique possède également son autonomie vis-à-vis de la scène, se présentant comme une œuvre cinématographique indépendante. Lorsque le film est diffusé sur scène, son sens est modifié. Certains thèmes renforcés par l'interaction créée entre la scène et la projection cinématographique. Le médium cinématographique permet ici à Wim Vandekeybus de satisfaire ses besoins de conteur. Le film qui suit les aventures de Jerry, personnage principal, est composé d'une multitude d'histoires, imbriquées les unes dans les autres et révélant des univers visuels et narratifs différents. Le film semble prendre pour exemple le modèle narratif de la nouvelle littéraire, en réunissant dans une même œuvre plusieurs histoires.

Dans les créations scéniques ou cinématographiques du Flamand, chaque élément ou médium se trouve être manipulé, manipulable. La place de chaque médium n'est pas prédéterminée en fonction de sa nature. Aussi, l'introduction de texte sur scène ne signifie pas

---

[691] Verhelst, Peter, *Zwellend Fruit*, Éd. Prometheus, Amsterdam, 2000, 143 pages.

forcément un assujettissement de la danse à la parole. Le texte ne remplit pas qu'une fonction narrative, il n'est pas forcément utilisé comme un texte de théâtre traditionnel. Il peut, au-delà du sens, venir parfaire un univers poétique, ainsi dans *Her Body doesn't fit her Soul*, Wim Vandekeybus emprunte les mots de Mohammed Ali pour compléter l'univers scénique. Dans certaines pièces, plusieurs éléments médiatiques sont évoqués de manière explicite - comme dans *Puur*, où le texte de P.F. Thomèse dit par Tony Brulin entre en résonance avec les projections cinématographiques - ou de manière implicite comme dans *Sonic Boom*, où seul le texte de Peter Verhelst est visible, les références au cinéma demeurant souterraines. Cette imbrication de différents médias donne un nouveau souffle aux propositions chorégraphiques - ou performatives dans le cas de *Monkey Sandwich* - et permet de conserver une pertinence artistique. Dans l'univers de Wim Vandekeybus, une ouverture aux autres formes d'expression est rendue nécessaire.

> Il y a une perméabilité, une instabilité et une réversibilité entre les médiums qui rend impossible la sanctuarisation d'un art autour de son médium et de ses problématiques propres[692].

2.1. Quintessence d'une vision cinématographique avec Sonic Boom

Paradoxalement, *Sonic Boom,* qui ne contient aucune projection audiovisuelle, s'avère être la création scénique signée Wim Vandekeybus la plus cinématographique. En effet, la pièce qui prend pour cadre une émission de radio nocturne, « Radio Sonic Boom » et met en scène un texte de Peter Verhelst, multiplie les références cinématographiques.

La pièce se caractérise par une intermédialité en faisant cohabiter différentes formes expressives sur scène. Une place prépondérante est accordée au texte, qui traverse l'ensemble de l'œuvre. Le chorégraphe fait appel à l'auteur flamand Peter Verhelst, avec lequel il a déjà collaboré pour *Scratching the inner Fields* et *Blush*. Le texte de Peter Verhelst dit avec sobriété, sans emphase théâtrale par les comédiens du Toneelgroep d'Amsterdam, ne constitue pas la seule parole prononcée sur scène. Comme dans ses autres pièces, le texte

[692] Remarque de Michel Corvin à propos de Jaques Polieri, Corvin, Michel, Ancel, Franck, (textes réunis par), *Op. Cit.,* page 85.

littéraire oralisé côtoie une parole spontanée, non écrite et fruit des improvisations menées avec les interprètes. Dans *Blush*, le texte de Peter Verhelst, confié principalement à la comédienne Ina Geerts, se frottait déjà aux paroles des danseurs. On passait ainsi de la prose délicate de l'auteur flamand à des banalités ou des insultes. Dans *Sonic Boom*, la parole des danseurs semble moins spontanée - comme plus écrite et dirigée - et ne concerne que Robert M. Hayden, qui joue le rôle d'un animateur radio et donne des ordres aux autres personnages.

Outre l'intermédialité créée par la confrontation du geste et de la parole, on note une présence souterraine de l'élément cinématographique, non matériellement sur scène, mais de manière allusive. En effet, Wim Vandekeybus multiplie les citations faites au cinéma, notamment à travers une relecture en filigrane du film d'Alain Resnais *l'Année dernière à Marienbad*[693], duquel il emprunte la temporalité comme au ralenti et répétitive du film. La citation faite au médium cinématographique passe par une réappropriation de l'identité visuelle du cinéma, à travers l'incrustation de « faux » écrans de projection. En effet, l'éclairage de la cabine du DJ crée l'illusion lumineuse d'un écran de projection.

Cette pièce de Wim Vandekeybus, a souvent été considérée, à tort, comme secondaire et se limitant à une exposition de la violence. En effet, seules les scènes d'automutilation ou de mutilation, dictées depuis la cabine du DJ, ont retenu l'attention des critiques. Or, *Sonic Boom* recèle bien d'autres qualités, qui dépassent ces quelques scènes violentes. Aussi, me semble-t-il nécessaire de s'intéresser à la vision cinématographique qui émane de cette pièce, ainsi qu'à son utilisation pertinente du texte et du son.

Si on estime que le support premier de *Sonic Boom* est le texte de Peter Verhelst, alors l'œuvre s'appuie sur le souvenir d'une rencontre, réelle ou fantasmée, entre un homme et une femme, lors d'une nuit étouffante. La trame narrative proposée offre une multitude de possibilités d'interprétation. Le texte, par ses répétitions, ses imprécisions et son appropriation par les différents interprètes, cultive l'ambiguïté et n'impose pas de réponse claire. Ainsi, on s'interrogera sur la véracité des propos des quatre interlocuteurs. Se sont-ils vraiment rencontrés ? La femme de l'histoire a-t-elle vraiment quitté son amant pour prendre un

---

[693] *L'Année dernière à Marienbad*, réalisation Alain Resnais, scénario Alain Robbe-Grillet, production Pierre Coureau et Raymond Froment, 1961, 94 minutes.

bateau ? Les propos des personnages se contredisent, s'entrelacent, renforçant ce questionnement quant à la validité des souvenirs.

L'histoire débute avec un couple, à l'identité imprécise, allongé dans une chambre d'hôtel. Ces indications sont données par les personnages-narrateurs et fonctionnent comme des didascalies oralisées.

> Kitty : un homme est allongé sur un lit dans une chambre d'hôtel les yeux fermés des heures durant. [...] Dans la chambre voisine une femme sur le lit, sous les ailes d'un ventilateur. Elle défait lentement ses vêtements respire et expire[694].

Les thèmes abordés sont familiers au travail de la compagnie Ultima Vez, comme le rapport à la mort ou la difficulté des relations amoureuses, mais peut-être de manière plus allusive, moins frontale que dans les autres productions. Le texte s'intègre au sein d'une structure narrative et scénique complexe. Á la trame narrative et à la rétrospection induite par le texte s'ajoute une réflexion sur la manipulation, sur le rapport autoritaire exercé par la parole sur le corps, à travers les ordres proférés par le DJ depuis sa cabine.

2.1.1 Intermédialités

Il convient, avant d'analyser *Sonic Boom* plus en profondeur, de préciser certaines terminologies et concepts relevant du domaine de l'intermédialité et empruntés pour la plupart aux recherches initiées par les écrits d'Irina Rajewsky.

Le terme de média lui-même nécessite d'être (re)définit. Aussi, je me référerai à la définition de Werner Wolf, cité par Irina Rajewsky, et qui considère le média comme « un moyen conventionnellement distinct de communication ou d'expression qui se caractérise non seulement par des canaux particuliers [...] pour l'envoi et la réception de messages, mais aussi par l'usage d'un ou plusieurs systèmes sémiotiques[695] ».

---

[694] Texte de la pièce *Sonic Boom*, Peter Verhelst, trad. du néerlandais par M. Nagielkopf. Cf. Annexes.
[695] Wolf, Werner, cité par Rajewky, Irina, *Intermédialität*, trad. C. Ehold, Francke Verlag, Tübingne, Bâle, 2002, page 7.

Le concept d'intermédialité découle de cette définition du média et se rapporte : « à des phénomènes qui dépassent les limites du média et qui implique au moins deux médias perçus distinctement[696] ».

On note dans le processus d'intermédialité une modification du sens d'origine et une mutation du média. La scène actuelle ne semble pouvoir se contenter d'une forme d'expression « unimédiale », la « pureté » médiatique étant savamment écartée au profit d'une hybridité médiatique. Les créations de Wim Vandekeybus portent le sceau de l'intermédialité, qui se manifeste de différentes manières. Les différentes possibilités de collaboration ou d'imbrication entre les médias permettent une évolution du médium d'origine et un approfondissement de certaines pistes. « Dans les rapports intermédiaux se construit le sens d'un produit, à l'intérieur d'un média de départ, vers un média distinct par référence à un autre produit, ou système sémiotique[697] ». Le médium « simple » ou médium d'origine se trouve être complexifié par cette collaboration. Chez Wim Vandekeybus, l'apport textuel, l'élément littéraire, peut remplir cette fonction d'enrichissement de la danse, tout comme la projection cinématographique, ou encore la référence cinématographique.

Christoph Ehold propose deux définitions à l'intermédialité qui mettent en évidence la complexité de ce concept. « Le concept de l'intermédialité permet deux définitions possibles, une dynamique, en tant que processus de transformation d'un produit médiatique en un autre, et une statique, en tant qu'application présente d'un produit médiatique dans un autre, autrement dit en tant que résultat de ce produit[698] ».

Irina Rajewsky distingue, quant-à-elle trois formes principales d'intermédialité. Elle ne réduit pas le phénomène à une coprésence ou à une collaboration de deux médias distincts. Ainsi, les trois configurations possibles sont : la combinaison médiatique, la transposition médiatique et les références ou les rapports intermédiaux.

---

[696] Barthel, Georges, *Écrivains et photographie : Zola, Simenon,* Presses universitaires de la Sarre, Sarrebrück, 2011, page 70.
[697] Barthel, Georges, *Ibidem.*
[698] Ehold, Christoph, *L'Adaptation filmique de bande dessinée. Perspectives et limites. Les exemples d'Astérix et Cléopâtre et Le Sortilège de Maltrochu*, Magister en philosophie, sous la direction de Birgit Wagner, Université de Vienne, 2010, page 9.

La combinaison médiatique correspond au phénomène le plus basique, puisqu'il se réfère à tous les produits médiatiques qui puisent leur esthétique dans la combinaison d'au-moins deux médias conventionnellement perçus distinctement. On constate que cette première possibilité d'intermédialité traverse l'ensemble des créations de Wim Vandekeybus, puisqu'elles mettent en jeu au moins deux médias distincts. Si on prend pour exemple *Scratching the inner Fields* où un resserrement sur la danse est effectué, la pièce n'exclut pas pour autant une collaboration, une circulation entre le corps dansant et le texte poétique de Peter Verhelst. Les composantes textuelles et chorégraphiques s'imposent comme une base du travail créatif mené par Wim Vandekeybus et constituent une première couche d'intermédialité, à laquelle s'ajoutent d'autres formes d'intermédialité, parfois moins visibles.

La seconde possibilité d'intermédialité évoquée par Irina Rajewsky : la transposition médiatique, désigne « tous procédés de transformation d'un produit quelconque d'un média (dit média « source ») et de son système sémiotique dans un autre (dit média « cible »). La transposition médiatique peut correspondre à l'adaptation d'une œuvre (d'un média source) à un autre système médiatique[699]». Ce phénomène de transposition médiatique s'avère être récurrent au cinéma, lorsqu'un cinéaste s'approprie une œuvre littéraire et en propose une version cinématographique. Dans ses premiers court-métrages, Wim Vandekeybus procède de cette manière, par exemple pour *The last Words*, court métrage projeté durant le spectacle *In spite of Wishing and Wanting* qui consiste en une adaptation ou une relecture d'une nouvelle de Julio Cortázar.

La troisième forme d'intermédialité désignée par Irina Rajewsky - soient les références ou les rapports intermédiaux -- correspond à « tout phénomène de référence d'un produit médiatique et son système à un produit d'un autre média (média de référence) et d'un autre système[700] ». L'intermédialité décelée entre le médium chorégraphique et le médium cinématographique, absent matériellement sur scène dans *Sonic Boom* relève de la référence intermédiale. En effet, la pièce fait référence de manière implicite, en dépassant le cadre de la transposition médiatique, au film d'Alain Resnais, qui n'est jamais cité directement : *L'Année dernière à Marienbad*. Le film sert de socle à la pièce, de référence narrative, mais surtout de référence esthétique. Wim Vandekeybus ne procède pas à une transposition ou à une

[699] *Ibidem.*
[700] *Ibidem.*

adaptation du film à la scène. La référence au film d'Alain Resnais se veut plus subtile et complexe. Et comme le précise Christoph Ehold, dans le cas d'une référence intermédiale : « ce n'est que le média-objet qui est matériellement présent, alors que l'influence du média de référence n'est qu'implicite : perceptible pour une partie du public[701] ».

Au regard des considérations sur l'intermédialité d'Irina Rajewsky, force est de constater que *Sonic Boom* est traversé par un réseau intermédial plus ou moins visible. Tout d'abord, les relations tissées entre le texte et le corps relève d'une combinaison médiatique, en proposant une double présence médiatique sur scène mêlant texte et danse. Cependant la poésie de Peter Verhelst, au-delà de son oralisation, de sa transformation théâtrale se répercute dans les corps. Dans leur gestuelle particulière, les corps semblent gorgés des mots, de la sensualité du poète flamand. Aussi, la danse parfois semble se substituer au texte, et combler certaines lacunes, sans tomber dans les écueils d'une danse illustrative. Le lien étroit recherché entre le mot et le corps en mouvement peut être perçu comme un moyen de se ressourcer, de s'éloigner passagèrement de la pure force physique.

Quant à la référence au cinéma, elle vient complexifier le phénomène intermédial perceptible dans *Sonic Boom*. Wim Vandekeybus cite le film d'Alain Resnais de manière implicite. L'histoire racontée par les comédiens sur scène n'est pas étrangère à la trame narrative élaborée par Alain Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad*. Le film sert également de modèle rythmique à la pièce. Wim Vandekeybus tente ici de se rapprocher de la temporalité étirée du film, de cette lenteur quasi insupportable. *Sonic Boom* joue également avec les codes visuels du cinéma, en créant de « faux » écrans de projection.

2.1.2 Création d'une identité sonore

L'aspect visuel des créations de Wim Vandekeybus est primordial. Comme nous avons pu le constater, il attache une grande importance aux éclairages, qui se caractérisent par une préciosité lumineuse, mais également par l'incrustation de projections cinématographiques au chromatisme subtil. Avec *Sonic Boom*, il met l'accent sur le son, sans pour autant négliger les qualités visuelles de l'œuvre. Cette attention portée à la constitution d'un univers sonore est

---

[701] *Ibid.*, page 12.

perceptible dès le choix du titre. En effet, le titre fait référence au bruit produit par un avion supersonique.

Au-delà du titre, le bruit du supersonique est convoqué sur scène, signifiant un changement brutal d'atmosphère. Lorsqu'il retentit pour la première fois, au début de la pièce, au début de la scène 3, il déclenche un changement radical, à la fois visuel et dramatique. Jusqu'alors le plateau était peu éclairé, par une lumière fade, et soudainement le fond de scène revêt une teinte orangée comparable aux choix scénographiques de Bob Wilson. Le ton des échanges verbaux entre les comédiens se voit également modifié. D'une sorte de détachement, on passe à un ton plus impliqué de la part des personnages. De plus le dispositif théâtral de communication change. Si, dans la scène précédente, l'histoire d'amour vécue par un couple réel ou imaginaire, est relatée par deux comédiens répartis dans l'espace, qui n'entretiennent ni de rapport physique ni même visuel entre eux. Á la scène 3, le dispositif théâtral est différent, puisque le DJ jusqu'alors séparé des autres personnages va remplir un rôle actif dans la remémoration de cette histoire. Le texte ne semble plus proféré dans le vide mais s'adresse directement au DJ et aux auditeurs de l'émission de radio. En effet, les propos de Kitty - l'une des narratrices et protagonistes supposées de l'histoire d'amour - sont retransmis via l'émission de radio nocturne. Le DJ intervient dans la restitution de l'histoire en posant des questions et en entrecoupant le discours de morceaux musicaux, qui confèrent à la narration une nouvelle temporalité. Les coupures imposées dans le texte par le DJ lui apportent une réalité temporelle et l'inscrivent dans le temps présent, celui de la représentation. De plus, la voix du DJ redynamise la pièce, le ton de sa voix contraste avec l'intonation posée et détachée des comédiens. Le recours au bruitage d'un supersonique est récurrent dans la pièce et permet de signifier les changements importants.

L'univers sonore créé pour *Sonic Boom* se caractérise par une absence de silence. Même si on ne retrouve pas la saturation musicale de *Blush*, un bruit de fond constant accompagne toutes les actions, à la manière d'une bande-son cinématographique. On distingue des moments musicaux privilégiés, qui viennent rompre l'homogénéité sonore, avec la diffusion ponctuelle de morceaux musicaux décidés par le DJ. Ainsi, la musique de Pink Floyd côtoie celle de David Eugene Edwards, composée spécialement pour la pièce et destinée aux séquences chorégraphiques. La musique de David Eugene Edwards intervient lors des duos, où chaque interprète tente de freiner la chute de son partenaire en se glissant *in*

extremis sous son corps. Wim Vandekeybus convoque à nouveau l'univers sonore du musicien américain pour la scène finale où les corps éreintés des danseurs se laissent tomber inlassablement. On retrouve la même complicité entre la musique et les corps poussés jusqu'à leurs limites physiques que dans *Blush*.

La musique et les bruitages enregistrés ne constituent pas à eux seuls l'identité sonore de la pièce. Le chorégraphe accorde une importance prépondérante aux voix, et notamment à celle du DJ, qui fait office de voix-off, en guidant dans la fiction l'auditeur, et dans la réalité du spectacle le public. Il adapte à la scène un procédé récurrent en littérature, et surtout au cinéma. De plus, si l'on considère *L'Année dernière à Marienbad* comme matériau source, alors on peut estimer que le DJ est une déclinaison de la voix-off monocorde, omniprésente dans le long-métrage. Comme chez Alain Resnais, la parole est mêlée au son, à la production musicale, et, dans la scène d'ouverture du film, la parole nait véritablement de la musique. Cette parole s'installe dans le flou et « se creuse progressivement jusqu'à se réduire à une manifestation sonore et stérile qui, loin de faire naître un quelconque changement, ne sert qu'à renforcer encore l'impossibilité muette de l'immobilité des lieux[702] ». La musicalité et l'appartenance de la parole à un univers sonore cohérent semblent plus importantes que le sens détenu par celle-ci. Wim Vandekeybus se focalise ici sur les capacités narratives et auditives de la radio, qui parvient, par simple évocation des faits, à la constitution d'un microcosme. La vue n'est plus nécessaire à la création d'un univers fictif et onirique cohérent. L'identité sonore de *Sonic Boom* est primordiale : l'intégralité du spectacle se trouve consignée à l'intérieur de l'émission de radio. Les témoignages des personnages existent et sont diffusés via l'émission de radio nocturne « Radio Sonic Boom ». Il procède à une mise en abîme de la fiction contenue dans l'émission de radio. Il est à noter qu'un enregistrement exclusivement sonore de la pièce a été réalisé après les représentations, dans un studio d'enregistrement traditionnel, affirmant l'importance de l'identité sonore sur l'identité visuelle de la pièce.

---

[702] Estève, Michel, *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, évolution d'une écriture,* Éd. Minard, Paris, 1974, page 61.

> L'enregistrement que nous avons réalisé par la suite eut lieu dans un réel studio d'enregistrement. Nous avions déjà beaucoup de sons que notre ingénieur du son Benjamin Dandoy a mixé. J'ai beaucoup d'images de *Sonic Boom* est aussi je souhaiterais les publier avec la bande-son. Mais j'ai encore besoin de temps et également de changer certaines chansons comme celle de Pink Floyd[703].

2.1.3 Déplacement vers le texte

Au-delà de la musique, de la création de bruitages, le texte de Peter Verheslt prononcé par les quatre comédiens du Toneelgroep participe à la constitution d'un univers sonore. Nous excluons de cette analyse du texte porté à la scène la parole dite spontanée du DJ, évoquée précédemment. Nous ne considérerons ici que la mise en scène du texte de Peter Verhelst.

Tout d'abord, on notera que le sens du texte est secondaire, davantage convoqué pour venir parfaire une atmosphère. En effet, il n'offre pas une précision narrative, bien au contraire. Sa forme répétitive et son imprécision contribuent à renforcer le flou narratif. Le texte est signé Peter Verhelst ; il s'agit de la troisième collaboration avec l'auteur flamand, qui a déjà participé aux deux créations précédentes à savoir *Scratching the inner Fields* et *Blush*. Wim Vandekeybus a ici commandé un texte à Peter Verhelst, qui s'inspire d'une anecdote personnelle.

> Le texte a été écrit spécialement pour la pièce. À partir d'une idée, de quelque chose que j'avais vécu réellement à Lisbonne. Une fille m'a demandé de l'argent... Comme beaucoup, mais en échange elle avait une histoire à raconter et voulait beaucoup d'argent. Je lui ai donné car j'étais curieux. La suite... Je ne l'ai pas racontée à Peter, et l'idée était d'écrire une pièce radiophonique en mêlant ce qui se passe sur scène aux paroles de l'animateur radio.[704]

Comme pour *Blush* ou *Scratching the inner Fields*, le texte proposé pour la performance scénique est de nature poétique. Même si le texte est découpé sous forme de répliques partagées entre chaque comédien, il ne revêt pas la forme d'un texte théâtral. Chaque comédien ne va pas interpréter un personnage déterminé ; on n'assiste pas à une fixité identitaire : chaque comédienne incarnera indifféremment la femme de l'histoire. Le flou identitaire est une constante dans les pièces de Wim Vandekeybus, exception faite dans

[703] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 14 juin 2012. Cf. Annexes.
[704] *Ibidem.*

Œdipus/Bêt noir, qui se rapproche d'une forme plus théâtrale. Ainsi, le texte contribue davantage à la constitution d'une atmosphère, plus qu'à caractériser avec précision la psychologie des personnages ou l'intrigue théâtrale.

Le caractère poétique du texte l'emporte et crée des liens forts entre les mots et les corps. Les mots ainsi que la teneur descriptive et sensuelle de la prose de Peter Verhelst se répercutent à travers les corps des danseurs, notamment lors d'un duo entre la comédienne Ina Geerts et la danseuse Lynda Kapatanea. La gestuelle, non illustrative, de la danseuse accompagne le texte prononcé par la comédienne. Un échange subtil et réussi nait entre les mots et le corps. Cette résonance est rendue possible en raison du caractère descriptif et poétique du texte, qui s'attache à détailler les états particuliers du corps, à faire émerger une certaine sensualité.

> **Ina** : son souffle dans mes cheveux, ma nuque, sa bouche sur mon cou. Ma tête que je pose sur son épaule. Sa bouche qui cherche ma bouche. Ses yeux fermés. Son soupir. Il a encore les yeux fermés. Le couteau dans son ventre jusqu'au manche. La curieuse chorégraphie de la mort. J'ai pris l'argent qu'il ne m'avait pas donné. J'ai mis l'argent autour de lui, l'ai brûlé. Dansé pour lui, lente comme la fumée.[705]

La danseuse enroule son corps autour des pieds de la comédienne, puis, lorsque le texte gagne en intensité, elle se relève, saisit sa partenaire sous les côtes pour la soulever légèrement du sol[706].

À certains moments, le texte pourrait disparaître, devenir une référence souterraine, le corps prenant le relais des mots. D'autres liens plus formels existent entre les actions dansées et le texte, comme la figure de la répétition qui touche les deux médiums. Les danseurs multiplient les chutes, face à un texte qui se répète.

---

[705] Texte de la pièce *Sonic Boom*, Peter Verhelst, trad. du néerlandais par M. Nagielkopf. Cf. Annexes.
[706] Cf. Annexes Vidéographiques, *Sonic Boom*, Wim Vandekeybus, « Liens texte et danse », 43''.

Titus : elle glisse l'argent dans ses vêtements. Me regarde encore une fois dans les yeux avant de disparaître. [...] Elle ne prendra pas le bateau. C'est un petit jeu. L'un ment, l'autre est prêt à payer pour ce mensonge. [...]

Joop : il y a trente ans, j'ai rencontré une femme sur cette place. Elle m'a demandé de l'argent. Beaucoup d'argent. Affaires privées. Je le lui ai donné. Elle est encore restée trois jours, puis elle a pris le bateau et est partie. [...]

Titus : je ne l'ai pas touchée. Je ne lui ai pas donné d'argent[707].

L'oralisation d'un texte littéraire sur une scène de spectacle, nous amène à nous questionner sur la notion de théâtralité. Pour Josette Féral « se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, ce qui le distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multimédias[708] ». Il semble que la notion de théâtralité convoquée dans *Sonic Boom* aborde le problème différemment, dépasse la question de frontière entre genres disciplinaires et désigne ici la qualité d'interprétation d'un texte. Certes, le texte de Peter Verhelst est porté à la scène, il est littéralement mis en scène, mais s'agit-il pour autant d'une transposition théâtrale ? Le texte poétique de Peter Verhelst, par son inscription dans un processus de représentation, accède-t-il au rang du théâtre ? Au sens strict, la présence des comédiens de théâtre, appartenant au Toneelgroep qui restituent un texte devant un public suffirait à considérer l'oralisation du texte de Peter Verhelst comme théâtrale. Il émane de cette interprétation une certaine forme de théâtralité ; une inscription dans un processus théâtral, or, si l'on analyse l'interprétation du texte par les comédiens, on constate qu'elle se situe en marge d'une théâtralité traditionnelle. Le texte en lui-même n'appartient pas au genre théâtral et sa présence sur scène nous amène à déterminer le degré de théâtralité d'un point de vue interprétatif.

Les comédiens ne respectent pas l'emphase théâtrale le texte étant prononcé doucement, rendu audible par le port de micros. De plus, la communication entre les personnages semble brisée : lors de leurs échanges verbaux, le regard paraît perdu et ne permet pas d'entretenir la continuité d'une conversation. Une impression d'absence émane de

---

[707] *Ibidem.*
[708] Féral, Josette, « La théâtralité », in *Poétique*, n°75, Paris, Klincksieck, 2007, page 29.

leur interprétation. On assiste à une affirmation des qualités poétiques du texte, niant quelque peu le caractère social d'un texte théâtral qui met l'accent sur l'échange entre les personnages. Ici, le rythme lent de la pièce, l'étirement des paroles dans le temps contribue à désociabiliser le langage. Les qualités poétiques du texte de Peter Verhelst montrent certaines similitudes avec celui d'*Hiroshima mon amour*[709]. Le texte est placé au même rang que la danse, les éclairages et tous les éléments présents sur scène, il est convoqué pour compléter un microcosme. Aussi, les sensations provoquées par le texte importent plus que son sens. « L'écriture théâtrale crée un vide dans une correspondance aveugle d'un être à un autre. Et dans ce vide, les émotions se serrent[710] ».

La notion de narration est également questionnée à travers l'utilisation du texte dans *Sonic Boom*. Peter Verhelst, pour l'écriture de *Sonic Boom,* part de l'anecdote relatée par Wim Vandekeybus, à savoir la rencontre d'une femme, un soir à Lisbonne, qui lui demande de l'argent en échange d'une histoire. Le poète tisse un récit à partir de cette amorce et propose différentes possibilités. Les récits se contredisent, une imprécision des faits est cultivée. Un doute persiste quant à la véracité du récit, qui rappelle *L'Année dernière à Marienbad*. Le film s'interroge également sur la validité des faits relatés, joue avec le flou narratif. Les amants se sont-ils vraiment rencontrés ? Est-ce que toute cette histoire n'est que pure fantasme ? Les mêmes questions sont abordées dans *Sonic Boom*. La mémoire apparaît comme basée sur une pure fantaisie, comme dans beaucoup d'histoires d'amour. Le texte renforce les questionnements et n'apporte aucune réponse. On ne note aucune évolution narrative à travers le texte. Toutefois, la narration n'est pas totalement exclue de l'œuvre, mais questionnée.

Enfin, la monotonie du texte de Peter Verhelst est bousculée par la crudité, voire la violence des mots du DJ. La poésie du texte littéraire est confrontée à l'agressivité des propos du DJ, personnage extérieur au récit.

---

[709] *Hiroshima mon amour*, réalisation Alain Resnais, scénario Marguerite Duras, production Samy Halfon et Anatole Dauman, 1959, 86 minutes.
[710] Ondine, « *Sonic boom*, une fille sur un quai », in *Les Affiches d'Alsace et de Lorraine*, 23/01/2004.

2.1.4 Référence cinématographique souterraine

La collaboration avec Peter Verhelst relève d'une intermédialité visible : à la fois combinaison intermédiale et transposition médiatique. Quant à la référence cinématographique, primordiale, elle est curieusement matériellement absente de l'espace scénique. Il s'agit d'une référence souterraine dévoilée ni au spectateur, ni même lors des entretiens journalistiques. La citation faite au cinéma relève ici de la référence intermédiale : c'est-à-dire que seul le média-objet est présent (théâtre et danse), le média de référence (cinéma) est absent. En effet, le film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* est considéré par Wim Vandekeybus comme un modèle pour l'élaboration de sa pièce. Tout d'abord, il entrevoit le film d'Alain Resnais comme un modèle rythmique, dont il emprunte la temporalité particulièrement lente et répétitive, et crée une rupture avec le temps privilégié dans ses autres œuvres.

> La pièce a pour cadre la radio, aussi on ne pouvait inclure de projection cinématographique. Mais je m'inspire de beaucoup de films, mes références sont cinématographiques, comme ici *L'Année dernière à Marienbad,* film statique avec beaucoup de voix-off[711].

À travers le scénario imaginé par Peter Verhelst, on peut apercevoir une appropriation de l'intrigue développée par Alain Robbe-Grillet[712] pour *L'Année dernière à Marienbad*. La liaison amoureuse incertaine décrite dans le film se trouve être transposée sur scène. De plus, l'impression d'absence qui caractérise le jeu des interprètes est réexploitée d'une certaine manière par les comédiens du Toneelgroep.

---

[711] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger le 16 Avril 2012, Cf. Annexes.

[712] Le scénario est écrit par Alain Robbe-Grillet, il s'agit d'un scénario détaillé, très littéraire, mais qui se soucie de ce que sera également l'image. Il y intègre le langage technique (fondu, travelling…). L'écrivain ne laisse que peu de place au réalisateur. Benayoun, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay poche cinéma, Paris, Réédition 2008, 312 pages. Résumé du film proposé par Robert Benayoun : « dans une ville d'eau composite de plusieurs autres, mais qu'il nomme Marienbad, et dont les extérieurs furent tournés dans les châteaux de Ludwig II de Bavière, à Nymphenburg et à Schleissheim, un narrateur à l'accent italien aborde une belle inconnue et tente de la persuader qu'il l'a déjà rencontré auparavant, et à coup sûr, l'année dernière.l'inconnue réticente, dont la mémoire défaillante frise l'amnésie ou la simulation, est dotée d'un compagnon mystérieux (est-ce son mari, son frère, son père ?), Sorte d'espion ou de voyeur autoritaire et possessif, un rien hypnotiseur, qui peut-être la bloque dans ses souvenirs. Le narrateur la presse et la relance, dans l'espoir de déclencher en elle un retour au passé, d'amorcer le déclic qui renouera l'idylle interrompue, page 87.

Toutefois, *Sonic Boom* ne saurait être une adaptation de l'œuvre d'Alain Resnais à la scène. Wim Vandekeybus ne se pose pas la question d'une transposition mais effectue certains emprunts. Il se sert de certaines figures stylistiques récurrentes dans le film, pour modifier son propre style.

2.1.4.1. La lenteur

L'intérêt de Wim Vandekeybus porté à *L'Année dernière à Marienbad* se situe au niveau du rythme, du temps imprimé aux actions, si on peut encore parler d'actions dans cet univers qui apparaît comme figé.

La lenteur est une nouveauté au sein de l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus, qui a déjà eu recours à un rythme lent, mais comme contrepoint à la violence et à l'énergie excédentaire, notamment dans la scène « des funérailles » de *Blush.* Dans cette œuvre antérieure, la lenteur était passagère, ne concernait qu'une scène, alors que dans *Sonic Boom*, elle irradie l'ensemble de la pièce. La lenteur devient norme et la violence fonctionne comme contrepoint[713]. De longs temps d'attente viennent ponctuer l'œuvre ; on retrouve le suspense inhérent à la lenteur, dont parlait Geisha Fontaine[714] à propos de *Café Müller*. Le temps suspendu n'est pas synonyme d'apaisement, mais il est détenteur d'une tension latente prête à exploser, comme le confirme la dernière scène de *Sonic Boom*, où les chutes se répètent comme extériorisation d'une énergie contenue. Les corps explosent après s'être maîtrisés pendant près d'une heure et demie.

La scène d'ouverture se caractérise par une absence d'action, une rupture avec l'esthétique habituelle du chorégraphe. Deux corps immobiles occupent l'espace, un homme est allongé face contre terre. Le ton est donné dès cette première scène, où la provocation des propos prononcés par le DJ, sans passion, se heurte à l'indifférence des corps, qui ne manifestent aucune réaction. Le DJ énumère une série d'ordres dérangeants pour le public, comme : « cut your chest ; show your dick »[715], sans susciter la moindre répercussion sur les corps présents/absents des autres interprètes. La force des propos n'est pas relayée par le corps

---

[713] Cf. Annexes Vidéographiques, *Sonic Boom*, Wim Vandekeybus, « Lenteur », 2'07.
[714] Fontaine, Geisha, *Op. Cit.*
[715] « Coupe toi la poitrine, montre ta bite.»

et la voix des interprètes, qui demeurent un peu en retrait du texte ; la passion qui animait les personnages dans *Blush* semble s'être évaporée. D'autres consignes de jeu sont données aux interprètes ; ils se détachent de l'action en imprimant une certaine distance entre leurs gestes et leurs paroles. Cependant, dans quelques scènes, comme la scène de mutilation, le caractère passionné de Wim Vandekeybus rejaillit.

En imposant la lenteur comme norme dans *Sonic Boom*, il confie « aux acteurs un port majestueux en accentuant [...] la durée de leurs immobilités[716] ». L'excès inhérent à son travail se déplace et vient se loger dans cette lenteur, qui oblige le corps à résister jusqu'à l'usure. La résistance au temps requise fatigue le corps, l'irrite et conduit à une forme d'excès.

2.1.4.2. Citation du scénario d'Alain Robbe-Grillet

Outre une citation à la temporalité de *L'Année dernière à Marienbad*, on retrouve dans *Sonic Boom* certaines similitudes narratives, notamment concernant l'imprécision de l'histoire racontée. Le film pose davantage de questions qu'il n'en résout, aucune progression narrative n'est constatable, toute séquence pouvant venir contrarier la précédente. Le scénario signé Alain Robbe-Grillet ne propose pas une interprétation unique, aucune vérité n'est affirmée. Le romancier a privilégié un scénario ouvert, sur-prévoyant. « Le livret est muable, sujet à rectifications fréquentes, il ne comporte pas de dénouement, mais plusieurs ébauches de chute : assassinat sans doute rêvé de l'héroïne, puis son retour au sein de l'argument, où elle finit apparemment par se laisser convaincre[717] ». Selon Antoine de Baeque, le film d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet représente le dernier grand film néoréaliste, qui substitue « au scénario classique, fondé sur l'agencement dramatique des scènes, un scénario *ouvert*, plus proche par conséquent de l'expérience que nous avons du réel. Le film néoréaliste se présente comme une suite de fragments sans lien logique apparent et séparés les uns des autres par des *manques*, fragments et manques constituant les pleins et déliés d'une trame sans rapport avec le tissu serré dont le cinéma avait jusqu'ici tiré le maximum de ses effets[718] ». Les manques narratifs sont également au cœur du texte du Peter Verhelst qui ne dévoile pas tout. Il ne livre

---

[716] J-L P. « Le décalage en fusion, le choc *Sonic Boom »,* in *Le Monde,* 08/05/2003, Boîte d'archives du spectacle *Sonic Boom* Vlaams Theater Instituut.
[717] Benayoun, Robert, *Op. Cit.*, page 87.
[718] Labarthe, André, S., « Marienbad année zéro », in *Vive le cinéma français, Petite anthologie des cahiers du cinéma*, Paris, 2001, page 75-76. Texte tiré des *Cahiers du cinéma*, n°123, septembre 1961.

seulement certains fragments d'une histoire d'amour, au spectateur de reconstituer son histoire. Le film est entrevu, par ses auteurs-mêmes, comme un « carrefour de possibilités[719] », un objet artistique qui, une fois terminé, ne leur appartient plus. Et Alain Resnais de dire « Robbe-Grillet et moi nous nous sentons très en dehors du film et nous le regardons comme une chose[720] ». Cet abandon de l'œuvre au spectateur est limité dans le cas de *Sonic Boom* par la présence du DJ, qui dirige et ordonne l'histoire. Et Wim Vandekeybus, en inscrivant l'histoire d'amour au sein de l'émission de radio, l'ancre dans la réalité et fait en sorte que son sens ne lui échappe pas totalement.

Un détournement de certaines figures de style codifiées du cinéma est effectué par Alain Resnais, comme le *flashback* qu'il n'emploie pas afin de combler des lacunes narratives. Les *flashbacks* dans *L'Année dernière à Marienbad*, récurrents et marqués par un non-aboutissement, sont utilisés à contre-emploi. Dans *Sonic Boom*, les répétitions dans le texte sont tout d'abord, à interpréter de la même manière que les *flashbacks* dans *L'Année dernière à Marienbad*, c'est-à-dire qu'elles viennent renforcer le flou narratif. De plus, la répétition s'associe aux remémorations des personnages et ouvre un questionnement quant à la véracité des souvenirs. Chaque répétition, chaque évocation du passé se présente comme une nouvelle interrogation, une réécriture de l'histoire personnelle des personnages. On assiste dans les deux œuvres, par le processus de répétition et d'introspection dans le passé à un anéantissement de toute reconstitution exacte de l'histoire. Les différentes reconstitutions proposées par les personnages induisent le doute et empêchent de considérer une version de l'histoire comme authentique.

Dans un second temps, la réitération se répercute dans les corps, comme conditionnés à répéter les mêmes gestes ; aucune progression ne semble envisageable. Les danseurs ne donnent pas l'impression d'être libres de leurs mouvements - dictés par le DJ ou répétitifs - réalisés machinalement.

L'histoire ou le texte prononcé dans les deux œuvres est relégué au second plan, les qualités intrinsèques de chaque médium étant valorisées, au détriment d'une cohérence narrative traditionnelle.

---

[719] Benayoun, Robert, *Op. Cit.*, page 88.
[720] *Ibidem*.

> […] Ils (Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet) proposent non pas une histoire, mais une suite d'images appartenant au même plan de réalisme qui est le film, et c'est le spectateur qui introduit une profondeur [...]. Le travail du réalisateur n'est plus de raconter une histoire, mais simplement de faire un film où le spectateur découvrira une histoire[721].

Ainsi, la voix-off du narrateur qui accompagne tout le film et semble guider le spectateur, tout comme la voix omniprésente du DJ dans *Sonic Boom,* ne sont pas les véritables narrateurs de la fiction. En effet, dans *L'Année dernière à Marienbad*, la caméra supplante la voix-off dans sa fonction de guide, elle livre plus d'indices que le texte. Dans *Sonic Boom*, l'installation des corps dans l'espace, les non-relations entretenues entre les personnages, la tension retenue sont plus révélateurs que le texte, quelque peu lacunaire. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, chaque phrase prononcée par les personnages apparaît comme figée dans le gel, en suspens, et perd de sa portée communicative. Les paroles semblent se perdre dans le vide, dans l'univers froid du palais. La même impression de suspension dans le temps émane de *Sonic Boom* ; on ne décèle pas de chaleur entre les personnages. Ils n'entretiennent pas de relations charnelles, comme c'était le cas par exemple dans *Blush*. Même dans les séquences chorégraphiques, nécessitant un contact entre les danseurs, notamment pour les portés, on perçoit une certaine réserve, absente de ses autres pièces. Ainsi, au-delà de la lenteur du film d'Alain Resnais, Wim Vandekeybus semble s'être inspiré de la froideur des relations humaines. Il émane de *L'Année dernière à Marienbad* une impression d'absence où les êtres « […] sont d'abord absents à eux-mêmes. […] Ils se dérobent à leur durée, à leurs émotions, presque à cette évidence première : la vie[722] ».

Dans ce palais hors du temps la vie semble s'être arrêtée : « le ton est donné : la mort intemporelle, qui baigne toute chose dans le palais, a réduit au rang de pièces sans âmes d'un jeu monotone les habitants du château. Si l'on excepte X[723], tous ne se meuvent que sous l'exigence d'une volonté supérieure qui se sert de chacun d'eux différemment pour manifester sa puissance[724] ». Une paralysie touche les habitants du palais, qui les retient dans ce lieu intemporel et les empêche d'agir. Le silence et l'immobilité sont de mise dans ce lieu retranché. Les corps dans *Sonic Boom* sont également pris dans le temps. Certes les danseurs

---

[721] Labarthe, André, S., *Op. Cit.*, page 80.
[722] Rocher, Daniel, *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, évolution d'une écriture,* Éd. Minard, Paris, 1974, page 9.
[723] Lettre désignant l'un des personnages masculins du film.
[724] Rocher, Daniel, *Op. Cit.*, pages 15-16.

ne demeurent pas immobiles, mais les actions sont dictées par un personnage extérieur à la scène principale : le DJ, séparé des autres interprètes par sa cabine. Les interprètes n'agissent plus par eux-mêmes, l'idée de manipulation évoquée par Daniel Rocher à propos du film d'Alain Resnais est au cœur de la pièce. Les deux amants qui se retrouvent dans la scène finale, s'enlacent, ils sont réunis, puis déplacés par une tierce personne. On retrouve peut-être ici dans cette image celle de l'étreinte qui se construit et se déconstruit par l'entremise d'une troisième personne dans *Café Müller* de Pina Bausch.

Les danseurs dans *Sonic Boom* ne manifestent pas un agissement habituel, la volonté de bouger a disparu, ils se laissent aller, la gravité, plus que la volonté, dirige leurs gestes, comme en témoigne la récurrence des chutes.

Ainsi, les similitudes avec *L'Année dernière à Marienbad* ne se limitent pas à l'emprunt d'une temporalité particulière. La lenteur insupportable du film anéantit toute possibilité de progression. Les personnages sont toujours renvoyés au même point, à une sorte de point zéro. « On s'est rencontré l'année dernière à Marienbad dans ce palais... » Apparaît comme un *leitmotiv*. Le même type de situation répétitive qui rythme la pièce est constatable dans *Sonic Boom*. On retrouve toujours les amants réunis autour de cette chambre d'hôtel, réelle ou fantasmée, avec cette femme qui aurait demandé de l'argent. Wim Vandekeybus emprunte également à l'univers glacé du film d'Alain Resnais cette distance physique imposée entre les amants supposés. Il les sépare physiquement et rend ainsi compte d'une distance temporelle. La froideur des rapports humains empêche l'histoire d'accéder à un degré de réalité et la renvoie à l'univers du rêve.

Enfin, le temps de l'attente est expérimenté pleinement, grâce à la référence intermédiale. Le chorégraphe explore des chemins nouveaux, ne se jette pas immédiatement dans une énergie indomptée, présente dans la pièce, mais l'amène par petites touches. Une dramaturgie de l'attente se profile dans *Sonic Boom*, qu'il réutilisera pour la scène d'ouverture d'*Œdipus/Bêt noir*. La référence au film d'Alain Resnais lui permet en quelque sorte de se régénérer, de ne pas se répéter.

2.1.5 Emprunt d'une identité visuelle cinématographique

La référence au cinéma passe tout d'abord par la constitution d'une identité sonore, proche de la bande-son cinématographique. L'élément sonore détient dans *Sonic Boom* une importance considérable. Certes le modèle de référence sonore pour Wim Vandekeybus n'est pas le cinéma, mais l'univers radiophonique, toutefois l'impression de reconstitution d'une bande-son cinématographique s'impose.

Dans un second temps, le cinéma est convoqué par Wim Vandekeybus comme référence souterraine avec la citation implicite de *L'Année dernière à Marienbad*.

Enfin l'identité visuelle de l'œuvre joue également avec les codes du cinéma. Il s'agit sans doute de sa création scénique la plus cinématographique, malgré l'absence matérielle de projection audiovisuelle. Comme il l'a signifié[725], il ne souhaite pas que les projections deviennent systématiques. Elles ne doivent pas être un élément constitutif indispensable à toute création.

Aussi, l'effet de cinéma peut être convoqué sans avoir nécessairement recours à une projection. Nous reprendrons ici la réflexion de Léo de Bernardinis, protagoniste du nouveau théâtre italien, qui estime que l'on peut faire du cinéma « […] en imprimant des images sur la rétine, pas sur le film ; le film est un des nombreux moyens, mais on peut faire du cinéma avec une lampe, c'est-à-dire avec une allumette de n'importe quelle qualité[726] ». Dans cette optique, le cinéma ne dépendrait pas de conditions matérielles strictes, mais de la création d'une impression lumineuse. C'est pourquoi, nous évoquions déjà la présence d'une conception cinématographique à propos les choix lumineux opérés par Wim Vandekeybus dans ses premières pièces. Ici, le détachement des silhouettes des interprètes sur un fond lumineux monochrome fait déjà acte d'une démarche cinématographique.

Le fond lumineux n'est activé qu'à la troisième scène, après la détonation du supersonique. La scène, qui était jusqu'alors éclairée par une lumière faible, sans coloration,

---

[725] Propos recueillis par Baudet, Marie et Duplat, Guy, « The seven women of Wim Vandekeybus », in *La Libre Belgique*, 17/04/2001.
[726] Propos cités par Battaglia, Stefania, *Op. Cit.*, page 204.

se gorge d'une teinte orangée qui irradie l'ensemble du plateau. Le panneau de fond prend alors des allures de projection cinématographique monochrome, et mime la réverbération lumineuse d'un écran de projection (Cf. Planche XLV, p.441). Au décor lumineux emprunté à la scénographie de Bob Wilson s'associe une scénographie architecturée peu usitée dans l'univers scénique du chorégraphe. En effet, le plateau est délimité par une structure architecturale, placée en arrière-scène, constituée d'une cabine de radio côté jardin et d'une passerelle sur un étage avec un escalier longeant tout le fond de scène (Cf. Planche XLVI, p.442).

Toutefois, la visualité cinématographique est recrée avec l'illumination de la cabine du DJ, qui découpe un rectangle lumineux dans l'espace obscurci du plateau. La découpe lumineuse créée par la vitre de la cabine reproduit la réverbération de l'écran du cinéma et reprend également la forme rectangulaire de l'écran. Contrairement à la surface lumineuse monochrome située en arrière-scène, une illusion d'image-mouvement cinématographique est recrée à l'intérieur de la cabine du DJ, par l'animation de l'interprète, qui évolue dans cet espace fermé. De plus, l'illumination de la cabine révèle un décor aux couleurs chatoyantes qui offre un contraste chromatique avec le reste de la scénographie. L'effet produit est proche de celui créé par une projection cinématographique, et éclipse le reste de la scène en attirant le regard vers cette zone lumineuse (Cf. Planche XLVII, p.443).

On notera que l'artiste Michael Snow a réalisé une performance de 1969 à 1971 *Right Reader*[727], qui créait un effet cinématographique, sans avoir recours à la moindre projection audiovisuelle. Il a emprunté pour cette œuvre les caractéristiques visuelles d'une projection cinématographique, placé derrière une plaque de plexiglas illuminé et renforçant l'illusion en accompagnant l'image en *live* d'un enregistrement audio de sa propre voix, se contentant de bouger les lèvres en synchronisation. « […] À l'image du cinéma, cette œuvre est une expérience artificielle reposant entièrement sur la technologie[728] ». Dans *Sonic Boom*, le son de la voix du DJ n'est pas enregistré, mais relayé par un microphone situé à l'intérieur de la cabine.

---

[727] *Right Reader*, performance de Michael Snow, Cassette audio, feuille de plexiglas suspendue, lumière projetée, écran, 1969-1971.
[728] Rush, Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Éd. Thames et Hudson, Paris, 2005, page 40.

L'ensemble de la pièce prend pour modèle le cinéma, tant d'un point de vue visuel par ses choix lumineux, ses fausses incrustations d'écran que structurel. En effet, *Sonic Boom* semble davantage respecter une structure filmique que théâtrale, notamment en privilégiant une incertitude spatiale, un va-et-vient entre la réalité et la fiction. Une sensibilité cinématographique émane de l'atmosphère générale. Aussi, cette pièce centrale au sein des créations de Wim Vandekeybus, considérée à tort comme provocatrice, jette certaines bases de son approche cinématographique, concernant notamment l'importance du traitement sonore.

Enfin, les thèmes abordés dans *Sonic Boom* présagent son long-métrage *Galloping Mind*, qui devrait être tourné en 2012-2013. On retrouve à la simple lecture du scénario des similitudes avec *Sonic Boom* : l'importance accordée à la radio, aux atmosphères incertaines et à une violence contenue. Cependant, un droit de réserve demandée par le chorégraphe m'empêche d'en révéler davantage, le film étant encore à l'état de projet.

2.2. Monkey Sandwich

Monkey Sandwich est présenté en ouverture de saison du KVS[729]en septembre 2010. Il existe deux versions de *Monkey Sandwich* : l'une film-performance destiné à la scène, et l'autre exclusivement cinématographique. La version dite performative se propose de confronter la projection cinématographique, quasi omniprésente, à un seul interprète-performeur présent sur scène. Quant à la version cinématographique, diffusée dans des salles de spectacles et lors de festivals[730], elle a été quelque peu remaniée pour combler les manques et ellipses nécessaires à l'intrusion du performeur. « Il y avait deux versions et à la fin nous n'avons pu tourner de scènes supplémentaires pour remplacer la présence de Damien. Mais nous avons mis au point une autre structure dramaturgique[731] ». « Ce sont les mêmes *rushes* mais l'intrigue est différente. Damien n'existe pas et Jerry suit son propre chemin. C'est intéressant de voir comment les mêmes matériaux, ajustés différemment produisent un autre sens[732] ». Un véritable lien est créé entre la projection et la performance scénique, l'interaction entre les deux supports médiatiques est recherchée[733]. *Monkey Sandwich* apparaît comme l'aboutissement d'une démarche cinématographique, enclenchée avec les nombreux court-métrages insérés au sein de ses productions scéniques, mais également avec ses films de danse. Il dépasse le film de danse pour réaliser une fiction cinématographique, où le récit prend le pas sur la captation de corps en mouvement.

Le parti pris artistique choisi par Wim Vandekeybus s'affirme comme une prise de risque. Tout d'abord il accorde une importance prépondérante voire supérieure au support audiovisuel sur une scène de spectacle. Puis, il confie l'unique rôle à un jeune comédien inexpérimenté, qui n'est pas danseur. Il contrarie son public, en favorisant la projection cinématographique au détriment de la danse, et décide de ne mettre en scène qu'un seul comédien, excluant de ce fait toute séquence chorégraphique de groupe et la possibilité de

[729] Koninklijke Vlaamse Schouburg : Théâtre royal flamand de Bruxelles.
[730] Le film remporte un prix à la Mostra de Venise en 2011.
[731] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 14 Juin 2012. Cf. Annexes.
[732] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.
[733] Cf. Annexes vidéographiques, *Monkey Sandwich*, Wim Vandekeybus, « Présence du performeur sur scène », 14''.

réaliser des portés, qui sont sa marque de fabrique. Par ces choix, il évite ainsi de se répéter formellement. Avec *Monkey Sandwich*, il met l'accent sur ses obsessions et lubies qui jalonnent l'ensemble de son Œuvre semblent précisément exaltées dans cette pièce. Les thèmes de la catastrophe, de l'univers post-apocalyptique ou d'une communauté menacée y sont complexifiés. Il poursuit son obsession pour la maternité, l'enfantement qui se meut en obsession pour la paternité. La vie et la mort, sont comme à l'accoutumée dans son univers créatif, intrinsèquement liées. Dans *Monkey Sandwich,* la mort touche celle du nouveau-né et rejoint quelque part un des thèmes privilégiés de *Puur*, inspiré des écrits de P. F. Thomèse.

Enfin, son imagination de conteur est facilitée par le choix d'une structure « à épisodes », différentes histoires sont ainsi réunies dans une même fictin sans en perturber la cohérence. Certes, le thème de l'enfant mort plane sur l'ensemble de la pièce, mais une multitude d'histoires, de légendes urbaines ponctuent l'œuvre.

2.2.1 Concrétisation cinématographique

2.2.1.1. Prise de risque

Lors d'un entretien pour la revue *Alternatives Théâtrales* consacrée à Jan Fabre, à l'après festival d'Avignon 2005 et à la notion de mise en danger, (l'entretien concernait plus particulièrement sa dernière création : *Puur*, alors objet de contestations), Wim Vandekeybus répondait aux questions d'Erwin et distinguait adroitement la prise de risque artistique de l'acte provocateur. Selon lui, la prise de risque se situe au-delà de la provocation, qui n'est pas en soi une mise en danger artistique, dans la mesure où l'artiste évalue et perçoit sciemment les répercussions de cet acte superficiel sur le spectateur. Dans la prise de risque, l'artiste se trouve confronter à une inconnue : la réaction du spectateur. Il se met en danger lorsqu'il vient contrarier un certain confort artistique et procède à un bouleversement, une remise en question de ses habitudes créatives, qui peuvent engendrer une incompréhension chez le spectateur.

Avec *Monkey Sandwich*, il prend un virage radical, après deux créations scéniques plutôt convenues[734] : *Spiegel* - sorte de rétrospective de vingt années de carrière, qui propose une réinterprétation et une découverte des séquences chorégraphiques les plus marquantes de son répertoire, et - *NieuZwart*, redite chorégraphique sans grand intérêt et peu ambitieuse. Il estime pour sa 29e création pouvoir emprunter un chemin différent et s'essayer à un projet plus périlleux[735]. Aussi, pour Guy Duplat, *Monkey Sandwich* vient contrarier le succès facile des deux pièces précédemment citées, en proposant un changement radical de média, qui induit une prise de risque[736].

Pour ce projet, le chorégraphe manifeste une volonté de changement, qui passe par un changement de média. Il souhaite expérimenter de nouvelles formes.

> J'adore changer de médias. Je travaille trop vite pour à chaque fois faire la même chose, la même forme. Je trouve intéressant quand les médias se questionnent eux-mêmes en les faisant interagir avec un autre média. Par exemple, dans un cinéma, il fait trop sombre, je trouve, pour parler avec son voisin. Ici, il y a parfois trop de lumière, mais ce n'est pas un problème.[737]

Le chorégraphe confie à Guy Duplat la difficulté de donner naissance à un tel projet : « ce film a été une aventure. C'est le spectacle qui m'a demandé le plus de travail[738] ». En effet, disposant d'un budget réduit, qui correspond davantage au budget d'un spectacle vivant qu'à celui d'un projet cinématographique, il a dû résoudre certains problèmes au jour le jour, liés à des contingences financières[739].

---

[734] Notons qu'en 2009, il présente *Menske*, pièce qui ne s'inscrit pas dans cette facilité chorégraphique.
[735] « Après 28 spectacles, je peux me permettre de faire autre chose ». Propos de Wim Vandekeybus issus d'un entretien réalisé par Duplat, Guy, « Vandekeybus choisit le cinéma », in *La libre Belgique*, 09/09/2010, page 51.
[736] *Ibidem.*
[737] Propos de Wim Vandekeybus recueillis par Naizy, Nicolas, « La Manière de raconter les histoires », in *Metro*, 09/09/2010, page 15.
[738] Duplat, Guy, « Vandekeybus choisit le cinéma », *Ibid*.
[739] Le film a été financé par sa compagnie, et n'a coûté que 130 000 euros.

2.2.1.2. Propos du film

Monkey Sandwich s'affirme comme un projet plus personnel Wim Vandekeybus ne fait pas appel à un auteur pour la constitution des dialogues ; il écrit le texte lui-même, qui détient, ainsi un caractère autobiographique indéniable. Il se sert de son expérience personnelle pour écrire la trame principale du film. Le film est dédié à Lucas, l'enfant que sa sœur portait, mort durant le huitième mois de grossesse. Outre, la question de paternité celle de la direction d'acteurs est également au cœur de l'œuvre.

Le registre de langage auquel les dialogues se réfèrent s'avère être moins littéraire que dans ces pièces précédentes, où la plupart des dialogues étaient confiés à un auteur. Ici, il opte pour une simplicité, voire une familiarité langagière.

> Je suis très fainéant pour écrire, tout est dans ma tête, souvent nous filmons sans script. […] Je réfléchissais la nuit précédente aux principaux personnages, puis j'expliquais aux comédiens ce que je voulais. Ce que les personnages devaient suggérer. Parfois l'idée ne me venait que sur place. Il n'y avait pas de script. Aucun texte n'était écrit. Nous avons tourné pendant 12 jours, et beaucoup de gens ne comprenaient rien à ce qui se passait. J'avais tout dans ma tête et je donnais seulement les instructions nécessaires[740] .

Une certaine réalité transparaît à travers les dialogues, notamment dans la première partie du film qui se focalise sur le monde du théâtre, univers familier au chorégraphe.

Le titre de la pièce, *Monkey Sandwich*, traduction anglaise littérale de l'expression flamande *broodje Aap* qui signifie en français « légendes urbaines », place le film sous le signe du récit, de la tradition orale.

Le film se découpe en trois parties, reliées les unes aux autres par le personnage principal, Jerry, qui fait partager aux spectateurs ses angoisses. Une focalisation est opérée sur ce personnage ; la caméra se plaît à le suivre dans ses différents rôles ou fonctions. Le personnage est interprété par le comédien : Jerry Killick qui appartient à la compagnie britannique Forced Entertainment.

---

[740] Entretien de Wim Vandekeybus réalisé par Aurore Heidelberger, le 16 Avril 2012. Cf. Annexes.

Dans les premières scènes du film, on découvre Jerry dans son rôle de directeur de théâtre à Cologne. On le voit aux prises avec les demandes absurdes et narcissiques de ses comédiens. Wim Vandekeybus montre les difficultés de la direction d'acteurs, et filme Jerry tantôt submergé par ses collaborateurs et comédiens, tantôt possédé par ses propres lubies, et se transforme en metteur en scène tyrannique.

Puis, le film quitte le réalisme, le caractère critique des premières séquences, pour s'engouffrer dans un monde plus onirique, où un couple constitué de Jerry et sa supposée femme se met en quête d'aller planter un arbre mort, symbole de l'enfant mort-né, en espérant une re-naissance. Dans cette seconde partie du film, Jerry se transforme en maître d'œuvre d'une cité artificielle et en créateur d'une communauté en marge, regroupée autour de sa personne. Les questions de paternité et de mortalité infantile hantent l'esprit de Jerry.

Enfin, la troisième et dernière partie du film s'engouffre plus profondément vers l'imaginaire, constituée d'une succession d'histoires, de légendes urbaines narrées par différents personnages. La culpabilité de Jerry face à la mort de son enfant demeure centrale et ordonne les différents récits. On passe ainsi de la chasse à l'homme, à la légende d'un peuple russe exilé et contraint pour survivre au cannibalisme, jusqu'à l'appropriation d'une légende d'un fils mort plus vieux que son père.

2.2.1.3. Intérêt de l'interaction

Le choix du dispositif est un risque, auquel s'ajoute le choix d'un interprète inexpérimenté. En effet, Wim Vandekeybus a choisi comme interprète unique Damien Chapelle, qui au moment de la création est encore étudiant à l'INSA[741] et ne possède pas de formation de danseur. Cependant, le chorégraphe perçoit l'inexpérience de Damien Chapelle comme un atout et un gage de fraîcheur. Damien Chapelle n'exécute pas de chorégraphie constituée de pas précis répondant à un rythme musical, mais réalise néanmoins une danse, comme animée par une énergie animale ou primaire. Wim Vandekeybus parle de quelque chose de physique, de brut qui émane de la prestation de son interprète. « […] Damien danse,

[741] Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion, Bruxelles.

mais il n'est pas danseur. Mais c'est bon ça. Voir comment il agit avec son corps. C'est quelque chose d'assez physique aussi pour lui[742] ». Toute la différence entre le « chorégraphique » et la danse, si souvent évoquée lors de ce travail de recherche se trouve être contenue dans la prestation du jeune homme, qui sans être un interprète de ballet, ni même un interprète de danse contemporaine s'avère être un danseur. Sa gestuelle non savante, mais sincère et authentique dégage une force, qu'une chorégraphie trop appliquée ne saurait atteindre. Certes, il n'est pas question d'une virtuosité d'un point de vue technique, mais d'une sensibilité gestuelle, d'une justesse.

> Il y a Chapelle qui rampe, grimpe et glisse à travers la scène pour signifier l'errance d'un individu. [...] Le jeune homme bouge en lien avec ses poupées, un pilier et son désir de se perdre lui-même dans le film. Il émerge quelquefois de tout cela un mouvement de danse pure, que l'on peut distinguer des autres mouvements par son côté abstrait, et c'est ce qui est le plus impressionnant[743] .

À travers cette relation intermédiale inversée (c'est-à-dire que le film se situe au centre du projet, contrairement à des productions comme *Blush* ou *Puur*, où le film est certes important, mais occupe une place plus restreinte par rapport à la danse) la scène vient régénérer le film. La présence d'un individu sur scène qui interagit sur la projection lui confère une réalité performative, une réalité dans un temps présent. L'inclusion du film au sein d'un processus performatif lui donne accès à une existence charnelle et sensible. Ce qui est en jeu sur scène n'existe pas dans le film. Et Wim Vandekeybus de préciser que « sur scène c'est une autre passion. Plus primitive, plus solitaire mais qui montre comment une personne peut agir avec un grand écran où il se passe plein de choses. Et où la bande sonore et la lumière sont construits [sic]. Au final on a abouti à quelque chose d'assez frais mais qui est différent[744] ».

La scène est susceptible de modifier le spectacle à chaque représentation, la présence du comédien bouleverse l'idée de reproductibilité à l'identique d'un film. Pour le chorégraphe,

---

[742] Duplat, Guy, « Vandekeybus choisit le cinéma », *Ibid*.
[743] Steenberghe, Els, (van), « *Monkey Sandwich »,* in *Knack,* 12/09/2010.
[744] Naizy, Nicolas, *Ibid*.

un film associé à une performance « change chaque soir, alors qu'un simple film est chaque fois identique[745] ».

Le film en lui-même reste identique, puisque les scènes sont enregistrées ; cependant la réception du spectateur est différente à chaque représentation, l'énergie du comédien susceptible d'influencer notre perception du film.

> Le fait d'avoir une personne sur scène est un avantage. Le film, c'est le décor, les couleurs, c'est un rythme. Sur scène, Damien a un autre rythme et c'est tout à fait différent. Le film ne change pas chaque jour. [...] Il doit prendre cette liberté mais aussi être conscient de cela, comment son énergie peut influencer le film[746].

Au début de la pièce les deux espaces de représentation apparaissent comme deux mondes distincts, non destinés à se rencontrer. Pour parfaire le processus d'une inversion d'interaction intermédiale, l'intrusion du performeur n'intervient qu'après vingt minutes de projection cinématographique. Il installe progressivement et indépendamment du film son environnement, lorsque la projection cesse, il continue. Les deux supports coexistent dans un premier temps. Le film se concentre autour du personnage de metteur en scène, non encore préoccupé par sa paternité, tandis que le performeur, nu, fabrique une série de poupées en papier kraft, qu'il suspend à une sorte de corde à linge. Puis, le rapport entre les deux médias se modifie, lorsqu'un des personnages du film positionne un vinyle sur une platine, la musique diffusée dans le film envahit la scène, et déclenche la première danse, un peu euphorique, du personnage isolé. À cet instant, le choix d'un danseur inexpérimenté prend sens, par sa danse non codifiée, il incarne avec justesse la façon de se mouvoir d'une personne retranchée du monde, qui n'entretient pas de rapport avec d'autres individus. En effet, les seuls êtres qui animent son univers sont les poupées de papier, le poisson dans son aquarium et les personnages du film qu'il s'invente.

La complicité entre les deux médias se fait grandissante, pour atteindre dans la dernière partie du film une proximité physique. Damien Chapelle se hisse sur un poteau pour se rapprocher de l'image projetée et côtoyer le visage de son père supposé. Possédé, il parcourt la scène comme s'il appartenait au film ; il y participe malgré son isolement spatial.

---

[745] Duplat, Guy, « Vandekeybus choisit le cinéma », *Ibid*.
[746] Naizy, Nicolas, *Ibid.*

Un lien visuel est créé entre Damien Chapelle et Jerry : le personnage du film semble adresser ses paroles à ce fils mort.

Enfin, Damien Chapelle se saisit de l'écran de projection, le laisse tomber au sol, pour n'obtenir qu'une image réduite de Jerry, qu'il tient entre ses mains. Wim Vandekeybus parvient à recréer une intimité entre ces deux supports distincts. Le film est enrichi par la présence du comédien, qui ne propose pas une illustration de la fiction. « Il apparaît plutôt comme une image de l'inconscient par rapport au film, au contraire, à la fin, comme le seul élément réel quand le film disparaît[747] ».

2.2.2 Affirmation de ses obsessions

Le film et la performance apparaissent comme un aboutissement, un croisement de toutes ses obsessions véhiculées dans ses autres créations. *Monkey Sandwich* est désigné par Wim Vandekeybus comme la matérialisation de ses lubies artistiques : « j'ai toujours aimé faire des films qui peuvent raconter mes obsessions, mais jusqu'ici ces films étaient insérés dans mes spectacles[748] ».

On retrouve trois thématiques ou obsessions chères à Wim Vandekeybus : la vision fataliste du monde, la question de l'enfantement et l'animalité.

2.2.2.1. Vision fataliste du monde

Nous avons déjà évoqué cette prédilection pour un univers post-apocalyptique, dévasté, qui sert de cadre à la plupart de ses pièces. Ainsi, dans *Scratching the inner Fields*, les sept créatures féminines isolées du reste du monde semblent abandonnées dans un lieu indéterminé et désolé. Dans *Puur*, les personnages évoluent dans l'au-delà, ou dans un monde de l'après-catastrophe. La catastrophe apparaît comme un point de départ à l'ensemble de ses pièces. Le spectateur découvre la vie ou la survie après la dévastation. Ici, les données sont différentes, puisqu'on assiste au déroulement même de la catastrophe.

---

[747] Duplat, Guy, « Vandekeybus choisit le cinéma », *Ibid*.
[748] *Ibidem*.

Dans la seconde partie du film, Jerry, qui a bâti une cité en détournant les cours d'eau avoisinants, a contrarié la nature qui reprend ses droits et détruit tout le village. La catastrophe est montrée comme une punition divine, puisqu'elle décime toute la famille de Jerry et l'épargne pour qu'il éprouve un sentiment de culpabilité. Des eaux diluviennes viennent engloutir le village. Ses habitants, et notamment la famille de Jerry, pris de panique, sont impuissants face à cette force naturelle.

L'arrivée de la catastrophe est progressive dans le film. La caméra s'attarde sur la petite fille endormie devant la maquette du village, puis, quelques instants plus tard, elle est engloutiee par la montée des eaux. Cette impossibilité de se soustraire au déchaînement de la nature est également ressentie dans *Melancholia* de Lars von Trier. Bien que ce film soit plus récent que celui de Wim Vandekeybus, l'esthétique de la catastrophe est comparable. La petite fille est emportée par l'eau avec quiétude, comme les héroïnes de *Melancholia*, qui ont finalement surpassé leurs angoisses et attendent la mort avec sérénité (Cf. planche XLVIII-XLIX, p.444-445). La Mort à l'écran est montrée comme une force tranquille, un phénomène naturel contre lequel les hommes sont impuissants. Si sur scène les personnages vandekeybusiens luttent, convoquent toute leur énergie pour échapper à la mort - excepté dans la scène d'ouverture de *Puur* - ils se résignent ici, conscients de l'inégalité de leurs forces. Comme dans *Melancholia,* l'évocation d'une nature injuste et dévastatrice donne lieu à la création d'images aux qualités picturales, qui dépassent une vision objective de la réalité. En effet, pour signifier le caractère exceptionnel de l'événement qui va se jouer, les couleurs sont saturées et une subtilité chromatique est recherchée. Dans *Monkey Sandwich* les couleurs acidulées de la fausse nature recréée par la maquette envahissent l'écran. Et lorsque le déluge vient surprendre l'enfant endormi, la surface de projection revêt des apparences de toiles impressionnistes, par l'aspect mousseux et vaporeux de l'eau qui surgit au premier plan. Une attention toute particulière est portée aux qualités atmosphériques et chromatiques de la nature ou fausse nature dans ce cas précis. Dans *Melancholia* une saturation chromatique permet de signifier un bouleversement naturel éminent, et le jardin prend des colorations vert fluorescent et bleu canard. Là aussi, la nature filmée perd son caractère réaliste et s'approche d'une vision picturale. L'ordonnance des buissons du jardin associé à la rectitude des ombres portées fait davantage penser aux toiles de Giorigio de Chirico plus qu'aux œuvres vaporeuses des impressionnistes. (Cf. Planche XLIX, p.445)

Quand l'eau envahit la maison, la femme de Jerry - qui est enceinte - se trouve dans la salle de bain ; elle panique, la caméra reste à ses côtés dans la pièce étroite et montre la jeune femme prise au piège. La scène suivante se concentre sur l'après-catastrophe. Le village idyllique créé par Jerry apparaît comme un terrain dévasté, où toute vie a été éradiquée. Le sol porte encore les traces de cette catastrophe. Des images floues montrent la femme de Jerry noyée. On notera la beauté picturale de ces scènes morbides. Les qualités vaporeuses de l'image rapprochent la noyée de Wim Vandekeybus de la beauté d'*Ophélie*[749] peinte par John Everett Millais. Une préciosité chromatique est recherchée, l'image de la mort est magnifiée. (Cf. planche L, p.446)

Après les images floues qui témoignent de la force dévastatrice de la nature, Jerry intervient au milieu de ce paysage désolé, recouvert d'une espèce de boue noire et à la recherche de potentiels survivants. Lorsqu'il retrouve la peluche de l'enfant immergée sous l'eau, il comprend que toute sa famille est morte, et à partir de ce moment, jusqu'à la fin du film, il sera obnubilé par cette paternité avortée. (Cf. Planche LI-LII, p.447-448) La mort du fœtus va hanter le reste de la pièce et créer un lien entre le film et la scène, le personnage de Damien Chapelle incarnant cet enfant mort.

2.2.2.2. Perte d'un enfant

Les questions liées à l'enfantement - notamment la maternité - ont déjà été largement exploitées dans les créations antérieures de Wim Vandekeybus et s'apparentent à une obsession. D'*Inasmuch as life is borrowed* à *Puur*, les scènes d'accouchement sont récurrentes et souvent associées au phénomène de mort. Avec *Monkey Sandwich*, l'obsession de l'enfantement se déplace de la maternité vers la paternité et prend possession du personnage principal, Jerry. La crise de paternité dont souffre Jerry est liée à la perte de son enfant, pendant le déluge, avant sa naissance. Suite à la catastrophe, le personnage est hanté par cette paternité avortée, ses angoisses se manifestent de différentes façons.

Il est à noter que la présence de l'enfant mort s'impose avant même l'arrivée de la catastrophe : à travers le personnage reclus du performeur, qui symbolise l'enfant perdu de

---

[749] *Ophélie,* John Everett Millais, 1851-52, huile sur toile, 76x112cm, Tate Gallery, Londres.

Jerry. La scène qui précède la découverte du village artificiel présage également la mort de l'enfant symbolisé dans le film par l'arbre mort que le couple veut replanter.

Le thème de l'enfant mort-né a déjà été traité par Wim Vandekeybus dans *Puur*, qui s'inspire d'un texte de Thomèse, écrit par ce dernier après la perte de son enfant. Dans *Puur*, les mères infanticides commettaient l'irréparable pour protéger leur enfant. Elles les repoussaient à l'intérieur d'elles-mêmes, retardant leur naissance. Dans *Monkey Sandwich*, le thème de l'enfant mort permet de créer un lien entre la scène et l'écran, l'espace scénique symbolisant l'univers de l'enfant mort avant de naître. Il vit dans un univers retiré du monde, protégé, ne nourrissant aucun contact avec autrui. Il se fabrique des compagnons de jeu en papier pour combler sa solitude. Le personnage retourne à l'état fœtal à certains moments, notamment lorsqu'il plonge recroquevillé à l'intérieur d'un aquarium, métaphore du ventre maternel, et également rappel de la mort par noyade. La nudité du personnage renvoie à la nudité du fœtus et ne détient aucune connotation sexuelle.

L'enfant mort n'existe pas qu'à travers le personnage incarné par Damien Chapelle, mais également à travers les angoisses de paternité manifestées par Jerry. Dans une scène qui succède à la catastrophe, un homme lui apporte un porcelet, comme après un accouchement. Puis durant tout le reste du film, il demeure obsédé par la possibilité d'une re-naissance de son fils mort. Il imagine pouvoir planter une partie de son corps dans la terre et donner naissance à un nouvel enfant.

À travers la question de la paternité, on pressent les propres obsessions du chorégraphe, qui n'hésite pas à se mettre en scène avec son propre fils (Cf. planche LIII, p.449). Ainsi, dans le film, il tient son jeune fils à bout de bras, qui posé sur sa main se tient comme un équilibriste. Dans une séquence tournée autour du feu, chacun est amené à raconter une histoire, Wim Vandekeybus semble interpréter son propre rôle et s'adonner à sa passion de conteur, en racontant l'histoire du peuple russe abandonné au milieu de nulle part et condamné au cannibalisme pour survivre. Le chorégraphe apparaît une dernière fois dans le film, pendant le cauchemar de Jerry, où il vient brandir un enfant comme après un accouchement.

Au-delà d'une présence anecdotique, le rôle de père que Wim Vandekeybus incarne dans le film correspond au personnage fictif qu'il s'est constitué progressivement

dans son Œuvre. En effet, il apparaît souvent en marge de ses autres interprètes, comme à l'écart, chargé de maintenir la cohérence du groupe. Cette impression de « chef de meute » qui émane de son personnage scénique est perceptible assez tôt dans ses créations et s'intensifie avec *Blush*, et notamment dans la version cinématographique de l'œuvre. Ainsi, dans *Blush* (le film), il joue le rôle de modérateur, de médiateur entre les personnages dans les scènes théâtrales que ce soient dans la scène de banquet, où il amorce les histoires, ou dans la scène de deuil, où il prépare les verres d'alcool et tente d'apaiser les tensions. Transparaît alors, à travers son rôle fictif, celui, réel, de metteur en scène.

2.2.3 La légende.

Comme l'indique le titre, le thème central du film est la légende urbaine, c'est-à-dire les croyances, mythe ou histoire qui sont véhiculées par une tradition orale. Son intérêt pour le récit réel ou imaginé est perceptible dès sa quatrième production, *Immer das selbe Gelogen*, qui se focalise sur les récits fantasmés ou arrangés de la vie de Carlo Verano, racontée par Carlo Verano lui-même et les interprètes de la compagnie. L'univers de la légende attire le chorégraphe, qui lui consacre une œuvre avec *7 for a Secret never to be told*, où il donne corps à une comptine populaire irlandaise. Avec *Puur*, il se dirige vers le mythe, le récit biblique, en s'emparant du récit du massacre des Innocents.

Monkey Sandwich ne se concentre pas autour d'une histoire, mais à la manière des films à sketches, se propose de raconter une multitude d'histoires (Cf. planche LV-LVII, p.451 et 453). Toutes les histoires qui y sont réunies appellent au mystérieux. Wim Vandekeybus définit le spectacle, film et performance, en ces termes :

> J'ai appelé ce spectacle *Monkey Sandwich* parce qu'on n'y parle pas une langue normale. Tout le monde raconte des histoires comme des mythes urbains. Le spectacle est un peu une ode à raconter des histoires, autour d'un feu avec des troubadours. J'aime dire autre chose avec une histoire. Mais j'aime beaucoup aussi la manière avec laquelle les histoires sont racontées. J'entends des histoires et les transmet ensuite à ma façon au travers de mon imagination. C'est comme ça que je fais des spectacles[750].

Pour *Monkey Sandwich*, il effectue un va-et-vient permanent entre le réel et le fictif, son histoire personnelle et la légende populaire. Ainsi, la première partie du film, qui se concentre sur le personnage de metteur en scène incarné par Jerry, s'inspire incontestablement de sa propre expérience. Quant à la seconde et troisième partie du film, elle laisse une place plus importante au récit d'histoires fantastiques et s'éloignent d'une réalité observée.

2.2.3.1. Mise en abîme de son propre rôle

Les premières scènes tournées dans les locaux du théâtre de Cologne questionnent la fonction de metteur en scène. On peut y déceler une mise en abîme de la propre condition de Wim Vandekeybus. La figure de la mise en abîme apparaît clairement à la scène 1, où les interprètes sont réunis devant les lavabos des toilettes du théâtre, leur image se reflète dans des miroirs (Cf. planche LVI, p.452). Un dédoublement des personnages est proposé par ce choix de plan, les personnages sont visibles devant la caméra et par le truchement du miroir. Et Jerry Killick, dans son rôle de metteur en scène, n'incarne-t-il pas Wim Vandekeybus ?

La fonction de metteur en scène y est montrée comme délicate. Le personnage du metteur en scène se trouve toujours pris entre deux feux et isolé, de par sa position de « chef », du reste du groupe. Wim Vandekeybus propose une vision ironique de cette fonction non sans humour.

Certaines scènes montrent Jerry submergé par les demandes des comédiens[751]. Ainsi, un des comédiens peine à trouver sa place au sein de la pièce, et change constamment de rôle

---

[750] Naizy, Nicolas, *Ibid.*
[751] Cf. Annexes Vidéographiques, *Monkey Sandwich,* Wim Vandekeybus, « Jerry metteur en scène », 2'52.

pour passer de Marc-Antoine à l'incarnation d'un arbre. Le metteur en scène quelque peu perdu au milieu des requêtes de ses comédiens les unes plus farfelues que les autres, tente de ménager toutes les susceptibilités. Ces scènes font écho à l'expérience personnelle du chorégraphe et notamment à une des séquences du documentaire *In Apnee*[752], qui le montre aux prises avec une de ses danseuses.

> Wim Vandekeybus : Tu n'es pas impliuqée.
>
> Florence Rougier : Parce que je ne comprends pas ! Je ne vois pas la logique.
>
> W. V : Tu ne montres aucun intérêt et c'est dommage. Ces scènes ne découlent pas d'une logique, mais de l'intérêt et de la volonté de communiquer.
>
> F.R. : C'est à toi d'éveiller mon intérêt.
>
> W.V. : Si tu le veux, on fera ainsi. Pas à pas. Mais c'est une autre façon de travailler. Si tu te fermes, ça n'ira pas. Cela viendra de ce qu'on sent ensemble. […] Si je dois tirer et pousser, on n'y arrivera pas. Ici, la logique découle d'autre chose.
>
> F.R. : Ta logique n'est pas la mienne. N'attends pas trop que je suive. Je ne te comprends pas.[753]

La séquence de répétition avec la comédienne allemande emportée par son jeu excessif tourne à la dérision (Cf. Planche LVI, p.452). En effet, totalement absorbée par son personnage, elle s'empare de Jerry le jette à terre et continue à le malmener. Par son côté grandiloquent la scène en devient absurde métaphore de la condition de metteur en scène.

Enfin, un autre versant du metteur en scène est dévoilé. Lors d'une répétition son exigence bascule vers la tyrannie, puisqu'il demande à l'interprète masculin de manger littéralement partenaire[754].

---

[752] Vandekeybus, Lut, *Op. Cit.*
[753] Alterction verbale entre Wim Vandekeybus et la danseuse Florence Rougier filmée lors des répétitions de *Bereft of a blissful Union*, issus du documentaire, Vandekeybus, Lut, *Op. Cit.*
[754] Cf. Annexes Vidéographiques, *Monkey Sandwich,* Wim Vandekeybus, « Démesure du rôle de metteur en scène », 1'23.

Wim Vandekeybus s'intéresse tout particulièrement au point de bascule entre réel et fiction. À quel moment les demandes du metteur en scène ? Quelles sont les limites à ne pas franchir entre simulacre et réalité ?

2.2.3.2. Rôle de conteur magnifié

Dans la seconde partie du film, les histoires se succèdent à l'intérieur de *Monkey Sandwich*. Quelques-unes ont en commun la perte de l'enfant et la mise au point d'un stratagème ou d'un rituel pour déclencher sa re-naissance.

Ainsi, la première histoire met en scène Jerry et sa femme, substituant à leur l'enfant mort un arbre mort qu'il suffirait de replanter pour lui donner à nouveau naissance.

> La femme de Jerry : Je vais planter un arbre mort alors. Ce sera ma trace.
>
> Jerry : Il est mort.
>
> Le chauffeur de taxi : Où allez-vous ?
>
> Jerry : Planter un arbre quelque part.
>
> Le chauffeur de taxi : Il est mort.
>
> Jerry : Faut faire pousser ce truc quelque part.
>
> La femme de Jerry : Mais il faut beaucoup d'eau.
>
> Le chauffeur de taxi : Je connais un endroit où le planter et où il poussera. Le sol est si fertile que tout ce qu'on y plante pousse.
>
> Jerry : D'accord. Et les gens ? Ça se plante ? Un village poussera ?
>
> Le chauffeur de taxi : Ça fait un bail que j'enterre mes gosses. [755]

---

[755] Jerry et sa femme trouvent un arbre mort qu'ils veulent replanter, et décident de prendre un taxi pour trouver l'endroit idéal. Extrait issu de *Monkey Sandwich,* réalisation Wim Vandekeybus, *Op. Cit.,* Cf. Annexes.

Puis, lors de la réunion autour du feu, un personnage[756] évoque une croyance assez proche. Dans cette croyance, la re-naissance de l'enfant passe également par un rituel lié à la terre, dans lequel il faut remplacer par une partie du corps du père mise en terre - en l'occurrence une phalange. La re-naissance de l'enfant s'apparenterait ici au phénomène de bouture en botanique. Les deux histoires se rejoignent dans leur conception terrienne de la naissance et la possibilité de conjurer la mort.

Enfin, une troisième histoire explore, elle, un chemin différent, puisque l'enfant perdu n'est plus considéré comme mort, mais vivant dans une autre hémisphère. Dans cette divagation, on voit Jerry perdu au milieu d'un paysage polaire. Il tombe sous la glace, découvre un monde parallèle, dans lequel son fils, plus âgé que lui, vit.

D'autres histoires sont racontées pendant le film : celle de Jerry maître d'œuvre, créateur d'une cité artificielle, mais puni par le déchaînement de la nature qui reprend ses droits et lui retire son fils, mais également l'histoire de la chasse à l'homme dans laquelle Jerry est embarqué malgré lui (Cf.planche LV, p.451). Enfin la légende d'un peuple russe abandonné au sein d'une nature hostile hivernale est relatée par Wim Vandekeybus, puis développée plus tard dans le film. L'imagination de Jerry semble s'être emparée de cette histoire. Les dernières séquences du film le montre au milieu de ce peuple russe égaré, condamné à dévorer une femme à demi vivante pour survivre (Cf. Planche LVII, p.453). Ici, le mythe, la légende rejoignent le début du film, où le metteur en scène demandait à son comédien de dévorer sa partenaire

La notion de création se trouve être au cœur des histoires racontées dans *Monkey Sandwich*. En effet, malgré l'impression d'hétéroclisme qui se dégage des histoires réunies, la figure de créateur confère une unité au film. Dans la première partie du film, le metteur en scène incarné par Jerry, symbolise le créateur. Puis, dans la seconde partie, l'idée de création s'illustre à travers la fonction de maître d'œuvre assurée par Jerry, qui est à l'origine d'une nouvelle cité, bâtie de manière artificielle. Le personnage principale réuni autour de lui une communauté, dont il est le chef. Enfin, la paternité est perçue par Wim Vandekeybus comme

---

[756] Cf. Annexes vidéographiques, *Monkey Sandwich*, Wim Vandekeybus, « Rôle de conteur », 1'33.

l’acte créateur par excellence. Aussi à travers ces trois déclinaisons différentes du créateur perçoit-on une sorte d’autobiographie du chorégraphe.

Conclusion :

Á travers cette recherche consacrée aux créations scéniques et cinématographiques de Wim Vandekeybus transparaît l'ambition de vouloir dégager une esthétique propre au chorégraphe flamand. Il est vrai que l'inscription au sein d'un contexte artistique et culturel précis sert davantage, dans notre recherche, à cerner les partis pris esthétique du chorégraphe-cinéaste qu'à le considérer comme un artiste appartenant à une tendance. Notre approche tend plus à définir une esthétique, une manière de créer, qu'à analyser une tendance chorégraphique comprise comme un phénomène propre à un contexte historique et culturel précis. Aussi, les qualités particulières du chorégraphe-cinéaste ont retenu notre attention et la volonté de saisir aux plus près ses intentions esthétiques a guidé notre recherche. Nous n'avons pas favorisé pour autant un isolement complet des œuvres de Wim Vandekeybus, les considérant en dehors de toute comparaison. Bien au contraire la comparaison, notamment aux créations de chorégraphes de la même génération, a permis d'aboutir à une finesse d'analyse. C'est pourquoi, nous avons fréquemment sollicité des chorégraphes au style peu éloigné comme Jan Fabre, Edouard Lock ou Lloyd Newson, pour déterminer la pertinence des propositions chorégraphiques signées Wim Vandekeybus.

De plus, l'hypothèse d'une œuvre traversée par la démesure s'est imposée comme ligne directrice. Ainsi, partant de ce postulat évident, presque caricatural pour caractériser l'Œuvre de Wim Vandekeybus, des facettes négligées de son approche scénique ont été révélées, notamment l'attention portée à la lenteur et au vide, dans *Sonic Boom*. En effet, une certaine subtilité chorégraphique émane suite à notre étude des pièces de Wim Vandekeybus. Un autre point crucial quant à sa conception de la fonction de metteur en scène surgit après analyse. Il s'agit de l'humanité qui prévaut à toute valeur. Le lien tissé entre le metteur en scène, chorégraphe ou cinéaste et son interprète est primordial. Sans cette relation de confiance, rien ne semble possible. L'investissement physique extrême demandé à ses interprètes ne pourrait exister sans cette relation de confiance et d'estime. Et, au-delà de la recherche d'une virtuosité, de la mise en scène d'un corps extraordinaire, c'est l'individualité de chaque danseur ou comédien qui est véritablement recherchée. La notion d'écoute entre le chorégraphe et ses interprètes est au cœur de son approche, l'interprète apportant autant de matériau pour la constitution d'une pièce que le chorégraphe.

Aussi peut-on se demander après analyse, si toutes les pièces de la compagnie Ultima Vez détiennent la même intensité, le même déchaînement ? Est-ce que toutes les créations appartenant au corpus étudié portent le sceau de l'excès ?

Les parties chorégraphiées[757] sont touchées par cette démesure désignée comme inhérente à la nature artistique de Wim Vandekeybus. Il montre une prédilection pour un corps sous tension, une corporalité extraordinaire. Les séquences dansées se réclament de cette esthétique dite de l'excès. Tout d'abord, le respect d'un rythme mesuré, dictée par une pulsation extérieure comme la musique, est exclu. La musique sert ici à la constitution d'une atmosphère poétique. La danse répond à une pulsation interne, marquée par des moments d'explosion, extériorisation d'une nécessité expressive contenue.

Outre l'indépendance de la danse vis-à-vis d'une métrique musicale, les corps en mouvement se caractérisent par une énergie excédentaire. Une sorte de lutte constante entre le corps de l'interprète et son environnement est mise en scène. La matérialisation du danger contribue à l'extirpation d'une énergie enfouie, un corps aux réactions extrêmes - presque insoupçonnées - est révélé par ces mises en situation particulières. Un corps extraordinaire et présenté aux spectateurs par la recherche d'une mise en danger potentielle dès *What the Body does not remember*, qui repose essentiellement sur cette notion de catastrophe imminente. La mise en scène de l'insécurité, sollicitant une vigilance et une maîtrise corporelle extrême, est opérée également dans une pièce plus récente comme *Sonic Boom*. Les danseurs sont amenés à se jeter, avec vigueur et de manière répétée, du haut d'un escalier. Le dévoilement d'une corporalité exacerbée est également atteint par d'autres moyens que la mise en danger. En effet, une sollicitation abusive répétée du corps conduit à l'extirpation d'une corporalité étrange et étrangère au monde de la danse. La recherche d'un état de fatigue dans certaines pièces, la répétition d'un même mouvement aboutit à la déformation du geste initial.

Wim Vandekeybus scrute les limites du « chorégraphique » en laissant le corps s'abandonner, jusqu'à se rapprocher de la transe parfois, et de l'état dionysiaque décrit par Friedrich Nietzsche. Les danseurs donnent l'impression d'être possédés par une énergie, une

---

[757] On parlera de mises en corps concernant les propositions cinématographiques comme *Monkey Sandwich*, où on ne décèle pas véritablement de séquences dansées, mais un investissement corporel intense.

force non irraisonnée, notamment dans les séquences cinématographiques de *Blush* tournées en extérieur.

La subtilité de son approche chorégraphique réside dans la possibilité de rupture de ton, d'une recherche de contrastes. Ainsi, la scène des funérailles dans *Blush* rompt avec la gestuelle animale du reste de la pièce et la frénésie corporelle générale. Cette séquence se distingue par son caractère mesuré, voire sa lenteur, son tracé précis de trajectoires dans l'espace et son énergie tout en retenue. La séquence des funérailles, par contraste, vient renforcer la violence environnante. On notera que le recours au contraste est un procédé récurrent dans les créations de Wim Vandekeybus. Il manie subtilement les variations d'intensité, mettant en exergue la violence de son univers. Ainsi, *Puur,* marqué par une fureur corporelle et une violence du propos, débute par une sorte de vide. Les corps sont installés dans l'espace et attendent dans une semi-pénombre pour exploser une dizaine de minutes plus tard. Il reprendra ce procédé dans *Œdipus/Bêt noir*, où l'attente de l'action semble s'éterniser. Il joue avec l'impatience du public en installant une sorte de suspense.

L'excès ne se contente pas d'irradier les corps, la parole est également frappée par la démesure. Il n'érige pas une frontière infranchissable entre le corps et l'esprit. La parole est présentée comme un prolongement organique du corps ; elle est tantôt hurlée, tantôt chuchotée. Les qualités sonores de cette dernière sont exploitées, non considérée comme une pure émanation de l'esprit, détachée du corps. Le verbe chez Wim Vandekeybus - emprunté à des auteurs contemporains ou création collective de la compagnie - trahit une certaine agressivité voire une vulgarité. Aussi, lorsqu'il porte son choix sur la mise en scène/la mise en corps de textes contemporains, il privilégie des auteurs néerlandophones dont le phrasé est brut, débarrassé de toute fioriture. L'intérêt qu'il porte au texte théâtral de Jan Decorte, réécriture de la tragédie de Sophocle *Œdipe roi*, s'inscrit dans son esthétique de l'excès, d'une prédilection pour un art brut. Il demande même à l'auteur pour *Œdipus/Bêt noir* de réduire le texte, d'en extraire l'essentiel, de le dépouiller de tout résidu trop littéraire. La parole sur la scène de Wim Vandekeybus n'est pas verbeuse, elle témoigne de la même énergie brute et explosive que le corps dansant. Une sorte d'exagération verbale, qui peut tomber dans le mauvais goût, dans les écueils d'une vulgarité langagière est recherchée lors des improvisations théâtrales menées avec ses interprètes. On notera la récurrence des propos grossiers et des insultes, qui confèrent aux pièces comme *Blush* ou *Booty Looting* un réalisme.

Parfois, une hystérie langagière touche ses pièces et devient quasi insupportable, notamment lorsque les interprètes vocifèrent des insultes à travers le plateau. Ce recours à une parole spontanée et excessive est commun à une partie de la scène contemporaine chorégraphique. La vulgarité des propos proférés sur scène est ainsi fréquente chez les chorégraphes comme Koen Augustijnen ou Caterina Sagna[758].

L'excès inhérent aux créations du Flamand provient sans doute des choix thématiques opérés. En effet, la violence-même du propos chorégraphique ou narratif ordonne une exécution ou un style empreint d'une certaine force, d'une fureur. Comment traiter l'infanticide dans *Puur* ou *Booty Looting* sans que les corps ne témoignent de la violence du propos ?

Une autre forme d'excès, moins évidente, se manifeste à travers l'Œuvre de Wim Vandekeybus mais ne concerne pas systématiquement toutes ses créations. Une recherche sur l'usure est menée par le chorégraphe. Il teste les limites du supportable pour le spectateur, qui se matérialisent soit par l'exhibition de corps en souffrance, en lutte, comme dans la scène de mutilation de *Sonic Boom*, soit par une usure formelle qui consiste à mettre le spectateur à l'épreuve. Ainsi dans *Sonic Boom*, il imprime un rythme lent, réduisant le nombre d'actions ; la lenteur empruntée au film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* use le spectateur. Jusqu'où celui-ci pourra-t-il supporter l'absence d'action ? Wim Vandekeybus joue avec les limites de l'ennui et de la frustration d'un public attendant un « spectacle de danse ». Cette forme d'excès pourrait faire croire à un apaisement, à une volonté de retour au calme. Or elle a pour effet d'amplifier les tensions latentes et de renforcer les séquences violentes.

Versatilité créative

Au regard des œuvres analysées, force est de constater que les créations de Wim Vandekeybus se distinguent par une remise en question continuelle. Le chorégraphe-cinéaste ne s'installe pas dans une forme prédéterminée qu'il reproduirait inlassablement d'une pièce à l'autre, en utilisant les mêmes éléments médiatiques assemblés selon un ordre précis et

[758] Dans *Import/export* de Koen Augustijnen, les interprètent miment une fellation et leur sparoles accompagnent cette gestuelle évocatrice. Dans *Basso Otinato* de Caterina Sagna, ce sont deux anciens danseurs classiques assis devant un téléviseur, qui évoquent leur carrière passée. Et l'un deux relate une anecdote avant l'entrée sur scène, dit-il « je me suis chié dessus ».

invariable. À chaque nouvelle création se pose la nécessité de se servir de tel ou tel élément. Chaque spectacle s'expose à une possible insatisfaction de l'horizon d'attente du public, une prise de risque est associée à toute nouvelle création.

Cette impossibilité éprouvée par le chorégraphe de se satisfaire d'un modèle formel est motivée par une insatiabilité créative. Il dit s'ennuyer, dès lors que le spectacle est en tournée : son esprit est déjà occupé par la création prochaine. La répétition d'une même œuvre ne l'intéresse guère, il semble avant tout attiré par l'inconnu, l'idée de recherche, de résolution d'un problème que représente une création.

Un tempérament artistique est décelable sur l'ensemble de ses pièces, que nous avons désigné sous l'expression d'« esthétique de l'excès ». En effet, ses pièces et ses films sont marqués par ce tempérament passionné. S'ajoute à cette qualité émotionnelle une prédilection pour certaines thématiques ou obsessions qui offrent une unité à l'Œuvre. Cependant, en raison de la diversité des obsessions de l'artiste, elles ne peuvent se trouver toutes réunies en une même pièce, elles sont visibles comme obsessions ou lubies sur l'ensemble de ses créations et se répondent par écho entre elles. On note une gestation de certaines lubies, à peine détectable au début de sa carrière, qui deviennent sujet central de la pièce plus tardivement. La richesse de son Œuvre provient de la diversité des pistes thématiques et formelles poursuivies. Aussi est-il difficile de mener une étude dans la durée sur des artistes de cette trempe, qui n'évoluent pas de manière linéaire. Chez Wim Vandekeybus on ne passe pas d'une phase créative à une autre après épuisement total d'une piste. Les pistes, les idées s'imbriquent les unes aux autres. Ainsi peut-on avoir l'impression que certaines idées sont définitivement abandonnées, alors qu'elles resurgissent inopinément dans son travail. Je pense notamment à l'image de la femme, victime de la violence masculine exposée dans *What the Body does not remember*, qui donne l'impression d'avoir été balayée par l'image d'une femme dominatrice érigée comme emblème dans *Blush*, qui réapparaît sous une forme différente dans *Menske* et redevient un personnage vandekeybusien dans la scène de chasse de *Monkey Sandwich*.

Même si mon corpus d'analyse se limite à cinq années de création - soit de 2002 à 2007 - il me fût impossible d'ignorer totalement les nouvelles créations de la compagnie Ultima Vez, animée par un désir de curiosité et d'enrichissement de mes recherches. Or,

parfois, cette ouverture aux pièces récentes est venue contredire et mettre en échec certaines de mes hypothèses, m'obligeant à réévaluer certaines parties, notamment sur le rapport de la projection vidéo à la scène.

La versatilité créative qui caractérise Wim Vandekeybus touche principalement la structure des pièces, mais aussi la place accordée à la danse et à la fonction-même du texte.

Le seul élément constant qui touche l'intégralité de ses créations est le chaos, qui correspond à une séquence située au milieu du déroulé temporel de la pièce. Ce moment chaotique se trouve être plus ou moins marqué selon les pièces. Dans *Blush,* le chaos commence par la projection des images d'une porcherie ; l'écran de projection est peu à peu déconstruit par les interprètes ; l'image se déforme ; les interprètes s'agitent sur le plateau de manière anarchique, parlant et criant tous en même temps. Cette impression de « n'importe quoi », de défoulement gratuit des interprètes est ressentie également dans sa dernière création *Booty Looting* et s'accompagne - comme dans *Blush* – d'une destruction partielle du dispositif scénographique. Une des danseuses s'ingénie à déchirer, à l'aide de balles de tennis, un écran de projection suspendu constitué d'une feuille de papier blanche, qui recevait durant la performance les clichés photographiques pris en *live*.

Hormis cette constante, la structure des pièces est variable. On note cependant quelques similitudes formelles entre *Blush* et *Puur*. La structure des deux pièces s'avère être très proche. Il y concède une place importante à la narration, une narration complexe qui ne respecte pas la linéarité chronologique du récit. Que ce soit dans *Blush* ou *Puur,* la langue poétique empruntée à un auteur contemporain néerlandophone est perturbée par l'intrusion fréquente d'une parole spontanée, qui se caractérise par un registre de langage familier. Á l'intermédialité créée par la confrontation du texte et de la danse s'ajoute un autre élément médiatique : le cinéma. La performance scénique est ainsi entrecoupée par plusieurs projections audiovisuelles.

Enfin, la place accordée à la danse est considérable dans ces deux pièces et dévoile une ingéniosité chorégraphique, notamment à travers une sophistication des portés. De plus, d'une création à l'autre, l'équipe technique et artistique demeure à quelque chose près la

même. Les interprètes se connaissent pour avoir dansé pendant près de trois ans ensemble, lors des tournées à travers l'Europe de *Blush*, puis pour la création l'année suivante de *Sonic Boom*. Une osmose se forme progressivement et donne lieu à des habitudes chorégraphiques, ce qui facilite l'appréhension des portés dans les duos.

La forme trouvée pour *Blush* puis répétée en quelque sorte avec *Puur* aurait pu servir de modèle, de trame pour toutes les propositions chorégraphiques ultérieures. Or, déjà avec *Sonic Boom,* réalisé dans l'intervalle de ces deux pièces monumentales, une autre forme s'imposait, plus modeste, puisque supprimant la projection cinématographique et réduisant les séquences chorégraphiques à l'essentiel. (Notons au passage que cette pièce souvent déconsidérée est l'une des favorites du chorégraphe). Aussi, avec *Sonic Boom* on sent déjà une inclination vers autre chose, une fascination notamment pour le cinéma.

L'année 2007 marque un tournant dans la carrière de Wim Vandekeybus, qui décide de célébrer les vingt années de sa compagnie Ultima Vez par la création d'une pièce rétrospective *Spiegel*. Ce regard jeté dans le miroir du passé se propose d'extraire des séquences issues de pièces plus anciennes pour les assembler entre elles différemment. Il choisit parmi ses œuvres passées les passages, selon lui, les plus emblématiques. Ainsi peut-on redécouvrir la séquence du lancer de briques de *What the Body does not remember,* les suspensions de corps-morts placés dans des harnais issus d'*Inasmuch as Life is borrowed* ou encore le court-métrage illusionniste *Dust*. Cette pièce lui permet de marquer une pause et de se-repositionner par rapport à une direction future.

La monumentalité de *Blush* est abandonnée et l'exhaustivité créée par la multiplicité des éléments médiatiques sollicités est réévaluée. *Menske* et *NieuZwart* doivent être lues comme des esquisses ou pièces préparatoires. On retrouve avec *NieuZwart* une forme spectaculaire plus traditionnelle, où la danse est replacée au centre.

De *Monkey Sandwich* à *Booty Looting,* on a l'impression d'une contradiction constante quant à la structure choisie. *Booty Looting* met à nu une structure atypique par rapport à ses autres créations. Si, chez Wim Vandekeybus il y a une destruction progressive de la structure, une prédilection pour des séquences chaotiques, dans cette dernière pièce, la structure même de la pièce apparaît comme déjà explosée, sans centre. Il y a privilégié une structure parcellaire. Le seul lien entre les séquences est le narrateur qui, progressivement

perd la cohérence de son discours. La pièce part de l'idée saugrenue de vouloir rejouer ou reconstituer la performance de Joseph Beuys *I like America and America likes me*[759]. Ensuite le narrateur dérive vers le récit de la vie fantasmée de Birgit Walter[760] - sorte de Médée contemporaine - récit qui sera perturbé par l'intrusion de scènes annexes. Le risque de ce type de structure serait de tomber dans l'incohérence, dans un collage sans intérêt d'éléments hétérogènes. Wim Vandekeybus est conscient du risque encouru, et flirte avec les limites de la convention du spectacle. Chaque élément présent doit entrer en résonance avec l'ensemble de la pièce, afin d'éviter l'impression de collage forcé.

Le caractère endogène de l'Œuvre de Wim Vandekeybus est sensible dans ses choix structurels. Ainsi, la structure parcellaire de *Booty Looting* répondrait à une forme plus structurée mise en place pour *Œdipus/Bêt noir*, où une narration cohérente, et parfois pesante, ordonnait les actions des personnages. Le sens des mots primait sur le reste. Avec *Booty Looting,* Wim Vandekeybus donne l'impression de remettre en question sa pièce précédente.

La place concédée à la danse semble également être réévaluée à chaque nouvelle création. Dans *Scratching the inner Fields* puis dans *Blush,* les séquences dansées sont nombreuses, alors qu'elles se raréfient dans *Sonic Boom*. Les danseurs, contraints à un espace d'expression plus réduit dans le temps livrent une danse tout en force, gorgée de cette rage contenue qui n'a rien perdu de sa vigueur. Aucun assagissement « chorégraphique » ne pèse sur l'Œuvre de Wim Vandekeybus. D'autres chorégraphes de la même génération comme Edouard Lock se sont installés dans une forme chorégraphique, un système apparemment immuable. Chez le chorégraphe canadien, les qualités chorégraphiques importent plus que tout autre élément dramaturgique et la forme trouvée - si spectaculaire soit-elle - donne l'impression d'être figée et répétée à l'infini. L'attirance pour une géométrisation, une fixation chorégraphique, n'attire pas Wim Vandekeybus qui s'évertue toujours après vingt-cinq années de carrière à ne rien noter, la mémoire du corps et la transmission orale prenant le relais. Cependant, si on compare les premières pièces à leurs recréations dans les années quatre-vingt-dix puis deux mille, on constate une modification de l'interprétation due aux progrès techniques réalisés par les danseurs. En effet, les interprètes de danse contemporaine ont changé. D'un statut d'expérimentateur, presque « d'amateur », les jeunes danseurs sont

---

[759] *I like America and America likes me,* performance Joseph Beuys, 1974, galerie René Block, New-York.
[760] Nom d'une des comediennes de la compagnie.

devenus des spécialistes de la technique vandekeybusienne, par observation ou par transmission directe lors de *workshops* organisés par la compagnie. Ainsi, les recréations de *What the Body does not remember* diffèrent-elles de l'œuvre originelle par une maîtrise technique différente de la part des danseurs et une plus grande dextérité. Dans ce sens, la danse développée par la compagnie Ultima Vez passe du statut de danse, de recherche gestuelle à celui de « chorégraphique ». La transmission et les habitudes chorégraphiques ont modifié le corps du danseur contemporain.

Le chorégraphe se montre néanmoins vigilant face à une surcharge chorégraphique. La danse ne doit pas être utilisée sans raison. Cette vigilance à l'égard d'une pléthore chorégraphique rappelle les mises en garde de Pina Bausch concernant l'utilisation abusive et systématique de la parole. Wim Vandekeybus veut que ses danseurs soient conscients de ce qu'ils font, et le recours à la danse ne doit pas être une solution de facilité, mais se justifier expressivement. Aussi dans trois de ses dernières pièces[761], la danse est utilisée avec parcimonie, permettant de mettre en lumière d'autres facettes de la pratique du chorégraphe. La danse en sort comme grandie, régénérée. Au contact des autres éléments scéniques comme la projection cinématographique dans *Monkey Sandwich* ou le texte dans *Œdipus/Bêt noir* la physicalité de la danse paraît accrue et plus brute en raison de sa rareté. Elle vient surprendre le spectateur, comme dans *Booty Looting*, où les danseurs reprennent une gestuelle animale, se jetant sur le narrateur avec férocité, incarnant le coyote captif de la performance de Joseph Beuys. Toute la sauvagerie de la danse propre à la conception chorégraphique de Wim Vandekeybus rejaillit grâce à son utilisation parcimonieuse. Par contraste avec la motricité quasi animale des danseurs, le chorégraphe a demandé à Jerry Killick, qui interprète le narrateur, de se focaliser sur sa voix, oubliant quelque peu le reste de son corps. Le chorégraphe évoque une interprétation « aphysique » concernant le comédien anglais.

Son utilisation grandissante du texte, ces dernières années répond cependant aux mêmes règles que celles imposées pour la danse. Le texte n'est pas une nécessité, il peut se faire plus rare même s'il demeure un élément central de sa conception scénique. Les ruptures de ton, la capacité de passer d'un registre à un autre caractérise l'univers de Wim Vandekeybus. Dans toutes ces pièces, même les plus noires, on note cette possibilité de

---

[761] *Monkey Sandwich, Œdipus/Bêt noir, Booty Looting.*

glissement qui permet de désamorcer une atmosphère trop pesante. Ainsi, dans *Puur,* le texte de P.F. Thomèse, qui installe la pièce dans une certaine tension dramatique, joue avec les ruptures de ton et bascule du tragique vers le trivial. Dans *Booty Looting,* c'est le jeu des acteurs associé à la musique *live* qui surprend le spectateur et permet une sorte d'autodérision. Par exemple, à la violence des scènes d'infanticide se heurte la trivialité voire l'absurdité des scènes de jeu ; on voit les enfants de Birgit Walter chevauchant des poneys en carton[762]. La scène provoque l'hilarité du public et permet de désamorcer la pesanteur des scènes précédentes. Cette prédilection pour les ruptures de ton est fréquente dans les pièces de Wim Vandekeybus même si la pesanteur et la violence prédominent.

Affirmation du rapport à l'image

On note une construction progressive de sa vision cinématographique, qui, tout en gagnant en profondeur, tente d'investir la scène. Ainsi passe-t-on d'une recherche cinématographique menée en parallèle des productions scéniques, avec *Roseland* par exemple, à des essais successifs d'intermédialité débutés avec *Immer das selbe Gelogen*, pièce entrecoupée par la projection de court-métrages. Cependant, il faudra attendre *Blush* pour dépasser la simple juxtaposition de deux éléments médiatiques et aboutir à un réel échange, une communication entre action scénique et projection audiovisuelle. L'intrusion de l'élément cinématographique s'avère être facilitée par l'attention portée à la visualité dans les pièces de Wim Vandekeybus. En effet, la plastique de l'image scénique est savamment étudiée, même dans ses pièces les plus brutes, où seule la physicalité semble importer ; l'image bénéficie d'un traitement particulier. Dans *Her Body doesn't fit her Soul*, à la fureur corporelle se heurte la subtilité des éclairages et l'ingéniosité scénographique, qui, par leur force plastique, viennent renforcer la passion qui se joue sur scène. En charge de la scénographie et de la création des lumières, Wim Vandekeybus amorce dès ses premières pièces une réflexion sur l'image, qu'il concrétisera à travers la réalisation de films. Et une pièce comme *Sonic Boom* peut être vue comme une sorte de manifeste cinématographique, où l'espace scénique est déréalisé, modifié par son utilisation particulière de la lumière. Dans cette pièce, toutes les références se situent

---

[762] Cf. Annexes vidéographiques, *Booty Looting*, « Kitsch », 10''.

hors du monde de la danse et sont puisées dans le cinéma. Le cinéma prend une place de plus en plus importante au sein de son univers chorégraphique. Il est à la fois source d'inspiration et élément perturbateur de la danse, quand il s'invite directement sur scène - par le biais de projection cinématographique.

Ainsi, avec *Monkey Sandwich*, renverse-t-il le dispositif scénique communément adopté par l'ensemble des chorégraphes et metteurs en scène, en augmentant la place, l'importance, du film sur scène, devenu objet de représentation, ne laissant qu'une place marginale à l'action scénique. À travers *Monkey Sandwich*, la volonté de réaliser un long métrage ne traitant pas du mouvement ou de la danse se fait sentir. Un besoin d'émancipation de la scène est déjà visible.

Avec sa dernière création, *Booty Looting*, Wim Vandekeybus procède à un glissement du cinéma vers la photographie[763] et propose d'interroger le processus de reproductibilité inhérent à l'acte photographique. Il y entrevoit avant tout la photographie comme un rapt, une dépossession de fragments de vie et de travestissement de la réalité. Aux interprètes présents sur scène - qui ont pour objectif premier de recréer la performance de Joseph Beuys *I like America and America likes me*, immortalisée par la vidéo et la photographie - il ajoute un photographe, Danny Willems, qui suit les faits et gestes de ces derniers et projette les clichés volés pendant la représentation sur un grand écran suspendu. Le chorégraphe substitue au processus de *live vidéo* celui de *live* photographie, qui crée un décalage entre la réalité jouée et l'image de cette réalité.

La réflexion menée sur l'image photographique engendre une réflexion sur la réalité, sur notre vision de celle-ci et met en exergue la capacité de modification du réel propre au cliché photographique. En ne saisissant qu'un fragment de l'action le cliché photographique parvient à intensifier le moment. Ainsi, lorsque le photographe livre des gros plans du visage de Birgit Walter, la tension dramatique est exacerbée, conférant à la comédienne des allures de tragédienne. Dès lors, la photographie juxtaposée à l'action scénique, par sa capacité de modification, d'exagération et de grossissement d'un détail apparaît comme un acte manipulatoire, qui trahit la réalité.

---

[763] Cf. Annexes vidéographiques, *Booty Looting*, « L'Acte photographique », 29''.

Wim Vandekeybus joue également avec la capacité illusionniste de l'image, déjà expérimenté lors des passages interactifs entre l'écran et la scène dans *Blush*, où le degré de réalisme des images projetées faisait croire à un espace homogène. Ici, l'illusion d'un espace tridimensionnel est recréée par les photographies des personnages prises devant des panneaux hyperréalistes reproduisant des décors différents, comme l'intérieur d'un garage ou d'une salle à manger. Ce jeu sur l'illusion d'un espace réel rappelle la pièce de René Pollesh *Ragazzo dell' Europa*[764], où les personnages filmés *en live* évoluaient - comme dans *Booty Looting* - devant de faux décors constitués de photographies hyperréalistes. Les fonds photographiques utilisés laissent à croire que les scènes se déroulent devant un décor réel en trois dimensions. Wim Vandekeybus continue son questionnement sur la réalité initiée avec *Blush*. Quelle action paraît la plus réelle ? Celle réalisée devant les yeux du spectateur ou celle perçue à travers un filtre photographique ou cinématographique ?

S'il préfère le processus de *live* photographie à celui de *live vidéo*, c'est parce que ce processus capte une autre réalité et renforce la différence entre le réel et l'image du réel.

L'idée de recréation, de reproductibilité dirige cette dernière pièce, et nourrit l'ambition de rejouer la performance de Joseph Beuys. Une multitude de références à l'acte photographique dans le cinéma ponctue également *Booty Looting.* Une mise en abîme du personnage du photographe se dessine qui peut être lue comme une mise en abîme du chorégraphe lui-même. Il montre l'acte photographique comme un acte intrusif, souvent rejeté par le modèle. Il cite une scène issue du film *L'important c'est d'aimer* d'Andrzej Zulawski, où le personnage incarné par Romy Schneider refusait d'être photographiée, et sur scène la comédienne Birgit Walter rejoue cette séquence en intensifiant la violence du refus. Puis, quelques scènes plus tard, c'est allongée sur le sol, les bras étendus au-dessus de sa tête, l'objectif du photographe plongeant sur son corps que la même Birgit Walter propose une réinterprétation de *Blow-up*. La sensualité de la séance photographique immortalisée par Michelangelo Antonioni est ici remplacée par une agressivité ; le jeu érotique entre le photographe et son modèle se métamorphose sous la direction de Wim Vandekeybus, en viol.

---

[764] *Ragazzo dell' Europa*, mise en scène René Pollesch, scénographie Bert Neumann, dramaturgie Szymon Wroblewski, première 26/05/2007, Teatr Rozmiaitosci, Varsovie.

Cette présence récurrente du personnage du photographe et de l'action de photographier au sein de son Œuvre, que *Booty Looting* réactualise mériterait une analyse plus approfondie. Il y développe une vision performative de la photographie, où l'acte importe tout autant que le résultat. Et peut-être est-ce dans ce mouvement photographique que se situe le lien entre la danse, le corps en mouvement et l'image ?

Wim Vandekeybus apparaît comme un acteur incontournable de la scène chorégraphique contemporaine, programmé en tête d'affiche des grands festivals de danse européens (Venise, Vienne...).

Mais quelle influence exerce-t-il réellement sur Le monde chorégraphique actuel ?

Tout d'abord, un travail de transmission est assuré par la compagnie. Le chorégraphe consacre une part importante de son activité à la réalisation de *workshops*. Il organise ainsi régulièrement à Bruxelles des ateliers destinés aux danseurs confirmés, mais également à un public d'enfants et adolescents. Lors de ses ateliers les participants expérimentent les différentes techniques utilisées par la compagnie et travaillent sur la parole associée à la danse. Le chorégraphe assure en partie la direction des ateliers et confie à ses danseurs les ateliers proposant l'exploration d'une technique chorégraphique particulière. La personnalité de ses danseurs importe grandement dans ce travail de transmission, chacun livrant au public son expérience au sein de la compagnie Ultima Vez, qui apporte une nouvelle facette à l'Œuvre.

Le rayonnement de la compagnie se fait également par les interprètes qui ont quitté la compagnie Ultima Vez pour créer leur propre troupe ou centre de recherche. Ainsi, les danseurs Laura Aris Alvarez et Jorge Jauregui se sont associés pour créer Ember, sorte de plateforme artistique réunissant leurs créations, réflexions et transmissions de la danse. Leurs œuvres sont diffusés en Amérique latine et en Croatie. Malgré leur affranchissement de la compagnie Ultima Vez, ils continuent toujours à animer des *workshops* pour la compagnie de Wim Vandekeybus. D'autres interprètes ont transmis leur expérience au sein de la compagnie en allant danser pour d'autres chorégraphes, notamment Robert M. Haydn, qui a participé aux

créations de l'Américain Trajall Harrel et a apporté de ce fait au sein de cette compagnie un peu de son savoir collecté chez Wim Vandekeybus. Eduardo Torroja, encore affilié à la compagnie, en tant qu'assistant-chorégraphe, a également dansé dans d'autres compagnies. Il a notamment été l'interprète d'Anne Teresa de Keersmaeker, Caterina Sagna et Ellen Barkey.

Enfin, évaluer l'influence de Wim Vandekeybus sur ses contemporains s'avère être difficile, certains jeunes chorégraphes comme Dave Saint-Pierre considérant le chorégraphe flamand comme une référence mais ne s'en n'inspirant pas directement sur scène. Quelques compagnies belges se situent dans le sillage de la compagnie Ultima Vez : telles que Peeping Tom, le collectif Victoria, Hans van den Broeck ou même Koen Augustijnen.

Wim Vandekeybus a ouvert la voie, avec des chorégraphes comme Jan Fabre ou Alain Platel, à une danse brute, débarrassée de toutes les fioritures du ballet classique. Ils ont permis à une danse plus humaine, plus vivante de s'installer en Belgique.

Bibliographie :

Ouvrages généraux :

ADORNO, Théodor, *Théorie esthétique*, Klincksieck esthétiques, Paris, 1995, 518 pages.

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver,* P.U.F, Paris, 2001, 250 pages.

BAECQUE, Antoine (de), (textes réunis par), *Vive le cinéma français, Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, Paris, 2001, 251 pages.

BARTHEL, Georges, *Écrivains et photographie : Zola, Simenon*, Presses universitaires de la Sarre, Saarbrück, 2011, 237 pages.

BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images,* Éditions Armand Colin, Paris, 1997, 217 pages.

BEAULIEU, Pauline, *Le Travail du corps chez les acteurs de Luk Perceval,* Éditions Séguier, Biarritz, 2006, 195 pages.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions La Différence, Paris, 1990, 347 pages.

BENASAYAG, Miguel, DEL REY, Angélique, *Éloge du conflit,* Éditions de la Découverte, Paris, 2007, 228 pages.

BENAYOUN, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'image*, Éditions Ramsay, Paris, 2008, 312 pages.

BERANGER, Élisabeth, CASTRO, Ginette (textes recueillis par), *Lyrisme et féminité*, P.U.F, Bordeaux, Actes du colloque, janvier 1990, 180 pages.

BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, REVILLARD, Anne, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre,* Éditions de Boeck, Bruxelles, 2008, 247 pages.

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, P.U.F, Paris, 2009, 479 pages.

, Matière et Mémoire, P.U.F, Paris, 2008, 521 pages.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique,* CND, Paris, 2001, 271 pages.

BIOT, Christian, *La Célébration des funérailles : propositions et perspectives*, Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 1993, 144 pages.

BIRREL, Susan, COLE, Cheryl, *Women, sport and culture,* Collection Human Kinetics, Champayn, 1994, 408 pages.

BOLLACK, Jean, *Dionysos et la tragédie (commentaires des Bacchantes d'Euripide)*, Éditions Bayard, Paris, 2005, 523 pages.

BOUCHEZ, Pascal, *Filmer l'éphémère. Réécrire le théâtre (et Mesguisch) en images et en sons,* Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, 556 pages.

BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, AUKRUST, Kjerstin, *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI - XVIIe siècle*, Presses Sorbonne nouvelles, Paris, 2010, 376 pages.

BOUSSINOT, Roger, *Encyclopédie du cinéma*, Éditions Bordas, Paris, 1995, 2173 pages.

BURKE, Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* Éditions J. Vrin, Paris, 1990, 248 pages.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion,* traduction

Cynthia Kraus, Éditions de la Découverte, Paris, 2005, 284 pages.

CABANE, Pierre, *Le Scandale dans l'art,* Paris, 2007, 222 pages.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *Elles@ centre Pompidou, artiste femme dans la collection du musée national d'Art moderne, centre de création industrielle,* RMN, Anvers, 2009, 381 pages.

CHAUVAUD, Frédéric (sous la direction de), *Corps saccagés, une histoire des violences corporelles du siècle des lumières à nos jours*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, 313 pages.

CHATEAU, Dominique, LEMAN, Claire, (sous la direction de), *Représentation et modernité*, Les publications de la Sorbonne, Paris, 2003, 241 pages.

CORVIN, Michel, ANCEL, Franck, (textes réunis par), *Autour de Jacques Polieri, scénographie et technologie*, colloque tenu à la Bibliothèque nationale de France, BNF, Paris, 2004, 123 pages.

DAMAISIN, Jean-Christophe, PASSE, Laurent, *Guide pratique des arts martiaux,* Éditions Amphora sport, Paris, 2008, 288 pages.

DEJOURS, Christophe, *Le Corps, d'abord. Corps biologique, corps érotique et sens moral,* Éditions Payot, Paris, 2001, 215 pages.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, 298 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, 333 pages.

DUVE, Thierry (de), *Essais datés 1974 - 1986,* Éditions de la différence, Paris, 1987, 342 pages.

EIBL, Florence, *L'homme un animal comme les autres ?*, Éditions Edifa, Paris, 2010, 153

pages.

ENGUELIBERT, Jean-Paul, CAMPOS, Lucie, COQUIO, Catherine, CHAPOUTHIER, Georges, (sous la direction de), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, 307 pages.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (sous la direction de), *Cinéma contemporain, états des lieux*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004, 308 pages.

ESTEVE, Michel, ROCHER, Daniel, *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, évolution d'une écriture,* Éditions Minard, Paris, 1974, 219 pages.

ERLICH, Michel, *La Mutilation,* P.U.F, Paris, 1990, 254 pages.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduction Jean et Mayotte Bollack, Éditions de Minuit, Paris, 2005, 94 pages.

, *Les Troyennes*, théâtre complet I, Garnier Flammarion, Paris, 2000, pages 185 - 243.

FABRE, Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques : étude sur l'instinct et les mœurs des insectes, 2 : sixième à dixième série*, Laffont, Paris, 1187 pages.

FEDERATION FRANCAISE DE JUDO, JIU JITSU ET DISCIPLINES ASSOCIÉES, *Shin éthique et tradition dans l'enseignement du judo*, Éditions Budo, Noisy/Ecole, 2008, 126 pages.

FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Nus sommes [la peau des images]*, Éditions Klincksieck, Paris, 2006, 152 pages.

FONTENAY, Élisabeth, (de), *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Albin Michel, Paris, 2008, 215 pages.

GARELLI, Marie-Hélène, VISA-ONDARCUHU, Valérie, *Corps en jeu de l'antiquité à nos*

jours, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, 378 pages.

GOLDBERG, Roselee, *Performance l'art en action*, Thames and Hudson, Paris, 1999, 240 pages.

GREGORI, Mina, *Caravage*, Gallimard, Paris, 1995, 161 pages.

GUICHET, Jean-Luc, (sous la direction de), *De l'animal-machine à l'âme des machines. Querelles biomécaniques de l'âme (XVII-XXI siècles)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010, 206 pages.

HAMON-SIREJOLS, Christine, GARDIES, André (sous la direction de), *Le Spectaculaire*, Cahiers du G.R.I.T.E.C, Éditions Aléas, Lyon, 1997, 183 pages.

HAMON-SIREJOLS, Christine, SURGERS, Anne¸ *Théâtre : espace sonore, espace visuel. Theater : sound space, visual space,* Actes du colloque international organisé par l'Université de Lyon 2, 18-23 septembre 2000, PUL, Lyon, 2003, 370 pages.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard, Paris, 2006, 461 pages.

HELBO, André, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1997, 137 pages.

HÊME de LACOTTE, Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, 123 pages.

JOUVENEL, Hugues, (de), DELCROIX, Geoffrey, *Le Choc des identités ? Cultures, civilisations et conflits de demain*, Éditions Futuribles, Mayenne, 2008, 77 pages.

KAHANE, Martine, *Bêtes de scènes,* Éditions du mécène, BNF, Paris, 2006, 144 pages.

KANE, Sarah, *Purifiés*, traduction Évelyne Pieiller, Éditions L'Arche, Paris, 1999, 72 pages.

KLEIN, Yves, *Les Fondements du judo*, Éditions Dilecta, Paris, 2006, 205 pages.

LACHAUD, Jean-Marc, LAHUERTA, Claire, (sous la direction de), *Corps dominés, corps en rupture*, Actuel Marx, P.U.F, Paris, premier semestre 2007, 224 pages.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, (ouvrage collectif), *Du Sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988, 260 pages.

LAMY, Jean-Claude, *Lars von Trier, le provocateur*, Éditions Grasset, Paris, 2005, 260 pages.

LANCNER, Laurence, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen-âge*, collection de l'école normale supérieure de jeunes filles, n°28, Paris, 1985, 333 pages.

LEBRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, P.U.F, Paris, 1990, 263 pages.

LEFEVRE, Alain, *De l'hystérie à la sexualité féminine,* L'Harmattan, Paris, 2000, 255 pages.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique,* Éditions L'Arche, Paris, 2002, 308 pages.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une Histoire du corps, au moyen âge,* Éditions du seuil, Paris, 2003, 197 pages.

LESTEL, Dominique, *L'Animalité*, Éditions de L'Herne, Paris, 2007, 125 pages.

LEYERS, Stéphane, *Penser les concepts éthiques, justifier les engagements moraux. Essai sur l'objectivité morale,* Presse universitaire, Namur, 2007, 338 pages.

LISTA, Giovanni, *La Scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Actes Sud, Paris, 1997, 858 pages.

MAERTENS, Jean-Thierry, *Le Jeu du mort*, Éditions Aubier, Mayenne, 1979, 278 pages.

MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*,

Éditions Anthropos, Paris, 1982, 212 pages.

MARZANO, Maria, PARISOLI, Michela, *Penser le corps,* P.U.F, Vendôme, 2002, 181 pages.

MOISDON, Stéphanie, (sous la direction de), *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?* Beaux-arts Éditions, Paris, 2008, 191 pages.

MOUREY, Jean-Pierre, VRAY, Jean-Bernard (sous la direction de), *Figures du loufoque à la fin du XXe siècle*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Actes du colloque du 15 au 17 novembre 2001, Saint-Etienne, 2003, 383 pages ;

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* traduction P. Lacoue-Labarthe*,* Folio essais, Paris, 2008, (première édition en allemand 1869-1872), 375 pages.

, *La Vision dionysiaque du monde*, traduction L. Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2007, 79 pages.

ONFRAY, Michel, *Féeries anatomiques : généalogies du corps faustien,* Éditions Grasset, Paris, 2003, 382 pages.

OUVRAGE COLLECTIF, *16 auteurs dramatiques de Flandre et les Pays-Bas*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 2003, 142 pages.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction G. Lafaye, Folio Classique, Paris, 2011, 620 pages.

PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001, 366 pages.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Dunod, Liège, 1996, 447 pages.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain IV, mesure de l'instant*, Presses Pocket, Paris, 1964, 377 pages.

PREDAL, René, *La Photo de cinéma,* Éditions Cerf, Paris, 1985, 462 pages.

PUGLISI, Catherine, *Caravage*, Éditions Phaidon, Paris, 2005, 448 pages.

RANCIERE, Jacques, *Le Destin des images*, Éditions La Fabrique, Paris, 2003, 156 pages.

RICHARD, Gaston, *Les Comportements instinctifs*, P.U.F, Rennes, 1975, 254 pages.

ROSA, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduction D. Renault, Éditions de la Découverte, Paris, 2010, 474 pages.

ROSSET, Clément, *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Éditions Distance, Biarritz, 2000, 53 pages.

ROUILLARD, Philippe, *Histoire des liturgies chrétiennes de la mort et des funérailles,* Éditions du Cerf, Paris, 1999, 216 pages.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, folio essais, Paris, 2010, 284 pages.

RUSCH, Michael, *L'Art vidéo*, Thames et Hudson, Paris, 2003, 224 pages.

, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Éditions Thames et Hudson, Paris, 2005, 248 pages.

RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, *L'Art au XXeme siècle, Volume II*, trad. W.Fruhtrunk, Éditions Taschen, Cologne, 2005, 840 pages.

SANCIER-CHATEAU, Anne, *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque 12-13 décembre 1997, Université de Lyon 3, CEIC, Lyon, 1998, 206 pages.

SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé/Poche, Paris, 2010, 249 pages.

SAUNDERS, Graham, *Love me or kill me Sarah Kane et le théâtre*, Éditions l'Arche, Paris,

2004, 318 pages.

SERROY, Jean, *Entre deux siècles, 20 ans de cinéma contemporain*, Éditions de la Martinière, Paris, 2006, 863 pages.

SHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société,* Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1982, 445 pages.

STIEGLER, Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair*, *Dionysos, Ariane et le Christ*, Presses universitaires, Paris, 2005, 392 pages.

SURYA, Michel, *Humanimalités*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2004, 270 pages.

TALON-HUGON, Carole, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, Éditions Actes Sud, Arles, hors série numéro 16, juin 2006, 64 pages.

THOMAS, François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Éditions cinémas Flammarion, Paris, 1989, 363 pages.

THOMAS- VINCENT, Louis, *Anthropologie de la mort*, Payot, Paris, 1975, 540 pages.

URBAIN, Achille, *Psychologie des animaux sauvages*, Éditions Flammarion, Paris, 1940, 267 pages.

WALTHER, Ingo (sous la direction de), *La Peinture baroque,* Éditions Taschen, Cologne, 1997, 159 pages.

WIEVIORKA, Michel, *La Violence,* Éditions pluriel, Paris, 2005, 329 pages.

Ouvrages sur la danse :

ADOLPHE, Jean-Marc, Jansen, Sara, Luyten, Anna, *Rosas Anne Teresa de Keersmaeker*, Éditions La Renaissance du livre, Tournai, 2002, 336 pages.

ASLAN, Odette (sous la direction de), PICON VALLIN, Béatrice, *Butô(s)*, Éditions CNRS, Paris, 2002, 388 pages.

AUBENAS, Jacqueline, (sous la direction de), *Filmer la danse*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 2006, 280 pages.

BAUSCH, Pina, *Café Müller*, Éditions L'Arche, Paris, 2010, 91 pages, DVD, 49 minutes.

, *Le Sacre du printemps*, Éditions L'Arche, Paris, 2012, 96 pages, DVD.

BAUSCH, Pina, Endicott, Jo-Ann, *Kontakthof, avec des dames et messieurs de plus de 65 ans,* traduction B. Billiet, Éditions L'Arche, Paris, 2007, 137 pages, DVD, 149 minutes.

BERNARD, Michel, *De la Création chorégraphique*, Recherches CND, Tours, 2001, 271 pages.

BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, Éditions textuel, Paris, 2006, 607 pages.

BRABANDERE, Adride, *Jan Fabre, portraits d'artistes du spectacle vivant*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998, 44 pages.

BROCHARD, Isabelle, ETIENNE, Isabelle, *Guide de la danse en Europe*, cité de la musique, collaboration du centre national de la danse, Paris, 1999, 559 pages.

BRUNEL, Lise, *Nouvelle danse française, dix ans de chorégraphie 1970 - 1980*, Éditions

Albin-Michel, Paris, 1980, 95 pages.

CATALOGUE DE FESTIVAL, *La Danse corps manifestes*, Éditions Artha, Lyon Biennale de la danse, 2002, 215 pages.

CARTER, Alexandra, *The Routledge dance studies Reader*, New York, 2007, 316 pages.

COHEN, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Éditions Séguier, Archimbaud, Paris, 2002, 183 pages.

CHARMATZ, Boris, LAUNAY, Isabelle, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Éditions CND, Presses du réel, Paris, 2002, 196 pages.

DELAHAYE, Amagatsu, *Sankaï Junku*, Actes Sud, Arles, 1994, 205 pages.

DESMOND, Jane, C., *Meaning in motion,* new cultural studies of dance, Durhan, 1997, 398 pages.

DRIES, Luk, (van den), *Corpus Jan Fabre*, traduction Monique Nagielkopf, Éditions l'arche, Gand, 2005, 469 pages.

DROUET, Geneviève, *Transgression. Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996 - 2003)*, Éditions Cercle d'art, Paris, 2004, 143 pages.

ENDICOTT, Jo Ann, *Je suis une femme respectable,* Éditions l'Arche, Paris, 1999, 185 pages.

FABRI, Véronique, *Danse et philosophie, une pensée en construction*, L'Harmattan, Paris, 2008, 236 pages.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Éditions Chiron, Paris, 1995, 163 pages.

FONTAINE, Geisha, *Les Danses du temps,* Edition recherches C.N.D, Paris, 2004, 270 pages.

FRETARD, Dominique, FERRE, Sylvie, *Danse contemporaine. Danse et non - danse, 25 ans*

d'histoire, Éditions Cercle d'art, Paris, 2004, 175 pages.

, Jan Fabre Sanguis/Mantis, une performance, Éditions l'Arche, Paris, 2001, 60 pages.

GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Éditions L'Arche, Paris, 2009, 213 pages.

GINOT, Isabelle, GODARD, Hubert, LAUNAY, Isabelle, *Danse et utopie*, Éditions L'Harmattan, Ufr des arts Paris VIII, Paris, 1999, 239 pages.

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Librairie de la danse, Paris, 1998, 272 pages.

GREEF, Hugo, (de), *Jan Fabre le guerrier de la beauté,* Éditions L'Arche, Paris, 1994, 169 pages.

GUIGOU, Muriel, *La Nouvelle danse française*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004, 321 pages.

GUERRIER, Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Éditions Chiron, Paris, 1997, 287 pages.

GUY, Jean-Michel, *Les Publics de la danse*, La Documentation française, Paris, 1991, 479 pages.

HUESCA, Roland, Danse, art et modernité**,** PUF, Lignes d'art, Paris, 2012, 272 pages.

IVERNEL, Philippe, LONGUET-MARX, Anne (textes réunis par), *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain. Volume I filiations historiques et positions actuelles*, *Études Théâtrales*, Centre d'études théâtrales université catholique de Louvain, Louvain, n°47-48, 2010, 188 pages.

IZRINE, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Éditions L'Arche, Paris, 2004, 190 pages.

HANNA, Judith Lynne, *Dance sex and gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, The university of Chicago press, Chicago, 1988, 311 pages.

HRVATIN, Emil, *Jan Fabre, la discipline du chaos, le chaos de la discipline,* Éditions Armand Colin, Paris, 1994, 174 pages.

KAY, Ronald, *Pina Bausch et compagnie*, Éditions L'Arche, Paris, 1988, non paginé.

KERKHOVEN, Marianne (van), LAERMANS, Rudy, *Anne Teresa de Keersmaeker, portraits d'artistes du théâtre vivant*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998, 52 pages.

LACHAUD, Jean-Marc, MALEVAL, Martine, (sous la direction de), *Mélange des arts au XXème siècle*, Éditions Skêné, Vitry sur Seine, 1996, 127 pages.

LANDEN, Selma, WORMEN, Mari-Jane, *Canadian dance Visions and Studies*, Collection Danse, Toronto, 2004, 451 pages.

LANZ, Isabelle, VERSTOKT, Katie, *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Anvers, 2003, 128 pages.

LE MOAL, Philippe, *Dictionnaire de la danse,* Éditions Larousse, Paris, 2008, 841 pages.

LEHON, José, PLATEL, Alain, UYTTERHOEVEN, Michel, *Objets trouvés, sujets trouvés, 7 talks,* non paginé.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 1997, 351 pages.

, *Poétique de la danse contemporaine*, *la suite*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2007, 180 pages.

MITOMA, Judy, *Envisionning dance on film and video*, New York, 2002, 336 pages.

MONTANARI, Jean-Paul (sous la direction de), *Montpellier danse(s)*, Actes Sud, Arles, 2010, 285 pages.

NOVACK, Cynthia, *Sharing the dance, contact improvisation and american culture*, Londres, 1990, 258 pages.

OCKHUYSEN, Ronald, *L'Art du spectacle aux Pays-Bas et en Flandre*, Vlaams Theater Instituut, 1995, 60 pages.

PICON-VALLIN, Béatrice (sous la direction de), *Les Écrans sur la scène*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, 343 pages.

PRESTON-DUNLOP, Valérie, SANCHEZ-COLBERG, Ana, *Dance and the performative, a choreological perspective. Laban and beyond*, Éditions verve, Londres, 2002, 307 pages.

PROGRAMME DE SPECTACLE, *Het muziek la tristeza complice*, les Ballets C. de la b, 1995, non paginé.

RAMSAY, Burt, *Of the Presence of the Body, Essay on Dance and Performance,* Éditions Routledge, Middletown, 2004, 184 pages.

, *The male Dancers Bodies, Spectacle, Sexualities,* Éditions Routeledge, Londres, 1995, 224 pages.

ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris, 2009, 271 pages.

SCHMIDT, Jochen, (ouvrage collectif), *Le Théâtre dansé de notre temps. 30 ans d'histoire de la danse allemande, livre accompagnant* l'exposition, Hanovre, 1997, 144 pages.

VACCARINO, Élisa, *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Éditions L'Arche, Paris 1995, 174 pages.

VERRIELE, Philippe, *La Muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Éditions La Musardière, Dijon, 2006, 318 pages.

VUYST, Hildegard, (de), *Ballets C. de la B.*, Éditions UitgeverijLannoo, Tielt, 2006, 287 pages.

Ouvrages sur Wim Vandekeybus :

DUPLAT, Guy, *Une Vague belge,* Éditions Racine, Bruxelles, 2005, 210 pages.

JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus,* portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1999, 43 pages.

LAMBRECHTS, An- Marie, Van KERKHOVEN, Marianne, VERSTOCKT, Katie, *Dance in Flanders*, Éditions Kunstboek, Bruges, 1996, 245 pages.

PROGRAMME DE SPECTACLE : *7 for a Secret never to be told*, Bruxelles, 1997, 36 pages.

PROGRAMME DE SPECTACLE : *Inasmuch as Life is borrowed*, Bruxelles, 2000, 36 pages.

PROGRAMME DE SPECTACLE : *In spite of Wishing and Wanting : the creation*, Bruxelles, 1999, 36 pages.

PROGRAMME DE SPECTACLE : *Puur*, Ultima Vez, Bruxelles, 2005, non paginé.

PROGRAMME DE SPECTACLE : *Scratching the inner Fields*,

PROGRAMME DE FESTIVAL, *Festival international de nouvelle danse*, Éditions Parachute, Montréal, 1989, 96 pages.

Documents universitaires :

ALBANESE, Carole, *Splendeurs et misère de la danse contemporaine en communauté française, Wallonie - Bruxelles*, mémoire de DESS relations interculturelles, option échange international, sous la direction de Moncef Benothman, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, Octobre 2001, 130 pages.

BARRASSO, Sandrine, *Les « Guerriers de la beauté » de Jan Fabre : une figure possible des interprètes chorégraphiques sur la scène du XXIe siècle*, mémoire de Master II, en arts du spectacle mention musique, spécialité de danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris VIII, septembre 2008,86 pages.

BOMY, Charlotte, *Théâtralité et intermédialité dans les spectacles de Franck Castorf, Einar Schleef et Heiner Goebbels*, Thèse de doctorat, département des études allemandes, langues, littératures et civilisations étrangères, Sous la direction de Maryse Staiber, Université de Strasbourg et Gabrielle Brandstetter Université de Berlin, 2008, 327 pages.

CABU, Delphine, *La Mise en œuvre du corps humain dans les spectacles de Jan Fabre*, mémoire de Master II, Histoire de l'art et Archéologie, sous la direction de Thierry Lenain, Université libre de Bruxelles, 2008-2009, 85 pages.

CASTAN, Valérie, *Danse/identité/genre : la construction et la représentation des modèles féminins à travers l'analyse du geste dansé, dans le paysage chorégraphique français des années 80-90*, mémoire de Master II, Arts philosophie et esthétique, sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris VIII, octobre 2009, 125 pages.

CREMEZI, Sylvie, *L'Élaboration du sens dans la danse contemporaine*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Guiomar Michel, Paris-IV, 1990, 350 pages.

EHOLD, Christoph, *L'Adaptation filmique de bande dessinée. Perspectives et limites. Les exemples d'Astérix et Cléopâtre et Le Sortilège de Maltrochu*, Magister en philosophie, sous

la direction de Birgit Wagner, Université de Vienne, 2010, 133 pages.

GANGLOFF, Viviane, *Danse contemporaine et animalité dans Blush de Wim Vandekeybus*, mémoire de Master 2, sciences de l'art, sous la direction de Jean-Pierre Mourey, Université de Saint-Etienne Jean Monnet, 2010, 115 pages.

GOUBAND, Émilie, *Sarah Kane : dramaturgie de la violence*, mémoire de Maîtrise, département études littéraires anglaises, sous la direction de Marie-Dominique Garnier, Université Paris VIII, 2002, 99 pages

GRADINGER, Claudia, *La Signature de café Müller, pièce charnière de Pina Bausch,* DEA en esthétique technologique et création des arts, sous la direction de Hubert Godard, septembre 1998, Université Paris VIII, 86 pages.

GRAZ, Christine, *Le Nu et la danse. Une approche au travers de trois pratiques chorégraphiques d'aujourd'hui : Jérôme Bel, Boris Charmatz et Lasdada*, mémoire de maîtrise, S.T.A.P.S, sous la direction de Mireille Arguel, Université Paris V, 1996, 128 pages.

GUERANGER, Gaëlle, *L'Étreinte en danse contemporaine. De la figure du corps à corps à la figuration du geste, un débordement à l'œuvre*, mémoire de Master 2, Arts du spectacle, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris VIII, 2008-2009, 92 pages.

GUIGNARD, Caroline, *Image : entre absence et présence, « image du corps/image virtuel »* mémoire de DEA, Esthétique technologie et création, sous la direction d'Hubert Godard, Université Paris VIII, 1998, 91 pages.

HOONACKER, Isabelle, (van), *Un exemple d'œuvre d'art totale : Jan Fabre*, Mémoire de licence, Histoire de l'art, département de philosophie et de lettres, sous la direction de M. Hadermann, Université Libre de Bruxelles, 1991, 90 pages.

LAFAGUE, Marion, *La Problématique de l'œuvre d'art dans la seconde moitié du XXe siècle. Étude d'une œuvre chorégraphique : « In the middle somewhat elevated » de William Forsythe*, mémoire de DESS, média et ingénierie culturelle, département art, sous la direction

de Xavier Girard, Université Sophia Antipollis Nice, 1998 - 99, 12 pages.

MESA, Dominique, *Pina Bausch danse et théâtre,* mémoire de Maîtrise, sous la direction de Jean-Marie Piemme, INSAS Paris, 1998, 67 pages.

MIEL, Marianne, *Quelque chose entre une scène et une salle... Ou les fondements de la théâtralité chez quatre chorégraphes flamands*, mémoire de maîtrise conception et mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de Anne Deboeker et André-Marcel d'Ans, Paris VII (département des sciences sociales), septembre 2000, 165 pages.

MONTEIRO, Katia, *The fairy Tale revisited. A Survey of the Evolution of the Tales, from classical literary Interpretation to innovative contemporary Dance, Theater Productions,* Thèse en philosophie, Université de New York, 1993, 321 pages.

OLIVIER, Émilie, *La Parole dans l'œuvre de Pina Bausch et de sa compagnie du Tanztheater, de 1976 à nos jours*, mémoire de Maîtrise, U.F.R des lettres, Études théâtrales, sous la direction de Manuel Garcia Martinez, Université Marc Bloch Strasbourg II, juin 2001, 136 pages.

PARAGE-LEFEIVRE, Dominique, *Théâtralité et nouvelle danse française*, mémoire de Maîtrise en danse, sous la direction de Michel Guiomor, Université Paris - Sorbonne, Paris IV, 1991, 77 pages.

ROQUET, Christine, *La Scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat, arts philosophie et esthétique, sous la direction de Philippe Tancelin, Université Paris VIII, décembre 2002, 344 pages.

ROUSSEAU, Anne, *Danse et violence : un éclairage sur la danse contemporaine*, mémoire de maîtrise, conception et mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de B. Dema, Université Paris VII Jussieu, juin 1993, 145 pages.

RYCKE, Lisa, *Le Récit en danse contemporaine, esthétique de l'évocation, réflexions autour de Rosa de Anne Teresa de Keersmaeker*, mémoire de Maîtrise, Arts philosophie et

esthétique, spécialité danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris VIII, 1998, 65 pages.

VINAUGER, Laurent, *Et pourtant ils dansent*, DESS de gestion de production, sous la direction de Vincent Dubois, Université Lyon II, ARSEC, 1998, 140 pages.

Périodiques :

ADOLPHE, Jean-Marc, « Cosmopolitisme et hybridation : le succès du théâtre flamand en France », in *Septentrion*, n°32 premier trimestre, 2003, pages 22-29.

ALEXANDROVA, Alena, « Furious bodies, enthusiastic Bodies on the Work of Wim Vandekeybus », in *Performance Research*, volume 8, n°4, décembre 2003, pages 21-26.

APFELDORFER, Gérard, « Le Corps comme icône en souffrance », in *Corps*, mars 2008, pages 71 - 78.

AUTRAN, Isabelle, « Monstruosités du corps », in *Prétentaine*, n° 12-13, 2000, pages 279 - 296.

AYERS, Robert, « Scratching the inner Fields : listening to Wim Vandekeybus », in *Dance Theater Journal*, n°1, 2002, pages 6-9.

BANU, Georges, (numéro dirigé par), *Alternatives théâtrales, festival d'Avignon 2005, Jan Fabre, une œuvre en marche l'épreuve du risque*, n° 85-86, 111 pages.

BAUER, Karyn, « Movies and Mouvements in Montpellier », in *Dance Magazine*, juin 1999, page 41.

BEECHEY, Jason, « Brief Reviews : Wim Vandekeybus », in *Dance Europe*, Londres, numéro 57, novembre 2002, page 54.

BONIS, Bernadette, « Le Vif du sujet à Avignon. Quatre démarches fort différentes », in *Danser*, juillet-août 2002, page 46.

BONTE, Patrick, MOSSOUX, Nicole, « Théâtre-Danse-Image un langage hybride », in *Nouvelles de danse*, n°26, 1996, pages 33-41.

BOUKO, Catherine, « Jan Fabre au risque du corps obscène », in *Scène*, n° 27, pages 38-40.

BOZZINI, Annie, « Les Fla, les fla, les Flamands... », in *Pour la danse*, n° 156-157, mars - avril 1989, page 29.

BRENNAN, Mary, « Eurocrash : the bane of physical Theater? », in *Dance Theater Journal*, Londres, volume 13, n°3, 1997, page 45.

, « New Moves across Europe : Nikki Milican's risk talking season », in *Dance Theater Journal*, Londres, volume 9, n°4, 1994, pages 14-17.

BUREL-DEBAECKER, Anne, « La Danse et le sang, une symbolique du féminin », in *Champ psychosomatique*, n°40, 2005, pages 165-180.

CANDALINO, Nini, « Vitesse de l'oubli », in *Quant à la danse*, juin 2007, pages 126–128.

CARR, Ellie, « New Territories », in *Dance Europe*, n°52, mai 2002, pages 40-41.

CONROD, Daniel, « Changement de cap », in *Danser*, janvier 2000, page 58.

DAVID, Gwénola, « Infatigable nomade », in *Cassandre*, septembre-octobre 2000, pages 24-25.

DELON, Michel, GABER, Floriane, « La Chorégraphie contemporaine en plein essor. Ça danse jeune en Belgique », in *Danser*, décembre 1990, pages 40-45.

DRIES, Luk (van den), « Lust for life. Images of the body in the work of Jan Fabre », in *Discourses in dance*, volume 3, 2006, pages 33-43.

DUPUY, Dominique, « Danser outre », in *Io*, Éditions Eres, n°5, 1994, Pages 45-55.

EDGAR, J-L, « Meaning Empathic Responses in Animals », in *Applied Animal Behaviour Science*, n°138, 2012, pages 182-193.

FARGES, F., « French Connection », in *Dance international*, Vancouver, vol. 27, n°4, 1999/2000, pages 42-43.

FELCIANO, Rita, « Wim Vandekeybus October Theater Artaud, San Francisco », in *Dance Magazine*, janvier 1995, pages 122 - 123.

FINTER, Elga, « Danse, langage, théâtre », in *Arts Press, numéro spécial Les années danse*, Hors-série n° 8, 1987, pages 32-34.

FONTAINE, Ariane, « Brides et furies. La figure chevaline chez Wim Vandekeybus et Manon Oligny », in *Jeu, revue de théâtre*, n°130, 2009, pages 61-65.

GALEA, Claudine, « Wim Vandekeybus dévore la scène », in *Ubu scènes d'Europe*, n°19, novembre 2000, pages 73-74.

GILPIN, Anne, OLD, Elisabeth, « The turning World Festival in London », in *Dance Europe,* n°23 août-septembre 1999, page 23.

GOLDMAN, Danielle, « Steve Paxton and Trisha Brown : falling in the dynamite of the tenth of a second », in *Dance Research*, Vol. 22, 2004, pages 45-56.

GOURREAU, Jean-Marie, « Jeunes loups au Théâtre de la Ville », in *Les Saisons de la danse*, mars 1990, page 15.

, « La Chute », in *Les Saisons de la danse*, n° 233, mars 1992, page 19.

, « Piqué par le Radjaidjah », in *Les Saisons de la danse*, mars 1994, page 23.

GRADINGER, Malve, « Spadework. The Tanzwerkstatt Europa in Munich », in *Ballet international*, octobre 1994, page 48.

GUIDICELLI, Carole, PLASSARD, Didier, « La Place du mort sur la scène théâtrale contemporaine », in *Alternatives Théâtrales,* n°99, 2008, pages 3-50.

HAHN, Thomas, « Who's sleeps with the Best », in *Ballet international*, avril 2001, page 44-45.

HAVIARAS, Sotiri, « *Les Bacchantes* d'Euripide. Les travestissements de Dionysos. Mises en scène de Grüber, Langhoff et Ronconi », in *Alternatives Théâtrales*, numéro 92, janvier 2007, pages 44-47.

HERBERT, Mary, « *Seven for a Secret never to be told* », in *Dance Europe*, octobre-novembre 1997, page 27.

HOWE-BECK, Linde, « Festival international de nouvelle danse », in *Dance Magazine*, février 1992, pages 94-99.

HUESCA, Roland, « Nudité, la danse des orifices », in *Quant à la danse*, octobre 2004, pages 50-59.

HUGUES, David, « Post-structuralist dance », in *Dance Theater Journal*, Volume 8, n°2, 1990, Pages 28-31.

, « Wim Vandekeybus, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* », in *Performance*, n°61, pages 63 64.

IZRINE, Agnès, « Jan Fabre « nous vivons toujours au moyen âge » », in *Danser*, n° 200, juillet/août 2001, pages 8-12.

, « L'Homme qui voulait être un cheval », in *Danser*, numéro 185, février 2000, pages 30-31.

JANS, Erwin, « A Conversation between Choreographer Wim Vandekeybus and Ethologist Frank Ödberg », in *Janus*, mars 2003, pages 20-26.

JANSSENS, Joris, « The performing Arts Landscape in Flanders and Brussels », in *Arts Flanders 08*, Bruxelles, 2008, pages 6-27.

KEERSMAEKER, Anne Teresa (de), « Trace », in *Nouvelles de danse*, n°26, 1996, page 53.

KOO, Kathryn, REISCHER, Erica, « The Body beautiful : symbolism and agency in the

social world », in *Annual review Anthropology*, 2004, pages 297-316.

KÖRNER, Mary, « *Scratching the inner Fields »*, in *Dance Europe*, n°40 avril 2001, pages 42-43.

KUYPERS, Patricia, « Dossier danse et dramaturgie », in *Nouvelles de danse*, numéro 31, 1997, pages 18-55.

LACHAUD, Jean-Marc, (revue sous la direction de), « Mélange des arts au XXe siècle », in *Skênê*, janvier 1996, 128 pages

, « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », in *Cassandre*, septembre-octobre 2000, pages 21-23.

LOUPPE, Laurence, « Le Corps du danseur comme champ de bataille », in *Théâtre en Bretagne*, octobre 1999, pages 4-7.

LOUPPE, Laurence, PAÏNI, Dominique, « Les Danseurs cinéphiles », in *Arts Press, numéro spécial Les années danse*, Hors-série n° 8, 1987, pages 64-67.

MALLEMPS, Alex, « L'Explosion de la danse belge dans les années 80 », in *Ballet international*, février 1991, pages 18-25.

MARTIN, Andrée, « Edouard Lock ou l'accélération du temps », in *Alternatives Théâtrales*, n°51, mai 1996, pages 25-29.

MASSOUTRE, Guylaine, « Le Temps des signatures. L'automne 2000 en danse », in *Jeu, Revue de théâtre*, n°99, 2001, pages 168-177.

MEY, Thierry (de), « Virtuosité cinématographique », in *Nouvelles de danse*, n°26, 1996, page 50.

MONTAIGNAC, Katya, « Être une femme et danser : un corps féminin chez Daniel Léveillé », in *Jeu, revue de théâtre*, n°125, décembre 2007, pages 52-56.

, « L'Éclatement des formes », in *Jeu, revue de théâtre*, n°114, 2005, pages 41-46.

, « La Danse peut-elle encore être subversive ? » in *Jeu, revue de Théâtre*, n°135, 2010, pages 118-123.

MORANT, de, Alix, « La vie à flux tendu », in *Cassandre*, septembre-octobre 2000, page 26.

PAGES, Laurence et Sylviane, « Quand les comédiens sont les acteurs d'eux-mêmes, ils dansent, à propos du film *Les Idiots* de Lars von Trier », in *Revue de danse funambule*, n°6, juin 2004, pages 9-19.

PAILLY, J. « Vandekeybus sous influence », in *Danser*, n°198, Avril 2001, page 9.

PERCEVAL, John, « Review of Ultima Vez performance at the place Theater in London of *Always the same Lies* of Wim Vandekeybus », in *Dance and Dancers*, août 1992, page 25.

PERRIN, Julie, « Mouvements à l'écran », in *Revue de danse funambule*, n°6, juin 2004, pages 5-7.

PERRON, Wendy, « International Dance dominates at Lincoln Center », in *Dance Magazine*, juillet 2000, page 27.

PHILLIPS, Andrea, « European Dreamtime », in *Dance Theater Journal*, Londres, volume 9 n°4, 1992, Pages 18-19.

PLATT, Ryan, « Human Failure and human Exhaustion. The passion of Alain Platel », in *A Journal of Performance and Art*, volume 32, janvier 2010, pages 90-95

POLETTI, Silvia, « Dance mavericks converge in Bologna », in *Dance Magazine*, novembre 2000, pages 49-50.

PRESTON-DUNLOP, Valérie, « Le Matériau de la danse », in *Quant à la danse*, traduction J. Robinson, juin 2007, page 104.

REISCHER, Erica, KOO, Kathryn, « The Body beautiful : symbolism and agency in social World », in *Annual Review anthropology*, juin 2004, pages 297-313.

ROQUES, Sylvie, « Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps. », in *Jeu, revue de théâtre*, n°135, 2010, pages 124-130.

ROMBERT, Daniel, « Corps publics, archaïsme et répétitivité », in *Quant à la danse*, juin 2007, pages 130-131.

ROSINY, Claudia, « La Narration du mouvement en vidéo danse. Modes narratifs d'une forme artistique intermédiatique », in *La Littérature*, décembre 1998, pages 75-88.

SAINT-PIERRE, Dave, « Désarmer le spectateur », in *Jeu, revue de théâtre*, n°135, 2010, pages 110-117.

SCHMIDT, Christine, « The Animal in Humanity », in *Ballet international*, août/septembre 1994, page 79.

SCHMIDT, Jochen, « Eadless in a Nightmare », in *Ballet international*, avril 1996, page 22.

SCHNEIDER, Katja, « Zugerichtete Männer *In Spite of Wishing and Wantings* von Wim Vandekeybus », in *Tanzdrama*, 1999, pages 34-35.

SELS, Geert, « Wim Vandekeybus », in *Septentrion*, n°32 2003, pages 85-87.

SOLOMONS, Gus Jr, « With a Wim there is a way », in *Dance Magazine*, octobre 2000, pages 90 - 91.

SPINKA, Marek, « Social Dimensions of Emotions and its Implication for Animal Welfare », in *Applied Animal Behaviour Science*, n°138, 2012, pages 170-181.

THOMAS, Cyril, « L'Obscène qui donne à voir », in *Scène*, n°27, pages 26-27.

T'JONCK, Pieter, « Brusxsels », in *Ballet-Tanz*, avril 2007, pages 10-23.

, « Clash zwischen Frauen und Männer », in *Ballettanz*, novembre 2002, pages 38-39.

TOWERS, Deirdre, « Dance screen'91, Bestows video Honors », in *Dance Magazine*, novembre 1991, pages 27-28.

VACCARINO, Elisa, « The new Wim Vandekeybus », in *Ballet international*, mai 1999, pages 52-53.

VAÏS, Michèle, « Les Entrées libres de jeu. Le nu sur scène, pourquoi ? », in *Jeu, revue de théâtre*, n° 114, 2005, pages 53-63.

VERRIELE, Philippe, « Montagne de prétention », in *Les Saisons de la danse*, février 1995, pages 18-19.

VIGNAL, Philippe, (du), « Nouveaux états de la performance », in *Arts Press, numéro spécial Les années danse*, Hors-série n° 8, 1987, pages 37-39.

WACHUNAS, Tom, « Next Wave festival Brooklyn academy of Music September-december 1991 », in *Dance Magazine*, avril 1992, pages 100 - 101.

WELDMAN, Sabrina, « La Danse en Belgique un terrain fertile », in *Ballet international*, juillet - août 1991, page 25.

WESEMANN, Arnd, « *Sonic Boom*, on stage », in *Ballettanz*, juillet 2003, page 48.

WITTMANN, Gabriele, « Märchenn werden war *Scratching the inner fields* von Wim Vandekeybus in Oldenburg », in *Tanzdrama*, 2001, pages 38 - 39.

Articles de presse

A, A., « The nature of love », in *Kurier*, 24/07/2003.

ANDERSON, Zoe, « *Blush* », in *The Independent*, 11/02/2004.

, « Wim Vandekeybus : the manning beauty of still images », in *The Independent*, 22/01/2004.

BAIN, Alice, « *Scratching the inner Field »*, in *The Gardian*, 10/02/2002.

BAUDET, Marie, « Dance, mortals ! », in *La libre Belgique*, 02/05/2000.

, « On-dit et action, tempête et court-circuit », in *La libre Belgique*, 21/04/2001.

, « Variation sur la mémoire », in *La libre Belgique*, 13/07/2005.

BAUDET, Marie, DUPLAT, Guy, « The seven Women of Wim Vandekeybus », in *La Libre Belgique*, 17/04/2001.

BERGHMAN, Eva, « Beauty between Sleeping and Waking », in *De Standaard*, 15/03/1999.

BESIEN, Dominike (van), « An Explosion of Energy », in *The Scene*, 01/03/1999.

BOISSEAU, Rosita, « Comme un cheval fou », in *Le Monde*, 17/11/1999.

, « Douze hommes en proie à une peur animale », in *Le Monde,* 06/07/1999.

, « La danse mortifère de Peeping Tom », in *Le Monde*, 14/09/2007.

, « La Virtuosité brutale de Wim Vandekeybus », in *Le Monde*, 19/06/2009.

, « Le Corps selon Jan Fabre laisse Avignon perplexe », in *Le Monde*, 11/07/2005.

« Le Prophète sauvage », in *Télérama*, 06/07/2005.

, « *Puur* du chorégraphe Wim Vandekeybus : frapper l'autre, le battre, l'écarteler, le tuer », in *Le Monde*, 15/07/2005.

BOURCIER, Jean-Pierre, « La Mémoire à vif », in *La Tribune*, 15/07/2005.

, « La Vie rêvée des femmes », in *La Tribune*, 01/03/2001.

, « Vandekeybus, cheval fou de la danse flamande », in *La Tribune*, 25/11/1999.

BOUTEILLET, Maia, « N'achevez pas les chevaux », in *Libération*, 25/11/1999.

BRENIEL, Pascale, « Wim Vandekeybus porteur d'une nouvelle énergie », in *La Presse,* Montréal, octobre 1991.

BROEK, Clara (van den), « *Inasmuch as Life is borrowed*... », in *Maska*, 01/05/2000.

BRODY, Stéphanie, « Que le rouge vous monte aux joues », in *La Presse,* 07/11/2004.

BUIJS, Marian, « Deaths Wonders through *Sonic Boom »*, in *De Volksrant*, 22/04/2003.

CAMPENHORT, Elke (van), « A choreography of Agony », in *De Standaard*, 02/05/2003.

COLIN, Valérie, « Croquez le bon sandwich », in *L'Express*, 24/00/2010.

COSSU, François, « Á bout de souffle », in *La Marseillaise*, 15/07/2005.

COSTAZ, Gilles, « Entre simplisme et bavardage », in *Les Échos*, 18/07/2005.

DARGE, Fabienne, « Á la recherche de nouvelles formes » in *Le Monde*, 05/07/2005.

, « Le Bric à brac kitsch et toc de Jan Lauwers », in *Le Monde*, 14/07/2009.

DELAJOT, Dominique, « *Sonic Boom* or the Power of Media », in *Le Berry républicain*, 13/01/2004.

DIEZ, Claire, « An old Man, a Soul », in *La Libre Belgique*, 26/05/1995.

, « Après l'explosion, l'expansion », in *La Libre Belgique*, 02/03/1996.

, « Sirocco sur songe en sueur, la peau transpire ses esprits », in *la libre Belgique*, juin 1994.

, « Voir au-delà du regard... », in *la libre Belgique*, 30/06/1993.

DOSAGNE, Ludo, « Wim commemorates Carlo », in *Gazet van Antwerpen*, 26/05/1995.

DUNNING, Jennifer, « Creating a World on Stage with Film and a swimming Dolphin as Accomplices », in *New York Times,* 19/11/2004.

DUPLAT, Guy, « Arno et Vandekeybus à Avignon », in *La libre Belgique*, /07/03/2005.

, « *Blush* réinvente l'amou », in *La Libre Belgique*, 26/09/2002.

, « Les Histoires de Wim Vandekeybus », in *La Libre Belgique*, 14/09/2010.

, « Vandekybus choisit le cinéma », in *La libre Belgique, 09/09/2010.*

EGMOND, Nedjma, (van), « La Course folle des danseurs », in *La Provence*, 23/02/2001.

EMBRECHTS, Annette, « Overwhelming « lush maks the audience *Blush* », in *De Volkskrant*, 08/07/2003.

FISCHER, Eva - Élisabeth, « Ambiguity », in *Süddeutsch Zeitung*, 28/06/1993.

FRETARD, Dominique, « Jan Fabre, 47 ans, né rue des Belles-Images », in *Le Monde,* 05/07/2005.

, « Les Femmes perdues de Wim Vandekeybus », in *Le Monde*, 03/03/2001.

, « Le Chorégraphe Wim Vandekeybus et ses paniques post-psychédéliques éclatent les limites du réel », in *Le Monde,* 23/03/1996.

GERBER, Mitzi, « Le Rêve inaccessible », in *Le Dauphiné libéré*, 23/02/2001.

GOOSSENS, Paul, « Interview with Wim Vandekeybus on the Occasion of the première of *Mountains made of barking* », in *Knack*, 21/05/1994.

, « The Desire to fly », in *Knack*, 24/03/1999.

HESPEL, Olivier, « Emotions electrochocs », in *La Capitale*, 28/09/2002.

HISKEMULLER, Sander, « *Puur* by Wim Vandekeybus : there is no escaping it », in *Trouw*, 20 /01/2006.

HIVERNAT, Pierre, « Du mouvement à l'image », in *Les Inrockuptibles*, 02/06/1999.

JOANISSE, Marc -André, « Avec *Her body doesn't fit her soul* Wim Vandekeybus joue avec le risque », in *Le Droit,* 07/10/1993.

KISSELGOFF, Anna, « Dance : a new Work by Wim Vandekeybus », in *New York Times*, 22/11/1987.

KUNST, Sally (de), « Des corps de femmes, une lente explosion », in *De Morgen,*

01/05/2001.

, « Wim Vandekeybus finds new Breath », in *De Morgen*, 05/05/003.

LANZ Isabelle, « Actors and Dancers in an intriguing Drama », in *NRC*, 22/04/2003.

LEEUWEN, Astrid, (van), « Hommage to a deceased Friend », in *Algemeen Dagblad*, 10/06/1995.

, « Shit, the Rabbit is dead », in *Algemeen Dagblad*, 06/05/1996.

LESORT, Sophie, « Vandekeybus souligne les cruautés de la vie », in *La Croix*, 15/07/2005.

LUZINA, Sandra, « Kamikaze », in *Tagesspiegel*, 08/08/1993.

MACKRELL, Judith, « Wim Vandekeybus », in *The Guardian*, 27/03/2002.

, « Men of mysterious Intent », in *The Guardian*, 28/05/1999.

MERLE, Patrick, « Avignon : la pureté de Vandekeybus n'est pas angélique », in *La Provence,* 14/07/2005.

MOFFET, Luisa, « *The Weight of a Hand* », in *Le Bulletin*, 06/12/ 1990.

MOREL, André, « *Puur,* un mythe pour l'après chaos », in *Dauphiné libéré*, 16/07/2005.

NAIZY, Nicolas, « La Manière de raconter les histoires », in *Metro*, 09/09/2010.

NIEWPORT, Marcel-Armand (van), « Exciting Dance from Wim Vandekeybus about Men and Nature », in *Het financieel dagblad*, 01/07/1994.

ONDINE, « *Sonic boom*, une fille sur un quai », in *Les Affiches d'Alsace et de Lorraine*, 23/01/2004.

PARRY, Jann, « Oh, please yourself », in *The Gardian*, 15/02/2004.

PHILIPPON, Charles, « Wim Vandekeybus : I like Rebels », in *Le Soir*, 01/03/1991./2005.

QUIROT, Odile, « On danse sur le pont d'Avignon », in *Le nouvel Observateur*, 07/07

ROMEO, Chloé, « *Blush*, experience limite », in *La Marseillaise*, 12/07/2004.

SCHERR, Apollinaire, « From Sound to Silence », in *San Francisco weekly*, 25/03/1998.

SELS, Geert, « Choreography conjures dark Powers », in *De Standaard*, 27/07/1997.

, « Make it pure », in *De Standaard*, 13/07/2005.

SIRVIN, René, « *Puur* de Wim Vandekeybus, l'ennui et la prétention », in *Le Figaro*, 13/07/2005.

STEENBERGHE, Els, (van), « Review *Monkey Sandwich* », in *Knack*, 12/09/2010.

STEELE, Mike, « A riveting reminder of handships of Living », in *Star Tribune*, 21/10/1991.

, « Riveting Dance explores Danger », in *Star Tribune*, 14/10/ 1991.

STEINMETZ, Muriel, « *Puur* ne l'est pas tout à fait », in *L'Humanité*, 13/07/2005.

T'JONCK, Pieter, « An Island Trip », in *Tijd Cultuur*, 18/09/2002.

, « La Force cachée des femmes », in *De Standaard*, 01/03/2001.

VANKERSSCHAUEVER, Sarah, « Film/performanc », in *De Standaard*, 13/09/2010.

VERDUYCKT, Paul, « A Body without Head », in *Knack*, 13/03/1996.

, « Another Way to look, move and experience », in *De Morgen*,

23/11/1993.

VERNAY, Marie-Christine, « La Saga familiale de Peeping Tom succombe au sous-sol », in *Libération,* 15/09/2007.

, « Les Faux pas de l'instinct animal », in *Libération*, 01/03/2001.

, « Sauvage en toute liberté », in *Libération*, 30/01/2003.

, « Vandekeybus mêle danse, théâtre et arts plastiques sans convaincre. Beaucoup trop *Puur* », in *Libération*, 13/07/2005.

VI-HOON, Cheah, « *Puur* politics », in *Business Times*, 27/05/2005.

WALLNOFER, Isabella, « From the polar Sea to the warm Beath of Alienation », in *Die Presse*, 24/07/2003.

WYNANTS, Jean-Marie, « An agonizing Plunge on the other side of Normal », in *Le Soir*, 01/05/1994.

, « Diving to the Heart of Chaos », in *Le Soir*, 02/03/1996.

, « La Danse des sens », in *Le Soir*, 28/06/1993.

, « La Tête dansante de David Byrne », in *Le Soir*, 18/03/1999.

, « Marina Abramovic, l'intime universel », in *Le Soir,* 15/07/2005.

, « The obscure Object of the Desir », in *Le Soir*, 26/09/2002.

, « Une plongée angoissante au-delà du normal », in *le soir,* 30/05/1994.

, « Un étrange voyage intérieur », in *Le Soir, 19/04/2001.*

, « Wim Vandekeybus explore les paysages intérieures féminins », in *Le*

Soir, 17/04/2001 ;

, « Wim Vandekeybus in the Land of Superstitions », in *Le Soir*, 30/07/1997.

, « Wim Vandekeybus Speed and Tenderness », in *Le Soir*, 21/01/1992.

Dossiers de presse, Vlaams Theater Instituut :

- Boîte d'archives *Bereft of a blissful Union.*
- Boîte d'archives, *Blush.*
- Boîte d'archives, *Her Body doesn't fit her Soul.*
- Boîte d'archives, *Immer das selbe Gelogen.*
- Boîte d'archives, *In Spite Of Wishing and Wanting*.
- Boîte d'archives, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles.*
- Boîte d'archives, *Puur.*
- Boîte d'archives, *Scratching the inner Fields.*
- Boîte d'archives, *Sonic Boom.*
- Boîte d'archives, *The Weight of a Hand.*
- Boîte d'archives, *What the Body does not remember.*
-

- Boîte d'archives, Festival d'Avignon, 2005.

- Boîte d'archives, Jan Fabre.

Documents vidéo

Film de danse

BARGES, Christophe, *It*, chorégraphie Wim Vandekeybus et Sidi Larbi Cherkaoui, production la compagnie des Indes, Mezzo, 2002, 34 minutes.

BAUSCH, Pina, *Die Klage der Kaiserin*, chorégraphie Pina Bausch, production ZDF, 1989, 104 minutes.

CIONI, Giovanni, *Lourdes, Las Vegas*, chorégraphie Alain Platel, Productions d'été, Qwazi, Victoria Theater productiehuis, RTBF, Canvas, France 3, 1999, 64 minutes.

GOOL, Clara (van), *Enter Achilles*, chorégraphie Lloyd Newson, DV8 films, for the BBC in association with RM Arts, 1996, 48 minutes.

HINTON, David, *Dead Dreams of monochrome Men*, chorégraphie Lloyd Newson, Productions LWT, Millennium productions, DV8 Physical Theater, 1990, 52 minutes.

KOLB, Wolfgang, *Hoppla !*, chorégraphie Anne Teresa de Keersmaeker, productions AO productions, Kaaitheater, la Sept, Arcanal, RTBF, 1988, 53 minutes.

LOCK, Edouard, *Amelia,* chorégraphie Edward Lock, productions Arte, film and television Québec, Amerimage spectra, cbc tele, radio Canada, média principe, 2003, 138 minutes.

MAXIMOFF, Catherine, *Uzès quintet*, film de danse chorégraphies : Javier de Frutos, Emmanuel Gat, Kitt Johnson, Nathalie Pernette et Andreas Schmid, le collectif Peeping Tom, productions heure d'été productions, Arte, 2003, 26 minutes.

MEY, Thierry (de), *Rosas dasnt rosas*, chorégraphie Anne Teresa de Keersmaeker, productions ZDF, Arte, 1997, 57 minutes.

RIOLON, Luc, *Stamping Ground*, chorégraphie Mark Tompkins, productions videogram, compagnie IDA, 1986, 6 minutes.

VANDEKEYBUS, Wim, *Blush*, chorégraphie Wim Vandekeybus, productions CCCP, Sciapode, Ultima Vez, 2005, 52 minutes.

, *Dust,* productions de filmfabriek, 1996, 3 minutes.

, *Here after*, chorégraphie Wim Vandekybus, Production ?, 2007, 60 minutes.

, *Silver,* chorégraphie Wim Vandekeybus, productions Quasi modo, Ultima Vez, 2001, 14 minutes.

, *In Spite of Wishing and Wanting*, productions Ultima Vez, Quasi modo, 2002, 50 minutes.

VANDEKEYBUS, Wim, VERDIN, Walter, *Roseland*, Productions Beeldhuis, Ultima Vez, 1990, 46 minutes.

Fiction

BARNEY, Matthew, *The Order, (d'après Cremaster 3),* MK2 Édition, 2005, 31 minutes.

RESNAIS, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, CNC, Studio canal, (1960), 2003, 90 minutes.

TRIER, Lars, (von), *Melancholia*, Zentropa, Arte, CNC, 2011, 130 minutes.

VANDEKEYBUS, Wim, *Bereft of a blissful Union*, productions de Filmfabriek, 1996,

14 minutes.

, *Elba et Federico*, productions Carlo Verano, Centre de l'audio visuel

Bruxelles, 1993, 26 minutes.

, *Inasmuch…*, productions Quasi modo, Ultima Vez, 2000, 14 minutes.

, *Monkey Sandwich*, productions Ultima Vez, Monodot, Savage film, 2010, 85 minutes.

, *Montains made of Barking*, productions Ultima Vez, Carlo Verano, 1994, 15 minutes.

,*The Last Words*, productions Itinera films, Ultima Vez, 1999, 20 minutes.

VANDEKEYBUS, Wim, VERDIN, Walter, *La Mentira*, productions Addison de Wit, Ultima Vez, De Singel, audiovisuele diesnt K.U. Leuven, 1992, 49 minutes.

Documentaire

BAELEM, Lieve, VANDEKEYBUS, Wim, *Blush the Performance,* extraits de spectacle, produit par CCCP et Ultima Vez, KVS, Bruxelles, le 24 septembre 2002, 42 minutes.

BLACKWOOD, Michael, *Butoh, body on the Edge of Crisis*, 1990, 86 minutes.

CHAPUIS, Yvanne, LEE, Rebecca, (conception), *Jérôme Bel 1995. Catalogue raisonné 1994 - 2005*, documentaire, productions Cedra production, CND, 2005, 47 minutes 21.

CHRISTIANSEN, Steve, PAXTON, Steve, NELSON, Lisa, STARK SMITH, Nancy, *Contact Improvisation*, *Fall after* Newton, 1987, 23 minutes.

CHRISTIANSEN, Steve, *Chute*, expérimentation Steve Paxton, Lisa Nelson, 1979,10 minutes.

CORBAUD, Patricia, *Á La recherche de la danse. L'autre théâtre de Pina Bausch*, Production Trans Tel, 1993, 28 minutes 30.

DESFONS, Pierre, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, scénario Régis Debray, production La Sept - Arte, France 2, I.N.A, Cinélive, 1995, 90 minutes.

EYKEN, Herman (van), *Questa pazzia e fantastica. Paysages fabriens*, documentaire sur l'œuvre de Jan Fabre, production Kaaïtheater, Alice in wonderland, Arcanal, 1993, 46 minutes.

PLATEL, Alain, *Les Ballets de-ci delà*, documentaire sur les ballets C. de la B., productions les films du présent, Arte France, viens !, Cobra films, les ballets C. de la B., 2006, 110 minutes.

REBOIS, Marie-Hélène, *7 femmes sur les terres de Wim Vandekeybus*, Camera Lucida productions, Lise Lemeunier, François Bert, Mezzo, 2001, 52 minutes.

RICHE, Emanuel, *Interview Wim Vandekeybus*, Production RTBF, 1993, 8 minutes.

RIOLON, Luc, *Un Siècle de danse : la danse contemporaine, l'explosion*, conception Geneviève Vincent, productions la Sept, Pathé télé, Duran, Gédéon, 1992, 54 minutes.

VACARINO, Elisa, *Interview David Byrne : the music of In Spite of Wishing and Wanting*, productions Raisat Torino, 1999, 7 minutes.

VANDEKEYBUS, Lut, *in Apnee : The Creation of Bereft of a blissful Union,* 1996, 56 minutes.

WILDENHAHN, klaus, *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal*, Commentaires Rainer Hagen, Horst Königstein, Christhaut Burgmann, productions Inter Nationes, 1982, 116 minutes.

Captation de spectacles

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *7 for a Secret never to be told*, Wim Vandekeybus, Barcelone, 23/07/1997, 87 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Blush*, Wim Vandekeybus, Théâtre de Singel, Anvers13/02/2003, 119 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Her Body doesn't fit her Soul*, Wim Vandekeybus, Charleroi, 1993, 80 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Inasmuch as Life is borrowed*, Wim Vandekeybus, Théâtre de Singel, Anvers, première 26/04/2000, 116 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles*, Bruxelles, 1989, 70 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ *Menske,* Wim Vandekeybus, Stockholm, 23/02/08, 98 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Puur*, Wim Vandekeybus, Théâtre de Singel, Anvers, 19/12/2005, 117 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Puur*, Wim Vandekeybus, Carrière de Boulbon, Festival d'Avignon, générale 10/07/2005, 60 minutes

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Scratching the inner Fields*, Théâtre de la Ville, Paris, première 27/02/01, 80 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *Sonic Boom*, Wim Vandekeybus, Kaaitheater, Bruxelles, 06/05/2003, 87 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DE LA COMPAGNIE ULTIMA VEZ, *What the Body*

does not remember, Wim Vandekeybus, reprise 1996, KVS, Bruxelles, 60 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *As long as the World needs a warrior Soul*, 2000, 27 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *Danscompilatie*, extraits de pièces chorégraphiques de A.T de Keersmaeker, W. Vandekeybus, A. Platel, M. Stuart, J. Fabre, K. Augustijnen, saison 2000 KVS Bruxelles, 2000, 39 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *Danscompilatie*, extraits de pièces chorégraphiques de J. Fabre, S.L. Cherkaoui, W. Vandekeybus, Peeping Tom, M. Stuart, 2005, 60 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *Je suis sang*, 2003, 96 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *Le Jardin*, Chorégraphie Peeping Tom, 2002, 13 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *Le Salon*, Chorégraphie Peeping Tom, 2006, 9 minutes.

ARCHIVES VIDÉOGRAPHIQUES DU VLAAMS THEATER INSTITUUT, *My Movements are alone like Streetdogs,* 2000, 32 minutes.

BAELEN, Lieven (van), *Blush*, chorégraphie Wim Vandekeybus, 2002, 40 minutes.

BALLETS C DE LA B, *Bâche*, chorégraphie Koen Augustijnen, production Les Ballets C de la B, 2004, 86 minutes.

CRETOIS, Daniel, *Le Ballet de l'Opéra de Lyon, duo de William Forsythe*, réalisation C.N.D, 2005, 18 minutes.

PICQ, Charles, *Import/export*, chorégraphie Koen Augustijnen, productions les ballets C de la B, La Maison de la danse de Lyon, 2008,87 minutes

SCHÖNHOFER, Peter, *Wolf*, chorégraphie Alain Platel, ZDF, Arte, 2004, 132 minutes.

VOSSENAAR, Roger, *Elle était et elle est même ; étant donnés*, chorégraphie Jan Fabre, Vti, 1999, 45 minutes.

, *Parrots and guinea Pigs*, chorégraphie Jan Fabre, Vti, 2002, 14 minutes.

Site Internet :

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « Interview ». SELS, Geert « Entretien de Wim Vandekeybus et David Eugene Edward », in *De Standaard*, 24/09/2009, 8, 17 ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « Interview ». JONGE, Stefanie, « Actually, I am quite an annihilato », in *Humo*, numéro 32 37, 17 septembre 2002, 13, 49 ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « Interview ». KRÖLLS, Jöchen, « *Blush »*, in *Website artkröls*, 30 novembre 2002, 4, 74 ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « assessment ». FRANKENHUYZEN, Ingrid, (van), « Audience made sick by frog in blender », in *NRC Handelsblad*, 9 juillet 2003, 3, 74 ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « hi ». TYFC, « im Vandekeybus, Ultima vez*, Blush* “, in Stadsschouwburg, 6 Juillet 2003, 8, 52ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « pinio ». KNEISS, Ursula, « he frog, the woman, the green swill », in *Der Standard*, 24 juillet 2003, 9, 32ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « ro ». “Blush: Frog Milkshake on the menu at cutting edge dance sho », issu du site *This is cornwall*, 8 janvier 2004, 4,12ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian »,

bouton « appraisa ». MACKRELL, Judith, « *lus »*, in *The Guardian*, 9 février 2004, 7, 45ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « nalysi ». EATON, Andrew, « matter of love and death keeps the audience blushin », in *The Scotsman*, 18 février 2004, 3, 83ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Blush,* « from the belgian », bouton « in ». WYNANTS, Jean-Marie, « ci, je ne peux jouer les yeux fermés, entretient avec David Eugene Edwards », in *Le Soir*, 26 janvier 2005, 4, 86ko, consulté en novembre 2006.

www.16horsepower.com/blush.html. Navigation : Woven hand, *Sonic boom,* « from the belgian », bouton « nterview. TENDIJICK, Jos, « im Vandekeybus about *Sonic Boom*: Actors are moving image », in *Amsterdam Stadsschouwburg*, avirl 2003, 7,25 ko, consulté en novembre 2006.

http://www.labiennale.org/en/Home , site de la Biennale de Venise, informations et video de *Booty Looting*, consulté le 10/08/2012.

HUESCA, Roland, «Nudités : les « utopiques1 » du corps et de la peau», in *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 01/02/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1474.

LENNE, Lise, «Monkey sandwich», in *Agôn* [En ligne], Critiques, mis à jour le : 12/10/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1229.

http://www.youtube.com/watch tv :8rQq.9hdwTmg, extrait d'une émission de télévision belge diffusée sur la RTBF, *50 degrés nord*, consulté le 10/09/2011.

http://www.ultimavez.com/ site de la compagnie.

http://www.youtube com/ watch ?v=zpVOYFamyRo, video sur les techniques de Judo, consulté le 10/05/2010.

http://www.youtube com/ watch ?v=DfzGz1x2nfq, vidéo du spectacle *Monkey Sandwich*, 10/09/2011.

http://www.youtube com/ watch ?v= USX5JZD23y, video du film de danse *Bhakti*, Maurice Béjart, 20/04/2009.

Aurore HEIDELBERGER

Logo partenaire

De la mesure à la démesure vers le dionysiaque, une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus. Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité

Résumé

Wim Vandekeybus est l'un des chorégraphes majeurs de la nouvelle danse belge. Nous proposons à travers cette étude d'analyser son Œuvre sous l'angle de la démesure. Nous nous sommes attachés à un corpus limité d'œuvres chorégraphiques et cinématographiques La fougue chorégraphique de ses débuts transparaît-elle toujours dans ses pièces les plus récentes, où la place de la narration est réévaluée ? Tout d'abord, nous nous sommes focalisés sur la violence du propos chorégraphique. Une temporalité de l'urgence ordonne les actions des interprètes. Les rapports humains sont eux-aussi emprunts d'une certaine tension. Puis, nous nous sommes penchés sur les obsessions du chorégraphe, à la recherche d'un corps au comportement instinctif. Outre une recherche chorégraphique, il s'intéresse à la création d'une image scénique. Au contact du médium audiovisuel le corps se déchaine et atteint un état dionysiaque. Le corps filmé détient la même force, la même énergie excessive, qui caractérise sa scène. Enfin, la réintroduction du verbe, par les diverses collaborations avec des auteurs contemporains, exacerbe les passions et ne conduit point à un assagissement du corps, ni même du propos chorégraphique.

Mots Clés : Wim Vandekeybus - danse contemporaine – film de danse – compagnie Ultima Vez – vague belge – animalité – démesure – cinéma – Jan Fabre – Edouard Lock – intermédialité – rapport texte/danse – violence chorégraphique – féminité.

Résumé en anglais

Wim Vandekeybus is one of the most important choreographers to the new belgian wave. The purpose of our study it's to analyze its work in terms of the excess. We study a restraint corpus.The choreographer ardor of his debut reflected still in its most recent performances such, where the place of the narration is re-evaluated? First of all, we make a focus on the choreographic language's violence. An emergency's temporality ordered the performer's actions. The human relationships are too concerned by this tension. Then, we take attention to choreographic's obsession, who research an instinctive behavior. Apart from a choreographic research, he's interested in the creation of a stage image. Confronted to the cinematographic image the body blows up and reaches a Dionysian state. The image of the body in the movie has the same strength, the same excessive energy, which distinguish his stage. Finally the re-introduction of the narration, by collaborations with contemporary authors exacerbates the passions and not achieves to a quiet body.

Key words

Wim Vandekeybus - contemporary dance - dance movie - company Ultima Vez – belgian Wave - animality – cinema – Jan Fabre – Edouard Lock – Excess – intermediality – Text/dance – choreography's violence - feminity