



Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique

Isabelle Meurrens

DANS **ÉTUDES THÉÂTRALES** 2010/1 N° 47-48 , PAGES 97 À 104
ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416311

DOI 10.3917/etth.047.0097

Date de mise en ligne : 01/01/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-97?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Isabelle Meurrens

Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique

ÉLABORER une cartographie de la Belgique à partir des mots « danse » et « théâtre » : la seconde partie de la proposition reflète assez bien la première. Si cartographier la Belgique, c'est faire état d'une dualité, de l'histoire parallèle de deux communautés (francophone et néerlandophone), raconter les relations entre la danse et le théâtre, c'est aussi faire part d'une histoire gémellaire. Écartant la tentation d'établir une typologie de la théâtralité à partir du dosage de ses ingrédients (émotion, récit, personnages, « physicalité », ...) afin d'aligner les artistes dans les catégories « danse-théâtre », « théâtre-danse » ou « théâtre du corps », nous préférons rester en amont de cette distinction, suivant la voie frayée par Laurence Louppe :

« C'est à un niveau beaucoup plus reculé que celui d'un simple répertoire des signes qu'il convient de saisir la charnière furtive entre ces arts jumeaux, versants différenciés de l'acte. On doit à Michel Bernard l'utile (et très pure) définition de la théâtralité comme passage d'un corps 'énoncé' à un corps 'énonciateur'. Comme traversée de la langue qui longtemps a 'parlé' le corps, avant qu'il ne se saisisse lui-même de la production du sens. »¹

Si nous nous refusons à parler des artistes en fonction d'un indice de théâtralité, il faudra néanmoins faire des choix parmi les chorégraphes de Belgique qui ont incorporé les idées de leurs « presque » collègues, les metteurs en scène. Nous nous sommes donné pour cadre le mouvement parallèle et les inspirations réciproques qui ont eu lieu du côté du théâtre comme de la danse belges, au moment de leur émergence.

Isabelle Meurrens

Philosophe et comédienne de formation, elle dirige l'association bruxelloise Contredanse, dont l'objectif est de stimuler la création chorégraphique. Contredanse publie des ouvrages de référence sur la danse, par exemple sur la mise en relation de celle-ci avec des thématiques comme la science (*Scientifiquement danse*, *Nouvelles de danse* n. 53, 2006) ou les nouvelles technologies (*Interagir avec les technologies numériques*, *Nouvelles de danse* n. 52, 2005)

ou sur l'analyse du mouvement (Rudolf Laban, F. Matthias Alexander, Fernand Schirren...) ainsi qu'un DVD, Steve Paxton, *Material for the Spine. A movement study / une étude du mouvement*, 2008. L'association a également publié les ouvrages de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, 1997, et *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, 2007. Elle gère un centre de documentation et publie un journal d'information gratuit (*NDD L'Actualité de la danse*).

Petit retour aux sources : d'Akarova à Béjart

Dans les années 1920 et 1930, à l'époque des artistes Paul Nougé, Achille Chavée ou André Souris, alors que l'art moderne fait des émules partout en Europe, la danse belge semble rester à l'écart de ces nouveautés. Le ballet est réduit à des divertissements d'opéra, et l'absence de compagnie nationale en Belgique ne favorise pas la création de spectacles consacrés exclusivement à la danse, pas plus que la naissance d'un « style » ou d'une « école ». Pourtant, dans les années 1930, certains artistes vont renouveler la danse. C'est le cas de la danseuse Akarova qui, influencée par l'avant-garde artistique dans laquelle elle évoluait à Bruxelles et par des théoriciens du mouvement tels Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban, va régénérer l'art chorégraphique. « De la 'plastique pure animée' à la 'mimoplastique' en passant par la synthèse des arts, Akarova va donner à la danse tant une dimension géométrique et plastique qu'une charge émotionnelle »². Du côté flamand, Elsa Darciel et Lea Daan joueront un rôle dans le renouvellement de la danse en enseignant le système Laban à Anvers. « Cet élan est brisé par la guerre, que préfigurait déjà *La Table verte* de Kurt Jooss en 1932 [à Paris], présentée à Bruxelles en 1937 »³. C'est d'ailleurs d'avoir assisté à la création de cette œuvre phare à Paris, qui donna à Elsa Darciel et Lea Daan l'impulsion nécessaire pour transmettre l'apport de Rudolf Laban, en se souciant moins de sa technique que des nouvelles possibilités d'expression que son enseignement apportait à l'art chorégraphique.

La fin de la guerre sera suivie d'une longue décennie de somnolence. Un événement va finalement annoncer un tournant décisif. En 1959, un jeune chorégraphe français, Maurice Béjart, est invité au Théâtre Royal de la Monnaie pour y présenter *Le Sacre du printemps*. En 1960, d'un accord passé entre Maurice Béjart et Maurice Huisman, alors directeur de la Monnaie, naît le Ballet du XX^e siècle. Quelques années plus tard, deux autres compagnies d'envergure verront le jour en Belgique. Le Ballet Royal de Wallonie, sous la direction de Hanna Voos, alterne pièces du répertoire classique et œuvres originales ; et en Flandre, Jeanne Brabants fonde en 1969 le Ballet Royal de Flandre où la tendance est aux formes plus contemporaines alliées à un langage classique.

Si la présence du chorégraphe Béjart à Bruxelles eut un impact déterminant sur le public, son influence sur la création chorégraphique est plus ténue et surtout plus ambiguë. En revanche, Béjart-directeur d'école va incontestablement permettre l'émergence de toute une génération de chorégraphes. La naissance en 1970 de l'École Mudra crée un avant et un après pour la danse. De la première promotion, en 1973, feront partie Maguy Marin et Dominique Bagouet qui retourneront en France quelques années plus tard, et Pierre Droulers qui partira en Pologne apprendre auprès de Grotowski. Petit à petit l'enseignement de Mudra, axé à ses débuts sur la mise en avant des personnalités, se fera de plus en plus technique et classique. Comme le fera remarquer Jeannine Monsieur :

« En Belgique et pendant plus de deux décennies, le corps, première mesure de l'espace, instrument d'un langage, signe vivant d'un sens, sera investi – certains diront 'confisqué' – par l'univers de Béjart. Le style et peut-être encore davantage l'aura du chorégraphe ne se bousculent pas si aisément. Sa puissance créative, son implacable rayonnement sur le public populaire font écran. Aussi, la dissidence ne viendra-t-elle pas du monde de la danse mais de celui du théâtre. »⁴

Le jeune théâtre souffle sur la nouvelle danse

L'émergence du Jeune Théâtre en Communauté française de Belgique dans les années 1970, qui tente de libérer l'espace scénique de la prédominance du texte pour laisser le corps en prendre possession, trouve son inspiration non dans le champ chorégraphique, mais plutôt dans le théâtre d'avant-garde américain, dans les écrits d'Artaud ou de Kantor, ou encore dans les travaux de Grotowski ou de Bob Wilson :

« Dans le domaine de la danse, les codes classiques enfermaient les danseurs dans les rites mortifères du mimétisme. Au théâtre, le texte-roi masquait, par une sorte de trompe-l'œil, l'espace désormais vide. L'un et l'autre allaient choisir le corps comme instrument d'une révolte afin d'assumer ce qui est la fonction même de l'art : amener à la lumière ce qui de la vie n'est encore qu'ombres, confusions et images sans formes. »⁵

Mais l'inspiration de ces nouveaux créateurs n'est pas que théâtrale ou même artistique, elle émerge dans un contexte politique qui appelle cette rupture. Le Bread and Puppet – venu en Belgique à l'occasion du Festival du Jeune Théâtre de Liège – et le Living Theatre – en tournée au Théâtre 140 à Bruxelles – s'intègrent dans les mouvements anti-guerre du Vietnam. En Europe, dans le contexte de la guerre froide, le communisme d'URSS apparaît de moins en moins comme un modèle pour les mouvements de gauche, alors que fleurissent les élans libertaires. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le rationalisme brechtien soit supplanté par la vision d'Artaud⁶. « L'imagination au pouvoir », le slogan de Mai 68, entre dans le champ des arts de la scène. Le théâtre s'éloigne ainsi de la mimétique, qui a régné en maître durant plusieurs siècles, pour faire place à l'imagination. Non pas l'imaginaire éthéré des ballets classiques, mais l'imagination créatrice reflet du primitif, d'un chaos originel. Les artistes de cette décennie, comme ceux de toutes les époques, s'inscrivent dans un mouvement plus large de la pensée ; la réflexion de Sartre s'applique tout autant aux artistes de scène de ces années-là qu'au leader étudiant auquel il s'adresse :

« Vous avez une imagination limitée comme tout le monde, mais vous avez beaucoup plus d'idées que vos aînés. Nous, nous avons été faits de telle sorte que nous avons une idée précise de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas. La classe ouvrière a souvent imaginé de nouveaux moyens de lutte, mais toujours en fonction de la situation précise dans laquelle elle se trouvait. Quelque chose est sorti de vous qui étonne, qui bouscule, qui renie tout ce qui a fait de notre société ce qu'elle est aujourd'hui. C'est ce que j'appellerai l'extension du champ des possibles. »⁷

L'invention de nouveaux possibles qui dépassent le cadre existant, c'est souvent, à l'époque, un corps comme moyen de révolte, un spectacle qui donne à voir le chaos. Ainsi parle Frédéric Baal, le fondateur du Théâtre Laboratoire Vicinal :

« Allant de la litanie au cri, du rôle au bredouillement selon un registre de voix comme nous n'en avons jamais entendu dans aucun théâtre, traduisant par les mouvements de tout son corps les impulsions secrètes de son être, l'acteur – qui outrepassa les gestes quotidiens et leur vérisme injustifié au théâtre – enlève son masque social, se dépouille en public, nous ouvre l'espace instinctif qui nous fonde. »⁸

Créée par Frédéric Baal, de son vrai nom Charles Flamand – féru d'art brut –, et plusieurs jeunes acteurs, dont son frère Frédéric Flamand, la compagnie éphémère du Théâtre Laboratoire Vicinal marqua les scènes bruxelloise et internationale de 1971 à 1978. La recherche qui y est menée, désignée sous l'appellation « théâtre du corps », s'attache à inventer de nouvelles formes se manifestant non seulement par l'abandon de la narration, mais aussi par la place prépondérante accordée aux interprètes dans le processus créatif. Quelques années plus tard, Frédéric Flamand fondera sa propre compagnie, le Plan K, qui s'installera en 1979 dans une ancienne raffinerie de sucre. Dans *Le Nu traversé* (1973), sa première création, deux acteurs et un mannequin de bois explorent la schizophrénie à travers une expérimentation vocale et gestuelle. Au fil des ans, le Plan K évoluera d'un « théâtre d'objets en mouvement », vers un « théâtre chorégraphique ». Il continuera d'être un espace de création pour Frédéric Flamand, mais aussi un lieu d'accueil pour les pionniers de la danse en Belgique. Ces derniers, privilégiant un espace scénique dénué de théâtralité, investissent tous les endroits possibles, des usines désaffectées ou des lieux aussi divers que le Milk Bar de la rue du Sel, le grenier du Centre Culturel Jacques Franck, des impasses, des caves, des studios, et trouvent au Plan K un refuge dédié à la recherche et à la création.

Des chorégraphes réinventent la danse

Anciens élèves de l'École Mudra, Pierre Droulers, Diane Broman, Nicole Mossoux et, un peu plus tard, Félicette Chazerand commencent une recherche chorégraphique à partir d'autres formes artistiques. Né en France, sorti de l'École en 1973, Pierre Droulers, après son séjour au Théâtre Laboratoire de Grotowski, crée le groupe Triangle qui présente en 1976 son premier spectacle, *Désert*, au Théâtre 140. S'y côtoient anciens mudristes et acteurs non professionnels. « *Désert* s'élabore, mi-danse, mi-drame, la parole matrice du cri et du chant, rencontre de façon directe et comme végétale le corps en mouvement : luttes d'espace, corps à corps, marches périlleuses en révolutions successives où sueur, sang, sable giclent dans l'air surchauffé »⁹. Un an plus tard, au Théâtre de Poche, il crée *Dispersion* avec Diane Broman et Nicole Mossoux. À propos de ce spectacle, qui oscille entre danse et théâtre, le critique du journal *Le Soir* dira avoir assisté à « un travail théâtral dont la méthodologie n'est réper-

torisée nulle part »¹⁰. Pierre Droulers, étiqueté davantage comme metteur en scène que comme chorégraphe, part travailler aux États-Unis ; il y rencontre Steve Paxton et revient danser le premier solo improvisé de l'histoire de la danse belge, *Hedges*, sur une musique live de Steve Lacy (1979).

Diane Broman, après sa sortie de *Mudra*, trace sa route aux États-Unis, où elle étudie le théâtre, le chant classique, la danse à l'école de Martha Graham à New York. C'est dans cette ville qu'elle créera ses premiers spectacles, avant de revenir en Belgique fonder sa compagnie composée de danseurs et de non-danseurs, Les Bouches Bées. De cette recherche d'un art hybride mêlant voix, mouvement, jeu et image, naîtra *Ode Octopode* en 1979.

Nicole Mossoux, danseuse à la fois chez Droulers et chez Broman, rencontrera le metteur en scène Patrick Bonté en 1984. Tous deux souhaitent dépasser les limites de leur art et partir à la recherche d'un langage porteur d'émotion :

« Le théâtre-danse tel que nous le pratiquons pourrait se définir comme un genre de spectacle qui, partant d'intentions théâtrales, les développe par le mouvement, étant entendu que celui-ci n'obéit pas à un code général préétabli qui serait celui de la danse ou d'une forme précise d'expression corporelle. »¹¹

Rendre compte des rapports de pouvoir et de séduction, explorer les zones des êtres et des actions qui ne peuvent être approchés ni par les codes du langage verbal, ni par ceux de l'esthétique de la danse sans risquer d'être figés aussitôt dans l'imitation, le mime ou la psychologie, ainsi pourrait-on définir l'axe du travail qu'ils mènent depuis vingt-cinq ans. Fantasmatiques, fantastiques, oniriques et étranges, leurs pièces explorent le domaine de l'inconscient, des obsessions et des comportements obscurs. Que ce soit la boulimie dans *Les Petites morts*, le double dans *Twin Houses*, le décalage entre la réalité et sa représentation picturale dans *Les Dernières hallucinations de Lucas Cranach l'Ancien*, ou encore la mélancolie dans *Contre Saturne*, le duo n'a cessé de proposer un langage visant davantage l'intuition phénoménologique qu'une compréhension détaillée de la chose montrée.

Une vague venue de Flandre

Au début des années 1980, des metteurs en scène flamands comme Jan Decorte, Jan Fabre et Jan Lauwers vont bouleverser les codes de la mise en scène. Leurs productions vont très vite être exportées partout en Europe grâce, entre autres, à la politique de Hugo De Greef, qui fonde presque simultanément l'association Schaamte et le festival du Kaaitheater, qui fusionneront quelques années plus tard. De sa politique de recherche de coproducteurs étrangers va émerger ce qu'on a appelé la « vague flamande », qui ralliera d'abord les metteurs en scène, avant d'être rejointe par les chorégraphes de la Communauté flamande.

À l'instar de ce qui se passe dans le Jeune Théâtre francophone, le texte devient minoritaire, voire, ici, multilingue, laissant la place à une « physicalité » engagée ; la logique narrative s'étiole, supplantée tantôt par une démarche conceptuelle, tantôt par une quête du dérisoire. Dans *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (*C'est du théâtre, comme c'était à espérer et à prévoir*) de Jan Fabre, pièce de 1982 qui dure huit heures et marque la percée de son auteur en tant qu'artiste de scène, on trouve les prémices de son œuvre à venir. Fabre crée des situations théâtrales physiques « menaçantes » pour les corps des acteurs, créant un malaise chez le spectateur ; sa scénographie convoque notamment des animaux vivants. Le spectateur, assis pendant la durée d'une journée de travail, voit par exemple deux acteurs qui s'épuisent, répétant à l'infini, en joggant, des actions routinières, alors que face à cette répétition qui vide ces actions – déjeuner, se lever, travailler – de leur signification, de vraies tortues auxquelles sont attachées des bougies se déplacent de façon désespérément lente. Pour cette pièce au titre évocateur, Jan Fabre, plasticien d'origine, fait appel au jeune chorégraphe anversois Marc Vanrunxt. Ce dernier, qui, dès la fin des années 1970, présentait des *solis* et des performances dans des espaces désaffectés d'Anvers, reprend un an plus tard l'exploration de l'épuisement total du corps dans *Vier korte dansen*. Corps torturé, contraint, entouré de bandages, le danseur est porté et remis debout entre chaque chute. À l'instar de Fabre, Vanrunxt explore l'impact d'éléments comme l'eau ou l'huile sur le mouvement. « Ce sont des danses pa-thétiques, dans le sens que lui donnaient les précurseurs de la danse dans les années 1920 »¹². Cette proximité avec l'expressionnisme n'est pas étonnante pour ce chorégraphe formé aux théories de Laban là même où Lea Daan et Elsa Darciel les enseignaient cinquante ans plus tôt.

Dans cette effervescence des années 1980, un autre chorégraphe totalement autodidacte fait son apparition. Entouré de ses proches, Alain Platel crée, en 1984, son *Stabat Mater*. Lui aussi s'engage sur le terrain des frustrations et des angoisses, mais de façon plus humoristique, tendre ou grotesque que Vanrunxt ou Fabre. Orthopédagogue de formation, il met en scène la maladie mentale ou l'anormalité : la névrose d'une adolescente mangeant à pleine main une tarte couverte de crème fraîche, ou encore le syndrome de la Tourette, dans *La Tristezza complice*. Sa compagnie, Les Ballets C. de la B. (pour Ballets contemporains de la Belgique), va rapidement se transformer en collectif. Platel, qui a fondé une vraie « troupe », composée de membres de sa famille et d'un groupe d'amis rejoints par des danseurs professionnels de tous horizons, privilégie dans le processus de création les propositions émanant des danseurs et des acteurs. Il encourage ainsi Koen Augustijnen, Christine de Smedt et Sidi Larbi Cherkaoui à créer leurs propres œuvres au sein de la compagnie.

Plus de trente ans ont passé depuis les débuts du Plan K. Si Frédéric Flamand est parti diriger le Ballet National de Marseille après avoir été à la tête de notre seul Centre chorégraphique (situé à Charleroi¹³), la plupart des chorégraphes que nous avons évoqués créent aujourd'hui encore en Belgique. Et des nouveaux venus en Communauté française visitent à leur tour les relations de la danse et du théâtre : Karine Ponties injecte un théâtre du corps dans un univers à la Beckett ; Isabella Soupart revisite Shakespeare ou Tchekhov dans une démarche très plastique ; Julie Bougard, sur le ton de la comédie ironique, alterne danse et théâtre pur ; un humour décalé caractérise l'univers de Maria-Clara Villa Lobos qui met sur scène des personnages caricaturés ; tandis que Gilles Monnard pratique un théâtre d'objets usant d'une gestuelle issue du burlesque. Toujours sur le ton de la comédie, Stefan Dreher propose des pièces entre théâtre et danse, où prime l'improvisation. Dans un autre style, on trouve encore une danse de l'intime chez Fré Werbrouck, et du quotidien chez Édith Depaule¹⁴. Du côté flamand, Fabre continue son exploration des productions du corps à travers sang, urine et sperme... ; Jan Lauwers et Grace Ellen Barkey créent tour à tour, au sein de la Needcompany, des œuvres poétiques dans un monde grotesque ; Hans Van den Broeck, issu des Ballets C. de la B., continue de suivre les voies du théâtre-danse ; formés à bonne école, Gabriela Carrizo, Franck Chartier et Simon Versnel se sont rencontrés sur les plateaux de ces deux dernières compagnies, avant de former la leur, Peeping Tom, dont la récente trilogie, *Le Jardin*, *Le Salon*, *Le Sous-sol*, traite des non-dits familiaux, dans un quotidien frôlant le fantastique. Et si Jan Lauwers a toujours besoin des autres (*I Need Company*), l'époque a changé et la question du collectif trouve d'autres réponses. L'idéal libertaire des années 1970 a souvent laissé ces hyper-individualités esseulées.

Terminons notre tour de Belgique là où nous l'avons commencé : chez un pionnier. En 2007, Pierre Droulers crée *Flowers*, espace noir pour huit danseurs, huit solitudes. Bien sûr, ils interagissent et une structure apparaît du simple fait de leur concomitance. Mais tout se passe comme s'ils étaient aussi peu conscients de leur coexistence que le sont une mitochondrie et un cytoplasme. La pièce se termine sur une danse totalement disjonctée : on en ressort avec une forte sensation de dépression. Un an plus tard, ce chorégraphe présente *All in all*. Tapis de danse blanc, inondé de lumière. Le groupe est omniprésent. Le danseur solitaire de *Flowers* est « récupéré » dans la marche incessante du groupe. Son individualité n'est pas écrasée par les autres, au contraire, la présence de cette structure forte donne du sens et de la visibilité aux singularités. La dépression de l'année précédente laisse place à un grand optimisme, comme si naissait une œuvre sociale d'un genre nouveau.

- (1) Laurence Louppe, « Introduction », in *Danse et Théâtre, Nouvelles de Danse* n. 18, Bruxelles, Contredanse, 1994, p. 12-14.
- (2) Béatrice Menet, « Introduction », in *20 ans de danse. Répertoire des œuvres chorégraphiques créées en Communauté française de Belgique 1975-1995*, Bruxelles, Contredanse, 1998, p. 19-49.
- (3) Jean-Philippe Van Aelbrouck, « Repères », in Jeannine Monsieur (éd.), *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1990, coll. « Arts vivants », p. 21-27.
- (4) Jeannine Monsieur, « D'un corps à l'autre », in *Danser maintenant*, *op. cit.*, p. 36.
- (5) *Id.*
- (6) Cf. Nancy Delhalle, « Changer de théâtre, changer de monde. Les pratiques théâtrales des années 1970 dans le théâtre belge francophone », in *Cahiers d'histoire du temps présent* n. 18, Bruxelles, CEGES (Centre d'études et de documentation Guerre et Sociétés contemporaines), 2007, p. 85-108.
- (7) Un entretien de Jean-Paul Sartre avec Daniel Cohn-Bendit, « L'Imagination au pouvoir », in *Le Nouvel Observateur*, 20 mai 1968.
- (8) Frédéric Baal, in Marc Quaghebeur (éd.), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, coll. « Archives du futur », p. 329, note 3.
- (9) Jeannine Monsieur, « D'un corps à l'autre », *op. cit.*, p. 40.
- (10) André Drossart, « Le groupe Triangle dans *Dispersion* au Théâtre de Poche », in *Le Soir*, 26 avril 1977.
- (11) Patrick Bonté, extrait d'une communication présentée à Lyon le 7 juin 1991 lors du colloque *Théâtre et langage artistique contemporain*, organisé par le Théâtre des Jeunes Années, Centre Dramatique National de Lyon, à l'initiative du Centre de sociologie du théâtre de l'Université libre de Bruxelles, publiée dans Patrick Bonté et Nicole Mossoux, *L'Intime, l'étrange*, Bruxelles, Bucrane Théâtre et Lunule Éditeurs, 1992, et reproduite in Patrick Bonté, « Le Théâtre-Danse », in *Danse et Théâtre, Nouvelles de Danse* n. 18, Bruxelles, Contredanse, 1994, p. 50.
- (12) Katia Verstockt, « De Keersmaecker, Vandekeybus, Vanrunxt, Platel : la vague flamande », in *Danser maintenant*, *op. cit.*, p. 88-93.
- (13) Charleroi/Danses, Centre chorégraphique de Charleroi, est actuellement dirigé par Vincent Thirion, Michèle-Anne De Mey, Pierre Droulers et Thierry De Mey. Ils sont entrés en fonction le 1^{er} juillet 2005.
- (14) Cf. Béatrice Menet, *Dix ans de danse. Répertoire des œuvres chorégraphiques de la Communauté française 1996-2005*, publication en ligne disponible sur www.contredanse.org.