



HAL
open science

Raconter les enjeux corporels et dramaturgiques de l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus : In spite of wishing and wanting (2016, revival) et TrapTown (2018)

Asimina Danai Papadopoulou

► To cite this version:

Asimina Danai Papadopoulou. Raconter les enjeux corporels et dramaturgiques de l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus : In spite of wishing and wanting (2016, revival) et TrapTown (2018). Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03116618

HAL Id: dumas-03116618

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03116618>

Submitted on 20 Jan 2021

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

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

**Raconter les enjeux corporels et
dramaturgiques de l'univers
chorégraphique de Wim Vandekeybus :
In spite of wishing and wanting (2016,
revival) et *TrapTown* (2018).**

**Asimina Danai
PAPADOPOULOU**

Sous la direction de Gretchen Schiller

**UFR LLASIC (Arts Lettres Langues)
Département Création Artistique**

Mémoire de Master 1

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de Mémoire, Gretchen Schiller, pour son soutien et ces conseils pendant ma recherche, ainsi que pour son accueil lors du parcours de ce Master.

J'aimerais, encore, remercier Alice Folco pour ces remarques méthodologiques qui m'ont beaucoup aidé à avancer et mieux encadrer mon rapport, ainsi que l'ensemble de mes professeurs pour les outils qui nous ont fournis tout au long de l'année.

Je voudrais, encore, remercier les trois membres de la compagnie Ultima Vez, G.J., F.A. et Y.L., pour leur disponibilité et leur envie de discuter avec moi et répondre à mes questions, ainsi que la responsable de la communication de la MC2 de Grenoble, Nina Penz, pour m'avoir mise en contact avec la compagnie. Je remercie, en particulier, G.J. pour son envie de discuter avec moi après un long et exigeant training.

Je ne pourrais pas, non plus, oublier à remercier le responsable de documentation au Vlamms Theater Institute, Christel De Brandt, qui m'a transmis des archives nécessaires pour mon enquête.

Je remercie également les amis francophones qui ont pu me relire et corriger mon expression parfois « gréco-française ».

Finalement, je dois un grand merci à ma famille, sans l'amour de laquelle je n'aurais jamais pris la décision de continuer mes études à l'étranger. Merci encore à mes amis, plus proches et plus lointains, qui m'ont soutenu avec leur affection pour ne pas perdre ma motivation pendant ces jours étranges de la quarantaine, à cause de la crise sanitaire du Covid19, qui a bouleversé le monde.

Merci Jésus pour la force intérieure que tu m'as incité à retrouver.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Papadopoulou PRENOM : Asimira-Danai

DATE : 05 Juillet 2020

Sommaire

| | |
|--|----|
| <u>Introduction</u> | 1 |
| <u>Partie I - Description et lecture dramaturgique</u> | 8 |
| A. IN SPITE OF WISHING AND WANTING | 9 |
| 1.ENTRE REVE ET VOL | 9 |
| 2.LE DESIR..... | 17 |
| B. TRAPTOWN | 23 |
| 1.ENTRE MYTHE ET REALITE | 23 |
| 2.LE CONFLIT | 31 |
| <u>Partie II - La création d'un univers</u> | 38 |
| A. DECLENCHEURS DU MOUVEMENT | 39 |
| 1.LE CORPS DU DANSEUR AU SEIN DE LA CREATION | 39 |
| 2.L'INSTINCT A TRAVERS LE CORPS ANIMAL ET LA NOTION DU RISQUE | 42 |
| B. VERS LA CONSTRUCTION D'UNE HISTOIRE | 47 |
| 1.LA PRISE DE PAROLE ET LE TEXTE | 47 |
| 2.LA PUISSANCE DE L'IMAGE | 51 |
| 3.AUTRES MEDIUMS ARTISTIQUES | 54 |
| <u>Partie III - Les ressources dérivées du training</u> | 57 |
| A. À LA RECHERCHE D'UN MOUVEMENT NATUREL | 58 |
| 1.L'IMPULSION CONTRE LA FORCE MUSCULAIRE | 58 |
| 2.LE REEL DES SENSATIONS | 64 |
| 3.LA PREPARATION CORPORELLE..... | 68 |
| B. INFLUENCES ET ELEMENTS DU LANGAGE CHOREGRAPHIQUE | 73 |
| 1.LE ROLE DU CENTRE ET DE LA COLONNE VERTEBRALE EMPRUNTES DE LA TECHNIQUE CONTACT IMPROVISATION | 73 |
| 2.L'EXTENSION DE TANGO DANS LES DUOS | 77 |
| <u>Conclusion</u> | 82 |
| <u>Bibliographie</u> | 84 |

| | |
|---|-----|
| <u>Table des illustrations</u> | 94 |
| <u>Table des annexes</u> | 95 |
| Annexe 1 Entretien avec G.J. et F. A. version originale en anglais, réalisé le 13.02.20..... | 96 |
| Annexe 2 Entretien avec G.J. et F.A. traduit en français | 109 |
| Annexe 3 Entretien avec Y.L., version originale en anglais, réalisé le 27.02.2020..... | 124 |
| Annexe 4 Entretien avec Y.L., traduit en français..... | 126 |
| Annexe 5 Notes prises pendant le workshop..... | 128 |

Introduction

La force la plus grande est un profond désir.

-Pina Bausch¹.

En tant que danseuse et jeune chercheuse, j'ai été interpellée par une envie de découvrir et d'examiner de plus près l'œuvre d'un chorégraphe contemporain, dont l'art s'inscrit dans l'héritage de danse-théâtre, autrement connu de l'héritage anglais comme *physical theater*². L'évolution de la danse-théâtre qui avait déjà été commencée au XX^e siècle par les membres de la danse expressive en Allemagne, surtout Rudolf Laban et son élève Kurt Joos, et ses représentants constitue un des champs les plus fertiles pour les enjeux chorégraphiques examinés aujourd'hui aussi bien par les chercheurs que par les créateurs.

Cette remarque, ainsi que mon expérience personnelle dans la pratique de la danse, m'ont vraiment inspiré pour choisir comme objet d'étude, les deux spectacles du chorégraphe Wim Vandekeybus et de sa compagnie Ultima Vez. Ce choix est aussi dû à l'opportunité que j'ai eu d'assister à son œuvre en tant que spectatrice, mais aussi en tant que danseuse. Malgré le fait que ce chorégraphe est globalement connu pour ces œuvres à la fois en danse et en cinéma, la recherche universitaire autour de son travail n'a pas eu jusqu'à présent la même ampleur, comme le constate Aurore Heidelberg, qui a effectué une thèse uniquement consacrée à son œuvre³. Son ouvrage est, d'ailleurs, la ressource universitaire principale autour de son travail.

Tout d'abord, nous allons essayer de tracer l'œuvre du chorégraphe tout en le connectant au genre de la danse-théâtre, qui a permis l'évolution de plusieurs voix

¹ BAUSCH, Pina, Traduction de l'allemand : « die größte stärke ist eine große sehnsucht » cité par GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.

² Autour de ce terme, il faudrait souligner qu'il n'est pas identifiable à l'allemand *Tanztheater*. *Physical Theater* est lié à *DV8 Theater* et le chorégraphe Lloyd Newson, donc il se réfère plutôt à ce qu'on pourrait traduire comme théâtre physique. Pour plus d'informations regarde l'ouvrage: MURRAY, Simon and KEEFE, John, *Physical Theaters: a critical introduction*, London and New York, Routledge, 2007.

³ « De plus, cette étude a révélé le peu de recherches scientifiques menées sur le chorégraphe, en dehors des articles de presse ou issues de périodiques, on constate un manque documentaire. Quelques études scientifiques font état du chorégraphe, mais traite davantage du phénomène de la danse belge dans son ensemble », HEIDELBERG, Aurore, *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque: une étude de l'excès dans l'oeuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus: sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante de la visualité*, thèse de doctorat, en Arts du spectacle mention arts de la scène sous la direction de Jean-François Robic, Université de Strasbourg, école doctorale des humanités, Décembre 2012, p. 15.

chorégraphiques par son caractère multidisciplinaire. Entre danse et théâtre, mouvement et parole, le genre de danse-théâtre a conduit à une nouvelle orientation dans le monde du spectacle vivant, en refusant la distinction traditionnelle parmi la danse et le théâtre. Le corps « idéal » proposé par la danse classique donne le relais à un corps plus « brut » qui est marqué par chaque danseur sur scène. La narration chorégraphique ne va plus se priver au récit d'un conte de fée, mais elle va aborder des thématiques de la condition humaine et de la société.

En allant dans cette direction, on pourra constater que les ressources du chorégraphe se multiplient, à la fois par l'insertion de la parole, mais aussi de la vidéo à la mise en scène du spectacle. C'est pour cette raison qu'on adoptera, dorénavant, plutôt le terme des ressources chorégraphiques ou artistiques, afin de décrire cet ensemble du langage chorégraphique, qui comporte aussi bien du mouvement que les autres médiums artistiques. Un dernier élément de la danse-théâtre, qui nous intéressera dans ce mémoire, est la contribution active du performeur en tant que co-créateur, son adresse, voire aussi sa participation avec le public. Ces premières réflexions nous permettent de comprendre le caractère humain de la danse-théâtre, où la condition humaine, ainsi que ses problèmes, l'individu, se met en exergue. Aussi bien au niveau de la thématique que de la représentation, la condition humaine devient l'enjeu principal d'un spectacle de danse-théâtre.

Dans le cadre de mon mémoire, la condition humaine est considérée comme primordiale dans la lecture de l'œuvre du chorégraphe. Ce choix est reflété aussi bien à la manière d'analyse de deux spectacles qu'à la mise en exergue de l'expérience du corps vécu de l'interprète de la compagnie. Ce qui nous intéresse, alors, c'est la manière singulière qu'a le chorégraphe de tisser son matériel afin de « raconter » une histoire qui concerne la condition humaine. En d'autres termes, la problématique que je vais chercher à démontrer est celle-ci : Comment les enjeux chorégraphiques de Wim Vandekeybus se reflètent-ils sur les deux spectacles, sur leur processus de création, ainsi que sur le training avec *Ultima Vez* ?

Passons, maintenant au corpus choisi, il nous faut évoquer la place de Wim Vandekeybus, parmi les chorégraphes belges révolutionnaires des années 1980, dont l'art s'inscrit dans une vague de danse nouvelle et bouleversante. Il est important de souligner que le caractère énergétique de son œuvre le met sur la même ligne que les chorégraphes

avant-gardistes, apparus en Belgique avant lui, tout comme Jan Fabre et Anna Teresa Keersmaeker. Comme le cite le dramaturge et chercheur Erwin Jans, ce qui relie ces trois chorégraphes est leur passion commune pour le mouvement, dont le caractère énergétique et physique est primordial⁴. On constate, d'ailleurs le manque de tradition au milieu de la danse dans ce pays en comparaison aux autres pays d'Europe et l'initiative des jeunes créateurs et chorégraphes d'inventer un mouvement moins lié à ses contraintes classiques (comme l'avait déjà initié Maurice Béjart avec l'école de danse *Mudra*). Ces conditions, avaient préparé pour la proposition du créateur flamand.

En plus, cette intention de créer un langage singulier et révolutionnaire est renforcée par le fait que Wim Vandekeybus est presque autodidacte, sans avoir suivi un parcours académique en danse ou en théâtre. Son court passage en études de psychologie et de quelques cours de photographie à New York, ses quelques cours de théâtre, de danse classique, moderne et tango, l'ont mené à l'interdisciplinarité de son œuvre, qui mélange danse, théâtre et film, ne permettant donc pas de classification absolue. En 1985, il va rejoindre l'équipe des interprètes de Jan Fabre pour le spectacle *Le pouvoir des folies théâtrales*. Esprit libre et inquiet il va très vite suivre son chemin personnel en créant la compagnie Ultima Vez en 1986 avec une équipe de jeunes interprètes. C'est d'ailleurs en 1987, avec son premier spectacle *What the body does not remember*, qu'il gagnera le prix du *Bessie award*⁵, lui permettant une première reconnaissance au niveau international. À partir de ce premier spectacle, alors, Ultima Vez ont construit les bases de leur vocabulaire qu'on voit se répéter, ensuite, dans les spectacles suivants.

L'expérience que Wim Vandekeybus a acquis à côté de Jan Fabre permet quelques associations que l'on retrouve dans ses premières créations de Ultima Vez. Si l'on regarde de plus près l'œuvre de ses deux chorégraphes, on se rend compte de cette idée commune de l'excès des limites, ainsi que de l'influence de Jan Fabre autour de l'effort de projeter sur scène un corps « authentique » et « réel », qui ne prétend rien. Le chorégraphe flamand, néanmoins, va continuer avec une proposition corporelle plus intime marquée par une intensité au niveau physique et menée par son envie de remettre en action sur scène un

⁴ «Seen together rather than in isolation, they bring into relief a voracious passion for movement. Energy and physicality are primary», à JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus*, portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Institute, Bruxelles, 1999, p. 8.

⁵ Il s'agit d'un prix fondé en 1983 par *Dance Theater Workshop* à New York pour honorer des oeuvres exceptionnelles en danse, prenant en considération les filières de la chorégraphie, de la performance, de la musique et de la scénographie.

corps qui « dort » dans la vie quotidienne. Ce qui surprend dans sa philosophie d'action, autrement dit la pensée que sous-tend sa chorégraphie, c'est son désir de ne pas ressembler aux autres et à suivre des règles, mais de faire entendre sa propre voix originale. Cela permet à la compagnie Ultima Vez de trouver une manière de « raconter » une histoire sur scène en essayant à chaque fois de surpasser les limites et de proposer une danse délibérée des restraints culturelles⁶. C'est pour cette raison que certains ont souvent qualifié son mouvement de « violent ». Suite à cette perception Wim Vandekeybus est lié, comme le souligne Aurore Heidelberg, aux chorégraphes apparus vers la fin des années 1980 qualifiés par le terme *eurocrash*⁷. Cette remarque nous sert comme un rappel que dans l'art rien n'est né *ex nihilo* et que Vandekeybus ne pourrait pas être hors de sa génération.

Pourtant, *In spite of wishing and wanting*, ainsi que *TrapTown*, nous serviront comme deux exemples, pour expliquer la manière dont le corps du performeur fonctionne comme un médium de matérialisation des idées artistiques du chorégraphe et surtout, les conditions particulières sous lesquelles il réagit pour supporter un mouvement vertueux et énergétiquement intensif. Ainsi, malgré leur caractère différent, les deux spectacles nous donnent accès à quelques motifs récurrents différemment proposés à chaque fois, mais qui font écho au même code kinesthésique.

En ce qui concerne le terme kinesthésie, il est lié à son étymologie du mot en grec ancien: κίνησις, [kinissis]⁸, qui veut dire mouvement et du mot αἴσθησις, [esthissis]⁹, qui signifie sensation, mais aussi perception. La possibilité, alors, d'accéder à travers le spectacle à la perception du mouvement de la compagnie, nous rappelle la citation de Eugenio Barba et Nicola Savarese: « 'Kinesthésie', ce sens qui permet aux spectateurs de 'sentir' dans leur corps, malgré une inactivité apparente, des impulsions physiques qui correspondent aux mouvements de la scène¹⁰ ». Par le terme code, on signifie l'ensemble des médiums artistiques à travers lesquels le chorégraphe arrive à tisser ses spectacles pour

⁶ JANS, Erwin, *Op. cit.*, p. 8.

⁷ HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 5.

⁸ CHANTRAINE, *Dictionnaire Etymologique Grec*, κινέω, p. 533, <https://archive.org/details/Dictionnaire-Etymologique-Grec/page/n55/mode/2up>, consulté le 14.04.2020.

⁹ *Ibid*, αἴω, p. 41-42.

¹⁰ BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, coll. « Les voies de l'acteur », p. 114, cité par VERLINDEN, Élodie, in IVERNEL, Philippe, LONGUET-MARX Anne, (textes réunis par), *Théâtre et danse : Un croisement moderne et contemporain. Études théâtrales, Volume I : Filiations historiques et positions actuelles*, Centre d'études théâtrales université catholique de Louvain, Louvain, n° 47-48, 2010, p. 133.

ensuite les adresser aux spectateurs. Afin d'accéder à ce code kinesthésique, mon corpus est, de plus, constitué de remarques de deux des performeurs de Ultima Vez, avec qui j'ai réalisé un entretien, ainsi que de notes et remarques effectuées lors de mon expérience personnelle durant le training.

Ma recherche s'argumente à travers quatre méthodes : la description et la lecture dramaturgique de deux spectacles *In spite of wishing and wanting* et *TrapTown*, une lecture kinesthésique¹¹, du training avec les membres de la compagnie G.J. et Y.L., les entretiens avec les deux interprètes qui ont participé dans les spectacles, auxquels j'ai assisté, (G.J., F. d'Andrea), ainsi que des ouvrages théoriques sur le travail du chorégraphe. Principalement, je me suis appuyée sur la thèse d'Aurore Heidelberg autour de la notion de l'excès dans le travail de Wim Vandekeybus (2012)¹², ainsi que sur l'enquête de Erwin Jans (1999) autour du parcours du chorégraphe et de l'analyse de son œuvre¹³. En plus, j'ai été nourrie par le phénoménologue Merleau Ponty et par les textes réunis par Philippe Ivernel et Anne Longuet-Marx autour du théâtre en danse.

Plus précisément, en ce qui concerne l'entretien, tous les deux performeurs ont participé à *In Spite of wishing and wanting*, G.J. en 1999 et dans le film réalisé en 2002 et F.A. à la réanimation que j'avais regardé en 2016. En plus, G.J. était assistant du mouvement pour *TrapTown*, dans lequel il a également participé F. A. Ils ont pu, ainsi, me transmettre leur propre expérience en tant qu'interprètes de la compagnie et me faire changer mon regard quant à la figure du chorégraphe et de l'interprète, qui permet à l'œuvre du chorégraphe et de la compagnie, de prendre vie. Pour cette raison, j'ai assisté à la libre expression de mes interlocuteurs pendant l'entretien, qui était très ouverte.

Le mémoire est divisé en trois parties : La première partie concerne la description, ainsi que la lecture dramaturgique à partir de deux thématiques du désir et du conflit. Afin que le lecteur puisse rapprocher et approfondir des ressources chorégraphiques, il lui faut d'abord illustrer ce qui s'évolue sur le plateau. Ce premier ressenti, en tant que spectatrice,

¹¹ KOSSTRIN, Hannah, « Kinesthetic Seeing: A Model for Practice-in-Research » in MANNING, Susan, ROSS, Janice, SCHNEIDER Rebecca (edit.) *Futures of Dance Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 2020.

¹² HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*

¹³ JANS, Erwin, *Op. cit.*

m'a, ensuite, incitée à la perception et l'interprétation de deux spectacles à travers le désir et le conflit, comme deux fils conducteurs lors de la représentation scénique.

La deuxième partie du mémoire suit l'analyse des éléments plus précis, comme les dispositifs scéniques et la manière dont ils fonctionnent dans *In spite of wishing and wanting* et *TrapTown* pour arriver à construire un univers artistique. Après la lecture dramaturgique, j'essaie d'immerger le lecteur dans le processus de création de deux spectacles, surtout en dévoilant la fonction particulière des différents médiums artistiques. Dans cette partie, la mise en valeur de l'opinion de deux interprètes était considérée comme nécessaire pour mieux appréhender la philosophie d'action du chorégraphe et surtout, la manière dont il tisse son matériel pour arriver au résultat final. Pour cet objectif, on va se concentrer sur deux perspectives principales. L'une concerne plutôt les voies, voire les éléments, qui génèrent la gestualité proposée par Ultima Vez. L'autre se focalise sur la manière dont le spectacle sert comme un moyen de communication, dans le sens où Wim Vandekeybus cherche, à travers lui et les médiums artistiques, à transmettre un message, ou, autrement dit, à « raconter » une histoire.

Finalement, j'ai choisi de consacrer la troisième partie aux ressources que j'ai pu récupérer lors du training. Cette partie est mise en dernière, car elle vise à éclaircir l'approche du sujet de manière plus ample, qui renvoie, dans le cadre mesuré de ce travail, à l'ensemble de l'œuvre de la compagnie et de la formation de ses danseurs, dont une partie se reflète également dans les deux spectacles. En ce qui concerne mon expérience vécue lors du training au studio de la compagnie, celle-ci m'a paru fondamentale pour mon approche. Afin de mieux appréhender les codes spécifiques de la compagnie, j'ai dû expérimenter leur mouvement avec mon propre corps. Ce contact direct avec leurs univers, m'a permis une meilleure perception de leur proposition scénique, puisque j'étais invitée à représenter certains éléments qui seraient, sinon, restés cachés ou non dévoilés de mon point de vue de spectatrice. De plus, j'ai eu l'opportunité d'assister en tant qu'amateur, à la place de l'interprète de la compagnie, pour créer de cette manière mon propre « corps-archive ».

Toutes ces raisons justifient le rôle que porte l'expérience kinesthésique comme point central dans mon approche. L'univers de Wim Vandekeybus, tellement multidisciplinaire, ne pourrait pas permettre qu'une seule approche de lecture. J'aimerais, alors, inviter le

lecteur à suivre durant cette enquête une petite partie de ce voyage que j'ai expérimenté moi-même, guidée par le désir et le conflit.

PARTIE I

DESCRIPTION ET LECTURE DRAMATURGIQUE

A. In spite of wishing and wanting

J'ai eu l'occasion de voir ce spectacle lors du Festival artistique international Dimitria en Grèce en 2016. Ce spectacle a été présenté pour la première fois en 1999 au théâtre de Ferrara en Italie. Ensuite, Ultima Vez l'a présenté une nouvelle fois en 2002 en créant un film basé sur le spectacle, puis avec une nouvelle équipe d'interprètes en 2016. C'est le seul spectacle de la compagnie qui ne comporte que des artistes masculins. Onze performeurs habitent le plateau pour une durée d'une heure et cinquante minutes sans entracte afin de plonger le spectateur dans un monde onirique et littéraire, presque surréaliste. Sous le son de la musique originale de David Byrne les scènes se succèdent librement de manière non linéaire et enrichies par les extraits du film *The Last Words*¹⁴, qui pénètre le spectacle.

1. Entre rêve et vol

Il arrive le soir du spectacle tant attendu puisqu'il a été le premier spectacle de danse-théâtre auquel j'ai assistée. On arrive au théâtre avec mon professeur de danse et quelques camarades. Nos chaises à la cinquième ligne à droite du plateau nous accueillent dans une salle pleine de monde. Je ressens le public un peu agité comme si ce voyage entre rêve et vol, dont le spectacle va nous amener, avait déjà commencé.

Le rideau s'ouvre et nous dévoile deux performeurs au milieu du plateau. Deux hommes sont attachés à la tête par le biais d'une corde. Habillés en costume, ils murmurent en italien des paroles associés à un cheval. Ses voix s'échangent au microphone qui se trouve devant chacun d'eux. Celui qui parle tire l'autre par la corde se laissant par la suite entraîner. Peu après, le plateau commence à être habité par les autres performeurs qui, habillés en chemises et pantalons, mettent leur col dans la bouche et courent autour en imitant un cheval agité. Tous ces hommes, de plus des deux interprètes déjà sur le plateau,

¹⁴ VANDEKEYBUS, Wim, *The Last Words*, productions Itinera Films, Ultima Vez, 1999.

commencent à remplir la scène d'une énergie vorace. Cette course au galop nous fait plonger dans un univers presque bestial.



Figure 1 : Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, ©Cultuurcentrum Diest, https://www.facebook.com/pg/cultuurcentrumdiest/about/?ref=page_internal.

Yassin Mrabtifi, un performeur ayant le rôle d'un observateur ou d'une voix narrative coupe ou remplit la danse impulsive des autres, en prenant le relais. Il commence à parler pendant que les autres interprètes continuent à courir au galop. Certains essaient même de sauter par-dessus la corde reliant les deux danseurs. Ses paroles sont instinctives et sans cohérence. Il raconte des fortes volontés de son enfance et des images de ses rêves qui lui viennent en tête. Pourtant, elles lancent le défi pour que tout le monde s'identifie afin d'exprimer un propre désir ou un rêve. On entend les autres parler spontanément, chacun dans sa langue maternelle. Ces paroles spontanées aux intonations diverses, que chaque langue suscite, nous font sentir en tant que spectateurs, comme témoins de leurs rêves. On reste, ensuite, submergés dans ce monde surréaliste pendant tout le reste du spectacle.

Ce délirium s'arrête successivement lorsque les performeurs commencent à quitter le plateau. Seul Knut Vikström Precht, dont le rôle avait initialement été joué par G.J., reste avec sa chemise et sans pantalon et se met à dormir sur le plateau avec un coussin. Soudain, le coussin s'éclate et provoque son brusque réveil. Le plateau se remplit

de plumes pendant qu'il commence à sortir de son état endormi et « civilisé ». Il se déshabille en criant. L'homme revient, ainsi, à son état primitif, comme s'il était un animal cherchant à fuir de sa cage. Le monde intime de ses rêves est maintenant interrompu et lui-même, mené par son extase, bouge sans pouvoir se contrôler. F. A. un autre danseur, arrive avec une petite lanterne en essayant de le calmer. Il parle au public pour expliquer sa situation. Knut Vikström Precht cherche à se protéger de cette exposition sous le tapis de la scène. Il le tire fort vers lui et se met en dessous. Son cauchemar finit quand un autre danseur l'invite à quitter le plateau et s'habiller.



Figure 2 : Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Les autres performeurs apparaissent sur scène demi-nus. Ils portent des longues jupes faisant écho aux costumes rituels des derviches. Ils rentrent avec des petites lanternes à la main. L'addition *chiaro-scuro* nous immerge presque dans un tableau de Caravaggio, comme le décrit dans sa revue Elisa Vaccarino¹⁵. Ils se dispersent tout au long du plateau.

¹⁵« [...] Initially wearing long robes made of dark silk, the men appear in a light befitting a Caravaggio painting », VACCARINO, Elisa, « The new Wim Vandekeybus », *Ballet International: tanz aktuell*, mai 1999, p. 53.

Ils restent debout, les yeux fermés, comme s'ils dormaient. Successivement, chacun à son rythme, commence à se réveiller. Ils ouvrent d'abord les yeux, tout étonné, comme si quelque chose, comme un insecte, avait pénétré leurs corps. Ensuite, ils se mettent dans un mouvement en solo aux gestes spontanés et impulsifs en essayant de se débarrasser de ce qui les gêne. On voit un corps se tirer et tourner autour de son axe de manière presque épileptique. Le mouvement continue toujours sans cesse et fait chaque « rêveur » voyager sur le plateau. Quelques danseurs tournent en l'air en spirale et atterrissent sur terre pour se relever par la suite. Leur danse commence toujours par un tour autour de leur axe pour s'ouvrir vers l'espace et les autres.



Figure 3 : Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Après un certain temps, on ressent qu'il y a une accumulation énergétique aussi bien de leur danse que de la musique. Quelqu'un parmi le cœur des rêveurs, qui sont toujours en train de bouger, commence à parler dans un micro au milieu du plateau. La musique continue au fond, mais sa voix accentuée par un son électrique qui suscite le microphone arrive à nos oreilles comme un écho de son sommeil. On ressent un ton angoissé qui reflète sa difficulté lorsqu'il essaie de se souvenir de quoi il avait rêvé pendant qu'il dormait, comme s'il venait de se réveiller d'un cauchemar. On constate son remarquable effort, ainsi que sa volonté immense de le faire. Il insiste surtout au mot oiseaux, dit « birds » en anglais,

qui reste clair à nos oreilles même après la fin de ses paroles. Les autres danseurs lorsqu'ils font sortir cette énergie reviennent dans le même état qui les a mis à bouger. Ils s'immobilisent en rentrant dans leur sommeil toujours debout et yeux fermés.

Dans la prochaine séquence, soudain, l'un d'entre eux se réveille et se distingue en avant-scène. Il montre intensivement ses dents jusqu'à ce qu'il découvre qu'il dispose d'une dent noire. Cette découverte le choque à tel point qu'il se met à crier aux autres pour les réveiller et leur montrer. En même temps, il les frotte fortement avec ses doigts, comme s'il essayait de les faire blanchir. Successivement, les autres interprètes le rejoignent et commencent à faire pareil. Ils crient tous spontanément, toujours dans leur langue maternelle et presque simultanément. Je sens leur peur, leur angoisse et presque une extase dans les visages accentués par la lumière des lanternes. Cette foule de performeurs agités nous évoque encore une ambiance primitive, on dirait un peuple de fous. Peu à peu, ce magma d'énergie collective se disperse vers l'avant-scène.



Figure 4 : Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Ce cœur des gens excités avec les petites lanternes de lumière dans leurs mains nous fait penser au film de court métrage *The Last Words*, « Les derniers mots » en français, qui est projeté durant le spectacle. Dans ce film, créé pour la première représentation du

spectacle en 1999, on reconnaît un univers assez médiéval à sa représentation. Un vendeur de cris touche de l'argent pour donner aux gens la voix qu'ils veulent entendre, par exemple quelqu'un désire entendre un poisson parler, tandis qu'une femme veut un cri de plaisir. Le vendeur vient, finalement, à un roi-tyran, entouré par un groupe de serveurs fous, qui sont tous excités, comme les danseurs sur le plateau. Le roi achète ses dernières paroles du vendeur et pendant qu'il est en train de les confier à ses serveurs, ils le tuent. Ainsi, un parmi eux prend sa place au trône et demande aux autres de lui ramener le vendeur de cris, afin qu'il puisse apprendre quels étaient finalement les derniers mots du roi. Le tyran lui demande en colère, mais le vendeur, accordé par sa tête, déclare désespéré qu'il ne peut pas répondre à cette question. Alors, le tyran crie à la foule des serveurs fous autour de lui qu'ils lui coupent la tête. Dans la dernière séquence, on les voit tous, à l'exception du vendeur, accordés par la tête dans une potence. Le serveur qui a repris le pouvoir est décapité, tandis que les autres se débarrassent du nœud et courent librement.

L'écran s'éteint et on revient sur le plateau. Cette fois, les performeurs entrent en costume. Ils gardent dans leur main la moitié d'une orange et ils cherchent son binôme parmi les autres performeurs. Ils se rapprochent, menés par la curiosité et le désir de trouver un binôme. Ils se dégoûtent quand ils ne trouvent pas leur équitable, mais successivement, ils arrivent tous à le reconnaître. Cette découverte les attire vers l'autre personne avec qui ils se tiennent par les bras et échangent un regard très passionné et sensoriel, comme celui d'un couple de danseurs en tango. Le duo devient, ainsi, très intime et, presque détaché du public, il y évolue une relation tensive, mais à la fois très vulnérable qui reflète l'échange de pluralité entre féminin et masculin. Cet échange d'énergie arrive à son sommet, quand les danseurs ouvrent leurs deux bras et l'un des deux rattrape l'autre pendant qu'il saute, pour lui faire un tour en l'air et le déposer soigneusement sur le plateau.

On arrive, ainsi, à la dernière partie qui est la plus marquée par le mouvement et moins par la parole. Les danseurs reviennent sur le plateau en étant habillés en simples chemises et pantalons, comme au début. En ce moment, on remarque une intensité d'effort physique. Les performeurs, d'abord en duo et ensuite en petites groupes de trois, se mettent en appuis les uns sur les autres et ils commencent à répondre à un appel des réflexes qui génèrent leur mouvement. Par exemple, un danseur met sa main sur l'épaule de l'autre qui répond en faisant pareil et ainsi évoluent dans une relation tensive, même quand un autre danseur la pénètre. Les performeurs se déplacent, ensuite, sur le plateau de manière frénétique, comme une chasse d'animaux. Ils continuent à bouger dans un délirium entre

chute et vol. Quelques-uns se mettent à courir jusqu'à ce qu'ils sautent en l'air en tournant dans le spiral et que deux autres danseurs les rattrapent. Comme s'ils étaient des élastiques, les performeurs luttent contre la loi de gravité dans un éclat, sans qu'on s'en aperçoive où il commence et termine leur mouvement.

Cette tension entre eux, qui présuppose leur présence absolue, crée de nouveaux couples. Quelques danseurs sont portés par les autres de manière que l'un des deux est debout et l'autre l'embrasse avec ses pieds. De cette position, il met la moitié de son corps hors sol et l'ouvre lentement comme s'il était un oiseau en train de voler. De même, il ouvre ses bras de côté, nous faisant penser aux ailes. Ce corps penché avec ses bras ouverts montre une envie de découvrir tout ce qui se trouve autour et en même temps, transmet une sensation de liberté du corps qui surpasse ses dimensions humaines. La séance des cinq hommes sans chemises en état de vol nous surprend par la beauté et le potentiel de leur corps.



Figure 5 : Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, ©Cultuurcentrum Diest, https://www.facebook.com/pg/cultuurcentrumdiest/about/?ref=page_internal.

Après cette séquence, les performeurs commencent encore à se déshabiller. Ils restent juste avec leurs chemises et leurs sous-vêtements. Quelques-uns descendent du plateau et se rapprochent du public avec la petite lanterne à la main. On continue d'entendre quelques paroles. Knut Vikström Precht, qui avait joué le rôle de l'homme agité, revient au milieu du plateau mené cette fois d'une envie vorace de faim. Il crie en exigeant à manger. Les autres performeurs lui donnent, alors, de vraies pommes de terre qu'il essaye de saisir sur le plateau avec une fourchette. Il les lance au public et en arrière-scène et se met contre les

autres avec le couvert. Son corps, légèrement plié, nous fait penser à un animal, qui se prépare pour attaquer. Yassin Mrabtifi, en tant qu'observateur, reste assis dans une chaise en faisant écho au tyran dans le film et se moque des autres. Après, il se rapproche de l'homme en état sauvage pour le calmer.

La foule des danseurs qui l'entourait se disperse, ainsi que la tension énergétique qui avait suscité la scène précédente. On voit le plateau dépouillé, se remplir de plumes sous une lumière bleu foncé. Cette luminosité nous permet successivement de reconnaître les performeurs qui sont allongés sur le sol du plateau. Avec leurs sous-vêtements et une chemise aussi blanche, ils commencent à bouger en se décollant lentement dans un effort de s'élever vers le ciel. Au début, ils tirent leurs pieds et leurs mains et ensuite, ils commencent à tourner en se détachant du sol jusqu'à ce qu'ils s'allongent tous avec leur poitrine sur le sol et leur bras ouverts. L'observateur, Yassin Mrabtifi, quitte le plateau en regardant ses créatures mystérieuses qui semblent inconnues et étranges pour l'homme. Avec leurs bras et des mouchoirs blancs dans leurs mains, ils font des battements d'ailes. Les performeurs commencent à trembler pour préparer leur vol. Dix hommes, entourés par des plumes, se décollent successivement du plateau en s'éclatant en l'air pour retourner au sol, comme les oiseaux qui essaient d'apprendre à voler. C'est presque magique de les voir palpiter pleins de joie et d'extase. La sensation onirique que nous a créé cet univers arrive maintenant à son sommet.



Figure 6: Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Le spectacle devient, ainsi, un univers très littéraire qui anime le spectateur et le remplit d'évasion en le faisant sortir du théâtre avec une sensation de fuite dans un monde fantastique.

2. Le désir

Déjà affiché dans le titre du spectacle *In spite of wishing and wanting*, littéralement traduit *En dépit du souhait et de la volonté*¹⁶, le motif du désir semble un élément fondamental de ce qu'on voit évoluer sur le plateau. Pour reprendre les termes de Pil Hansen autour de la dramaturgie : « (Pourtant) l'enjeu principal de la dramaturgie d'un spectacle reste la manière dont les tâches et les ordres génèrent l'interaction et le mouvement¹⁷ ». En quoi, alors, ce motif fait sens pour lier les images scéniques décrites auparavant et permettre l'interaction et le mouvement ? On pourrait, alors, commencer par ce que la chercheuse Michela Marzano souligne d'une liaison entre le désir et l'action :

Le désir est tout d'abord le fait ou l'acte de désirer, un acte qui se déploie dans des activités qui sont à la fois spécifiques et significatives du désir lui-même. Ainsi, le désir n'est pas séparable des activités qu'il engendre et, en même temps, il en est le point de départ¹⁸.

Selon cet extrait, le désir est strictement lié à l'action en constituant, ainsi, le stimulus qui la génère. Il nous intéresse, alors, au sein du spectacle, en tant que force motrice qui met les performeurs en mouvement afin qu'ils expriment une envie profonde. Plus que sa réalisation, le désir est plutôt une condition qui met l'individu à la recherche d'un objet. La force de son envie réactive son être et le soumet à un état de revendication permanente. En ce qui concerne le spectacle, ceci est né d'abord par une envie de Wim Vandekeybus de raconter une histoire qui exprime le désir de onze hommes qui dansent¹⁹. En plus, Stefano

¹⁶ BOISSEAU, Rosita, « Douze Hommes en proie à une peur animale », *le Monde*, 06.07.1999.

¹⁷ La traduction de cet extrait en anglais, ainsi que d'autres qui suivent est fait par moi-même, sauf si je note le nom du traducteur. Pour cette raison, j'évoquerai à chaque fois la citation originale, comme ici : « (However) the central principle of the piece's dramaturgy remains the way in which tasks and rules generate interaction and movement », HANSEN, Pil, « The Dramaturgy of performance generating system », in HANSEN, Pil, CALLISON, Darcey (edit.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement* New York Choreographies, 2015, p. 125.

¹⁸ MARZANO, Michela, « Le désir : un équilibre instable entre manque et puissance », *Analyse Freudienne Presse*, vol 15, n° 1, 2007, p. 35.

¹⁹ On lit dans l'entretien de Wim Vandekeybus : « Comment décririez-vous *In Spite of Wishing and Wanting* ? Quel est son sujet ? : Le désir. Humain, masculin. Pas nécessairement pour la gent féminine mais en général, cette volonté de tout posséder. Le désir est fugace, mais nous en jouons en nous volant les uns les autres. La question est de savoir comment transposer cela sur scène ou dans un film [...] »,

Questorio, un des acteurs qui a participé au court métrage *The last words* souligne autour de « la création [qui] est d'abord le désir de créer²⁰ ». On se rend compte, alors, que le désir, envahit déjà le chorégraphe lors de la perception et ensuite de la création du spectacle, dont il est la matérialisation.

Par conséquence, son premier appui sur *In spite of wishing and wanting*, se trouve dans le fait qu'il génère le spectacle lui-même. En ce qui concerne la manière dont le désir suscite l'action sur le plateau, il y a, d'abord, une forte liaison avec le motif du rêve qui se répète, en nous permettant d'entrer dans l'inconscient des danseurs-rêveurs. On lit dans le programme du spectacle en 1999 :

[...] les rêves sont pleins de vie et de mouvement : ils sont comme de fenêtres sur nos désirs et nos espoirs les plus secrets. Cet état de l'être en sommeil a été choisi comme esquisse de base de spectacle, il offre de nombreuses possibilités : dormir, rêver et mourir, comme états en mouvement du corps et de l'âme²¹.

À la suite de cette remarque, on s'aperçoit que le motif de rêve sert comme un point d'entrée dans le monde intérieur de performeurs, dont le mystère ils nous dévoilent aussi bien par le mouvement que les paroles. Ainsi, le chorégraphe essaie d'exposer les danseurs au public dans un moment subtile, comme celui du sommeil, où les pensées les plus intimes émergent sans que quelqu'un puisse les contrôler. Il l'exprime clairement quand il parle du spectacle durant son entretien : « Il est comme un rêve que partageraient les onze comédiens sur scène. Leurs plus profondes envies se manifestent durant leur sommeil. Ils dansent endormis, ainsi leurs corps expriment leurs désirs intérieurs²² ».

Lors de la première scène on a les deux danseurs qui parlent à un petit cheval pour lui proposer de faire un grand voyage tous ensemble. Il semble que ses paroles constituent l'expression d'un désir enfantin possiblement lié à la propre enfance du chorégraphe qui, en tant que fils d'un vétérinaire, a grandi près de la campagne, élaborant une relation très proche des animaux. Ce profond désir d'un voyage libre à cheval, dont l'énergie fait

DAMIEN, Julien, « Les ailes du désir », *LM Magazine*, 01.09.2016, <http://www.lm-magazine.com/blog/2016/09/01/wim-vandekeybus/>, consulté le 06.05.2020.

²⁰ PROGRAMME DE SPECTACLE: *In spite of wishing and Wanting: the creation*, Bruxelles, 1999, p. 8.

²¹ PROGRAMME DE SPECTACLE: *In spite of wishing and Wanting: the creation*, Bruxelles, 1999, p. 5.

²² DAMIEN, Julien, *Art. cit.*

ressortir le mouvement du galop agité des danseurs, donne les relais aux autres performeurs pour raconter leurs rêves secrets.

Quelqu'un dit qu'il voudrait bien être une panthère, tandis qu'un autre voudrait voler comme un oiseau. Il s'agit des désirs difficiles ou presque impossibles à effectuer, mais cela les rend encore plus puissants chez les performeurs qui lancent une danse afin de les réaliser. Le moment du sommeil, permet à leur imagination de « galoper » sur le plateau lorsqu'ils se réveillent brusquement comme s'ils étaient frappés d'un coup électrique. Cette danse aux jupes des derviches, illustré pendant la deuxième séquence, devient l'expression la plus évidente du désir qui envahit leur corps et leur esprit. Dix hommes se mettent en délirium dans un temps incontrôlable qui n'obéit pas aux règles de la réalité, mais appartient à un univers onirique. Il paraît, alors, que cette situation de sommeil témoigne la fragilité du corps qui se détend pour s'adonner à un moment inconscient comme celui de dormir, mais durant lequel il est chassé par le désir qui génère le mouvement de délirium. Dans son entretien, Wim Vandekeybus souligne clairement ce rapport irréversible entre le désir et l'inconscient :

Je trouve que l'inconscient exprime nos désirs les plus profonds. Il est très facile de dire : " *je veux ça, je veux ça* ", mais après... Ce sont nos désirs et nos peurs qui nous guident. C'est pourquoi, les danseurs dorment debout sur le plateau, ils sont dans le flottement de la rêverie²³.

Comme stipulé dans la citation du programme, cet état de rêverie permet aussi une liaison avec la peur et la mort. La peur constitue, selon Wim Vandekeybus, un aspect associé au désir. On peut lire dans la fiche du spectacle :

La peur de devenir possédé par quelque chose ou quelqu'un d'autre a un revers : le désir de se changer en quelque chose ou quelqu'un d'autre. La peur et le désir gravitent autour d'un même noyau. C'est ce désir de transformation qui est le thème central de *In Spite of Wishing and Wanting*²⁴.

Le désir, alors, s'exprime aussi lorsque quelqu'un veut éviter une peur. Dans le spectacle, quand les danseurs parlent de leurs désirs enfantins de se transformer en un animal, leurs envies se lient également à une peur profonde qui les envahit pendant leur sommeil. Un autre aspect de cette peur est celle de la mort contre laquelle ils se battent encore une fois avec la force d'un désir. Si l'on prend, par exemple, la scène où l'un des

²³ BOTELLA, Sylvia, « Wim Vandekeybus – In Spite of Wishing and Wanting, l'insoutenable légèreté de la masculinité », *rtbf.be*, https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_wim-vandekeybus-in-spite-of-wishing-and-wanting-l-insoutenable-legerete-de-la-masculinite?id=9204611, consulté le 05.02.2019.

²⁴ FEUILLE DE SALLE: *In spite of wishing and Wanting*, MC2, Grenoble, janvier 2017.

danseurs découvre ses dents noires et épouvanté crie aux autres, on pourrait dire que la peur que lui provoque cette réalisation le choque à tel point qu'il souhaite les blanchir. La première fois que j'ai regardé le spectacle, cette image de la foule en train de crier m'a fait penser à la peur que nous suscite l'idée de vieillir et en conséquent, la prise en conscience de la proximité de la mort. Les dents noires pourraient fonctionner comme un reflet de ce moment oùquelqu'un se met devant un miroir et se remplit d'angoisse dans la vue de ses premières rides ou cheveux blancs. De plus, la lumière des petites lanternes dans la sobriété du plateau accentue encore plus ce moment de crise et de fureur, qui se transforme en un désir de résister de la part des performeurs, à travers leurs efforts de blanchir leurs dents.

De même, le désir de résister à la mort est mené par l'instinct de survivance, qui s'éclate, selon moi, durant la scène de l'homme en état sauvage qui cherche à manger comme s'il était une créature bestiale. L'énergie primitive qui ressort de ses cris et de son attaque contre les autres performeurs desquels il se sent possiblement menacé, montre à la fois sa terreur et son envie de se protéger. À cause de cette même envie profonde de se protéger, il se met au-dessous du tapis à la première séquence oùtout nu et vulnérable, cherche à fuir des yeux indiscrets du public. Cette interprétation de l'homme sauvage qui souhaite se protéger m'a été également confirmée par G.J. qui a interprété ce rôle pendant le premier essor de *In spite of wishing and wanting*²⁵.

Néanmoins, le désir ne reflète pas toujours ses manifestations intimes et vagues sous la formule d'un rêve ou d'une réaction primitive. Il s'exprime encore vers l'autre, vers un autre corps pendant la scène du tango. Cette recherche incongrue de la moitié d'une orange s'évolue dans un désir charnel vers l'autre, comme les performeurs nous le font sentir pendant leur duo. C'est évident que l'expression du désir lié à l'amour et la revendication de son objet sont indispensables sur le plateau. Pourtant, il est très intéressant que Wim Vandekeybus décide de souligner le caractère sensuel d'un désir à travers d'un couple d'hommes contrairement à son habitude homme-femme, étant le protagoniste dans l'ensemble de ces spectacles. Il explique ce choix à son entretien : « Je ne voulais pas que le désir se limite à celui des hommes vis-à-vis des femmes, je souhaitais plutôt un groupe homogène au sein duquel nous pourrions évoquer un monde secret, intérieur que nous partageons²⁶». On se rend compte que le désir devient cette force profonde, des choses

²⁵Annexe 5: Notes prises pendant le workshop.

²⁶ DAMIEN, Julien, *Art. cit.*

qu'on n'ose pas avouer, mais qu'elle nous guide dès l'intérieur, ce qui fait penser également à la phrase de Pina Bausch : « la force la plus grande est un profond désir²⁷ ».

La force d'un désir mène les performeurs en dehors de leurs limites pour créer ce monde surréaliste qui nous surprend lors du spectacle. De plus, leur désir profond de voler éclate à partir de l'explosion du coussin traversant le plateau et des plumes qui les remplissent. Le performeur essaye si intensément de se souvenir de son rêve, qu'il laisse envahir nos oreilles du mot « oiseaux » accentué par le microphone. Après cette séquence, les danseurs semblent toujours en état de préparation pour le vol. Ils embrassent d'abord leur binôme pour s'essayer à cette sensation tout en étant portés par quelqu'un d'autre. Le déploiement de leur corps fascine, car ils arrivent à surpasser son potentiel terrestre limité. Pourtant, leur désir inavoué « s'envole » à la dernière scène, où chaque corps des danseurs quitte son poids terrestre et s'adonne à une envie de fuite, contre la loi de la gravité, qui connaît sa plus grande ampleur lors de son vol vers le ciel. On pourrait même rajouter que le fait de quitter le plateau est lié à l'envie de l'artiste de se libérer de son rôle et de retrouver une énergie extatique pendant son vol.

Pour mieux éclaircir cette dernière hypothèse, nous nous baserons sur la remarque de Michela Marzano autour de la nature du désir:

Il [le désir] est aussi et surtout ce qui permet à chacun de se projeter en dehors de lui-même, de s'activer, d'aller vers la rencontre, de sortir de sa solitude et de s'acheminer là où son désir le pousse²⁸. [...] Il n'est jamais un « point précis ». Il est plutôt une espèce de ligne de fuite, une tension, une expansion [...] Ainsi y a-t-il, dans le désir, une attirance pour le vertige, pour l'abîme de la perte totale de soi²⁹.

Le désir, alors, fonctionne comme un moteur qui incite l'individu à aller plus loin, afin qu'il découvre un monde hors de soi. Selon Michela Marzano, dans cette nature du désir qui fait propager l'individu, se cache le danger de s'abîmer ou de se perdre. La description de cette image de quelqu'un qui se dilate pour arriver à un nouvel état nous ramène directement vers le corps des danseurs, qui, eux aussi, dans leur essai d'expérimentation du désir de voler, s'éclatent vers le ciel, en surpassant leur nature humaine et en se transformant, pour un instant, en créatures aériennes.

²⁷ BAUSCH, Pina, *Op. cit.*

²⁸ MARZANO, Michela, *Art. cit.*, p. 37.

²⁹ *Ibid*, p. 40.

Ainsi, le motif du désir devient un point de référence qui permet aux scènes divisées de retrouver leur fil conducteur. Chaque séquence s'organise autour de cette envie profonde et intime qui met cette foule de fous en mouvement.

B. *TrapTown*

Le spectacle *TrapTown* a été présenté pour sa première en 2018 que j'ai eu l'occasion de voir deux fois à la Maison de la Culture de Grenoble en février 2020. Cette fois-ci, on entre dans une ambiance différente de celle de *In spite of wishing and wanting*, commençant par la construction du spectacle par rapport au texte de Pieter de Buysser, qui sert de fil conducteur pour toute la performance.

Il s'agit d'un texte qui raconte, en anglais, l'histoire du mythe d'Askeville, une ville littéralement appelée la ville piège, *TrapTown*, avec ses habitants qui appartiennent à deux tribus conflictuelles, les Odinés et les Mythriciens. Cet univers, dérivé d'un milieu mythique, se remplit des extraits de vidéos qui se sont projetés durant le spectacle en jouant un rôle primordial dans son évolution. Les performeurs du spectacle et d'autres de la compagnie, habillés en tant que membres de la tribu, vont interagir à travers le film en direct avec les huit performeurs sur le plateau faisant partie de l'action principale. Il s'agit d'une manière très contemporaine de « raconter » une histoire, qui est renforcée par le choix de Wim Vandekeybus de créer le film en noir et blanc. Il mène, ainsi, le spectateur à plonger en une heure et quarante-cinq minutes dans un monde fabuleux, qui l'incite à créer un lien avec le monde réel et contemporain.

1. Entre mythe et réalité

Cette sensation s'est ressentie dès mon arrivée à la MC2 qui était remplie de monde. Parmi le public, je rencontre ma directrice de mémoire et quelques collègues de l'université. J'entre dans la grande salle du théâtre avec mon petit carnet, un peu anxieuse, car il me faut retenir ce que je vais regarder. Je m'assois sur ma petite chaise dans les premières lignes à droite du plateau et je lis le programme en soulignant quelques mots-clés. Malheureusement, je n'ai pas le temps d'essayer l'exercice de concentration de Steve Paxton³⁰, qui aurait pu me préparer au mieux à plonger dans le spectacle, car les lumières s'éteignent.

³⁰ PAXTON, Steve, *The small dance, The stand*, 1977, <https://myriadcity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>, consulté le 01.05.2020.

Le rideau reste fermé pour servir de surface de projection. Tanja Marín Friðjónsdóttir, une danseuse qui joue Marduk, le jeune fils du maire de *TrapTown* qui reste actuellement sous le pouvoir des Odinés, entre en courant dans une lumière un peu froide qui nous cache les détails. Elle bouge ses mains de manière brusque et nerveuse, comme si elle essayait de se débarrasser de quelque chose. Après quelques instants, l'écran s'ouvre à jardin. On voit un lapin gigantesque qui mange une carotte et parle au Marduk d'une voix sérieuse, comme s'il était un dieu. Leur discussion semble un peu ironique, l'animal se trouvant dans un moment très instinctif, comme celui de manger. Cette première image nous étonne et nous impose quelques premières questions concernant son rôle lors du spectacle.

Ensuite, le rideau s'ouvre. Le plateau est marqué par une scénographie avec quelques escaliers asymétriques que l'on peut voir au fond de la scène, donnant l'impression de cubes. Il y a une partie couverte à gauche et une autre à droite de la scène avec des cubes placés sur le plateau sans faire partie du mur. Le milieu reste, ainsi, un espace vide pour la projection. On retrouve aussi une porte qui s'est placée presque au milieu du plateau.

La deuxième scène commence, quand deux interprètes, une femme, Maria Kolegova, et un homme, F. A. entrent, en restant dans une certaine distance, d'une porte qui ouvre sur le mur au fond. L'homme laisse la femme entrer en premier pour ensuite, continuer à se déplacer tout en gardant cette distance pouvant faire écho au code de politesse. Cependant, l'on remarque que ceci est dû au fait qu'ils font partie de deux tribus opposées. Pourtant, leur marche jusqu'à la porte se trouvant au milieu du plateau, devient de plus en plus rapide menant F.A. à rompre la distance et arriver en même temps que Maria Kolegova.

En ce moment, nous nous situons à la première projection, que nous ramène au milieu de la ville. Celle-ci est représentée par un labyrinthe faisant penser au motif des escaliers, décrit antérieurement. L'image s'ouvre par le vol d'un aigle au-dessous de la ville. Cet oiseau prédateur va revenir dans le film pendant le spectacle comme si c'était un œil observateur de l'évolution de l'action. Ensuite, on constate qu'un petit ballon tombe sur l'image en détruisant le labyrinthe autour duquel ils commencent à faire bouger en rythme frénétique les habitants. En même temps, les autres performeurs entrent et se mettent des deux côtés autour des deux autres danseurs qui sont déjà sur le plateau, donnant l'impression d'une accumulation des habitants de la tribu. Marduk monte les escaliers à

gauche du plateau, de point de vue de spectateurs et il commence à parler avec son père et maire de la ville, Jerry Killick, à travers la vidéo semblant plus petit que lui, qui est projeté à grande taille. Cette différence des niveaux rend clair le pouvoir du maire et de son opinion par rapport aux autres. De leur discussion, on apprend la mort de douze personnes, un enjeu qui va provoquer un nouveau conflit parmi les deux côtés.

Jerry Killick reste dans le plan et continue à parler autour de la ville et ainsi, initie-t-elle la vraie histoire du spectacle. Cette séquence donne le relais aux performeurs qui se dispersent sur tout le plateau et commencent une danse en duo, principalement par couple homme-femme. La porte qui était au milieu change pour se mettre de côté leur permettant, ainsi, d'envahir tout l'espace.



Figure 7 : Wim Vandekeybus, *TrapTown*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Leurs mouvements donnent l'impression d'une bataille qui est lancée par la prise de risque entre le binôme. On constate un changement incessant de la qualité de leur relation ludique et très physique. Parmi les danseurs, se déclare un jeu d'appuis impulsifs, durant lequel, l'un des deux, reste toujours en état d'attente pour trouver le bon moment et bouleverser la condition et la position dans laquelle l'avait mis l'autre. Le changement des couples presque cyclique et leur mouvement entre terre et ciel, qualifie la scène d'une action parallèle remarquable qui attire le spectateur.

Quand ce jeu de bataille s'arrête, les danseurs quittent le plateau. Seul Alexandros Anastasiadis, un des performeurs aux cheveux longs, reste pour être coiffée par la danseuse Maria Kolegova. Cette scène quotidienne semble préparatoire pour la bataille des deux tribus. Cela donne l'impression que le performeur coiffé représente, en quelque sorte, la préparation d'un guerrier, car l'action qui a évoluée semble apporter une ambiance de rituel.

Par la suite, elle suit une vidéo-projection, où'on voit Marduk dans le plan avec une autre femme qui est la chanteuse du spectacle, Trixie Whitley. Elles sont projetées de façon très petite, en train de voler comme des oiseaux. On se rend compte qu'il s'agit d'un couple d'amoureux qui se rencontrent clandestinement : leurs paroles expriment leur envie de liberté, ainsi que leur inquiétude de ne pas être aperçues par le maire de la ville. Pendant la projection du film, Alexandros Anastasiadis habite le plateau en faisant, lui aussi, un vol « d'oiseau ». Il lance une marche aux pas légers presque aériens et ralentissant, pendant lesquels, il ouvre ses bras et commence à tourner en sautant légèrement en l'air. On reconnaît la capoeira dans son mouvement acrobatique. Toutefois, ceci ne nous évoque pas la sensation rythmique de la bataille évoluée dans la scène précédente, mais il nous transmet plutôt le sens de la liberté, comme si le danseur était une créature aérienne.

Suite à cette scène un peu mystique, on revient dans un moment très interactif, où F.A. se rapproche de l'avant-scène et s'adresse aux spectateurs en leur demandant s'ils ont des « balls » et s'ils peuvent les lui faire passer vers le plateau. Il s'agit d'un jeu de mots en anglais entre les mots « ball », c'est-à-dire « ballon » en français et le mots « balls », qui signifie « testicules ». On remarque que l'effet de cette blague au public est différent par rapport au positionnement de leurs chaises durant le spectacle. Peu avant cette scène, les assistants de l'équipe donnent aux spectateurs des ballons de basket qu'ils commencent à passer aux spectateurs assis devant eux, afin qu'ils arrivent sur le plateau. Quand j'ai regardé le spectacle la première fois depuis les premières chaises, je ne me suis pas aperçue de cette blague. Par conséquent, j'ai été encore plus étonnée que la deuxième fois, lors j'étais assise dans les derniers rangs au fond de la salle. Finalement, les ballons se sont tous concentrés et Kit King, un autre performeur, les ramasse et commence à leur parler en les guidant avec une canne vers la partie gauche du plateau, où ils vont rester jusqu'à la fin du spectacle. Pendant ce temps, les autres performeurs sont en train de rire de l'erreur.

À partir de ce moment, on s'aperçoit mieux de l'intrigue du texte. Les performeurs se rejoignent à nouveau, pour raconter l'histoire de la ville et du conflit parmi les deux tribus. Durant leur récit ils lancent un mouvement collectif et très rythmique, presque folklorique, qui rappelle fortement la danse traditionnelle d'un peuple. On ressent une ambiance festive par leur manière d'applaudir avec leurs mains et de battre au sol avec leurs pieds, faisant penser à la façon des Celtes. Ils bougent d'abord en cycle autour d'une personne qui raconte simultanément l'histoire et ensuite, ils changent leur position en se mettant sur une ligne verticale au milieu du plateau pour finalement se mettre au fond à l'horizontal. Ils continuent jusqu'à ne plus s'arrêter, de manière croisée, pendant que quelqu'un continue de réciter.

Il est important de souligner que Wim Vandekeybus choisit de ne pas nommer les tours de parole des performeurs comme Mythriciens ou Odinés, mais le laisse entendre au spectateur à chaque fois, selon l'évolution du récit. Cependant, cela peut porter à confusion pendant le spectacle, permettant tout de même une perception plus libre du texte. On se rend compte, ainsi, de la coexistence de deux tribus dans la même ville, dont le plateau fait l'extension. Au niveau de l'histoire, on apprend que leur conflit dure depuis quatre mille ans, à partir du moment où la colonie a été détruite. Les Odinés produisaient du lait, alors que les Mythriciens du miel. Le miel a repris sa valeur après une crise d'économie et est devenu très précieux. Les équilibres se sont bouleversés quand les Odinés ont regagné du pouvoir et ont commencé à exploiter des Mythriciens comme s'ils étaient des servants.



Figure 8 : Wim Vandekeybus, *TrapTown*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Durant leur narration, quelques performeurs ramassent des verres qui se trouvent au fond de la scène et donnent au public à boire. Le récit est soudainement interrompu par un bruit étrange, reproduit par quelqu'un qui était réveillé après beaucoup d'années de conflit, menant à la dispersion des performeurs sur le plateau. Le son ressemble à celui d'un essaim d'abeilles, mais, en même temps, il schématise un sentiment d'embarras, provoqué par les choses qu'on ne comprend pas ou qu'on ne reconnaît pas. Après cette pause, le déroulement du récit nous emporte vers le problème du conflit actuel, c'est-à-dire, la volonté des Mythriciens de récupérer les corps de leurs morts de l'hôpital pour les enterrer comme il faut. Alors, Marduk se sentant responsable de ses ancêtres et des générations passées, souhaite les aider malgré leur méfiance et ignorant les ordres de son père.

À ce moment, nous avons la projection d'un plan très intéressant entre le père et le fils. Ils discutent autour du sujet en faisant des gestes des guerriers, ce qui nous rappelle, de nouveau, la scène rituelle de préparation avant un événement important. Ils apportent leur main gauche à celle de droite créant un appui, comme s'ils gardaient une épée, pour ensuite, faire un long mouvement des mains afin de les ramener autour le cou en ouvrant leur bouche. Ensuite, Marduk quitte le plan et le maire parle tout seul autour de sa préoccupation pour la mort des Mythriciens. Il explique comment il faut être un vrai guerrier et que les idées de son fils mettent son pouvoir en danger. Selon lui, la mort concerne les deux tribus de la même façon et la vraie préoccupation de Marduk est comment il va montrer ses belles intentions et non pas son envie de rétablir la justice entre les deux côtés.

En même temps, on voit la chasse de Marduk par Alexandros Anastasiadis, qui le suit en essayant de le faire fuir, de manière que Marduk s'éloigne de plus de plus vers l'autre côté du plateau. Les deux danseurs changent des niveaux entre le sol et l'air avec des sauts ralentissant, mais qui manquent d'intensité physique, souvent évoquée lors d'une scène de bataille. Au contraire, il y a une intimité évoluée parmi les deux guerriers qui s'accroît au son de la voix basse de Jerry Killick sur la vidéo. Leur échange de sauts presque successifs mais distincts, fait sentir le passage du temps parmi leur gestes. Ils répondent avec leur mouvement à un dialogue de réflexes : quand l'un saute, l'autre se met par terre, dans un silence qui fait sentir leur prise de conscience avant qu'ils effectuent chaque pas et en même temps, « le poids » de la décision de Marduk. En d'autres termes, on voit que les performeurs réfléchissent avant chaque geste qui semble maîtrisable et moins spontané par rapport aux autres séquences.

Cette opposition parmi les représentants de deux tribus s'évolue, ensuite, à une danse ludique entre le coeur des Mythriciens et Marduk, qui essaie, dans un même temps, de les convaincre. Ils ramènent au milieu du plateau la porte, qu'on avait vu au début du spectacle, et lui, tente de la grimper, pendant qu'ils la tiennent. La distinction entre lui se trouvant en l'air et la foule sur terre met de nouveau en exergue l'addition parmi les deux côtés. Néanmoins, ils arrêtent peu à peu de bouger autour en se moquant de lui et quand ils voient sa déception, ils décident de lui laisser parler.

Dans la prochaine séquence, Marduk quitte le plateau avec un sac à dos, quand le maire et les Odinés s'informent de sa décision et commencent à le chercher dans le film. Finalement, malgré le conflit éternel, la vraie cause de la mort est une série de trous inexplicables qui rongent tous ce qui se trouvent autour et sèment la mort dans toute la ville. Marduk apporte les cadavres des habitants-performeurs, qui sont habillés en blanc, sur le plateau. Sa révolution génère la colère des Odinés qui le chassent en lui lançant des pierres dans la vidéo, tombant simultanément sur le plateau. Leur rage l'amène finalement à la mort. F. A. l'apporte sereinement en avant-scène et s'adresse au public d'un ton calme qui ne fait pas sentir la tragédie de sa perte. Il essaye de dire ses dernières paroles, comme s'il était Marduk.



Figure 9 : Wim Vandekeybus, *TrapTown*, © Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Elle suit une vidéo avec Trixie Whitley qui chante en regardant l'aigle. Cet animal, étant lié à la mort brusque et inévitable, surprend de plus par son regard mystérieux dans l'écran. Cette séquence énigmatique nous prépare pour la fin du spectacle, aussi bien que pour la destruction totale de la ville de *TrapTown*. Pendant ce moment, les performeurs se lèvent et se déshabillent en restant avec leurs sous-vêtements. Ils prennent, ensuite, les ballons qui se trouvent sur le plateau et les renvoient de nouveau aux spectateurs.

La tragédie de la perte de la ville se termine avec les performeurs qui s'adonnent aux gestes faisant trembler leur corps et se décomposer de manière similaire à une catastrophe naturelle. Les trous, dits en anglais « sinkholls » et qui pourraient être considérés comme un autre type des trous noirs, deviennent des vortex les tirent au fond du plateau. Engloutis du tapis noir, les danseurs se mettent en dessous, malgré leur volonté et leur effort d'y résister. Ce geste intensifie symboliquement la fin du monde de la ville et du spectacle lui-même.

Le spectacle se termine de manière presque cyclique avec une dernière projection de vidéo. Le labyrinthe de la ville écrasée est remplacé par un gros trou autour duquel il n'y a que de sol et des petites pierres. Le lapin gigantesque dont on avait vu lors de la première scène revient sur le plan entouré par d'autres lapins qui mangent des carottes tout autour des trous. On entend leurs paroles conclusives qui sortent d'une voix ressemblant au son d'un robot. Cet effet sonore souligne encore plus l'étrangeté due au fait qu'un animal soit en train de parler. D'un ton sérieux et mécanique ils commentent la fin de cette ville d'autre foi en disant que ses habitants étaient idiots. F. A. qui a ramassé Marduk après

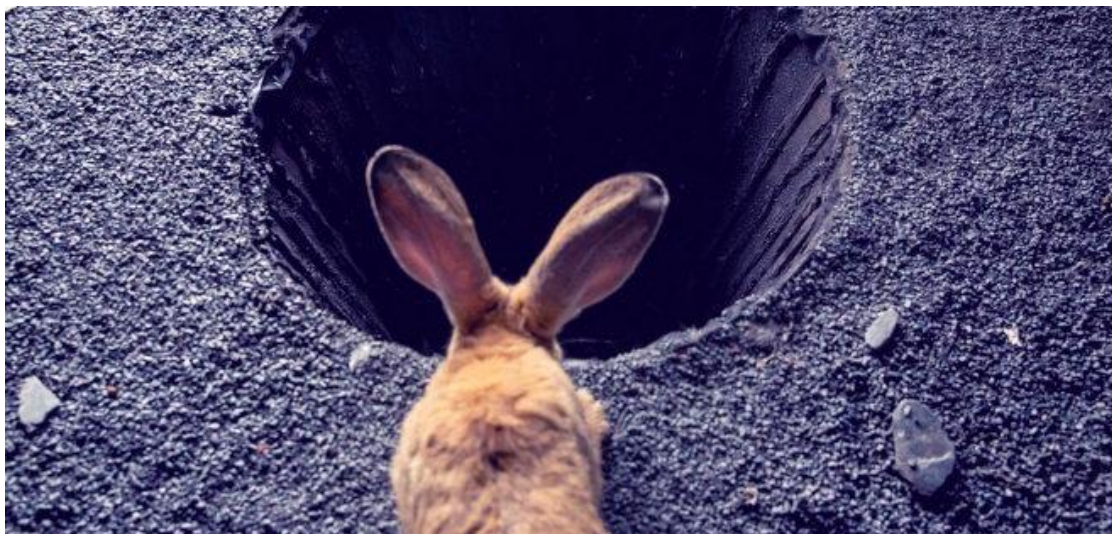


Figure 10 : Wim Vandekeybus, *TrapTown*, © Wim Vandekeybus, <https://desingel.be/fr/programme/danse/wim-vandekeybus-ultima-vez-traptown>.

sa mort, reste sur le plateau en mangeant lui aussi une carotte, une séquence qui nous fait presque rire tout en nous provoquant un embarras.

Cette fin entre la tragédie et l'ironie suscite au public assez des questions autour de l'intrigue du spectacle, ainsi que sur le monde qui nous entoure. Après de vrais applaudissements récompensant les danseurs, les spectateurs quittent la salle en étant plutôt impressionnés et concernés.

2. Le conflit.

Cette première captation iconographique du spectacle nous a dévoilé le rôle fondamental que joue le conflit dans sa construction, aussi bien au niveau physique que narratif. La question qui se pose est comment le conflit se reflète dans *TrapTown* et de quelle manière sert-il d'angle à la lecture dramaturgique ?

La représentation d'une ville menacée par une guerre civile constitue la première raison qui nous permet de parler du conflit dans ce spectacle. Deux tribus, qui cohabitaient de manière sereine commencent à disputer et à devenir ennemis, lorsqu'ils sont poussés à remettre en question le pouvoir. Le conflit, alors, éclate, dans un premier temps, au milieu de cette société qui constitue, simultanément, « le noyau narratif » du spectacle. Les membres des deux tribus deviennent les narrateurs de leur propre histoire. Pourtant, la cause de ce conflit ne nous est pas dévoilée dès le début, mais on s'en rend compte successivement avec l'action parallèle des danseurs sur le plateau et des informations récoltées du texte. Le tissu de l'histoire se crée, ainsi, à travers trois médiums inséparables, le texte lui-même, la danse et la vidéo-projection.

Pour commencer, on pourrait s'appuyer sur la remarque de G.J. qui permet encore une fois, comme nous l'avons également vu lors de la réflexion sur le désir, la liaison entre le motif récurrent du conflit et l'idée propre à la création d'un spectacle et par conséquent, la manière dont la compagnie s'aperçoit le rôle de ses pièces. Il m'explique à notre entretien :

Le conflit est la motrice de tout non seulement pour le théâtre, mais même pour la vie. Quand tu es né, tu sais que tu vas mourir, alors il n'y a pas un conflit plus grand que celui-ci. Par conséquent, on doit affronter des conflits plus ou moins grands tous les jours. J'aime bien aussi la définition de Niche qui a dit que l'art n'est pas l'imitation, la supposition ou l'explication de la réalité, mais son extension.

Sous cet angle, si l'on considère que le conflit existe dans la réalité de tous les jours et que l'art soit son extension, il lui faut aussi du conflit³¹.

Selon cette citation, Ultima Vez considère l'art comme un univers qui prolonge ce qui est la vie réelle. Le conflit, vu comme un élément qui existe dans le quotidien, constitue un aspect du spectacle examiné en créant, ainsi, un lien entre le plateau et « l'arène de la vie ». Cette hypothèse nous ramène, d'ailleurs, vers l'idée initiale que *TrapTown* balance entre mythe et réalité.

Pour associer cette idée avec les différentes étapes auxquels se matérialise le conflit dans le spectacle, on va d'abord examiner le texte. L'existence de deux tribus schématisent la dualité du pouvoir partagé. Il s'agit d'un concept assez connu dans plusieurs textes. Comme le constate Erwin Jans dans le programme du spectacle en parlant des Odins et des Mythriciens: « [Il s'agit] des noms qui font penser à d'anciennes mythologies (grecque et norvégienne), mais qui pourraient tout aussi bien provenir d'un roman de science-fiction d'Ursula Le Guin³² ». Pieter de Buysser invente des noms ludiques, mais leur interprétation, restant ouverte, ne se prive pas dans une mythologie imitée.

Cela est réussi grâce à la manière dont Wim Vandekeybus dirige ses performeurs. La prise de parole de deux côtés se fait de manière croisée dans le sens où les performeurs qui jouent les Odins représentent dans une autre séquence les Mythriciens sans changer leurs vêtements ou leur voix pour se différencier. Cette initiative, peut apporter une confusion non seulement au niveau de la perception, mais aussi au niveau de l'interprétation. D'après le performer F.A. :

On dispose de deux côtés en même temps, chacun d'entre nous fait partie de cette même ville et depuis des années on est mélangés avec tout le monde. Moi, alors, comme personne, je ne serais jamais que Mythricien ou Odiné. Au contraire, chacun de nous dispose de deux côtés. Cela nous a fait penser sur comment on pourrait s'exprimer de l'un côté à l'autre, comment on pourrait être la même personne, mais parler d'une manière différente. On a, ensuite, proposé plusieurs idées et finalement, on a décidé de jouer Mythriciens et Odins de la même façon, d'entrer et sortir du mouvement de manière que tout soit mélangé. Par conséquent, pour les spectateurs, c'est quelque chose de vraiment difficile à

³¹ « The conflict is the motor of everything but non only in theater, also in life. You're born and you know you're going to die and there's not bigger conflict than this. So, we have to face with bigger or smaller conflicts constantly every day. I also like the definition very much that Niche gave for art. He said that art is not an imitation, supposition or explanation of reality, but it is an extension of reality. So, if we think that conflict is in the reality of everyday and art as an extension of reality, it needs also the conflict », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A. réalisé le 13.02.2020. ³² JANS, Erwins, « Ancient Souls, new myths [Anciennes. Mythes nouveaux] », extrait du texte sur la feuille de salle, MC2, Grenoble, Février 2020.

comprendre. Pareil, pour le performeur, il est très difficile à savoir qui est-ce à la fois et accepter le fait qu'il ne dispose pas d'un rôle fixe³³.

Le conflit parmi les deux tribus s'étend, ainsi, sur une confusion pour les performeurs et en conséquent, les spectateurs, qui se mêlent presque. Peut-être que l'envie du chorégraphe de ne pas distinguer clairement les deux côtés pointe, encore plus, la fragilité du pouvoir qui change des mains si facilement, comme les performeurs deviennent Mythriciens ou Odinés sans même se transformer. Cette confusion arrive à son sommet durant la scène de danse folklorique, pendant laquelle les performeurs nous racontent l'histoire du conflit en changeant tout le temps leur rôle entre Mythriciens et Odinés.

Dans un deuxième niveau, on lit le conflit dans le texte dans la relation entre le père et le fils. Marduk est le jeune homme qui découvre son indépendance pendant la pièce en essayant d'effectuer ses choix librement et sans être influencé par son père. Sans avoir vécu la tension du vieux conflit, mais juste avec les souvenirs de ses ancêtres il se sent obligé de rétablir l'injustice qui frappe sa ville. Au contraire, son père concentre sur lui tout le pouvoir en tant que maire et se sent privilégié dans le moment présent pour favoriser les Odinés. Il est la voix narrative qui se distingue le plus parmi les autres et la seule qui interagit, à travers la vidéo, en direct avec Marduk, ainsi que les autres performeurs sur le plateau. Son opposition à son fils et ses idées pourraient être lues non seulement sous l'angle du conflit entre la nouvelle génération et celle précédente, mais encore comme un conflit entre la société, dont le caractère collectif représente le maire et l'individu qui est Marduk.

Il s'agit dans ce point de rappeler la réaction vulgaire des Odinés contre Marduk, lorsqu'ils apprennent pour l'enterrement des morts de Mythriciens. De plus, la relation conflictuelle entre le groupe et l'individu, s'exprime aussi à travers la méfiance des Mytriciens contre lui quand il leur offre son aide. Il est intéressant de voir que cette figure révolutionnaire se trouve à la fois en désaccord avec les deux tribus opposées. De cette manière, l'opposition entre l'un et le tout est encore plus mise en exergue, puisqu'elle est

³³ « We have two sides in the same place, everybody is trapped in the same town for many years and everybody is mixed with everybody. So, me, as a person, I'm not just one thing, I will never be just Mythrician or Odinese, but each one of us has both sides. So, we were thinking a lot of how we can express from one side of the wall to the other, how can I be the same person but speaking differently and we proposed many many ideas. Finally, we play Odinese and Mythricians, we go into the movement and out and everything is mixed. So, it is very difficult for the audience to understand this, as well as for the performer to know who he is and accept that he doesn't have a fixed role. », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

identique pour les deux côtés, malgré la différence de leurs intérêts. Elle met Marduk au milieu d'une situation, où il ne peut que se distinguer pour supporter ses propres idées, que la foule ne comprend pas. La raison de la contradiction entre lui et les deux tribus se rend, ainsi, moins importante que la puissance de l'idée propre du conflit.

Pour reprendre les termes d'Erwin Jans :

Si, dans le futur, de nouveaux mythes devraient être écrits sur notre monde globalisé, [...] ils se dérouleraient dans des mégapoles très densément peuplées et non plus dans des forêts obscures ou des déserts inhospitaliers avec des héros solitaires qui accomplissent des tâches super-humaines. Les défis de notre époque sont plus sobres et plus quotidiens. [...] Nos villes multiculturelles et super diverses sont devenues des zones de contact du monde dans lesquelles des cultures et des humains, [...], sont désormais forcés de cohabiter [...] dans un contexte de pouvoir et des relations inégalitaires³⁴.

Le titre de « Ville-piège » est, alors, choisi afin de signaler l'endroit principal, où est né le conflit à cause des aspects juxtaposés qui s'y rejoignent. Cette même ville, dont la prise du pouvoir fait les Odins et les Mythriciens se battre, apporte les trous qui vont rattraper ses habitants en provoquant leur disparition, ainsi que celle de leur civilisation. De plus, Erwin Jans pointe la tension que provoque la diversité sociale et culturelle d'une société contemporaine, dont *TrapTown* est le reflet. Ces influences et tendances différentes, qui n'arrivent pas à coexister en harmonie et dont leur provenance ou ampleur au noyau de la société crée la non-parité, mènent inévitablement au conflit. Une telle diversité se croise parmi les Odins et les Mythriciens, le lait et le miel qu'ils produisent et qui définit leur puissance ou dépendance vers l'autre partie de la société. On revient, ainsi, sur la base du conflit entre ce qui est puissant ou prédominant, le pouvoir du maire des Odins par exemple, et ce qui est individuel ou différent, comme l'éthique personnelle de Marduk. À travers cette lecture, on comprend mieux le rapport parmi le texte et la société contemporaine à laquelle s'adresse.

Ensuite, pour avancer dans l'analyse du conflit dans d'autres niveaux du spectacle, on va encore se baser sur une remarque de Erwin Jans : « La chorégraphie de Wim Vandekeybus -la traduction physique des tensions entre les individus et les groupes- est l'épine dorsale du spectacle et le trait d'union entre les projections d'images filmées et la performance en direct³⁵». On se rend, alors, compte que la représentation de cette tension

³⁴ JANS, Erwin, *Op. cit.*

³⁵ JANS, Erwin, *Op. cit.*

en tant que fil conducteur parmi les différents médiums, est également primordiale au niveau physique. Il paraît que le conflit est associé au code gestuel intensif de *Ultima Vez* qui est, comme on l'a déjà évoqué à l'introduction, souvent qualifié comme violent. Pourtant, ce motif fonctionne surtout comme un déclencheur pour un mouvement ludique, qui se renouvelle incessamment sous un principe d'action-réaction. Les danseurs s'adonnent, ainsi, dans un jeu des réflexes, afin qu'ils maintiennent vivant le rapport qui s'évolue entre eux. Cela s'illustre à *TrapTown* surtout à la première séquence de la danse de bataille, où l'on a les échanges successifs parmi les danseurs. C'est un haut-bas d'un corps menacé qui bouge toujours pour éviter à être occupé par l'autre crée une relation dynamique parmi le duo et reflète leur communication intense.

Le jeu d'échange entre l'état du passif et l'actif parmi un duo ou un trio sert, de surcroît, comme un déclencheur de mouvement pour la chorégraphie de Wim Vandekeybus. D'après Erwin Jans : « Dans le duo et le trio les corps se trouvent souvent entre actif et passif, entre étant dominants de leur mouvements et dominés des mouvements des autres [...] »³⁶. Il s'agit, alors, d'un état qui se balance entre le corps qui domine et le corps qui est dominé, ce qui traduit en même temps, physiquement l'histoire du texte. Même quand la danse devient plus subtile, comme, par exemple, au moment que Alexandros Anastasiadis chasse Marduk, cette idée d'échange des niveaux et des places, qui rend visible l'opposition de deux côtés au spectateur, reste la même.

Pour reprendre le terme du passif, on va revenir à quelques séquences, qui proposent un entracte pendant la tension et l'évolution de l'histoire du spectacle. Par exemple, on a la scène avec la danse d'oiseau qui suit l'autre, où Alexandros Anastasiadis est coiffé, et qui nous préparent, presque, pour la danse collective folklorique, pendant laquelle on apprend pour l'histoire du vieil conflit parmi les deux tribus. Cette ambiance mystérieuse à laquelle ces scènes nous soumettent, nous rappellent les moments de silence avant l'annonce d'une mauvaise nouvelle ou d'une catastrophe, issus par la tradition de la tragédie grecque antique.

Si l'on réfléchit, on se rend compte que pendant la scène de la chasse de Marduk par Alexandros Anastasiadis, on a aussi un tel moment qui nous ramène, ensuite, à la catastrophe totale de la ville. Celle-ci s'exprime d'abord avec la rage des Odins et le

³⁶ « In duos and trios, the bodies often find themselves between active and passive, between being master of their movements and being overpowered by the movements of others [...] », JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus, Op. cit.*, p. 16.

suicide de Marduk et ensuite, avec l'engloutissement de tous les habitants par les trous. En faisant sortir la tension, ces scènes d'entracte invitent le spectateur à plonger émotionnellement dans le silence et le mystère qui naissent en lui, le préparant pour la suite. Si l'on veut associer encore plus à la tragédie grecque antique, on pourrait prendre l'exemple du moment que F. A. tel qu'un messager, apporte le corps mort de Marduk pour annoncer ses paroles.

La coexistence de force et vulnérabilité, qui qualifie un tel moment nous mène à effectuer une dernière lecture du motif du conflit. Dans le cas de *TrapTown*, le catastrophe, en dévoilant les limites d'un corps, elle projette, en même temps, sa vulnérabilité. D'après Erwin Jans :

Mais le ''catastrophe imaginaire''³⁷ oblige le corps d'aller non seulement à ses limites les plus grandes de tolérance et de capacité, mais il l'oblige aussi de reconnaître et prendre conscience de sa propre vulnérabilité et fragilité. La virtuosité contient aussi bien des signes de force que de vulnérabilité, du contrôle et à la fois de l'abandon. [...] Le catastrophe oblige le danseur d'aller non seulement à la limite de sa force et de ses capacités, mais lui met aussi à affronter sa propre vulnérabilité. La catastrophe montre le moment que la puissance affronte ses propres limites et reconnaît et admet sa propre fragilité³⁸.

Dans cet extrait, Erwin Jans illustre une situation de limite, comme une catastrophe, que nous met en grand défi parce que son caractère inévitable nous oblige de trouver une manière pour l'affronter, mais en même temps, nous ramène en face de notre faiblesse et fragilité. Pareil, le corps d'un danseur se tire à ses limites le plus grands, mais pour y arriver, il doit d'abord se battre avec sa fragilité. Cette idée d'un corps que, pour surpasser ses limites, doit d'abord les reconnaître et l'accepter, est identifiable au code gestuel de *Ultima Vez*. Le corps exposé en état de conflit durant *TrapTown* et surtout la catastrophe inévitable de la ville dévoile, en même temps, la vulnérabilité d'elle et de ses habitants. À

³⁷ Pour la définition de ce terme, on traduit : « Le moment qu'un danseur perd son calme, sa sécurité (et jusqu'à un certain point son identité) passe dehors son contrôle, est défini par Vandekeybus comme un moment de ''catastrophe imaginaire'' », « The moment when a dancer lets his safety, his security (and to a certain point his identity) pass out of his own hands, is defined by Vandekeybus as an 'imaginary catastrophe' », JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus, Op. cit.*, p. 15.

³⁸ « But the 'imaginary catastrophe' not only forces the body to go to the furthest limits of its endurance and capability, it also forces the body to recognize and acknowledge its own vulnerability and fragility. Virtuosity includes signs of power as well as vulnerability, of both control and surrender. [...] Not only does the catastrophe force the dancer to go to the limits of his powers and capabilities, it also confronts him with his own vulnerability. The catastrophe shows the moment when power comes up against its own limitations, and recognizes and admits its own fragility », JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus, Op. cit.*, p. 16

la fin, même les Odins ne réussissent pas à se sauver des trous et le spectacle se termine avec un animal qui accuse les vieux habitants de la ville, qui se sont battus sans raison, puisque, maintenant, tout est perdu. Ainsi, le conflit se déclare-t-il dans ce dipôle de fort et fragile lors du moment de la catastrophe, qui devient, en même temps, un moment d'apocalypse, car il expose la faiblesse de la nature humaine.

Au niveau physique, on peut se souvenir encore de la manière dont cette puissance envahit le corps des danseurs pendant la dernière séquence. Un tremblement les surprend et les tire hors leurs limites, jusqu'à ce qu'ils s'abandonnent « au pouvoir » du tapis qui les engloutit. De la même façon que cette situation de catastrophe génère l'excès de leur force et leur disparition, le conflit qui a suscité l'histoire de cette ville est résolu de mode « naturelle » en conduisant, pourtant, à la fois, à sa destruction.

PARTIE II
LA CRÉATION D'UN UNIVERS

A. Déclencheurs du mouvement

1. Le corps du danseur au sein de la création

Dans la danse-théâtre, le danseur dispose d'un rôle principal lors de la création d'un spectacle. En effet, en premier lieu, le chorégraphe choisit le danseur pour sa singularité d'expression et d'interprétation. Il cherche, ainsi, à créer une proposition à travers sa collaboration avec les performeurs, et non seulement leur enseigner une dramaturgie que les danseurs doivent reproduire de manière parfaite et identique, comme au sein du contexte académique de la danse classique ou moderne.

La valeur qu'un chorégraphe peut donner à la liberté de ses interprètes dépend de son approche esthétique et de sa manière de travailler. En ce qui concerne Wim Vandekeybus, ses danseurs disposent d'un rôle actif et participatif et ils doivent toujours s'investir au sein du processus de création artistique. C'est la singularité de chacun des performeurs qui rend un spectacle unique et différent aux autres de la compagnie, son envie de partager quelque chose de réel et d'intime est fondamentale pendant le processus de création du spectacle. D'après G.J. :

Il crée toujours un groupe qui s'appuie sur les personnes [...] Après on prend beaucoup de temps pour se connaître entre nous. On échange aussi beaucoup des idées, à tel point, qu'à la fin, on ne sait plus d'où elles viennent. C'est comme si c'était une table ronde, physique, mais aussi mental, où l'on partage beaucoup des idées. Du premier moment, alors, la création est surtout de partager³⁹.

L'importance de la singularité de chacun de ses performeurs repose encore sur le fait que la compagnie Ultima Vez travaille toujours avec des nouvelles personnes et que Wim Vandekeybus choisit ses interprètes de manière intuitive lors de l'audition. Il insiste sur ce sujet dans son entretien : « Je pense que lorsque je choisis des danseurs, je pose un regard "juste" sur leurs corps mais il est moins intellectualisé qu'intuitif. Je fais confiance à mon intuition⁴⁰». Dans sa réponse, on voit que Wim Vandekeybus, s'intéresse surtout à la

³⁹ « So, every time, he makes a group which is really based to people [...] Then, we spend a lot of hours together to know each other. We also exchange a lot of ideas, so many that at the end, you don't even know from whom the ideas have come from. There is like a common table, physical but also mental, where we put a lot of things. So, from the very beginning the creation is much about sharing », Annexe 1 : Entretien avec G.J. et F. A.

⁴⁰ BOTELLA, Sylvia, *Art. cit.*

particularité que peuvent apporter chacun de ses performeurs et moins à leur parcours artistique. En effet, souvent et surtout lors des premiers spectacles des performeurs, ces derniers provenaient de parcours différents, n'étant pas formés en danse. G.J., par exemple, vient d'une formation en théâtre, mais cela ne lui a pas empêché de rejoindre la compagnie et reproduire maintenant son vocabulaire chorégraphique même en tant que professeur du training⁴¹.

Par conséquent, il est remarquable que le danseur se mette en premier plan lors de la création chorégraphique, pas tellement pour son potentiel technique, mais pour sa personnalité, qui pourrait contribuer au spectacle à travers son interprétation. Aurore Heidelberg le constate aussi, en soulignant la proximité dans cette approche des interprètes entre le chorégraphe flamand et la figure fondatrice de danse-théâtre Pina Bausch :

Avant de mettre en scène un corps performant et indéfectible, c'est l'humanité, la personnalité du danseur [...] qui est sondé. Il recherche la singularité chez les collaborateurs (-interprètes). On peut déceler dans cette manière de procéder, de choisir ses danseurs, une forte influence de Pina Bausch. Une nouvelle conception de l'interprète s'impose au sein de la compagnie Ultima Vez. Le statut du danseur se voit modifié. Il n'est plus pensé comme « un passeur de chorégraphie », un exécutant, mais comme un « réfléchisseur », un créateur à part entière de la pièce⁴².

Ainsi, le chorégraphe est nourri à la fois par la personnalité et par la proposition de ses interprètes, et les invite, à chaque fois, de rapprocher d'une idée et de l'exprimer à travers leur propre corps. De plus, cette mise en valeur de la particularité du performeur ainsi que l'effort du chorégraphe flamand à pousser le danseur dans une recherche personnelle permet de transformer et réinventer son rôle au sein de la création. Cette perspective, proposée déjà par les codes de la danse-théâtre, apporte encore plus de sens au contexte de création de la compagnie Ultima Vez. La contribution du performeur, et cela constitue sa tâche la plus difficile, est de trouver un moyen d'incarner la vision du chorégraphe. Pour reprendre les termes de F.A. autour de la méthode intuitive de Wim Vandekeybus pendant la création d'un spectacle :

Il s'agit d'un grand défi, puisque Wim travaille d'une manière très intuitive. Parfois, Wim a une image en tête, alors que d'autres fois non. Alors, pour lui, cela fait aussi partie de la création. Il veut vraiment rentrer dedans et voir ce qui marche. Cependant, toi comme performeur, tu ne peux pas toujours arriver

⁴¹ Annexe 1 : Entretien avec G.J. et F. A. ⁴² HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 140.

à ce qu'il pense. Ce qui est bien c'est le fait qu'il nous demande à faire sortir de nous-mêmes beaucoup d'idées. Quelquefois, pourtant, c'est vraiment difficile, puisqu'on essaie à proposer quelque chose qui ne marche pas du tout. Selon moi, le plus difficile c'est de trouver quel est le bon moment pour mettre une proposition. Wim nous demande beaucoup des propositions, mais vraiment peu restent jusqu'à la fin⁴³.

Dans sa réponse, il est clair qu'une grande attention est portée par le chorégraphe sur la proposition de chaque danseur. Malgré le fait que les idées des danseurs doivent passer par un filtre sélectif, la chorégraphie finale est un processus en évolution entre ce que Wim Vandekeybus propose et la manière dont l'interprète lui donne de chair. Pourtant, cette relation entre danseur et chorégraphe est réciproque, en effet, Wim Vandekeybus s'inspire de chacun de ses interprètes pour leur proposer aussi des voies d'expression qui resteraient cachées ou non exploitées. La danseuse de Ultima Vez, Y.L., m'a également souligné cette qualité du chorégraphe flamand, comme une de plus particulières dans son approche : « Son talent est aussi qu'il peut vraiment te pénétrer avec son regard. Il peut voir en toi des choses que toi, en tant que performeur, ne pourrais jamais découvrir seul. Il a vraiment la capacité de le faire⁴⁴ ». L'intention du chorégraphe est d'investir sur ses interprètes, de pouvoir exploiter des nouvelles sources enrichies, puis finalement le spectacle lui-même.

On devrait, sur ce point, constater que l'intimité du performeur devient un élément de création, comme, par exemple, dans le cas de *In spite of wishing and wanting*. Chaque danseur prend la parole de manière libre et exprime ses propres désirs ou rêves dans sa langue maternelle, qui deviennent, ensuite, le déclencheur de son mouvement. Ainsi, cet accent mis sur l'expérience personnelle nous ramène encore vers une association entre le rôle du danseur-performeur au milieu de la compagnie Ultima Vez et comment ceci constitue un outil qui renvoie aux ressources de la danse-théâtre. La chercheuse Odette Aslan reconnaît cette tendance dans la notion du « corps-en vie » :

⁴³ «This is a big challenge, because Wim works a lot with intuition. Sometimes, Wim has an image in his mind and sometimes not. So, for him that also makes part of the creation. He wants to go to the inside and discover what is working. However, you as a performer, you cannot always get what he has in his mind. The good thing is that he asks us a lot to put ideas out from us, but sometimes it is really difficult, because we try with a proposition, which doesn't always work. I think that the the most difficult part is to find where is the right place to put a proposition. Wim asks a lot of propositions from us, but very few stays until the end», Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

⁴⁴ « Also, his talent is that he can really dig and see into yourself. He can see in your things, that you as a performer, you'll never discover by yourself. He really has the eyes to do so ». Annexe 3: Entretien avec Y.L., réalisé le 27.02.2020.

Le théâtre et la danse de la fin du XX^e siècle ont exploré chacun leur domaine, ils en ont repoussé les limites ; au-delà des codes, des formes, des cloisonnements, ils ont pratiqué un théâtre ou une danse de l'expérience, intime des interprètes, donnant libre cours à la parole autant qu'au geste, redonnant toute sa plénitude à un corps-en-vie⁴⁵.

Cette réactivation du corps de l'interprète se lie strictement au choix de Wim Vandekeybus de proposer, à partir de son premier spectacle, un vocabulaire physique qui porte à l'excès. À la suite de cette remarque, il devient clair que le corps du performeur et son expérience se transforme à un champ de recherche pour le chorégraphe flamand. D'après Aurore Heidelberg : « Le corps est placé au centre de ses recherches et repensé comme un territoire d'expérimentation. Le corps est dorénavant questionné : on l'expérimente, on l'observe⁴⁶ ».

Ces premières pensées nous mènent vers la conclusion que le danseur et son corps soient les vrais protagonistes d'un spectacle de Ultima Vez. Déclencheur et source d'inspiration pour la chorégraphie, le corps du danseur, nous permet, ainsi, de plonger dans les codes expressifs sous lesquels il est exposé, afin de donner de la chair à l'œuvre du chorégraphe.

2. L'instinct à travers le corps animal et la notion du risque

Afin de réactiver le corps du performeur, Wim Vandekeybus essaie de l'exposer à des conditions extrêmes, qui font appel à son instinct et à son côté primitif et bestial. Il souhaite, ainsi, à travers la kinesthésie, éveiller le corps du spectateur, sa vivacité et la spontanéité qu'il a oublié. Élevé lui-même à côté de la campagne et familiarisé avec les animaux, il s'inspire de ses observations et de ses expériences pour les apporter à ses spectacles. Il met en mouvement un corps qui ne cherche pas à démontrer quelque chose ou le prétendre, mais réagit juste aux stimuli engendrés par une condition excessive ou de danger. Ainsi, le corps, pour se protéger, retrouve ses réflexes naturels et s'adonne à une impulsion menée par l'instinct.

La chercheuse et chorégraphe Antia Diaz Otero et le professeur en Arts du spectacle, Karel Vanhaesebrouck, consacrent un article entier autour du rôle que porte l'instinct et

⁴⁵ IVERNEL, Philippe, LONGUET-MARX Anne, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 155.

l'état de l'imprévisible que ceci impose dans l'œuvre de Wim Vandekeybus. Plus précisément, ils constatent autour de la fonction de l'instinct :

Le terme est compris au sens large, il définit les comportements que le chorégraphe veut éveiller dans le corps des performeurs. Vandekeybus associe l'instinct au champ émotionnel, loin de la rationalité. L'instinct est ce qui domine lorsqu'on ne sait pas, lorsqu'on n'a pas le temps de réfléchir ; il n'est pas associé à la compréhension ou à la recherche de sens, mais plutôt à l'action⁴⁷.

Alors, l'instinct n'est pas impliqué dans ses termes philosophiques, mais plutôt comme une condition, un déclencheur du mouvement, qui s'adresse aux émotions des danseurs et en conséquence, des spectateurs. Il propose, ainsi, un mouvement très physique et vertueux qui se reproduit en cas de nécessité comme une réaction instinctive au danger. De cette manière, ils associent, ensuite, la quête de Wim Vandekeybus autour de l'instinct à « sa fascination pour le pouvoir incontrôlable et imprévisible qui se cache sous le vernis de notre société, une société qui prétend pouvoir tout contrôler⁴⁸ ». Son œuvre, alors, s'oppose à cette tendance de la société contemporaine où le corps se comporte de façon mesurable et contrôlé. Au contraire, lors des spectacles de Ultima Vez, le corps s'expose à une situation imprévisible, qui devient une force motrice, car elle incite le performeur à le réactiver et à le mettre à disposition vers la condition scénique et le corps des autres interprètes.

La question qui se pose, est alors comment Wim Vandekeybus arrive à représenter et éveiller l'instinct chez les performeurs et surtout comment ceci soit reflété dans les deux spectacles examinés ici ? Le corps animal se pose sans doute comme un moyen qui invite le danseur à se mettre dans un état d'instinct. Par le terme de « corps animal », on ne veut pas simplement dire que Wim Vandekeybus propose une gestualité qui correspond à celle d'un animal. Le terme s'appuie surtout sur son désir de remonter chez le corps les réactions et le mouvement impulsifs d'un animal. Pour y arriver, il essaie de créer un mouvement énergétique et intensif qui rappelle quelque chose de leur manière à bouger. Comme ils le soulignent Diaz Otero et Karel Vanhaesebrouck, quand ils décrivent les éléments qui attirent le chorégraphe flamand chez les animaux : « Il s'intéresse à leurs mouvements impulsifs, à l'agilité de leurs corps, à la rapidité de leurs réactions et au mystère de leurs

⁴⁷ OTERO, Antia Diaz, VANHAESEBROUCK Karel, « L'esthétique de l'imprévisible. La notion d'instinct dans le travail de Wim Vandekeybus », *Études théâtrales*, vol. 67, n° 2, 2017, p. 84.

⁴⁸ *Ibid*, p. 85.

comportements⁴⁹ ». Si l'on considère l'analyse de deux spectacles et la manière dont le corps soit traité, on va reconnaître cette intention de la part de Wim Vandekeybus de reproduire quelque chose qui renvoie à la souplesse et la non-rationalité du mouvement des bêtes.

Passons, ensuite, à la citation de quelques exemples précis qui démontrent comment se matérialise la condition de l'instinct dans les deux spectacles. Dans *In spite of wishing and wanting*, le corps animal revient comme condition qui illustre et, dans un même temps, réactive l'instinct chez les performeurs. Pour reprendre les termes de G.J. autour du rôle de l'instinct dans le spectacle :

Alors, je pense qu'un des éléments qui constituent une signature pour la compagnie est l'instinct. C'est pourquoi il existe toujours quelque part. Dans *In Spite of wishing and wanting*, par exemple, il est très présent comme un élément dès le début, tandis que dans d'autres spectacles, il est plus caché. C'est pour l'animal sauvage, la créature sauvage qui n'a pas de raison. [...] On a parlé de l'animal pur, l'odeur de la nourriture et la manière que l'animal y réagit. La nourriture est un instinct pur pour l'animal, c'est un stimulus pour lui⁵⁰.

Par suite de sa réponse, on peut se souvenir de la scène où l'homme nu cherche à se protéger sous le tapis du plateau et après, du moment que, tout agité, revendique à manger. Comme il l'avoue G.J., il s'agit d'un appel à l'animal sauvage et la manière pure dont celui-ci réagit aux stimuli qui le renvoie à ses besoins primitifs, comme, par exemple, l'envie de manger. Ensuite, en ce qui concerne la scène initiale du spectacle, le galop des performeurs, pareil au galop de chevaux, fait écho au mouvement libre et impulsif de l'animal. Notamment la figure chevaline constitue un motif qui revient assez souvent dans l'œuvre de Wim Vandekeybus. D'après Ariane Fontaine :

Ajout ludique, la figure du cheval relie les segments chorégraphiques de ses coups de talons dans le sol : elle consolide une démarche rebondissante et accidentée, symbolise l'instinct et le « dressage », la maîtrise nécessaire des corps face au danger imminent. À la fois l'animal qui transporte les interprètes vers l'œuvre et le cavalier qui dirige et tient les rênes d'un parcours créateur qui orchestre

⁴⁹ *Ibid*, p. 84.

⁵⁰ « Well, I think that one of the signatures of the company is the instinct. That's why it is always there. In *In Spite of wishing and wanting*, for example, it is very present as an element for the beginning, while in other pieces it is more hidden. It is about this wild animal, this wild creature that has no reason. [...] We talked about the pure animal and the smell or the food and how does the animal react to it. The food for the animal is a pure instinct, it is a stimulus for it », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

forces, poids, roulades, accrocs et piétinements, le chorégraphe prend plaisir, on le sent bien, à galoper, à hennir, à se cabrer, à se métamorphoser⁵¹.

Dans sa proposition, Ariane Fontaine associe le mouvement du cheval, à la fois libre et maîtrisable, puisqu'il lui permet de s'échapper au danger et en même temps de gérer la menace, à celui du performeur de Ultima Vez. De plus, elle prolonge cette métaphore entre le galop du cheval et la manière dont Wim Vandekeybus « met en galop » sa chorégraphie. Le mouvement agité du cheval mène les performeurs de *In spite of wishing and wanting* à une métamorphose qui le pousse même à l'envie de vol. Wim Vandekeybus, de son côté, s'inspire de l'élan et du risque que permet le galop d'un cheval, pour trouver un point d'entrée à l'instinct. Il expose les danseurs à un jeu alternant entre puissance et vulnérabilité, dans lequel ils arrivent, finalement, à retrouver l'authenticité cachée du corps.

Dans le cas de *TrapTown*, pourtant, l'instinct se reflète à travers la prise de risque. Cela nous rappelle ce qui dit Erwin Jans :

Les performances de Wim Vandekeybus sont une mise en dramaturgie du danger, du risque auquel s'adonne le corps. Le danseur pousse son corps aux limites du danger et encore plus loin : sous cette condition, il doit faire confiance à ses propres réactions instinctives ou à celles de corps autour⁵².

Si nous considérons la description et l'analyse de *TrapTown*, on se rend compte que cette condition de prise de risque devient un élément moteur pour le corps qui entre presque dans une bataille. Afin de survivre, le performeur réactive instinctivement ses codes d'attaque et de défense, que lui permettront de répondre et supporter la danse ludique et pleine des défis. Sous cet angle, on pourrait lire le corps animal dans la condition d'excès et de dépassement des limites auxquelles le danseur est exposé durant le spectacle.

De plus, il y a un rapport supplémentaire entre l'instinct et le motif du conflit. L'effort qu'un corps peut faire pour revendiquer son espace, dans un sens figuré, s'exprime à travers l'évolution de l'histoire, ainsi que dans un sens réel, concernant, dans ce cas, la puissance

⁵¹ FONTAINE, Ariane, « Brides et furies : la figure chevaline chez Wim Vandekeybus et Manon Oigny », *Jeu*, vol. 1, n° 130, 2009, p. 64.

⁵² « The performances by Vandekeybus are a dramatisation of danger, of risk the body surrenders itself to. The dancer pushes his body to the limits of danger and then beyond: here he must trust his own instinctive reactions or those of the other bodies on the stage », JANS, Erwin, *Op. cit.*, p. 15. (nous traduisons).

du danseur dans le plateau, se lie à l'envie instinctive de l'être humain de se battre pour ses droits et pour reconquérir sa vie. Si l'on veut associer au comportement bestial d'un animal, on pourrait faire une analogie entre l'effort des tribus de rester au pouvoir et d'un animal qui cherche sa proie ou protège son nid des autres. Cet effort le rend agressif et vigilant et de la même manière l'une de deux tribus s'impose à l'autre.

Finalement, le rappel à l'instinct ne s'illustre pas tellement par le corps que par l'évolution du récit, ainsi que les images imposées. L'animal apparaît en direct à travers le film avec la figure de l'aigle qui traverse la ville. Il apparaît que Wim Vandekeybus cherche plutôt à évoquer aux spectateurs la présence de l'animal qui survit l'homme, comme c'est le cas des lapins qui ne sont pas engloutis par les trous. Ainsi, réussit-il à provoquer un sentiment étrange et inexplicable à travers la vidéo, pareil à celui qu'évoquent ses spectacles avec leur caractère intensivement physique et un récit souvent surréaliste. Cette situation qui nous met dehors la norme s'adresse, en quelque sorte, à notre côté instinctif, voire émotionnel, qui ne cherche pas à expliquer avec la logique, mais plutôt à sentir et à interpréter un tel message de manière intuitive. C'est le cas de la fin ironique et énigmatique du spectacle, avec un animal gigantesque qui nomme les êtres humains d'idiots.

Aussi le corps se transforme-t-il en un véhicule de narration de conditions humaines complexes et inaccessibles par le rationnel, tels que l'expression du conflit et du désir, qui concernent les deux spectacles examinés.

B. Vers la construction d'une histoire

1. La présence du texte et des paroles

Dans le contexte de la danse-théâtre, le spectacle ne représente plus seulement une proposition physique, mais un univers, qui illustre des enjeux concernant l'être humain. Ainsi, la parole, faisant partie d'un texte écrit ou non, vient s'installer naturellement au milieu de la chorégraphie en permettant sa liaison avec le quotidien et son évolution dans une condition plutôt humaine qu'artistique.

Dans le cas de *Ultima Vez*, on doit commencer à examiner la présence de la parole tout d'abord par rapport à la déclaration de Wim Vandekeybus : « Ma méthode est très intuitive, très chaotique. Elle ne se base pas sur la technique du ballet classique ou de la danse contemporaine. J'ai fait du théâtre en vrai, je suis quelqu'un qui raconte des histoires⁵³ ». Lui-même, alors, venant plutôt d'un parcours de théâtre mais loin de ses contraintes académiques, il perçoit ses créations comme un moyen pour créer une histoire, une condition similaire à celle du théâtre. Cette intention de parler de quelque chose de vivant et de réel est strictement liée à la proposition physique de *Ultima Vez*, comme décrit antérieurement. En même temps, cette intention nous ramène au milieu du théâtre où l'action de parler devient une extension naturelle de l'acteur et son moyen principal pour s'adresser au public.

Si l'on prend, par exemple, le premier spectacle, on va voir que la prise de paroles de la part de performeurs joue un rôle fondamental à la création artistique. Puisqu'il n'y a pas un texte écrit, les paroles viennent la plupart de fois directement des performeurs. Elles semblent sans cohérence et peuvent créer l'embarras au spectateur, car il ne peut pas comprendre la langue maternelle de tous les danseurs. En même temps, puisqu'elles ne sont pas traduites, elles restent plus intimes, comme si elles faisaient partie de la vraie personnalité de chaque danseur. Cette liberté d'expression qui apporte la langue maternelle ajoute au caractère humain du spectacle. Pour reprendre les termes de F.A. :

⁵³ « My method of work is very intuitive, very chaotic. It's not relying on classical ballet technique or contemporary dance. I'm a theater maker in fact, I'm a storyteller », transcription d'une partie de l'entretien pour le spectacle *What the body does not remember*, <https://www.youtube.com/watch?v=OG3FTXAeskk&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLcYfUO55DYB2C1&index=21>, consulté le 09.04.2020 .

Ce matin, j'étais en train de réfléchir qu'est-ce qui rend la compagnie si spéciale ? C'est le fait qu'on utilise toutes les idées, on joue avec le temps, l'espace mais dans un contexte quotidien, dans un contexte des relations humaines dans lequel tu peux encore reconnaître toi-même. Par exemple, quand la danse devient plus esthétique, comme dans le cas de la musique, tu te sens éloigné de ce monde. Au contraire, quand tu n'exclus pas le sens du temps, de l'énergie ou de l'espace, tu te sens plus proche de ton image précise et ce que tu es en vrai⁵⁴.

La singularité des spectacles de la compagnie est, alors, réussie grâce à ce caractère intime et quotidien que l'on peut encore reconnaître dans son univers artistique. Sous cet angle, la langue maternelle permet à chaque performeur à maintenir une partie de sa personnalité, dans le spectacle.

Par surcroît, le texte dans *In spite of wishing and wanting* sert surtout à créer une condition pour le mouvement, un contexte. D'après F.A. :

Une chose qui donne vraiment du sens au mouvement est cela que Wim nous demande tout le temps. Il dit : « Mets ton mouvement dans une condition, ne bouge pas juste ». Il continue de nous demander mettre cette condition dans le mouvement, que tu vas ensuite développer, même si tu ne vas pas le retenir jusqu'à la fin. Pourtant, le mouvement doit faire sens pour le performeur. Ni le mouvement, ni la condition doit être seuls. Tu dois vraiment associer ton mouvement à une condition. Alors, tu dois entrer dans cette condition pour communiquer quelque chose, mais c'est vraiment difficile.⁵⁵

Le mouvement du danseur, doit toujours s'associer à une condition qui lui donne du sens. Dans le cas échéant, il reste juste un exercice ou une didascalie qui s'éloigne du caractère humain de la danse-théâtre. Quand les danseurs décrivent leurs rêves, on saisit juste quelques mots ou quelques images, mais c'est suffisant pour créer, par exemple, la

⁵⁴ « I was thinking this morning, what is special about the company? It is that you put all the concepts, we use the time, the place, but you put it in a kind of « quotidien », of daily human relationship, so that you can still see yourself in the picture. When the dance is more esthetic, as it happens also with music, you feel a little bit far from that. When, on the opposite, these things of time, space and energy, are not pushed you feel very close to your specific image and identity », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

⁵⁵ « One thing that really makes the movement meaningful is what Wim's asking all the time. He says: "Put the movement in a state, don't just move". He keeps asking for this state into the movement, which you can develop later, even though we don't always keep it at last (laughter). However, this means that the movement should be meaningful for the performer. Neither the movement, nor the state should be alone. You really must put the movement in a state. [...] So, you have to enter in a state to communicate something, but it is really difficult », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

liaison entre le mot cheval, « cavallino » en italien, et la course au galop de l'entrée des danseurs à la première scène. De même, le mot « oiseaux » nous impose déjà l'image de vol qui est aussi la dernière du spectacle. D'ailleurs, c'est intéressant la proposition de Wim Vandekeybus autour de la danse comme un langage :

Quand quelqu'un parle, il est responsable pour ce qu'il dit. J'aime entendre des langues que je ne comprends pas. La danse est une langue que personne ne parle et c'est pourquoi que ce qui compte est l'émotion ou l'expression. C'est ça qui est le plus fascinant en danse. J'ai changé mon langage en danse de manière que ceci devienne le mien et personne d'autre que moi ne puisse le parler⁵⁶.

La danse est, alors, vue comme une langue que Wim Vandekeybus a créée pour exprimer des émotions. Sous cet angle, la prise de parole ajoute de la singularité à la création de la compagnie. De plus, elle pose un défi pour les danseurs, car ils sont invités à s'exprimer à travers différents moyens d'expression.

Dans le cas de TrapTown, où l'on a un texte écrit, la narration constitue l'axe principal autour duquel s'organise « le récit » du mouvement. Le conflit entre les Odinés et les Mythriciens est exprimé, ainsi, d'abord par la parole et ensuite, par le mouvement. La non-distinction des performeurs entre Mythriciens et Odinés rend la perception du message plus difficile, mais elle exige en même temps, une participation plus active de la part du spectateur, en lui faisant, ainsi, presque partie du spectacle. Cela est réussi surtout grâce à l'adresse directe de la parole. D'après G.J. :

C'est [la communication avec le public] quelque chose que Wim aime toujours faire. Il veut toujours casser le mur et mettre les performeurs sur le plateau de telle manière qu'ils vont regarder vers une telle ou une autre direction. Il y a des pièces que cela devient plus évident par rapport aux autres. On a, par exemple, quelques pièces dans lesquelles un performeur va descendre du plateau et marcher à côté du public ou il va lui lancer un objet. C'est quelque chose de commun presque dans toutes les pièces de la compagnie, le fait de créer un chemin pour casser « le quatrième mur ». Il s'agit de quelque chose qui aime bien et dont l'existence trouve nécessaire dans toutes les pièces. [...] En tant que

⁵⁶ « When speaking one is responsible for what one is saying. I like to listen to languages I don't understand. Dance is a language no one speaks, and thus only the emotion or the expression counts. That's the fascinating thing about dance. I've changed the dance language so it's my language and no one else speaks it », GOOSSENS, Paul, « Interview with Wim Vandekeybus on the occasion of the première of *Mountains Made of Barking* », *Knack*, 21.05.1994, <https://www.ultimavez.com/sites/default/files/press/knack%20interview.pdf>, consulté le 06.05.2020.

performeur, cela parvient même à l'expérience que tu as sur scène. Parfois, ton expérience se dérive de cette conscience de regarder à quelques personnes qui vont aussi te regarder en arrière. D'autres fois, tu dois regarder quelques personnes et les parler, ce qui fait qu'il ne s'agit pas d'un univers fermé, où tu divises l'intérieur de l'extérieur. Tu dois trouver une manière d'embrasser le public, parce qu'il est toujours là⁵⁷.

On ressent cette intention de Wim Vandekeybus de « casser le mur », qui sépare les spectateurs du plateau dans plusieurs séquences. D'abord, le moment où le corps des danseurs raconte la puissance du lait qui a permis aux Odinés reprendre le pouvoir, on a le partage des verres vers le public. L'un des performeurs demande même aux spectateurs s'ils veulent boire quelque chose. Le fait, alors, que les spectateurs sont en train de boire ce que divise la tribu des oppresseurs est comme s'ils acceptaient leur pouvoir envers les autres. De plus, F.A. demande aux spectateurs des ballons.

Chez *TrapTown* on a eu aussi envie de créer un certain espace pour le public. Il pourrait, ainsi, se sentir parfois comme les Mythriciens et parfois comme les Odinés. Après, dans cette scène où je demande au public de me donner les ballons, est comme si je les demandais de me donner des armes, comme si je les demandais de faire quelque chose pour moi pour que je fasse aussi quelque chose pour eux. Il semble qu'on dit au public qu'on pourrait faire la révolution ensemble⁵⁸.

Cette lecture des ballons, dont le schéma rond renvoie aux balles, est comme un appel à la bataille et met les spectateurs en embarras. Ils se demandent quel est le rôle de ce moment d'entracte, pendant lequel ils doivent, soudainement, interagir de leur chaise à une directement avec les performeurs sur le plateau. Ils s'immergent, ainsi, dans l'histoire qu'ils voient évoluer sur scène. Le performeur, prend ainsi conscience de son rôle participatif vers les spectateurs. Sous cet angle, la prise de parole est associée à l'objectif principal de

⁵⁷ « It is something that Wim always like to do, to break the wall and direct actors in a way that they would look to the people or here or there. In some pieces, this is more evident than in others. We have, for example, some pieces where a performer goes through the audience or he throws something. It is very common to almost every piece of the company to have this path of breaking the "fourth" wall. It is something that he likes and finds necessary to exist in every piece. [...] As a performer, this comes even in the kind of experience you have in the stage. Sometimes, this experience comes from this consciousness of looking at some people who look back to you then. Sometimes, you have to look to some people and talk back to them, so it is not like a closed universe, where you have the inside and the outside. You have to embrace it in a way, because it is always there », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

⁵⁸ «In *TrapTown* we also wanted to create a specific place for the audience, so that sometimes it feels like an Odinese, while some others like a Mythrician. Also, this scene in which I ask the audience to give me the balls is like asking to give me the guns, like saying do me a favour and I will do something for you. It is like if we were saying to it that with its help, we can do a revolution together», Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

Wim Vandekeybus de communiquer une histoire à travers son œuvre. Comme il éveille le corps et ses réactions, il désire également éveiller la pensée du spectateur qui sort de la salle différent de ce qu'il était avant. Ses réflexes, ainsi que son imagination, semblent être électrisés par l'univers artistique qu'il a éprouvé.

2. La puissance de l'image

Wim Vandekeybus, à la fois cinéaste et photographe, n'exclue pas l'image de ses médiums artistiques. Son choix de faire émerger la vidéo-projection dans les deux spectacles est liée à la multiplicité des ressources artistiques, qui est si prépondérante dans son œuvre. De cette manière, il réussit à proposer un langage artistique renouvelé et contemporain qui enrichit la perception de ses spectacles, car celle-ci s'effectue à travers plusieurs médiums. En plus de cette pluralité, le mélange des deux médiums, d'évolution scénique et de projection filmique, mène parfois à la dissociation de l'attention du spectateur qui cherche à trouver le lien, comme c'est le cas dans *In spite of wishing and wanting*, ou suivre les actions parallèles, comme dans *TrapTown*. Malgré le fait que cette combinaison peut perdre le spectateur dans sa compréhension, il le réactive, en même temps dans sa réflexion. On revient, ainsi, sur l'idée d'un spectateur actif et rigoureux aux termes contemporains, issus de la danse-théâtre.

La façon dont la vidéo fonctionne dans les deux spectacles est différente. Dans *In spite of wishing and wanting*, on a seulement la projection fragmentaire du court métrage *The last words*. Réalisé en italien, il fait aussi écho au projet *The day of Heaven and Hell* que Wim Vandekeybus avait antérieurement effectué sur le cinéaste et auteur italien Pier Paolo Pasolini et qui a constitué une première source d'inspiration pour *In spite of wishing and wanting*. L'histoire du court-métrage était principalement inspirée par les deux récits de Julio Cortázar, *Cuento sin moraleja et Acefalia* et selon Wim Vandekeybus⁵⁹, le film a beaucoup influencé la première construction du spectacle. Pourtant, puisqu'il est assez surréaliste avec des influences de Fellini, comme le rassure le chorégraphe pendant son entretien⁶⁰, sa liaison avec le reste du spectacle n'est pas très évidente dès le début. Après quelques extraits des projections qui pénètrent *In spite of wishing and wanting*, le

⁵⁹ BOTELLA, Sylvia, *Art. cit.*

⁶⁰ *Idem.*

spectateur commence, néanmoins, à reconnaître certaines idées comme, par exemple, celle de la foule toute excitée qu'on reconnaît, ensuite, sur le plateau.

Sous l'angle dramaturgique du désir, il est intéressant de voir comment le film contribue à un point d'entrée supplémentaire dans un monde onirique et associé à l'inconscient. On reconnaît le motif du désir dans l'envie de personnes d'acheter des cris du vendeur pour réaliser un souhait. De plus, l'envie, presque vorace, du tyran de savoir quels sont les dernières paroles du vendeur, l'amène, finalement à une exacerbation et il demande aux serveurs sa décapitation. L'ambiance surréaliste suggérée dans le film nous fait rentrer dans un chaos pareil au caractère inexplicable qui qualifie un désir, puisque ceci provient souvent de notre inconscient, sans que l'on puisse contrôler.

De plus, il est intéressant de voir comment le film en tant que médium nous incite à rentrer dans une ambiance onirique et irrationnelle que l'on voit émerger pendant tout le spectacle. On reprend la remarque de Erwin Jans :

Ce n'est pas le hasard que le changement de l'instinct vers l'inconscient est accompagné d'une utilisation assez large du film et des images-vidéos dans les spectacles de Wim Vandekeybus. [...] La possibilité des séquences rapides et de changement des images, des effets visuels et l'élargissement du plan, rend le film et la vidéo le médium le plus approprié pour donner accès à la logique irrationnelle et capricieuse d'un rêve⁶¹.

On voit, alors, comment les techniques appliquées dans un film, induisent une nouvelle entrée dans la réalité, ou une entrée dans une autre réalité. Dans le cas examiné, la foule des gens qui se comportent spontanément, comme s'ils étaient des bêtes, crée une sensation émotionnelle étrange chez le spectateur. L'artificialité de coup de tête, que permet le montage, divise encore plus l'histoire représentée d'un contexte quotidien. Il renvoie, ainsi, à l'instinct du spectateur qui cherche à intégrer le film dans l'action scénique.

Dans le cas de *TrapTown*, pareil au texte, le film est omniprésent dans le spectacle en faisant partie de l'évolution principale. L'interaction directe des performeurs sur le plateau avec les autres, qui sont projetés dans le film et la suite de l'évolution du récit

⁶¹ « It is not a coincidence that the shift from instinct to the unconscious is accompanied by a greater use of film and video images in Vandekeybus' performances. [...] The possibilities of fast editing and changing images, visual effects and enlargement, make film and video the right medium to give form to an irrational and capricious dream logic », (nous traduisons) JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus, Op. cit.*, p. 12-13.

parfois dans l'écran rend la projection filmique partie intégrale du spectacle. Le problème qui se pose ici est, par conséquent, la concurrence de deux médiums qui fragmente l'attention du spectateur en lui mettant en confusion. Pour reprendre les termes d'Aurore Heidelberg :

Ce qui suscite notre intérêt ici, ce n'est pas précisément le degré de la réalité contenue dans le cinéma de Wim Vandekeybus, mais le conflit, quant à la notion de réalité, généré par la confrontation des deux médiums. [...] La scène offre une présence immédiate du corps, qui partage le même espace-temps que le spectateur, contrairement au médium cinématographique qui ne fait que relayer l'image du corps, par l'intermédiaire d'un support⁶².

Ce ressenti du conflit, alors, est inévitable dans le cas de *TrapTown*, où le spectateur est toujours en train de balancer entre les deux médiums. Il est vrai que le spectateur reçoit le corps sur scène de manière très directe, si l'on réfléchit, à la danse collective et énergétique que propose le chorégraphe. Ainsi, le corps à travers le médium, par l'intermédiaire de l'écran, comme le souligne Aurore Heidelberg, devient plus distanciée. De plus, le superficiel du gros plan et l'étrangeté que suggère le noir-blanc, que Wim Vandekeybus a choisi, rend la perception du corps encore plus divisée. Ce morcellement entre mythe et réalité reprend le fil de l'intention du chorégraphe, déjà évoquée dans le premier chapitre, de raconter une fable, mais dans un contexte contemporain. Ainsi, le film, à l'inverse de *In spite of wishing and wanting*, empêche l'immersion totale du spectateur dans l'évolution scénique. L'écran impose une confrontation plutôt artificielle qui rappelle que le spectacle reste toujours une fiction.

On pourrait, alors, justifier la présence de la projection filmique comme étant engagée vers ce service de balance, entre réel et fictif. Cette sensation d'artificiel s'accroît quand l'on voit les performeurs dans le film interagir en direct avec les danseurs sur le plateau. Il s'agit d'une interaction en un temps réel, qui évolue dans le moment présent et un temps enregistré et modifié dans le film. Pour reprendre les termes d'Aurore Heidelberg : « La conception du temps déployée sur scène, à laquelle le corps est soumis, s'oppose à la temporalité cinématographique, qui suppose une manipulation de la réalité temporelle, notamment au moment du montage⁶³ ». En plus, on voit dans le plan filmique, des protagonistes absents du plateau et le corps des performeurs projeté à taille différente

⁶² HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 311-312.

⁶³ *Ibid.* p. 313.

qu'à ses dimensions réelles. Cela mène le spectateur à réfléchir à la perception du corps, à ses différentes dimensions et en conséquent, à une perception plus ample du spectacle lui-même. Fidèle à son envie d'éveiller le spectateur, Wim Vandekeybus le provoque en lui imposant des entrées diversifiées à la réalité. De cette manière, le film devient un médium puissant et inséparable de la construction et de la mise en scène du spectacle.

3. Autres médiums artistiques

Outre le texte et le film, ce qui paraît nécessaire pour la construction de l'univers d'un spectacle de *Ultima Vez* ce sont les autres médiums artistiques concernant surtout la scénographie et la bande sonore. Nous allons examiner leur fonctionnalité dans l'univers artistique des deux spectacles.

En ce qui concerne la scénographie, on constate qu'en général, Wim Vandekeybus insiste sur la nudité du plateau dans ses chorégraphies, pour mettre l'accent sur le corps. D'après Aurore Heidelberg : « Certes, il met tout en œuvre pour valoriser le corps, notamment en optant pour une scénographie dépouillée dont le vide renvoie au corps⁶⁴ ». Aussi le corps se transforme-t-il en un médium narratif principal. Pourtant, cette nudité se remplit par les objets sur scène, qui contribuent de manière symbolique à la dramaturgie du spectacle.

Dans *In spite of wishing and wanting*, le plateau est presque vide à part l'écran qui reste cachée et en attente pour servir, ensuite, comme point de projection du court-métrage. Seule une série des projecteurs de lumières sont déposés sur le sol, en créant un carré qui entoure l'espace scénique. Protagonistes silencieux de l'action évoluée sur scène, ces lumières servent comme un point d'intensité ou de relâchement supplémentaire au rythme du mouvement. Elles arrivent, ainsi, à nous mettre dans une certaine ambiance, qui remplit l'atmosphère onirique du spectacle.

La fonction des objets sur scène reste, pourtant, moins énigmatique. On va surtout insister à la corde qui apparaît, aussi bien dans le film que dans le spectacle. Dès le début, on voit sur le plateau les deux performeurs étant attachés par la même corde et échangeant

⁶⁴HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 145.

leurs voix dans les microphones qui se trouvent devant chacun d'eux. Cet objet, qui fait penser aussi à l'attachement d'un cheval, se répète dans le court métrage, quand on voit la foule de fous avoir attaché le vendeur des cris par la tête. Les deux performeurs parlent d'un long voyage infini qui s'oppose à leur tête attachée qui ne les laisse pas courir dans le plateau comme leur co-danseurs, tandis que, dans le film, le tyran excité demande à la foule de tirer la tête du vendeur par la corde. Dans la séquence finale, toutefois, le tyran se tue, par la corde de la potence, tandis que le reste de performeurs courent libres et excités, comme s'ils étaient des chevaux. La corde sert, ainsi, comme un reflet entre les deux conditions d'engagement et de liberté.

Le coussin va servir comme un autre objet scénographique évoquant la notion du rêve, ou bien « une boîte de Pandore » qui, à son ouverture, libère tous les secrets. Dès qu'il s'éclate, la scène se remplit de plumes qui « préparent le sol » pour le vol des performeurs et en même temps, mènent le spectateur nu à l'excès et en état sauvage. Après cette séquence, le spectateur se sent toujours émergé dans un monde onirique qui renvoie à l'inconscient et aux désirs profonds que les danseurs expriment dans leur mouvement.

La bande sonore contribue, à la création d'une ambiance imaginaire. Selon Aurore Heidelberg : « La musique a pour effet d'amplifier la déchéance scénique, notamment par sa saturation, elle invite le spectateur et recouvre tous les sons extérieurs à la pièce. La musique isole la pièce d'une sonorité quotidienne et facilite le transport du spectateur [...]»⁶⁵.

Plus qu'un texte, la musique parfaitement créée pour le spectacle et inspirée des répétitions de sa première création, constitue un fil conducteur de grande importance pour l'univers de *In spite of Wishing and Wanting*. Pendant leur sommeil, le temps inconscient de leurs rêves et le moment présent où ils lancent sur la scène tous leurs instincts et leurs désirs, la bande sonore permet l'entrée et l'évolution de ce monde hors de la réalité quotidienne. Le son de la guitare qui fait électriser et le son de la batterie, qui fait palpiter le corps des performeurs, devient, dans le cas de *In spite of wishing and wanting*, un moyen qui invite le spectateur à plonger dans le monde irrationnel et mystérieux que reflètent leur mouvement, mené par l'instinct et le désir.

⁶⁵ HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p. 251.

À l'inverse, dans le cas de TrapTown, Wim Vandekeybus a décidé de créer une certaine scénographie sur scène, pour supporter le récit construit autour de cette « ville piège ». Comme l'on a déjà évoqué lors de la description du spectacle, elle est simple à sa représentation, en reflétant surtout le motif du labyrinthe, qui est similaire à la représentation de la ville dans le film. Le changement des niveaux qu'effectuent les spectateurs qui montent aux escaliers, reflète, en quelque sorte, la fragilité du pouvoir. Plus précisément, on dirait qu'au travers une seule escalade, les performeurs changent déjà de niveau par rapport à leurs co-danseurs, en restant, toutefois, toujours plus petits que le maire projeté en gros plan. Cette différence des niveaux rappelle au spectateur la différente position de deux tribus par rapport au pouvoir et la ville et de surcroît la thématique du conflit.

Par la suite, en ce qui concerne la fonctionnalité des objets, les ballons et les verres, échangés parmi les performeurs et les spectateurs, servent comme une extension du conflit. À travers eux, les performeurs demandent aux spectateurs de s'engager vers l'un ou l'autre côté. La musique originale de Trixie Whitley et Phoenician Drive sert aussi à imposer une ambiance différente de celle du quotidien. Moins intensive dans *In spite of wishing and wanting*, la musique coupe le silence par la voix de la chanteuse, qui fait partie intégrante des performeurs dans la vidéo. La bande sonore, composée surtout de son de basse, sert plutôt à maintenir un rythme stable pendant le récit, qui est également interrompu par les paroles dans le film.

Tous ces médiums, sont finalement, pour le chorégraphe flamand comme un tissu afin qu'il reproduise un univers artistique qui s'adresse au spectateur de manière directe et immersive.

PARTIE III

LES RESSOURCES DÉRIVÉES DU TRAINING

A. À la recherche d'un mouvement naturel

J'ai commencé la pratique de la danse dès l'âge de huit ans. Après avoir acquis les bases de la danse classique, j'ai continué, ensuite, en parallèle, avec la danse contemporaine en expérimentant des techniques moins académiques, comme celle du contact-improvisation. À partir du moment où j'ai décidé de lancer ma recherche autour d'Ultima Vez, la possibilité d'accéder à leur training, voire le code gestuel et de l'expérimenter avec mon propre corps m'est devenue un désir profond. J'ai profité de l'occasion pour participer au workshop donné par G.J. ce février, d'une durée de cinq jours, à Bruxelles dans le studio de la compagnie.

1. L'impulsion contre la force musculaire

Tout commence par mon arrivée dans le studio *Atelier Quartier* le 24 février 2020. L'extérieur nous semble être une grande apothèque, sans rien autour, laissant place à l'imagination d'un endroit où se sont logées quelques-unes des plus importantes compagnies de danse-théâtre de Belgique, jusqu'au moment où on voit les noms marqués sur la sonnerie. J'appuie sur le bouton contenant l'inscription Ultima Vez et j'entre sans répondre à aucune question, tout naturellement, comme si je faisais partie de l'équipe de la compagnie. Je tire la première porte, marqué par l'inscription : *Workshop*. Le contact avec le lieu de travail de la compagnie me surprend dès mon arrivée. C'est un grand studio, presque « nu », qui va nous accueillir pendant les cinq jours du training. C'est le lieu de création des spectacles et de leur training quotidien. J'ai l'impression que mes recherches commencent à prendre vie.

Tout le monde se positionne sur le sol afin d'effectuer un petit échauffement personnel. Je commence à suivre le mouvement mais je suis distraite et impressionnée par les autres et ce que je constate autour de moi. Après quelques instants, le professeur, G.J., nous invite, en anglais, à faire un cercle. Il nous remercie de notre présence et il nous explique quelques principes que l'on va expérimenter durant le training. Une phrase retient mon attention : « On a tous des limites dans notre corps. C'est quelque chose de naturel. Pourtant, il ne faut pas oublier que la limite n'est pas la fin, mais la

découverte pour quelque chose⁶⁶». Il nous invite à enlever nos chaussettes et ainsi, la première sensation naturelle commence avec le contact direct des pieds nus au sol.



Figure 11 Ultima Vez studio, photo prise pendant le workshop.

Cette sensation directe, renvoie directement à quelque chose de plus original et authentique. L'échauffement commence tous les jours de la même manière. On se disperse tout au long du plateau et on débute à deux pieds avec une ouverture du bassin pour une série de pliés en respiration, issus directement de la pratique de danse tibétaine. On plie les jambes en projetant les deux bras en avant qui se retournent lorsque l'on reprend la respiration. On expire au plié en renvoyant les bras en dehors du corps pour revenir à la position initiale. Ensuite, elle suit une deuxième respiration, toujours avec les pieds pliés à l'ouverture du bassin où l'on effectue un cercle extérieur avec les deux bras, faisant s'étendre le corps « en arc » jusqu'à ce qu'il doive revenir en avant dans la position initiale. On le fait, alors, revenir pendant l'expiration lorsque l'on effectue avec nos bras deux cercles vers l'intérieur. Les respirations se succèdent en répétant sept fois d'affilée. G. nous invite à prendre une vraie respiration profonde en nous parlant, en même temps, avec sa voix presque coupée à cause de l'air qui entre dans son corps. Cette respiration profonde

⁶⁶ Les phrases dérivées du workshop font partie de mes notes et pas d'une épreuve écrite. Pour moi c'est important de les transmettre comme je les ai retenues pendant ce moment et c'est pour cette raison que je les mets en guillemets. Pour plus de précision, il faut vérifier sur Annexe 5 : Notes prises pendant le workshop.

éveil, peu à peu, notre corps qui s'active intérieurement de son centre pour se lier simultanément avec le centre de la vie, c'est-à-dire l'acte de respirer.

Dès que l'on répète l'exercice initiale de respiration sept fois, on continue l'échauffement selon les *mudras*, qui constitue les cinq exercices de respiration⁶⁷. Cette série d'exercices que l'on répète tous les jours se transforme dans un sens de rituel pour le corps qui initie à s'habituer à cette pratique. Lorsque je vais pour demander à G. pourquoi l'on fait cette répétition sept fois, il me confirme que cela est due à la tradition de danse tibétaine qui prévoit une répétition pour sept, ensuite onze et finalement, vingt et une fois. Grâce à cet échauffement, les différentes parties du corps commencent à se lier entre elles de manière organique, pour effectuer le mouvement. En même temps, la respiration nous fait sentir notre corps et apercevoir sa présence dans l'espace.

Je commence avec un corps que je ressens encore froid et passif du réveil quotidien et successivement, je sens qu'il se transforme par un différent moyen, le changeant de sa fonction habituelle, pour qu'il devienne élastique et capable de suivre la danse que l'on éprouve lors du training. De la même façon, je sens mes autres sensations s'activent comme celle de mon ouïe ou de ma vision. Celles-ci permettent de participer au cours de la danse et de réagir avec le corps des autres personnes autour. Alors, cette activation rituelle du corps paraît nécessaire afin qu'il puisse suivre les impulsions et les intentions qu'exige le mouvement qu'on expérimente.

G. insiste à l'importance du centre. « Il faut que le mouvement commence par le centre ». On prend le temps pour l'activer et bien réchauffer le corps pendant ces premiers exercices. G. nous rappelle qu'il faut contrôler sa force pour ne pas trop appuyés sur nos membres car ils vont être mis à l'épreuve. D'après lui, le centre de notre corps, entre ventre et nombril, est notre moteur gestuel. Il nous donne l'impulsion qui inertie le mouvement. Il insiste surtout à la manière dont on quitte et on revient sur le sol, la manière dont on s'appuie sur lui, on s'y met et on s'en lève. On doit toujours se rapprocher du sol par le côté de notre corps et préparer notre contact avec celui-lui de par la proximité la plus grande possible. Il souligne que le sol est notre partenaire. Comme dans la technique *release*, on commence par s'appuyer sur les mains pour ensuite amener le reste du corps.

⁶⁷ Annexe 5 : Notes prises pendant le workshop.

Pourtant, un changement s'opère. G. nous apprend comment rendre nos gestes impulsifs en nous parlant de la continuité et de la vitesse du mouvement.

Nous pouvons prendre comme exemple l'exercice d'échauffement où l'on est assis sur le sol avec les genoux pliés devant nous avec les bras en arrière. Ceci est suivi d'un léger mouvement des bras entraînant un petit tour sur le sol. Chaque fois, le geste s'initie par la main qui se trouve dans la direction opposée de celle où l'on effectue l'exercice. Si l'on veut aller vers la droite, par exemple, c'est le bras gauche qu'on va d'abord faire monter du sol et orienter vers la droite en faisant un demi-tour en l'air, tandis que le bras droit, qui reste toujours au sol à côté de nous, se plie pour nous permettre de glisser, ainsi, les pieds et le reste du corps. Le plus important est que la main gauche, qui quitte le sol en premier, génère le mouvement en donnant la direction et l'impulsion qui permet son déroulement. Alors, quand on va vers la droite, le bras gauche se lève presque en même temps que l'on plie la main droite à côté de nous et après le glissement, c'est la main droite qui reprend pour nous aider à remonter. L'impulsion que nous donne à chaque fois le bras initial crée un mouvement léger et continu. Le corps doit suivre la direction que lui donne cette impulsion. G. nous invite à répéter ce simple mouvement plus vite à chaque fois. Ceci me donne l'impression de bouger toute seule comme si je volais avec mes mains. La continuité du mouvement le rend harmonieux et naturel.

Quand le professeur nous invite à faire le même exercice plus lentement elle exige plus de force. Au contraire, la vitesse produit la sensation de vol. De plus, les muscles donnent le relais à l'impulsion prise par le bras. Il s'agit d'un échange d'énergie créant comme de l'air lorsque l'on revient au sol. Ce détail magique me dévoile un univers entier qui permet l'interprétation du mouvement intensif des spectacles de la compagnie. L'élaboration d'une danse très énergétique, qui est souvent qualifiée comme violant, est réussie grâce à cet échange incessant des impulsions. Cette continuité du mouvement nous rappelle, d'ailleurs, la règle connue de la science physique selon laquelle, l'énergie ne revient jamais au point zéro, mais elle se transforme toujours dans un autre type.

La temporalité du mouvement est un élément primordial qui permet l'évolution naturelle des gestes. Aurore Heidelberg associe même le nom de Ultima Vez signifiant « la dernière fois » avec cette « temporalité de l'urgence » et l'emphase qu'elle porte sur « la représentation de l'instant ⁶⁸ ». Il est vrai que le choix d'une temporalité plus lente aurait rendu le mouvement de la compagnie moins brut et plus subtile. Pourtant, de telles qualités

⁶⁸ HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.*, p.35-37.

sont plutôt évoquées par des chorégraphes formés dans un parcours classique qui s'absente totalement de l'esthétique de Wim Vandekeybus. La mise en valeur de l'impulsion dissocie le mouvement de ses restraints sociales et redonne au corps une sensation de liberté et de spontanéité.

En effet, cette clé qui provoque le mouvement devient un outil précieux pour le corps du danseur. Le cours se poursuit par l'introduction d'un deuxième exercice en duo, l'un face l'autre. Les deux pieds et les deux mains se positionnent sur le sol en ayant la tête vers le bas, comme en position de pompes. Le but de l'exercice est de rouler sur le sol avec le dos et de revenir à la même position tout au long dans le sens horizontal du studio l'un à côté de l'autre. Le mouvement se fait toujours de par le côté du corps. Pour éviter d'appuyer trop fort sur les mains on roule de manière rapide, nous permettant de revenir facilement à la position initiale. Encore une fois, il s'agit d'une impulsion due à la continuité du mouvement. Les muscles ne se fatiguent pas et l'exercice se rend, ainsi, très facile. La vitesse qu'élabore le corps sur le sol, pendant son lancement, devient la motrice pour qu'il se lève.

En prenant en considération l'exigence du vocabulaire de la compagnie, on s'aperçoit, par conséquence, comment le corps du danseur se protège en appliquant ce principe. Du point de vue énergétique, le corps peut ainsi économiser ses ressources et avoir la force nécessaire pour effectuer le spectacle. G. nous certifie qu'il est impossible de garder son corps en bon état, sans l'abîmer en tant que danseur à Ultima Vez, si l'on utilise toute sa force musculaire. Il nous rappelle que le but du mouvement est de nous aider à créer des nouvelles habitudes en danse. Cette idée s'associe, en outre, à l'intention d'une compagnie qui, créée selon les principes d'un certain vocabulaire, vise à former des danseurs pouvant reproduire ses choix esthétiques. La notion de l'habitude ici s'approche de la pensée de Merleau Ponty :

Par exemple, acquérir l'habitude d'une danse, n'est-ce pas trouver par analyse la formule du mouvement et le recomposer, en se guidant sur ce tracé idéal, à l'aide des mouvements déjà acquis, ceux de la marche et de la course ? Mais justement le phénomène de l'habitude nous invite à remanier notre notion du « comprendre » et notre notion du corps. Comprendre, c'est éprouver l'accord entre ce que nous visons et ce qui est donné, entre l'intention et l'effectuation - et le corps est notre ancrage dans un monde⁶⁹.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (Les Classiques des Sciences Sociales, Éd. Électronique) (Bibliothèque des idées éd.), Paris, France : La Librairie Gallimard, 1945, p. 185.

Dans cet extrait, Merleau-Ponty nous explique comment le corps s'active lors de l'apprentissage d'une habitude comme la danse. En effet comme elle nous le rappelle, le corps est le moyen qu'on a pour se lier au monde. Avec la connaissance qu'il nous offre, on essaie de réintégrer les nouveaux codes et les sens qui nous permettent le mouvement en danse. L'objectif du danseur est de reconstituer son corps à travers un code gestuel que lui indique la proposition du mouvement d'un chorégraphe ou d'une compagnie. La différence radicale, néanmoins, est que dans le monde de danse-théâtre cette nouvelle acquisition ne vise pas à former des corps idéales ou similaires, mais invite les danseurs à intégrer les nouveaux éléments dans leur propre corps singulier.

Selon Merleau Ponty, alors, le corps sert comme un moyen d'apprentissage et de conscience dans le monde. Ainsi, insiste-t-elle sur la façon que la danse change notre manière de s'en apercevoir. C'est-à-dire que l'acquisition d'une nouvelle habitude nous permet de découvrir dans notre corps des notions inconnues auparavant, ce qui influence ensuite la manière dont on réagit dans le monde. Dans le cas d'Ultima Vez, la mise en valeur de l'impulsion constitue une qualité qui diversifie leur mouvement par rapport à d'autres compagnies de danse ou d'approches chorégraphiques. C'est la clé qui permet au danseur, pendant les répétitions de ses spectacles, d'exister sur le plateau et de développer une relation avec les autres. Elle devient, ainsi, une habitude motrice qui active son corps et ses réflexes vers les autres.

Il est important de souligner une nouvelle fois l'importance que porte l'intention du mouvement qui accompagne cette impulsion. Dans l'extrait, Merleau-Ponty parle de : « l'accord entre intention et effectuation », c'est-à-dire que l'habitude soit réussie quand ce que l'on veut faire correspond à ce que l'on fait en réalité, parce qu'à ce moment, l'on commence à prendre conscience de notre corps et du monde. L'intention du mouvement permet au danseur d'être clair dans ce qu'il veut montrer et en conséquent, lui sert d'outil pour réaliser et guider son mouvement.

G. nous dit : « N'utilise pas ta force quand tu n'en as pas besoin ! Essaie de rendre claire l'intention de ton mouvement. Elle devient ton muscle ». On reprend l'exemple d'un exercice pour mieux apercevoir cette notion d'intentionnalité. Celui-ci consiste en la création d'une petite chorégraphie en courant vers le fond du studio pour ensuite s'arrêter en plié. La poursuite de l'exercice se fait dos face au public en tournant à droite avec une impulsion de la main droite, comme si quelqu'un nous tirait brusquement la main par le dos. On recommence en courant jusqu'au fond de la partie gauche pour atterrir de nouveau en plié. L'idée est de recommencer le mouvement mais cette fois-ci,

avec le bras gauche. Celui-ci se lève pour nous faire tourner et nous guider de nouveau vers l'avant du studio en une course diagonal de dos tout en ayant notre regard suivant le parcours. Après avoir réussi ces mouvements, une dernière impulsion est donnée par la main droite, mais qui cette fois, nous incite à fuir le plateau.

Dans cet exercice, les mains, étant actives, fonctionnent comme les moteurs du mouvement. La direction de mes mains m'impose à chaque fois une intentionnalité qui m'aide à effectuer le geste. En même temps, elle me permet une continuité qui rend le mouvement très naturel pour mon corps. Je m'adonne à la succession de mouvement sans me bloquer sur la partition de l'exercice. Mon regard renforce mon intention d'aller vers l'un ou l'autre côté et me guide, en me préparant presque automatiquement pour la suite. Je suis, ainsi, la force d'un virage, qui, par sa qualité énergétique, fait vibrer mon corps.

Il se rend, ainsi, clair que le mouvement se génère par l'impulsion qui pénètre le corps et pas par la force musculaire. Plus qu'exécuter des gestes, le corps du performeur de Ultima Vez s'entraîne pour éprouver par sa danse une vrai sensation et expérience. Les impulsions et leur intention l'amènent naturellement dans le mouvement. Ce principe nous rappelle, d'ailleurs, ce qui souligne le professeur d'études théâtrales Monique Borie autour de Grotowski et de la formation de l'acteur :

Dans tous les cas, pour donner au corps la possibilité de "vivre", il ne suffit pas à l'acteur d'être capable d'exécuter de façon parfaite les mouvements de l'acrobatie, de la pantomime ou de la danse : autrement dit de développer son agilité et la maîtrise de ses muscles, de domestiquer son corps. Il faut que les impulsions personnelles donnent le rythme juste. [...] ⁷⁰.

2. Le réel des sensations

Comme déjà souligné, la mise en valeur de l'impulsion rend le mouvement de Ultima Vez énergétique et lui implique son caractère « réel ». La question qui va, alors, nous occuper, est comment le réel s'implique-t-il à la sensation, qui sert comme conséquence naturelle d'un mouvement impulsif et intentionné ?

Il est vrai qu'Ultima Vez n'est pas la seule compagnie qui valorise la sensation comme primordiale quant à la création du mouvement. L'idée de sentir le mouvement, de

⁷⁰ IVERNEL, Philippe, LONGUET-MARX Anne, *Op. cit.*, p. 56-57.

l'intégrer dans son corps comme un élément organique et pas seulement l'exécution de celui-ci comme un exercice mécanique, nous rappelle la citation de Monique Dantas, quand elle se réfère à Trisha Brown :

on comprend que donner de la chair à la mémoire du premier acte consiste à récupérer la sensation et l'intention du mouvement à chaque fois qu'on le danse. Mais c'est aussi donner de la chair aux sentiments et moduler ces derniers dans le corps afin de les rendre visibles⁷¹.

La qualité du mouvement se modifie, alors, à partir du moment où l'on essaie de l'incarner à notre corps, de le rendre réel de manière à ce que notre intention et la sensation qu'il nous génère soient visibles au spectateur. Cette idée ne nous ferait-elle pas retourner vers le caractère humain que révèle la danse-théâtre ?

G. reprend le relais et nous dit : « Ne fais pas semblant d'être présent dans l'exercice. Tu dois être différent sur le plateau que dans la vie réelle. Tu dois sentir une vraie expérience. Danser c'est tout pour une sensation ». On reprend l'exercice de la petite chorégraphie, citée auparavant, où le mouvement se génère par l'impulsion des mains. Cette fois-ci, l'exercice se déroule en duo. L'un se met debout en restant tourné de dos au public et l'autre, derrière lui, le tire par la main donnant l'impulsion du mouvement. Ce geste est presque perçus comme une menace qui nous pousse vers la direction de la main tirée sans pouvoir y résister. Ce trait inévitable de l'impulsion nous pousse dans une course à la fuite. Le corps suit sans y réfléchir. De la même manière qu'une sensation nous envahit, il répond au stimulus sans pouvoir y résister. Ce que je vis dans cet exercice me fait, comme elle le cite Monique Dantas, « donner de la chair à la mémoire » chaque fois que je répète le mouvement sans l'incitation de mon partenaire. C'est-à-dire que mon corps a incarné cette sensation et il le répète à chaque reproduction du même geste.

La qualité de mon mouvement change après cet exercice en duo. J'intègre la sensation qui me délibère quand je reproduis la partition. Le tremblement qui a fait vibrer mon bras se déplace, ensuite, dans le reste de mon corps prenant conscience de ce qu'il fait. Je suis, ainsi, l'invitation de G. : « Ne t'inquiète pas pour la forme. Ce qui nous

⁷¹ DANTAS, Monique, *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en oeuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat, en Étude et Pratique des Arts, sous la direction de Sylvie Fortin, et la codirection de Nicole Beaudry, Université du Québec à Montréal, Octobre 2008, p. 34.

intéresse c'est la sensation⁷² ». Je saisis la différence entre cette sensation de liberté, presque comme une vague qui me fait balayer, et la sensation d'effort physique qui exige un exercice en danse classique, donnant l'impression que le corps reste toujours sous la discipline des ordres. J'expérimente cette nouvelle découverte d'être emportée par la sensation pendant les cinq jours et je constate, à la fin du training, qu'il me manque déjà à la marche mesurée que je fais sur le quai du métro.

Il s'agit d'un nouveau dispositif rajouté sur les codes gestuels déjà acquis que m'offrent mes années d'apprentissage en danse classique et contemporaine. Mes cours en contact-improvisation deviennent l'échelle pour rapprocher de cette nouvelle « réalité » du mouvement. G. insiste lorsqu'il voit les personnes inquiètes, parce qu'ils oublient la partition : Il nous dit que la forme est indifférente surtout en ce qui concerne ce training qui vise à nous insérer dans une nouvelle proposition d'une compagnie de danse-théâtre. Tout ce que l'on essaie avec notre corps, devient, ainsi, plus intime, car il cherche à nous accompagner à un parcours personnel que dispose chacun de nous. Cela me fait réaliser la remarque d'Aurore Desprès quand elle décrit la danseuse Odile Duboc dans sa thèse :

C'est par la sensation de son propre corps et de ses propres mouvements internes, que le danseur (et la danseuse qu'est Odile Duboc), peut faire advenir une danse qui ne soit pas simplement le résultat de formes imposées, mais une danse profondément vécue et singulière⁷³.

« Cette danse profondément vécue et singulière » est un constat qui se dirige aussi bien sur moi que sur les autres participants lorsque je les vois reproduire les gestes. Cette beauté que génère l'objectif d'une proposition gestuelle, délibérée de la forme, attire chaque participant à rapprocher de ce monde avec ses propres dispositifs. On ne vise pas à apprendre parfaitement la phrase répétée chaque jour, mais d'osciller notre corps à ce nouveau rythme des sensations internes. G. ne nous corrige pas mais nous indique des outils pour faciliter notre mouvement. Chacun les intègre, ainsi, d'une manière singulière, selon ses expériences et son parcours.

Pour nous aider à retrouver cette « sensation réelle » du mouvement, il nous propose souvent des images d'animaux durant la reproduction des gestes. Les animaux, en tant que

⁷² Je pense qu'on comprend mieux cette phrase en anglais où le verbe « care » souligne l'intention du professeur de manière plus précise : « Don't care about the form, but about the sensation ».

⁷³ DESPRÈS, Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*, thèse de doctorat, en Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse), sous la direction de Michel Bernard, Université Paris VIII, Septembre 1998, p. 16.

créatures proches des lois de la nature, imposent une gestualité très familière à l'univers d'Ultima Vez, comme justifié précédemment lors de la deuxième partie. D'ailleurs, ils bougent dans la plupart des cas en ayant une intention claire et précise. Cette conscience d'un mouvement fonctionnel qui qualifie les animaux, nous invite à sa représentation plus sensorielle.

Par exemple, pendant l'échauffement nous nous positionnons au sol avec les genoux repliés sur nous-même. On se tourne vers l'un des deux côtés. Le pied positionné à l'intérieur reste plié pendant que l'autre se balance d'un côté à l'autre en opposition avec la main qui lance le mouvement. C'est-à-dire que quand le pied gauche, par exemple, va vers le côté droit, la main droite se trouve en arrière gauche. Afin de pouvoir avoir un geste naturel, G. nous propose d'imaginer le fait d'être un cheval qui court librement dans la forêt. Je plonge sur cette image qui m'évoque directement la scène initiale de *In spite of wishing and wanting*. Un animal, tel qu'un cheval libre, suscite dans mon corps cette notion du désir pour une découverte sans fin. Clouée sur le sol je m'adonne à ce petit galop imaginaire qui me facilite les gestes lors du mouvement. À chaque fois que l'on répète le geste, G. nous invite à accélérer. Le cheval s'agite à l'intérieur de nous.

« La sensation réelle » que le mouvement de la compagnie évoque s'associe surtout à la source qui l'engendre. Comme l'a également remarqué G., le mouvement ne doit pas être forgé, mais toujours provoqué par une nécessité. Le caractère obligatoire de cette force nous ramène une nouvelle fois dans le corps d'un animal qui court, parce qu'il cherche à manger. Il n'y a rien de formel à prétendre ou qui le forge dans ses intentions. De la même manière, G. nous incite à vivre cette expérience en mouvement avec notre corps sans intermédiaires ou codes imposés. Il nous faut juste s'adonner à la sensation à laquelle nous soumet la condition de danser. Cette remarque renvoie directement à la scène de l'homme sauvage à *In spite of wishing and wanting*, où Knut VikströmPrecht s'adonne dans un mouvement très instinctif. Ceci est provoqué par la sensation à laquelle le soumet son état primitif.

Afin de reproduire le même schéma, on se rend compte qu'il faut se laisser entièrement à cette condition naturelle du corps. Autrement dit, à travers les mots de Dantas Monique : « en ce principe on peut penser au danseur comme à un champ de présence⁷⁴ ». Notre corps, mené par une sensation envahissante, plonge dans une véritable expérience qui exige son entièreté. Si l'on s'absente de ce que l'on fait avec le corps, on perd le sens

⁷⁴ DANTAS, Monique, *Op. Cit*, p. 35.

de cette originalité du mouvement et on revient à un état d'indifférence et d'inconscient, qui prive le mouvement de ses qualités. Seulement sous cet angle de présence, on peut incorporer les ressources chorégraphiques de Ultima Vez et les intégrer dans le vocabulaire que l'on a déjà acquis par notre expérience antérieure en danse. Ce que G. nous invite à faire ne concerne pas une série des conseils techniques. Il s'agit, en outre, d'un atelier qui s'adresse aux amateurs. Il s'intéresse surtout au fait de nous faire intervenir dans ce voyage des sensations. C'est la dernière phrase que G. nous a adressé lorsque nous étions au cercle à la fin du workshop.

3. La préparation corporelle

Cette notion de présence totale présuppose que le danseur de Ultima Vez soit toujours prêt à réagir à un réflexe ou à une sensation pour reproduire un mouvement. Son entraînement corporel lui met, ainsi, en état actif, soit pour qu'il s'adonne au mouvement, soit pour qu'il accepte les autres corps qui dansent avec lui. Il sera mis en avant dans cette partie les exercices éprouvés pendant le workshop servant à expliquer comment le corps s'active, sans pour autant, perdre son état de calme ou son contrôle dû à la tension physique.

Nous allons revenir sur le cercle initial où G. nous explique comment organiser le workshop. Il annonce que la deuxième partie se focalise sur le travail avec un partenaire et commence par un échauffement en duo. Il semble donc que tout le réchauffement de la première partie et l'élaboration d'une relation avec le sol nous prépare fortement à l'acceptation du corps des autres personnes autour de nous.

La préparation en solo est d'abord nécessaire, parce que le danseur doit maîtriser son propre corps avant d'accepter ou réagir avec un autre. Pendant notre discussion à la fin du workshop, la danseuse de la compagnie Y.L. a insisté surtout sur cette notion d'un corps toujours prêt au niveau énergétique : « Pour moi, le plus impressionnant c'est son énergie. [...] Tu te rends compte et tu apprends que tu dois toujours être prêt, tu sautes et tu risques à casser ton genou ou ton coude. Alors, si tu dois travailler avec Wim, tu dois être toujours prêt⁷⁵ ». Cette remarque souligne, encore une fois, l'énergie

⁷⁵ « For me, the most impressive thing is his energy. (...) You realize, and you learn that you always have to be ready, you jump, and you risk breaking your knee or elbow. So, if you need to work with Wim, you need to be ready all the time », Annexe 3: Entretien avec Y.L..

qualifie le vocabulaire de Ultima Vez, dont le danseur sent l'exposition de son corps à un risque permanent. On comprend mieux, sous cet angle, la nécessité d'apprêter son corps afin que celui-ci puisse supporter le délirium de la proposition chorégraphique.

Pour mieux appréhender cet état de préparation du corps, on va commencer par les exercices en cercle que G. nous a proposé afin qu'on devienne plus proche du groupe et activer nos réflexes en mouvement. Il nous met, alors, à marcher en cercle d'abord en avant et ensuite, en arrière. Il nous rappelle qu'il faut toujours regarder au-dessous de notre épaule, lorsque l'on marche à l'inverse pour ne pas tomber sur un autre corps. Il souligne que ce principe est nécessaire quand on danse : notre corps doit s'apercevoir de l'espace qui l'entoure afin d'accepter le défi d'un autre corps qui danse à côté de lui.

Il nous donne, de plus, l'exemple du performeur aveugle d'Ultima Vez, SaïdGharbi, qui avait participé à la première version de *In spite of wishing and wanting*. Il nous explique comment le danseur est responsable d'un corps qui ne voit pas, afin de le guider et le protéger durant la danse. Cela exige d'être en permanence à l'écoute de son corps. En nous dirigeant à chaque fois vers l'une ou l'autre direction du cercle et à vitesses différentes, il cherche à nous faire plonger dans un état pareil, où le corps est à l'écoute permanente et capable de réagir au mouvement proposé en changeant d'une condition à l'autre de manière organique, sans s'arrêter.

Au cours de la deuxième étape, on essaie d'ouvrir le cercle et de marcher en dispersion libre dans l'espace, en échangeant un objet entre nous : une chaussure ou un ballon de tennis. Le but est que l'on continue à bouger pendant qu'on lance l'objet et que le groupe reste synchronisé à rythme stable en élaborant une certaine confiance. On commence toujours par le plié en regardant dans les yeux de l'autre. Notre centre se dirige vers le sien. Il faut que l'on soit concentrés, sans trop se stresser et se précipiter afin de ne pas perdre l'objet. Cet exercice exige notre présence, mais aussi un corps calme comme au naturel. Il faut suivre une marche rapide tout en continuant à regarder toutes les actions autour de nous. Quand l'objet tombe, c'est d'après G., que l'on n'est pas assez présents durant l'exercice et que l'on doit être plus claires dans notre intention de diriger l'objet vers quelqu'un. Il nous propose d'agir, comme si le ballon était en fer brûlant duquel on doit vite se débarrasser.

Cet exercice fait réfléchir à cette même idée de reproduire un mouvement de manière impulsive. Telle que la sensation d'un fer chaud qui peut faire brûler les mains, le

mouvement est imposé comme une nécessité par la sensation qui l'a provoqué. Ce qui change, pourtant, est la façon dont le corps commence à prendre conscience de ce qu'il fait, d'où le fait que le danseur doit être entièrement présent au moment où il reproduit le mouvement. Lorsqu'on lance l'objet G. nous incite à démontrer le souhait de notre intention qu'il arrive à l'autre danseur. Le mot souhait nous ramènent, d'ailleurs, naturellement au milieu du spectacle *In spite of wishing and wanting*. Plus que lancer et recevoir un objet, les performeurs sont invités à incarner leur envie et leur souhait de voler. Cela ramène le souvenir de la scène où certains danseurs se mettent à courir afin d'effectuer une saute spiralée, tandis que deux autres doivent les rattraper, sans qu'ils tombent. L'action décisive du danseur qui essaye de voler et l'état de prêt et de présence dans laquelle se trouvent les deux autres pour l'accepter au bon moment, rendent ce simple exercice fondamental pour que le performeur apprenne à maîtriser son corps et interagir avec les autres.

On peut prendre de nouveau l'exemple d'un exercice que G. nous a fait expérimenter concernant l'apprentissage de l'appréhension de cet état du corps à la fois calme et actif. Nous commençons l'exercice en se mettant en face de quelqu'un qui est en position debout avec les pieds ouverts et légèrement pliés, tout en gardant une certaine distance. On doit, alors, courir vers son côté et s'arrêter en plié, comme si l'on faisait un petit chassé, juste un millimètre avant ses pieds. On apprend ainsi à contrôler notre corps et à terminer le mouvement de manière maîtrisable. Le plié est toujours lié au principe que le corps initie et termine le mouvement par le centre. Il permet au corps de glisser sur le sol et retrouver son équilibre. Cette capacité de s'immobiliser après avoir élaboré une certaine vitesse nous entraîne à aborder cette notion de calme en étant, tout autant, en mouvement.

Pour nous aider, G. utilise de nouveau l'exemple d'une image figurée de l'univers des animaux. Il nous fait imiter un chat qui se prépare à rattraper sa proie. Il se rapproche lentement et lorsqu'il est prêt, saute vers lui d'emblée et décisivement. De la même façon, on doit bien estimer nos mouvements, mais les exécuter au bon moment et sans perdre le contrôle. Cette image est identifiable de même à l'exercice précédente, dans le moment où l'on décide de faire « le plié » pour rapprocher notre centre et diriger l'objet.

Maintenant, on va revenir au même exercice d'attente et de proximité, mais en insistant, cette fois, à la personne qui reçoit l'autre personne qui court. Comme les danseurs

à *In spite of wishing and wanting* qui doivent accepter « le corps volant » par leur centre et le déposer sur le sol, il doit nous accepter en « plié » et nous repousser, après, vers une autre direction. Lorsque tu dances avec quelqu'un, tu dois toujours maîtriser ton poids et ne pas t'abandonner à l'autre. Cela ajoute à l'exercice l'idée, déjà évoquée, que le corps doit d'abord expérimenter son potentiel, afin de réagir avec les autres danseurs.

Cette préparation du corps du danseur d'Ultima Vez sert surtout comme un point d'entrée que lui permet interagir avec celui des autres. Il est vrai que la danse des spectacles de Wim Vandekeybus se qualifie toujours des échanges parmi deux ou plusieurs danseurs à la fois. On voit souvent des échanges de poids, un corps porté et un corps qui porte un autre, le motif de conflit qui crée ce changement incessant des niveaux haut/bas, vertical/horizontal, déjà analysé à *TrapTown* pendant la scène de bataille. On commence, alors, à comprendre comment le training au sein de la compagnie apprête le performeur d'Ultima Vez à suivre cette virtuosité du mouvement sans s'écraser et comment le corps doit être capable de répondre aux réflexes et reproduire du mouvement de manière spontanée, mais aussi mesuré vers les autres. D'après F.A. :

C'est vrai que cette idée de changer tout le temps, [...] fait aussi partie d'une certaine identité de la compagnie. Tu dois toujours être là, présent, à cent pour cent de ton énergie. Parfois, Wim travaille vraiment sur ce contraste de dualité, cette vitesse de coexistence conflictuelle⁷⁶.

Il est intéressant que les deux performeurs, F.A. et Y.L., citée auparavant, soient en accord en ce qui concerne cet échange incessant d'énergie quand ils interprètent pour Ultima Vez et le fait que Wim Vandekeybus s'appuie sur ce principe pour rendre le mouvement vif et créer une tension qui mène à sa reproduction. Puisque le corps du danseur est le centre de l'expérience du mouvement que propose le chorégraphe, la manière dont il l'aperçoit et le traduit est donc importante.

Pour conclure, j'aimerais ajouter un exercice supplémentaire permettant de clarifier au mieux comment le corps devient réflexif à celui de son partenaire. Toujours en binôme, on essaie d'effectuer un petit levage en saut. G. nous demande de se mettre avec quelqu'un faisant à peu près notre taille. L'une des deux personnes commence à sauter et

⁷⁶ « It is true that this kind of changing all the time (...), is also a kind of identity of the company. You must be always there, present, with one hundred percent of your energy. Sometimes, Wim works really with this contrast of duality, this speed of conflictual coexistence », Annexe 1: Entretien avec G.J. et F. A.

l'autre doit le rattrapper avec son centre par la partie du corps qui est un peu plus basse que les genoux lorsqu'il est encore dans les airs. L'idée est d'apporter le corps de l'autre avant qu'il commence à descendre vers le sol, car dans ce cas, il reprend tout son poids. Au contraire, quand il est encore en hauteur, il y a un moment où le corps arrive à un point zéro de gravité, qui permet à l'autre personne de le rattraper sans sentir son poids. De cette position il peut, ensuite, faire un tour avec lui avant de le déposer à terre. Le but de l'exercice est d'apprendre à être réflexif aux gestes des autres et de pouvoir accepter leur corps au bon moment. Spontanément, cet exercice me fait penser à la scène de tango dans *In spite of wishing and wanting*, où les performeurs apportent le corps de leur binôme en hauteur pour qu'ils effectuent par la suite un petit tour avec lui et le faire redescendre sur le sol.

B. Influences et éléments du langage chorégraphique

Pour mieux appréhender, alors, la philosophie d'actions et les choix chorégraphiques, il est important de ne pas négliger l'apport généalogique du training de Ultima Vez surtout en ce qui concerne son lien d'influences par les autres danses que j'ai pu reconnaître à travers mon expérience personnelle. Il est remarquable le fait que G.J. a évité de nommer son vocabulaire durant le workshop. Ce choix est possiblement lié au fait que le training s'adresse aux danseurs et aux performeurs amateurs. Sous cet angle, il nous intéresse comment la technique contact-improvisation et le tango, choisis comme deux exemples parmi d'autres styles de danse, sont intégrés dans le vocabulaire singulière de la compagnie.

1. Le rôle du centre et de la colonne vertébrale empruntés de la technique contact-improvisation

Dans la première partie de ce chapitre, on a souligné l'importance que porte le centre du corps comme moteur du mouvement, ainsi que de la danse en duo. La technique de contact-improvisation, inaugurée pour la première fois par Steve Paxton pendant les années 1970 est dérivée de quelques principes de la danse contemporaine pour proposer une danse plus libre. Elle s'appuie sur le contact physique avec un autre corps et sur les échanges des poids parmi leurs deux centres permettant les apports et les chutes. Il nous paraît, alors, utile d'examiner comment un chorégraphe, tel que Wim Vandekeybus, issu d'une génération révolutionnaire des années 1980, utilise des éléments de cette technique pour les mettre en service de sa quête pour un corps authentique et chargé de communiquer un message. Reprenons les termes d'Aurore Heidelberg lorsqu'elle commente autour de la notion d'un certain style élaborée par Ultima Vez au fil des années :

Il [Wim Vandekeybus] considère la danse avant tout comme un médium, une forme d'expression accessible à tous, et si au fil des années un style chorégraphique propre à la compagnie s'est imposé,

c'est davantage pour communiquer quelque chose, par souci d'expressivité que pour instituer une façon de bouger⁷⁷.

L'intention, alors, de Wim Vandekeybus reste tout d'abord la communication, comment le corps se réactive-t-il pour retrouver son expressivité, voir aussi son instinctivité et son naturel, afin de se transmettre de nouveau dans un médium communicatif. Sous cet angle, on pourrait associer la relation entre le contact-improvisation et la danse-théâtre, dont Wim Vandekeybus représente à travers le terme de « l'empathie kinesthésique » qui renvoie directement à l'envie du chorégraphe de communiquer un message, voir plutôt une sensation⁷⁸. D'après le docteur en Esthétique et Sciences de l'Art Christine Leroy, effectuée cette liaison en parlant de « l'empathie kinesthésique » : « En effet, la danse-théâtre partage avec les techniques de danse-contact-improvisation la quête d'une transmission infra-verbale et kinesthésique d'élans pulsionnels inconscients et de désirs, de la scène à la salle⁷⁹ ». Selon cette observation, la technique de contact-improvisation est associée à la danse-théâtre dans le sens que l'objectif de tous les deux est de transmettre au spectateur une pulsion intérieure, un ressenti émotionnel dans ses termes kinesthésiques, qui s'expose, dans le cas de Ultima Vez, à travers le mouvement impulsif du danseur.

En plus de cette remarque, le choix de cette technique par la compagnie est justifiée grâce au caractère instinctif qu'elle évoque chez le corps. On lit dans le même article : « Steve Paxton a voulu réveiller chez les performeurs les réactions physiques involontaires pour chercher ce qui est dans le corps, avant toute culture : une forme d'instinct, un corps vécu en deçà de toute conscience, un inconscient charnel⁸⁰ ». La liaison est donc évidente entre l'expérimentation de Paxton et l'intention de Wim Vandekeybus de réanimer sur scène un corps pur et débarrassé de ses limites du contexte quotidien, mené par une pulsion interne, ce qui s'identifie également à la notion du mouvement naturel.

Suite à cette remarque, il semble que le vocabulaire de Ultima Vez prête de la technique contact-improvisation, la génération du mouvement par la maîtrise du centre du corps et l'extension de la colonne vertébrale. Le centre du corps devient la motrice qui permet au danseur de s'apercevoir de son poids et le gérer durant son contact avec une

⁷⁷ HEIDELBERG, Aurore, *Op. cit.* p.134.

⁷⁸ « Enfin, nous parlons d' "empathie kinesthésique" : le phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre » LEROY, Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, n° 4, 2013, p. 78

⁷⁹ *Ibid*, p. 83.

⁸⁰ *Ibid*, p. 78.

autre personne. Appuyée sur les règles de la gravité et du déséquilibre, la technique de danse contact-improvisation implique que l'un des corps mette autant de pression et de poids que l'autre, afin que leur relation soit équitable. En ce qui concerne la colonne vertébrale, dit « spine » en anglais, celle-ci permet au corps du danseur de prendre conscience de son axe pour lancer un mouvement par son extension. Le contact est finalement réussie grâce à un échange des appuis parmi les danseurs, qui doivent être toujours à l'écoute aussi bien de leur partenaire, que de l'espace autour. Ainsi, s'effectue ce que souligne, encore une fois, Christine Leroy comme « perception kinesthésique du monde environnant⁸¹».

Pour une plus ample explication, le contact-improvisation sert au milieu de la danse-théâtre et surtout dans le cas de Ultima Vez, comme un rappel à l'authenticité du mouvement et d'expression. Cela demande au danseur de sentir son partenaire pour pouvoir construire une relation intime avec lui, mais, en même temps, l'invite à réinventer, à travers ce contact, la manière dont il aperçoit le monde autour de lui. Il le rend plus subtile et prêt à accepter et répondre aux stimuli.

Pour revenir au training, on prend l'exemple d'un exercice qui sert à trouver des appuis avec l'autre et apprendre à sentir notre partenaire. Il s'agit d'un type d'échange parmi les mains, qui rappellent les gestes des ailes des oiseaux. On se met en face de quelqu'un pour ensuite s'ouvrir les mains l'un à l'autre pour les placer un peu plus que la largeur de notre bassin. L'idée d'appuyer nos poignets à celles de l'autre pour sentir, ainsi, son poids. Dès que l'on trouve une contrepartie dans cet appui, on utilise la force que nous donne la résistance de l'autre pour faire monter et descendre les mains comme si l'on était des oiseaux qui ouvraient leurs ailes. Les bras de l'autre passent à l'intérieur de nous pour ouvrir, ensuite, de nouveau et vice versa. Le contact, aussi bien tangible que visible qu'on élabore avec notre duo nous fait se perdre dans une sensation intime comme si plus rien n'était autour.

Menés par cette intimité de notre danse, on suit l'invitation de G. à bouger dans l'espace avec un seul appui sur le poignet de l'autre. Il nous invite à jouer avec la résistance qu'on reçoit de notre partenaire et de tenter de changer des niveaux ou des positions et après essayer même avec un autre binôme. Le plus important est que l'on ne perde pas le contact et que l'on passe successivement d'un changement à l'autre. On continue à expérimenter le même exercice sur tout le plateau du studio. Dès que l'on élabore une

⁸¹ LEROY, Christine, *Art. cit.*, p. 79.

certaine confiance, G. nous dit de ne plus regarder notre partenaire, mais lui, lorsqu'il bouge en même temps que nous dans l'espace. Ainsi, on commence à ouvrir aussi bien notre regard, que notre danse qui se transforme d'un contact et d'une sensation intime avec l'autre, vers un contact plus ample et une sensation avec l'espace qui nous entoure. Comme l'on a expliqué auparavant à travers les remarques de Christine Leroy, « l'empathie kinesthésique » qu'on ressent cette fois pour le corps de notre partenaire s'élabore, ainsi, dans une perception psychophysique de l'espace.

Cette danse des oiseaux qui évoque encore la gestualité d'un animal, même si moins vulgaire, nous rappelle une séquence de *In spite of wishing and wanting*. C'est vers la fin du spectacle quand les danseurs commencent une danse des appuis qui s'évolue dans un mouvement frénétique tout au long du plateau. Malgré le fait que le mouvement dans le spectacle rappelle plus, comme l'on a remarqué, une chasse des animaux et manque cette fragilité des gestes qui génère l'exercice, l'échange continu des réflexes sert de même comme un déclencheur moteur du mouvement. En outre, G. ne pourrait pas exiger d'un atelier d'introduction, qu'on reproduise l'échange des appuis de la même intensité énergétique que les performeurs professionnellement entraînés au milieu de la compagnie.

J'aimerais encore décrire un exercice qui pointe le rôle de la colonne vertébrale et de la prise de conscience de sa fonctionnalité dans notre corps. Alors, G. nous demande d'improviser par rapport à un motif « dedans-dehors ». On commence en réchauffant les mains et les pieds par un frottement. Ensuite, il nous invite à imaginer une scène quotidienne où l'on utilise nos mains et nos pieds pour se coiffer, par exemple, ou se baigner. On commence de se frotter doucement pour faire, ensuite, sortir le mouvement qu'on provoque avec un virage dans l'espace. Il nous propose de sentir notre colonne vertébrale et à partir de son extension, faire ouvrir notre mouvement et le rendre plus ample et grand. Si l'on en ressent la force, il est possible de tenter un petit saut spiralé.

Cette danse qui invite le corps à s'ouvrir d'un geste orienté plus de l'intérieur vers l'extérieur et de l'espace, se reflète, encore une fois, à la danse en jupe, issue du spectacle *In spite of wishing and wanting*. C'est le même motif qui invite les danseurs à mener une danse dans l'effort de se débarrasser de quelque chose qui les fait, finalement, s'étendre par leur colonne vertébrale pour s'adresser aux autres et l'espace autour du plateau. De nouveau, G. nous propose : « Faites voyager votre danse ». Ensuite, on essaie de cette même idée des gestes, de traverser un côté du plateau pour aller vers un autre avec une autre personne. Cet exercice nous rapproche de nos partenaires. G. nous dit de se regarder aux yeux avant de commencer à danser et garder ce contact jusqu'à la fin de

l'exercice pour ne pas bouger seul, mais suivre un rythme commun pendant qu'on se croise avec l'autre personne. En même temps, cela nous protège des blessures entre nous ou avec les autres couples, qui dansent à côté.

De cette manière, notre corps devient un instrument d'expression libre et improvisée qui amène, finalement, vers une communication avec les autres. La technique de contact-improvisation, m'étant si familière, me fait sentir plus à l'aise avec le vocabulaire de la compagnie.

2. L'extension du tango dans les duos

La technique de tango pose un intérêt particulier au milieu de codes gestuels proposés par Ultima Vez. Sans qu'elle devienne trop évidente ou formelle, elle apparaît comme une influence possible, surtout par son extension dans le duo, un élément fondamental pour la chorégraphie de Wim Vandekeybus. Apart le fait qu'il avait, lui aussi, suivi quelques cours de tango, la liaison entre ce style de danse et les spectacles d'Ultima Vez émerge plutôt du caractère que le tango propose entre rituel et sociable, intime et exposé. D'après Antia Diaz Otero et Karel Vanhaesebrouck quant aux chorégraphes des années 1980 :

(...) d'autres chorégraphes-pensons notamment à ceux travaillant en Belgique dans les années 1980 comme Jan Fabre, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus intègrent dans leurs recherches chorégraphiques l'exploitation des situations scéniques qui montrent les limites et la vulnérabilité du corps⁸².

Dans cette perspective de recherche entre limites, comme démontré précédemment par l'exemple de l'instinct et du corps animal, et vulnérabilité on pourrait saisir la place du tango par rapport à l'œuvre de l'artiste flamand. Plus précisément, le tango argentin émane d'un mélange entre les danses de couple européennes, comme la valse et la polka et les danses rituelles qui évoquent les chamans ou les animistes. Pour cette raison, il diffère des autres danses européennes qui restent beaucoup plus mesurées et se basent moins sur l'improvisation. Le caractère rituel se relance surtout de par la manière qu'un danseur de tango reconnaît les codes dans une *milonga*, c'est-à-dire la soirée traditionnelle de tango, et dont il adresse l'invitation de danser. Celle-ci commence toujours par le regard et si

⁸² OTERO, Antia Diaz, VANHAESEBROUCK Karel, *Art. cit.* p. 88.

approuvé, elle évolue dans un *abrazo*. D'après l'enseignante-chercheuse en sciences de l'éducation et danseuse de tango Françoise Hatchuel :

La construction de l'*abrazo* (c'est-à-dire de l'ensemble formé par l'enlacement réciproque des deux danseurs) répondra alors à la même logique que l'invitation par le regard, dans un jeu subtil où l'un indique à l'autre sa disponibilité, sa présence et son désir de rapprochement, par d'infimes déplacements corporels⁸³.

Dans cet extrait, Françoise Hatchuel explique la façon dont les deux partenaires construisent cette relation de confiance qui présuppose leur envie de se rapprocher et s'adonner au moment présent qui donnera, ensuite, le relais à l'évolution d'une danse. Cet appel à la disponibilité de l'autre, l'envie de communiquer quelque chose chez l'autre reflète également la relation intime qu'élaborent les partenaires durant une danse de contact improvisation. Dans les spectacles d'Ultima Vez, il est presque impossible de ne pas rencontrer cette relation évoluée dans le duo. Même si cela peut finalement solliciter une bataille de deux corps qui renouvellent un défi perpétuel, on constate que l'idée de présence et le désir de participer « au jeu » restent les mêmes.

Pour voir, ensuite, comment l'influence du tango se transforme-t-elle sur le plateau, nous nous arrêterons sur la scène de tango à *In spite of wishing and wanting*. Dans ce cas, la subtilité revient dans un moment rare pour Wim Vandekeybus, si l'on considère à la virtuosité que qualifie le mouvement pendant le reste du spectacle. Les performeurs dans leur recherche permanente de leur moitié, de leur pair d'orange, semblent suivre l'ensemble du rituel qui accompagne le regard dans un tango. La sensualité et l'intimité que leur danse évoque met en matérialisation le désir, qui devient visible au spectateur. Il commence à

⁸³ HATCHUEL, Françoise, « Le tango argentin : un nouveau mode de lien au monde », *L'Autre*, vol. volume 11, n° 2, 2010, p. 181.

reconnaître le tango dans le début de cette séquence, avant que la danse se délibère encore de tout code, pour mener le duo dans un nouveau délirium.



Figure 12, Wim Vandekeybus, *In spite of wishing and wanting*, ©Danny Willems, <https://www.dannywillems.com/8043379>.

Malgré l'intimité que le couple expérimente pendant ce mouvement, la tension reste présente. Cette remarque s'identifie au caractère du tango qui est très personnelle, vu le contact très proche qui lie les danseurs au niveau corporel, mais dont la profondeur se reflète au spectateur à ses termes kinesthésiques. Ainsi, on revient à la remarque initiale d'une danse qui se balance entre rituel, la partie dérivée plutôt de la relation intime qui qualifie une danse en couple, et sociable, dans le sens, qu'en même temps, elle invite à une exposition du corps très expressive. De même, l'intimité qu'on voit émerger dans la séquence du spectacle d'un contact plus subtile pour évoluer, ensuite, dans une danse en duo très énergétique, renvoie à la recherche entre l'excès des limites corporels et la vulnérabilité.

Cette recherche énigmatique de la moitié d'une orange sert surtout comme un reflet du désir des onze performeurs de trouver leur binôme et revendiquer une danse avec lui. Sous cet angle, la remarque d'Hatchuel trouve tout son sens, quand elle parle de *la tenda*, la durée d'une partition en danse de tango, qui lance, par le défi de l'acceptation de la part du partenaire, « un risque » : « La garantie d'être "accepté-e" jusqu'à la fin de la *tenda*

découpe un espace qui autorise la prise de risque (...)»⁸⁴ ». Cette notion de prise de risque, strictement liée à la proposition gestuelle d'Ultima Vez, nous amène exactement au moment de la recherche du binôme pendant la danse, où, chacun des performeurs, prend le risque que son invitation vers l'autrui soit refusée.

Cette image des dix corps en contact authentique et charnel, me suit pendant quelques exercices en duo. Celui qui me paraît le plus lié au tango est un exercice « de câlin », où l'on se met, toujours par deux, de manière que nos deux centres soient l'un en face de l'autre, pour traverser le plateau, en même temps que quatre autres couples dansent à côté de nous. Les deux personnes se mettent dans une certaine distance en commençant toujours leur mouvement par le plié. La personne qui est à l'extérieur, tire celui d'en face par le poignet. L'idée c'est que les deux centres se mettent en contact d'où la personne à l'intérieur reçoit cette invitation et termine son mouvement par « un plié » en contact direct avec le centre de l'autre, qu'il l'embrasse momentanément : l'une de ses mains s'appuie presque en arrière du centre de son partenaire et l'autre sur son dos. De cette position, ils font un tour en marchant jusqu'à ce qu'ils changent de côtés pour que l'autre personne relance ensuite l'invitation. L'objectif est de créer un mouvement continue jusqu'à ce que le couple traverse l'intégralité du plateau.

Cette danse en couple nous aide une fois encore à comprendre la notion du centre et comment le diriger vers l'autre. Ceci me fait directement penser à la danse d'un couple de tango. J'aimerais le mettre encore plus en valeur par les paroles de Hatchuel, lorsqu'elle partage son expérience en tant que danseuse de tango :

Cette synthèse quasi-impossible entre l'ancrage que constitue la tension du centre du corps vers l'autre et la disponibilité qu'occasionne le relâchement de l'enveloppe musculaire extérieure peut ainsi constituer l'illustration d'un mode original et peut-être pertinent d'être au monde où un retour aux « savoirs corporels » des sociétés traditionnelles [...]»⁸⁵.

Dans cet extrait, il est souligné le rôle du centre pour l'activation du mouvement en tango et comment cette balance entre tension et relâchement permet, finalement, un mouvement propre et authentique. Le caractère original de ce contact nous amène à une association entre le tango et une sensation primitive pareille à celle que l'on découvre

⁸⁴ HATCHUEL, Françoise, *Art. cit.*, p. 183.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 185.

lorsqu'une cérémonie de danse traditionnelle. Ainsi, on se rend compte comment cette authenticité éprouvée par notre corps durant l'exercice, renvoie au caractère original et instinctif qu'Ultima Vez cherche à dévoiler par le mouvement dans ses spectacles et à nous faire également sentir dans le workshop.

Conclusion

Ce rapport de recherche a permis de proposer une réflexion accessible à la fois pour le lecteur, le chercheur et le danseur sur le travail de Wim Vandekeybus et de sa compagnie Ultima Vez.

Le choix des deux spectacles a permis de nous intéresser aux ressources artistiques d'Ultima Vez, s'appuyant principalement sur l'intention de Wim Vandekeybus de proposer un vocabulaire révolutionnaire et propre à lui. La singularité de son travail se repose, ainsi, sur l'exposition du corps dans des conditions qui lui permettent d'agir hors de ses contraintes culturelles. L'éveil des élans instinctifs et primitifs chez le performeur à travers l'excès de ses limites corporels et la prise de risques, donnent au mouvement d'Ultima Vez son caractère énergétique et vertueux. Ce qui semble prédominant chez Wim Vandekeybus est l'échange incessant d'énergie parmi les performeurs, mettant en avant une tension permanente sur le plateau. Ces principes servent d'angle au chorégraphe pour mener une quête sur l'être humain. Il cherche, ainsi, à dévoiler l'authenticité de ses réactions corporelles et sentimentales, qui semble s'être perdue dans notre société actuelle.

Cette lecture dramaturgique des deux spectacles par leurs motifs récurrents du désir et du conflit, nous a permis d'illustrer la manière dont les ressources corporelles se matérialisent pendant la création artistique. Le désir envahit les performeurs et les pousse à dévoiler leurs envies intimes et profondes à travers un délirium de mouvement. Le conflit, en tant que condition comme « corps en bataille », devient le déclencheur d'un mouvement énergétique qui remplit le récit du texte. *In spite of wishing and wanting* et *TrapTown* « racontent », ainsi, la condition humaine dans un univers artistique est à la fois littéraire et contemporain. Wim Vandekeybus tisse l'ensemble de ses médiums artistiques de manière à ce qu'elles puissent éveiller les sensations des performeurs ainsi qu'à travers une expérience kinesthésique, celles des spectateurs. La multiplicité de ses ressources artistiques et la ligne non académique de son parcours mènent le chorégraphe à une proposition physique bouleversante grâce à son intensité et sa vivacité.

La mise en valeur de l'expérience de deux performeurs d'Ultima Vez ainsi que de mon expérience du training, ont rendu mon approche plus intime et directe et non purement théorique ou philosophique, comme ce serait le cas si elles invoquaient les expériences vécues. Ce travail a permis de démystifier le vocabulaire de Wim Vandekeybus par l'accès

au studio, m'amenant à une appréhension de ce qu'est le travail de chorégraphe lors de la préparation des danseurs. Le rôle déclencheur des impulsions et l'importance de la sensation lors de la reproduction du mouvement deviennent la clé vers la virtuosité apparente sur le plateau. Le corps du performeur s'apprête successivement pour pouvoir élaborer cette qualité d'un mouvement « brut » et excessif. Cela exige la présence absolue du performeur, aussi bien durant l'entraînement que pendant le processus de création, puisque sa participation est vue comme nécessaire et fondamentale.

Le vocabulaire de Wim Vandekeybus arrive, finalement, à immerger le spectateur dans une condition de forte sensation correspondant à l'intensité de sa proposition physique. Le ressenti d'une telle expérience kinesthésique peut faire penser aux termes du neurophénoménologue Francisco Varela lorsqu'il aborde le problème de l'expérience humaine et de son rôle primordial pour la perception du monde : « [La] science de la cognition et de l'esprit devra tôt ou tard affronter le fait basique que nous n'avons aucune idée de ce que pourrait être le mental et le cognitif en dehors de ce qui nous vient de notre propre expérience⁸⁶ ». À la suite de cette remarque, il est primordial de montrer l'importance que porte l'expérience lors de l'analyse du spectacle vivant et surtout, de la danse comme art de « faire », puisqu'elle se base sur les gestes.

Pourtant, la question autour de l'œuvre d'un chorégraphe, tel que Wim Vandekebus, ne peut pas se restreindre au cadre mesuré de ce mémoire. Il serait intéressant de mettre en relief les remarques vues, mais dans le cadre d'autres spectacles du flamand ou même dans son œuvre cinématographique. Pour ma part, ce mémoire m'a beaucoup apporté, surtout en ce qui concerne la méthode de travail et la manière dont je pourrais utiliser, dans le futur, la recherche comme un outil d'enrichissement de ma pratique artistique et inversement. J'aimerais continuer, de ce fait, dans une direction mêlant ma pratique en danse, tout en examinant d'autres chorégraphes et compagnies de danse-théâtre. J'espère, alors, que cette trajectoire ait pu transmettre au lecteur une partie de la vivacité qui qualifie le travail d'Ultima Vez, mais aussi le fait de plonger dans une ambiance identique à celle que j'ai éprouvé en tant que spectatrice et danseuse.

⁸⁶ « This can hardly be otherwise, since any science of cognition and mind must, sooner or later, come to grips with the basic condition that we have no idea what the mental or the cognitive could possibly be apart from our own experience of it », (trad. par Brune Seban), VARELA, Francisco, « Neurophenomenology: a Methodological Remedy to the Hard Problem », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 3, n°4, p. 331.

Bibliographie

Corpus premier

Spectacles:

VANDEKEYBUS, Wim, *In spite of wishing and wanting*, 2016, revival, Thessaloniki, Dimitria festival.

VANDEKEYBUS, Wim, *Trap Town*, 2020, Grenoble.

Corpus secondaire

Documents video:

VANDEKEYBUS, Wim, *Blush*, chorégraphie : Wim Vandekeybus, productions CCCP, Sciapode, Ultima Vez, 2005.

, *In spite of wishing and wanting*, productions Ultima Vez, Quasimodo, 2002.

, *The Last Words*, productions Itinera Films, Ultima Vez, 1999.

VANDEKEYBUS, Wim, VERDIN, Walter, *La Mentira*, productions Addison de Wit, Ultima Vez, De Singel, audiovisuele dienst K. U. Leuven, 1992.

, *Roseland*, productions Beeldhuis, Ultima Vez, 1990.

Dictionnaires :

BENBOW-PFALZGRAF, Taryn (edit.) and BENBOW-NIEMIER Glynis (coedit.), *International Dictionary of Modern Dance*, Saint James Press, USA, 1998.

CHANTRAINE, *Dictionnaire Etymologique Grec*,
<https://archive.org/details/Dictionnaire-Etymologique-Grec/page/n55/mode/2up>, consulté le 14.04.2020.

Ouvrages généraux :

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, (Éd. Électronique, Bibliothèque Nationale de France éd.), Paris, La Librairie Gallimard, 1938.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (Les Classiques des Sciences Sociales, Éd. Électronique, Bibliothèque des idées éd.), Paris, La Librairie Gallimard, 1945.

VASSE, Denis, *Le temps du désir. Essai sur le corps et la parole* (1969), (Document numérique réalisé par Nord Compo), Paris, Le Seuil, 1997,
[https://books.google.fr/books?hl=el&lr=&id=glx1DQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=D.+Vasse,+Le+temps+du+d%C3%A9sir+\(1969\),+Paris,+Le+Seuil,+1997,+p.+194.&ots=uXJwh-DIAG&sig=GGrGMDukhtFcwk3Dp7X9rS1f_EU&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?hl=el&lr=&id=glx1DQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=D.+Vasse,+Le+temps+du+d%C3%A9sir+(1969),+Paris,+Le+Seuil,+1997,+p.+194.&ots=uXJwh-DIAG&sig=GGrGMDukhtFcwk3Dp7X9rS1f_EU&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), consulté le 06.05.2020.

Ouvrages critiques sur la danse et la danse-théâtre :

BROCHARD, Isabelle, ETIENNE, Isabelle, *Guide de la danse en Europe*, Paris, cité de la musique, en collaboration avec le centre national de la danse, 1999.

DRIES, Luk, (van den), *Corpus Jan Fabre*, traduction Monique Nagielkopf, en collaboration avec Michèle Tys, Gent, L'arche, 2005.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, La librairie de la danse, 1995.

GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Larousse, 2008.

HANSEN, Pil, CALLISON, Darcey (edit.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, New York Choreographies, 2015.

IVERNEL, Philippe, LONGUET-MARX Anne, (textes réunis par), *Théâtre et danse : Un croisement moderne et contemporain. Études théâtrales, Volume I : Filiations historiques et positions actuelles*, Centre d'études théâtrales université catholique de Louvain, Louvain, n° 47-48, 2010.

IZRINE, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

MANNING, Susan, ROSS, Janice, SCHNEIDER Rebecca (edit.), *Futures of Dance Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 2020.

MURRAY, Simon and KEEFE, John, *Physical Theaters: a critical introduction*, London and New York, Routledge, 2007.

PAXTON, Steve, *The small dance, The stand*, 1977, <https://myriadcity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>, consulté le 01.05.2020.

PROFETA, Katherine, *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*, USA, The University of Wisconsin Press, 2015.

Ouvrages sur Wim Vandekeybus :

JANS, Erwin, *Wim Vandekeybus*, portraits d'artistes du spectacle vivant, Vlaams Theater Institute, Bruxelles, 1999.

PROGRAMME DE SPECTACLE: *In spite of wishing and Wanting: the creation*, Bruxelles, 1999.

FEUILLE DE SALLE: *In spite of wishing and Wanting*, MC2, Grenoble, janvier 2017.

FEUILLE DE SALLE : *TrapTown*, MC2, Grenoble, février 2020.

Travaux universitaires :

CHARLIER, Sarah, *Danses contemporaines entre ciel et terre*, mémoire de Master II, en Arts du spectacle mention théâtre européen, sous la direction de Luc Boucris, Université Stendhal (Grenoble 3), 2010-2011.

DANTAS, Monique, *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat, en Étude et Pratique des Arts, sous la direction de Sylvie Fortin, et la codirection de Nicole Beaudry, Université du Québec à Montréal, Octobre 2008.

DESPRÈS, Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*, thèse de doctorat, en Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse), sous la direction de Michel Bernard, Université Paris VIII, Septembre 1998.

HEIDELBERG, Aurore, *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque : une étude de l'excès dans l'œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus: sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante de la visualité*, thèse de doctorat, en Arts du spectacle mention arts de la scène sous la direction de Jean-François Robic, Université de Strasbourg, école doctorale des humanités, Décembre 2012.

Périodiques :

Autour du désir :

LECONTE, Jean-Jacques, « Le désir : théorie et pratique », *Analyse Freudienne Presse*, vol. 15, n° 1, 2007.

MARZANO, Michela. « Le désir : un équilibre instable entre manque et puissance », *Analyse Freudienne Presse*, vol. 15, n° 1, 2007.

Autour de la danse :

FONTAINE, Ariane, « Brides et furies : la figure chevaline chez Wim Vandekeybus et Manon Oligny », *Jeu*, vol. 1, n° 130, 2009.

GALEA, Claudine, « Wim Vandekeybus dévore la scène », *UBU scènes d'Europe*, n° 19, novembre 2000.

GAUTHARD, Nathalie, « Corps en transformation dans la pratique du 'chams, danse bouddhique tibétaine », *Corps*, vol. 7, n° 2, 2009.

HATCHUEL, Françoise. « Le tango argentin : un nouveau mode de lien au monde », *L'Autre*, vol. volume 11, n° 2, 2010.

IZRINE, Agnès, « L'homme qui voulait être un cheval », *Danser*, n° 185, février 2000.

, « Jan Fabre ''nous vivons toujours au moyen âge'' », *Danser*, n° 200, juillet/août 2001.

JANS, Erwin, « Entre la sécurité et la peur », *Alternatives Théâtrales*, n° 85-86, 2005.

LAERMANS, Rudi, « Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982-2010 », *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n° 4, 2010.

LEROY, Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, n° 4, 2013.

MIDOL, Nancy, et PRAUD, Dominique, « Introduction : Danser pour interpréter le monde en soi », *Corps*, vol. 7, n° 2, 2009.

OTERO, Antia Diaz, VANHAESEBROUCK Karel, « L'esthétique de l'imprévisible. La notion d'instinct dans le travail de Wim Vandekeybus », *Études théâtrales*, vol. 67, n° 2, 2017.

VACCARINO, Elisa, « The new Wim Vandekeybus », *Ballet International: tanz aktuell*, mai 1999.

Articles de presse :

Pour *In spite of wishing and wanting*:

BAUDET, Marie, « La beauté trouble des sommeils agités », *La libre Belgique*, Mars, 1999.

BOISSEAU, Rosita, « Douze Hommes en proie à une peur animale », *le Monde*, 06.07.1999.

BOUTEILLET, Maïa, « Danse. Sauts, rebonds, chutes : la création de vandekeybus transcende le désir animal. N'achevez pas les chevaux », *la Libération*, 25.11.1999.

DUPLAT, Guy, « Voler, rêver, rugir avec Vandekeybus », *La libre Belgique*, 27.01.2016.

ROULEAU, Guillaume, « Revival: In spite of wishing and wanting, Wim Vandekeybus », *Ma culture*, 26.07.2016, <http://www.maculture.fr/critiques/revival-vandekeybus/>, consulté le 04.05.2020.

Pour *TrapTown*:

DRAZ, Ayse, KEREM, Mehmet Özel, « ten questions chat 1 : Wim Vandekeybus (Ultima Vez) - TrapTown », *danzon_enzon_eng*, 16.10. 2019,

<http://danzon2017.blogspot.com/2019/10/ten-questions-chat-1-wim-vandekeybus.html>, consulté le 10 février 2020.

GALLAGHER, Isabella, « Obscure to the point of ridiculous », *the artsdesk. com*, 22.05.2019, <https://theartsdesk.com/dance/traptown-wim-vandekeybusultima-vez-brighton-festival-2019-review-obscure-point-ridiculous>, consulté le 04.05.2020.

KING Miriam, « Wim Vandekeybus/Ultima Vez: TrapTown », *Total Theater*, 21.05.2019, <http://totaltheatre.org.uk/wim-vandekeybus-ultima-vez-traptown/>, consulté le 04.05.2020.

Entretiens :

BOTELLA, Sylvia, « Wim Vandekeybus – In Spite of Wishing and Wanting, l'insoutenable légèreté de la masculinité », *rtbf.be*, https://www.rtf.be/culture/scene/detail_wim-vandekeybus-in-spite-of-wishing-and-wanting-l-insoutenable-legerete-de-la-masculinite?id=9204611, consulté le 05.02.2019.

DIEZ, Claire, « Danser c'est qui s'échappe de la conscience », *La libre Belgique*, 20.12.1996.

DAMIEN, Julien, « Les ailes du désir », *LM Magazine*, 01.09.2016, <http://www.lm-magazine.com/blog/2016/09/01/wim-vandekeybus/>, consulté le 06.05.2020.

GOOSSENS, Paul, « Interview with Wim Vandekeybus on the occasion of the première of *Mountains Made of Barking* », *Knack*, 21.05.1994, <https://www.ultimavez.com/sites/default/files/press/knack%20interview.pdf>, consulté le 06.05.2020.

Site internet :

<https://ultimavez.com/>, site de la compagnie, consulté le 15.02.2020.

https://www.youtube.com/watch?v=bZ1_MklyHcw, entretien de Wim Vandekeybus à Vicki Angelidou pour Dancetheater.gr, octobre 2016, consulté le 15.02.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=wNQqIPbfNlw&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLcYfUO55DYB2C1&index=6>, vidéo du spectacle *In spite of wishing and wanting*, consulté le 10.01.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=W-zMRRG1q1c&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLcYfUO55DYB2C1&index=8>, extrait du spectacle *In spite of wishing and wanting*, consulté le 10.01.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=B4-gtSSYK9k&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLcYfUO55DYB2C1&index=9>, extrait du spectacle *In spite of wishing and wanting*, consulté le 10.01.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=5A71s7D5sCY>, vidéo du spectacle *TrapTown*, consulté le 2.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=WhCvi8qsWUo>, vidéo *TrapTown world premiere - meet the makers: Wim Vandekeybus*, consulté le 2.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=igQqKriggus>, vidéo *TrapTown- meet the makers: Phoenician Drive*, consulté le 2.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=DvQ5y-Q2Tzs>, vidéo *TrapTown- meet the makers: Trixie Whittle*, consulté le 2.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=iI-Zc4Llz9o>, vidéo *TrapTown world premiere - meet the makers: Gijs Van Vaerenbergh*, consulté le 2.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=PuvnuFrc1ZI>, vidéo *PUUR: Meet the Choreographer Wim Vandekeybus*, consulté le 12.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1&index=18>, site de la Biennale de Venise information et vidéo de *Booty Looting*, consulté le 12.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=g1WFT2LOguw&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1&index=15>, vidéo *PUUR: A Dancer's Point of View*, consulté le 12.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=c--4Dt8jZQM&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1&index=20>, vidéo *Wim Vandekeybus creador de What the Body Does Not Remember*, entretien pour Minera Escondida opéré pour BHP Billiton pour le Santiago a Mil Festival 2015, consulté le 12.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=-KCsmme3dUA&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1&index=22>, entretien de Wim Vandekeybus, pour Blush à Cinedanse 2009, podcast par Josselin Carré, consulté le 12.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=ajBawxpHy7c&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1&index=7>, entretien de Wim Vandekeybus à RomaEuropaFestival, 2016, consulté le 30.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=x5C5GjLQ66M&list=PLc5kiZUkGNLhuw74ZEHLCYfUO55DYB2C1>, entretien de Wim Vandekeybus, « What The Body Does Not Remember: About The Show », pour www.dancetouringpartnership.co.uk, 2015, consulté le 30.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=VXoKYSLIKhA&t=208s>, NGUYEN, Thi Mai,
Making of du film Blush de Wim Vandekeybus, productions Petkutin Studio, 2005, consulté
le 01.04.2020.

Table des illustrations

| | |
|---|----|
| Figure 1. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Cultuurcentrum Diest..... | 10 |
| Figure 2. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Danny Willems | 11 |
| Figure 3. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Danny Willems | 12 |
| Figure 4. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Danny Willems | 13 |
| Figure 5. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Cultuurcentrum Diest..... | 15 |
| Figure 6. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Danny Willems | 16 |
| Figure 7. Wim Vandekeybus, <i>TrapTown</i> , 2018, photographie Danny Willems | 25 |
| Figure 8. Wim Vandekeybus, <i>TrapTown</i> , 2018, photographie Danny Willems | 27 |
| Figure 9. Wim Vandekeybus, <i>TrapTown</i> , 2018, photographie Wim Vandekeybus | 29 |
| Figure 10. Wim Vandekeybus, <i>TrapTown</i> , 2018, photographie Danny Willems | 30 |
| Figure 11. Ultima Vez Studio, photographie prise pendant le workshop | 59 |
| Figure 12. Wim Vandekeybus, <i>In spite of wishing and wanting</i> , 2016, photographie Danny Willems..... | 79 |

Table des annexes

| | |
|--|-----|
| Annexe 1 Entretien avec G.J. et F. A. version originale en anglais, réalisé le 13.02.20..... | 96 |
| Annexe 2 Entretien avec G.J. et F.A. traduit en français | 109 |
| Annexe 3 Entretien avec Y.L., version originale en anglais, réalisé le 27.02.2020 | 124 |
| Annexe 4 Entretien avec Y.L., traduit en français..... | 126 |
| Annexe 5 Notes prises pendant le workshop | 128 |

N. B. Vu que l'anglais n'est pas la langue maternelle d'aucun de mes interlocuteurs, j'ai essayé de rester le plus fidèle possible à leur expression initiale, en normalisant certains manques au niveau linguistique, quand ceci était nécessaire. Pareil, j'ai essayé de traduire les entretiens de manière qu'ils soient clairs et bien énoncés pour le lecteur francophone.

N. B. 1. Les notes prises pendant le workshop sont scannées et ajoutées sans corrections. Mon intention c'était de transmettre au lecteur l'ambiance du workshop et des détails que je ne pourrais pas intégrer dans le cadre de ce mémoire. Malgré les fautes et leur transcription dans plusieurs langues, selon le moment où je les ai notées, souvent en me dépêchant pendant l'entracte ou à la fin de chaque jour de workshop, je les considère comme nécessaires pour faire comprendre au lecteur l'intensité de cette expérience dans un niveau aussi bien physique que mental. Indépendamment de leur utilité, elles visent surtout à transmettre une sensation authentique de mon expérience du training.

Annexe 1

Interview made with the performer and director assistant G.J. and the performer F.A. the 13.02.20 in Grenoble.

I would like first to ask you about your previous experience. How did you get into the dance and then to the *Ultima Vez* company?

G.J.: I studied theatre in Spain and through theatre I discovered movement and dance: that's how my interest for the body has begun. While I was in the school, I discovered the company and then very soon, I moved to Brussels and became part of the team that Wim had created. I worked with them as a dancer for about ten years and then I stopped. Now, I work more as an assistant director of the company.

F. A.: Me, I was not at all good in high school and so, I was not supposed to go to University, but I tried. What I did was putting me in an artistic field like an artistic, like theater, and through this I fell in love with acting and authors like Antonin Artaud and all this mysterious world of theater. Then, I started discovering also literature, which lead me to my Erasmus in Paris where I was studying cinema and theater. It was there that I found out the first workshops of physical theater and in that way, I started to go from the theoretical side into the movement and physical theater. After, I did a school that teaches how to write plays in Italy, where I studied more about the dramaturgy into dance, but I was not satisfied. As I wanted to pass through the body, I started taking classes on circus field for learning how to teach on my own. I was focused very much into movement. Meanwhile, my theater teacher, Maria Consacra, who comes also from body theater and Laban's fundamentals, so she mixes a lot of disciplines, taught me the theatrical side of movement in which I was very interested. At that time, around 2010, the circus school in Torino, was one of the best dance schools in Italy. In Italy, we still have neoclassical background, so there is a kind of dance with lot of lines. However, in the circus school were invited all the Belgian dancers, Jozef and Linda⁸⁷, for example and also, the director

⁸⁷It is the approach of Jozef Fruček and Linda Capetanea, dancers and directors of the *Rootlessroot*.

of the circus school was very friend of Jorge, German's brother. So, I started to follow Jorge and Laura who have been making workshops together and from my circus style, I was following all the dance movement and I felt being really related to the company in what concerns all its work in relation with the body. So, without almost any experience and as I was always in quest of my way, and without never having had a structured academic background, I was really interested into the body and the movement. After some auditions, I entered the company for *In spite of wishing and wanting* and little by little, I got into it. So, I have been part of the company since 2015.

Now, I would like to ask you more about the company. How do you feel about working with that company, how would you qualify its profile?

G.J.: I think, as far as I'm in a play, I feel that I'm growing in all levels, as a person as well as a professional. First as a dancer and now as an assistant, which allows me to look more from the outside, I feel that this is the place where I have to be. In my opinion, in order to work, it's necessary to have this feeling, which also makes me feel that I'm in the right place. Basically, for me, what's important is to have this sensation. Sometimes you can clearly feel it and some other times you have more doubts, which is a good thing, because doubts are also part of us and part of the process of growing. Then, I think that every dance company, at least *Ultima vez*, has its very concrete approach, its own language and way of making theater or movement. Let's call it a universe. So, at the beginning, I felt a part of that universe, I felt like if I was growing through it. What I share with *Ultima Vez* precisely is the energy, the vision, their approach in general.

F. A.: As far as I'm concerned, there is something that I almost feel I will miss in the future. It is something missing in other companies and for Wim it is also a bit difficult to face the fact that his company is different from the others, especially in the idea of playing with energies. We really play until the end and we explore. Actually, I was thinking this morning, what is special about the company? It is putting all the concepts, using the time, the place, but you put it in a kind of « *quotidien* », of daily human relationship, so that you can still see yourself in the picture. When the dance is more esthetic, as it happens also with music, you feel a little bit far from that. When, on the opposite, time, space and energy, are present in it you feel very close to your specific image and identity. So, what is so special is that you can still see yourself, but in a twisted way. So, I think that this difficult balance is the particularity of the company.

Now, in what concerns the process of creation, how do you manage to become a group and work all together? How do you make it to be so compact?

G.J.: Well, the first thing is the cast. Every time that Wim makes a cast, he has a lot of intuition to select. So, every time, he really makes a group which is based to people, but, for us, it is difficult to perceive because it is based on intuition. So, this is a main way, a big part of that work. Most of the times it functions. Then, we spend a lot of hours together to know each other. We also exchange a lot of ideas, so many that at the end, you don't even know from whom the ideas have come from. There is like a common table, physical but also mental, where we put a lot of things. So, from the very beginning the creation is much about sharing. When you share so much with your colleagues, this affects the relationship. From the first to the tenth day, for example, there are a lot of things that have been changed. Then it also happens that one group could be more compact than another, but, in general, this idea of working as a group is one of the main characteristics of the company, I think.

The intuition of choosing the cast is an important thing as I've said before. Then it depends also a lot on the particularity of the people that form the group each time. Sometimes, you have some sources that make you feel that the group is very compact and sometimes not, but each party is a new experience after all. So, this means that things change in the way of working from one work to another, you cannot have the same experience every time.

F. A.: I have been in three different creations of *Ultima Vez* with different groups each of these and they have all been great, but also different experiences that we will never forget. Sometimes, it can be also strange or difficult. The particularity of this is that you feel as a group, but you are not the same with the others. So, we're all different and we're not a group because we're all the same. Each time you have to find the particular way to stay a group. This is that really makes the group finally, this is the special thing about it.

Of course, we sweat a lot together and this makes things melt (laughter). This happens when you suffer so close to somebody else and you put all your energy. Everybody has to put everything in the table, you cannot stay out of this. So, this is the reason that makes it so nice. This makes the sharing incredible.

Would you say that you participate to the final creation as a performer? Do you use improvisation as a tool?

F. A.: This is a big challenge, because Wim works a lot with intuition. Sometimes, Wim has an image in his mind and sometimes not. So, for him that also makes part of the creation. He wants to go to the inside and discover what is working. However, you as a performer, you cannot always get what he has in his mind. The good thing is that he asks us a lot to put ideas out from us, but sometimes it is difficult, because we try with a proposition, which doesn't always work. I think that the the most difficult part is to find where is the right place to put a proposition. Wim asks a lot of propositions from us, but very few stays until the end. (laughter). You 're really pushed to express yourself, but this has to fit in a kind of proposition that you and he as well, will discover after thirty or forty times you will have done the performance. In every show we connect a piece, one little link, little by little and after, the show is finished and maybe you will have found this connection too late.

As far as I understand, you still continue to work during the representation of the performance, don't you?

F. A.: Of course. This is also what I call some kind of old fashioned way of working that I like a lot and I will miss from the company, the fact that the piece is never finished, but you keep working and working for it.

Now, talking about the dramaturgy into the *Ultima Vez* performances, the relationship between the text and the movement. How do you put the text into the movement and how does the text make the movement to finally come out?

G.J.: In general, there have never been borders in the company between text, video or movement. In some shows there is the need for the text or a video, while in others there's no need at all. So, it really depends on the different needs of each time. It also comes from the wish that Wim has and from the references of the pieces before. It comes from the necessity that something happens in the piece.

There were some pieces, where we have started the creation and it was during it that we realized the necessity of the video, so we have to reorganize, but it was not previewed before. It is very different from one show to another. The concept is that there are certain topics or ideas that Wim wants to express, for which he wants to work; So, sometimes it is through the movement that he tries to express them, while, in other cases, this comes out from the literacy of the text. In other cases, it can bend on the suggestions of the images that are projected and on how to find a relationship with them, so every time it is different.

I think it really depends on what he wants to express each time and what is the best way or medium to do so. Then, art theory is also the combination or non-combination of these elements, which makes one piece special and different from the others. That is the general idea.

To become now more precise about the two pieces which I'm studying. In *In spite of Wishing and wanting*, we have this small video with the story of Julio Cortazar, while in *Trap Town* there's a whole text written by Pieter de Buysser. I would like to ask you, for example, if it was the film that inspired the first piece or the text for the second?

G.J.: Actually, they are very different approaches. In *In spite* we had this idea that we wanted to make a piece with the short movie based on Julio Cortazar's story, which was already there from the beginning. So, it was planned to shoot it in the middle of the creation. And then, suddenly during the auditions, he decided to do it only with voice. In the beginning he had already decided a group of girls, with whom he had worked in a previous play, to participate for it. However, then he saw a group of men, which was something new for him and after this, he decided that it would be best to do it only with men. So, we did the creation and then we did the film which made that we were in the film and the performance and there was this relationship with the film and the stage. So, in a certain point, in the second part of the film, you see that there's a connection between the two, although you cannot see that at the beginning, where we're not insisting in the film. We would say that they are two different universes and suddenly, at the end of the piece, they come together.

The text also comes from the people, from improvisation. There's not a writer who has written the text. Wim left the doors open to see if he would use some text or not and finally, he used some ideas of texts that gave to the performers, while some others came directly from them during the improvisations they did. Nevertheless, in general, texts grew very naturally from the people. That's why the quality of the literacy of the text is not so high, saying that it is not Shakespeare, but it doesn't matter, because for this piece it is this kind of text we need, so we used it in this way.

For *Trap Town*, on the other hand, it was the opposite. The text was there before the creation. The writer was there talking with Wim about the story and the starting point was the creation of *Blush*, a piece where we had this interaction with the film. So, this was the

starting point and then, Wim had to find some new way to have this interaction with the film, like we saw in the performance. There's a dialogue which is crossing the scene not physically, but mentally. Then, the major part of the text comes from the writer, even though there are some small parts coming from the performers. As you can see, it is a pushscript, which conditions the whole structure of the piece. In *In spite*, on the other hand, the structure came very late, because there was no script. As for the short film, this exists by itself, while for *Trap Town*, the film cannot exist alone but only in function with what happens on the stage. So, more than that, there was the question in *In spite*: Do we show the film or not? There was one moment in which we were even thinking not to put the film, because it had been done with different people than the ones in the stage, so we have also thought of making the film with them. Finally, we kept it as it was. (laughter)

However, as far as I can understand, the dramaturgy, the sense of the story, is something crucial for the creations of the company. What interests me in particular about your work is exactly the fact that it is not just a nice choreography, but there's always something to narrate with it.

G.J.: The way that the things are expressed is jumping from medium to medium. You start a scene that comes only from a movement and then, this leads to a text. From this text you grab an image and then, you combine it with another movement that it is maybe more theatrical. Then you have a big part of the movie. It is a kind of travel, where the message, or the story, is being suggested sometimes, while others it is told in a very narrative way or more by images. It is actually a dialogue between the different mediums, which is chaotic. However, this chaos of the mediums represents also the chaos of the creation and its process, because every day of the creation is very chaotic. You never know with what you will start and with what you will finish, how you will organise all your material.

This chaos is imprint in the piece at the end, so it is something very difficult to preview. When you're doing a survey, for example, you can preview what comes after, but with the creation process it is not the same. As you have a lot of switches, a lot of turns, it changes a lot. So, the way in which dramaturgy is created has also to do with this element of chaos, which makes that in any moment anything can happen. The work, the piece, is a total representation of the process of creation, it is an extension of this experience. In consequence, all the elements that you perceive in the piece, come from a real experience,

day after day and then, logically, they're perceived while watching the show. They are a mirror of it.

F. A.: I would like to add something about this, because sometimes, we mistake the things. The text is not dramaturgy. I think the real dramaturgy of the show is what G. is talking about, it is in the process of creation. Sometimes, like in the case of *Trap Town*, there's a script, but we worked a lot with it to try to find the right way to put it in the performance. I think, the dramaturgy is really on the inside. From the beginning of the creation, it is somewhere down there, and it starts from choosing the group. Choosing a group, means that I choose your way of expressing emotions, your way of thinking, your way of moving and this is already dramaturgy. A lot of people now would say that they don't understand or don't feel it and that's because nowadays, we're really used to watch TV series, where everything is very well done and you can see the connection between the concept and the image very clearly and follow it in a linear way. In what we're doing, though, this is impossible to do. That's why a lot of people are pushing it away, because they cannot understand it. It can be very simple for them, or very stupid or strange.

So, the difficulty of the dramaturgy is this, to find this block which there is somewhere inside of Wim and to express it, because we have also problems with that, to really understand what we're doing. This is also the problem of the audience, to understand during the show. The way that an audience, which watches the show at the beginning, will perceive the piece is totally different from the way it will be perceived from an audience which watches it in the end, because we understand differently what we're doing. And if we call dramaturgy all the scenes and the development of the scenes, we keep discovering that. So, this is not simple to understand or to explain, that the important thing is not just the script, or what we're saying, but the experience we have.

It is true that if for us it is difficult to understand that, for the audience it is even more difficult to understand a story in which there are so many other side stories that come in. We were saying with Christine the other day that it would be ideal to shell a ticket for ten times, so that the audience could come and see the show more than once. It is also a problem of reason and how do you deal with the mind of the audience. So, how do you pull the strings to make it happen? In other words, how do you make it possible not to go away from yourself and be perceived at the same time?

I would also like to add another thing about this. The other day, I saw a documentary about Tarkovsky, and he was saying: “Why does everybody ask me why do I put the black dog there? They find meanings or ways to explain this, while I just want to put it there”. Indeed, sometimes, it is just this that makes it special, that there’s no way to explain it. After, you have to deal with all this symbolism of animality, while you can just want to put the dog in the scene. So, sometimes it happens that some things can be just be put like that in the performance and then, you have the choice to put yourself more into them and discover something or not. It is more like a kind of intuition. We don’t often leave the audience or ourselves to enter something in an intuitive way, we prefer to use our brain.

For *Trap Town*, it was really hard to have the text from the beginning, because this gave us a already a schedule, but we had to fulfill and also leave some spaces to answer in that moment. So, the question is how we deal with the movement. One thing that really makes the movement meaningful is what Wim’s asking all the time. He says: “Put the movement in a state, don’t just move”. He keeps asking for this state into the movement, which you can develop later, even though we don’t always keep it at last (laughter). However, this means that the movement should be meaningful for the performer. Neither the movement, nor the state should be alone. You really have to put the movement in a state.

You, as a performer, how do you feel about incarnating a role by using text and movement at the same time?

F. A.: This is also a very huge subject, maybe the most difficult one. As Wim comes from the world of the movies and from a natural way of making things, he doesn’t really want to use a technique for the actor. He always says: “No, no. Keep it fresh, keep it fresh”. But I have to understand it to keep it fresh and there is this fighting of how. I mean everybody has to arrange this a little bit with himself to understand what it is.

For example, in the beginning of *Trap Town*, we were saying that ok, we are Mythricians and Odinese. We have two sides in the same place, everybody is trapped in the same town for many years and everybody is mixed with everybody. So, me, as a person, I’m not just one thing, I will never be just Mythrician or Odinese, but each one of us has both sides. So, we were thinking a lot of how we can express from one side of the wall to the other, how can I be the same person but speaking differently and we proposed many many ideas. Finally, we play Odinese and Mythricians, we go into the movement and out and everything is mixed. So, it is very difficult for the audience to understand this, as well as

for the performer to know who he is and accept that he doesn't have a fixed role. Even if, after a while, from the première and after, we started really to feel more in one side at each time and to have some hierarchies on the inside.

Me, for example, I become the highest Mythrician in the sense that, after a certain moment, I have to keep the mayor up. In the same way, everybody has a position which makes him to find a journey in the inside, even if, in some moments, it doesn't fit with your character and you have to leave it. Also, a friend of mine, who saw the performance in Luxemburg, told me: "It is not easy for us to switch the roles and understand, as you keep wearing the same clothes and be the same". This is true, but, sometimes, we neither don't put so many questions and we just go for it. It is difficult for the performer to decide how he should be for changing.

In the last scene, in which I'm holding Marduc who's dying, it is super complex. He was supposed to say the text, but before his death, before he knew he would have killed himself. However, as he has been suicided by the society, I have to say his words as If I were him. I'm really struggling with that as a performer every night, I try to find what is the right way to tell them, to find the connection. I use the technique, or I ask G. how I should do to make it better, but it is very difficult. The text in the beginning, where we have to explain all the situation like being in a choir, is very hard for me too. We have to explain that we pass from one side to another and make a physical action to the panel movement. We're saying words that have a kind of meaning, but it is still strange because of this story of the sinkholes. If you go outside and ask what it is a sinkhole, nobody knows what to answer, so we have to give all this important information in such short phrases. So, you have to enter in a state to communicate something, but it is really difficult. This happens because we are not actors either, so this idea of keeping it fresh sometimes is just what remains, this freshness. (laughter). However, we try our best.

And what about *In spite of wishing and wanting*, where the text doesn't have this main position to the whole performance, but it is more spontaneous. Do you feel having more freedom about it?

F. A.: Well, one of the biggest differences is that *In spite of wishing and wanting* everybody speaks in his own language. The way of telling the text is really different in that means, because you interpret it in your own language and you put it in your own personal character for that moment and then, you switch off, you directly cut this.

Although, this cut from scene to scene is very clear, that in one scene you're interpreting something and then, you have another scene with something else. So, it is more like if we had some separated scenes.

Now, in what concerns the audience and the communication with it, you really use to do this in a direct way for both performances. Why do you think that it is so important to involve the audience into the performance?

G.J.: It is something that Wim always like to do, to break the wall and direct actors in a way that they would look to the people or here or there. In some pieces, this is more evident than in others. We have, for example, some pieces where a performer goes through the audience or he throws something. It is very common to almost every piece of the company to have this path of breaking the "fourth" wall. It is something that he likes and finds necessary to exist in every piece. I cannot remember almost any piece, where there's not this kind of communication with the audience more or less present. As a performer, this comes even in the kind of experience you have in the stage. Sometimes, this experience comes from this consciousness of looking at some people who look back to you then. Sometimes, you have to look to some people and talk back to them, so it is not like a closed universe, where you have the inside and the outside. You have to embrace it in a way, because it is always there.

How do you feel about being so direct to the audience?

F. A.: I like it a lot. In *Trap Town* we also wanted to create a specific place for the audience, so that sometimes it feels like an Odinese, while some others like a Mythrician. Also, this scene in which I ask the audience to give me the balls is like asking to give me the guns, like saying do me a favour and I will do something for you. It is like if we were saying to it that with its help, we can do a revolution together. After that, at the end, by returning the balls, it is like giving the responsibility back to it, so that it does something, if we want to give a meaning to all this. So, the audience has to be part of the piece like a Mythrician or an Odinese. It has to be involved.

Personally, I like a lot speaking directly to the audience. Actually, I feel it more natural than the text we're telling each other sometimes. When you address directly to the audience, you're taking the people with you, while, sometimes, we miss that through the dialogues. I really like it a lot, I feel it like a kind of language. Wim is always afraid that

the show stays inside the stage. He says to us: “I don’t feel you; I don’t feel you!” He really wants to feel. So, this reference to the audience is a way of addressing things directly.

Now I would like to ask you about some elements of creation in the *Ultima Vez* performances. What about the conflict and its role in your creations? Would you say that it functions as a kind of motif for the movement or the creation?

G.J.: The conflict is the motor of everything but non only in theater, also in life. You’re born and you know you’re going to die and there’s not bear conflict than this. So, we have to face with bigger or smaller conflicts constantly every day. I also like the definition very much that Niche gave for art. He said that art is not an imitation, supposition or explanation of reality, but it is an extension of reality. So, if we think that conflict is in the reality of everyday and art as an extension of reality, it needs also the conflict. In other words, the conflict must exist in theater or in the contemporary dance. More than that, the process of making a piece is the movement that you do when you have to face with a conflict, when you try to resolve it. So, our process of creation without a conflict, without a problem that you want to embrace or you that you want to struggle or deal with, would be a very different experience. That makes that the conflict is always there and if it is not there, that is a problem. We must be always close to the conflict, to the problem, because we need it. So, we must always face with it. In the creation there is a main conflict and other secondary ones, but it is always there. I think that conflict is the base of the theater, as it is the base of life too. So, it is important that everybody who’s participating in the creation is aware about the conflict.

It has to be clear for everybody who’s participating in the creation that there is this necessity to consider it as an experience and as a specific way to relate to the conflict and to face with it. You have to search for this conflict, you have to react to it and bring it close to you and to the play and not to escape from it. For me, it is like the heart or the motor of the creation. Everything is turning around it. In the creation where the conflict is not so clear, or you cannot know what it is about, something is missing. It makes it a different experience when you can feel it. I think when you’re able to do so and when it is clear, when you understand with what you’re busy and what’s the purpose of a creation, this changes everything. This is what I mean by saying that you have to live and share an experience. Making this clear is also part of how to create a group and bring it together, for which we were talking before. So, it is important to be aware of it and talk about it with the group,

but then, of course, everybody is related in a different way to it and faces or reacts to it differently, but that's not a problem. On the opposite, it is nice.

How do you make sense of that as a performer? Yesterday, for example, we saw a lot this idea of conflict in the way that you were dancing with the other performers.

F. A.: This is a bit difficult to answer. The conflict is the motor, but if it stays just in a duality, in an opposition like black and white, it can be also a very strong limitation. Also, physically, in what concerns the accent that we put in the body, it is not always clear the path or the transformation to it. For me, it is difficult to open a bit all this graze, because we put so much focus in the conflict. I mean that we work so much in how it is the conflict with the other in every moment of the piece. What is the faster movement to put the other down, for example? Everything comes so automatically or spontaneously that sometimes we risk missing some layers. That is why sometimes we're taking it as a game, and we try to find the right way to play it or resolve it. You put the other down and then suddenly super high. So, in what concerns this kind of conflict, I think it would be nice to have the possibility to open it a little bit and to leave it inside and let it finish there instead of trying a new one.

It is true that this kind of changing all the time is also a kind of identity of the company. You have to be always there, present, with one hundred percent of your energy. Sometimes, Wim works really with this contrast of duality, this speed of conflictual coexistence. I think there's a way to open it a little bit, but we feel it like a very quick exchange of energy all the time.

Now, about the instinct, what is the role of it in these two pieces? For example, in *In spite* we have this very instinctive scene of the naked man grabbing and throwing the potatoes or in *TrapTown* the show starts and finishes with the rabbit eating a carrot, which are both very instinctive reactions.

G.J.: Well, I think that one of the signatures of the company is the instinct. That's why it is always there. In *In spite of wishing and wanting*, for example, it is very present as an element for the beginning, while in other pieces it is more hidden. It is about this wild animal, this wild creature that has no reason. In what concerns the work of the company, it functions more as a call to the instinct, because we live in a society from which we try to exclude the instinct more and more. So, it is like being in extinction and with theater, we find a way to keep it. In consequence, through the work of the company

is like if we were calling people to take care of it, because it is something important. For us, it is nice that people could perceive also instinctively the shows, because this is something we cannot lose, because we're also animals. This animality exists in us and it becomes more and more important as we're going forward.

For example, for the first piece, *What the body does not remember*, we have made one revival in 2002 and another one in 2013 and I felt that it was even more current and urgent to talk about this issues at that time, than when we had first presented the piece. As the text is mainly about instinct, it is much more necessary to us because now we have much less sense of instinct and we're moving further and further from it, so we have to talk about it. I feel that we have to revindicate the instinct. Then, the way in which you're talking about it depends on the piece.

In *In spite of wishing and wanting*, it was done in a more literal way. We talked about the pure animal and the smell or the food and how does the animal react to it. The food for the animal is a pure instinct, it is a stimulus for it. In *Trap Town*, on the other hand, instinct is not so literal, it is not put on the stage in a first degree. So, each time, the instinct is embodied in a different way, but it has to be always there, because it is important, and we cannot lose it. That is the reason why I find that these pieces have always a place nowadays, because they talk about things that make part of us. We're killing a part of us and I think it is nice that theater is there to make us remember that we have to watch out take care of it, not to lose it. People who see the show must be able to think that there's a reconciliation with a part of themselves. It is nice that happens this. There's one thing which is dying in us and we go to see a performance to realize it and be reconnected to it, but I might forget your question (laughter).

Thank you very much for your time and your contribution to my research.

Annexe 2

Entretien avec le performeur et assistant G.J. et le performeur F. A., réalisé le 13.02.20 à Grenoble.

J'aimerais d'abord vous demander pour votre parcours. Qu'est-ce qui vous amène vers la danse et la compagnie *Ultima Vez* ?

G.J. : J'ai étudié du théâtre en Espagne et à travers le théâtre j'ai découvert mon intérêt pour le corps. J'ai découvert la compagnie pendant mes études et peu après, je suis allé à Bruxelles pour faire partie de l'équipe qu'avait créé Wim. J'ai travaillé avec eux en tant que danseur pour dix ans et après je me suis arrêté. Maintenant, je travaille plus comme assistant de la chorégraphie:

I studied theatre in Spain and there I discovered movement and that's how my interest for the body has begun. So, I discovered movement and dance through theater. While I was in the school, I discovered the company and then very soon, I moved to Brussels and made part of the team that Wim had created. I worked with them as a dancer for about ten years and then I stopped. Now, I work more as an assistant director of the company.

F.A. : Moi, j'étais un très mauvais élève et alors, je n'étais pas considéré d'aller à l'université. Pourtant, j'ai essayé avec un parcours artistique, comme le théâtre et à travers cela, « je suis tombé amoureux » de Antonin Artaud et tout ce monde mystérieux du théâtre. Ensuite, j'ai découvert la littérature, qui m'a amené à un Erasmus à Paris, où j'ai étudié du théâtre et du cinéma. C'était là que j'ai découvert les premiers ateliers du théâtre corporel⁸⁸ et de cette manière, j'ai commencé à m'orienter de la partie plus théorique vers la partie plus physique. Par la suite, j'ai fait une école d'écriture dramaturgique en Italie, où j'ai étudié plus autour de la dramaturgie en danse, mais je n'étais pas content. Alors, j'ai continué mes études dans une école de cirque pour apprendre comment enseigner moi-même. Je me suis vraiment concentré à la pratique corporelle. En même temps, ma professeur, Maria Consacra, qui a une discipline multidisciplinaire, puisqu'elle vient d'un parcours en théâtre corporel et au système de Laban, m'a montré la

⁸⁸ Par ce terme on traduit ce qu'on appelle en anglais *physical theater*, un terme qui est différent de la *danse-théâtre*, comme l'on a déjà évoqué à l'introduction de cette épreuve.

théâtralité en mouvement, dont j'étais interpellé. À cette époque, vers 2010, l'école de cirque à Torino était l'un de meilleures en Italie. C'est vrai qu'en Italie, on suit encore une tradition entre le classique et le contemporain, ce qui crée une danse assez structurée et académique. Toutefois, à l'école de cirque, ils étaient invités tous les danseurs Belges, comme, par exemple, Jozef and Linda⁸⁹ et en plus, le directeur de l'école était très bon ami avec Jorge, le frère de G.. Alors, j'ai commencé à suivre des ateliers avec Laura et Jorge et me rapprocher du mouvement par le biais de ma pratique circassienne. Ainsi, j'ai commencé à sentir très proche de Ultima Vez, en ce qui concerne son approche du corps. Alors, sans avoir presque aucune expérience, puisque j'étais toujours en recherche et sans avoir suivi un parcours académique, je me suis vraiment attiré par le corps et le mouvement. Après quelques auditions, j'ai rejoint la compagnie pour *In spite of wishing and wanting* et peu à peu, j'ai commencé à mieux saisir son esprit. Je fais partie de la compagnie depuis 2015.

Maintenant, j'aimerais vous demander autour de la compagnie. Comment c'est de travailler avec Ultima Vez et comment pourriez-vous décrire son profil ?

G.J. : Je pense que pour moi, le fait de faire partie d'une pièce me fait sentir évoluer dans plusieurs sens, en tant que personne, mais aussi en tant qu'artiste. D'abord, en tant que danseur et maintenant en tant qu'assistant, ce qui me permet d'observer plus de l'extérieur, je me sens que c'est là où j'appartiens. Pour moi, alors, c'est nécessaire d'avoir cette sensation d'évolution pour travailler, qui me rassure, en même temps, que je suis en bon endroit. Pour ma part, c'est surtout d'éprouver cette sensation. Parfois c'est quelque chose de plus présent comme ressenti, tandis que d'autres tu as quelques doutes, ce qui est bien, puisque les doutes font partie de nous, ainsi que de notre évolution. Après, je pense qu'une compagnie de danse, au moins dans le cas de Ultima Vez, a une certaine approche de travail, un langage propre à lui et une manière pour faire du théâtre et reproduire le mouvement. On pourrait le nommer un univers. Alors, au début j'avais l'impression de faire partie de cet univers et que je pouvais évoluer à travers lui. Ce que je partage avec Ultima Vez est plus précisément leur énergie, leur vision et leur approche en général.

⁸⁹ Il s'agit de l'approche de Jozef Fruček and Linda Capetanea, danseurs et directeurs de la compagnie *Rootlessroot*.

F.A. : En ce qui me concerne, il y a quelque chose que je me sens qu'il va me manquer dans le futur. Il s'agit de quelque chose qui manque d'autres compagnie et que Wim a du mal à gérer, le fait que sa compagnie est différente des autres et notamment le fait qu'elle fonctionne beaucoup à travers l'énergie. On joue avec l'énergie jusqu'à la fin et on expérimente beaucoup. Ce matin, j'étais en train de réfléchir qu'est-ce qui rend la compagnie si spéciale ? C'est le fait qu'on utilise toutes les idées, on joue avec le temps, l'espace mais dans un contexte quotidien, dans un contexte des relations humaines dans lequel tu peux encore reconnaître toi-même. Par exemple, quand la danse devient plus esthétique, comme dans le cas de la musique, tu te sens éloigné de ce monde. Au contraire, quand tu n'exclus pas le sens du temps, de l'énergie ou de l'espace, tu te sens plus proche de ton image précise et ce que tu es en vrai. Alors, ce qui rend la compagnie tellement spéciale, est le fait que tu peux encore te reconnaître dedans, mais d'une manière diverse. Alors, selon moi, il s'agit d'un équilibre assez difficile qui donne à la compagnie sa propre identité.

Parlons, ensuite, pour le processus de création, comment réussissez-vous à devenir un groupe ? Comment vous arrivez à être si lié ?

G.J. : Alors, tout commence à partir du moment de l'audition. Chaque fois, Wim choisit avec beaucoup d'intuition. Il crée toujours un groupe qui s'appuie sur les personnes, mais dont nous, on ne peut pas apercevoir, parce qu'il se fait avec de l'intuition. En conséquence, cela consiste une grande partie du travail. La plupart de fois, il marche bien. Après on prend beaucoup du temps pour se connaître entre nous. On échange aussi beaucoup des idées entre nous, à tel point, qu'à la fin, on ne sait plus d'où elles viennent. C'est comme si c'était une table ronde, physique, mais aussi mental, où l'on partage beaucoup des idées. Du premier moment, alors, la création est surtout de partager. Quand tu partages autant avec tes collègues, cela influence votre relation. Well, the first thing is the cast. Du premier jusqu'au dixième jour, par exemple, il y a beaucoup des choses qui changes. Il y a aussi des fois qu'un groupe est moins lié qu'un autre. Pourtant, l'idée de travailler en tant que groupe constitue une des qualités de la compagnie je crois.

La manière intuitive dont on choisit le groupe est très important, comme je l'ai déjà souligné. Après, il dépend beaucoup de la particularité des gens qui font partie du groupe à chaque fois. Quelques fois, il y a des éléments qui nous font sentir qu'un group est très lié, tandis que d'autres non, mais après tout, chaque pièce est une nouvelle expérience. Cela

signifie que les choses changent d'un travail à un autre. Tu ne peux pas avoir toujours la même expérience.

F.A. : J'ai participé dans trois pièces différentes de Ultima Vez avec des groupes différents et chaque fois c'est une expérience super, mais très différente de l'autre qu'on ne va jamais oublier. Parfois, il peut aussi être difficile ou étrange. La particularité de cela est que tu te sens faire partie d'un groupe, mais tu n'es pas le même que les autres. Alors, on est tous différents et on ne fait pas partie d'un groupe, parce qu'on est tous le même. Chaque fois, tu dois trouver la manière pour rester un groupe. C'est cette particularité qui fait finalement former le groupe, ce qui le rend spécial.

Bien sûr, on transpire beaucoup ensemble et cela fait les choses fondre (rires). Cela arrive quand tu souffres en étant tellement proche de quelqu'un et tu mets toute ton énergie. Chaque personne doit mettre tout sur la table, tu ne peux pas rester en dehors de cela. Ce fait permet, finalement, au groupe d'exister et rend le partage incroyable.

Vous pensez que vous participez à la création finale en tant que performeur ? Vous utilisez l'improvisation comme un outil ?

F.A. : Il s'agit d'un grand défi, puisque Wim travaille d'une manière très intuitive. Parfois, Wim a une image en tête, alors que d'autres fois non. Alors, pour lui, cela fait aussi partie de la création. Il veut vraiment rentrer dedans et voir ce qui marche. Cependant, toi comme performeur, tu ne peux pas toujours arriver à ce qu'il pense. Ce qui est bien c'est le fait qu'il nous demande à faire sortir de nous-mêmes beaucoup d'idées. Quelquefois, pourtant, c'est vraiment difficile, puisqu'on essaie à proposer quelque chose qui ne marche pas du tout. Selon moi, le plus difficile c'est de trouver quel est le bon moment pour mettre une proposition. Wim nous demande beaucoup des propositions, mais vraiment peu restent jusqu'à la fin (rires). Il t'invite vraiment à t'exprimer et t'exposer, mais cette invitation doit rentrer dans une certaine proposition que toi, ainsi que Wim, vous allez peut-être découvrir après trente ou quarante fois que vous auriez fait la performance. Dans chaque pièce on connecte une petite partie, un lien, petit à petit, et après la pièce sera peut-être finie et tu vas trouver la connexion parmi eux trop tard.

De ce que je comprends, vous continuez à travailler autour de la performance même pendant sa représentation, n'est-ce pas ?

F.A. : Bien-sûr. Cela fait partie de ce que je considère comme plus traditionnel dans l'approche de la compagnie et qui va manquer dans le futur. C'est l'idée que la pièce n'est jamais terminée, mais tu continues à travailler sur lui.

Et en ce qui concerne la dramaturgie dans les pièces de Ultima Vez, le rapport entre le texte et le mouvement. Comment vous intégrez le texte dans le mouvement et comment le texte génère-t-il le mouvement ?

G.J. : En général, il n'y avait jamais de barrière entre le texte, le vidéo et le mouvement au milieu de la compagnie. Il y a quelques pièces, où il y a plus besoin d'intégrer un texte ou un vidéo, tandis que dans d'autres, il est moins nécessaire. Alors, il s'agit de quelque chose qui dépend à chaque fois des besoins de la pièce. In general, there have never been borders in the company between text, video or movement. Il dépend aussi de l'envie de Wim, ainsi que des références des pièces précédentes. Il est lié à l'idée qu'il y toujours une nécessité pour que quelque chose se passe sur scène.

Il y avait des spectacles dans lesquels on a réalisé qu'il nous faudrait un vidéo pendant le processus de création. En conséquence, on a du réorganisé le spectacle, mais ce n'était pas quelque chose de prévu dès le début. C'est vraiment différent pour chaque spectacle. Le principe commun est qu'il y a quelques idées ou concepts que Wim veut exprimer, que lui donnent envie de créer le spectacle. Alors, parfois il essaie de les exprimer à travers le mouvement, tandis que d'autres fois, il essaie de le faire à travers la littérature du texte. Dans certains cas, le spectacle peut même immerger à travers la proposition des images qui se sont projetés et la manière dont on peut créer un lien avec elles, ce qui certifie que chaque fois il s'agit d'une approche différente. Je pense qu'il dépend de ce que Wim veut exprimer dans chaque spectacle et quelle est la meilleure manière ou le médium le plus approprié pour le faire. Après, la théorie de l'art est la combinaison ou la non-combinaison de ces éléments, ce qui rend un spectacle spécial et le différencie des autres. C'est l'idée générale.

Pour le rendre un peu plus précis, par rapport aux deux spectacles que je suis en train d'étudier. Dans le cas de *In spite of Wishing and wanting*, on a le court-métrage basé sur l'histoire de Julio Cortazar, tandis qu'à *Trap Town*, il y a un texte écrit par Pieter de Buysser. J'aimerais vous demander, par exemple, si c'était le court métrage qui a mené à la création du premier spectacle ou le texte pour le deuxième ?

G.J. : En effet, il s'agit des approches très diverses. À *In spite of Wishing and wanting* on avait l'idée de créer un spectacle avec un court métrage qui sera

basé sur les histoires de Julio Cortazar et qu'il était créé depuis le début. Alors, il était prévu pour être projeté pendant le spectacle. Après, dans un moment pendant les auditions, il a décidé pendant les auditions de l'effectuer juste avec du son. Au début, il avait déjà choisi un groupe des filles, avec qui il avait travaillé dans le spectacle précédent. Pourtant, il a vu après un groupe des hommes, ce qui était quelque chose de nouveau pour lui et il a décidé ensuite de réaliser le spectacle juste avec des hommes. Alors, on a créé le spectacle et ensuite on a fait le court métrage, ce qui a mené à un lien entre les deux médiums, puisqu'on était sur le plateau et en même temps, on était dans le film aussi. En conséquence, dans la deuxième partie du court métrage, le spectateur se rend compte qu'il y a un rapport entre le film et l'action scénique, même si ce n'est pas facile à reconnaître au début, où on n'insiste pas beaucoup sur l'histoire du court métrage pour le spectacle. On pourrait dire qu'il s'agit de deux univers différents et soudain, vers la fin du spectacle, ils se connectent.

En plus, le texte il est venu des personnes, de l'improvisation. Il n'était pas écrit par un auteur. Wim a laissé « la porte ouverte » pour voir s'il allait utiliser du texte ou non et finalement, il a utilisé quelques idées de certains textes qu'il a donné aux performeurs, alors que d'autres idées étaient directement dérivées des improvisations qu'ils avaient faites. Toutefois, en général, les textes sont évolués de manière très naturelle des personnes eux-mêmes. C'est à cause de ce fait que la valeur littéraire du texte n'est pas si grande, dans le sens que ce n'est pas du Shakespeare évidemment. Pourtant, cela ne pose pas des problèmes, parce que pour ce spectacle, on a eu vraiment besoin d'un tel type de texte, donc on l'a utilisé de cette manière.

En ce qui concerne *Traptown*, de l'autre côté, c'était l'inverse. Le texte existait avant le spectacle. L'auteur était là en train de parler avec Wim pour l'histoire et le point du départ c'était la création de *Blush*, un spectacle qu'on avait aussi une interaction avec le film. Alors, Wim était inspiré de ce spectacle pour trouver, ensuite, une autre manière d'interaction entre le film et la représentation scénique, comme on le voit sur le plateau. Il y a un dialogue qui traverse la scène, mais de manière mentale et pas physique. En plus, la plus grande partie du texte vient de l'auteur, même s'il y a quelques parties qui ont été créés par les performeurs. Comme vous pouvez constater, il s'agit d'une approche totalement différente, puisque dès le début de la création du spectacle, on avait presque commencé avec le texte qui donne la structure pour tout le spectacle. Au contraire, à *In spite of wishing and wanting* la structure a été formée beaucoup plus tard, puisqu'il n'avait presque pas de texte. Après, en ce qui concerne le film, dans le cas de *In spite of wishing and wanting* il

est indépendant, tandis que à *Traptown* le film ne peut qu'exister en interaction avec ce qui évolue sur le plateau. Plus que cela, il avait la question pour *In spite of wishing and wanting* si l'on va projeter le film ou pas ? Au bout d'un moment, on avait même pensé de l'enlever ou créer un autre, parce que le premier court métrage était réalisé avec des personnes qui n'ont pas participé dans la réanimation du spectacle. À la fin, on a pris la décision de le garder à sa version initiale (rires).

Pourtant, si j'ai bien compris, la dramaturgie, le sens d'une certaine histoire, est quelque chose de crucial pour les créations de la compagnie. Ce qui m'intéresse vraiment dans votre approche est exactement le fait qu'il ne s'agit pas juste d'une belle chorégraphie, mais il y a toujours quelque chose à réciter avec elle.

G.J. : La manière que les choses sont exprimées est de passer d'un médium à l'autre. Tu commences une scène juste par le mouvement et après, elle t'amène vers le texte. Ensuite, à partir de ce texte tu peux trouver une image que tu vas peut-être combiner avec une autre proposition physique qui peut être plus théâtrale. Après, tu as aussi une grande partie qui concerne le film. Il s'agit d'un voyage, où le message ou l'histoire est parfois proposé de manière plus directe, tandis que d'autres, il est raconté de manière plus littéraire ou à travers les images. C'est plutôt un dialogue à travers les différents médiums, ce qui peut être même chaotique parfois. Pourtant, ce chaos des médiums représente en même temps le chaos du processus de création, parce que chaque jour de la création est très chaotique. Tu ne peux jamais savoir d'où tu commences et comment tu vas finir, comment tu vas organiser ton matériel.

Ce chaos est reflété dans le spectacle finalement. Alors, c'est quelque chose de très difficile à prévoir. Quand tu fais une enquête, par exemple, tu peux prévoir ce qui va suivre par la suite, mais ce n'est pas la même chose avec le processus de création. Comme tu as beaucoup de changements, le résultat final change aussi beaucoup. Par conséquent, la manière dont la dramaturgie est créée a aussi à faire avec ce chaos. Cela signifie qu'à chaque moment, tout peut arriver. Le travail, d'ailleurs, le spectacle est un reflet du moment de création, il est une extension de cette expérience. En conséquence, tous ces éléments, viennent d'une vraie expérience, qui se forme petit-à-petit, chaque jour du processus de création, et dont tu t'aperçois de manière logique quand tu regardes le spectacle. Le spectacle est leur miroir.

F.A. : J'aimerais rajouter quelque chose autour de ce sujet, parce que, parfois, on confond certaines choses. Le texte n'est fait pas la dramaturgie. Je pense que la vraie dramaturgie d'un spectacle est ce dont G. a parlé, ce qui émerge dans le processus de création. Parfois, comme dans le cas de *TrapTown*, il y a un texte écrit, mais on a beaucoup travaillé autour du texte pour trouver la bonne manière pour l'intégrer dans le spectacle. Je pense que la dramaturgie est quelque chose qui vient vraiment de l'intérieur. Dès le début de la création, elle est là quelque part et elle commence à partir du moment qu'on choisit un groupe. Le fait de choisir un groupe signifie que je choisis ta manière d'exprimer des émotions, ta manière de penser, ta manière de bouger et cela constitue déjà la dramaturgie. Il y a beaucoup de gens qui vont dire qu'ils ne peuvent pas le comprendre ou le sentir. Cela est dû au fait qu'aujourd'hui, on regarde trop des séries à la télévision, où tout est très bien fait, pour que tu puisses voir la liaison entre l'idée et l'image de manière très claire et la suivre d'une façon linéaire. Toutefois, dans ce qu'on crée, cela n'est pas possible. C'est pour cette raison que beaucoup de personnes le sollicitent, parce qu'elles ne peuvent le comprendre. Elles le trouvent très simple, ou stupide ou même bizarre.

Alors, la difficulté de la dramaturgie est exactement de trouver ce lien qui existe quelque part dans l'esprit de Wim et l'exprimer, parce que pour nous aussi c'est difficile d'essayer de comprendre ce qu'on fait. Pour le public, c'est aussi difficile de s'en rendre compte pendant le spectacle. La manière qu'un public, qui voit le spectacle au début, va le recevoir, est tout à fait différente de la manière dont il va l'apercevoir un public qui le regarde vers la fin de la tournée, parce que nous aussi on s'aperçoit de manière différente de ce qu'on fait. Alors, si l'on appelle dramaturgie l'ensemble des scènes et leur évolution on continue à les découvrir. Ce n'est pas, en conséquence, quelque chose de facile à comprendre ou à expliquer, le fait que la dramaturgie n'est pas que le texte écrit ou les paroles qu'on dit, mais aussi l'expérience qu'on prouve lors du spectacle.

C'est évident que si pour nous est difficile de s'en apercevoir, pour le public c'est encore plus difficile de comprendre une histoire dans laquelle elles entrent autant d'autres en même temps. On était en train de discuter avec Christina l'autre jour qu'il serait idéal si on pouvait vendre un billet pour plusieurs répétitions du spectacle, pour que les spectateurs puissent le voir plusieurs fois. Cela pose aussi un autre sujet, la manière que tu gères la perception des spectateurs. Comment, tu peux pousser les limites pour réaliser le spectacle ? En d'autres termes, comment peux-tu arriver à ne pas t'éloigner de toi-même et à être perçu en même temps ?

Il y a encore un réflexe supplémentaire qui m'arrive. L'autre jour, j'ai regardé un documentaire pour Tarkovski où il disait : « Pourquoi tout le monde me pose toujours la question autour du chien noir. Ils trouvent des significations ou des explications, alors que moi j'ai juste envie de le poser dans le plan ». Effectivement, parfois il occulte que ce qui rend quelque chose spécial est exactement le fait qu'on n'arrive pas à l'expliquer. Et après tu dois gérer avec toutes ces questions autour de l'animalité, alors que parfois, tu as juste envie d'intégrer le chien dans le plan. Il arrive, alors, que certaines choses sont mises dans un spectacle sans pouvoir les justifier et après, c'est toi qui décides s'il veut projeter plus ton être dedans et découvrir quelque chose pour toi ou non. C'est plutôt une manière intuitive pour rapprocher des choses. On a l'habitude d'utiliser surtout notre esprit pour comprendre quelque chose au lieu de nous laisser ou permettre au spectateur se laisser prendre par le biais de l'intuition.

En ce qui concerne *TrapTown*, c'était vraiment dur d'avoir un texte dès le début, parce qu'il nous a déjà posé une structure qu'on devait ensuite supporter, en laissant, en même temps, un peu d'espace pour remplir dans le moment présent. La question qui se pose est alors, comment on gère avec le mouvement ? Une chose qui donne vraiment du sens au mouvement est cela que Wim nous demande tout le temps. Il dit : « Mets ton mouvement dans une condition, ne bouge pas juste ». Il continue de nous demander de mettre cette condition dans le mouvement, que tu vas ensuite développer, même si tu ne vas pas le retenir jusqu'à la fin. Pourtant, le mouvement doit faire sens pour le performeur. Ni le mouvement, ni la condition doit être seuls. Tu dois vraiment associer ton mouvement à une condition. Alors, tu dois entrer dans cette condition pour communiquer quelque chose, mais c'est vraiment difficile.

Vous, en tant que performeur, comment vous sentez que vous incarnez un rôle en utilisant du texte et de mouvement en même temps ?

F.A. : Cela est aussi un long débat, le plus difficile peut être. Puisque Wim vient du monde des films, où tout est fait de manière naturelle, il ne veut pas vraiment utiliser une technique pour ses acteurs. Il dit toujours : « Garde-le vivant, garde-le vivant ». Mais pour le garder vivant, il faut vraiment le comprendre et cela crée l'enjeu de comment. Je veux dire que chacun doit arranger ce sujet un peu tout seul pour le comprendre. Par exemple, au début du spectacle *Trap Town*, on disait que ok, on est Mythriciens et Odins.

On dispose de deux côtés en même temps, chacun d'entre nous fait partie de cette même ville et depuis des années on est mélangés avec tout le monde. Moi, alors, comme personne, je ne serais jamais que Mythricien ou Odiné. Au contraire, chacun de nous dispose de deux côtés. Cela nous a fait penser sur comment on pourrait s'exprimer de l'un côté à l'autre, comment on pourrait être la même personne, mais parler d'une manière différente. On a, ensuite, proposé plusieurs idées et finalement, on a décidé de jouer Mythriciens et Odinés de la même façon, d'entrer et sortir du mouvement de manière que tout soit mélangé. En conséquence, pour les spectateurs, c'est quelque chose de vraiment difficile à comprendre. Pareil, pour le performeur, il est très difficile à savoir qui est-ce à la fois et accepter le fait qu'il ne dispose pas d'un rôle fixe. Cela arrive, même quand, après quelques répétitions, tu commences à sentir qu'il y a quelques hiérarchies à l'intérieur.

Moi, par exemple, je deviens le Mythricien de plus haut niveau dans le sens qu'après un certain moment je dois tenir Marduk dans mes bras. Pareil, chaque performeur dispose d'une position que lui incite à suivre un voyage intérieur, même si, parfois, cela ne convient pas sur ton caractère et tu dois le quitter. En plus, un ami de moi qui a vu la performance à Luxembourg m'a dit : « Ce n'est pas facile pour nous de comprendre quand vous changez des rôles, puisque vous portez toujours les mêmes vêtements et vous restez toujours les mêmes ». Cela est vrai, mais, il arrive des fois que nous, non plus, on ne se pose pas autant des questions et on plonge juste dedans. Pour le performeur, c'est très difficile à décider comment il doit faire pour changer.

Dans la dernière scène, où je porte dans mes bras Marduk qu'il est en train de mourir, c'est très compliqué. Il était considéré à dire le texte, avant qu'il sache qu'il allait se tuer. Pourtant, puisqu'il était suicidé par la société, je dois porter ses paroles, comme si j'étais lui. J'ai vraiment du mal à gérer cette scène, en tant que performeur, chaque soir de la répétition. Je cherche à trouver quelle est la meilleure manière pour les dire, je cherche à trouver une connexion. J'utilise la technique, ou je demande à G. comment je pourrais m'améliorer, mais c'est très difficile. Le texte au début, où on doit raconter toute l'histoire, comme si on était un coeur, est aussi très dur pour moi. On doit expliquer qu'on passe d'un côté à l'autre et faire des gestes en même temps. Les paroles qu'on dit font sens, mais il y a encore quelque chose de vague, à cause de cette histoire de « trous inexplicables ». Alors, on doit donner beaucoup d'informations importantes, mais avec des phrases très courtes. En conséquence, on doit entrer dans une condition pour communiquer quelque chose, mais c'est vraiment difficile. Cela arrive aussi à cause du fait qu'on n'est pas acteurs non plus.

Alors cette idée de le garder vivant est parfois très intensive, ce qui reste est juste cette ambiance (Rires). Pourtant, on essaie de faire au mieux.

Et en ce qui concerne *In spite*, où le texte n'a pas le même rôle principal dans le spectacle. Vous sentez d'avoir plus de liberté par rapport à la prise de paroles ?

F.A. : Alors, l'une des différences les plus grandes est que dans *In spite of wishing and wanting* chacun de nous parle dans sa langue maternelle. La manière dont on dit le texte est vraiment différente, parce que l'on interprète dans notre propre langue et il fait, ainsi, partie de ton propre caractère pour ce moment, mais après la condition change directement de nouveau. Pourtant, ce changement de condition d'une séquence à l'autre est très clair. Alors, c'est plutôt comme si on avait des séquences séparées.

Maintenant autour du public et la communication avec lui, vous le faites de manière très directe dans tous les deux spectacles. Pourquoi pensez-vous qu'il est tellement important d'interagir avec les spectateurs pendant le spectacle ?

G.J. : C'est quelque chose que Wim aime toujours faire. Il veut toujours casser le mur et mettre les performeurs sur le plateau de telle manière qu'ils vont regarder vers une telle ou une autre direction. Il y a des pièces que cela devient plus évident par rapport aux autres. On a, par exemple, quelques pièces dans lesquelles un performeur va descendre du plateau et marcher à côté du public ou il va lui lancer un objet. C'est quelque chose de commun presque dans toutes les pièces de la compagnie, le fait de créer un chemin pour casser « le quatrième mur ». Il s'agit de quelque chose qui aime bien et dont l'existence trouve nécessaire dans toutes les pièces. Je ne pense pas que je peux me rappeler d'aucune pièce où on n'a pas ce type de communication. Elle est toujours plus ou moins présente. En tant que performeur, cela parvient même à l'expérience que tu as sur scène. Parfois, ton expérience se dérive de cette conscience de regarder à quelques personnes qui vont aussi te regarder en arrière. D'autres fois, tu dois regarder quelques personnes et les parler, ce qui fait qu'il ne s'agit pas d'un univers fermé, où tu divises l'intérieur de l'extérieur. Tu dois trouver une manière d'embrasser le public, parce qu'il est toujours là.

Comment vous vous sentez que vous êtes si direct à votre adresse au public ?

F.A. : Je l'aime bien. Chez *TrapTown* on a eu aussi envie de créer un certain espace pour le public. Il pourrait, ainsi, se sentir parfois comme les Mythriens et parfois comme les Odinsés. Après, dans cette scène où je demande au public de mes donner

les ballons, est comme si je les demandais de me donner des armes, comme si je les demandais de faire quelque chose pour moi pour que je fasse aussi quelque chose pour eux. Il semble qu'on dit au public qu'on pourrait faire la révolution ensemble. Après, vers la fin, quand on les redonne les ballons, est comme si on les rendait de nouveau responsables, comme si on les demandait à agir, si on veut donner un sens à ce geste. En conséquent, les spectateurs doivent se sentir qui font partie de la pièce en tant qu'Odinés ou Mythriciens. Ils doivent être immergés.

Personnellement, j'aime bien m'adresser au public de manière directe. En effet, je le sens plus naturel que le texte qu'on dit parfois l'un à l'autre. Quand tu t'adresses de manière directe au public, tu te sens immerger les spectateurs avec toi, alors que, parfois, on perd cette sensation durant les dialogues. Je l'aime vraiment beaucoup, je le considère comme un langage. Wim a toujours peur que le spectacle reste à l'intérieur du plateau. Il nous dit : « Je ne peux pas te sentir, je ne peux pas te sentir ! ». Il veut vraiment nous sentir. Alors, il prend en considération le public pour adresser des choses de manière directe.

J'aimerais maintenant vous demander pour quelques éléments de création dans les spectacles de Ultima Vez. Comment fonctionne-t-il le conflit au sein de la création ? Diriez-vous qu'il est un motif récurrent qui sert comme déclencheur du mouvement ou de la création artistique ?

G.J. : Le conflit est la motrice de tout non seulement pour le théâtre, mais même pour la vie. Quand tu es né, tu sais que tu vas mourir, alors il n'y a pas un conflit plus grand que ceci. Par conséquent, on doit affronter des conflits plus ou moins grands tous les jours. J'aime bien aussi la définition de Niche qui a dit que l'art n'est pas l'imitation, la supposition ou l'explication de la réalité, mais une extension d'elle. Sous cet angle, si l'on considère que le conflit existe dans la réalité de tous les jours et que l'art soit son extension, il lui faut aussi du conflit. En d'autres termes, le conflit doit exister au théâtre ou à la danse contemporaine. De plus, le processus de création d'un spectacle est identique au mouvement que tu fais, quand tu dois affronter un conflit, quand tu dois le résoudre. Alors, notre processus de création sans un conflit, voire un problème qu'on doit affronter ou résoudre, sera une expérience très différente. Cela fait que le conflit est toujours quelque part et s'il s'absente, cela pose un problème. On doit être toujours proche de l'idée d'un conflit ou d'un problème, parce qu'on en a besoin. On doit toujours le gérer en quelque sorte. Dans une création il y a des conflits principaux et d'autres secondaires, mais il est

toujours quelque part. Alors, c'est très important que tout le monde qui participe dans la création prend conscience de cette idée du conflit.

Il doit être clair pour chaque personne qui participe dans la création qu'il y a une nécessité de la considérer comme une expérience et comme une manière pour l'associer au conflit et l'affronter. Tu dois chercher pour ce conflit, tu dois réagir et l'amener proche de toi et du spectacle et pas chercher à l'échapper. Pour moi c'est comme le coeur ou le moteur de la création. Tout tourne autour de lui. Dans une création, où le conflit n'est pas si clair, ou tu ne peux pas savoir ce qui concerne, il y a quelque chose qui manque. L'expérience que tu prouves pendant la création change quand tu peux sentir le conflit. Je pense que quand tu es capable de le faire et que le conflit soit clair, quand tu peux reconnaître ce qui t'en occupes et l'objectif de la création cela change tout. C'est la même chose que je veux dire quand je dis que tu dois vivre et partager une expérience. Alors c'est important d'en avoir conscience et parler autour avec le groupe. Pourtant, chaque personne s'y identifie et l'affronte de manière différente, mais cela ne pose pas un problème. Au contraire, c'est quelque chose de positive.

Comment vous le sentez en tant que performeur ? Hier, par exemple, on a vu plusieurs fois cette idée du conflit dans la manière que vous avez interagi avec les autres danseurs.

F.A. : Cela est un peu difficile à répondre. Le conflit est la force motrice, mais s'il reste juste dans cette dualité, dans une opposition genre noir et blanc, cela peut apporter une grande limite. De plus, en ce qui concerne le niveau physique, ce n'est pas toujours clair le chemin qu'on suit ou comment on change d'une condition à l'autre. Je veux dire qu'on s'appuie beaucoup sur la manière qu'on gère le conflit avec notre partenaire pendant chaque séquence du spectacle. Quel le mouvement le plus rapide pour mettre l'autre sur le sol, par exemple. Tout se passe de manière si automatique et spontanée qu'on risque à perdre quelques étapes. C'est pour cette raison que parfois, on le voit comme un jeu et on essaie de trouver la manière juste pour le jouer. Tu met l'autre en bas et après, d'un seul coup, le plus haut possible. À mon avis alors, en ce qui concerne ce type de conflit, il serait mieux d'avoir une possibilité pour le rendre un peu plus ample et le laisser s'éteindre à l'intérieur au lieu d'essayer un nouveau.

C'est vrai que cette idée de changer tout le temps, fait aussi partie d'une certaine identité de la compagnie. Tu dois toujours être là, présent, à cent pour cent de ton énergie. Parfois,

Wim travaille vraiment sur ce contraste de dualité, cette vitesse de coexistence conflictuelle. Je pense qu'il y a une manière pour l'ouvrir un peu, mais on le ressent comme un échange frénétique d'énergie, qui évolue à chaque moment.

Maintenant, en ce qui concerne l'instinct, quel est son rôle dans les deux spectacles ? Par exemple, dans *In spite of wishing and wanting*, on a un moment très instinctif pendant la séquence que l'homme nu ramasse et jette ensuite les pommes de terres, ou dans *Trap Town* le spectacle commence et se termine avec un lapin qui mange une carotte, qui sont tous les deux des réactions très instinctives.

G.J. :

Alors, je pense qu'un des éléments qui constituent une signature pour la compagnie est l'instinct. C'est pourquoi il existe toujours quelque part. Dans *In Spite of wishing and wanting*, par exemple, il est très présent comme un élément dès le début, tandis que dans d'autres spectacles, il est plus caché. C'est pour l'animal sauvage, la créature sauvage qui n'a pas de raison. En ce qui concerne le travail de la compagnie, il marche plutôt comme un appel à l'instinct, parce qu'on habite dans une société de laquelle on exclut de plus en plus l'instinct. C'est comme si c'était quelque chose en voie d'extinction et on essaie de le maintenir avec le théâtre. En conséquent, à travers le travail de la compagnie, est comme si on invitait les gens de prendre soin de l'instinct, parce qu'il s'agit de quelque chose d'important. Pour nous c'est important que les spectateurs puissent en apercevoir des spectacles de manière intuitive, parce qu'il s'agit de quelque chose qu'on ne peut pas perdre, puisqu'on est aussi des animaux. Cette animalité existe dans nous et elle devient de plus en plus nécessaire avec l'évolution qu'on éprouve.

Par exemple, dans le premier spectacle, *What the body does not remember*, on a dû faire une réanimation en 2002 et une autre en 2013 et je sens qu'il était encore plus actuel et urgent de parler de ses notions en ce moment qu'au moment où on avait fait la première présentation du spectacle en 1987. Puisque le texte parle toujours de l'instinct et on s'éloigne de plus en plus de lui, il est plus urgent qu'on en parle. Je sens qu'on doit revendiquer l'instinct. Après, la manière dont on en parle dépend de la pièce.

In Spite of wishing and wanting, on le fait de manière plus littéraire. On a parlé de l'animal pur, l'odeur de la nourriture et la manière que l'animal y réagit. La nourriture est un instinct pur pour l'animal, c'est un stimulus pour lui. Dans *Trap Town*, de l'autre côté, l'instinct n'est pas illustré de manière si littéraire. Alors, chaque fois la notion de l'instinct est

intégrée de manière différente, mais il doit être toujours présent, parce qu'il est là et on ne peut pas le perdre. C'est la raison qui me fait penser que ces spectacles ont toujours une place aujourd'hui, parce qu'ils parlent des choses qui font partie de nous. Je pense qu'on tue des parties de nous et c'est bien que le théâtre soit ici pour nous rappeler qu'on doit prendre soin de lui et ne pas le perdre. Les personnes qui regardent le spectacle doivent pouvoir reconnaître dedans une partie d'eux-mêmes. Il y a une partie de nous qui meurt, et on va regarder un spectacle pour s'en rendre compte et se reconnecter avec lui, mais c'est possible que j'aie oublié ta question (rires).

Merci beaucoup pour votre temps et votre contribution à ma recherche.

Annexe 3

Interview with the performer of the company and assistant in the workshop Y.L., realized the 27.02.20 in Brussels

First, I would like to ask you about your itinerary in dance.

Y.L.: I have started when I was 7 years old and until my 18 years old that was mainly in Taiwan, where I come from. When I was 12, I have also started Martial Arts which is called Ushu and it is the type of kung fu, which made me feel even more what it is to dance. Then, I entered the school *Artesis* from 2015 until 2018 and then, I was supposed to continue my dancing studies at the University, but I passed an audition, where I met Wim. So then, we started to work together.

How long have you been working with the company?

Y.L.: I have started from 2017 and the last show in which I participated was in 2019. I have participated in the piece *Mockumentary of a Contemporary Saviour*. It was with several performers on stage, three dancers, three actors and also Scaid, the blind dancer who has worked many times for the company and for *In spite of wishing and wanting* too.

How do you feel working with them and what are the main elements of their choreographic language according to your own experience?

Y.L.: For me what I feel the most is what G. is telling us all these days about the sensations. The company doesn't care about the shape or the form, but they mainly focus on the real sensation and this makes the quality of their shows different, exactly because of this sense of strong sensation. I can really understand in my body if what I'm doing is just a shape or a real sensation and feeling. Also, because we have some theater situations during the show. What is really interesting is what Wim says to the actors all the time: "Don't act!". At the beginning I was confused about this instruction, but then, when I started to get into these kind of theatrical situation, I felt so close to the real feeling so I understood what it is not to act like a character, but being the real character and be yourself at the moment.

So, would you say that you have the freedom to always put something personal in the creation?

Y.L.: Well, I cannot really say that, because each time you have to play a different character. It is something very real, but I cannot say if it is me every time.

Would you say that when you create the performance, do you really participate in its creation, or do you follow more the instructions?

Y.L.: First of all, we have a kind of structure with the presence of the story, the dramaturgy and everything, but all these change until the end and sometimes become completely different. They already have an image, but when we start to work with it, it becomes completely different, because it is a part of the performance to discover. It is more like if we had the image and as a performer working with Wim, you might have to find another way to reach to the end.

Now about Wim now, is there something very special you can think about working with him?

Y.L.: For me, the most impressive thing is his energy. He's always like 'tak, tak, tak', you know. (laughter). You realise and you learn that you always have to be ready, you jump, and you risk breaking your knee or elbow. So, if you need to work with Wim, you need to be ready all the time. Also, you feel respect about his kind of energy, because he's always there, he's never lazy, he's always into what he does. Sometimes, this also makes him less patient. For example, before even you manage to get somewhere and do something, he already says: leave it, we're going to something else. So, for me it is also how about to find this balance.

Also, his talent is that he can really dig and see into yourself. He can see in your things, that you as a performer, you'll never discover by yourself. He really has the eyes to do so. Sometimes, it can also be scary, but it's really nice to experience it. Maybe, it is also because of his studies in psychology, he also has this kind of background.

Thank you very much!

Annexe 4

Entretien avec la danseuse et assistante du workshop, Y.L., effectué le 27.02.20 à Bruxelles

J'aimerais, avant tout, vous demander autour de votre parcours en danse.

Y.L. : J'ai commencé à danser quand j'avais 7 ans et jusqu'à mes 18 ans j'étais à Taiwan. Quand j'avais 12 ans, j'ai commencé aussi un art martial qui est appelé Ushu et appartient à la famille de Kung Fu, qui m'a fait sentir encore plus ce qui est la danse. Après, je suis entrée dans l'école *Artesis* de 2015 jusqu'à 2018 et après, j'étais considéré de continuer mes études en danse à l'université, mais j'ai fait une audition où j'ai rencontré Wim et on a commencé à travailler ensemble.

Il y a combien de temps que vous travaillez avec la compagnie ?

Y.L. : J'ai commencé en 2017 et le dernier spectacle auquel j'ai participé était en 2019. J'ai participé au spectacle *Mockumentary of a Contemporary Saviour*. Il était effectué avec plusieurs performeurs sur le plateau, trois danseurs, trois acteurs et Gharbi, le danseur aveugle qui a travaillé plusieurs fois avec la compagnie et dans *In spite of wishing and wanting* aussi.

Comment vous vous sentez que vous travaillez avec eux et quels sont les éléments basiques de leur vocabulaire chorégraphique selon votre expérience ?

Y.L. : Pour moi c'est plutôt ce que G. nous dit tous ces jours autour de la sensation. La compagnie ne s'intéresse pas aux lignes de la danse ou à la forme, mais ils s'appuient sur la vraie sensation et cela change la qualité de leur spectacle exactement grâce à ce sens d'une sensation réelle. Je peux vraiment apercevoir dans mon corps si ce que je fais est juste une forme ou une vraie sensation. Cela arrive aussi, parce qu'on a quelques conditions de théâtre pendant les spectacles. Ce qui est vraiment intéressant est ce que Wim demande tout le temps aux acteurs : « Ne fais pas du théâtre ! ». Au début, j'ai trouvé, cette instruction bizarre, mais après, lorsque j'ai commencé à me mettre plus dans ce contexte de théâtre, j'ai senti si proche de la vraie sensation que j'ai compris ce qui signifie de ne

pas agir comme si tu jouais un caractère, mais être ce caractère et être toi-même en ce moment.

Alors, diriez-vous que vous avez la liberté de mettre toujours quelque chose de personnel dans la création ?

Y.L. : Non, parce que chaque fois, tu joues un autre caractère. C'est quelque chose de très réel, mais je ne sais pas si je peux dire que c'est moi à chaque fois.

Diriez-vous que quand vous créez la performance vous en avez un rôle participatif lors du processus de création ou vous suivez plutôt des instructions ?

Y.L. : Avant tout, on a le sens d'une certaine structure avec la présence de l'histoire et la dramaturgie, mais tout cela change jusqu'à la fin et parfois il est complètement différent de la version initiale. On a une image, mais quand on commence de travailler avec elle, elle change complètement, parce que cette découverte fait partie du spectacle. C'est plutôt comme si on avait cette image, mais en tant que performeurs de Wim, on doit trouver une autre manière pour arriver jusqu'à la fin.

Maintenant en ce qui concerne Wim Vandekeybus, est-ce qu'il y a quelque chose que tu trouves vraiment spécial quand tu travailles avec lui ?

Y.L. : Pour moi, le plus impressionnant c'est son énergie. Tu te rends compte et tu apprends que tu dois toujours être prêt, tu sautes et tu risques à casser ton genou ou ton coude. Alors, si tu dois travailler avec Wim, tu dois être toujours prêt. Après, il gagne ton respect avec ce type d'énergie, parce qu'il est toujours présent, il ne se lâche jamais, il se met toujours à fond dans ce qu'il fait. Cela le rend aussi moins patient. Par exemple, avant que tu arrives à faire quelque chose qu'il te demande, il te dit : « Laisse, on va faire quelque chose d'autre ». Pour moi, alors, c'est aussi une question de comment trouver cet équilibre. Son talent est aussi qu'il peut vraiment te pénétrer avec son regard. Il peut voir en toi des choses que toi, en tant que performeur, ne pourrais jamais découvrir seul. Il a vraiment la capacité de le faire. Il a l'oeil pour le faire. Cela peut te faire même peur, mais c'est une expérience très intéressante. Cela est peut-être dû grâce à ses études en psychologie, puisqu'il avait aussi suivi ce parcours.

Merci beaucoup !