



**Théâtre
de la Bastille**

76 rue de la Roquette 75011 PARIS
01 43 57 42 14
theatre-bastille.com

À l'automne 2011

LA BASTILLE DANSE



© Huma Rosentalski

***Un parcours chorégraphique
sous le signe de la rencontre***

Service des Relations avec le Public

Théâtre > **Elsa Kedadouche** : 01 43 57 70 73 / relationspubliques@theatre-bastille.com

Associations > **Christophe Pineau** : 01 43 57 81 93 / cpineau@theatre-bastille.com

Danse > **Nicolas Transy** : 01 43 57 42 14 / ntransy@theatre-bastille.com

**Thomas Hauert
& Àngels Margarit** 6 > 9 oct

Marco Berrettini 17 > 24 oct

Daniel Linehan 2 > 9 nov

SOMMAIRE

<i>From B to B</i> – Départ de Barcelone (ou de Bruxelles).....	4
Résumé.....	4
Genèse du Projet / Le processus de création	5
Portraits miroir	6
La collaboration.....	7
Musique et texte	8
Pistes de réflexions	9
Parcours.....	10
<i>Si, viaggiare</i> – Vers des terres lointaines.....	12
Résumé.....	12
Intentions / Processus de création.....	13
Entretien avec Marco Berrettini.....	14
Communication et monde virtuel.....	16
Une matière et un état d'esprit spirituels.....	17
Pistes de réflexions.....	20
La compagnie *Melk prod.....	21
<i>Zombie Aporia</i> – Un voyage expérimental	24
Résumé.....	24
Musique, danse et langage : un enchevêtrement complexe.....	25
Interdépendance et interaction entre musique et danse.....	26
Parcours.....	30
Pistes de réflexions / Presse et extrait vidéo.....	31
Pistes d'ateliers	32
Les chorégraphes invités au Théâtre de la Bastille	33

I. Départ de Barcelone (ou de Bruxelles...)

La rencontre de deux chorégraphes et leurs univers

FROM B TO B

-Création-

Chorégraphie, mise en scène et
interprétation

Àngels Margarit & Thomas Hauert

Lumières

Jan Van Gijssel

Créateur sonore

Joan Saura

Textes

Marius Serra

Dates

6 > 9 octobre à 21 h

(dimanche 9 à 18 h)

Résumé

Après plusieurs pièces collectives, Thomas Hauert a eu envie de revenir à des formes plus petites, et surtout de se confronter à d'autres. C'est ainsi qu'il a invité Àngels Margarit à entrer dans sa danse. Il en résulte le duo **From B to B** : de Bruxelles (où réside Thomas Hauert) à Barcelone (où habite Àngels Margarit). Nés en 1967 et en 1960, les deux danseurs chorégraphes ont accumulé des expériences, des sensations, parcouru différents chemins et c'est forts de tout ce passé, leurs corps chargés de réminiscences, qu'ils s'invitent à voyager dans la mémoire de l'autre.

Dans cette pièce, ils essaient donc de se « mettre dans la peau de l'autre ». Une posture extrême, avec laquelle ils composent. Comme le souligne Thomas Hauert : « *Devenir l'autre ce serait radical et démesuré, mais ce qui est visé c'est de comprendre son univers, sa façon de fonctionner, de bouger, de marcher* ».

Genèse du Projet

Pour ses projets 2011, Thomas désire ainsi confronter son langage singulier à celui d'autres créateurs, pour explorer les enrichissements, croisements et frictions qui pourraient découler de ces rencontres.

Àngels Margarit et Thomas Hauert se sont rencontrés au Festival TensDansa de Terrassa. En 2005, Àngels Margarit qui en était alors la directrice artistique, a invité la compagnie ZOO de Thomas Hauert à y présenter son spectacle *Modify*. Depuis, d'autres créations de ZOO ont été présentées à Barcelone. Àngels Margarit l'a invité à plusieurs reprises pour des workshops dans son studio. Elle y a elle-même pris part, et c'est là que leurs affinités et préoccupations communes se sont révélées.

Cette collaboration est d'abord née d'une appréciation de chacun pour le travail chorégraphique de l'autre, et du désir de partager son univers, de « devenir l'autre », de se défaire de ses propres limites à travers la conversation, l'interaction et l'échange.

Le travail sera préparé en amont par une correspondance libre entre Thomas Hauert et Àngels Margarit, prenant la forme d'un échange de matériel (mouvement, idées, textes, objets, musique...) qui donnera des fondations au projet.

Thomas et Àngels cherchent consciemment à ne pas compromettre les possibilités qui pourraient émerger du travail en studio, qui sera déterminant pour le développement des projets. Ils désirent travailler dans une atmosphère de respect pour les propositions de l'autre, et pour celles qui pourraient émerger de la rencontre elle-même, et cela avec un véritable esprit de recherche et d'aventure.

Enfin, la danse et le mouvement comme expressions autonomes – au cœur du projet artistique de Thomas Hauert – occuperont une place essentielle dans ce projet.

Le processus de création

Exploration et voyage au cœur d'autrui

Pour les artistes, la première étape est avant tout de partir à la découverte de l'autre. L'observer, apprendre à le connaître, analyser sa subjectivité et s'en nourrir. Cette exploration mutuelle se fera à travers des discussions, une approche du corps et de son expression dansée, ainsi que par des échanges d'objets et de matériaux. Ne se connaissant que très peu, tant sur le plan personnel que professionnel, ils ont beaucoup à découvrir et à partager. Leur démarche est portée par un désir d'être « pétri » de l'autre, de sortir transformé de cet échange artistique fusionnel.

Une fois la connaissance de l'autre acquise, la matière recueillie sera de nouveau mise en commun, partagée, distillée et enfin fondue dans une œuvre collective : « *le point de départ de l'un, au moment d'aborder la rencontre, peut devenir la destination de l'autre. Il contient un potentiel pour son prochain voyage* ».

Pendant le processus entier, ils ne cesseront de se poser trois questions fondamentales :

- Que voudrais-je qu'il se passe en moi ?
- Que voudrais-je qu'il se passe en l'autre ?
- Que voudrais-je qu'il se passe entre nous ?

Leur démarche aura donc pour but de chercher à répondre à cette problématique centrale : comment peut-on aller vers l'autre, s'ouvrir à lui, et jusqu'où peut-on aller ? Peut-on devenir l'autre ? Comment deux personnes peuvent-elles créer une réalité commune ?

Un défi

« Partager la direction du spectacle est un élément nouveau dans nos façons de créer, et un défi pour l'un comme pour l'autre. Il est important de transformer les difficultés qui pourraient en résulter en une dynamique stimulante. La politesse et le respect ne doivent pas être des freins aux initiatives. Nous voulons travailler dans un esprit de générosité, de curiosité, de franchise et d'aventure. »

Le challenge s'avère d'autant plus grand que chacun arrive avec un bagage artistique, une histoire, une individualité et une culture bien distincts. Une grande capacité d'écoute des attentes de chacun est donc indispensable pour arriver à s'accorder sur des choix artistiques. Mais l'intérêt de se lancer dans une telle collaboration est évidemment de prendre le risque de sortir de sa zone de confort, afin de créer une complémentarité engendrant une nouvelle dynamique artistique. La synergie des univers créatifs permet ainsi l'ouverture sur des horizons inexplorés et insoupçonnés.

Portraits-miroir

Thomas Hauert

La chorégraphie de Thomas Hauert est basée sur un travail important d'improvisation et sur l'exploration de la tension entre liberté et contrainte, individu et groupe, ordre et désordre, forme et informe.

Hauert est reconnu pour sa contribution originale à un travail d'essence chorégraphique : *« Son invention proliférante fait plus que muscler l'imagination : elle met au jour un nouveau vocabulaire gestuel, bouscule la syntaxe, peaufine des règles de grammaire inédites pour aboutir à une langue singulièrement vive ».*

Rosita Boisseau, Le Monde.

Àngels Margarit

Àngels Margarit travaille davantage le mouvement écrit qu'improvisé et introduit souvent du texte et une forte dimension plastique dans ses œuvres.

« On ne conçoit guère de danse immobile. Mais on connaît des attitudes figées, des mouvements qui confinent à la pose, des énergies statiques. Chez Àngels Margarit, la danse a toujours su éviter la stupeur de l'harmonie. Pour autant, la mobilité d'un corps, ou d'une chorégraphie, n'est jamais absolue. Certaines parties sont au repos quand d'autres sont en mouvement.

Les compositions d'Àngels Margarit ont cet esprit du mobile. D'une structure ferme s'extraient des intensités singulières. »

Jean-Marc Adolphe, *mouvement.net*

Thomas Hauert et Àngels Margarit se sont tous deux engagés dans la danse en raison de leur amour commun pour le mouvement, qu'ils considèrent comme un langage à part entière.

Points communs

- > Une approche très physique et intuitive du mouvement et une préoccupation permanente du corps investi.
- > Une foi en l'intuition et dans les processus créatifs inconscients. Selon eux, la danse permet à des éléments de l'inconscient de s'exprimer directement.
- > Une ouverture artistique à l'exploration de diverses textures, rythmes, dynamiques et structures chorégraphiques, ainsi qu'à la recherche d'interaction du corps avec d'autres corps, avec l'espace et même avec la musique et la langue.
- > Une perception « holistique » sensorielle du monde (voir définition), dans laquelle les sensations et les émotions jouent un rôle aussi important que les mots et les concepts utilisés pour les décrire.
- > Une croyance en un langage chorégraphique autonome, un langage comme un paysage à traverser, comme une cartographie à déchiffrer.

Définition

Holistique : qui relève de l'holisme.

Vient du grec *holos* : « tout, entier, complet ».

Le terme holisme est un néologisme forgé en 1926 par l'homme d'État sud-africain Jan Christiaan Smuts pour son ouvrage *Holism and Evolution*.

C'est la tendance dans la nature à constituer des ensembles qui sont supérieurs à la somme de leurs parties, au travers de l'évolution créatrice. C'est-à-dire, la tendance de l'univers à construire des unités structurales de complexité croissante mais formant chacune une totalité.

« Le rapport des effets aux causes se déduit de la supposition d'une certaine constance dans le retour des mêmes phénomènes. Cette constance peut être déduite des seules expériences présentes et passées, à l'aide des seuls raisonnements de transformations ou d'identité. J'ai observé par une perception immédiate la rencontre successive de deux phénomènes que j'appelle A et B. Admettons cette expérience comme une donnée. La rencontre de A et B ne m'autorise point encore à établir entre eux une connexion intime, de telle manière que l'un dépende de

l'autre. La rencontre peut être fortuite et accidentelle. Mais elle peut naître aussi d'une connexion secrète, durable et naturelle entre A et B. »

Joseph-Marie de Gérando, *Histoire comparée des systèmes de philosophie*.

La collaboration

Dans ses précédentes pièces, Thomas Hauert était seul à conduire la création de bout en bout en concevant le projet, définissant les méthodes, guidant le groupe et faisant le montage final.

Dans cette création au contraire, il occupera exactement la même position que sa co-créatrice, Àngels Margarit, qui de son côté a déjà expérimenté la collaboration maintes fois dans sa carrière. Le partage des directives est souhaité équitable sans être pour autant systématique. Il doit répondre à une dynamique organique : en fonction des directions que prendra la création, l'un ou l'autre pourra à son tour prendre le rôle de guide, conduire les séquences selon son gré, tout en préservant l'intégrité de l'autre artiste.

Lorsque l'artiste crée seul, le processus de gestation est plus intérieur, intuitif et inconscient. En revanche, la création collective implique une tout autre approche. Ainsi, la collaboration entre Thomas Hauert et Àngels Margarit les a contraints à davantage extérioriser leurs démarches artistiques. Pour rendre plus intelligibles leurs intuitions chorégraphiques, il leur a fallu verbaliser leurs intentions. C'est là l'ironie pour eux, puisque comme nous l'avons évoqué plus haut, ils montrent tous deux une certaine méfiance envers la communication verbale, qu'ils jugent souvent trompeuse. En effet, la problématique qui lie le langage corporel et le langage verbal est pour eux une préoccupation de longue date. Aussi, elle traverse la pièce en filigrane.

Musique et texte

La composition musicale de Joan Saura, musicien qui collabore fréquemment avec Àngels Margarit, a été réalisée à partir d'enregistrements de textes lus (co-écrits par Hauert et Margarit), de sons préexistants, de musiques qui ont parcouru leurs histoires personnelles et professionnelles.

La matière sonore a été retravaillée avec des moyens électroacoustiques afin de déformer, transformer, fondre ces musiques en une partition éclectique.

Quant au texte, il a pris une place importante dans la création. Non seulement, il est présent au travers des enregistrements sonores, mais il l'est également sur scène. Le matériau-texte a fourni, dans un premier temps, un cadre de réflexion à la pièce. Dans les échanges de textes entre Àngels Margarit et Thomas Hauert, l'écriture de Paul Auster est très vite apparue comme une source d'inspiration et a permis de poser les bases de la création de la pièce.

Sa réflexion en particulier sur la langue et la communication, sur les thématiques du hasard et du destin ont nourri la dramaturgie, conçue par les deux chorégraphes.

Au final, l'œuvre d'Auster ne sera pas citée dans la pièce mais sa présence implicite sera perceptible. Hauert et Margarit ont fait appel à l'écrivain catalan Marius Serra et commandé deux textes sous la forme de jeux de mots et d'énigmes.

Paul Auster

« *Je suis conteur d'histoires plutôt que romancier, je me sens proche de la tradition orale du récit, qui n'a aucun rapport avec le roman au sens courant du terme.* »

De *L'Invention de la solitude* à *Léviathan*, en passant par *La Trilogie New-yorkaise* et *Moon Palace*, les œuvres de Paul Auster trouvent pour la plupart leur source dans l'expérience d'une perte d'identité, qui va fournir la matière paradoxale de la narration, riches en jeux de miroir et digressions illusionnistes qui les rapprochent du courant postmoderne. Happé par le dehors multiple de la ville – dont New York constitue l'archétype –, capté par la mémoire inépuisable des livres, le héros des romans de Paul Auster est d'abord « un homme qui dort » qui, comme dans les contes, vient relater son voyage dans le monde parallèle des mots.

En 1982, Paul Auster publie *L'Art de la faim*, qui rassemble des essais critiques sur Hamsun, Dupin, Celan, Kafka, notamment. Il travaille ensuite à sa Trilogie new-yorkaise, qui rassemble *Cité de verre* (1985), *Revenants* (1986) et *La Chambre dérobée* (1986). Ce qui était déjà esquissé dans *L'Invention de la solitude* – labyrinthes intertextuels, conjonction d'univers fabuleux, substitution d'identités – trouve ici un espace à sa démesure, à travers l'évocation d'un Manhattan abrupt et violent.

Mais si *L'Invention de la solitude* empruntait son modèle aux anciens arts de la mémoire, c'est ici la structure du roman policier qui prévaut. Encore celle-ci apparaît-elle comme minée de l'intérieur : l'énigme ne se laisse pas résoudre, elle se dérobe sans cesse, de variation en digression. Ainsi, dans *Cité de verre*, l'enquête n'aboutit pas, elle conduit plutôt à l'effacement progressif des éléments et des protagonistes qui la composaient.

D'après l'Encyclopédie Universalis.

Autrui et altérité

« *N'est-il pas possible que je retrouve l'autre en moi-même, en sorte qu'il ne puisse plus être radicalement autre, mais infiniment proche ? Le véritable nom d'autrui, n'est-ce pas le prochain ?* »

Serge Carfantan, *Philosophie et spiritualité*, 2004.

« *Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de mon interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde. Dans le dialogue présent, je suis libéré de moi-même, les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme, bien que je les saisisse aussitôt nées ou que je les devance, et même, l'objection que me fait l'interlocuteur m'arrache des pensées que je ne savais pas posséder, de sorte que si je lui prête des pensées, il me fait penser en retour. C'est seulement après coup, quand je me suis retiré du dialogue, et*

m'en souviens, que je puis le réintégrer à ma vie, en faire un épisode de mon histoire privée, et qu'autrui rentre dans son absence, ou, dans la mesure où il me reste présent, est senti comme une menace pour moi. »

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

« *C'est-à-dire que l'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, se faire reconnaître par lui. Au premier abord, tant qu'il n'est pas encore effectivement reconnu par l'autre, c'est cet autre qui est le but de son action, c'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre que dépendent sa valeur et sa réalité humaine, c'est dans cet autre que se condense le sens de sa vie.* »

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, réunie et publiée par Raymond Queneau, Gallimard, 1947.

Pistes de réflexion

> Sympathie et empathie.

La sympathie suffit-elle dans une relation. Quels sont les dangers de l'empathie ? Quelles sont les limites qui différencient ces deux notions ?

> Le respect de la liberté d'autrui fait-il obstacle à ma liberté ?

Dans quelle mesure la danse est-elle une expression de l'inconscient ?

Mots clés : Alter ego / intersubjectivité / miroir / double.

Références

> *La Danse, l'art de la rencontre.*

Film de Dominique Hervieu, réalisé par José Montalvo, productions Senso films et le Centre chorégraphique national de Créteil, 2007.

> *Le Pouvoir du miroir* de Daniel Cordonier, éd. Georg, 1999.

> *La Musique du hasard* de Paul Auster, éd. Actes sud, 1991.

Parcours

Thomas Hauert

Né en 1967, le chorégraphe suisse Thomas Hauert s'est formé à l'académie de Rotterdam et s'installe à Bruxelles en 1991. Il danse pendant trois ans dans la compagnie Rosas d'Anne Teresa De Keersmaeker puis collabore avec Gonnie Heggen, David Zambrano et Pierre Droulers. Après la création du solo *Hobokendans* (1997), il fonde la compagnie ZOO et crée *Cows in Space* (1998), une pièce pour cinq danseurs rencontrant un franc succès aux Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis.

Depuis lors, Thomas Hauert a créé avec sa compagnie une quinzaine de spectacles, dont *Do You Believe in Gravity* et *Accords* (2008) joués au Théâtre de la Bastille et récemment *You've changed* en 2010. L'équipe de Thomas Hauert lui est restée très fidèle, lui permettant ainsi de construire et affiner d'autant plus son écriture chorégraphique.

De Paris à Séoul et de Helsinki à Rio, ses spectacles ont été montés sur plus de cent dix scènes différentes dans vingt-cinq pays. Il a été notamment invité par Sasha Waltz dans le cadre du Vif du Sujet à Avignon en 2000, par David Zambrano dans le cadre de la série *David Zambrano Invites...*, par Gonnie Heggen, Frans Poelstra et Robert Steijn pour le projet *Tarzan*, ou encore par Jennifer Monson et Zeena Parkins dans le cadre du Fall Festival de Movement Research en 2008.

En parallèle à son travail pour ZOO, il crée *Hà Mais* (2002) avec un groupe de danseurs mozambicains, *Milky Way* (2000), *Regarding the area between the inseparable* (en collaboration avec le Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, 2010), avec des étudiants de l'école bruxelloise P.A.R.T.S., fondée par Anne Teresa De Keersmaeker. A l'automne 2010, il crée une nouvelle pièce pour le Ballet de Zurich, *Il Giornale della necropoli*.

Enfin, Thomas Hauert a développé une pédagogie et des méthodes d'enseignement qu'il dispense régulièrement sous forme de workshops à travers le monde.

Àngels Margarit

Chorégraphe et danseuse espagnole née en 1960, Àngels Margarit appartient à la première génération de danseurs contemporains diplômés de l'Institut du théâtre de Barcelone. Elle poursuit ensuite sa formation dans différentes villes européennes et à New York.

Depuis cette époque, elle se dédie à la danse dans ses différents aspects, comme danseuse, chorégraphe, enseignante et programmatrice.

Entre 1979 et 1984, elle fait partie du collectif Heura, pionnier de la danse contemporaine en Espagne. Au sein de Heura, elle commence sa carrière de chorégraphe. Dans ce contexte, une mention spéciale doit être faite de *Temps al Biaix* (1981), le premier véritable spectacle de danse contemporaine espagnol.

Après cinq années d'aventures avec ce collectif, elle décide de travailler indépendamment et crée *Mudances* (1985), une pièce pour cinq danseurs, dont le titre deviendra le nom de sa compagnie.

Parallèlement, elle s'associe à d'autres chorégraphes pour ouvrir le centre chorégraphique Bugé (1984), devenant un centre de formation réputé à Barcelone.

Ses pièces chorégraphiques parcourront la scène internationale dont la Biennale de la Danse de Lyon, le Festival Springdance à Utrecht, le Festival Nouvelle Danse à Montréal, le Festival Madrid en Danza, le Festival GREC à Barcelone. Citons quelques-unes de ces pièces : *Suite d'Estiu - Suite d'été* - (1993), *Saó* (1995), *Arbre de te* (1996), *Tèrbola* (1998), *L'edat de la paciència - L'âge de patience* - (1999), *Origami* (2002), *Larandland* (2006).

En tant qu'enseignante, elle donne des cours et stages dans le monde entier (Espagne, France, Allemagne, Venezuela) et dirige le Conservatoire supérieur de danse de l'Institut du théâtre de Barcelone l'année 2006-2007.

Au cours de sa carrière, Àngels Margarit a reçu de nombreux prix, dont le Grand Prix du Concours chorégraphique de Bagnolet en 1988 pour *Kolbesarar*, le Prix des arts scéniques de la Ville de Barcelone en 1993 pour *Corolla*.

Enfin, entre 2003 et 2007, elle dirige le Festival international de danse Tensdansa.

II. Vers des terres lointaines

La rencontre de l'inconnu...

SI, VIAGGIARE

-Création-

Avec

Marco Berrettini

Jean-Paul Bourel

Sébastien Chatellier

Laëtitia Dosch

Bruno Faucher

Katy Hernan

Vanessa Le Mat

Antonio Pedro Lopes

Samuel Pajand

Chorégraphie et mise en scène

Marco Berrettini

Dates

17 > 24 octobre à 21 h

dimanche 23 à 17 h / relâche le jeudi 20

Résumé

En 2007, Marco Berrettini et sa bande de complices nous ont embarqués à bord de leur *mini-van*, pour un périple chorégraphique des plus loufoques au cœur de la Nouvelle Orléans. Disjoncté et satiriquement touristique, *Melk PROD Goes to New Orléans* gardait pourtant les pieds sur terre. *Si, viaggiare* décolle pour une planète lointaine ! Des astronautes venus de diverses galaxies se sont donnés rendez-vous sur *Léna*, aux confins de l'univers. Cette douce folie poétique est une réponse à une expérience très sérieuse de la NASA menée en 1977. Deux navettes envoyées dans l'espace convoaient une compilation d'objets témoins de notre civilisation à destination d'hypothétiques destinataires. Marco Berrettini a choisi un cadre totalement vierge pour mettre en scène cette entrevue intergalactique. Les reliques matérielles de notre civilisation seront oubliées et toute l'attention sera portée sur la troublante question du corps comme premier élément visible de soi. L'étonnement ingénu de chacun face à l'autre sera à l'origine d'un voyage sensoriel s'annonçant palpitant.

Intentions

Mon idée est de faire un spectacle sur le thème de la rencontre de l'autre, de l'inconnu, de la construction d'une relation, du sens de notre comportement social avec, en arrière pensée, cette citation tirée du livre *Théorie des après-guerres* du philosophe allemand Peter Sloterdijk : « *Ne vous intéressez pas trop les uns aux autres ! Et lorsque vous choisissez pour vos journaux les correspondants à l'étranger qui donneront des nouvelles du pays voisin, veillez à ne prendre que des journalistes qui s'entendent à ennuyer leur public à mort ! C'est la seule manière dont ceux qui ont été heureusement séparés peuvent vivre ensemble dans l'amitié et dans la paix* ».

Pourquoi rencontrons-nous d'autres personnes ? Jusqu'où la notion de survie intervient-elle dans nos relations ?

À l'époque de Facebook, Twitter, des blogs, des sites de rencontre, sommes-nous finalement convaincus d'être dans la sainte communication, pourquoi avons-nous développé des « grilles », des « paramètres » d'évaluation de l'autre si précis et nombreux ?

Une attitude contemplative de l'inconnu, une humilité face à l'étranger est-elle encore possible ? Que devient aujourd'hui notre sphère de l'intimité ?

Le processus en 3 étapes

1^{ère} étape : nous prendrons le temps de lire, de discuter des sujets du spectacle, de proposer des scènes, de parler de nos envies et interprétations individuelles. Je tiens à ce que nous démarrions dans la sérénité et en prenant le temps qu'il faut. La rencontre de l'autre étant le sujet central de *Si, viaggiare*, il est important de commencer par réussir cette rencontre au sein même de la compagnie, avant de pouvoir la communiquer à un futur public.

La 2^e étape se déroulera au printemps 2011 à Genève. Cette période de création sera consacrée aux répétitions de scènes, à la construction d'une dramaturgie, mais également à l'élaboration de matériaux nouveaux pour nous, ceux constitués par les rencontres que nous irons provoquer à l'extérieur des studios. Ces rencontres feront véritablement partie intégrante de la création. Comment pourrions-nous parler des rencontres avec l'inconnu, si nous ne les expérimentons pas avec attention ? L'accent sera alors mis sur l'observation, la curiosité discrète, la patience et la compréhension. C'est exactement cet espace « gris » de la convivialité semi-passive et semi-active qui m'intéresse le plus.

À l'image du programme « Voyager » de la NASA, chaque membre de la compagnie apportera une collection d'objets personnels, qui permettra de donner de la matière aux relations qui découleront des rencontres avec l'inconnu. Nous ne chercherons pas l'assimilation, l'amitié forcée, la collaboration à tout prix. J'ai demandé à mes collaborateurs d'assumer une attitude passive, sincère, gentille, non envahissante et non fusionnelle et surtout de garder un regard relativement innocent vis-à-vis des gens rencontrés.

La 3^e et dernière partie de la création sera un « joyeux bordel », pendant laquelle le stress, la nervosité et la tentative désespérée de créer de l'art seront les axes majeurs !

Entretien avec Marco Berrettini

Votre projet Si, viaggiare est inspiré d'une expérience de la NASA. En 1977, deux sondes spatiales ont été envoyées en orbite, contenant un message adressé à la population extraterrestre. Pouvez-vous nous parler de cet événement et nous dire pourquoi il vous a tant captivé ?

M.B. : Les États-Unis ont conçu un programme d'exploration du système solaire en envoyant deux sondes, appelées « Voyager 1 » et « Voyager 2 ». Ce projet n'était pas exclusivement scientifique, il était aussi porté par le désir de laisser une trace de notre civilisation au-delà de notre galaxie. Poursuivant leur itinéraire encore aujourd'hui, ces deux navettes contiennent des messages et des données témoignant de notre existence. Chaque « Voyager » renferme un vinyle en cuivre plaqué or contenant divers enregistrements caractérisant la vie humaine. Il est accompagné d'un bon vieux tourne-disque (la technologie extraterrestre n'étant peut-être pas adaptée !), ainsi qu'une série de cent seize photos représentant les lieux symboliques de notre planète. En résumé, toute une collection qui synthétise la diversité de la vie sur Terre, livrée à nos amis inconnus. Si ces derniers découvrent notre précieux 33 tours, ils pourront entendre, en première partie du disque, ce message du président Carter : *« C'est un présent d'un petit monde éloigné, une marque de nos sons, de notre science, de nos images, de notre musique, de nos pensées et de nos sentiments. Nous essayons de survivre à notre temps, ainsi nous pouvons vivre dans le vôtre. »*

Cette démarche m'a interpellé parce qu'elle est dans la lignée de la tradition ancestrale de la bouteille à la mer. Nous fantasmons sans cesse sur la vie extraterrestre (la littérature de science-fiction est foisonnante !) parce que nous ignorons tout d'elle.

Comment envisager alors la rencontre, le premier contact avec d'autres civilisations et comment s'y préparer ? La question est intrigante et cette première réponse donnée par les Américains m'a beaucoup touché parce qu'elle est naïve dans le bon sens du terme. Les messages à bord des deux sondes, à destination des aliens, sont un premier pas vers l'inconnu. Ce geste en lui-même m'intéresse au premier chef dans cette nouvelle création.

Quels questionnements cette démarche a-t-elle suscités ?

M.B. : Ce geste, cette main tendue vers d'autres galaxies, m'interpelle vraiment. Il est déroutant de constater qu'en pleine guerre froide avec leur puissante rivale, les États-Unis manifestent le besoin de lancer un appel à la rencontre, de communiquer avec des êtres imaginaires.

Pourquoi alors consacrer tant d'efforts pour des présumées formes de vie extraterrestre, quand nous faisons si peu pour améliorer nos relations humaines ?

Se tourner ainsi vers l'inconnu est-il révélateur de notre impuissance, face à nos mésententes entre populations et nations ? A supposer que la rencontre avec d'autres civilisations soit possible, a-t-on finalement les moyens de ne pas reproduire les mêmes erreurs ?

Aussi, à plus petite échelle, je me suis rendu compte que dans ma vie privée resurgissaient ces problématiques liées à l'acte de la rencontre, à la construction d'une relation. Aujourd'hui, il me paraît plus difficile de communiquer et d'approcher les gens de façon spontanée et vivante. Les cadres des relations humaines se durcissent. Comment, de nos jours, appréhender l'autre, l'inconnu ? Faut-il faire au préalable un travail sérieux d'introspection ?

Dans quelle mesure notre éducation, nos gênes, notre instinct de survie, nos croyances et notre état du moment conditionnent-ils

l'échec ou la réussite de la rencontre ? Existe-t-il vraiment des « techniques » permettant d'améliorer nos relations ? Toutes les études comme la psychologie, les thérapies de groupe, le comportementalisme sont-elles juste des pièges, des illusions post-modernistes ?

Le sujet est riche et les réponses évidemment compliquées. *Si, viaggiare* n'a pas la prétention de donner des réponses mais a pour but de problématiser et d'expérimenter gaiement !

Quels autres matériaux ont influencé et alimenté votre réflexion autour du thème de la rencontre ? Cette réflexion vous a-t-elle ouvert d'autres pistes ?

M.B. : Dans les matériaux strictement liés au processus de création, je peux citer en premier lieu le livre *Bulles* de Peter Sloterdijk. Nous nous sommes penchés sur la question des religions, conditionnant largement nos rapports humains, en particulier le gnosticisme et le paganisme. Nous n'avons pas fait que nous documenter. Car comment parler de rencontres avec l'inconnu, sans avoir fait une étude de terrain ? J'ai demandé à mon équipage de s'aventurer dans l'espace public et d'aller à la rencontre des gens. Les qualités dont il fallait faire preuve pour ces expériences étaient un sens aigu de l'observation, une curiosité discrète, de la patience et de la compréhension.

Pensez-vous que l'ère numérique et tous ces réseaux de communication virtuelle en pleine expansion nous déshumanisent ou sont-ils à considérer seulement comme des outils palliatifs ? Que deviendrions-nous s'ils disparaissaient ?

M.B. : Il faudrait poser la question à Harry Potter !

Le mot déshumaniser m'est étranger car, selon la philosophie de Nietzsche, rien ne serait inhumain ou déshumanisant. Il s'agit de mots issus d'un jugement moral sur

l'évolution, et ce jugement naît de la crainte de l'inconnu.

À notre époque où Facebook, Twitter et les sites de rencontres et de chat sont omniprésents, je me demande quels sont les limites et les dangers de ces modes de communication. A anticiper autant la rencontre, en développant tant de grilles et de paramètres dans l'évaluation de l'autre, on peut se demander finalement s'ils répondent pertinemment à nos besoins profonds.

Ne se prive-t-on pas ainsi d'une attitude contemplative de l'inconnu ? Ne perd-on pas en humilité face à l'étranger ? La sphère de l'intimité ne se désagrège-t-elle pas dans la toile de ces réseaux ?

Je ne sais pas qui de l'homme ou de l'outil disparaîtra le premier... Actuellement, je me fais plutôt des soucis pour la disparition de ma compagnie !

Si, viaggiare signifie en français : oui, voyager. Sur la base d'une réflexion sérieuse, est-ce la promesse d'un voyage dansé intergalactique ? !

M.B. : Ça dépendra des subventions !

Effectivement, nous aurions souhaité faire quelques voyages pour observer les aliens danser... Toute déception gardée, la danse contemporaine me paraît tout de même être très proche d'une danse extraterrestre.

Comment avez-vous imaginé l'espace scénique pour représenter un tel univers ? Avez-vous cherché à conditionner l'espace du plateau pour en faire une sorte de laboratoire ?

M.B. : L'espace scénique sera une surprise que je ne souhaite pas dévoiler dans cet entretien. En tant que spectateur, j'espère toujours qu'un spectacle puisse me surprendre et me rendre admiratif, joyeux de vivre. J'espère réussir à insuffler ces sentiments au public qui verra *Si, viaggiare*.

Cette nouvelle pièce sera-t-elle, comme la dernière iFeel, transdisciplinaire ? Quel intérêt particulier trouvez-vous dans le mélange des disciplines artistiques ?

M.B. : *Si, viaggiare* est une pièce où le mouvement aura une place centrale, contrairement à *iFeel* où l'utilisation de la voix était très présente. Transdisciplinaire est un mot que je n'aime guère. Que vous analysiez Le Cirque du Soleil ou George Balanchine, vous aurez du mal à défendre l'idée de l'existence d'une seule discipline. On tend toujours à cloisonner les formes. Professionnellement parlant, nommer des spectacles transdisciplinaires ou monodisciplinaires n'a aucun intérêt pour moi et amène sur de fausses pistes.

Vous avez une nouvelle équipe artistique depuis 2009. Comment avez-vous sélectionné vos artistes ?

M.B. : Je ne pense pas en termes de « nouvelle » équipe. Je n'ai pas acheté un kit pour faire de la chorégraphie. Des gens s'en vont, certaines personnes s'arrêtent un temps, d'autres reviennent. Je suis très fier des artistes avec lesquels je travaille. Je les trouve tous très doués et je pense bien avoir la meilleure équipe artistique de la planète ! On verra si on fait vibrer les pierres, mais en tous cas je vibre déjà en travaillant sur *Si, viaggiare*.

Communication et monde virtuel

Quelques chiffres révélateurs

- > 2 milliards d'internautes dans le monde (250 millions en l'an 2000)
- > 610 millions d'utilisateurs de Facebook
- > 200 millions d'utilisateurs de Twitter
- > 140 millions d'utilisateurs de réseaux sociaux à usage professionnel tel que Viadeo et Linked in

En France :

- > 47 millions d'internautes
- > 20 millions d'inscrits sur les sites communautaires (forums, blogosphère, etc.)
- > 38 % des internautes utilisent les réseaux sociaux (4h / mois en moyenne)

La croissance des réseaux sociaux et communautaires a été exponentielle ces cinq dernières années, elle est nettement supérieure à l'accroissement global des internautes. Le monde se passionne pour ces nouveaux modes de communication et profite pleinement de la puissance de réseaux mis à sa disposition. Cet usage affecte significativement notre façon de communiquer. Face à la multitude et à l'instantanéité des relations via internet, la rencontre physique des gens devient davantage une contrainte et par conséquent le temps qu'on lui accorde est réduit.

De plus, à travers le prisme de la communication virtuelle, le caractère anxiogène que l'inconnu peut susciter se dissipe. Ainsi des personnes fuient plus facilement la relation et se réfugient dans un monde qui fait écran aux émotions fortes que peuvent provoquer les relations humaines. A échapper aux réalités sensibles, le monde virtuel peut entraîner alors un effritement du lien social.

Les métavers (ou univers virtuels)

Il existe des jeux en ligne tels que Second Life et Mamba Nation qui tentent de reproduire au plus proche le monde réel dans toute sa complexité.

La plupart des utilisateurs considèrent ces métavers non pas comme un substitut du réel mais comme une extension du monde réel où leurs avatars peuvent fantasmer une vie tout autre. Toutefois, il est certain qu'ils favorisent un terrain de rupture avec le monde réel et peuvent se révéler dangereux.

Le slogan publicitaire de Second Life : « libère toi, libère ton esprit ! » est en réalité bien factice et illusoire. La liberté proclamée n'est-elle pas plutôt une aliénation et un enfermement ?

Le paradoxe de la toile

Des réactions face à l'emprise du virtuel s'expriment par le biais même de ces outils numériques.

Un exemple surprenant : le Groupe facebook « contre les relations virtuelles »

www.facebook.com/Contre-Les-relations-Virtuel

La communication désincarnée

« Ce qui fait furieusement défaut, avec Internet, c'est le corps. Le corps de l'autre est toujours déstabilisant, il est à séduire. Et le malaise physique fait partie intégrante de la rencontre : il parle de notre désir et de ses contradictions, de notre difficulté à les accueillir... Il raconte déjà la part tangible de la relation... alors que chez soi, devant son écran, on peut rêver sa relation. On a tout le temps de l'écrire, la scénariser, analyser le discours de l'autre, s'y adapter, surjouer nos capacités... Jusqu'au jour où l'on se rencontre enfin. Soudain, il faut faire avec une stabilité émotionnelle et une assurance qui font naturellement défaut lors d'un premier contact dans le réel.

La rencontre devient le témoignage d'une réalité dont on s'était fortement protégé et que l'on avait même réinventée. »

Catherine Blan, *La sexualité des femmes n'est pas celle des magazines*, éditions Pocket, 2009.

Le corps, facteur déterminant dans les relations entre êtres humains, est de fait évacué dans les échanges virtuels, privant ainsi les hommes de son langage et de sa dimension expressive.

Marco Berrettini, en imaginant le scénario d'une rencontre entre astronautes sur une petite planète déserte, prend volontairement le contre-pied de cette tendance : ces individus disposant d'une technologie avancée, doivent se résoudre à communiquer, à créer des liens et à construire des relations entre eux, tout cela par le biais de l'expression corporelle, leur seul mode de communication.

Une matière et un état d'esprit philosophiques

Si le cadre et le scénario de *Si, viaggiare* rendent compte d'une certaine fantaisie, la pièce est également porteuse d'une riche réflexion philosophique.

Une vision pamphlétaire

« Le monde est petit. La lune est vide et on la connaît déjà. Les gens jouent au poker sur Internet. Ils essaient de se rencontrer par Internet. On l'appelle la toile, comme celle de l'araignée. Nous sommes les mouches. Mais des mouches vivant de plus en plus longtemps. La croyance en cette valeur a remplacé et va de pair avec la chute du monothéisme dans les pays occidentaux.

Le «grand mouvement», qui mélangera croyance religieuse, écologie, conformisme, psychanalyse, avidité et érotisation de la vie quotidienne, est en marche... Il gagne du terrain.

Les gens sont en « stand-by ». Ils attendent que quelqu'un leur explique le plan. Nous ne voulons plus de guerre, mais un certain manque « d'excitation » commence à se faire sentir. Les gens ne veulent plus d'extrêmes. Ni causes, ni effets extrêmes. Lorsque nous irons sur d'autres planètes, ce sera pour y habiter, avec wifi. Lorsque nous ferons confiance à des étrangers, ce sera au cas où ils nous ressembleraient. Qu'ils nous rejoignent, au milieu ; c'est la loi du milieu. La gauche n'existe plus et la droite disparaîtra quand la gauche aura été remplacée par le « grand mouvement »...

Comment rencontrer l'autre sans lui avoir établi un document Excel ou Facebook au préalable. Ai-je le droit (qui pourrais-je contacter à ce propos ?), de donner la main à un Tibétain, sans lui promettre de l'aide humanitaire ? ...

Ne cherchez pas, trouvez, comme dirait Picasso. Mais les gens ne trouvent plus rien, la curiosité a cédé la place aux démarches conformistes. L'effet de confirmer les idées que nous nous faisons sur la vie des autres semble nous plaire davantage que la découverte (tout en gardant ses distances) de l'inconnu, de l'impossible à comprendre. »

Marco Berrettini

Peter Sloterdijk

Marco Berrettini a un attachement tout particulier pour la philosophie de Peter Sloterdijk. Sa dernière pièce, *iFeel*, librement inspirée de l'œuvre *Colère et temps*, transpose à la scène la théorie du philosophe allemand sur l'élan colérique et son absence aujourd'hui : faut-il être en colère pour créer, aimer, penser et donc exister ?

Peter Sloterdijk est de nouveau convoqué dans la nouvelle pièce de Berrettini. *Si, viaggiare* s'appuie cette fois sur la trilogie monumentale du philosophe : *Sphères*.

« rien de moins qu'une histoire philosophique de l'humanité à travers le prisme d'une forme fondamentale : la sphère et trois de ses déclinaisons, la bulle, le globe, l'alvéole d'écume ».

La forme sphérique est, selon l'auteur, une notion essentielle de la conception de l'environnement (matériel et symbolique) qu'il crée. Dans cette réflexion spatiale, la Terre occupe une place capitale.

Biographie

Peter Sloterdijk est né le 26 juin 1947 à Karlsruhe. Il suit des études de philosophie, d'histoire et de littérature allemande à l'Université de Munich. En 1975 il soutient une thèse et entame une carrière d'écrivain et d'enseignant universitaire.

Son premier essai philosophique, *Critique de la raison cynique*, publié en 1983, bat le record de ventes pour un livre de philosophie écrit en allemand et sera traduit en trente-deux langues. L'ouvrage est considéré par Jürgen Habermas comme « l'événement le plus important depuis 1945 » dans l'histoire des idées.

À partir de 1998, Sloterdijk commence sa trilogie *Sphères* qui fait de lui un personnage reconnu dans le monde des lettres germaniques.

Dans *Colère et temps* (2007), il entreprend une réflexion sur la politique à partir de ses expressions dans la colère. La colère devient le moteur de la politique. Cette colère peut se rassembler dans la société et former une banque pour une vengeance future. Après Nietzsche et Heidegger, Sloterdijk envisage le temps politique comme un vecteur de colère et de ressentiment.

Son œuvre a souvent fait polémique, notamment sa conférence de 1999 intitulée *Règles pour le parc humain*, où ses réflexions sur l'humanisme, la génétique et « la domestication de l'être humain », lui ont attiré les foudres de la critique.

Le Gnosticisme

Les nombreuses interrogations de Berrettini sur la destinée humaine l'ont amené sur les chemins de la croyance. Il s'est intéressé en particulier à la doctrine du Gnosticisme.

Le Gnosticisme est un mouvement religieux considéré comme ésotérique qui se développa au cours des II^e et III^e siècles après J.-C.

La gnose (du mot grec « gnôsis ») peut se définir comme une connaissance salvatrice, qui a pour objet les mystères du monde divin et des êtres célestes, et qui est destinée à révéler aux seuls initiés le secret de leur origine et les moyens de la rejoindre, et à leur procurer ainsi la certitude du salut.

Le sentiment fondamental du gnostique consiste à se sentir « étranger » au monde. Il éprouve sa situation d'être-au-monde comme anormale, comme violente : le corps, le monde sensible sont une prison, un lieu dominé par le mal et les passions. Le gnostique a l'impression d'être dans une prison dont les limites sont au-delà du monde stellaire. Tout ce qui est visible est une barrière. Le gnostique éprouve fortement la distinction entre son moi et le reste de son être, entre l'âme et le corps. Il se sent d'une essence différente et appartenir à un monde transcendant, à une Nature qui est totalement étrangère au monde d'ici-bas. Étincelle échappée de Dieu, il pressent que Dieu est le Tout-Autre, l'Étranger.

Les sectes gnostiques disparurent presque complètement à partir du III^e siècle, mais leurs doctrines influencèrent d'autres religions comme le manichéisme, le marcionisme et le catharisme.

D'après l'Encyclopédie Universalis.

L'Ombre de Jung

Marco Berrettini et son équipe se sont penchés également sur la notion « d'ombre » chez l'homme, révélée par le psychanalyste Carl Gustav Jung. Ils l'ont expérimentée à travers les manifestations du corps, puisqu'il s'agit dans *Si, viaggiare* de découvrir l'autre, de le comprendre et de l'analyser autrement que par la voie du langage.

« La lumière ne peut exister qu'à travers la confrontation avec sa part « d'ombre », la joie sans la souffrance, le mouvement extérieur sans le mouvement intérieur. »
Marco Berrettini.

Jung a interprété le symbolisme de l'ombre comme la manifestation consciente d'un archétype majeur du processus d'individuation. La confrontation avec sa propre ombre constitue la première épreuve pour le moi. Dans les rêves, l'ombre peut apparaître comme un personnage sombre, menaçant, au visage caché. Certains tableaux de Chirico l'illustrent parfaitement, où seule une ombre laisse deviner la présence angoissante d'un personnage qui se tient hors champ. Dans le processus analytique de rencontre avec soi-même, l'ombre est le premier aspect de l'inconscient.

« L'ombre est quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais.[...] Il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection. La vie nécessite pour son épanouissement non pas de la perfection mais de la plénitude. Sans imperfection, il n'y a ni progression, ni ascension. »

C.G. Jung, *L'Homme et ses Symboles*, éd. Robert Laffont, 1964.

Exemples

> *Planète interdite*, film américain de science-fiction réalisé par Fred Mc Leod Wilcox en 1956.

Le scénario est inspiré de *La Tempête* de William Shakespeare.

La part d'ombre est incarnée par le monstre invisible issu des pulsions destructrices du subconscient du professeur Morbius.

> *La Belle et la Bête*, réalisé par Jean Cocteau en 1946, est une personnification de la part d'Ombre, perçue comme inesthétique et bestiale par le Moi civilisé.

> *Mystère et mélancolie d'une rue* de Giorgio De Chirico en 1914.



Pistes de réflexion

> La relation est liée à la rencontre, mais peut-on être en relation sans que la rencontre ait lieu ? Quelles conditions pour la rencontre ?

Propositions à compléter :

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

> Que peuvent révéler le corps et son mouvement que la parole ne sait pas dire ? L'instinct, l'inconscient... ? La danse peut-elle traduire un concept ?

> Interpénétration entre virtuel et réel.

La question des frontières entre réel et virtuel : quand le virtuel devient réel et le réel devient virtuel.

Mots-clés : Agoraphobie / Isolement / Intelligence artificielle / Relations virtuelles

Références

> *Penser et mouvoir, une rencontre entre danse et philosophie*, Marie Bardet, éd. L'Harmattan, 2011.

> *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Véronique Fabbri, éd. L'Harmattan, 2007.

> **Giorgio De Chirico**

- *Somnambule du demi-sommeil* de Marc Alyn, *Approches de l'art moderne*, éd. Bartillat, 2007.

- *Chirico, la métaphysique*, de P. Baldacci, éd. Flammarion, 1998.

> **Peter Sloterdijk**

Critique de la raison cynique, éd. Christian Bourgois, 2000.

Le penseur sur scène, éd. Bougeois, 1990.

Colère et Temps. Essai politico-psychologique, éd. Maren Sell, 2007.

La Folie de Dieu. Du combat des trois monothéismes, éd. Libella-Maren Sell, 2008.

La compagnie *MELK PROD.

Un collectif d'artistes pluridisciplinaires

Les artistes de la compagnie *MELK PROD. assument des responsabilités qui vont bien au-delà de la simple exécution de la chorégraphie. La construction des pièces fait l'objet de concertations communes, chacun étant en droit de participer à la mise en scène et à la chorégraphie. Les mots de Berrettini résumant bien cet état d'esprit : « *Sans vouloir faire l'apologie des œuvres « collectives »*, *MELK PROD. est un peu une famille où chacun a son mot à dire. »

La liberté d'expression et d'action accordée aux membres de la compagnie est un atout pour Berrettini. Il s'est d'ailleurs toujours entouré d'artistes aux talents riches et variés car il s'oppose au diktat de la « discipline reine ». Cantonner le droit d'expression d'un individu à une seule discipline dans laquelle il excelle revient, selon lui, à priver l'œuvre des apports – même fragiles – de chacun des artistes.

Berrettini considère ses interprètes comme des artistes complets, leur offrant, à travers ses projets artistiques, un champ de réalisation étendu et multiple. Il exige d'eux un investissement important. Ils sont amenés à écrire des textes, chanter, jouer de la musique, ainsi qu'à gérer ou superviser la création des costumes, des décors, de la lumière et du son. Cette organisation collective requiert alors une confiance mutuelle et une grande disponibilité. Cela explique que Berrettini ne change pas d'équipe fréquemment.

Marco Berrettini

Né en 1963 à Aschaffenburg en Allemagne, Marco Berrettini est un danseur et chorégraphe italien. Tout commence en 1978, lorsqu'il gagne à l'âge de quinze ans un championnat de danse Disco. Fort de cette expérience, il s'intéresse de plus en plus à la danse sous toutes ces formes et s'essaiera au Jazz, Moderne et classique.

A 17 ans, il décide de suivre une formation professionnelle de danseur, tout d'abord à la London School of Contemporary Dance, puis à la Folkwangschulen Essen, sous la direction de Hans Züllig et Pina Bausch. Suite à cette formation, développant un intérêt pour le Tanztheater, il débute comme chorégraphe en montant sa propre compagnie à Wiesbaden.

Par ailleurs, il étudie pendant deux ans l'Ethnologie européenne, l'Anthropologie culturelle et suit un cursus en Études théâtrales à l'Université de Francfort. En 1988, il déménage en France, pour travailler avec le chorégraphe Georges Appaix. En parallèle, il crée des pièces avec sa compagnie *MELK PROD. Depuis ce temps, Marco Berrettini a produit une trentaine de spectacles, dont *Sturmwetter prépare l'an d'Emil*, avec lequel il gagna le prix ZKB au Theaterspektakel de Zürich.

L'activité de Marco Berrettini s'étend de la performance dans un musée jusqu'à la collaboration avec des réalisateurs de films, de l'installation avec des plasticiens au dîner avec des gens célèbres qui ne le connaissent pas.

De 2004 à 2007, il a dirigé le département Danse de la HES à Lausanne. En 2009, il crée la pièce *iFeel*. Une pièce pour six interprètes transformant le livre du philosophe Peter Sloterdijk *Colère et temps* en matériel théâtralement exploitable.

Parmi ses nombreuses chorégraphies on peut citer entre autres :

- 2009 : *Autoportrait*
- 2007 : **MELK PROD. goes to New Orleans* au Théâtre de la Bastille
- 2003 : *Old movements for new bodies*
- 2001 : *Seuls les Vivants survivront*
- 1998 : *Égoïne*
- 1995 : *I neetzsch you*
- 1990 : *Flack(s) 11* au Théâtre de la Bastille

Antonio Pedro Lopes

Performeur portugais indépendant et auteur, Antonio Pedro Lopes est né aux Açores en 1981. Diplômé d'études théâtrales, il étudie la chorégraphie et la comédie musicale. Il travaille notamment avec Jérôme Bel, João Fiadeiro, Virgule Performing Arts (Iran) et Tommy Noonan. Depuis 2008, il travaille avec *MELK PROD. En tant que performeur, il crée *One Life Stand* en 2010 et collabore également avec Gui Garrido, Monica Gillette, Marianne Baillot et Gustavo Ciríaco. Après avoir participé à la résidence Skite/Sweet&Tender PAF 2007, Antonio Pedro Lopes en partage la direction artistique en 2008 avec Gui Garrido et Jean-Marc Adolphe. En 2011, il est en résidence au Centre des Récollets à Paris.

Vanessa Le Mat

Formée au conservatoire de la Rochelle puis à la Béjart School de Lausanne, elle travaille de nombreuses années à l'étranger, notamment aux côtés de William Forsythe. En 2006, elle rentre en France et fonde l'association Walking Productions. Elle poursuit ses recherches chorégraphiques et développe des collaborations avec d'autres artistes. Elle vit et travaille à Paris.

Katy Hernan

Elle suit les cours d'art dramatique au conservatoire de Lausanne, puis se forme en tant que danseuse à la Salzburg Experimental Dance Academy. Elle complète sa formation à la School for New Dance Development à Amsterdam au département de danse contemporaine et chorégraphie. En 2006, elle est diplômée en tant que chorégraphe. Depuis 2004, elle s'engage dans différents projets artistiques comme chorégraphe et danseuse. Elle crée notamment le solo *Mémoire Plurielle* (2008) au théâtre de l'Usine à Genève pour le festival Dedans-Dehors. Elle obtient le premier prix Premio, compétition suisse pour jeunes artistes avec Chris Leuenberger pour leur pièce *Enter my Bubble*. Katy Hernan joue dans les pièces *CARNA* de Vincent Braier ; *Lost is my Quiet Forever* de Nicole Beutler ; *Showpony* de Trajal Harell et Aitana Cordero. Elle crée avec Adrien Rupp *Ce que je veux de toi* en 2008. Avec celui-ci, ils remportent le premier prix Premio 2010 avec *La loi d'interaction des points isolés dans un champ de rencontre défini ou l'histoire de la girafe qui fait (trop) peur*.

Laetitia Doch

Elle a suivi les cours de l'école de la manufacture à Lausanne. Au théâtre, elle joue sous la direction de Jean-Yves Ruf dans *Mesure pour mesure* de Shakespeare. Elle travaille avec Maria la Ribot et participe aux performances de Massimo Furlan, Hippolyte Hentgen. Au cinéma, elle joue avec Justine Triet. Elle développe son propre travail en créant *Lætitia fait péter Ardanthe*, présenté aux Urbaines et au théâtre de Vanves en mars 2012.

Sébastien Chatellier

Il a suivi une formation à l'école de cirque de Québec. De retour en France, il intègre la formation professionnelle du Centre de développement chorégraphique de Toulouse. Depuis, il collabore aux créations de Marco Berrettini pour *Old movements for new bodies* et *iFeel*, de Georges Appaix pour *Once upon a time*, de Pierre Droulers pour *Inouï* et *Flowers*, de Ivana Müller pour *While We Were Holding It Together* et à des reprises de rôles pour Michèle Murray et Dominique Rebaud. En 2006, il réalise *Champs* co-fabriqués avec Thibaud Le Maguer et *Dimanche 15* à la demande de Jérôme Mauche en 2008. Depuis 2007, il se forme professionnellement à la méthode Feldenkrais.

Jean-Paul Bourrel

Formé à la danse à Aix-en-Provence auprès d'Odile Duboc, Jean-Paul Bourrel débute en tant qu'interprète du Groupe Dunes de Geneviève Sorin et Guy André Lagesse. Il passe à la mise en scène avec une pièce intitulée *Les Pas perdus* et crée régulièrement des spectacles avec des adolescents en milieu scolaire. Danseur dans la compagnie de Georges Appaix depuis 1992, il poursuit sa collaboration avec Marco Berrettini qui a commencé avec *Multi(s)me*.

III. Un voyage expérimental

La rencontre entre mots, gestes et musiques

ZOMBIE APORIA

Avec

Daniel Linehan

Thibault Lac

Salka Ardal Rosengren

Chorégraphie et mise en scène

Daniel Linehan

Lumière et technique

Brian Broeders

Dates

02 > 09 novembre à 19 h 30

dimanche 6 à 16h / relâche le 4 et le 7

Durée : 1 h 15

Résumé

Avec *Zombie Aporia*, c'est sous l'angle du concert de rock que Daniel Linehan aborde sa recherche sur les rapports ambivalents entre danse et langage. Cette chorale déchaînée s'appuie sur un dispositif simple : un écran sur lequel défilent textes, mouvements, et trois danseurs qui reproduisent ce qu'ils lisent ou voient. Les matériaux dansés et chantés se superposent, fabriquent des liaisons parfois absurdes, illogiques, drôles ou inquiétantes, passant des Sex Pistols a capella aux poèmes de John Ashbery. À la manière des zombies, exprimant émotions et sentiments sans eux-mêmes les ressentir, ils se font caisses de résonance, instruments, poussant le sens dans ses derniers retranchements.

Musique, danse et langage : un enchevêtrement complexe

« Nous faisons appel à plusieurs types de matériaux et les faisons entrer en collision : un rythme musical se heurte à un rythme de danse contraire, la manipulation physique déforme la qualité de la voix, les mots écrits fusionnent avec les mots énoncés. »

Dans cette pièce, Daniel Linehan choisit d'expérimenter les interactions et résonances que peuvent provoquer des assemblages de mots, de gestuelles, de chants, d'images interprétés et représentés dans un même temps. Les trois artistes dansent ainsi à l'unisson ou en canon tout en chantant ou en déclamant un texte en simultané. Les corps sont manipulés, les voix alors transformées. Selon les modules, le texte conditionne le mouvement, puis c'est l'image qui est à son tour moteur de la chorégraphie, prenant leont été représentés allures d'une danse saccadée voire frénétique. Une alternance d'ordre et de désordre, de styles disparates, parcourt la pièce car le principe est « *de créer des formes hybrides, d'unir des termes contradictoires, d'assembler des rythmes contrastés dans le but de créer des monstres performatifs.* » La technologie omniprésente renforce aussi le côté aléatoire de chaque défi que représentent les huit saynètes aux aspects surréalistes.

Les trois danseurs explorent les relations ambivalentes qui lient le corps et la voix, la danse et la musique, le geste et le langage mettant en exergue le décalage ou la symbiose qui opère entre eux.

Dans cette profusion de signes, Daniel Linehan réussit à mettre en scène les distorsions subtiles entre expression et sensations, l'extérieur et l'intérieur : « *On sourit parce qu'on est content mais aussi parfois pour prétendre qu'on l'est. Mais à force de sourire, cela affecte aussi la façon dont vous vous sentez* ».

Dispositifs

Zombie Aporia est découpé en huit séquences clairement distinctes. Dans chacune, le dispositif change : tantôt un ordinateur portable placé au centre du plateau dos au public est le support de vidéos, textes et images que les trois interprètes reproduisent ; tantôt il est placé au devant de la scène face public avec un texte qui défile et que clament à la chaîne les danseurs. Le texte scandé et chanté est, selon les séquences, projeté en fond de scène. Ainsi tout l'espace du plateau est utilisé, les interprètes vont même investir l'espace du public, passer dans les rangs tout en poursuivant la déclamation mécanique des mots projetés sur les murs.

Parmi ces dispositifs, un est à retenir en particulier. Il s'agit d'un solo dansé de Daniel Linehan, caméra embarquée sur son front, transmettant les images en instantané sur l'écran en fond de scène. En fait, cette impression de direct fait mouche dans les premiers moments. On se rend compte, peu à peu, que l'image précède le geste. La vidéo dicte pour ainsi dire la chorégraphie, Linehan suivant scrupuleusement les orientations et les dynamiques véhiculées par les images. Lorsqu'il se tourne vers nous, nous nous attendons à nous voir dans la vidéo projetée, l'effet est alors saisissant : les gradins apparaissent vides. L'impression rendue par ce solo décontenance, la raison nous convainc que nous ne vivons pas le direct mais la danse interprétée sous nos yeux nous fait croire le contraire. La notion de représentation est ici mise à mal : « *Ceci est seulement live, ceci est vraiment live, ceci ne peut être live, il se trouve que c'est live.* » Daniel Linehan, *Zombie Aporia*.

Pour chaque séquence, le dispositif et le nombre d'interprètes (solo, duo, trio) différent, n'opérant aucune transition entre eux. L'un n'entraînant pas l'autre, les séquences sont conçues comme des espaces

d'expérimentations autonomes répondant à une démarche globale : « *Nos investigations sont centrées sur le corps, que nous concevons comme une entité multi-facettes dans laquelle le dynamisme, le langage, le mouvement, le rythme et les perceptions interagissent de façon extrême et désordonnée.* »

Bruce Nauman

> Daniel Linehan revendique son attachement au travail du plasticien Bruce Nauman, qui explore dans ses œuvres l'expressivité de la dynamique des corps. Un de ses textes est repris dans *Zombie Aporia*.

> L'artiste américain Bruce Nauman est l'exemple parfait de l'artiste contemporain qui a su imposer progressivement l'image d'un inclassable créateur touche-à-tout. Sa production extrêmement diversifiée, qui fait appel à une multiplicité de médiums et de techniques – néons, vidéos, installations... –, forme toutefois une œuvre, au sens le plus homogène du terme.

Né en 1941 à Fort Wayne dans l'Indiana, Nauman est diplômé en 1964 en sciences à l'université du Wisconsin. Il y a étudié les mathématiques, la physique et les arts plastiques mais il s'est aussi initié, indépendamment de son cursus universitaire, à la musique et à la philosophie. En 1966, Nauman se voit proposer sa première exposition personnelle à la Nicholas Wilder Gallery de Los Angeles. La même année, il amorce une production en contraste avec sa formation de peintre, qui témoigne d'emblée d'une volonté de rendre son propos perméable à des médiums aussi peu conventionnels que la photographie et la vidéo. Il s'attache, en outre, à des pratiques sculpturales et à des expérimentations, qui sont encore relativement peu assimilées par les arts plastiques.

Dans de nombreuses performances, il répétera

des fragments de gestes ou de phrases simples, jouant ainsi sur la linguistique avec notamment des syllabes empruntées à son nom. Il jouera avec les lettres de l'alphabet à partir d'installations de néons.

D'après l'Encyclopédie Universalis.

Interdépendance et interaction entre musique et danse

De tout temps, la musique et la danse ont entretenu des rapports étroits.

Aux origines, la danse primitive était indissociable de la musique et cela se maintint tout au long des siècles suivants.

Au XIX^e siècle, la danse fait un pas en avant avec l'avènement du genre classique et du chorégraphe Marius Petipa. En concevant la musique non plus comme une trame de composition pour la danse mais comme son complément, la chorégraphie se libère peu à peu de l'emprise de la musique. C'est ainsi que sa collaboration avec Tchaïkovski a permis la création de ballets dont la musique servait d'expression à la danse.

Au XX^e l'évolution s'accélère, le rapport entre ces deux arts est questionné, réinterrogé sans cesse. La danse contemporaine a pu s'émanciper jusqu'à accéder à une totale autonomie.

Elle se tourne également vers des procédés expérimentaux. Des études scientifico-artistiques voient le jour et continuent de se développer aujourd'hui.

Unité ou indépendance

Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique :

Il serait certainement réducteur d'envisager la relation entre musique et mouvement dans la danse de 1900 à nos jours sous l'angle d'une simple binarité. Le concept d'unité est d'une instabilité notoire, même à l'intérieur de ces formes d'art prises individuellement.

Une fois celles-ci réunies, elles génèrent des interrelations nouvelles et souvent complexes, surtout lorsqu'elles entrent en contact avec d'autres médias, d'autres disciplines. Néanmoins, les concepts d'unité et d'indépendance continuent réellement à fournir l'axe d'un vaste éventail de pratiques chorégraphiques et compositionnelles employées de 1900 à nos jours. Depuis les Ballets russes de Diaghilev, conçus dans le sillage des appels wagnériens en faveur du Gesamtkunstwerk (ou « œuvre d'art total »), en passant par le partenariat Cunningham-Cage né d'un questionnement radical à l'égard de la tradition occidentale, et jusqu'à l'émergence de nouveaux médias, de l'accès aux technologies qui en redéfinissent les parcours, pratiques et plateformes, la relation particulière qui unit musique et danse a évolué de manière spectaculaire.

www.oicrm/dialogues-en-mouvement

La collaboration entre John Cage et Merce Cunningham

C'est à la Cornish School de Seattle où il étudie le théâtre et la danse, que le chorégraphe en herbe, Merce Cunningham rencontre le musicien John Cage, accompagnateur au piano des cours de danse. De sept ans son aîné, ce compositeur d'avant-garde sera son compagnon de vie et de travail jusqu'à sa mort en 1992. Ensemble, ils bâtissent une œuvre chorégraphique et musicale unique, concevant des pièces où la musique et la danse dialoguent, égales et indépendantes.

C'est une véritable libération pour l'art chorégraphique qui se contentait à l'époque d'illustrer la musique. Leur méthode de travail est radicale : chacun élabore sa partition de son côté sur une même durée préalablement décidée. Lors de la première, c'est le choc de la rencontre.

En 1965, Cage et Cunningham élaborent un système d'interaction entre la danse et la musique : *Variations V*.

Grâce à deux techniques : douze perches placées verticalement sont réparties sur la scène, chacune possédant un rayon sonore sphérique d'un mètre vingt. Chaque fois qu'un danseur pénètre dans ce rayon, un son peut être émis. La deuxième technique consiste en une série de cellules photo-électriques placées au sol, de chaque côté de la scène. Les sons sont déclenchés, chaque fois qu'un danseur passe entre la cellule et le faisceau lumineux d'un projecteur. La nature du son, sa durée et ses éventuelles répétitions, sont contrôlées par les musiciens placés derrière les machines.

Revue *Arts du spectacle* des années 50.

« J'essaye de composer la danse et la musique simultanément plutôt que d'ajouter consécutivement la musique à la danse ou la danse à la musique. »

John Cage.

Ocean : dernière pièce de Cage-Cunningham

« La danse et la musique peuvent être réunies par le temps, par une structure rythmique particulière de temps impliquant des phrases, lesquelles indiquent des points de rencontre adéquats et donnent à la musique et à la danse une liberté de jouer expressivement avec et contre une structure partagée ».

www.mouvement/Cunningham-Ocean

Les Écrans de Danse

Rencontres-conférences imaginées par Edwige Phitoussi.

Le principe : après la projection d'un film de danse, d'une captation, ou d'un enregistrement de séances de travail en studio, suit un dialogue avec le chorégraphe invité et Edwige Phitoussi.

La programmation 2011-2012 portera sur les relations qu'entretiennent la danse et la musique, aujourd'hui. Il s'agira, à travers le

repérage de motifs et de principes structurants (canon, contrepoint, saturation, combinatoire...) de voir de quelles façons ceux-ci opèrent dans les champs musicaux et chorégraphiques et peuvent être générateurs d'une création.

Quand la danse devient musique

Dans la pièce *Echoa* de Thomas Guerry et Camille Rocailleux, les interprètes empruntent une forme de pantomime et mettent en jeu leur corps aussi bien dans sa capacité gestuelle que musicale. La respiration, le buste, la bouche se transforment en instruments de musique et participent d'une manière sonore à la chorégraphie. Ici, danseur et musicien se confondent, se font écho.

www.numeridanse.tv

Dès la première séquence de *Zombie Aporia*, Daniel Linehan s'empare de cette dialectique entre danse et musique : il en écrit un texte qu'il met en scène :

MUSIQUE ET DANSE

la Musique est l'arrière-plan de la Danse

la Musique est l'inspiration de la Danse

la Musique te procurera quelque chose et puis autre chose viendra de la Danse

la Musique justifie la Danse

la Danse est juste une autre expérience

la Danse est juste une expérience privée

la Musique est la Danse

le son de ce que je dis est la Danse

le son de ce que je dis est la Musique

le son de ce que je dis est le son de ce que je dis

Daniel Linehan

Le rock à l'épreuve des corps

3. COOL

(after "Anarchy in the U.K." by the Sex Pistols)

I am self-critical
and always a bit skeptical
I don't take things too seriously
I question the accepted morality

I wanna be cool

I question my assumptions
I question the institutions
I think that something should be done
about poverty's global distribution

I wanna be cool

I'm an expert at something
but I know a little bit about everything
I always want new information
I'm proud of my progressive education

I wanna be cool

I'm young and healthy and I look good
I'm certain that life itself is good
Won't you stay with me for a little while ?
Don't you think I'm someone with really good
style ?

Or just...another...anglophile?

I believe in democracy
human rights and equality
tolerance for everybody
pursuit of happiness and property

I wanna be cool

I wanna be cool
I wanna be really cool
I wanna be a cool human being
do the right thing

know what I mean ?

3. COOL

(d'après "Anarchy in the U.K." des Sex Pistols)

Je suis auto-critique
et toujours un peu sceptique
Je ne prends pas les choses trop au sérieux
Je questionne la moralité acceptée

Je veux être cool

Je questionne mes suppositions
Je questionne les institutions
Je pense que quelque chose devrait être fait
à propos de la distribution mondiale de la
pauvreté

Je veux être cool

Je suis l'expert d'un truc
mais j'en sais un peu sur tout
Je veux toujours des nouvelles infos
Je suis fier de ma formation évolutive

Je veux être cool

Je suis jeune et en bonne santé et je suis beau
Je suis certain que la vie en soi est belle
Ne resteras-tu pas avec moi pour un petit
moment ?
Ne penses-tu pas que je suis vraiment
quelqu'un avec du style ?

Ou bien juste... un autre... anglophile

Je crois en la Démocratie
les droits de l'homme et l'égalité
tolérance pour tout le monde
quête du bonheur et de la propriété

Je veux être cool

Je veux être cool
Je veux être vraiment cool
Je veux être un être humain cool
faire ce qu'il faut

Tu vois ce que je veux dire ?

Cette séquence est conçue comme une performance : la danseuse du groupe répète en boucle la chanson *Cool* des Sex Pistols et l'interprète en dansant. Un autre vient la rejoindre et commence à la manipuler en douceur comme pour observer les changements dans le corps et dans la voix. Puis la manipulation devient rude progressivement. Les forces exercées sur son corps la contraignent mais elle continue imperturbablement de chanter et de danser. A force de gestes répétitifs et de cadences plus soutenues, la situation dramatique en devient finalement comique.

Parcours

Daniel Linehan

Après quatre années passées à New York, Daniel Linehan, danseur et chorégraphe, poursuit désormais à Bruxelles un travail de recherche au sein de P.A.R.T.S. Il est interprète pour Miguel Gutierrez et le Big Art Group, Mark Haim et Wil Swanson. Il collabore avec Michael Helland pour de nombreux duos, présentés à New York, Philadelphie, Montréal. En 2007-2008, il est artiste en résidence à Movement Research (New-York).

Dans son travail, Daniel Linehan s'appuie sur les ressources du langage pour enrichir son questionnement sur le mouvement. Le sens émerge d'un flot d'informations disparates, d'ordre narratif, émotionnel, textuel, visuel et physique assemblées sur scène.

Daniel Linehan crée le solo *Digested Noise* en 2004 (Dance Theater Workshop, New York), le quintette *The Sun came* (Triskelion Arts, Brooklyn), et *Human Content Pile*, pour quatre danseurs (The Kitchen, New York), en 2006.

Le solo *Not About Everything** créé en 2007 et présenté en 2010, le fera connaître auprès du public français. En 2009, le duo *Montage for Three** est présenté dans le cadre des

Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. *Zombie Aporia* est sa dernière création.

* Les deux pièces ont été représentées au Théâtre de la Bastille en janvier 2010 dans le cadre du HORS-SERIE n°2.

Thibault Lac

Il se forme à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux, puis à P.A.R.T.S. à Bruxelles de 2006 à 2010. Parallèlement à ses études, il danse dans *The Show Must Go On* de Jérôme Bel (2009), et assiste Tino Sehgal pour son exposition au Musée Guggenheim (New York, 2010).

Il est interprète pour Noé Soulier (*Little Perceptions*), Eleanor Bauer (*A Dance For The Newest Age*). Il prend part cette année au projet *Vantage Point* d'Ariane Loze et Elisa Yvelin, ainsi qu'à la nouvelle création de Trajal Harrell : *20 Looks or Paris is burning at the Judson Church (L)*.

Salka Ardal Rosengren

D'origine suédoise et islandaise, elle vit et travaille à Bruxelles. Elle se forme au ballet à Stockholm et poursuit ses études à P.A.R.T.S. à Bruxelles, jusqu'en 2010. Elle a participé à DanceWEB, où elle a travaillé sur un projet d'Eszter Salamon et Christine de Smedt. Elle a également collaboré avec Mia Lawrence et présenté son propre travail au Bâtard Festival, au Beursshouburg et dans d'autres lieux bruxellois.

P.A.R.T.S.

Depuis les années 2000, la réputation de l'école P.A.R.T.S. est grandissante. De dimension internationale, cette école conçue comme un laboratoire fait désormais partie des plus grandes et prestigieuses formations en danse contemporaine.

Les « Performing Arts Research and Training Studios » (P.A.R.T.S.) ont ouvert leurs portes en septembre 1995, à l'initiative

de la compagnie de danse Rosas et de la Monnaie, l'opéra national de Bruxelles. Le programme d'études artistiques et pédagogiques a été élaboré par Anne Teresa De Keersmaeker, qui assure la direction de l'école.

P.A.R.T.S. propose un entraînement technique poussé aux danseurs et chorégraphes et les assiste dans leur épanouissement en tant qu'artistes créateurs autonomes. Mais la danse n'est pas une discipline artistique isolée ; elle entretient un dialogue permanent avec les autres arts de la scène, la musique et le théâtre. Par conséquent, ces deux disciplines occupent une large place dans le programme d'études. P.A.R.T.S. oriente en effet son travail vers le moment de la représentation, le moment où l'artiste entre en dialogue avec le public.

Cette formation est avant tout un projet artistique : son programme d'études est fondé sur la pratique artistique multiforme d'Anne Teresa De Keersmaeker et d'autres chorégraphes. P.A.R.T.S. se veut un lieu propice à l'éclosion de la condition d'artiste critique et créative.

De nombreux talents ont déjà vu le jour au sein de cette école, on peut citer en particulier le collectif Busy Rocks accueilli en mars 2011 au Théâtre de la Bastille : *A Mary Wigman Dance Evening* de Fabián Barba et *Dominos and Butterflies* de l'ensemble du collectif ont été présentés lors de HORS-SÉRIE n°3 en mars 2011.

Pistes de réflexion

> Indépendance de la danse / subordination aux autres arts.

La pleine autonomie de la danse est possible mais n'appauvrit-on pas la dimension expressive du corps en se privant de la présence des autres arts ?

> Le danger de la musique pour la chorégraphie : ornement, source unique d'inspiration...

Comment libérer la chorégraphie de l'influence de la musique ? Dans quelle mesure ces deux arts peuvent-ils être complémentaires et non dépendants ?

Mots clés : Interdépendance / Musicalité / Ornement / Embellissement

Références :

> *Poétique de la danse contemporaine* de Laurence Louppe Bruxelles, Contredanse, 2004.

> *Cage/Cunningham*
Film d'Elliot Caplan, 1991.

Presse

« *Zombie Aporia ressemble à ce qui resterait d'une comédie musicale à laquelle on a cru un temps et dont on se souvient avec un brin d'ironie. Beaucoup de tendresse aussi. Faussement pop, pudiquement désenchantée, cette pièce articulée comme un concert en conserve l'apparente légèreté. Mais l'époque a changé. La vie est devenue un Karaoké. En huit séquences, Daniel Linehan et ses complices, appareillés de caméras et reliés à des écrans, en font la démonstration amusée mais précise. Qu'il s'agisse de reproduire une danse qui défile sur ordinateur comme un jeu vidéo ou de répéter des phrases soufflées par le collègue, tous les gestes, les comportements, les déclarations sont prémâchés, prédigérés. Au syndrome du perroquet qui sévit partout actuellement, Linehan rétorque par des couplets aigres-doux et lucides qui dynamitent les images mises en scène. Contre le conditionnement et la domestication, technologique en autres, il dresse le corps humain, ses besoins, son irréductible bizarrerie. »*

Rosita Boisseau, Le Monde, mai 2011.

Découvrir un extrait du spectacle

www.zombie.aporia/extrait

Pistes d'ateliers communes aux trois pièces

> 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.

> Chorégrapheur en présence d'une personne et lui expliquer le processus de création en direct.

Les mots suffisent-ils ? Cet effort de formulation révèle-t-il des éléments sur vous et votre choix de chorégraphie ?

> Thème du miroir.

En duo, face à face, l'un improvise l'autre reproduit. Changer les rôles au cours de l'exercice sans marquer de rupture, ni déterminer à l'avance le moment du changement.

- Travail sur l'écoute et le ressenti de l'autre.
- Quelles sont les qualités de mouvements qui ne vous paraissent pas naturelles ? Lesquelles sont absentes de vos propres langages chorégraphiques ?
- Peut-on réellement s'approprier la danse de quelqu'un d'autre ?

> Obéissance / direction : expérience en duo.

La personne dans le rôle du dirigeant pose sa main sur différentes parties du corps de l'autre et lui impulse une énergie, une cadence, une direction. La personne qui suit ces directives doit être dans une attitude passive et répondre uniquement aux stimuli (les yeux fermés de préférence).

- Alternier les rôles. Quel est le rôle qui vous paraît le plus aisé ?
- Est-ce révélateur de votre personnalité ou non ?

> Danser en déclamant un texte ou en chantant.

- Travail sur la synchronisation et sur la respiration.

- Quelles sont les nouvelles sensations que procurent ces interactions entre gestes, paroles et chant ?

> Durant un travail de composition ou d'improvisation sur une musique choisie : analyser si la musique induit à elle seule le mouvement.

- Expérience : sur la même musique, improviser une nouvelle danse aux rythmes, intensités et élans contraires à ceux suscités instinctivement à la première écoute.

> La question de l'interprétation.

- Les sensations intérieures peuvent-elles être en contradiction avec l'interprétation qu'on en fait ?
- Tenter l'opposition entre l'expression corporelle et le ressenti. Exemple : concevoir un sentiment intérieur fort comme la colère et interpréter une danse qui révèle des qualités contraires.

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 Farges	Bruno Beltrão	Carlotta Sagna
Carlotta Ikéda	Caterina Sagna	Catherine Diverrès
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 Soupart	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 Décina	Pascale Gravat
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