

Corps et voyage

Interroger le corps

Frédéric Flamand

Le parcours artistique de Frédéric Flamand commence à la toute fin des années soixante à Bruxelles. Du Théâtre laboratoire Vicinal créé avec son frère Frédéric Baal à la direction artistique du Ballet de Marseille en passant par la fondation du Plan K installé dans la célèbre Raffinerie de Molenbeek, puis par le renouveau du Ballet de Wallonie rebaptisé Charleroi Danse, Frédéric Flamand a toujours été guidé par quelques obsessions et visions fortes qui ont nourri son travail de création.

Influencé au départ par les avant-gardes américaines des années soixante et le minimalisme (notamment musical), il a poursuivi entre petits lieux et grandes scènes le désir de faire se rencontrer spectacle vivant, arts plastiques et nouvelles technologies audiovisuelles qu'il fait se confronter avec le corps de ses interprètes. Ayant eu la chance et l'opportunité de diriger de grandes institutions, il n'a pas renoncé à continuer un travail de recherche, d'expérimentation et

de poursuivre des utopies qu'il confronte au réel du plateau dans un travail de dialogue avec toutes les disciplines artistiques. Les lignes qui vont suivre sont le fruit d'une conversation à bâtons rompus menée en octobre 2014 avec Frédéric Flamand où, sans suivre une chronologie linéaire, il évoque certaines étapes de son parcours à partir de quelques idées-forces.

B. D.

Création et Contrainte

LE RAPPORT à la contrainte m'a toujours intéressé, à tous les niveaux. La contrainte apporte énormément dans un processus de création; elle force le corps et l'esprit à trouver des solutions inattendues. Le pire serait de faire la même chose toute sa vie.

Ce qui m'intéresse, c'est transformer les choses, les métamorphoser dans des contextes différents.

J'ai commencé à travailler dans un pays à l'Histoire récente (la Belgique est née en 1830), dans un contexte très différent de la France ou de l'Allemagne où le poids de la tradition est considérable.

Un pays carrefour ou une ville-carrefour comme Bruxelles, surtout comme Bruxelles l'était quand j'ai commencé à travailler en 1969 avec mon frère, offrait des possibilités énormes.

À cette époque, il y avait Béjart et c'était tout. Nous avons créé avec mon frère le premier groupe d'avant-garde et de recherche influencé par Grotowski, du moins sa technique: *le théâtre Laboratoire Vicinal*. Nous jouions dans une salle, rue Verte à Schaerbeek, dans un local peint par nous-mêmes, qui accueillait cinquante spectateurs, assis sur des bancs. Après deux semaines, nous avions fait le plein, c'était fini. Nous avons été obligés de nous expatrier. La contrainte, toujours, et les hasards des rencontres. J'ai eu une chance extraordinaire de faire ces rencontres à des moments charnières de ma vie.

À partir de cette petite boîte d'allumettes qu'était Bruxelles, nous avons découvert le monde. Peter Brook et Grotowski avaient entendu parler d'un groupe en Belgique qui travaillait sur base des principes de Grotowski et avaient envie de voir ce que ces « gamins » faisaient...

Nous nous sommes retrouvés au festival de Shiraz-Persepolis. Toute l'avant-garde mondiale s'y retrouvait: John Cage, Merce Cunningham, Karlheinz Stockhausen, Tadeusz Kantor... Nous allions dîner avec Bob Wilson, Grotowski est venu voir notre entraînement, nous

découvrons le Baratha Nathiam (danse/musique/théâtre de l'Inde)...

C'est à cette époque (1971) que nous avons été invités par des impresarios new-yorkais pour jouer à *la Mama*. Ce fut un choc. Après la première de REAL REAL, nous étions sortis toute la nuit. Au petit matin je découvre dans le métro un journal qui titrait « New prout of Brussels » (les nouveaux choux de Bruxelles). Suivait un article dithyrambique qui a fait se précipiter le « tout » New York pour voir le spectacle! Ce fut le point de départ de rencontres et d'échanges avec des artistes américains, acteurs, danseurs, impresarios... et de tournées dans les universités américaines.

Nous découvrons aussi le climat caractéristique de ces années-là où les artistes de plusieurs disciplines travaillaient ensemble, vivant dans les lofts...

La Raffinerie du Plan K à Molenbeek

Revenus en Belgique nous voulions évidemment poursuivre cette vie-là... Je me suis séparé de mon frère qui voulait s'inscrire davantage dans une recherche et un travail littéraires.

C'est le moment où je me suis tourné vers un théâtre chorégraphique et nous avons commencé à travailler avec des danseurs. C'est le statut du corps qui m'intéressait avant tout, le corps dans l'espace. Nous avons fondé le *plan K*, cherché un lieu et trouvé en 1979 une ancienne raffinerie de sucre à Molenbeek qui offrait des possibilités énormes¹. Nous louions le bâtiment de quatre mille mètres carré pour mille euros par mois! Nous avons pris le risque d'investir tous les subsides du ministère (300 000 FB de l'époque) dans la location. L'espace était immense. Il fallait le rénover (peinture, électricité). C'était l'utopie! Mais une utopie très créative. Nous n'étions que quatre ou cinq, plus quelques amis qui venaient nous aider. Nous avons tout de suite mis des espaces à disposition des artistes pour travailler

1. Voir Jean-Pierre Van Tieghem, *The sugar Convention, Alternatives théâtrales* n° 2, octobre 1979.



(Anne Teresa de Keersmaeker, Pierre Droulers, Patrick Beckers, entre autres...).

La Raffinerie accueillait des concerts de groupes rock et punk qui ont amené un public particulier et des soirées folles se sont déroulées où se pressaient jusqu'à deux mille personnes. La partie musicale faisait vivre l'ensemble de l'entreprise (il y avait trois bars).

C'était un moment assez délirant qui a duré quatre ans. Ensuite, nous en avons eu assez d'être devenus des entrepreneurs de soirées bruxelloises. Nous voulions poursuivre notre but de créer des spectacles, de rencontrer des artistes. Michael Galasso, Bob Wilson, Sherryl Sutton, Charlemagne Palestine, William Burroughs, Marie Chouinard sont venus, pour n'en citer que quelques-uns... Ils résidaient et travaillaient à la *Raffinerie du plan K*.

Nous continuions à créer nos spectacles, mais il y avait de plus en plus une dichotomie entre les lieux qui nous accueillait, comme des salles d'opéra

en Allemagne ou le *Centre Pompidou* à Paris et les spectacles créés à la Raffinerie. C'était une période très floue qui m'a poussé à poser des questions sur l'évolution de mon travail, notamment comment enrichir tous ces théâtres à l'Italienne où nous étions invités, des acquis que nous avions engrangés par notre pratique alternative.²

Danse et architecture

C'est ainsi que j'ai cherché à rencontrer des architectes. Les premiers furent Élisabeth Diller et Ricardo Scofidio, qui sont mi-architectes, mi-plasticiens. Leur position déclarée dans une phrase fut pour moi une révélation : « l'architecture est pour nous ce qui se passe entre la peau d'une personne et la peau d'une autre personne ». Enfin, des architectes qui n'étaient pas obsédés par la construction de buildings

et de routes, mais qui avaient une réflexion sur leur métier ! Ils ont répondu à ma demande de collaboration pour travailler sur un spectacle que je voulais faire sur Nijinsky, ce danseur mythique qui évoluait entre classicisme et contemporanéité, sa schizophrénie et en même temps son extraordinaire créativité : *MOVING TARGET*, créé en 1996. Diller et Scofidio ont été les premiers qui ont trouvé une solution pour intégrer mon travail dans des salles à l'italienne : faire exploser l'espace en y amenant ce qu'ils appellent des *interférences*. Première interférence, un miroir qui doublait la scène, les spectateurs voyaient deux spectacles et les danseurs voyaient leur reflet dans un miroir qui avait quinze mètres sur douze. C'était très perturbant, les spectateurs regardaient plus le miroir que la réalité, ce qui est très pertinent par rapport au spectacle vivant qui est par essence médiatisé et par rapport à l'image narcissique que les médias nous renvoient du monde aujourd'hui.

Autre interférence : la projection de films publici-

taires sur une série de médicaments imaginaires qui rendaient « normal » leurs utilisateurs ; une option de mise en scène qui renvoyait à la schizophrénie de Nijinsky et en même temps aux tendances schizoïdes du monde d'aujourd'hui. Pour moi, c'était le prolongement de mon travail sur le monde contemporain et le statut du corps par rapport à tous les systèmes de normalisation.

J'ai ensuite été trouvé Zaha Hadid à Londres qui n'était pas encore la star qu'elle est aujourd'hui. Nous avons eu l'occasion de travailler avec elle et sa conception de *l'architecture sur le mouvement*. Ce qu'elle fait en architecture et en sculpture, tout ce qu'elle dessine donne l'impression de rentrer et de sortir du sol. Une fois de plus, ce travail, *METAPOLIS* (2000), faisait exploser le carré de la perspective qui est toujours celui de la salle de théâtre à l'italienne.

J'ai toujours poursuivi cette obsession que l'espace puisse en quelque sorte continuer en dehors du théâtre, en-dessous, au-dessus...

SPORT FICTION, chorégraphie de Frédéric Flamand, gare Saint-Charles, Marseille 2013, Capitale Européenne de la Culture.
Photo Pino Pipitone.

2. Voir le texte de Frédéric Flamand écrit à l'occasion de la création de *IF PYRAMIDS WERE SQUARE*, *Alternatives théâtrales* n° 27, p. 64, décembre 1986, janvier 1987.

Les architectes se sont fort intéressés à ce point de vue : pour eux, il s'agissait d'un travail de laboratoire qu'ils ne peuvent pas se permettre dans leur métier. La scénographie est comme une maquette où ils peuvent inventer de nouvelles options de construction, dans des matériaux nouveaux ; encore qu'aujourd'hui, dans les salles, il y a aussi de nombreuses contraintes (pas de matériaux inflammables etc.).

Le désir d'aller à la rencontre d'univers comme celui de Dominique Perrault a permis, lui aussi, grâce aux tissus métalliques manipulés par les danseurs relayés par un système sophistiqué de caméras et projecteurs, de faire aussi éclater le cadre traditionnel de la représentation (LA CITÉ RADIEUSE 2005).

C'est Jean Nouvel qui m'a demandé de travailler avec lui. Il avait reçu une commande de l'exposition universelle de Hanovre et avait dessiné un immense gazomètre. Pour le spectacle né de cette collaboration, THE FUTURE OF WORK (2000), les gens arrivaient du dessus, le gazomètre était fermé par un écran de cinéma où on les voyait descendre. Tout en bas, il y avait un spectacle pour mille personnes, debout. L'intérêt était aussi d'imaginer un travail pour un public qui n'était pas celui des salles de théâtre. Le spectacle devait être joué pendant cinq mois, six heures par jour. C'était à la fois extraordinaire et horrible. On a dû engager cent vingt danseurs qui se relayaient par groupe de quarante... un cauchemar à organiser, et en même temps six cent mille personnes ont vu ce spectacle, accessible gratuitement ! L'appréhension du spectacle par le public était très différente de celle que l'on peut connaître dans une salle « traditionnelle ». J'ai eu l'occasion d'y aller une centaine de fois pour voir et analyser comment les gens réagissaient : ceux qui restaient, ceux qui sortaient, l'intérêt des enfants... Certains y passaient deux heures, allaient d'un côté à l'autre, se rapprochaient ou s'éloignaient comme on peut le faire devant une peinture. Cette création centrée sur le futur du travail a été conçue avec l'aide d'un comité scientifique. On pouvait y découvrir des scènes extrêmement contradictoires, très opposées. Une vidéo nous emmenait dans une usine robotique berlinoise et, grâce au *blue screen*, les danseurs étaient intégrés dans les images. Face à cela, un film montrait des femmes travaillant dans un village en Afrique (où seront-elles dans vingt ans ?).

Charleroi Danse

L'arrivée à Charleroi (1991) n'a pas été facile. Je m'y suis retrouvé sans doute grâce à Gérard Mortier qui avait souhaité aider l'avant-garde belge. Anne Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre et moi avons été invités à créer des spectacles à La Monnaie. C'était un

moment passionnant, un peu comme si les sauvages arrivaient à La Monnaie. La presse était très interloquée. De nouvelles possibilités de travail s'ouvraient : travailler avec un compositeur, Michael Nyman, un orchestre, une technique performante. Des techniciens allemands extraordinaires trouvaient des solutions inattendues à nos demandes. Nous n'avions jamais eu ces moyens-là. Ce fut LA CHUTE D'ICARE (1989) avec le sculpteur vidéaste italien, Fabrizio Plessi.

La visibilité et le succès ainsi obtenu a permis que l'on me fasse la proposition de reprendre la direction du Ballet royal de Wallonie (1991), très vite rebaptisé Charleroi / Danse.

J'ai fort hésité connaissant la compagnie. Mais, en même temps, je voyais la structure, les possibilités, une ville intéressante et le dialogue possible entre différentes disciplines de danse. Habituellement les danseurs contemporains trouvent que la danse classique est horrible, les classiques trouvent que la danse contemporaine, ce sont des reptations inutiles.

À nouveau cette contrainte a été stimulante. J'ai fait venir un maître de ballet de la Compagnie de Merce Cunningham. Ce fut un choc pour le Ballet et une chance, parce que les trois quarts des danseurs sont partis car ils détestaient les techniques de Cunningham. Nous nous sommes retrouvés avec douze danseurs sur trente-cinq, et on a pu engager, après des auditions, de jeunes danseurs venant de toute l'Europe qui ont apporté un nouveau souffle à la Compagnie. Des biennales de la danse ont été organisées à Charleroi autour de thématiques comme celles de la mutation d'une époque à une autre, du monde digital, de la révolution médiatique³. Pour la création des spectacles aussi, nous avons été fort influencé par l'environnement (fin de l'exploitation des charbonnages et de la sidérurgie).

MONDIAL MUNDANEUM

Ces obsessions se retrouvent encore dans le spectacle que je crée pour Mons 2015, avec Maria Blaisse à l'occasion de la réouverture du Mundaneum. La danse est une démarche artistique passionnante pour parler de ces mutations parce que c'est notre corps qui est en jeu.

On le voit bien avec Google qui se veut le vecteur de ce qu'on appelle le transhumanisme. Ce transhumanisme pose beaucoup de questions éthiques : le mariage des nano technologies avec la puissance du calcul et la biologie. On entre dans une période extrêmement perturbante de réelles mutations qui a commencé à la fin du monde industriel et qui s'amplifie à une vitesse incroyable aujourd'hui.

Propos recueillis par Bernard Debroux.



La création de Frédéric Flamand et Maria Blaisse souhaite mettre en perspective la mémoire du Mundaneum (deux visionnaires belges, Paul Otlet et Henri la Fontaine voulurent à la fin du XIX^e siècle rassembler tous les savoirs du monde en un seul lieu et les classer selon le système de classification décimale universelle)...

La collection énorme de ce projet grandiose et utopique est aujourd'hui installée à Mons et rouvrira ses portes en 2015 dans une scénographie de

François Schuiten et Benoît Peeters. En créant une grande fresque inspirée de cette entreprise folle et généreuse qui sera portée par un groupe de danseurs et une centaine de figurants intégrés dans une structure complexe d'images passées et futures, le spectacle veut parler de nos utopies contemporaines et établir un lien avec un réseau infini d'artistes et de chercheurs visionnaires qui connurent et connaîtront encore la volonté de saisir les connaissances...

Ce spectacle se présente comme une

géologie contemporaine dans une structure mouvante qui cristalliserait l'harmonie et les conflits des corps soumis à des flux d'images et de réseaux. Mémoires de différentes cultures, danse des foules et de l'individuel dans une relation de tensions qui, à l'image des nouvelles technologies de la communication, pourrait évoquer une sorte de Babel contemporain.

Extraits du texte de présentation du spectacle, octobre 2014.

SPORT FICTION, chorégraphie de Frédéric Flamand, gare Saint-Charles, Marseille 2013, Capitale Européenne de la Culture. Photo Pino Pipitone.

3. Voir Danse, Vitesse et Mémoire, *Alternatives théâtrales* n° 51, mai 1996.