

# ZOO/Thomas Hauert

## *inaudible*

**Concept & direction** Thomas Hauert  
**Dance créée & interprétée par** Thomas Hauert, Fabian Barba, Liz Kinoshita, Albert Quesada, Gabriel Schenker, Mat Voorter  
**Musique** George Gershwin Piano Concerto in F, Mauro Lanza Ludus de Morte Regis  
**Collage musical** Thomas Hauert  
**Lumière** Bert Van Dijck  
**Costumes** Chevalier-Masson  
**Son** Bart Celis, Collaboration informatique musicale (Ircam) Martin Antiphon  
**Production** ZOO/Thomas Hauert  
**Coproduction** Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, La Bâtie-Festival de Genève, PACT Zollverein, CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson, Ircam – Les Spectacles vivants - Centre Pompidou, Théâtre Sévelin 36, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape – direction Yuval Pick  
**Soutien** Fédération Wallonie-Bruxelles-Service de la danse, Pro Helvetia – Fondation suisse pour les arts, Loterie Nationale, Vlaamse Gemeenschapscommissie, Ein Kulturengagement des Lotterie-Fonds des Kantons Solothurn, Wallonie-Bruxelles International, Wallonie-Bruxelles Théâtre/ Danse  
**Studio** Charleroi danse / La Raffinerie, Grand Studio, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape – direction Yuval Pick  
**Remerciement** Ensemble Les Cris de Paris – direction Geoffroy Jourdain – commanditaire de la pièce Ludus de Morte Regis de Mauro Lanza, festival ManiFeste (Ircam – Centre Pompidou), 2013  
 Thomas Hauert est artiste en compagnonnage au Théâtre de Liège et artiste en résidence aux Théâtre des Tanneurs.

### GEORGE GERSHWIN, PIANO CONCERTO IN F Allegro (extraits)

Version: Orchestration George Gershwin (1925)  
 – Piano Oscar Levant / Chef d'orchestre Arturo Toscanini  
 NBC Symphony Orchestra, Guild 2004  
 – Piano Joanna Mac Gregor / Chef d'orchestre Carl Davies  
 London Symphony Orchestra, Soundcircus 1991  
 – Piano & Chef d'orchestre Wayne Marshall  
 Aalborg Symfoniorkester / Warner Classics 2010  
 – Piano Earl Wild / Chef d'orchestre Arthur Fiedler  
 Boston Pops Orchestra / RCA Living Stereo 1997  
 – Piano & Chef d'orchestre André Previn  
 Pittsburgh Symphony Orchestra, Philips 1990  
 – Piano Stefano Bollani / Chef d'orchestre Riccardo Chailly  
 Gewandhaus Orchestra, Decca, 2011

Version: Orchestration Ferde Grofé (1932)  
 – Piano Jean-Yves Thibaudet / Chef d'orchestre Marin Alsop  
 Baltimore Symphony Orchestra, Decca, 2010  
 – Piano Roy Bary / Chef d'orchestre Paul Whiteman  
 Paul Whiteman Orchestra, Historic Recording 1932, Past Perfect, 1994

Version: Two Pianos (1925)  
 – Piano Katia Labèque, Marielle Labèque  
 Philips, 1983

Version: Orchestration Marcus Roberts (2003)  
 – Piano Marcus Roberts / Percussions Jason Marsalis / Bass Roland Guerin / Conductor Seiji Ozawa  
 Berliner Philharmoniker, 2003  
<https://www.youtube.com/watch?v=i0ZLl3SkRw8>

### GEORGE GERSHWIN, PIANO CONCERTO IN F

Allegro – Adagio – Allegro agitato  
 – Piano Stefano Bollani / Chef d'orchestre Riccardo Chailly  
 Gewandhaus Orchestra, Decca, 2011

### MAURO LANZA, LUDUS DE MORTE REGIS (2013) POUR 28 CHANTEURS ET ELECTRONIQUES

– Les Cris de Paris – Direction Geoffroy Jourdain  
 Festival Manifeste, Ircam, June 8 June 2013

## Introduction

Thomas Hauert s'est avant tout fait connaître pour des pièces de groupe dans lesquelles il développe une écriture chorégraphique complexe basée sur une forme originale d'improvisation structurée, développée en collaboration avec ses danseurs/compagnons de longue date, dans un lien très proche avec la musique et sans cesse raffinée au cours des ans. La relation avec la musique est l'un des fondements de la pratique chorégraphique de ZOO. Un grand nombre de partitions de mouvement ont une relation intime avec la musique – soit la musique elle-même, soit la musicalité du mouvement. Thomas Hauert considère en effet qu'un potentiel inépuisable existe dans l'exploration des analogies, des interactions, des différences entre la musique et la danse – deux incarnations de notre désir d'ordonner l'expérience du temps et de l'espace. Les danseurs s'inspirent à plusieurs niveaux des musiciens – compositeurs et interprètes – aussi bien dans la création que dans l'exécution du mouvement (rythme et timing, tension et release, contrepoint, etc.).

Avec cette pièce de groupe pour six danseurs, Thomas Hauert se concentre sur la notion de l'«interprétation». Déconstruisant les codes et les niveaux culturels, *inaudible* propose un jeu entre culture savante et art populaire, entre séduction directe et déception des attentes qui donne une accessibilité au langage du chorégraphe et la rend imprévisible en même temps.

Dans *inaudible*, plusieurs formes d'interprétation se rencontrent pour donner naissance à l'expérience artistique.

L'interprétation comme mode d'exécution d'une pièce, d'une partition : l'interprétation de l'artiste-interprète.

L'interprétation de l'arrangeur qui invente l'orchestration à partir de la matière musicale de base – dans le cas du **Concerto in F**, la source est la version pour deux pianos écrite par Gershwin en tant que première étape de travail. Gershwin écrira lui-même l'orchestration pour grand orchestre et piano ; l'arrangeur Ferde Grofé (qui avait créé l'orchestration originale du *Rhapsody in Blue*) écrira une version pour plus petit orchestre en 1932. L'interprétation qui guide le chorégraphe/metteur en scène en composant avec tous les éléments dramaturgiques ; l'interprétation donnée aux situations par les danseurs quand ils réagissent aux événements sur scène en improvisant ; mais aussi l'interprétation comme sens donné à un signe, un son, un geste : l'interprétation du spectateur.

Thomas Hauert confronte sur scène l'interprétation musicale à l'interprétation chorégraphique. Multiples interprétations du **Concerto in F** de George Gershwin deviennent des partitions pour des interprétations chorégraphiques qui prennent la forme d'improvisations structurées, en lien étroit avec la musique. Cette confrontation ouvre de nombreuses possibilités : les interprétations musicales donnent des impulsions aux mouvements individuels et collectifs des danseurs. De même, celles-ci peuvent colorer une même proposition chorégraphique.

## Gershwin

Faisant suite aux expérimentations en studio dans le cadre de la création de son solo (sweet) (bitter), où différentes interprétations du madrigal **Si Dolce è'l Tormento** de Monteverdi ont été mises en conversation avec la danse, pour **inaudible** Thomas Hauert a choisi de travailler avec la partition du **Piano Concerto in F** écrite par le compositeur américain George Gershwin en 1925. L'œuvre de Gershwin tient une position singulière dans l'histoire de la musique. S'opposant aux courants modernistes et puristes, il assumait ingénieusement la fusion de différents mondes musicaux – Broadway, Music Hall, Jazz, Kletzmer et musique classique.

Souvent snobé par les gardiens des hiérarchies de la haute culture eurocentrique, Gershwin ignorait les tabous et heurtait avec insolence les lois du bon goût imposées par les autorités de l'establishment culturel. D'autres compositeurs comme Arnold Schönberg appréciaient son originalité et son authenticité : « Gershwin is an artist and a composer – he expressed musical ideas, and they were new, as is the way he expressed them. [...] An artist is to me like an apple tree. When the time comes, whether it wants to or not it bursts into bloom and starts to produce apples. [...] Serious or not, he is a composer, that is, a man who lives in music and expresses everything, serious or not, sound or superficial, by means of music, because it is his native language. [...] What he has done with rhythm, harmony and melody is not merely style. It is fundamentally different from the mannerism of many a serious composer [who writes] a superficial union of devices applied to a minimum of ideas. [...] The impression is of an improvisation with all the merits and shortcomings appertaining to this kind of production. [...] He only feels he has something to say and he says it. »

Le **Piano Concerto in F** est une œuvre musicalement passionnante : en même temps familière et surprenante, la richesse de la partition transmet une énergie contagieuse. Elle dégage un optimisme rayonnant, elle est un monde sonore lumineux, une sorte d'utopie. C'est une musique qui génère le mouvement et qui entre dans les corps, c'est une musique très dansante, une musique qui « fait bouger ». Ce phénomène physique intéresse beaucoup Thomas Hauert : la physicalité de la musique-même qui envahit notre corps. La musique de Gershwin peut être écoutée à un niveau purement abstrait, éloignée de toutes les références et associations narratives qui sont rattachées aux sonorités gershwiniennes, dû entre autres au cinéma hollywoodien qui les a utilisées dans d'innombrables bandes sonores. Gershwin lui-même souhaitait que l'auditeur perçoive ce concerto comme une musique abstraite. Il changea pendant la création de son œuvre le titre original de New York Concerto en **Piano Concerto in F** pour éviter la suggestion d'un programme à l'écoute. La matière musicale abstraite offre une abondance de rythmes, mélodies, harmoniques, contrepoints, phrases etc. qui peuvent générer des impulsions chorégraphiques. Elle permet/provoque/exige une grande liberté formelle au niveau du vocabulaire corporel et des interactions au sein du groupe.

## Lanza

En résonance au *Piano Concerto in F*, le chorégraphe a choisi de travailler avec une œuvre du compositeur contemporain Mauro Lanza *Ludus de Morte Regis*. Pièce pour 28 chanteurs, jouets et électronique, elle vient converser avec la musique de Gershwin. La musique contemporaine entretient rarement un rapport direct avec le corps. La musique de Mauro Lanza en représente une exception : en même temps érudite et sensuelle, d'une profondeur vertigineuse et pleine d'humour, elle réussit le grand écart entre plusieurs antagonistes.

L'œuvre a été créée le 8 juin 2013 dans le cadre du festival *ManiFeste* (Ircam). Mauro Lanza écrivait dans le programme de présentation de l'œuvre: "Ludus de Morte Regis, littéralement « jeu de la mort du roi », convoque trois figures historiques : Giovanni Passannante, Pietro Acciarito et Gaetano Bresci ont tout trois en commun d'avoir voulu assassiner Umberto I, deuxième roi d'un État italien à peine né. Si les deux premiers ont échoué, et n'ont réussi qu'à le blesser légèrement au couteau en 1878 et 1897, le troisième est quant à lui parvenu à atteindre et à tuer le souverain, d'un coup de pistolet le 29 juillet 1900. Très lucide, Bresci a livré, après son arrestation, la justification juridique de son geste : « Je n'ai pas tué Umberto. J'ai tué un Roi, j'ai tué un principe » ou encore « J'ai attenté à la vie du chef de l'État car il est responsable de toutes les victimes du système qu'il représente et qu'il fait défendre ». D'après Bresci, le roi s'est placé en dehors (au-dessus) des lois, anéantissant du même coup toute forme de contrat social. À la nation ne reste que le recours au droit d'insurrection, dont le régicide est un extrême. Il y a un instant où la vie des hommes se heurte au pouvoir, et les étincelles qui jaillissent de ce choc les éclairent et les brûlent en même temps. En cet instant s'accomplit le rituel du détronement, un rituel qui s'achève dans un geste violent,

meurtrier mais aussi rabaissant, une balafre sur la face de l'institution monarchique (« ainsi finit la magie de la maison savoyarde » commentera la reine Marguerite après l'attentat en 1878) ; un geste qui, pendant un instant, ouvre une fenêtre sur un monde à l'envers, un monde où le pouvoir s'exerce du bas sur qui était en dehors du droit, où le bouffon se fait Roi, où l'esclave, comme dans l'ancienne Rome, chuchote dans l'oreille de l'empereur en triomphe que la vie est brève. C'est à ce monde à l'envers et à ses artisans que Ludus de Morte Regis rend hommage.

Pour célébrer le rituel du détronement, Ludus de Morte Regis multiplie les permutations du « haut » et du « bas ». Ce « bas » est moins une qualité morale qu'une indication topographique, désignant des objets bruts, non raffinés, mais aussi et surtout réfractaires au travail. Ainsi, les vingt-huit chanteurs mettent souvent de côté leur savoir-faire vocal pour se livrer à une farce carnavalesque composée de sons normalement catalogués comme « non musicaux » : un univers sonore digne d'un monde à l'envers, peuplé de pets, de rots, de crécelles, de couinements de canards en plastique et de trompes de la plus simple confection. L'électronique, de son côté, en remet une couche, en proposant des objets sonores dont la source est plus ou moins identifiable. L'hilarité suscitée par ces sons triviaux et grossiers laisse place à l'étonnement, lorsqu'on y perçoit une ambition formelle, et lorsqu'on réalise que même un objet connoté péjorativement, tel un coussin péteur, peut faire partie des briques utilisées pour bâtir un langage."

## Mickeymousing

Dans le monde du cinéma, on utilise le terme « mickeymousing » pour décrire une musique de film qui souligne chaque mouvement physique de l'action. En danse, on utilise aussi ce terme, mais pour décrire la pratique inverse d'un mouvement suivant directement la musique. Cette dénomination, un peu péjorative, est un hommage au style musical des dessins animés de Mickey Mouse et autres, un style musical né de l'apport de compositeurs tels que George Gershwin dans les années 1920, 1930 lors de l'arrivée du cinéma parlant. Le chorégraphe explore le phénomène dans *inaudible*. Si la pratique charrie une image plutôt péjorative dans le monde de la danse contemporaine, elle crée aussi la fascination du grand public pour les danses populaires – hip-hop par exemple – qui se multiplient sur YouTube ou dans les shows télévisés. Chorégraphiées et coordonnées avec la musique dans ses moindres détails, ces danses perpétuent une tradition chorégraphique toujours présente au sein de cultures populaires basées sur la perception de l'unité intrinsèque entre la danse et la musique.

Dans *inaudible*, une grande partie du mouvement proposé est improvisée à partir d'un ensemble de partitions de mouvement rigoureusement définies et souvent superposées. Les danseurs ont profondément intégré la composition musicale. Ils la connaissent par cœur dans toute sa complexité: des lignes mélodiques et rythmiques individuelles de chacun de ses instruments jusqu'aux interactions des groupes d'instruments ou de solistes ainsi que l'alchimie sonore que produit l'ensemble de l'orchestre.

L'incorporation et l'interprétation de tous les événements d'un orchestre symphonique par un seul corps est l'une des idées centrales qui se retrouvent dans cette création. La musique est le moteur de la danse ici. En jouant sur le temps, l'espace, les corps et les forces, les danseurs partent à la recherche des façons créatives, sophistiquées et surprenantes de recevoir la musique, directement dans le corps. Gardant cette puissance de reconnaissance immédiate du « mickeymousing », ils détournent les attentes du spectateur avec leur inventivité corporelle qui, en improvisant, réunit intuition et conscience. Les structures chorégraphiques apparaissent en dansant, en jouant. Et, en reconnaissant les potentiels des événements, les danseurs peuvent renforcer ou transformer ces structures constamment. La danse même n'est pas fixée à l'avance, on ne recrée pas une forme préexistante mais les danseurs négocient sans cesse leurs trajectoires et coordinations par rapport à la musique et aux autres danseurs, selon un ensemble de paramètres connus et pratiqués. Un peu comme dans un match de football: le jeu se passe selon certaines règles mais les trajectoires, les événements, les interactions sont à chaque fois différentes.

Il y a aussi dans *inaudible* un détournement d'autorité, de hiérarchie: la chorégraphie est issue d'un effort créatif commun. Elle intègre le potentiel créatif – conscient et intuitif – de chaque danseur/se ainsi que leur situation sur scène, leur perspective subjective sur les événements dans l'instant. Leur interprétation de la situation et leur intuition réactive sont liées à leur expérience subjective individuelle, à leur histoire personnelle. En même temps, ils agissent dans une intention de créer des liens avec les autres, avec la musique, dans l'espace et le temps. Ils peuvent agir et réagir en consonance avec la réalité telle qu'elle se présente, plutôt que de suivre un plan prémédité. En découlent une complexité et une fluidité impossibles à concevoir préalablement ainsi qu'une présence et une concentration particulières.

Fidèle dans ses relations artistiques, Thomas Hauert travaille avec les créateurs qui ont accompagné ses derniers spectacles **MONO** (2013), **(sweet) (bitter)** (2015), **La Mesure du désordre** (2015) et **How to proceed** (2018): Bert Van Dijck à la lumière et Chevalier-Masson pour les costumes. Cinq danseurs qui tissent depuis de nombreuses années des liens avec la compagnie ZOO: Liz Kinoshita, Fabian Barba, Albert Quesada, Gabriel Schenker et Mat Voorter accompagnent Thomas Hauert dans cette nouvelle création.