
La danse contemporaine en Flandre

LA «Vague flamande» est un terme que des milieux artistiques étrangers utilisent à la fois avec un grand respect et avec une certaine légèreté. Mais que désigne-t-il au juste ? Il est indéniable que la Belgique a su attirer l'attention, au cours de la dernière décennie, dans nombre de domaines artistiques, notamment avec des couturiers, des artistes plastiques, des ensembles musicaux et des compagnies de danse originaux, généralement originaires de la Flandre. Toutefois, le terme de «Vague flamande» place le phénomène dans son ensemble sous un dénominateur commun, comme si nous avions affaire à un courant nouveau, un style nouveau, une école nouvelle. Or, ce qui frappe avant tout, c'est précisément l'individualité manifeste et déclarée des artistes en question. S'ils ont quelque chose en commun, il faut probablement le chercher du côté du contexte plutôt défavorable, précaire, dans lequel est né leur art : absence d'infrastructure et de soutien logistique valables, peu de moyens de production et de possibilités de diffusion, attitude guère accueillante des médias, et notamment de la presse, et, par conséquent, désintérêt de la part du public. La marginalisation qui en résulte a très bien pu constituer un stimulant supplémentaire.

Si ce phénomène remarquable a déjà suscité nombre de considérations théoriques, aucune étude n'a démontré jusqu'à présent ce qui a précisément engendré ce réveil artistique. D'aucuns prétendent que l'absence de traditions dans ces différentes disciplines y est pour beaucoup et que l'amélioration de la situation économique en Flandre a contribué à susciter une plus grande confiance en soi, qui, à son tour, a favorisé la naissance de nouvelles formes d'expression artistique.

Pour ce qui est de la danse, plus précisément, il est exact que jusqu'au début des années 80, le

Ballet du xx^e siècle de Maurice Béjart était la seule compagnie de danse belge à bénéficier d'un grand succès à l'étranger. Jeune artiste d'avant-garde que le Théâtre royal de la Monnaie avait placé à la tête de sa section de danse à la fin des années 50, Béjart a su attirer pendant deux décennies d'importantes masses vers des théâtres et même des stades sportifs où furent représentés ses gigantesques spectacles de danse. Il était le seigneur et maître du paysage chorégraphique en Belgique.

A Anvers, le *Koninklijk Ballet van Vlaanderen* (Ballet royal de Flandre) suivait un parcours plutôt classique. A Charleroi, le Cubain Jorge Lefevre, ancien danseur du *Ballet du xx^e siècle*, avait entre-temps pris la direction du *Ballet royal de Wallonie*, mais il restait toujours à l'ombre de Béjart avec des œuvres moins approfondies et moins spectaculaires, qui ne parvenaient à captiver que très modérément le public.

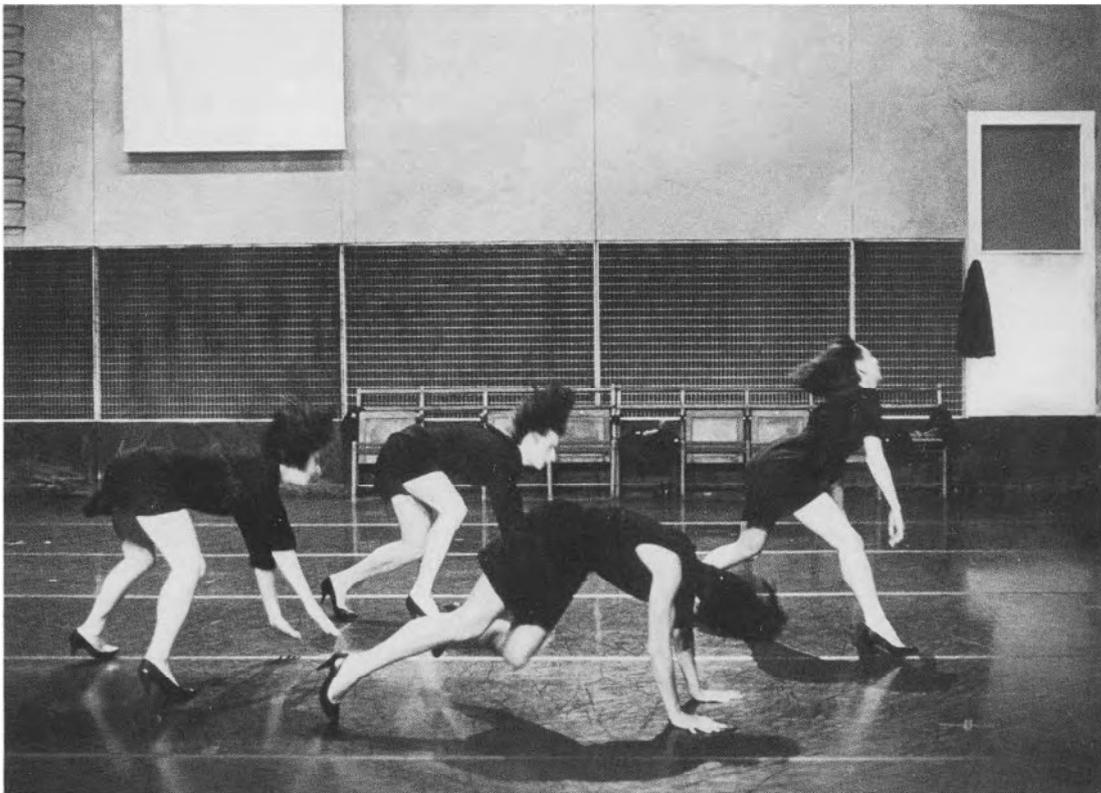
Le succès de Béjart baissait à vue d'œil à partir des années 80. Le public amateur d'art, apparemment saturé de ses œuvres, souhaitait voir du nouveau. Par ailleurs, de plus en plus de compagnies de danse étrangères se produisaient sur les scènes belges et aiguisaient la curiosité pour des tendances nouvelles, qui, à ce moment-là, venaient surtout des États-Unis (Cunningham, Brown, Childs, Paxton) et de la République fédérale d'Allemagne (Bausch, Hoffman).

Vers cette époque, quelques étudiants de *Mudra* attiraient l'attention. *Mudra* était l'école de danse que Béjart avait créée à Bruxelles en 1970 et l'unique institution en Belgique qui aspirait à une approche nouvelle de l'enseignement de la danse. Il est certes exact que dans les années 80, une révision du concept éducatif qui y avait cours s'imposait d'urgence, mais la fermeture de cette école après le départ du chorégraphe pour Lausanne, en 1988, a incontestablement des

*Anne Teresa de Keersmaecker,
«Bartok / Aantekeningen» (Bartok / Remarques).*

conséquences sérieuses déjà visibles aujourd'hui pour ce qui est du développement de la danse contemporaine en Belgique. Depuis la disparition de *Mudra*, il n'existe plus aucune école ou autre formule de formation régulière où l'on enseigne la danse contemporaine de la manière requise par cet art.

Cela se ressent également au niveau de la danse belge telle qu'elle se présente actuellement. Certains chorégraphes ont résolument opté en faveur d'une danse qui ne requiert pas de technique de danse spécifique ni déclarée mais se fonde plutôt sur une excellente maîtrise du corps, une «intelligence corporelle» allant de pair avec une empathie intellectuelle et artistique authentique. D'autres se sont rendus à l'étranger pour perfectionner leur technique et transmettent eux-mêmes leur formation de base à leurs danseurs, qui la complètent ensuite par l'échange de leurs connaissances et de leur science, par des techniques alternatives et par l'auto-instruction. Cette situation est cependant diffi-



cilement tenable, vu que la plupart des chorégraphes travaillent toujours avec des compagnies ad hoc. C'est-à-dire que pour chaque production, des danseurs nouveaux sont recrutés, qui doivent alors s'approprier le vocabulaire du mouvement du chorégraphe. Les chorégraphes qui disposent de moyens financiers préfèrent travailler avec des danseurs étrangers, parce que ceux-ci ont acquis une base technique valable.

De plus, cette situation prête à beaucoup de confusion. A l'étranger, les chorégraphes flamands bénéficient d'un prestige tel que l'on suppose derrière eux un système éducatif et une infrastructure solides. Nombreux sont les jeunes danseurs en Espagne, au Portugal et au Canada qui considèrent la Belgique comme la nouvelle Mecque de la danse et sollicitent des bourses d'étude pour venir étudier ici ou suivre des cours dans les studios de leurs idoles Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, etc. Ils constatent avec perplexité qu'il n'y a pas de possibilités d'étude ou que les studios de danse n'organisent pas de cours. En dépit de cette situation précaire, un art de la danse continue de se développer, qui témoigne d'une maturité croissante et contribue à déterminer dans une très forte mesure l'image mondiale de la danse contemporaine.

Mais qui sont donc ces promoteurs de la «Danse flamande» ?

Le premier nom que l'on entend partout est celui d'Anne Teresa de Keersmaeker (°1960). Immédiatement après avoir terminé ses études chez *Mudra*, elle réalise, en coopération avec Jean-Luc Breuer, une première œuvre modeste : *Asch*, qui séduit d'emblée le public et la presse. Elle étudie ensuite à la *School of Arts* de New York, où elle enregistre et assimile les vibrations artistiques de la ville et rencontre des danseurs et chorégraphes postmodernes et... des musiciens de l'ensemble Steve Reich. Elle revient à Bruxelles avec *Fase*, *four movements on the music of Steve Reich*, une chorégraphie dansée par elle-même et Michèle Anne de Mey, basée sur quatre œuvres de Reich : *Violin Phase*, *Piano Phase*, *Come Out* et *Clapping Music*.

Pour la composition de la danse, De Keersmaeker recourt aux procédés qui régissent la musique : des structures mélodiques et rythmi-

ques simples, revenant dans des schémas répétitifs mais qui, par le «phasing», c'est-à-dire le décalage, des glissements minuscules, quasi imperceptibles, dans l'exécution, subissent de subtiles modifications au niveau du timbre. Le vocabulaire du mouvement et l'esthétique spatiale de la danse sont réduits à un minimum, à l'essence. La fascination naît du jeu répétitif mathématique et rythmique selon des lignes géométriques : des parallèles, des diagonales, des cercles, ainsi que du jeu de décalage. La danse minimaliste de l'Américaine Lucinda Childs n'est pas loin.

La première de *Fase* eut lieu au Théâtre de la Bourse, à Bruxelles, en 1982. La même année, il y eut aussi la première du spectacle *Het is Theater zoals te verwachten en te voorzien* (C'est du théâtre comme il était à prévoir et espérer) de Jan Fabre (°1958), au centre artistique *deSingel* à Anvers.

Ces deux artistes ont attiré l'attention des milieux internationaux des arts de la scène, et très vite toute une série de jeunes chorégraphes se sont mis dans leur sillage. Lorsqu'en 1984 est organisé à Anvers le *Festival De Beweeging* (Festival Le mouvement - *Beweeging* avec double *ee* en raison du double message : *wegen* / peser et *bewégen* / mouvoir), dans le but de donner à de jeunes artistes belges débutants du mouvement une possibilité de se produire, des offres sont venues de tous les coins du pays. Des noms tels que Marc Vanrunxt (Anvers), Nicole Moussoux (Bruxelles), Alain Platel (Gand), José Besprosvany (Bruxelles), Karin Vyncke (Paris) ont été lancés à ce moment-là et à l'occasion des éditions suivantes du festival. Et lorsqu'un nouveau festival de la danse contemporaine belge voit le jour à Bruxelles au printemps 1991 sous le nom de *BXL Centra(a)l*, ces mêmes noms figurent à nouveau sur l'affiche.

Bien que l'appréciation des performances de ces jeunes chorégraphes suive une évolution manifestement positive, y compris à l'étranger, ils éprouvent quelque difficulté à s'imposer auprès d'un public plus large. La nature de leur œuvre, souvent aussi son caractère expérimental persistant et consciemment voulu, ou un concept artistique moins évident, moins conforme à la mode ou moins accessible, en sont probablement pour une partie responsables.

Marc Vanrunxt (°1960) crée une danse pathétique, qui, avec une force et une énergie exubérantes, exprime une souffrance, une colère et une frustration indicibles, insupportables, avec une esthétique chaotique appropriée. Toutefois, ce chaos trouve toujours son contre-poids dans des scènes extrêmement calmes, d'une sérénité rituelle et d'une beauté cérébrale, dont des clins d'œil humoristiques et même des attributs délibérément kitsch viennent relativiser le sérieux.

L'humour et le kitsch constituent des éléments plus importants encore dans l'œuvre d'Alain Platel (°1956), qu'égayent des réminiscences de la danse et de la musique folkloriques et que sous-tend un contexte théâtral absurde mais souvent bizarrement émouvant.

Dans les œuvres de Rosette de Herdt (°1951) et de Karin Vyncke (°1960) aussi, les indicibles souffrances et frustrations internes sont des thèmes importants. De Herdt en fait, sans relativisation aucune, le mobile d'une danse glaciale et introverte à la poésie macabre et d'une beauté insolite. Vyncke exprime plutôt l'impossibilité de la communication par la voie d'un jeu passion-

nel, à la fois dur et émouvant, de rejet brutal et d'attitudes intensément câlines.

Le Mexicain José Besprosvany, ancien élève de *Mudra* et ancien danseur du *Ballet du XX^e siècle* travaillant à Bruxelles, crée également une poésie de la danse, mais sur la base de mouvements purement abstraits qui trouvent leur origine dans le ballet classique, la danse moderne, la danse contemporaine, et se nourrissent d'une expression subtile. En fonction du dosage de cette expression, les mouvements se caractérisent par un élan plus puissant ou, au contraire, par une réserve austère. Besprosvany est un artiste circonspect qui, en toute intégrité, continue à chercher un langage propre. Au cours de la saison 1990-1991, il a créé une brève chorégraphie pour le *Centre chorégraphique de la Communauté française* - précédemment *Ballet royal de Wallonie* - et il effectue des stages au *Centre national de danse contemporaine* d'Angers, l'un des meilleurs centres de formation pour la danse contemporaine à l'heure actuelle. Pour la saison 1991-92, il a été en résidence à l'*Atelier Sainte-Anne* à Bruxelles, où il a bénéficié de soutien au



Marc Vanrunxt, «De dans ontsprongen» (*L'avoire échappé belle*) (Photo BRTN).

niveau infrastructurel et administratif et où l'on a pu voir, au cours de l'automne 1991, une rétrospective d'une partie importante de son œuvre.

Ce sont toutefois les noms d'Anne Teresa de Keersmaecker et de Wim Vandekeybus (°1963) qui figurent le plus souvent à l'affiche des grands théâtres internationaux. Vandekeybus participait comme acteur à *De Macht der theaterlijke dwaasheden* (le pouvoir des folies théâtrales) de Jan Fabre en 1984 et présentait en 1987 sa première création propre : *What the body does not remember*. En 1988, cette représentation fut couronnée d'un Bessie Award, la plus haute distinction pour la danse aux États-Unis. Ce même prix lui fut décerné une deuxième fois en 1990, pour *Les porteuses de mauvaises nouvelles* en tant que meilleure production de danse étrangère pour la saison 1989-1990 à New York.

Comme Fabre, Vandekeybus cultive un sens aigu des structures et de l'austérité, mais il est plus impétueux, plus dynamique, plus ludique. Ses danseurs se propulsent littéralement dans un jeu dangereux où de lourdes pierres leur frôlent



Rosette de Herdt, «Kamer aan het meer» (Chambre sur le lac) (Photo Patrick Mertens).

la tête, où ils escaladent des colonnes instables et retirent les composantes de celles-ci - des dalles de bois - sous les pieds l'un de l'autre et où ils se jettent en arrière dans l'espace dans un saut de tigre ou un saut tournant en faisant confiance à l'attention de leurs collègues pour amortir leur chute à temps. La précision, la vitesse, la vigilance et la confiance sont élémentaires dans la danse de Vandekeybus. Pourtant, ce spectacle dépasse la pure dépense d'énergie et l'affrontement du danger dans l'abstrait, car on décèle un lien solide entre les danseurs, même si cela comporte, à côté de regards de bonne entente et d'enlacements tendres mais rapides, également des scènes agressives et passionnelles de rejet et de séduction.

Anna Kisselgoff, la critique de danse américaine la plus réputée, fait figurer De Keersmaecker dans la liste des meilleures représentations de danse de l'année 1986 de *The New York Times*, où l'on trouve parmi ses concurrents des noms prestigieux tels que le *Sadler's Wells Royal Ballet*, le *Kirov Ballet*, le *Ballet de l'Opéra de Paris*, la *Martha Graham Company*, etc. En 1988, la chorégraphe se voit également attribuer un Bessie Award, et en 1989, son *Mikrokosmos* lui vaut un prix de la 21^e *Dance Society of Japan*, tandis que sa vidéo *Hoppla*, dans une régie de Wolfgang Kolb, remporte aussi des (premiers) prix à plusieurs manifestations de vidéo-danse.

L'œuvre de De Keersmaecker a suivi un parcours assez tumultueux, ballotté entre une forme géométrique sobre, des compositions dansantes généreuses d'une complexité passionnante et d'une gaminerie sympathique très relativisante, et le théâtre de danse émotionnellement expressif allant de pair avec l'utilisation intégrée de textes. *Rosas*, la troupe de danseurs de De Keersmaecker, fut la première compagnie de danse contemporaine à bénéficier de dotations globales de l'État, alors que précédemment les subventions n'étaient accordées que pour chaque production séparément. Ainsi il est possible de mettre sur pied et de faire fonctionner un groupe permanent.

A partir de 1992, *Rosas* est devenue la compagnie de danse privilégiée du *Théâtre royal de la Monnaie*, avec maintien, cependant, de son autonomie. Strictement parlant, *Rosas* ne se con-



Wim Vandekeybus et Thierry de Mey, «Le poids de la main» (Photo Octavio Iturbe).

tente donc pas de prendre la succession de la *Monnaie Dance Group* Mark Morris. Pour la direction artistique des activités de danse à la Monnaie a été attiré le Français Jean-Yves Langlais, ancien bras droit de Jean-Claude Gallotta, l'un des chorégraphes français contemporains les plus prestigieux de nos jours. En concertation avec De Keersmaeker, Langlais élaborera une politique nouvelle avec des objectifs tant internes que réceptifs. Nous verrons dans quelle mesure cette politique contribuera à renouveler l'évolution de la danse à Bruxelles.

Si, dans la situation actuelle, on peut avoir l'impression que les chorégraphes les plus connus sont originaires de la Flandre, il convient d'apporter cependant des nuances qui s'impo-

sent: faute de danseurs bien formés sur place, leurs compagnies se composent de danseurs provenant de l'étranger; leur promoteur est souvent un francophone, ou, inversement, on les qualifie de flamands parce qu'ils sont représentés par une organisation flamande; et, selon les possibilités, leurs troupes sont subventionnées par des pouvoirs publics néerlandophones ou francophones et bénéficient de l'aide d'institutions, wallonnes ou flamandes, et même souvent étrangères. ■

KATIE VERSTOCKT
Critique de danse.

Adresse: Leopold de Waelplaats 8, B-2000 Antwerpen.

Traduit du néerlandais par Willy Devos.