



**THÉÂTRE DE LA BASTILLE**

76 rue de la Roquette - 75011 PARIS

[www.theatre-bastille.com](http://www.theatre-bastille.com)

# Bal en Chine

*dossier d'accompagnement*



**Caterina Sagna**

**22 > 26 avril 2013 à 20 h**

**Service des Relations avec le Public**

**Elsa Kedadouche** : 01 43 57 70 73 / [elsa@theatre-bastille.com](mailto:elsa@theatre-bastille.com)

**Nicolas Transy** : 01 43 57 42 14 / [nicolas@theatre-bastille.com](mailto:nicolas@theatre-bastille.com)

**Christophe Pineau** : 01 43 57 81 93 / [christophe@theatre-bastille.com](mailto:christophe@theatre-bastille.com)

Avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France-Ministère de la Culture et de la Communication,  
de la Ville de Paris et de la région d'Île-de-France.

# SOMMAIRE

<b>RÉSUMÉ</b> .....	page 3
<b>INTENTIONS</b> .....	page 4
<b>LA TRAME</b> .....	page 4
<b>ENTRETIEN</b> .....	page 5
<b>MATÉRIAUX TEXTUELS</b> .....	page 6
<b>LA DANSE-THÉÂTRE</b> .....	page 7
<b>DRAMATURGIE CHORÉGRAPHIQUE</b> .....	page 8
<b>PISTES D'ATELIER ET DE RÉFLEXION</b> .....	page 9
<b>PARCOURS</b> .....	page 10

# BAL EN CHINE

avec

**Alessandro Bernardeschi**

**Chinatsu Kosakatani**

**Cécile Loyer**

**Mauro Paccagnella**

**Kenji Takagi**

*Avoir un ennemi est important non pas seulement pour définir notre identité mais aussi pour obtenir un obstacle pour mesurer notre système de valeurs et montrer grâce à cette confrontation, notre propre valeur.*

Umberto Eco

*chorégraphie et mise en scène*

**Caterina Sagna**

*texte*

**Roberto Fratini Serafide**

*création lumière*

**Philippe Gladieux**

*création costume*

**Tobia Ercolino**

*production*

**Bureau Cassiopée**

## Résumé

Dans les pièces de Caterina Sagna, les corps dansant semblent nous parler et les mots se mouvoir. Une fois de plus, la chorégraphe italienne explore dans sa nouvelle création, *Bal en Chine*, un langage pluriel faisant éclater les frontières des disciplines.

Mais il ne s'agit pas d'un bal, ni de la Chine et encore moins du chorégraphe Balanchine. Alors de quoi parle-t-on ? Cette pièce suggère plusieurs pistes toutes aussi trompeuses que les sentiments des protagonistes. Dans un immeuble de banlieue, des locataires aux préjugés tenaces sont en proie à des réactions xénophobes. L'arrivée d'une famille chinoise accroît les hostilités. Et pourtant, les habitants se laissent peu à peu surprendre. Ils en viennent finalement à fantasmer leur propre « Rêve Chinois ». Or, l'énigmatique ABSENCE des nouveaux arrivants déstabilise tout. Dans ce huis clos chorégraphié, l'enfer c'est l'absence... Et l'imaginaire devient salvateur.

N.T.

## Intentions

La Chine s'est éveillée, indiscutablement. Et la peur encore une fois s'installe insidieusement dans les consciences. On entend toujours des lieux communs et des remarques acerbes proférées à l'encontre des « envahisseurs » qu'ils incarnent. Nos peurs se reportent sur l'étranger, qui devient la cible évidente dès lors qu'on est en groupe et qu'on se sent plus fort. À plusieurs, on s'entraîne d'autant plus facilement à en faire un ennemi jusqu'à le transformer en une menace dangereuse.

Dans cette pièce, les chinois ne sont qu'un prétexte pour évoquer l'inquiétude récurrente d'une invasion supposée.

*Bal en Chine* sonne comme une fausse note dans la bouche d'une étrangère, en l'occurrence moi-même, qui tente de dévoiler l'origine du malaise provoqué par cette peur et mettre en lumière notre résistance à nous regarder nous-mêmes.

Un des protagonistes croit être Chinois, un autre voudrait l'être et tous les autres ne veulent surtout pas être pris pour tels. Dans cette confusion d'identités, chaque personnage perçoit dans autrui une réalité déformée par son regard. Il aura pour tâche à la fois « d'abattre » l'autre et de se battre pour défendre ce qu'il croit être. La pièce entraîne ainsi les personnages sur une fausse piste qu'ils suivront jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'ils touchent à la misérable solitude, jusqu'à se perdre dans le labyrinthe souterrain de leurs peurs. À cause ou grâce à cette nouvelle solitude, ils découvriront sous la bourbe de leur phobie une surprise fragile, tapageuse, dévoilant l'éclat authentique d'une vérité emprisonnée.

## La trame

*Bal en Chine* se situe dans un immeuble multi-ethnique. Les fenêtres des cuisines et des salles-de-bains des locataires, donnent toutes sur une cour commune. De leur fenêtre, les cinq personnages peuvent espionner l'intimité des voisins et entendre leurs discours.

La pièce sera divisée en différentes parties clairement séparées les unes des autres par un événement sonore.

- *Première partie* :

Chaque personnage accuse les autres d'être différents et se méfie de tout le monde. Les dialogues sont pleins de préjugés et de malentendus.

- *Deuxième partie* :

Les personnages sont maintenant solidaires. Les récriminations se focalisent autour des nouveaux locataires du sous-sol : une famille nombreuse chinoise, suspectée d'être louche et criminelle.

- *Troisième partie* :

L'italien du troisième étage découvre qu'il n'y a jamais eu de locataires au sous-sol. L'appartement a toujours été vide. Déception et désarroi des personnages. « Et maintenant, de qui on parle ? ».

- *Quatrième partie* :

Le locataire du quatrième étage, pour combler le vide dû à l'absence de chinois, décide de se transformer en la plus belle et sage *Petite Chinoise* qu'il puisse imaginer.

- *Cinquième partie* :

Avec patience et application, la *Petite Chinoise* fascine à jamais les autres locataires avec son faux monde merveilleux fait de riz cantonais, de dragons, de sages métaphores, de bibelots en plastique.

- *Sixième partie* :

La *Petite Chinoise* est lassée de son rôle. Les autres ne voudraient pas sortir du merveilleux rêve chinois et la prient de continuer...

N.B. Cette structure est bien sûr provisoire et évoluera très certainement. L'épreuve du plateau sera notamment décisive dans l'élaboration de cette trame.

## Entretien avec Caterina Sagna

**Nicolas Transy :** *Dans la pièce, les Chinois sont victimes de xénophobie, mise en exergue par un texte qui véhicule de forts préjugés, des sentiments de peur et de rejet exacerbés. Par exemple : « On dirait des insectes » - « J'ai peur qu'ils fassent cuire des chiens ». Avez-vous cherché à montrer toute l'irrationalité de cette phobie ?*

**Caterina Sagna :** Une citation d'Umberto Eco est au cœur de ma réflexion : « Avoir un ennemi est important non pas seulement pour définir notre identité mais aussi pour obtenir un obstacle pour mesurer notre système de valeurs et montrer grâce à cette confrontation, notre propre valeur. »

Nous trouvons toujours des excuses extérieures pour justifier la rage intérieure que nous ressentons. Et plus ces justifications sont affirmées et reprises par la collectivité, plus nous croyons à leur véracité, à leur réalité effective. Répéter encore et toujours les mêmes mots consolide nos prises de position : les opinions se cristallisent et les discours tenus persuadent, à tel point que la phobie se transforme, à nos yeux, en « vérité ». Cette objectivité illusoire légitime notre rage et l'autorise à se manifester sous forme d'agressivité envers les autres.

**N.T. :** *Les Chinois forment donc de parfaits boucs émissaires et catalysent toutes les peurs et angoisses des autochtones. En somme, ils sont l'ennemi nécessaire. Comment évoluera cette dualité dans le déroulé de la pièce ?*

**C.S. :** Il n'y aura pas de vrais Chinois mais des personnages qui découvriront leur propre *Rêve Chinois*. Ils vivront ainsi plusieurs transformations, jusqu'à adhérer complètement à la poésie de leur « monde chinois » fantasmé. Autrement dit, stimulés par leurs imaginaires, ils finiront par être dépassés par leur propre représentation.

**N.T. :** *Pouvez-vous nous parler de la structure de la pièce et du déroulé de l'action ?*

**C.S. :** Chaque partie est bien distincte des autres et séparée par un événement sonore ou visuel : une sorte d'intermezzo. Le fait d'avoir un événement particulier qui scinde la continuité de la narration justifie l'avancement des différents états des personnages et évite d'expliquer *exactement* ce qui s'est passé. Dans chaque partie, les personnages ont des rapports très spécifiques entre eux et les thèmes des différentes parties pourraient être résumés par des énoncés, comme par exemple : « moi contre les autres », « nous contre eux », « nous sans personne contre qui s'opposer », etc.

**N.T. :** *Dans une des parties, les habitants sont finalement envoûtés par la Petite Chinoise, qui est l'un des locataires. Elle incarne une vision stéréotypée de la Chine et lorsqu'elle veut abandonner son rôle, on la supplie de continuer. Que dévoile cette sympathie soudaine ?*

**C.S. :** La métamorphose de la *Petite Chinoise* constitue – actuellement – l'événement central de la pièce. Un locataire (un homme) décide de se transformer afin de combler le vide dû à l'« ABSENCE » des Chinois. Il suit donc simplement ses désirs sans donner d'explication, ni au public, ni à lui-même. Pour moi, c'est *son corps* qui décide d'incarner la *Petite Chinoise*. Le rationnel se désagrège et l'esprit peut ainsi s'adonner à l'imaginaire. La sympathie pour la *Petite Chinoise* n'est donc pas raisonnée : les autres personnages restent fascinés par ce qu'ils découvrent, par la puissante liberté de l'imaginaire.

**N.T. :** *Vous travaillez en étroite relation avec le dramaturge Roberto Fratini Serafide depuis une dizaine d'années. Pourriez-vous nous parler de votre collaboration, sachant que vous participez à l'écriture des textes de vos spectacles ?*

**C.S. :** Roberto est toujours à l'écoute de ce que je veux dire et m'aide à verbaliser avec précision ce qui émerge de ma réflexion. Il traduit en somme mon langage maladroit. Il donne voix aux envies et les nourrit du champ de ses connaissances. J'apprécie en particulier sa capacité à sauter d'un argument à l'autre sans jamais perdre de vue le propos de départ. Il intègre bien souvent des matières très disparates, réussissant néanmoins à les connecter aux thèmes en question et à les faire résonner. Son écriture est parfois surprenante, il s'amuse à faire des « sauts » dans tous les sens : sauts temporels, spatiaux, émotionnels...

**N.T.** : *On peut entendre dans le titre de la pièce un homophone : Balanchine. Est-ce une référence souhaitée ou bien seulement un clin d'œil au chorégraphe américain ?*

**C.S.** : Le titre dévoile que la pièce est conçue et se déroule à partir d'une fausse piste. Notre cerveau est habitué à faire des liaisons. Il fait nécessairement des connexions, il DOIT en trouver. Il cherche désespérément du sens dans ce qu'il voit, entend, ressent, et cela en fonction des données accumulées tout au long de son expérience. Le titre *Bal en Chine* suggère plusieurs connexions, toutes trompeuses, comme les sentiments d'isolement et de haine qui animent les personnages au début de la pièce. En fait, nous ne sommes pas en Chine, il n'y a pas de Chinois, il n'y a pas de référence à Balanchine. Il ne s'agit que de locataires d'un immeuble de banlieue embourbés dans leurs préjugés tenaces qui se laissent peu à peu surprendre et toucher par l'imaginaire chinois...

## Matériaux textuels

### Extraits de *Bal en Chine*

*Il s'agit, en fait, d'images libres qui précèdent la structure dramaturgique. Peut-être certains fragments vont-ils survivre, peut-être pas. Peut-être, pour commencer, ne sont-ils que de fausses pistes, parfaitement en lien avec le point de départ, d'ailleurs.*

Les chinois sont là, indiscutablement. Ils sont nombreux, et tous pareils. Des visages, des noms, des sons similaires. Ils sont comme ça, on l'a toujours su. Mais ils étaient loin, entassés dans leurs villes, dans leurs montagnes. Maintenant ils sont ici. Ils arrivent partout, ils survivent et ils se reproduisent. Démesurément. On dirait des insectes. C'est une épidémie, j'en ai même à l'étage au-dessous. Entassés et souriants. Ils ne meurent pas, étant donné que, comme chacun sait, ils sont interchangeables. Tous des cousins, tous issus de la même région.

Celle qui n'a pas beaucoup de dents, je l'appelle Tin-Ting. Le son de ses bracelets, sa voix, sa cuillère contre le bol, ses talons dans l'escalier, tout ça a le même son. D'habitude je mâche à peine un "bonjour" et je continue tout droit, mais hier son grincement rouillé était particulièrement harcelant. Tin-Ting, Tin-Ting. Elle me regardait, de bas en haut, de ses petits yeux en aiguille comme les épingles qu'elle a partout : sur sa tête, entre ses mains, piquées sur sa robe. Elle me parle. Je voudrais continuer, mais je me retrouve tout près, de plus en plus près d'elle, penché, tendu. Elle me dit qu'elle pique les tissus pour en faire des vêtements ; elle me demande si je veux qu'elle reprenne l'ourlet de mon pantalon. Non merci, Madame. Elle dit qu'elle pique aussi les corps pour en déboucher les canaux coincés à cause du stress. Elle dit que quand elle me regarde elle voit beaucoup de caillots. Beaucoup de stress, Monsieur. C'est écrit dans mon corps. Non merci, Madame, vraiment, il faut que j'y aille.

Mon ami Michelangelo allait à droite et à gauche avec d'autres gens décharger des trucs dans les salles de théâtre. Lorsqu'il en parle, il a les larmes aux yeux et on sait plus où il est. Il se transforme. Les yeux levés au ciel, légèrement penchés vers la gauche, les joues rouges. Tout comme son grand-père, qu'on traitait de « fou dans la tête » parce que tous les jeudis à l'aube il voyait passer la Fée Bleue. Le Léopard dit que ce truc du Bal en Chine, il l'a regardé tous les soirs avant de charger le camion et que c'est la plus belle chose au monde.

Aujourd'hui je suis heureux de ne pas avoir d'argent. Sinon le Léopard serait derrière le mur des Âmes Perdues et il ne m'aurait pas fait mourir de rire. Il disait avoir compris le cœur du problème. Le noyau du pourquoi. Il disait : nous, on mange des pâtes à la sauce tomate tandis que eux... c'est des chinois ; nous, on va à l'école, tandis que eux... c'est des chinois ; nous, on cherche du boulot, tandis que eux... c'est des chinois ; nous, on attrape le cancer, tandis que eux... c'est des chinois ; nous, on a peur, tandis que eux... c'est des chinois ; nous, on meurt seul, tandis que eux... c'est des chinois.

Caterina Sagna

## La danse-théâtre

### Ses origines

Depuis ses origines, la danse entretient avec les autres arts une relation complexe faite de dépendance. Déjà dans ses racines primitives, elle se voyait tributaire d'un support rythmique et pendant des siècles elle fut ainsi indissociable de l'art musical. À travers sa forme contemporaine, elle a su néanmoins s'affranchir et gagner sa pleine autonomie. Une fois sa liberté proclamée, elle a éprouvé le désir de se tourner davantage vers l'extérieur, vers autant de formes et matières artistiques. Dans une recherche constante et multidirectionnelle, la danse contemporaine cherche toujours plus à nourrir son propos et sa vision.

*Pour être le pluriel des gestes, pour être la danse, l'art chorégraphique va quand même puiser un peu du côté du théâtre. Il va toujours légèrement s'impurifier du côté du théâtre.*

*Danse et pensée, Ciro Bruni, éd. Germs, 1993.*

L'idée de coupler la danse et le théâtre est ancienne. Déjà, Noverre dans ses *Lettres sur la danse* (1760) avait cherché à arracher la danse aux conventions figées mises en place par l'Académie royale de danse. Le théâtre comme vecteur de signification pouvait alors conférer une épaisseur nouvelle au geste dansé, tout en l'inscrivant dans l'esthétique naturaliste de l'époque. Le « ballet d'action » de Noverre emprunte à la rhétorique ancienne la notion d'actio, gestique accompagnant la parole. Le ballet d'action se fondant sur un livret ou un argument pré-existant, le geste se trouve « géré par un texte extérieur à la scène » (Michel Febvre).

C'est sous l'impulsion de Rudolf von Laban et de son disciple Kurt Jooss (1901-1979) qu'est né « le théâtre dansé », conçu comme principe esthétique et processus de création. Le contexte de l'époque, dominé par les avant-gardes dans tous les champs de la création, poussait à rechercher de nouvelles formes. À côté des gens de théâtre à proprement parler (Meyerhold, Piscator, Brecht, entre autres), Adolphe Appia avait déjà donné l'exemple d'une scène théâtrale où s'intégrait la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze.

*Universalis*

### La place de la danse à côté des mots

Chez les sœurs Carlotta et Caterina Sagna, le théâtre et le texte ont toujours tenu une place importante et à chaque fois différente. Tantôt, le texte se détache des parties dansées de façon très nette (*La Testimone, Tourlourou*) ; tantôt, ils s'entremêlent et l'on passe d'un moyen d'expression à l'autre de façon fluide et inaperçue (*Basso Ostinato*), de sorte à oublier les frontières entre geste et parole, abstraction et narration.

Sur scène les mots sont traités de la même manière que les mouvements. Bien que certaines pièces aient un support textuel important (*Ad Vitam, Heil Tanz !*), le rapport au corps, au mouvement, demeure central. D'une façon générale, les chorégraphies des sœurs Sagna révèlent une recherche minutieuse sur les tensions et relâchements du corps, sa tenue, son expansion, ses déséquilibres et tremblements. Dans leur travail, la danse n'est pas traitée dans un but purement esthétique mais elle interroge la relation spécifique qu'elle entretient avec la narration. Pour elles, la narration n'est pas attachée à une histoire précise, elle n'est pas narrative mais davantage émotionnelle ou thématique. Selon l'argument de la pièce, la danse est le point de départ à partir duquel le discours se construit (*Relation Publique*), ou inversement elle se développe pour cacher, substituer, amplifier, censurer, distraire, démentir le propos tenu (*Nuda Vita*).

Ces divers procédés peuvent également cohabiter au sein de la même pièce. Ainsi, le public peut être amené à percevoir dans la proposition des contradictions, un caractère absurde, parfois déroutant ou encore humoristique.

### Définitions

Transdisciplinarité : Trans = de l'autre côté

Débordement des disciplines et transfert des méthodes de l'une à l'autre. Recherche entre, à travers et au-delà. « Trans » traduit la notion de traversée, d'interaction.

Pluridisciplinarité : Pluri = plusieurs

Juxtaposition et co-existence des disciplines dans l'idée d'une complémentarité.

Interdisciplinarité : Inter = entre

Interaction et mélange, jusqu'à ce que les disciplines se modifient les unes les autres.

**Hybridation** : Ibrida = qui résulte du croisement de deux sujets différents.

L'hybridation serait le résultat d'une fusion ou d'une confusion des arts, qui n'autorise quasiment plus la distinction entre eux.

Quand le théâtre et la danse s'unissent de cette manière, on ne sait si la parole dramatique n'est finalement pas un geste pur et la danse un message déclamé...

Ainsi, sont advenus certains courants qui, par leur rapport au « verbal », ont pu être qualifiés de danse-théâtre.

Il arrive que certaines formes atteignent un tel degré d'hybridation que le terme même d'hybridation semble ne plus suffire à les qualifier.

Quel mot pourrait alors le remplacer ? Peut-être celui d'« indisciplinarité ».

*Aujourd'hui, tous les domaines d'expression artistique sont en train d'évoluer vers ce que j'appelle des « formes indisciplinaires », vers des spectacles composites qui mobilisent différents modes d'expression. Cela modifie le rôle et la formation de l'interprète contemporain. Telle qu'on l'a connue ces deux dernières décennies, je considère que ce qu'il fut convenu d'appeler la danse contemporaine n'existe plus.*

Jean-Marc Adolphe

## Références

- *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Philippe Ivernel et Anne Longuet-Marx (dir), in *Études théâtrales*, n. 47-48, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, juin 2010.

- *La Transdisciplinarité, Manifeste*, Basarab Nicolescu, éd. du Rocher, Monaco, 1996.

- *Roman, Théâtre, Cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Muriel Plana, éd. Breal, Clammecy, 2004.

## Concordanse

Le festival Concordanse, a été créé en 2007 afin d'offrir un espace de réflexion et de création autour de la relation qui noue les écritures chorégraphiques et dramatiques. Les pièces qui y sont produites sont décrites comme une : « *aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe, une aventure du geste et de l'écrit, où le mouvement de l'un influe, dicte ou rompt celui de l'autre* ». [www.concordanse.com](http://www.concordanse.com)

## Dramaturgie chorégraphique

La révélation d'un corps réflexif dans la danse contemporaine confère à cet art l'affirmation d'une volonté dramaturgique. La danse revient à penser avec le corps, de sorte que le spectacle chorégraphique prétend livrer un message, un « texte » qui prend naissance dans le corps cognitif. La danse serait un langage en tant que médium expressif, dans lequel et grâce auquel le contenu cognitif est articulé et présenté.

La danse contemporaine s'appuie moins sur un propos narratif extérieur à son processus de création que sur un thème. On peut dire qu'il y a eu effondrement des éléments narratifs ou de la narration linéaire dans le spectacle chorégraphique contemporain. Ce dernier s'est affranchi des fonctions qu'on assignait à l'art de la danse jusque-là, en libérant le geste du symbole, de l'analogie, de la narration. Il y a en effet un processus de lent ensemencement à travers la mise en scène et la matière chorégraphique faisant parfois sens à la fin et se détournant du thème initial.

*Le propos d'une œuvre peut demeurer scellé au sein de sa matière, de sa structure. Parfois l'intention est à ce point entraînée dans la turbulence de ce qui se bâtit, qu'elle échappe à ce qui serait un propos de départ.* Jean-Michel Guy

Pour enrichir son propos, la danse contemporaine fait aussi appel au texte. L'inscription de la parole dans les pièces chorégraphiques est en effet très courante et constitue, en matière de dramaturgie, un enjeu redoublé, comme le rappelle Rachel Spengler : « *Un chaos de gestes et de mots s'accumule. (...) L'enjeu est de déclencher un langage pour le faire exploser - pour faire voir et sentir ses points de folie, ses lieux d'origine, où s'articulent noms et corps.* »

*La dramaturgie de la danse va au-delà de la question de la composition chorégraphique, et il y a un danger de vouloir y construire une approche par cohérence, d'aboutir à des projets qui soient écrits, du début à la fin. La question est de connaître les forces qui sont libérées par le spectacle. Comment ces forces sont ouvertes, comment elles sont contraintes ? Le travail du corps technique a du sens. Le sens, c'est du mouvement et il existe une production de sens, tout à fait spécifique à la production chorégraphique. Le corps du danseur est en permanence en situation de performance auto-fictionnelle avant de transmettre à travers lui, un propos plus détaché de lui-même.* Gérard Mayen

## Références

- *La Signature de la danse contemporaine*, Sylvie Crémézi, éd. Chiron, Paris, 1997.
- *Figures d'inscription de la parole dans la danse contemporaine*, Rachel Spengler, université Paris III, Institut d'Études Théâtrales, 2004.
- *Danse contemporaine et théâtralité*, Michel Febvre, éd. Chiron, Paris, 1994.
- *Le Théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande*, Collectif, éd. Kallmeyer, 1999.

## Définitions

- **Sinologie** : étude de la langue et de l'écriture chinoise
- **Mondialisme** : ou « globalisme » est une idéologie prônant la libre circulation des biens, des hommes et des capitaux. Cette doctrine vise la dissolution des nations, considérant les peuples comme dépendants les uns des autres et constituant une seule communauté humaine, prônant ainsi un État mondial.
- **Cosmopolitisme** : vient des termes grecs *kosmos*, « monde », et *polis*, « cité ». Est cosmopolite au plus près de l'étymologie du terme celui qui se proclame citoyen du monde et préfère donc le genre humain à sa patrie. Dans un sens plus strict, le cosmopolitisme désigne une conception politique qui affirme l'unité de la communauté humaine se donnant pour échelle le monde pris dans sa totalité. Le cosmopolitisme insiste sur trois facteurs : l'universalité, la paix et la liberté.

## Mots-clés

Xénophobie / agoraphobie / isolement / métissage / multiethnique / multiculturalisme

## Ouvrages sur la Chine

- *Sagesse chinoise - Une autre culture*, Léon Vandermeersch, éd. Le Pommier, 2010.
- *Chine, culture et traditions*, Jacques Pimpaneau, éd. Philippe Picquier, 2004 .
- *Rencontre d'un bol et d'une assiette*, Alain Faure, éd. Alain Faure, Paris, 2009.

Un livre qui porte une lumière chaleureuse sur les échanges du cœur et de la raison entre les Européens et les Asiatiques.

- *Au bord de l'eau*, Jacques Dars, éd. Gallimard, Paris, 1978.

Roman d'aventures tiré de la tradition orale chinoise, compilé et écrit par plusieurs auteurs, mais attribué généralement à Shi Nai'an (XIV<sup>e</sup> siècle). Il relate les exploits de cent huit bandits, révoltés contre la corruption du gouvernement et des hauts fonctionnaires de la cour de l'Empereur. Ce roman fait partie des quatre grands romans classiques de la littérature chinoise.

## Pistes d'atelier et de réflexion

### ★ Quelles conditions pour la rencontre ?

- Attention particulière à ce qui se joue
  - Prise en compte de l'intersubjectivité
  - Notion de culture intermédiaire commune
- Propositions à compléter...

> Que peuvent révéler le corps et son mouvement que la parole ne sait pas dire ? L'instinct, l'inconscient... ?

> Pratique : explorer le corps d'une personne par le toucher (yeux fermés).

Qu'est-ce qui diffère de votre propre anatomie ? À partir des sensations enregistrées, s'imaginer dans le corps de l'autre et improviser une danse.

### ★ Combinaison danse / art dramatique

> Danser tout en déclamant un texte.  
Technique : travailler sur le souffle, la respiration du mouvement.

- Dans un premier temps, à partir d'un texte choisi : improviser une danse (en récitant le texte) cherchant à souligner le mot, à l'enrichir. Réfléchir par la suite aux limites de ce procédé. Peut-on exprimer gestuellement une idée sans avoir recours au mime ? La danse peut-elle seulement exprimer un état ?

- À l'inverse, à partir d'une danse exécutée (composition personnelle ou extrait de chorégraphie) : improviser un texte en s'inspirant de l'expression du corps en mouvement.

Confronter les deux expériences. Est-ce que la parole et le mouvement s'influencent mutuellement lorsqu'ils sont réunis ?

> Si le niveau des élèves n'est pas élevé : commencer par dissocier la danse du théâtre. Après s'être approprié un texte : l'exprimer par une danse improvisée. Et inversement.

*N.B. Ces pistes d'atelier sont inspirées de ma propre expérience de danseur. Ce ne sont que des propositions qui demandent à être développées...*  
N.T.

## Parcours

### *La compagnie Caterina & Carolotta SAGNA*

Depuis leurs débuts, Caterina et Carlotta Sagna ont alterné travail en collaboration et travail individuel. Enfants elles apparaissaient ensemble dans plusieurs chorégraphies de leur mère, Anna Sagna, elle-même chorégraphe et pédagogue.

Regard extérieur ou co-direction sur certaines pièces, leurs parcours sont intimement liés. Caterina et Carlotta partagent la même vision de l'organisation du travail, basée sur l'échange plutôt que sur l'accomplissement de fonctions spécifiques, ce qui les mène naturellement à se réunir aujourd'hui au sein d'une même compagnie, témoignant ainsi de leur envie de rendre officielle une situation déjà existante.

### *Caterina Sagna*

Elle commence comme interprète dans la compagnie Sutki de Turin, sous la direction de Anna Sagna. En 1980, elle rejoint la compagnie de Carolyn Carlson à La Fenice de Venise et participe à plusieurs créations de Jorma Uotinen.

En 1987, elle fonde la compagnie Nadir et s'engage alors dans un cycle qui durera dix ans. Beaucoup de ses créations trouvent leurs origines dans les livres comme *Les Bonnes* de Jean Genet pour la pièce *Lemercier* en 1988, *La Voix humaine* de Jean Cocteau (1989) ou encore les écrits de Paul Valéry pour *La Migration des sens* (1995).

En 2000, Caterina Sagna fonde en Italie l'Associazione compagnia Caterina Sagna. Commence alors une autre période avec la création de la pièce *La Signora\** (2000), qui fait apparaître un visage inédit de la chorégraphe, celui de l'humour et de l'ironie. Suit la pièce *Transgedy\** (2001) - solo pour Alessandro Bernardeschi créé au Festival d'Avignon pour le Vif du Sujet - et dans la même année commence la collaboration avec Roberto Fratini Serafide qui signera la dramaturgie et les textes de *Sorelline\** et *Relation Publique* (2002).

En juin 2002, Caterina Sagna a reçu le prix SACD "Nouveau Talent Chorégraphique". En 2005, elle décide de baser sa compagnie à Rennes et reçoit le "Grand Prix du Syndicat de la Critique" 2007 pour *Basso Ostinato\**.

Elle crée la pièce *P.o.m.p.e.i.\** à Naples dans le cadre du Napoli Teatro Festival Italia de 2008.

Invitée par le CCN de Roubaix, Caterina Sagna participe, aux côtés de Malou Airaudo et Carolyn Carlson, au programme de *Present Memory*, présenté en février 2010 au CCN de Roubaix.

\* Pièces représentées au Théâtre de la Bastille.

### *Roberto Fratini Serafide*

Après des études à l'Ecole normale supérieure de Pise en théorie théâtrale, Roberto Fratini Serafide devient assistant et co-dramaturge du chorégraphe Micha van Hoecke de 1995 à 1998. Il crée ses propres spectacles à Palerme en 1997-1998 avec la compagnie Substanz. Il est professeur de théorie de la danse à l'université de Pise depuis 2002 ainsi qu'au Conservatoire supérieure de danse de Barcelone depuis 2003. Il donne également des conférences sur l'histoire de la danse et écrit des articles de théorie de la danse dans des revues italiennes et étrangères.

Enfin, il est l'auteur de *Nodo Parlato*, recueil de poèmes édité en 2000, chez Crocetti, en Italie. Depuis 2001, il travaille avec Caterina Sagna comme dramaturge et auteur des textes de scène des pièces *Sorelline*, *Relation Publique*, *Heil Tanz*, *Basso Ostinato* et *P.o.m.p.e.i.*

### *Alessandro Bernardeschi*

Toscan d'origine, Alessandro Bernardeschi a fait ses études au D.A.M.S de Bologne et y présente une thèse sur La Nouvelle Danse française des années 80. En 1990, il s'installe en France pour travailler avec le chorégraphe Paco Décina et interprète les pièces *Vestigia di un corpo*, *Ciro esposito fu vincenzo* et

*Fessure*. En 1996, il intègre le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, dirigé par Catherine Diverrès, et collabore à la création des pièces *Fruits*, *Stances* et *Corpus* (trois spectacles présentés au Théâtre de la Bastille).

A Bruxelles, il rencontre la chorégraphe Karine Pontières et participe aux pièces *Negatovas*, *Les Taroupes* et *Brucelles*. Depuis 2000, il collabore avec à toutes les pièces de Caterina Sagna.

### ***Chinatsu Kosakatani***

Elle est formée à la danse au Yamamouchi Ballet School de Osaka puis au Stedelijk Institut voor Ballet à Anvers. Elle est engagée au Oldenburgisches Staatstheater (Allemagne), puis au sein de la compagnie Danza prospettiva de Vittorio Biagi à Rome.

Lorsqu'elle rejoint le Ballet du Nord en 1998, elle est interprète dans les chorégraphies de Maryse Delente, Jean-Claude Gallotta, Itzik Galili, Ohad Naharin, Jean Guizerix, Rui Horta et Michel Kelemeni et sous la direction de Carolyn Carlson, elle danse *Inanna*, *Full Moon*, *Water Born*, *Hidden*, *Eau*, *Mundus Imaginalis* et *we were horses*.

Également chorégraphe et pédagogue, elle crée en 2010 *Ahimsa*, avant de se voir confier une création pour un projet de territoire, *dansewindows jazz*.

### ***Cécile Loyer***

Diplômée du CNDC l'Esquisse, Cécile Loyer collabore en tant qu'interprète avec Héra Fattoumi et Eric Lamoureux, Catherine Diverrès, Karine Pontières et, depuis 2004, avec Josef Nadj.

En 2000, une bourse Villa Médicis hors les murs lui permet de travailler trois mois sous le regard de Mitsuyo Uesugi à Tokyo où elle crée le solo *Blanc ou la mariée est un homme ce soir*. Cette pièce reçoit le premier prix au concours des jeunes créateurs de l'Espace Pier Paolo Pasolini de Valenciennes.

En 2001, elle fonde sa compagnie et crée *Ombres*, *Raymond (au paradis)*, *Rois*, *Fiasco +*, *Que Tal, ou comment vouloir peut être un problème* (en collaboration avec Thomas Lebrun), ainsi que son premier solo pour un homme, *Blanc ou la mariée est un homme ce soir*.

En 2009, elle crée *Soldats*, un duo d'hommes, et *Morpho(s)*, une performance en duo avec le contrebassiste Eric Brochard. En 2011, sa compagnie est invitée au CCN d'Orléans/Josef Nadj. Elle crée *Moments d'absence* avec le danseur Eric Domenegetty.

### ***Mauro Paccagnella***

Mauro Paccagnella est interprète de la compagnie Caterina Sagna depuis 2002.

Il s'installe à Bruxelles en 1991 et danse depuis avec Frédéric Flamand, Karine Pontières et Olga De Soto. Entre 1993 et 1998, il est co-auteur et interprète du groupe Un OEuf is Un OEuf.

Depuis 1998 il dirige le groupe Woosh'ing Mach'ine. *Siegfried forever*, *Bayreuth FM* et *The Golden Gala* sont les dernières créations du collectif bruxellois. En octobre 2009 il signe la mise en scène et chorégraphie de *Infudibulum* pour le groupe de cirque contemporain Feria Musica.

### ***Kenji Takagi***

Kenji Takagi a été formé à la Folkwang- Hochschule à Essen et a intégré en 1998 la compagnie de la Folkwang-Tanzstudio. Après avoir travaillé avec différents chorégraphes, Suzanne Linke, Henrietta Horn, Mark Sieczharek et Malou Airaudo, il danse dans la compagnie de Pina Bausch de 2001 à 2008 et participe à la création de *Für die Kinder von Gestern, heute und morgen*, *Nefès*, *Tenchi*, *Rough Cut and Bamboo Blues* et dans quinze autres pièces du répertoire. Il reçoit, en 2008, le prix Der Faust du théâtre allemand dans la catégorie meilleur interprète pour son solo dans la pièce de Pina Bausch *Bamboo Blues*. Il demeure un collaborateur fidèle de la compagnie de Pina Bausch, soit en qualité de danseur, soit comme assistant répétiteur, et travaille parallèlement de manière indépendante comme interprète et pédagogue : il enseigne à ImPulsTanz à Vienne, à l'Accademia Nazionale di Danza à Rome, à la Biennale della Danza à Venise ou au Tanztheater Bielefeld (Allemagne).

## LES CHORÉGRAPHERS INVITÉS AU THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Alain Platel	Anne Teresa De Keersmaecker	Antonija Livingstone
Barak Marshall	Benoît Lachambre	Bernardo Montet
Blanca Li	Boris Charmatz	Brice Leroux
Brigitte Fargès	Bruno Beltrão	Carlotta Sagna
Carlotta Ikéda	Caterina Sagna	Catherine Diverrière
Cécile Proust	Christian Bourigault	Christian Duarte
Christophe Haleb	Claudio Bernardo	Dana Reitz
Daniel Larrieu	Daniel Léveillé	Elsa Wolliatson
Emmanuelle Huyn	Eric Martin	Fattoumi / Lamoureux
Francesca Lattuada	Georges Appaix	Grace Ellen Barkey
Grand Magasin	Hans van den Broeck	Herman Diephuis
Hervé Diasnas	Hervé Robbe	Hsui-Wei Lin
Irène Hultman	Isabella Soupant	Jan Fabre
Jan Lauwers	Jennifer Lacey	Jerôme Bel
João Fiadeiro	Josef Nadj	Julyan Hamilton
Lloyd Newson	Loïc Touzé	Maria Clara Villa-Lobos
Marie Chouinard	Mark Tompkins	Martine Pisani
Mathilde Monnier	Meg Stuart	Meredith Monk
Michèle Anne De Mey	Mickaël Phelippeau	Miet Warlop
Miguel Pereira	Nadine Ganasse	Nasser Martin-Gousset
Odile Duboc	Olga De Soto	Olga Mesa
Olivia Grandville	Paco Dècina	Pascal Gravatt
Pierre Droulers	Rachid Ouramdane	Raimund Hoghe
Robert Seyfried	Robyn Orlin	Roxane Huilmand
Santiago Sempere	Shakuntala	Sidonie Rochon
Steve Paxton	Susan Buirge	Tânia Carvalho
Thierry Baë	Tiago Guedes	Vera Mantero