



**Théâtre  
de la Bastille**

76 rue de la Roquette 75011 PARIS

**01 43 57 42 14**

theatre-bastille.com

# DOSSIER

## DANSE

**Frédéric Gravel** 7 > 18 oct.

**Jan Martens** 7 > 10 fév.

**Lisbeth Gruwez** 10 > 20 mars

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 57 17 / [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)

# SOMMAIRE

<b><i>Usually Beauty fails</i></b> de Frédérick Gravel .....	p 3
Un concert chorégraphique.....	p 4
Démarche chorégraphique .....	p 5
Entretien.....	p 5
Presse.....	p 8
<b><i>Ainsi parlait...</i></b> de Frédérick Gravel et Étienne Lepage .....	p 9
Nouveau genre.....	p 10
Entretien.....	p 10
Presse.....	p 12
Parcours artistique.....	p 12
<b><i>Victor</i></b> de Jan Martens.....	p 13
Entretien.....	p 14
Presse.....	p 15
Teaser.....	p 16
Parcours artistiques.....	p 16
<b><i>It's going to get worse and worse and worse, my friend</i></b> de Lisbeth Gruwez.....	p 17
Portrait.....	p 18
Presse.....	p 19
Teaser.....	p 19
<b><i>AH/HA</i></b> de Lisbeth Gruwez.....	p 20
Le rire.....	p 21
Parcours artistique.....	p 21
<b>Les chorégraphes invités au Théâtre de la Bastille</b> .....	p 22

# USUALLY BEAUTY FAILS



© Denis Farley

**Du 7 > 11 oct. à 20 h**

*avec*

**Stéphane Boucher**

**Francis Ducharme**

**Frédéric Gravel**

**Hugo Gravel**

**Brianna Lombardo**

**David-Albert Toth**

**Lucie Vigneault**

**Jamie Wright**

*Mise en scène et chorégraphie*

**Frédéric Gravel**

*Composition musicale*

**Stéphane Boucher, Philippe Brault**

*Lumières*

**Alexandre Pilon-Guay**

*Son*

**Louis Carpentier**

**Durée estimée : 1 h 45**

Il y a un tel dynamisme dans la danse contemporaine québécoise ! Le concert chorégraphique de Frédéric Gravel le traduit si bien sur scène. L'énergie déployée par les corps de six danseurs rayonne et inonde l'espace du théâtre. Brut et précis à la fois, le geste puise à sa source pulsionnelle, attisé par une musique électro-rock. Dans ce magma sonore, des ensembles se forment et se livrent frontalement à nous avec une grande physicalité. Et des duos sensuels se créent en dansant une dialectique amoureuse entre résistance et attraction. Le chorégraphe, tantôt danseur, tantôt guitariste, ponctue la transe de passages plus doux, calmes, laissant libre cours à la vulnérabilité des corps et des sentiments. Avec humour, il prend aussi le micro et nous raconte par bribes le processus du spectacle à la fin duquel on a la sensation d'avoir traversé dans nos propres corps, par réfraction, d'intenses et multiples états.

# UN CONCERT CHORÉGRAPHIQUE

Socio animalus. Trois musiciens branchés sur le secteur, six danseurs chargés comme des bombes, l'énergie de la pop pour faire monter le beat, et celle du désir pour mettre le feu aux poudres. Le Québécois Frédérick Gravel chauffe les corps à blanc et fait péter les watts dans *Usually Beauty Fails*, une métaphore surréaliste et débridée sur le rapport à la beauté, le choc amoureux et le défi des relations. De la contrainte physique et du fort engagement des interprètes surgit un dialogue nerveux fait de corps projetés, de ruptures, de faux départs, de répétitions et de gestes avortés. Exit les clichés sur le genre, toutes les individualités sont affirmées qui jouent du bassin et du regard pour mieux troubler le public. Un métissage audacieux de culture populaire et d'art chorégraphique. Une œuvre tonique et charnelle qui érige le conflit en art et porte les imperfections du vrai au rang des esthétiques les plus efficaces.

Réunissant à nouveau danseurs et musiciens dans un espace où s'enchevêtrent les formes du concert et du spectacle chorégraphique, Frédérick Gravel joue avec les codes de la culture pop et de la danse contemporaine pour en questionner les canons respectifs. Bâtie sur une succession de vignettes à la manière de *Gravel Works*, l'œuvre s'égraine comme les chansons d'un album sucré-salé qui parleraient de la fureur de vivre, du rapport trouble à la beauté et de la difficulté à trouver des points de contact harmonieux dans les relations.

Le chorégraphe exacerbe la frontalité et s'attaque au jeu de la séduction dans des mouvements de groupe où les danseurs sont aussi vulnérables que provocants. Difficile pour le public de rester indifférent à cette silencieuse adresse. Mais d'une séquence à l'autre, l'atmosphère se transforme, on bascule dans un autre univers. Guitariste, danseur, parfois aussi chanteur, Gravel prend le micro à la manière d'un maître de cérémonie irrévérencieux qui écorche quelques poncifs sur la danse en même temps qu'il brise le quatrième mur.

Dans les sections où le duo traduit le paradoxe des relations que tout le corps appelle et que les esprits contrarient, il peaufine son esthétique de l'accident, faisant surgir le mouvement du conflit causé par une série de contraintes physiques. Combinaison de gestes chorégraphiés et de gestes-réflexes, la danse est le résultat d'une suite de frictions, d'accidents et de ratages qui révèlent la nature d'êtres doués d'une vitalité farouche. Pas d'exubérance, pas de lyrisme, de crise ni autre construction théâtrale. La danse est brute. La forte charge émotionnelle et sexuelle passe par les ventres et les regards. Corps dansants dans l'instant de l'instinct. Animalité et candeur de l'humain dépouillé des masques des apparences et des filtres du jugement.

Entité chorégraphique à part entière, la musique live vient donner un ton, une couleur, un sens ou, au contraire, vient défaire une image, balayer l'atmosphère comme un raz de marée. Parfaitement intégrés à la mise en scène, les corps des musiciens ramènent à la réalité de l'espace-temps du spectacle, offrant au spectateur une perspective plus large sur la fiction qu'il élabore à partir de l'abstraction de la danse.

## DÉMARCHE CHORÉGRAPHIQUE

Frédéric Gravel cherche une manière de créer des motifs plutôt que des formes précises. Au départ, l'intention du mouvement, son rythme, son impulsion sont les paramètres sur lesquels il construit son phrasé, mais la finalité exprimée par chacun des performeurs est « ouverte », elle n'est pas imposée. Il en résulte des rythmes chorégraphiques où personne ne fait exactement la même chose. C'est dans cet espace qu'il dessine lentement le canevas de chaque œuvre.

Aussi, la musique est peu à peu devenue partie intégrante de son travail, de même que les monologues critiques sur la création et les « bons coups » de la danse contemporaine : intensité physique, virtuosité brute, nudité, sexualité, coexistence des genres artistiques (rock, performance, textes, improvisation, etc.). Il en parle, en explique la fonction, le rôle dans l'art chorégraphique.

Frédéric Gravel dit ne pas faire de la danse d'auteur, mais plutôt favoriser une approche où tous les participants impliqués dans la construction de l'œuvre collaborent en y apportant leur couleur. Au cœur du propos, il y a toujours le décalage entre la réalité de nos vies et « l'éden » de la publicité, entre les rêves entretenus par le vedettariat et la banalité quotidienne.

## ENTRETIEN

avec Frédéric Gravel

Propos recueillis par Nicolas Transy en mars 2014

***Pourriez-vous nous dire quelques mots sur la situation de la danse contemporaine au Québec ? Le secteur semble être très dynamique sur le plan de la création et de l'élargissement du public...***

**Frédéric Gravel :** Oui, il se passe pas mal de choses... Je crois qu'il y a plusieurs facteurs qui expliqueraient pourquoi Montréal en particulier est vue comme un endroit où c'est très vivant en danse contemporaine. D'après moi, la danse contemporaine est arrivée ici à une certaine maturité depuis son émergence et sa mise en place dans les années 70, 80 et 90. À présent, il y a plusieurs écoles professionnelles, de nombreuses compagnies de toutes sortes et de toutes tailles. On est même confronté à un problème de « surpopulation » artistique, il y a tellement de jeunes créateurs, de jeunes projets. Ce n'est donc pas facile de se faire connaître mais ce grand volume de nouveautés est très vivant et rafraichissant.

Un autre facteur explique la vitalité du secteur : la danse s'est pas mal décroisée dernièrement. Son symbole est le festival TransAmériques. Anciennement Festival de Théâtre des Amériques, ce festival présente maintenant autant de danse et de performance que de théâtre. Le public se décroise donc et l'esthétique devient permissive. La danse s'est rapprochée du théâtre et *vice versa*, mais pas nécessairement pour créer une nouvelle sorte de danse-théâtre. C'est surtout que le dialogue est ouvert, et l'inspiration vient d'ailleurs, pas seulement du milieu de la danse. Ce n'est pas le seul endroit au monde où ça se passe !

***Où vous situez-vous dans cette mouvance ?***

**F. G. :** J'ai trente-cinq ans. Cela fait un peu plus de dix ans que j'ai terminé ma formation initiale et que je me consacre à la création. J'ai l'impression que la nouvelle vague de créateurs en danse existe peut-être depuis environ une

dizaine d'années. Mais mes projets sont reconnus depuis environ quatre ans, pas vraiment plus. Il serait injuste de penser que cette vague de nouveaux créateurs en danse viendrait de nulle part. Dave Saint-Pierre a longtemps dansé pour Daniel Léveillé. Daniel, je l'ai eu comme professeur en création à l'UQAM. Quand on a commencé à être repéré, il y avait déjà le festival TransAmériques, il y avait déjà de grandes compagnies comme celles de Marie Chouinard et Lalala. Je ne sais pas néanmoins si nous allons reproduire des structures comme celles-là.

J'ai toujours travaillé en équipe avec des musiciens, des comédiens et des danseurs. Parler d'autres langages est donc pour moi une seconde nature, je me sens donc pas mal chez moi dans cette mouvance d'ouverture aux autres approches et disciplines.

J'ai également fondé un collectif il y a dix ans qui se nomme La 2<sup>e</sup> Porte à Gauche avec lequel je produis des projets qui ne sont pas ceux du Grouped'ArtGravelArtGroup. Il continue d'exister. Notre but était de sortir la danse des théâtres, de faire des projets *in situ*, des projets de recherche/actions. Maintenant, nous voyons cette compagnie comme un laboratoire de création, nous y convions des metteurs en scène aussi, nous forçons des rencontres dans le simple but de provoquer des choses, de se forcer à revisiter nos manières de travailler. C'est très fertile comme approche, même si ce n'est jamais confortable.

***Vous êtes chorégraphe, mais aussi danseur, guitariste, chanteur, éclairagiste... il semble que vous aimez avoir plusieurs rôles et ne pas seulement vous cantonner à la mise en scène...***

**F. G.** : Je crois que je n'accepte pas de ne faire qu'une seule chose. J'ai du mal à m'engager dans un seul projet, avec un seul rôle à la fois. Par contre, je ne me considère un spécialiste de rien sauf peut-être du mouvement. Mais peut-être aussi que je serais un spécialiste de la médiation entre les différents acteurs dans une création. Je parle pas mal de langages, donc mes conversations avec les créateurs dans mes projets peuvent aller assez loin dans le jargon officiel des différents aspects d'un spectacle.

***Avez-vous déjà pensé à créer une pièce « purement » chorégraphique ?***

**F. G.** : Je pense que je l'ai déjà fait, même si je ne suis pas certain de ce qui serait purement chorégraphique. Peut-être que je fais des concerts et des performances ultra-chorégraphiques, mais que je fais des chorégraphies très peu chorégraphiques ?...

Je passe beaucoup de temps en studio à chercher le mouvement, la posture, le rythme. Je dirais que la majeure partie d'une création se passe pour moi en studio. Mon travail est donc pour le moment surtout chorégraphique.

***Vos pièces questionnent notamment la notion de représentation, quelle est la part de réflexion, de recherche que vous insufflez dans votre travail ? Vous aimez, par exemple disséquer en live la structure de vos pièces et livrer ainsi le processus au fur et à mesure de sa progression.***

**F. G.** : J'aime que le spectateur soit actif dans le processus. Il l'est toujours, je sais, mais j'aime qu'il soit conscient de son rôle, c'est lui qui fait advenir le spectacle. Cela crée parfois un rythme qui peut le gêner un peu mais je ne veux pas que le séduire. Je veux qu'il voit le mécanisme de séduction, la stratégie, et qu'il puisse dialoguer avec ce que cela fait chez lui. En même temps, je veux aussi que le spectacle soit séduisant... Donc ça fait généralement des œuvres qui se plantent un peu puisqu'on ne peut pas tout faire en même temps. Je montre ainsi mon désir de plaire, mais de ne pas plaire à tout prix, enfin pas au prix d'endormir le jugement du spectateur. Je montre les concessions que je veux faire, et le spectateur doit également faire des concessions pour accepter le spectacle, accepter le dialogue. Dans ma création, je passe souvent du rôle du metteur en scène qui veut faire une revue parfaitement rythmée à celui qui veut absolument faire vivre une expérience qui investit totalement le spectateur. Cela peut être une grosse contradiction, mais c'est un des fondements de mon travail.

***Vous avez réalisé un mémoire sur la question du « rôle de l'artiste en danse dans la société démocratique ». Est-ce que cette problématique est à chaque fois au cœur de votre travail de création et apparaît-elle dans chacune de vos pièces ?***

**F. G.** : Je ne parle pas de cette problématique directement. Mais c'est toujours présent. Pour moi, l'art c'est une manière de vivre des expériences précises qui permettent de se situer comme citoyen, comme humain, et qui permettent de se constituer une individualité de manière plus consciente. L'artiste propose ces expériences, et il doit être capable de s'assurer que les spectateurs puissent prendre une distance, ne pas que s'extasier ou rejeter en bloc. Le spectacle a tendance à empêcher cela en n'étant que spectacle. Mais la scène est loin d'avoir le monopole du spectacle. Il n'est pas facile de faire du spectacle quand tout autour est spectacle. Je pense donc que la scène doit être un endroit de propositions, de suggestions, un endroit très vivant et très ouvert. Ce travail se situe beaucoup dans ce que je construis avec les danseurs du groupe.

***Quelle était votre intention de départ dans Usually Beauty fails ?***

**F. G.** : Je me suis demandé ce que j'étais capable de faire qui serait simplement beau et qui ne serait pas fleur bleue. Notre travail de recherche s'est appuyé sur ce qui constitue, construit la beauté, dans la culture dominante et dans la contre-culture. Sans célébrer ni dénigrer, on essaie seulement de se laisser un peu voir à travers ça, à travers toutes les contradictions du concept. La beauté est politique et de ce fait peut être sexiste, raciste ; elle sert des intérêts. En même temps on la veut, on la cherche, donc on se juge à travers elle.

***La musique live, composition des deux musiciens Stéphane Boucher et Philippe Brault présents sur scène, prend beaucoup de place dans cette pièce. Vous l'intitulez d'ailleurs « concert chorégraphique ». La musique a-t-elle précédé la chorégraphie ou avez-vous tout créé au plateau ?***

**F. G.** : La musique n'a pas précédé la chorégraphie, mais parfois elle pousse à une

réécriture assez complète de passages chorégraphiques. Le climat chorégraphique, mes questions au niveau du sens de ce que les danseurs font, c'est ce qui démarre la recherche musicale. Ensuite c'est un dialogue, un va-et-vient dans la création. Et ce n'est jamais fini, la musique et la danse continuent de dialoguer et de se chercher encore aujourd'hui dans pas mal de sections du spectacle.

La musique a toujours eu un rôle important dans tous mes spectacles. La différence ici, c'est que je ne fais plus attention à faire absolument un spectacle chorégraphique. Je laisse la musique prendre le dessus si cela est plus fort.

***Dans cette pièce, la danse apparaît très tonique, instinctive, pleine d'énergie irradiant le plateau. Un peu à contrario des reproches que l'on fait souvent à la danse contemporaine, votre chorégraphie est très généreuse. Quels sont les moteurs de votre chorégraphie ?***

**F. G.** : Je travaille beaucoup l'instantanéité de la présence, de la décision. Je cherche à ce que de micros accidents et événements arrivent sans cesse. Je travaille avec les danseurs comme s'ils étaient en train de faire une jam session de jazz. Il faut une grande écoute, mais aussi s'éloigner de la forme et y revenir. Je cherche à aller le plus loin possible dans l'investissement physique et que cela reste très vivant et unique dans l'instant. C'est donc sans cesse à refaire. La générosité devient un concept central dans notre démarche. On essaie de faire entrer le spectateur dans notre recherche, dans nos essais et nos erreurs. C'est un combat continu, parce qu'on voudrait en même temps que le spectacle soit « béton », sans faille. Mais ce n'est pas dans sa nature...

***À plusieurs reprises, des duos se forment. Ces pas de deux sont très intenses, charnels, intimes comme des relations amoureuses. Pourquoi ont-ils autant d'importance dans la pièce ?***

**F. G.** : Cela est venu assez naturellement. Il est plus facile que les micros accidents surviennent en duo qu'en solo. J'ai remarqué que le regard de deux partenaires conduit le regard du spectateur vers un sens. On a alors beaucoup travaillé la manière dont on se regarde en duo, la manière

dont on fait surgir la danse comme quelque chose qui doit être. On travaille les duos avec l'idée du désir et de l'écoute ou de la non-écoute. On a beaucoup improvisé autour des duos, et souvent même une improvisation très peu travaillée faisait déjà sens, parce que les actions menaient à des réactions franches. C'était plus facile de faire une danse authentique en duo.

***Il y a plusieurs moments de rupture, dont un où les danseurs se changent à vue en tenue de soirée et se rassemblent autour de la scène, une coupe de champagne à la main. Comment avez-vous pensé cette coupure dans le déroulement de l'action dansée et musicale ?***

**F. G.** : On a beaucoup réfléchi avant d'en venir à cette coupure. Elle n'était pas naturelle au début. Mais on en est venu à se dire qu'il y avait un grand enjeu qui se jouait là, dans ce moment qui casse le rythme dans une sorte d'« anticlimax ». Parce que toute la première heure s'apparente un peu à un cabaret avec ses numéros et ses adresses au micro. Je crois que cette rupture permet de créer un espace plus théâtral. L'espace devient silencieux, le public nous voit créer une situation. L'idée de l'anticlimax sert aussi ma volonté de ne pas bercer le spectateur trop longtemps dans une illusion.

En fait, c'est peut-être davantage un postclimax qu'un anticlimax... Comme si, après avoir fait l'amour avec un bel ou une belle inconnu-e, on se retrouvait coincé sans pouvoir filer en douce. On passerait alors plus de temps avec cette personne, dans un rapport plus exigeant, plus intime, et sûrement plus satisfaisant ?...

## **PRESSE**

« Le créateur de Gravel Works a inventé un genre qui a fait de lui, après Dave St-Pierre, la coqueluche du milieu de la danse actuelle. [...] Il y a de quoi se nourrir les yeux et les tympanes, avec des musiciens et des danseurs qui carburent sur scène. »

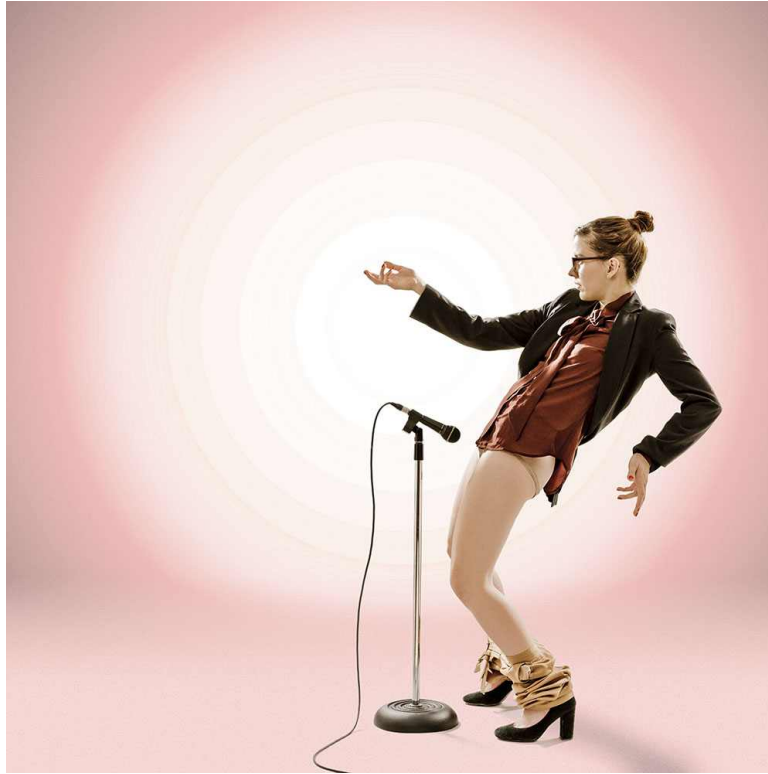
Luc Boulanger, La Presse, Montréal

« Les danseurs mettent de l'avant autant leur force physique que leur fragilité ; bougent de façon gracieuse par moments et déconstruite à d'autres ; forment des couples harmonieux puis discordants ; suivent le rythme de la musique ou le transgressent ; prennent un air de défi, sensuel ou grave ; s'enlacent et se laissent tomber ; respectent la chorégraphie ou improvisent. Ainsi, par *Usually Beauty Fails*, Gravel exprime que la beauté se trouve aussi dans les imperfections, et que les accidents, dans la création, peuvent donner d'heureux résultats. »

Edith Paré-Roy, Les Méconnus



## AINSI PARLAIT...



© Stéphane Najman

**Du 13 > 18 oct. à 21 h**

*avec*

**Marilyn Perreault**

**Anne Thériault**

**Daniel Parent**

**Étienne Lepage**

*Mise en scène et scénographie*

**Frédéric Gravel et Étienne Lepage**

*Texte*

**Étienne Lepage**

*Chorégraphie*

**Frédéric Gravel**

*Environnement sonore*

**Stéphane Boucher**

**Durée estimée : 1 h 10**

« *Jeter l'argent par les fenêtres de la beauté* », la sentence est lancée dès le début et condense tout ce qui va suivre. Faut-il prendre ce risque ? Sur scène, d'étranges personnages le prennent assurément. Avec ironie, ils discourent à tour de rôle sur eux, la société, le théâtre, la justice, le monde. Du témoignage aux réflexions métaphysiques, du verbiage aux diatribes politiques, il n'y a qu'un pas, de danse... La parole fait naître un geste, souvent en contrepoint, et l'expression corporelle prolonge le discours. Ainsi s'entremêlent et s'hybrident les langages. Le chorégraphe Frédéric Gravel et l'auteur Étienne Lepage provoquent nombre d'interrogations dont les interprétations semblent aussi multiples que nos subjectivités. Toujours est-il que le sens intime et politique crève peu à peu, pas à pas, l'apparence dérisoire des monologues et se régénère dans le mouvement. Ainsi parlait...

## NOUVEAU GENRE

« Tout d'abord une langue dressée. Une langue qui crache, qui envoûte, qui en dit trop, ou pas assez. Puis, quelques gestes, des à-peu-près, lâches, qui appellent l'« évachage ». *Ainsi parlait...* est le résultat d'un travail de recherche mené sur les mariages possibles entre la parole et le mouvement. Dirigée par l'auteur Étienne Lepage et le chorégraphe Frédérick Gravel, la recherche prend appuie sur le choc de leurs démarches respectives.

Chacun de leur côté, ils secouent l'ordre établi, prennent leur époque à bras-le-corps, bousculent les codes du théâtre et de la danse. Réunis, le brillant auteur Étienne Lepage et le déjanté chorégraphe Frédérick Gravel engendrent un spectacle pop, baveux, diablement sexy. De Nietzsche à Hendrix, entre harangue électrisante et postures décontractées. Ils assènent une bonne claque à la gueule du conformisme.

Dans une gestuelle en perpétuel contrepoint avec des textes équivoques, quatre interprètes prennent en charge les contradictions d'une société. Le ton désinvolte et effronté de ces empêcheurs de penser en rond est un antidote à la morosité et à l'apathie, ils pratiquent un théâtre de combat, provocateur, téméraire, salutaire. Enchevêtrement des formes, fusion des énergies, *Ainsi parlait...* offre une expérience de création qui promet de ne pas être tiède. Inclassable. »

Diane Jean, Festival TransAmériques

## ENTRETIEN

avec **Frédérick Gravel et Étienne Lepage**

Propos recueillis par Nicolas Transy en mars 2014

**Après un concert chorégraphique, place au texte dans cette nouvelle création ! Est-ce qu'on pourrait l'appeler cette fois « théâtre chorégraphique » ?**

**F. G.** : Je ne sais pas vraiment comment on devrait l'appeler. Par contre, c'est certain que c'est un dialogue particulier et nouveau pour moi comme pour Étienne. Il a fallu apprendre à se laisser de la place, tout comme j'ai dû apprendre à laisser de la place à la musique avant ça, dans mes projets précédents.

**É. L.** : L'idée, c'est aussi de prendre la question à l'envers. Quand on a l'habitude des "disciplines" artistiques (théâtre, danse, performance, etc.), avec leurs paramètres, leurs façons de faire, on se demande toujours ce qui arrive si on en mélange deux. Mais si on se dit que c'est un spectacle d'arts scéniques, soudainement le travail est abordé différemment. On n'a pas tellement cherché à répondre à des problèmes de mélange de disciplines, autant qu'à créer un objet en soi. Ce qui évacue un peu le problème des disciplines, et c'est déjà ça de gagné...

**Comment est venue l'idée d'une collaboration entre vous ?**

**F. G.** : On connaissait déjà bien nos créations respectives. Étienne m'a proposé de faire un projet de recherche sans trop avoir d'attentes sur le résultat. Mais dès les premières répétitions, ce fut riche et prometteur. On a dû inventer notre langage commun, parce qu'on ne voulait pas seulement coller nos matériaux respectifs, on a voulu laisser le temps faire émerger autre chose, un objet vraiment hybride.

**É. L.** : De mon côté, j'étais très attiré par le travail de Frédérick parce qu'il comportait un niveau de parole intéressant pour ma discipline. En tant qu'auteur dramatique, on imagine mal cette façon de s'adresser au public à partir de la scène, en tant que personnage sur une scène.

La scène comme lieu, l'interprète comme

personnage et le spectacle comme situation me sont apparus comme un nouveau terrain de jeu hyper stimulant. C'est ce que j'appelle "la fiction de la scène" (par opposition à une "fiction sur la scène").

***Peut-on dire que c'est une véritable cocréation ? Si oui, est-ce que vous avez pris part, Étienne Lepage, à la mise en scène ?***

**F. G.** : Oui c'est une vraie cocréation même si j'ai pris plus de responsabilités quant au résultat final. On a aussi fait appel à Stéphan Boucher (avec lequel je collabore depuis longtemps) pour certains segments musicaux. Disons qu'on a utilisé nos atouts et nos acquis respectifs. Le texte est l'oeuvre d'Étienne. Mais on a pris toutes les décisions en consensus, et on a laissé l'autre modifier ce qu'on apportait à l'édifice. La mise en scène s'est vraiment faite à deux.

**É. L.** : Tout le travail, à part l'écriture, s'est passé en salle de répétition, tous les deux avec les interprètes. L'astuce – si je peux appeler ça comme ça – a été surtout de travailler par impressions partagées. On essayait tout ce qui nous passait par la tête (mouvements, chorégraphies, chœurs, niveaux de jeu, musique, etc.), sans se juger et sans juger les propositions de l'autre, et quand quelque chose nous parlait à tous les deux, naturellement on y revenait, tandis que le reste sombrait dans l'oubli. Nul besoin de défendre un concept. Il nous fallait laisser tranquillement le spectacle se construire en faisant confiance à nos intuitions mutuelles dont les croisements donneraient un esprit cohérent à l'ensemble.

***Dans quelle mesure la référence à l'œuvre de Nietzsche a-t-elle contribué aux sens et à l'écriture de ce texte ? Sur le plan de la forme il y a des rapprochements, et sur le fond ?***

**F. G.** : De mon côté, je dirais que Nietzsche apporte ce mélange de légèreté de ton et la manière avec le poids de ce qui est dit. Nietzsche a fait de Zarathoustra un être qui vogue au-dessus de certaines considérations. Zarathoustra est un danseur. Il s'est libéré des contraintes sociales. Nietzsche ne fait pas trop dans le compromis, nous non plus.

**É. L.** : Le projet s'appelait "Ainsi parlait" bien

avant que nous constatons à quel point l'œuvre de Nietzsche pouvait être pertinente par rapport au spectacle. C'était intuitif.

Du point de vue de l'écriture : j'écrivais toutes sortes de prises de paroles plus ou moins pertinentes, plus ou moins comiques, mais toujours avec cette idée de jongler avec l'enjeu "art et société". C'est en pensant à Nietzsche que j'ai senti le lien entre elles. Nietzsche le critique de la société, le manieur de marteau, qui ausculte les formes sociales pour en faire résonner les cavités. Et puis, quand tout le monde est aux prises avec cette cacophonie, Nietzsche devient un danseur léger, comme l'a dit Frédéric.

***Quel est le rôle de la danse qui émerge des différents monologues qui se succèdent ? Et comment avez-vous travaillé le dialogue entre le texte et le geste ?***

**F. G.** : Nous avons essayé de ne pas faire de moments uniquement dansés ou parlés. Le mouvement, ou du moins le travail sur la posture et la tension physique est toujours présent. Il y a assez peu de moments chorégraphiques sans texte. L'idée était vraiment de faire un tout et de ne pas laisser une écriture gagner sur l'autre. C'est pourquoi on laissait libre cours à chacun d'influencer les écritures. J'avais le droit de modifier le texte, et Étienne a proposé plus de mouvement dans de nombreux passages. Chaque « spécialiste » était là pour guider l'autre. On a alors pu profiter de l'énergie et de la naïveté de chacun mais avec un garde fou.

**É. L.** Le danger, c'était qu'un langage devienne la métaphore de l'autre. Ce n'était pas ce que nous voulions faire. Alors, il a fallu travailler pour que les deux langages se confondent dans un même lieu. Si notre proposition réussit son effet, c'est que la parole devient distanciée. Le discours n'est jamais à prendre au premier degré et le mouvement parle en même temps. Inversement, le mouvement ne peut jamais devenir matière abstraite. Il est constamment incarné et "socialisé" par la parole.

**Le sens de chaque monologue n'est pas simple à saisir et les sujets sont très disparates : y a-t-il une trame en filigrane ou sont-ils comme des moments de réflexions et de partages individuels ?**

**F. G.** : Il n'y a pas de ligne narrative dans ce spectacle, c'est clair. Je dirais même qu'il n'y a pas de personnage à proprement parler. Il y a des gens qui « performant » des textes. Mais ça crée un climat particulier fait de partage sans honte, de réflexions pas nécessairement transcendantes. Il y a des idées, plusieurs idées, mais pas de grande idée autre que l'édifice global et disparate de ces pensées qui sont livrées dans le même espace. La gestuelle rassemble davantage que les mots je dirais.

**Il y a un monologue intitulé Critique de show qui s'achève ainsi : « Mais des fois des fois tabarnak que c'est de la marde ». Un peu avant, il est rappelé que tous les artistes font leur possible dans des conditions difficiles. Pourriez-vous expliciter la critique du Théâtre énoncée ici ?**

**F. G.** : Pour moi, ce n'est pas une critique du théâtre, de tout le théâtre, c'est plutôt un point de vue inventé par Étienne pour que la personne qui parle s'essaie à critiquer, tout en se sentant mal, et en même temps voulant affirmer qu'il y a des choses insignifiantes qui se passent sur scène. C'est surtout très comique parce qu'on s'y reconnaît un peu en tant que public, dans cette lâcheté et à la fois cette jouissance à dire que c'est de la « marde » !

**É. L.** : Je suis d'accord avec Frédérick. Ce n'est pas un éditorial. Un peu comme Nietzsche se plaît à le faire, la mise en présence de contradictions provoque l'intelligence et force la réflexion. Ce personnage est clairement en train d'expérimenter, de façon comique, ce moment de réflexion.

## **PRESSE**

**Drôle de posture** - « Cette remise en question de la place du spectateur va de pair avec une autre : celle, plus préoccupante, du rôle de l'artiste dans la société. C'est l'impression ressentie [...] à la sortie de la première d'*Ainsi parlait...* Cet objet scénique hybride et intéressant, écrit à quatre mains par Étienne Lepage et Frédérick Gravel, affiche une drôle de posture, tant dans sa gestuelle maladroite, hésitante, que dans son discours politique, cynique. »

Luc Boulanger, La Presse, juin 2013

## **PARCOURS ARTISTIQUE**

Frédérick Gravel est un jeune chorégraphe québécois qui travaille autant dans le domaine de la danse contemporaine à l'état pur (*Gravel Works* créé au FTA 2009 et présenté en France, aux États-Unis, et en Allemagne ; *Tout se pète la gueule* créé au FTA 2010) qu'en s'associant avec des productions théâtrales plus conventionnelles, où il apporte sa touche chorégraphique (*Mutantes*, Place des Arts 2010 ; *Les Mutants*, Espace Go 2011). Son refus des formes classiques et sa recherche constante de contacts avec le public ouvrent sa démarche à des incursions dans le monde de la musique, du théâtre et de la performance.

# VICTOR



© Phile Deprez

**Du 7 > 10 fév. à 19 h 30**

*avec*

**Viktor Caudron**

**Steven Michel**

*Chorégraphie*

**Jan Martens et Peter Seynaeve**

C'est un duo entre deux corps, celui d'un homme adulte et celui d'un garçon. L'un a déjà accompli un long chemin, l'autre veut grandir aussi vite que possible.

C'est un jeu sensuel des muscles, mais aussi une lutte pour le pouvoir à armes inégales.

Un petit récit sur ce qui est grand et sincère, fort et innocent, mais surtout sur l'envie d'être proche. Un portrait intime d'une relation.

# ENTRETIEN

## avec Jan Martens et Peter Seynaeve

Propos recueillis par Justine Boutens / Campo

L'homme de théâtre Peter Seynaeve et le chorégraphe Jan Martens créent un premier spectacle ensemble. Ils veulent sonder les frontières entre leurs genres respectifs et rechercher les correspondances possibles.

### **Comment vous est venue l'idée de travailler ensemble ?**

**Jan :** Il y a quelque temps déjà, j'ai demandé à Peter, qui est un ami, d'intervenir en tant que conseiller sur un spectacle que je réalisais avec cinq étudiantes de l'académie de danse. Moi, je n'avais aucune expérience du travail avec les jeunes, alors que Peter s'y connaissait déjà. Et puis, je savais qu'il avait le talent nécessaire pour permettre aux (jeunes) interprètes et danseurs d'avoir une présence neutre en scène.

**Peter :** Cette première pièce a été suivie d'autres collaborations. Progressivement s'est imposée l'envie de créer réellement quelque chose ensemble, puis Jan a proposé de faire un spectacle sur des hommes d'âges différents. Nous en avons finalement tiré un duo entre un adulte et un enfant.

### **Qu'est-ce qui vous unit ?**

**Jan :** Dans mon travail, je recherche toujours l'humanité, je veux placer des personnes réelles sur le plateau. C'est aussi l'un des points forts de Peter.

**Peter :** Nos méthodes de travail sont complémentaires. Je travaille le plus souvent d'une manière très concrète, tandis que le mode de travail de Jan est plus instinctif et abstrait. Le côté instinctif de son approche m'a inspiré ; me détacher du niveau anecdotique dont je m'inspire souvent était un défi. Mais il est évident qu'au cours du processus de répétition, nous nous heurtons de temps en temps aux contradictions qui y sont inhérentes. Recherchons-nous un

équilibre entre les deux ou laissons-nous l'un des deux prendre le dessus ? Nous n'avons pas encore tranché.

### **Est-ce que le fait de pouvoir travailler sans paroles offre une certaine liberté au créateur de théâtre ? Ou, au contraire, cela rend-il le travail plus difficile ?**

**Peter :** L'un des thèmes principaux du spectacle est « grandir ». C'est un concept abstrait que je n'adopterais jamais comme point de départ au théâtre, mais qui s'est à présent manifesté, après plusieurs répétitions. D'habitude, je commence par l'écriture de dialogues ; les concepts abstraits n'y ont pas vraiment leur place. Cette thématique est donc issue de cette méthode de travail peu habituelle pour moi.

**Jan :** Elle est plus proche de mon mode de travail. Je pars souvent d'une donnée très concrète ; l'abstraction apparaît plus tard, au fil des recherches.

**Peter :** Je me prends souvent à chercher des points de repère, surtout au début, à vouloir nommer et définir les choses. Je suis content que, cette fois-ci, il ne faille pas répondre à des questions telles que « comment s'appelle ce personnage ? », « quelle est son histoire ? » etc.

L'inégalité entre les danseurs est intrinsèque : entre grand et petit, attendrissant et puissant, fort et faible. Mais nous voulons montrer davantage que ces contrastes, qu'une épreuve de force, que des rapports de force. Il s'agit justement de la complexité des rapports entre eux deux et des associations d'idées que cela peut susciter.

Si nous avions opté pour un homme et une femme, les aspects sous-jacents de leurs rapports auraient été beaucoup plus clairs. Dans le cas d'un homme et d'un garçon, les possibilités sont bien plus nombreuses, mais aussi plus complexes. Leur relation peut évoquer toutes sortes d'idées et nous voulons qu'elles restent toutes présentes. Un homme et une femme qui s'enlacent, c'est souvent univoque et cela suscite probablement de l'attendrissement.



**Dans Victor, l'accent est fortement mis sur les corps des danseurs.**

**Peter :** Pour moi, voir les corps sur scène, c'est très émouvant, c'est très parlant. Placez les côte à côte et vous voyez les muscles très développés d'un homme adulte et les muscles fluets du garçon qui veut lui ressembler. L'un des corps est jeune, c'est la version miniature de l'autre, qui a déjà vécu et travaillé, qui s'est entraîné et a souffert. Voilà pourquoi j'aime tellement travailler avec des adolescents ; la vulnérabilité qu'ils ont entre 12 et 20 ans, l'impuissance à maîtriser leur corps est émouvante.

**Comment un garçon de douze ans aborde-t-il un spectacle de danse ?**

**Peter :** Lorsque je crée une pièce de théâtre avec des jeunes, ils peuvent suivre l'histoire, s'y identifier. Ici, c'est nettement plus difficile, car une pièce de danse possède un degré d'abstraction élevé. Mais Viktor (Caudron) le gère très bien. Puisque la breakdance est son passe-temps favori, il s'intéresse évidemment déjà plus au fonctionnement d'un corps.

**La part du décor et de la musique est modeste. Est-ce un choix délibéré ?**

**Jan :** De ce fait, le regard est totalement dirigé vers les corps. Le contexte est secondaire par rapport au mouvement des corps, jusque dans les plus petits muscles. Cette forme épurée offre l'espace nécessaire à la réflexion.

**Peter :** C'est ce qui suscite l'émotion : purement deux corps et ce dont ils sont capables. Nous y avons perçu à un certain moment un lien avec l'œuvre de Berline De Bruyckere. Elle montre, elle aussi, uniquement des corps dans des positions déterminées et elle sait ainsi émouvoir le spectateur. La grande vulnérabilité qui s'exprime dans son travail, nous essayons à notre tour de la montrer à travers nos corps en mouvement. Observer le corps d'un enfant, qu'il ne maîtrise pas encore entièrement, a quelque chose de consolateur, d'émouvant.

**Jan :** Au théâtre, on a le temps d'observer de plus près des choses pour lesquelles on n'a pas le

temps dans la vie de tous les jours. Ce spectacle est une lente focalisation sur la dimension corporelle. Nous exposons une forme d'intimité qui, pour la plupart des gens, n'a rien d'évident en raison de notre culture de la rationalité. C'est une expérience physique quasiment animale. Nous invitons tout le monde à prendre le temps. Et à regarder.

## PRESSE

« Outre un portrait, *Victor* est l'occasion d'observer des corps. Les muscles se révèlent jusque dans leurs moindres détails. Les corps sont temporairement déshumanisés. Nous sommes fascinés par le jeu de traits et de reliefs, de vibrations et de mouvements. La dimension physique n'est pas envoûtante par sa force brute, mais par sa sérénité. Les mouvements lents et le jeu d'ombres suspendent le temps, l'espace d'un instant. Voici le corps dans toute sa subtilité.

*Victor* est tout sauf un tourbillon. Martens et Seynaeve n'épatent pas, ils émeuvent. Le jeune interprète se montre aussi fort que le danseur professionnel. Ils forment une belle symbiose dans un duo ravissant qui nous fait quitter la salle le sourire aux lèvres. »

Eline Van de Voorde, COBRA

« Avec des mains qui griffent, tirent et poussent et des pieds qui cognent, grimpent et glissent, les deux danseurs labourent l'âme des spectateurs dans *Victor*, un spectacle d'une beauté étourdissante.

Voici la sculpture intitulée « Être humain », dansée superbement et sereinement. Avec toute la puissance du *Discobole* de Myron, l'élégance du *Baiser* de Rodin et la fragilité des œuvres de Berline De Bruyckere.

Joignant leurs efforts, Peter Seynaeve et Jan Martens font de *Victor* un duo hypnotique dans lequel les moments les plus intimes d'une vie humaine sont unis en une série, aux douces ondulations, de scènes dansées avec virtuosité. Ou plutôt : de sculptures dansées. »

Els de Steenberghe, KNACK

## TEASER



<https://vimeo.com/67441416>

## PARCOURS ARTISTIQUES

**Peter Seynaeve** (Renaix, 1970) est sorti en 1996 du Studio Herman Teirlinck, après des études de théâtre. Il fait ses débuts dans le marathon théâtral *Ten Oorlog* de Luk Perceval. Il a notamment collaboré avec Laika, tg STAN et HETPALEIS. Pendant cinq ans, il fait partie de l'ensemble permanent du Toneelhuis, où il continue à travailler avec Luk Perceval (*Andromak*, *Dood van een handelsreiziger*), ainsi qu'avec Titus Muizelaar, Gerardjan Rijnders, Eric De Volder, Inne Goris, Lotte van den Berg, Stefan Perceval et Guy Cassiers. Il fait ses débuts à la mise en scène au Toneelhuis avec le spectacle jeune public *As you like it* (2006) et il est actuellement le directeur artistique de JAN. Avec cette compagnie, Peter Seynaeve monte *Je ne comprends pas* (2006), *Thierry* (2007), *Cement* (2008), *Mondays* (2009) et *Betty & Morris* (2010). Il intervient en tant que coach sur des spectacles de Jan Martens, le film *Little black spiders* de Patrice Toye et les spectacles *Anna* de Joke Devynck à Bronks et *Flou* d'Abke Haring au Toneelhuis.

**Jan Martens** (1984) suit une formation de danseur au Conservatoire royal de Danse de l'École supérieure Artesis à Anvers et à l'Académie de Danse Fontys à Tilburg. Après avoir obtenu son diplôme en 2006, il danse avec

plusieurs compagnies, dont United-C, cie 13, Nat Gras, Koen de Preter et Ann Van den Broek. Depuis 2009, Jan Martens crée également *Speeltijd* pour Nat Gras, une pièce de danse pour les enfants à partir de 8 ans, et en 2010 *I can ride a horse whilst juggling so marry me*, suivi en mars 2011 de *A small guide on how to treat your lifetime companion* (Frascati Producties). Ce pas de deux d'une demi-heure sur quatre mètres carrés a connu un grand succès ; il a figuré à l'affiche de plusieurs festivals, dont Theater Aan Zee, Julidans, Voorjaarsontwaken Korzo, Takt Dommelhof, D-spot Brugge, les Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis et Danza a Bari. Après le passage aux Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, le spectacle a été sélectionné par Aerowaves, un programme international d'encouragement des jeunes chorégraphes. Puis a suivi *Sweat baby sweat* (création à Frascati Producties en octobre 2011). Ce spectacle a récemment été sélectionné pour les Nederlandse Dansdagen (Journées de la danse néerlandaises) et Jan Martens a été sélectionné pour le prix attribué par les Nederlandse Dansdagen au meilleur nouveau talent chorégraphique. Martens a en outre participé comme interprète à *Still Animals* de Tuur Marinus (2012) et *Purgatorio* de De Parade/Vincent Dunoyer (2012).

**Steven Michel** (France, 1986) est sorti de P.A.R.T.S. en 2010 après y avoir suivi les cycles « Training » et « Research ». Depuis, il s'est produit dans les spectacles de David Zambrano, Anouk Van Dijk, Falk Richter, Thomas Hauert et Vincenzo Carta. En 2012, il a créé une pièce en collaboration avec Marcus Baldemar. Il danse en ce moment dans *Sweat baby sweat* de Jan Martens et il collabore à *Victor*.

**VICTOR** est interprété par un garçon de treize ans, Viktor Caudron, et un danseur/interprète professionnel, Steven Michel. Le spectacle s'inscrit dans la longue tradition de CAMPO de création de spectacles interprétés par des enfants et des adolescents, en compagnie de comédiens professionnels ou non.



# IT'S GOING TO GET WORSE AND WORSE AND WORSE, MY FRIEND



© Luc Depreitere

***Du 10 > 15 mars à 21 h***

*avec*

**Lisbeth Gruwez**

*Conception et chorégraphie*

**Lisbeth Gruwez**

*Composition sonore et assistant*

**Maarten Van Cauwenberghe**

*Lumières*

**Harry Cole**

Lisbeth Gruwez explore ici les discours idéologiques et leurs effets sur l'orateur. Elle traduit en mouvement les paroles du télévangéliste américain ultra-conservateur Jimmy Swaggart, de façon précise et épurée. Entre la bande son et la formidable présence de la chorégraphe-interprète se tisse un étrange pas de deux entre symbiose et mise à distance décalée. La danseuse est gagnée par la transe lorsque la voix se met à hurler et à vociférer. Elle met à nu l'aspect compulsif de certains discours et toute la violence qui s'en dégage.

## PORTRAIT

### Lisbeth Gruwez née de la cuisse de Jan Fabre

*La « Guerrière de la beauté », devenue chorégraphe*

Le nom de sa compagnie, créée en 2007 avec le musicien et compositeur Maarten Van Cauwenberghe, donne un indice sur le tempérament de sa patronne. Voetvolk signifie « infanterie » ou encore « pied du peuple » en flamand. Si elle préfère le premier sens, Maarten Van Cauwenberghe, assis à un bureau à quelques mètres, ne rejette pas le second. Manière de dire qu'elle est un vaillant petit soldat, une prolétaire de la danse, toujours en première ligne pour foncer. L'infanterie trinque mais son poing levé ne meurt jamais. Une attitude qui sied à Lisbeth Gruwez, femme indomptable dont la chaleur met le feu à la moindre brindille de conversation. Au moindre geste aussi lorsqu'elle grimpe sur scène.

[...]

Ses faits d'armes, elle les décroche auprès du metteur en scène et chorégraphe flamand Jan Fabre. Interprète de premier plan pendant six ans, de 1999 à 2004, elle y affiche un coefficient de témérité digne du titre de « guerrier de la beauté » dont Fabre couronne ses danseurs. « À 18 ans, je rêvais déjà de travailler avec lui, se souvient Lisbeth Gruwez. Je suis passée le voir à son bureau à Anvers pour lui demander si je pouvais danser pour lui. Il m'a dit de revenir quand j'aurais plus d'expérience. Quatre ans plus tard, il m'a engagée. Grâce à lui, je suis vraiment devenue une artiste. Il m'a donné l'appétit pour travailler. Mais, plus encore, l'honnêteté et l'amour de ce que l'on fait. On a beau avoir du talent, sans le travail, rien n'est possible. »

Et quel boulot abattu ! Quelle performeuse que Lisbeth Gruwez dans les pièces de Fabre ! Dans *As long as the world needs a warrior's soul* (1999), sidérant attentat à la propreté sur le thème du terrorisme, Gruwez baigne dans la sauce tomate et le beurre. Pour *Je suis sang*,

succès et scandale du Festival d'Avignon 2005, elle dégouline de sueur et de sang. Impérieuse, magnétique. « Lorsque j'ai été confrontée pour la première fois à des matières comme le ketchup, j'ai appris à me battre pour survivre sur un plateau gras, raconte-t-elle. Ce sont des produits qui sabotent la danse. Il faut lutter sans cesse mais cette lutte est très excitante. »

Cadeau du chef Fabre à sa guerrière : un solo intitulé *Quando l'uomo principale è una donna*, l'un des plus somptueux de la danse contemporaine, créé pour elle en 2004. Sous influence du plasticien français Yves Klein, dont Fabre est féru, Lisbeth Gruwez se roule nue sous des bouteilles d'huile d'olive d'où s'écoulent des gouttes. « Nous discussions avec Jan et des amis dans ma cuisine pendant que je préparais le repas lorsqu'il m'a demandé de venir le lendemain répéter avec un produit de mon choix, se souvient-elle. J'ai débarqué avec une bouteille d'huile, un pot de Nivéa et du miel. »

[...]

Le petit soldat sait aussi ruer dans les brancards. Après trois ans de tournée et de succès non stop, près de deux cents représentations dans le monde entier de *Quando l'uomo principale è una donna*, la danseuse rend son tablier (ou ce qu'il en reste...) et se fait illico remplacer.

Un an de « tendre guerre » après, elle revoit Fabre. Elle a aujourd'hui les clés des locaux de la compagnie de Fabre, et y répète gratuitement.

« Il est clair que le soutien de Fabre est important, commente Maarten Van Cauwenberghe. Le fait que Lisbeth ait été l'une de ses interprètes compte aussi pour faire connaître la compagnie. Mais c'est à double tranchant. Le public vient voir la danseuse, pas encore la chorégraphe et metteur en scène. Mais les choses sont en train de changer. »

Le premier solo de Lisbeth Gruwez s'intitulait *Forever Overhead*. Ce « saut dans le vide », comme l'évoque la chorégraphe, qui dansait avec un casque de moto, entendait rompre avec le passé et les chorégraphes qui lui « suçaient les idées » pour parler en son nom. L'infanterie l'ouvre, et compte bien se faire entendre.

Rosita Boisseau

## PRESSE

### Traduire le geste en mots

« À la bordure d'un rectangle de lumière, Lisbeth Gruwez observe la salle avec désinvolture. Elle n'est ni dans l'ombre, ni sous les projecteurs, elle se campe dans le clair-obscur. Seule sur scène, sa position intensifie son sourire en coin et son air de défi. Le solo débute en douceur, l'atmosphère sonore est ponctuée de syllabes hachurées. D'une main ferme, elle lisse l'espace comme on balaie les graines sur la table après le diner. Ses vêtements rappellent le conformiste de ce geste : chemise blanche boutonnée jusqu'en haut, pantalons bien repassés, souliers noirs cirés. Puis, le mouvement revient, se dédouble, se quintuple et évolue en danse viscérale et physique qui implique tout le corps. Sous le titre, *It's going to get worse and worse and worse, My Friend*, Lisbeth Gruwez questionne la manière dont le langage s'empare du mouvement. Pour ce faire, la musique de son copain Maarten Van Cauwenberghe rencontre les discours enflammés du télévangéliste ultraconservateur Jimmy Swaggart et de quelques politiciens notables. Déclaration de guerre ou message de paix, on ressent l'énergie du discours sans pouvoir percevoir les mots.

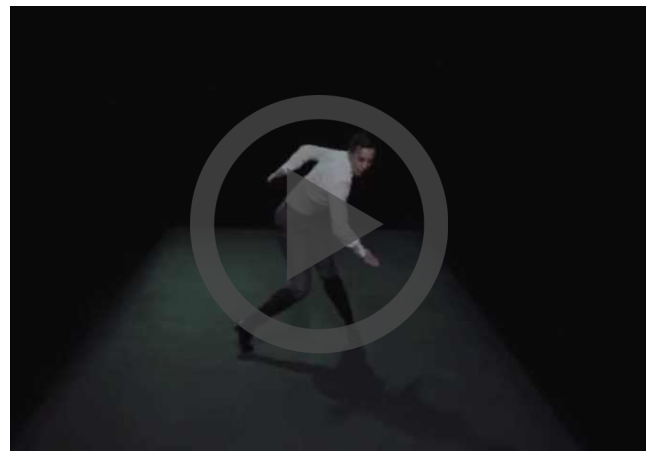
La deuxième partie du spectacle impressionne par la précision des mouvements de la Flamande. Nous laissant en suspens, elle attend. Subitement, elle amorce un mouvement qui est interrompu par un « WAIT » retentissant. Alors qu'il est classique de chorégrapier des mouvements sur le tempo de la musique, Lisbeth Gruwez innove et pratique l'inverse. Ses mouvements font office de tempo et des mots remplacent la musique. La règle est établie, un mot précis succède à tel ou tel geste. Ainsi, elle se met à construire des phrases, et le mouvement devient sujet verbe ou complément, traduit simultanément. L'exercice demande une précision extrême et Lisbeth se montre à la hauteur du défi.

Dans ce solo, un discours fait trembler l'interprète. Si on n'entend pas un traitre mot, la sourdine laisse filtrer l'émotion. L'éloquence et l'énergie de l'orateur sont perceptibles tout

comme le ton qui séduit, persuade et intimide l'auditoire. Alors que le corps de la danseuse se laisse porter dans un crescendo de convulsion, alors que le son du discours grimpe, le climax de la pièce explose sur des violons retentissants. La musique remplace le discours et la jeune femme exulte, saute, sourit dans un élan d'espoir ahurissant. »

Véronique Voyer

## TEASER



[http://www.youtube.com/watch?v=ErX\\_4AsUAQ0](http://www.youtube.com/watch?v=ErX_4AsUAQ0)

# AH/HA



© Victoriano Moreno

**Du 18 > 20 mars à 21 h**

*avec*

**Mercedes Dassy**

**Anne-Charlotte Bisoux**

**Lisbeth Gruwez**

**Vicente Arlandis Recuerda**

**Lucius Romeo-Fromm**

*Conception et chorégraphie*

**Lisbeth Gruwez**

*Composition sonore et assistant*

**Maarten Van Cauwenberghe**

*Lumières*

**Harry Cole**

Qu'est-ce que provoque le rire dans le corps ? Il se détend, s'abandonne et peu à peu on perd tout contrôle. Le rire pousse aussi le corps au-delà de ses frontières jusqu'à le rendre parfois monstrueux.

Avec *AH/HA*, Lisbeth Gruwez poursuit sa recherche sur le corps en extase. Elle y présente toute la gamme du rire et explore toutes les modulations du corps qu'il entraîne.

## LE RIRE

Pour la première fois, Lisbeth Gruwez se lance dans une pièce de groupe. « *Le rire est un phénomène qui se manifeste en groupe, donc pour moi, c'était une évidence.* ». Il s'agit de creuser le corps en extase, lorsqu'il est dépassé par une force qui l'anime et le secoue.

En effet, à la fin de *It's going...* son corps basculait dans l'euphorie, agité par des tremblements puis sautant de manière répétée vers le ciel. *AH / HA* est la prolongation de ce point d'arrêt, la secousse pouvant ainsi être la résultante d'un fou rire qui se terminerait en hoquets. « *Dans le rire, le corps est initialement accueillant, souriant, il se sent détendu, abandonné mais peu à peu il perd tout contrôle. L'hilarité pousse le corps au-delà de ses limites* », affirme Lisbeth Gruwez. *AH/HA* passe ainsi en revue toutes les gammes du rire et tente de rendre palpable son effet physique et psychique, l'ambivalence de cette émotion universelle, se frottant à la frontière étroite qui sépare le rire des larmes, le révélant tour à tour monstrueux, beau, enfantin ou mélancolique.

Le titre *AH/HA* contient d'ailleurs déjà comme l'envers et l'endroit d'une même pièce, l'éclat de rire et le cri d'horreur.

## PARCOURS ARTISTIQUE

**Lisbeth Gruwez** pratique la danse classique dès l'âge de six ans. En 1991, elle est admise à l'Institut Stedelijk voor Ballet à Anvers, où elle a la possibilité de poursuivre sa scolarité. Après avoir étudié la danse contemporaine à P.A.R.T.S., de 1997 à 1998, elle débute sa carrière professionnelle en intégrant la compagnie Ultima Vez, dans les projets de Pasolini *Heaven and Hell* et *Away From Sleeping Dogs*. Un an plus tard, Lisbeth Gruwez décide de travailler avec Jan Fabre, démontrant ses talents dans *Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier*, suivie de *Je suis sang*, présenté à Avignon. La jeune danseuse sera dès lors sa muse. En 2001, elle joue dans le film de Pierre Coulibeuf *Les Guerriers de la beauté*, sur le travail de Jan Fabre.

Lisbeth Gruwez s'associe ensuite avec Grace Ellen Barkey dans *Few Things* (présenté au Théâtre de la Bastille) et *Cry Me A River* de Riina Saastamoinen. Sa carrière atteint son paroxysme quand Jan Fabre lui dédie, en 2004, un solo : *Quando l'uomo principale è una donna*. L'année 2010 marque un tournant puisqu'elle occupe un rôle de premier plan en incarnant Betty, une mère de famille qui souhaite dépasser son statut social, dans *Lost Persons Area*, le premier long-métrage de Caroline Strubbe. Ce film a été nominé au Festival de Cannes et reçoit le prix de la meilleure actrice féminine au Flemisch Movie Awards.

En 2008, elle crée *Birth of Prey*, une performance qui se joue toujours actuellement. En 2009 elle démontre l'étendue de son talent de danseuse en chorégraphiant dans *Forever Overhead* sa vision de la chute, pièce présentée en 2009 à Toulouse pendant le Festival CDC. En 2010, Lisbeth Gruwez crée son premier groupe de performance HeroNeroZero et joue le rôle principal dans un court-métrage de Silvia Defranc. En 2011, elle crée les performances *L'Origine* et *It's going to get worse and worse and worse, my friend*.

# 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 Diverres
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	Pascal 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