

WIM VANDEKEYBUS
THE RAGE
OF STAGING

THE

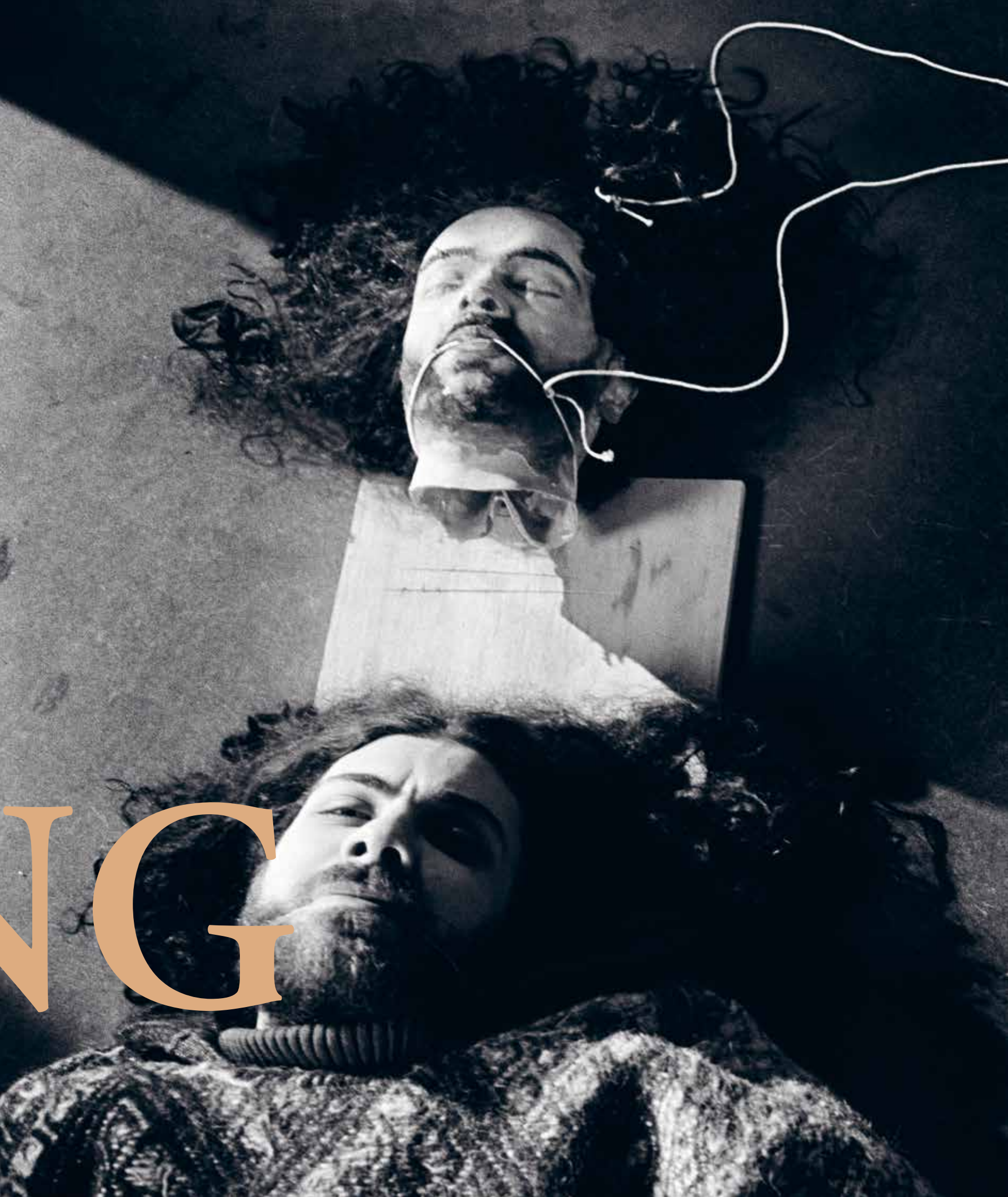


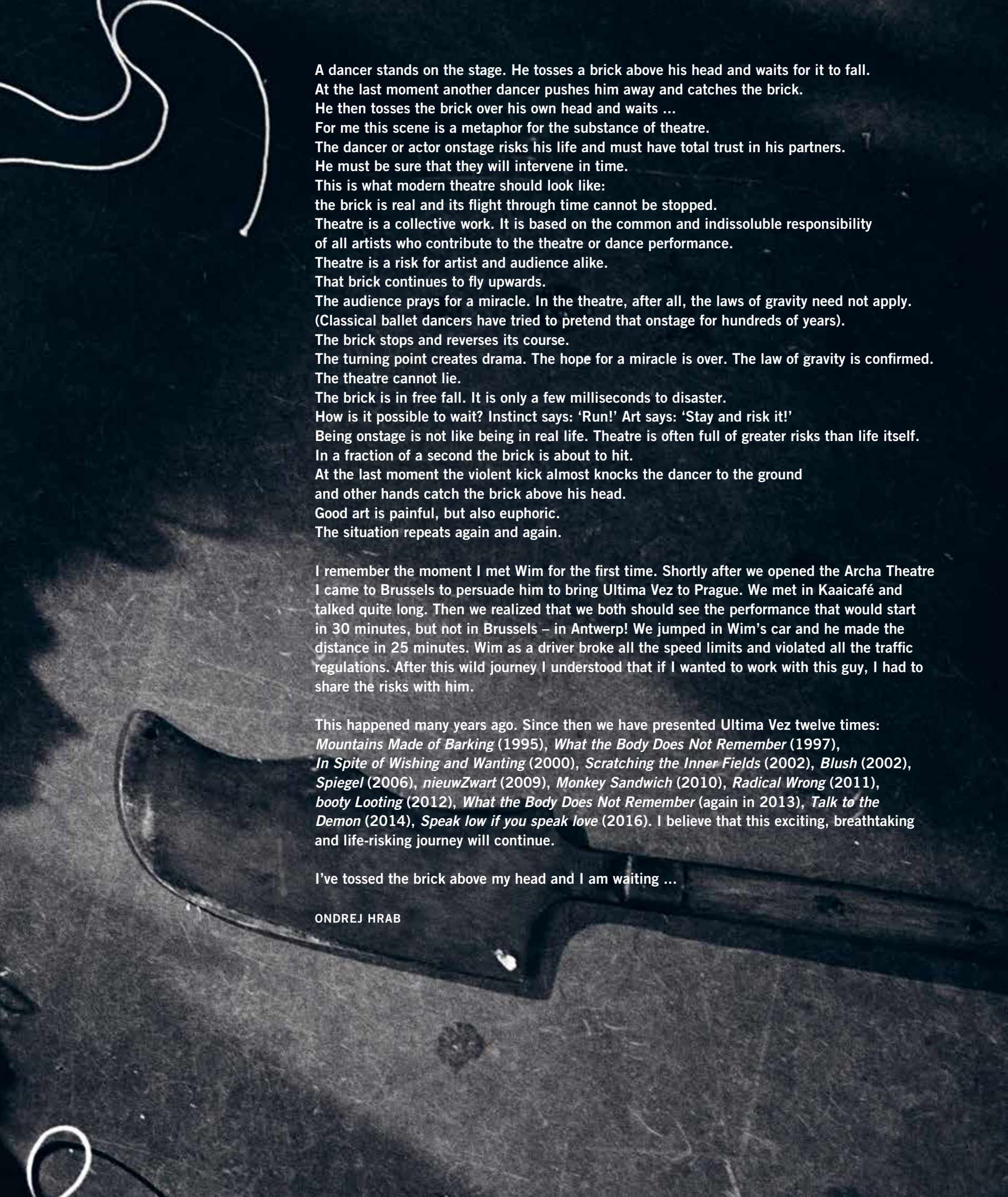
OF

RAGE

STAGIN

NG





A dancer stands on the stage. He tosses a brick above his head and waits for it to fall.
At the last moment another dancer pushes him away and catches the brick.
He then tosses the brick over his own head and waits ...
For me this scene is a metaphor for the substance of theatre.
The dancer or actor onstage risks his life and must have total trust in his partners.
He must be sure that they will intervene in time.
This is what modern theatre should look like:
the brick is real and its flight through time cannot be stopped.
Theatre is a collective work. It is based on the common and indissoluble responsibility
of all artists who contribute to the theatre or dance performance.
Theatre is a risk for artist and audience alike.
That brick continues to fly upwards.
The audience prays for a miracle. In the theatre, after all, the laws of gravity need not apply.
(Classical ballet dancers have tried to pretend that onstage for hundreds of years).
The brick stops and reverses its course.
The turning point creates drama. The hope for a miracle is over. The law of gravity is confirmed.
The theatre cannot lie.
The brick is in free fall. It is only a few milliseconds to disaster.
How is it possible to wait? Instinct says: 'Run!' Art says: 'Stay and risk it!'
Being onstage is not like being in real life. Theatre is often full of greater risks than life itself.
In a fraction of a second the brick is about to hit.
At the last moment the violent kick almost knocks the dancer to the ground
and other hands catch the brick above his head.
Good art is painful, but also euphoric.
The situation repeats again and again.

I remember the moment I met Wim for the first time. Shortly after we opened the Archa Theatre
I came to Brussels to persuade him to bring *Ultima Vez* to Prague. We met in Kaaicafé and
talked quite long. Then we realized that we both should see the performance that would start
in 30 minutes, but not in Brussels – in Antwerp! We jumped in Wim's car and he made the
distance in 25 minutes. Wim as a driver broke all the speed limits and violated all the traffic
regulations. After this wild journey I understood that if I wanted to work with this guy, I had to
share the risks with him.

This happened many years ago. Since then we have presented *Ultima Vez* twelve times:
Mountains Made of Barking (1995), *What the Body Does Not Remember* (1997),
In Spite of Wishing and Wanting (2000), *Scratching the Inner Fields* (2002), *Blush* (2002),
Spiegel (2006), *nieuwZwart* (2009), *Monkey Sandwich* (2010), *Radical Wrong* (2011),
booty Looting (2012), *What the Body Does Not Remember* (again in 2013), *Talk to the
Demon* (2014), *Speak low if you speak love* (2016). I believe that this exciting, breathtaking
and life-risking journey will continue.

I've tossed the brick above my head and I am waiting ...

ONDREJ HRAB

WIM VANDEKEYBUS

Wim Vandekeybus (b. 1963) interrupted his studies in psychology to begin working as a performer with Jan Fabre, after he watched in a single sitting Fabre's *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (This Is Theatre as It Was to Be Expected and Foreseen) (1982). In Fabre's *De macht der theaterlijke dwaasheden* (The Power of Theatrical Madness) (1984), he performed as one of two naked emperors. In that piece Fabre allowed a conceptual analysis of theatrical reality to clash with the raw, physical reality of the performers. Both aspects must have appealed greatly to Vandekeybus. In 1986, when he founded his own company, *Ultima Vez*, with no substantial funding to speak of, it was this latter aspect in particular that came to the fore in his first production, *What the Body Does Not Remember* (1987). Even more than in Fabre's work, here the notion of 'reality' was the central concern. In one of the scenes, dancers threw stones above their heads and at each other as they ran across the stage at ever-increasing speed. In so doing, they exposed themselves to genuine danger. It was their infallible reflexes alone that saved them. Vandekeybus's fascination for those quasi-animalistic reflexes, he tells us, harks back to his youth when he would go out with his father, a vet, on his rounds as he visited cattle on farms in the area where he was born.

From the beginning, though, there was much more going on in *What the Body Does Not Remember*. In another scene, 'Frisking', the feeling arises that something is genuinely at stake, and that the dancers are doing more than just performing. The men frisk the women. At first these actions look like the kind of routine checks that are carried out at airports. They become increasingly reckless, however, until the fine line between fiction and genuine physical assault is almost blurred. This is betrayed by the women's reactions. In many respects the scene has the quality of a tango, in which the rules of the dance and the emotions they engender are kept in check by the music – in this case composed by Thierry De Mey.

Showing things in such a direct way has always been a taboo in Western theatre. Now and then it gets Vandekeybus into trouble. The fact that Germán Jauregui Allue injured himself onstage in *Sonic Boom* (2003) was not acceptable to audiences in Paris: the scene was performed behind a sheet in that city. At the same time Vandekeybus's unique approach did bring him worldwide success.

The actual reason for this may lie in the fact that, as became evident in the first production, Vandekeybus has a very keen sense of rhythm and composition, even if he makes it seem as if things happen randomly. In hindsight, it is clear that Vandekeybus intuitively understood that the instinctive reaction of a performer to an actual threat or assault produces in itself a certain eloquence or even elegance: it is all about precision and timing, much as it is in dance. In this way, instinct is transformed in a seemingly evident way into rhythm and pacing, calling for the right music to enhance the emotional impact of what is already blatantly present. It takes a real choreographer to find the right cues and impulses to bring this covert aspect of a performer's instincts to the fore. No wonder many a musician was attracted by this exceptional combination of unnerving accidents and a keen sense for composition and rhythm. Thierry De Mey and Peter Vermeersch were but the first to see this potential in the creation of *What the Body Does Not Remember*. Time and again, however, Vandekeybus almost effortlessly persuaded rock musicians such as David Byrne, Dave Eugene Edwards, Marc Ribot, Arno, Daan, and Mauro Pawlowski to write scores for his pieces or even to participate as part of the cast. For instance, it took Byrne only one rehearsal to decide that he would not merely contribute 'some music' to *In Spite of Wishing and Wanting* but to insist on writing the full score.

Vandekeybus is interested in more than just spectacular physical action, however. In the first *Ultima Vez* pieces you can see the confrontation between men and women as the rudimentary outlines of a story. Yet Vandekeybus is not concerned with the characters' psychology. That dimension is in fact conspicuously absent, even when an actual person, such as the Hamburg theatre performer Carlo Verano, served as inspiration. On the contrary, Vandekeybus's stories evoke fundamental forces and dilemmas, and thereby take on almost mythical proportions. *Blush* (2002), for example, has the structure of the myth of Orpheus and Eurydice, but other people came up with that analogy and informed Vandekeybus of it; the choreographer undoubtedly was not working according to such a plan, but stumbled upon it. After all, he was, and is, fascinated by what happens between people in extreme situations or in positions at the margins.

During the creation process of his pieces Vandekeybus actively seeks out circumstances that bring his performers to a point where decisions are no longer ‘thought up’, but where instinctive reactions are provoked, by breaking through habits and expectations. The actor Titus Muizelaar hits the nail on the head in his description of Vandekeybus’s ‘method’ in *Sonic Boom*: ‘This piece is like a woven tapestry. Poetry and movement slot together, and you don’t notice where one merges into the other. Wim directs that very strongly. He sabotages the straightforward reading of the text. If the text appears to be psychologically realistic, he immediately links it to another, absurd action. This is how Wim brings together poetry and movement in a surrealistic context. That influences your concentration as an actor. You have to apply it in different doses. In this piece I conduct a conversation whilst hugging a woman whilst standing on a blanket, and a dancer is pulling it forwards. The fact that you need to constantly pay attention to your balance is enough to knock you out of kilter. It’s wonderful.’

These experiments with exchanging the physical and mental realities of the performers, or the surrealistic disturbance of the story, occur intuitively for Vandekeybus in the working process itself. Often the choreographer then goes into overdrive: the boundary of absurdity and even pure madness is sometimes not that far off. Such a drastic interruption of conventional theatrical logic more than once opens up unexpected meanings and content that in their way resonate with a conceptual or post-dramatic approach to theatre.

This is no coincidence. Vandekeybus was the very first Flemish choreographer, originally together with Franz Marijnen, to attempt to make a piece based on texts and images by Pier Paolo Pasolini: *The Day of Heaven and Hell* (1998). Pasolini also linked a predilection for physical action to an intellectual discourse that inclines towards ‘dangerous thoughts’. A recent piece, *Talk to the Demon* (2014), is one of the strongest examples of Vandekeybus’s talent for connecting physical action to a powerful concept. Here, in the action itself, he shows that love and cruelty have more to do with what is going on between our own ears, our own demons, than with what others are doing. In his singular way he involves the audience in a compassionless battle for love, attention, and power.

Vandekeybus’s urge to explore the extremities of human experience has led him to collaborate with a number of very divergent characters, including artists, non-artists, dancers, and performers of all ages (from the elderly to children) and backgrounds. Notable were the collaborations with authors Peter Verhelst and P.F. Thomése, with sound designer Charo Calvo, and with actor Jerry Killick in diverse theatre pieces and films. His acquaintance with the blind Moroccan Saïd Gharbi inspired Vandekeybus to make *Mountains Made of Barking* (1994). It was also Vandekeybus who brought the almost forgotten theatre innovator, Tone Brulin, back to the stage, and who conceived a surprising staging for Jan Decorte’s *Oidipous*. One could readily say that Vandekeybus not only connects to music in a direct way, as was pointed out before, but also manages to tap into other sources, such as ancient traditions, existing texts, or specific talents of performers in much the same way. He has his own method of putting them to work to expose deep existential rifts: dangers that go beyond the merely physical threats, but just as important on an existential level.

An introduction to Vandekeybus’s *oeuvre* would not be complete without mentioning his work as a photographer and film director. He began interweaving film fragments into his productions early on. *Puur* (2005) is entirely constructed as a dialogue between a feature film shot in Super 8 and what is happening onstage. *Galloping Mind* (2015) is his first ‘pure’ feature film. Here Vandekeybus appeals to children from orphanages and shelters in order to tell a modern myth about a twin. The story is an almost antique tragedy about decisions with great consequences and twists of fate that drive people apart and bring them together. Moreover, animals – horses and dogs – play a leading role in this gripping story of human powerlessness that combines many of the salient themes in Vandekeybus’s work.

The film is, in its own way, proof that Vandekeybus’s art is not medium-specific but always aims at the unfathomable forces that make humans the vulnerable, yet also powerfully imaginative, bodies that they are. Dance is the most obvious way, but definitely not the only way – Vandekeybus illustrates superbly this simple, but all too often neglected fact.

PIETER T’JONCK

WIM VANDEKEYBUS

Wim Vandekeybus (°1963) onderbrak zijn studies psychologie om als performer aan de slag te gaan bij Jan Fabre nadat hij diens *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* in één ruk uitkeek. In Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) was hij een van de twee naakte keizers. Fabre laat in dat stuk een conceptuele analyse van de theatrale werkelijkheid botsen met de rauwe, fysieke realiteit van de performers. Beide aspecten moeten Vandekeybus sterk aangesproken hebben. Wanneer hij in 1986 zonder noemenswaardige middelen zijn eigen gezelschap Ultima Vez opricht, treedt in zijn eerste voorstelling *What the Body Does Not Remember* (1987) vooral dat eerste aspect op de voorgrond. Meer nog dan bij Fabre draait het hier om de notie van ‘realiteit’ op het podium. In *What the Body Does Not Remember* gooien dansers in een bepaalde scène stenen boven hun hoofd en naar elkaar terwijl ze steeds sneller rond het podium rennen. Daarbij lopen ze reëel gevaar. Enkel hun feilloze reflexen redden hen. Vandekeybus’ fascinatie voor die quasi dierlijke reflexen stamt, zo vertelt hij zelf, uit zijn jeugd toen hij met zijn vader, een veearts, op tocht ging langs boerderijen in zijn geboortestreek.

Maar er was in dat eerste stuk al meteen meer. Een andere scène ‘Frisking’ drijft het gevoel ten top dat er werkelijk iets op het spel staat, en de dansers niet enkel doen alsof. De mannen fouilleren de vrouwen. Aanvankelijk lijkt die actie een routinecontrole zoals in luchthavens. Ze gaan echter steeds driester te werk, tot de dunne lijn tussen fictie en echte hand tastelijkheid ei zo na overschreden wordt. De reacties van de vrouwen verraden dat ook. De scène heeft in veel opzichten tegelijk de kwaliteit van een tango waarin de regels van de dans de emotie die opgewekt wordt door de muziek – in dit geval van de hand van Thierry De Mey – in toom houdt.

Dingen op zo’n directe manier tonen was binnen het westers theater echter altijd een taboe. Het leverde Vandekeybus af en toe problemen op. Dat Germán Jauregui Allue zichzelf verwondde op het podium in *Sonic Boom* (2003) kon er bij het publiek in Parijs niet in: de scène werd gespeeld achter een laken... Tegelijk bracht die unieke benadering Vandekeybus wel een wereldwijd succes.

De reden hiervoor moeten we misschien zoeken in het feit dat, zoals bleek in zijn eerste productie, Vandekeybus een erg scherp gevoel heeft voor ritme en compositie, ook al laat hij alles schijnbaar toevallig gebeuren. Achteraf gezien is het duidelijk dat Vandekeybus intuïtief begreep dat de instinctmatige reactie van een performer op een reële bedreiging of aanslag in se al een zekere eloquentie of zelfs elegantie scheidt: het draait allemaal om precisie en timing, net zoals bij dans. Op die manier wordt instinct quasi vanzelfsprekend getransformeerd in ritme en tempo, waarbij een beroep gedaan wordt op de passende muziek om de emotionele impact te verhogen van wat al overduidelijk aanwezig is. Enkel een volbloed choreograaf weet de juiste sleutels en impulsen te vinden om dit verborgen aspect van de instincten van de performer te onthullen. Niet te verwonderen dat heel wat muzikanten zich aangetrokken voelden tot deze uitzonderlijke combinatie van verontrustende toevalligheden en een scherp gevoel voor compositie en ritme. Thierry De Mey en Peter Vermeersch waren de eersten die dit potentieel zagen voor de creatie van *What the Body Does Not Remember*. Maar keer op keer wist Vandekeybus schijnbaar moeiteloos rockmuzikanten zoals David Byrne, Dave Eugene Edwards, Marc Ribot, Arno, Daan en Mauro Pawlowski te strikken om scores te schrijven voor zijn stukken of er zelf in mee te spelen. Zo besliste Byrne al na één repetitie dat hij niet zomaar een ‘brokje muziek’ zou leveren voor *In Spite of Wishing and Wanting*, maar stond hij erop om meteen de volledige score voor zijn rekening te nemen.

Het was Vandekeybus altijd om meer dan enkel spectaculaire fysieke actie te doen. In de eerste stukken van Ultima Vez zie je in de confrontatie tussen mannen en vrouwen al de rudimentaire contouren van een verhaal. Het gaat Vandekeybus daarin echter niet om de psychologie van personages. Die is zelfs nadrukkelijk afwezig, ook wanneer een concrete persoon, zoals de Hamburgse toneelmaker Carlo Verano, een inspiratiebron was. Zijn verhalen roepen daarentegen fundamentele krachten en dilemma’s op, en krijgen zo haast mythologische proporties. *Blush* (2002) heeft bijvoorbeeld de structuur van de mythe van Orpheus en Eurydice, maar het waren anderen die Vandekeybus daarop attendeerden, en ongetwijfeld vertrok de choreograaf ook niet vanuit dat schema, maar botste hij er als het ware op. Hij was en is immers altijd gefascineerd door wat er gebeurt tussen mensen in extreme situaties of marginale posities.

In de creatie van zijn stukken zoekt hij ook actief de omstandigheden op die zijn performers brengen naar een punt waar de beslissingen niet meer ‘bedacht’ zijn, maar juist instinctieve reacties opwekken door verwachtingen en gewoontes te doorbreken. Acteur Titus Muizelaar sloeg de nagel op de kop in zijn beschrijving van Vandekeybus’ ‘methode’ in *Sonic Boom*: ‘Dit stuk is als een weefsel. Poëzie en beweging schuiven in elkaar, je merkt niet waar het ene in het andere overgaat. Wim stuurt het heel sterk. Hij dwarsboomt een gewone lezing van de tekst. Als de tekst psychologisch realistisch lijkt, koppelt hij hem meteen aan een andere, absurde actie. Wim brengt zo poëzie en beweging in een surrealistisch kader samen. Dat beïnvloedt je concentratie als acteur. Je moet die anders doseren. Ik voer in dit stuk een

gesprek terwijl ik een vrouw omhels en een danser ons op een deken voorttrekt. Dat je voortdurend op je evenwicht moet letten is genoeg om je uit het lood te slaan. Geweldig.' Die experimenten met de wisselwerking tussen de fysieke en mentale realiteit van performers, of de surrealistische verstoring van het verhaal ontstaan bij Vandekeybus op intuïtieve wijze, in het werkproces zelf. Vaak gaat de choreograaf daarbij in overdrive: de grens van absurditeit en zelfs pure waanzin is soms niet ver af. Die drastische breuk met de conventionele theaterlogica opende meer dan eens de weg naar onverwachte betekenissen en inhouden die op hun manier aansluiten bij een conceptuele of postdramatische benadering van theater.

Dat is geen toeval. Vandekeybus was de allereerste Vlaamse choreograaf, aanvankelijk samen met Franz Marijnen, die zich met *The Day of Heaven and Hell* (1998) waagde aan een stuk op basis van teksten en beelden van Pier Paolo Pasolini. Ook die auteur koppelde de zin voor intuïtieve, fysieke actie aan een intellectueel discours dat een voorliefde vertoont voor 'gevaarlijke gedachten'. Een recente voorstelling als *Talk to the Demon* (2014) is een van de sterkste voorbeelden van Vandekeybus' talent om fysieke actie te verbinden met een sterk concept. Hij toont hier in de actie zelf dat liefde en wreedheid meer te maken hebben met wat tussen je eigen oren gebeurt, met je eigen demonen, dan met wat anderen doen. Op onnavolgbare wijze betreft hij het publiek in een onbarmhartige strijd om liefde, aandacht en macht.

Vandekeybus' drang om de randen van de menselijke ervaring te verkennen brachten hem op een bijna vanzelfsprekende manier tot samenwerking met heel uiteenlopende karakters, zowel kunstenaars, als niet-kunstenaars, dansers en performers van alle leeftijden (van bejaarden tot kinderen) en achtergronden. Opmerkelijk waren zo de samenwerking met auteurs Peter Verhelst en P.F. Thomése, met sounddesigner Charo Calvo en acteur Jerry Killick voor diverse voorstellingen en films. De kennismaking met de blinde Marokkaan Saïd Gharbi inspireerde Vandekeybus dan weer tot *Mountains Made of Barking* (1994). Het was ook Vandekeybus die een bijna vergeten theatervernieuwer als Tone Brulin terug naar het podium bracht of de *Oidipous* van Jan Decorte van een verrassende encensering voorzag. We mogen dan ook stellen dat Vandekeybus niet alleen muziek rechtstreeks integreert in zijn werk, zoals hoger aangestipt, maar op een vergelijkbare manier ook andere bronnen aanboort, zoals oude tradities, bestaande teksten of specifieke talenten van performers. Hij heeft zijn eigen methode om hen ertoe te brengen diepe, existentiële driften bloot te leggen: gevaren die verder gaan dan zuiver fysieke bedreigingen, maar ook op een existentieel niveau spelen.



Een overzicht van het werk van Vandekeybus zou tenslotte niet compleet zijn zonder te wijzen op zijn werk als fotograaf en cineast. Al vroeg verwerkt Vandekeybus filmfragmenten in zijn producties. *Puur* (2005) is zelfs helemaal geconstrueerd als een dialoog tussen een speelfilm in Super 8 en het podiumgebeuren. *Galloping Mind* (2015) is zijn eerste zuivere langspeelfilm. Vandekeybus doet hier onder andere een beroep op kinderen uit weeshuizen en opvangcentra om een moderne mythe over een tweeling te vertellen. Het verhaal is een bijna antieke tragedie over fatale beslissingen en noodlottige spellen van het lot die mensen uit elkaar drijven en samenbrengen. Dieren – paarden en honden – spelen overigens een eersterangsrol in dit aangrijpende verhaal van menselijk onvermogen dat vele thema's uit Vandekeybus' werk samenbrengt.

Op zijn manier levert de film het bewijs dat Vandekeybus' kunst niet gebonden is aan één bepaald medium, maar altijd streeft naar de onpeilbare krachten die mensen maken tot de kwetsbare, en tegelijk ook erg verbeeldingrijke, lichamen die ze zijn. Dans is slechts de meest voor de hand liggende manier, maar zeker niet de enige – Vandekeybus bewijst op een superieure manier dit eenvoudige, maar zo vaak verwaarloosde feit.

PIETER T'JONCK

WIM VANDEKEYBUS

Wim Vandekeybus (°1963) a interrompu ses études de psychologie pour travailler comme acteur chez Jan Fabre après avoir assisté à son *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Dans *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984), du même Fabre, il est l'un des deux rois nus. L'auteur oppose dans cette pièce une analyse conceptuelle de la réalité théâtrale à la réalité crue, physique, des acteurs. Ces deux aspects semblent avoir également interpellé Vandekeybus. En 1986, lorsqu'il fonde sans grands moyens sa propre compagnie, Ultima Vez, sa première représentation, *What the Body Does Not Remember* (1987), met surtout l'accent sur le premier aspect. Plus encore que chez Fabre, la notion de « réalité » est mise en scène. Dans *What the Body Does Not Remember*, les danseurs en arrivent à se jeter des briques tout en courant de plus en plus vite autour du plateau. Le danger est réel. Ils ne doivent leur salut qu'à la sûreté de leurs réflexes. De l'aveu de Vandekeybus, sa fascination pour ces réactions quasi animales remonte à sa jeunesse, quand il accompagnait son père, vétérinaire, dans les fermes de sa région natale.

Mais cette première pièce n'en reste pas là. Une autre scène, « Frisking », suscite l'impression qu'il y a réellement quelque chose en jeu dans cette représentation et que les danseurs ne font pas simplement « comme si ». Les hommes touchent les femmes. Au début, l'action évoque un contrôle de routine, comme dans les aéroports. Mais les gestes se font de plus en plus appuyés, jusqu'à ce que la mince frontière entre fiction et attouchement soit près d'être franchie. Les réactions des femmes trahissent cette transgression : un sentiment proche de la colère semble s'emparer d'elles. Mais elles ne vont pas jusqu'au bout. À de nombreux égards, la scène s'apparente à un tango, où les règles de la danse tempèrent l'émotion suscitée par la musique – écrite en l'occurrence par Thierry De Mey et Peter Vermeersch.

Dans le théâtre occidental, cependant, le réalisme brutal a toujours été tabou, et Vandekeybus a parfois dû s'incliner devant les préjugés. Ainsi, l'automutilation de Germán Jauregui Allue sur scène dans *Sonic Boom* (2003) est-elle inconcevable pour le public parisien : la scène est jouée derrière un drap... Néanmoins, c'est à cette approche unique que Vandekeybus doit sa renommée mondiale.

La raison de ce succès pourrait bien résider dans le fait, manifeste dans la première création, que Vandekeybus possède un sens aigu du rythme et de la composition, bien qu'il tende à donner l'impression que les choses se produisent de manière aléatoire. Avec le recul, il est évident que Vandekeybus a compris intuitivement que la réaction instinctive d'un interprète face à une menace ou à une attaque réelle produit en soi une certaine éloquence voire une certaine élégance : tout est question de précision et de timing, comme c'est le cas pour la danse. Ainsi, l'instinct se voit transformé avec une apparente évidence en rythme et en tempo, nécessitant un juste choix musical pour souligner l'impact émotionnel de ce qui est déjà présent de manière flagrante. Il faut tout le talent d'un chorégraphe pour trouver les bons repères et les bonnes impulsions qui feront émerger cet aspect caché de l'intuition d'un interprète. Il n'est pas étonnant que plus d'un musicien ait été attiré par ce mélange exceptionnel alliant un sens profond de la composition et du rythme à des accidents déconcertants. Thierry De Mey et Peter Vermeersch ont simplement été les premiers à reconnaître ce potentiel dans la création *What the Body Does Not Remember*. Et, à maintes reprises, Vandekeybus convainc sans effort des musiciens de rock tels que David Byrne, Dave Eugene Edwards, Marc Ribot, Arno, Daan et Mauro Pawlowski, de composer des morceaux pour ses créations, voire même de faire partie de la distribution. Par exemple, il a suffi d'une seule répétition pour que Byrne décide qu'il ne se contenterait pas d'écrire « un peu de musique » pour *In Spite of Wishing and Wanting* mais insiste pour en composer toute la partition.

Comme nous l'avons déjà souligné, toutefois, Vandekeybus vise plus haut que la seule action physique. Dans les premières pièces d'Ultima Vez, la confrontation entre hommes et femmes assure au récit une trame sommaire. Vandekeybus ne s'intéresse pas à la psychologie des personnages. Celle-ci est expressément absente, même quand l'auteur s'est inspiré d'un personnage concret, comme l'acteur hambourgeois Carlo Verano. Ses histoires évoquent en revanche les forces et les dilemmes fondamentaux, ce qui leur confère une dimension presque mythologique. *Blush* (2002) se fonde par exemple sur la structure du mythe d'Orphée et d'Eurydice, mais ce sont des tiers qui ont attiré l'attention de Vandekeybus sur ce fait : plutôt que de partir de ce schéma, le chorégraphe s'y est en quelque sorte heurté en cours de route. Les rapports entre les êtres humains dans des situations extrêmes ou des positions marginales l'ont en effet toujours intéressé.

Dans la création de ses pièces, il recherche aussi activement les circonstances susceptibles de mener ses acteurs à un stade où les décisions ne sont plus « réfléchies », mais suscitent des réactions purement instinctives, opposées aux attentes et aux habitudes. L'acteur Titus Muizelaar va à l'essentiel dans sa description de la « méthode » de Vandekeybus dans *Sonic Boom* : « Cette pièce est comme un tissage. La poésie et le mouvement se mêlent, sans qu'on remarque le passage de l'un à l'autre. Wim dirige tout avec fermeté. Il empêche une lecture ordinaire du texte. Dès que celui-ci paraît réaliste du point de vue psychologique, il l'associe à une autre action absurde. Wim réunit ainsi la poésie

et le mouvement dans un cadre surréaliste. Votre concentration en tant qu'acteur en est influencée. Vous devez la doser autrement. Dans cette pièce, je converse pendant qu'un danseur me traîne sur une couverture. Le fait de devoir constamment veiller à votre équilibre suffit à vous déstabiliser totalement. Formidable ! » Ces expériences d'interaction entre les réalités physiques et mentales des acteurs, ou de détournement surréaliste du récit, naissent chez Vandekeybus de façon intuitive, dans le processus de travail lui-même. Souvent, le chorégraphe frise l'exagération : il arrive que la frontière avec l'absurdité, voire la folie pure, ne soit pas bien loin. Cette rupture radicale avec la logique théâtrale conventionnelle a plus d'une fois ouvert la porte à des significations et des contenus absurdes, qui relèvent à leur manière d'une approche conceptuelle ou post-dramatique du théâtre.

Ce n'est pas un hasard. Vandekeybus a été le premier chorégraphe flamand à s'aventurer, initialement avec Franz Marijnen pour *The Day of Heaven and Hell* (1998), dans une œuvre fondée sur les textes et les images de Pier Paolo Pasolini. Un auteur qui combine, lui aussi, une action physique intuitive avec un discours intellectuel trahissant une prédilection pour les « idées dangereuses ». Une pièce récente, *Talk to the Demon* (2014), constitue un exemple particulièrement efficace du talent de Vandekeybus pour lier une action physique à un concept fort. Il y montre, dans l'action même, que l'amour et la cruauté ont plus à voir avec ce qui se passe en nous, avec nos démons intérieurs, qu'avec les actes des autres. À sa façon inimitable, il implique le public dans une lutte sans merci pour l'amour, l'attention et le pouvoir.

L'inclination de Vandekeybus pour l'exploration des frontières de l'expérience humaine l'a conduit presque naturellement à collaborer avec des personnages très différents, artistes ou non-artistes, danseurs et acteurs de tous âges (de l'enfant au vieillard) et de toutes origines. On notera surtout ses collaborations avec les écrivains Peter Verhelst et P.F. Thomése, avec l'ingénieur du son Charo Calvo et l'acteur Jerry Killick pour plusieurs spectacles et films. Sa rencontre avec le danseur marocain aveugle Saïd Gharbi lui a inspiré *Mountains Made of Barking* (1994), une pièce jouée par des non-voyants. C'est aussi Vandekeybus qui a ramené sur scène un rénovateur du théâtre presque oublié comme Tone Brulin et doté l'*Oidipous* de Jan Decorte d'une surprenante mise en scène. On peut sans peine affirmer que Vandekeybus possède non seulement un lien direct à la musique, comme souligné auparavant, mais également qu'il parvient à exploiter, d'une manière fort similaire, d'autres sources telles que d'anciennes traditions, des textes existants ou les talents spécifiques d'interprètes. Il a sa propre méthode pour les mettre en œuvre de façon à dévoiler de profondes failles existentielles : des dangers qui vont au-delà de simples menaces physiques, mais qui sont tout aussi importants sur un plan existentiel.



Enfin, un tour d'horizon de l'œuvre de Vandekeybus ne serait pas complet sans une référence à son travail de photographe et de cinéaste. Très tôt, il a intégré dans son œuvre des fragments de films. Sa pièce *Puur* (2005) est même entièrement construite sur un dialogue entre un long métrage tourné en Super 8 et l'action scénique. *Galloping Mind* (2015) est son premier long métrage proprement dit. Vandekeybus y fait notamment appel à des enfants issus d'orphelinats et de centres d'accueil pour revisiter le mythe de la jumeauté. L'histoire a des airs de tragédie antique, mettant en scène les décisions fatales et les tribulations du destin qui séparent et réunissent les êtres humains. Les animaux – chevaux et chiens – jouent un rôle de premier plan dans ce récit prenant sur l'impuissance humaine, qui rassemble de nombreux thèmes de l'œuvre de Vandekeybus.

Le film, à sa manière, démontre que l'art de Vandekeybus n'est pas spécifique à un médium mais qu'il s'attache toujours aux forces insondables qui font des humains les corps vulnérables, mais aussi prodigieusement imaginatifs, qu'ils sont. La danse est la voie la plus évidente, mais certainement pas la seule – Vandekeybus illustre admirablement ce fait simple, mais pourtant trop souvent négligé.

PIETER T'JONCK





Op 14 mei 2016 zijn Wim Vandekeybus en ikzelf te gast in het souterrain van de woning van Dirk De Wachter. Dirk peilt naar Wims motieven, Wim antwoordt met een onnavolgbare mengeling van diepzinnige beschouwingen, anekdotes en plotse ingevingen die elkaar spontaan opvolgen. Terwijl hij spreekt, dwalen zijn ogen vaak rond om dan plots scherp te focussen, alsof hij iets onverwachts waarneemt. Het is alsof hij een beeld beschrijft dat voor zijn ogen oprijst. Maar dat beeld is zo groot dat hij er niet toekomt het systematisch te beschrijven en dus blijft het bij een detail hier en een opmerkelijk feit daar. Woorden lijken te traag, te beperkt, te weinig precies om een beeld te kunnen vatten voor er alweer een ander opdoemt. En dan volgt er nog een en nog een...

Dirk De Wachter besluit het gesprek met de gedachte dat Wims voorstellingen lijken op een therapeutisch proces: je gaat buiten met meer vragen dan antwoorden. Net zo gaat het bij dit gesprek: het opent vele deuren, maar bij het uitschrijven merk ik dat achter die deuren vele andere deuren ongeopend bleven, vele vragen onbeantwoord. En is het niet precies de bedoeling van een boek dat het antwoorden geeft? Daarom praat ik achteraf nog een paar keer met Wim, in een poging om de lacunes in het verhaal te dichten. Het lukt maar half: er blijven blinde vlekken, onverklaarbare gedachtesprongen, tegenstrijdige denkbeelden. Terwijl die wortel van het totaalbeeld toch voor je neus blijft hangen. Dat beeld moet wel bestaan, want hoe langer we spreken, hoe meer dezelfde figuren en rode draden opduiken, al worden ze op een net iets andere manier verteld.

Die rode draden zijn onze reddingslijn in de weidse zee van Wims verhalen. Ze maken zijn denkwereld wat overzichtelijker, als een landschap met een duidelijke structuur, al is die overzichtelijkheid een illusie, een bewerking, in zekere zin zelfs een vervalsing en dus een leugen. Aan de rand van die mooi afgelijnde wereld blijven diepe afgronden, kolkende zeeën en woeste bergflanken opdoemen. Naar die ontoegankelijke gebieden kijken wij, al gebeurt dat deze keer op papier, niet in het pluche van de theaterzaal. Het fijne ervan zullen we wel nooit weten. Maar dromen kan altijd.

DIRK DE WACHTER is psychiater-psychotherapeut, diensthoofd Systeem- en gezinstherapie aan het Universitair Psychiatrisch Centrum van de KU Leuven, campus Kortenberg, en auteur van *Borderline Times*, *Museum Dirk De Wachter*, *De wereld van De Wachter* en *Liefde, een onmogelijk verlangen?*. Dat laatste boek vormde een belangrijke inspiratiebron voor Vandekeybus' voorstelling *Speak low if you speak love*. De Wachter gelooft in de kracht van kunst en de plek van de kunstenaar in de maatschappij. 'Kunstenaars zijn visionairen, zij voelen dingen die de rest van de wereld (nog) niet ziet.'

PIETER T'JONCK runt met Wouter Nilis een architectenbureau in Leuven. Hij schreef al sinds 1980 voor diverse kranten, tijdschriften en boeken in België en daarbuiten over architectuur, beeldende kunst, theater en vooral dans en performance. Daarnaast gaf hij les aan o.a. de UGent, DasArts Amsterdam en Kask Gent en is hij op dit ogenblik hoofdredacteur van het tijdschrift *A+*. Hij volgt Vandekeybus al sinds het begin van zijn carrière.

Le 14 mai 2016, Dirk De Wachter nous reçoit, Wim Vandekeybus et moi, dans le sous-sol de sa maison. Des heures durant, nous parlons de la vie et de l'œuvre de Wim. Dirk l'interroge sur ses motifs, Wim répond par un mélange inimitable de réflexions profondes, d'anecdotes et d'inspirations soudaines qui s'enchaînent spontanément. Tandis qu'il parle, son regard erre souvent dans le vide, pour se fixer tout à coup comme s'il percevait inopinément quelque chose. Comme s'il décrivait une image apparue soudain devant ses yeux. Mais cette image est si grande qu'elle échappe à toute description systématique et qu'il doit s'en tenir, çà et là, à un détail ou un fait remarquable. Les mots semblent trop lents, trop limités, trop flous pour saisir une image avant que la suivante ne surgisse. Puis une autre, et une autre encore...

En conclusion, Dirk De Wachter émet l'idée que les spectacles de Wim ressemblent à un processus thérapeutique, qui génère plus de questions que de réponses. Cet entretien ne fait pas exception à la règle : il a ouvert de nombreuses portes, mais, lors de la rédaction, je constate que, derrière ces portes, beaucoup d'autres restent fermées, beaucoup de questions sans réponses. Or, un livre n'a-t-il pas justement pour vocation de donner des réponses ? C'est pour cette raison que, plus tard, je m'entretiens à nouveau avec Wim, à plusieurs reprises, dans l'espoir de combler les lacunes du récit. Le résultat est mitigé : il reste des zones d'ombre, des coq-à-l'âne inexplicables, des contradictions. L'image globale continue à se faire désirer. Elle doit pourtant exister car, plus nous parlons, plus les figures récurrentes et les fils rouges se multiplient, bien que chaque fois, les choses soient dites de façon légèrement différente.

Ces fils rouges sont notre ligne de sauvetage dans l'océan des récits de Wim. Ils rendent son univers mental plus compréhensible, comme un paysage doté d'une structure claire – même si cette clarté n'est en fait qu'une illusion, une manipulation, voire une falsification et donc un mensonge. À la lisière de ce monde nettement circonscrit, nous découvrons de profonds précipices, des mers agitées et des falaises arides. Autant de zones inaccessibles auxquelles nous sommes cette fois confrontés sur le papier et non dans le cadre douillet d'une salle de théâtre. Nous ne saurons jamais le fin mot de l'histoire. Mais on peut toujours rêver.

DIRK DE WACHTER est psychiatre-psychothérapeute, chef de service du département thérapie familiale et systémique, Universitair Psychiatrisch Centrum de la KU Leuven, campus Kortenberg, et auteur de *Borderline Times*, *Museum Dirk De Wachter*, *De wereld van De Wachter* et *Liefde, een onmogelijk verlangen?*. Ce livre a constitué une importante source d'inspiration pour le spectacle *Speak low if you speak love* de Vandekeybus. De Wachter croit en la force de l'art et à la place de l'artiste dans la société. « Les artistes sont des visionnaires, ils sentent des choses que le reste du monde ne voit pas (encore). »

PIETER T'JONCK gère avec Wouter Nilis un bureau d'architecture à Louvain. Depuis 1980, il écrit pour divers journaux, revues et ouvrages belges et étrangers sur l'architecture, les arts plastiques, le théâtre et, surtout, la danse et la performance. Il enseigne aussi à l'université de Gand, à DasArts Amsterdam et à la Kask Gent. Il est en ce moment rédacteur en chef de la revue *A+*. Pieter T'Jonck suit Vandekeybus depuis le début de sa carrière.

On May 14th 2016, Wim Vandekeybus and I are guests in the basement of the home of psychiatrist Dirk De Wachter. For hours on end, we discuss Wim Vandekeybus's life and work. Dirk enquires about Wim's motives; Wim responds with an inimitable mixture of thoughtful observation, anecdote, and sudden inspiration that spontaneously succeed one another. When he speaks, his eyes often wander, and then suddenly pass into sharp focus, as if he has unexpectedly caught sight of something. It is as if he were describing an image that suddenly appeared before his eyes, but because it is so large he cannot begin to describe it. And so it remains limited to a detail here, a remarkable fact there. Words seem too slow, too limited, too lacking in precision for him to be able to grasp one image before the next arises. And then another comes, and then one more.

Dirk De Wachter concludes the conversation with the thought that Wim's performances resemble a therapeutic process: you leave with more questions than answers. It is exactly the same with this conversation: it opens many doors, but upon transcribing it, I notice that many other doors, behind these doors, have remained unopened, and many questions are still unanswered. And is it not precisely the purpose of a book, to provide answers? This is why, afterwards, I speak with Wim again, in an attempt to fill in some of the blanks in the story. I succeed only in part: there are still blind spots, unexplainable jumps in thought, contradictory thought images. The basis of the whole image still stays out of reach, as it hangs there, suspended, right in front of you. It should exist, however, because the longer we speak, the more the same figures and common threads pop up, even though they are retold slightly differently every time.

Those common threads are our lifelines in the wide open sea that are Wim's stories. They make his thinking a bit clearer, like a structured landscape, even if that clarity is an illusion, an elaboration; in a certain sense, even a falsification and therefore a lie. It appears like a finely delineated world, but deep abysses, boiling seas and fierce mountain faces loom at its edges. We look to those inaccessible regions, even if they appear on paper this time and not in the comfort of the theatre. We will never put our finger on it, but dreaming is always possible.

PIETER T'JONCK

DIRK DE WACHTER is psychiatrist-psychotherapist, and head of the department of system and family therapy at the University Centre for Psychiatry at K.U. Leuven, Kortenberg campus. He is the author of *Borderline Times*, *Museum Dirk De Wachter*, *De wereld van De Wachter* (Dirk De Wachter's World), and of *Liefde, een onmogelijk verlangen?* (Love: An Impossible Desire?) The latter publication was a significant source of inspiration for Vandekeybus's piece *Speak low if you speak love*. De Wachter believes in the power of art and the role of the artist in society. 'Artists are visionaries, they feel things that the world does not (yet) see.'

PIETER T'JONCK runs an architectural office together with Wouter Nilis in Leuven. Since 1980 he has contributed to various newspapers, magazines and books in Belgium and beyond, writing about architecture, the visual arts, theatre, and dance and performance in particular. He has also taught at places such as UGent (Ghent University), DasArts Amsterdam, and at KASK Gent (the Royal Academy for Fine Arts, Ghent). He is currently editor in chief of *A+* magazine. He has been following Vandekeybus since the beginning of his career.

'Making' is connected to desire. But desire also invokes fear, because even if desire is something positive, it is also inscrutable. It is fragile and it makes you fragile. Like love, for instance: you can speak about it only with great difficulty. Everyone speaks about what love does, but very little about what love actually is: indeed, it is literally 'Speak low if you speak love'. The mysterious often drives desire. Not seeing or not having makes you desire something. But desire also develops from the realisation of mortality. Human passion wishes to rebel against death, which is always lurking in the background. We wish to expel it by giving things meaning. Theatre and dance are the ritual expression of the desire to create meaning.

In formal terms, *Sonic Boom* is based on a radio play. This performance is about hate, but it also contains a love story, in the wake of something that had happened to me, years before. We were in Lisbon for ten days; I had just received my per diem allowance, which was a lot of cash. I was walking alone towards the harbour and met a stunning girl there who was begging for money. I gave her a few coins, but that was not enough; she said she needed a lot of money, because her brother needed an operation. She had to be able to take the boat. Her story was so convincing that I ended up giving her all of my money. When she left, I followed her from a distance, because I wanted to make sure that her story was true. I was enthralled by her mystery. Nobody may ever know the end of the story. That will be a secret forever. I told this story to novelist Peter Verhelst and, on the basis of that, the love story in *Sonic Boom* was further developed.

& IN

The creation of meaning often travels on immoral pathways. The immoral helps you get a better understanding of life. Onstage, you have to turn things on their head, and make them clash. You should not tell people what they already know. You do not give them a neat chain of cause and effect; you aim for a succession of surprises and incomprehensible experiences that generate an unfathomable energy. Onstage you have to let love and hate push against each other and grate so that they surge upwards and achieve unity at a higher level. When you work on a piece, you have to keep going until you feel you have arrived somewhere new. Film director Pier Paolo Pasolini was a master at this: he could connect the most beautiful and the most depraved in such a way that something novel emerged.

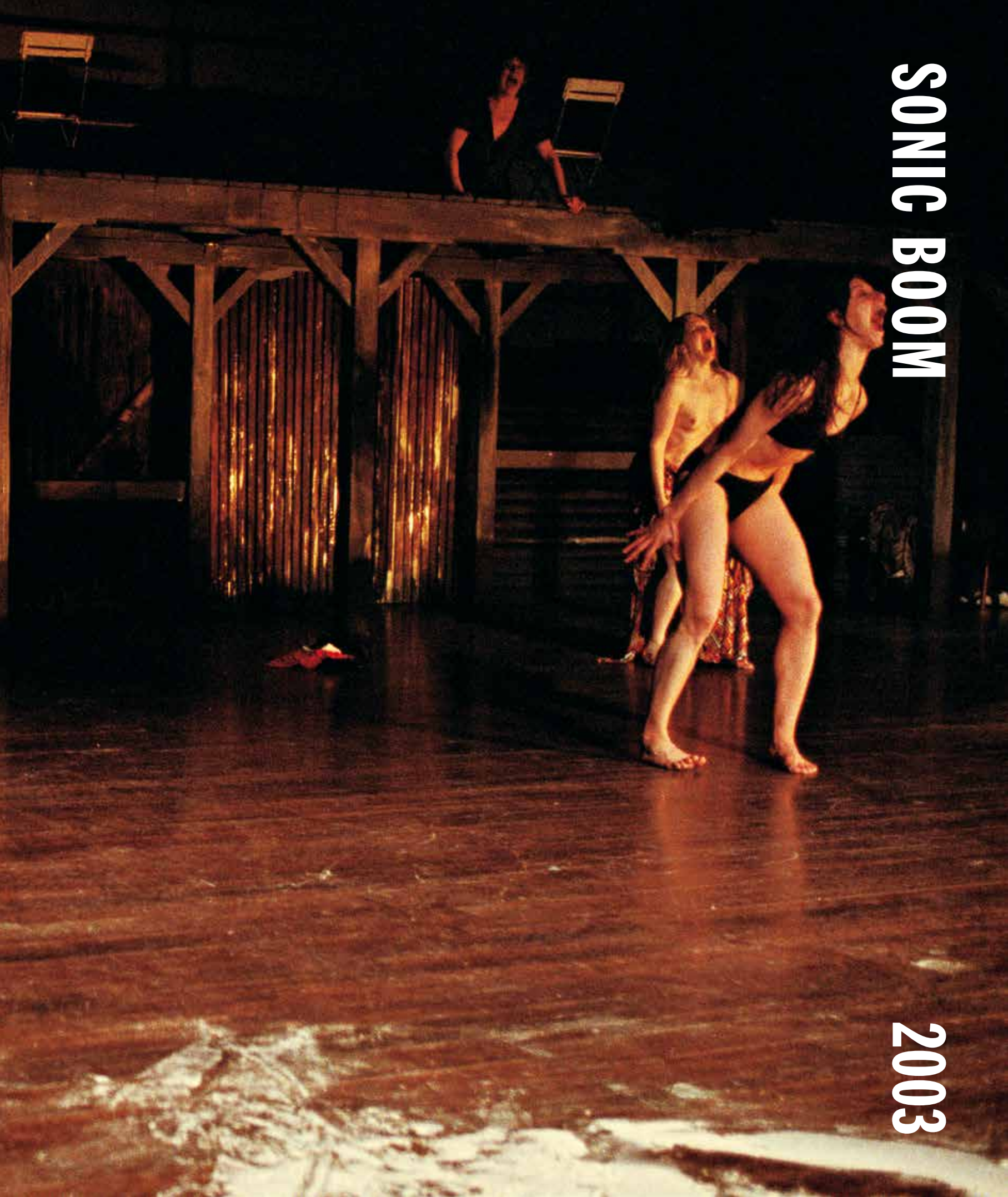
The stage cannot be social. You cannot explain what happens or why. That which is visible should creep into the viewer's mind and stay hooked, so that they leave with more questions than answers. Dance is an abstract art. Just as you can never fully understand any other abstract art, you need to feel it. It can never be indifferent or mediocre. I look for contrasts. These days dancers can do 'everything' and they always like to move but, sometimes, not moving is better. It is the same with music. Composer and guitarist Marc Ribot works with jumps in time. He always plays just too late, just after the beat. In his music, he places the very loud next to the silent, which makes him so emotional. Ribot does on his guitar what Albert Ayler did on his saxophone in *Spiritual Unity* (1964). In dance, it is the same. You need to seek out contrasts. There is an old woman hiding in every fabulous, sexy dancer. In every strong young man, there is a powerless, overweight fellow. But just try to get them out! If you can perform such characteristics, that is great. That transformation is theatre.

DIFFEREN

N
NCE



SONIC BOOM



2003

