



HAL
open science

Danser The Dog Days Are Over de Jan Martens ou hériter d'une danse flamande

Philippe Guisgand

► **To cite this version:**

Philippe Guisgand. Danser The Dog Days Are Over de Jan Martens ou hériter d'une danse flamande.
Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique, 2018. hal-02168510

HAL Id: hal-02168510

<https://hal.science/hal-02168510>

Submitted on 28 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Depuis quatre ans, le programme « Dialogues entre art et recherche » (labo CEAC-Université de Lille) tente de dynamiser les liens entre un art en recherche et une recherche universitaire sur l'art. Parmi ces objectifs, il tente de donner forme à un savoir intimement lié à l'engagement dans une pratique et questionne notamment le genre de la conférence performée.

Dans *Esquisses*, Jean-François Billeter propose de se tenir immobile pour remarquer que, dans cette activité réduite, se situe « une part observante et une part observée² ». Et de là, l'idée d'une partie consciente et d'une autre qui ne l'est pas (donc de la coexistence en nous de deux parties qui ne seraient pas de même nature) – et qui a abouti à la pensée dualiste dont Descartes est le fleuron : la conscience et l'étendue, la pensée et le corps. Deux éléments dont il n'a pas su de manière convaincante dire en quoi elles étaient liées. La nature des relations entre corps et esprit demeurant toujours irrésolue, il est préférable d'envisager une entité psycho-physique dans son intégralité.

Billeter définit le corps comme « l'ensemble des facultés, des ressources et des forces, connues ou inconnues de nous, que nous avons à notre disposition ou qui nous déterminent³ ». Chez lui le corps désigne toute l'activité non consciente qui porte l'activité consciente et d'où surgissent une idée, un mot qui manque, une image... Il n'y a donc pas deux parts séparées (comme dans le dualisme cartésien) mais une partie qui génère l'autre : « la conscience est la part de l'activité du corps qui se perçoit elle-même⁴ ». Elle donc variable et disparaît complètement dans le sommeil, par exemple. Le corps est *de l'activité* et la conscience est une part de cette activité corporelle. D'ailleurs, pour avoir une idée, nous suspendons toute autre activité intentionnelle ; nous attendons que le corps la produise, l'intègre et que la conscience se l'approprie. Le corps est « la source de la pensée et la conscience en est *réceptrice*⁵ ».

Cette vision du corps ne disqualifie pas les autres, telles que l'anatomie, le corps représenté, le corps perçu en tant que personne ou le corps comme matériau (de l'art, de la biologie). Au contraire, cette conception les complète. Ses avantages sont de saisir, de réunir, d'unifier les expériences de la vie ; de se libérer du dualisme ; d'approcher

INTRODUCTION

¹ L'article qui suit reproduit le texte de la conférence dansée donnée à l'Académie Royale de Belgique dans le cadre du colloque « Pe/a/nser le corps en scène », le 9 mars 2018. Les seuls mots ne sauraient restituer les dimensions scénographiques, chorégraphiques et théâtrales de la performance présentée. C'est pourquoi j'invite le lecteur à visionner préférentiellement la captation de performance sur le site de l'Académie. On trouvera ci-dessous les crédits de cette présentation.

Chorégraphie : Jan Martens.

Transmission : Cherish Menzo & Piet Defrancq.

Conception et interprétation : Claudia Christodoulou, Charlotte Deshayes, Juliette Frugier,

Philippe Guisgand, Eliott Pradot.

Régie & regards extérieurs : Marine Delattre et Valentine Paugam

Musique : *Private Dancer* par Patrick Siegfried Zimmer

Photos : Marie Rosier & Piet Goethals

² Jean-François Billeter, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016, pp. 33-34.

³ Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002, p. 145.

⁴ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012, p. 12.

⁵ J.-F. Billeter, *Esquisses*, op. cit., p. 38.

différemment la réalité. Au sein de cette posture holistique, immersion et distanciation sont les deux «températures» d'une même activité : la conférence performée permet de les réunir (dans un espace-temps commun) contrairement au texte esthétique qui a toujours un temps de retard sur l'art en train de se faire.

Si le couple immersion/distanciation bat en brèche le couple corps/esprit, il ne remet pas en cause le couple théorie/pratique mais contribue à le concevoir plus précisément. Ce paradigme permet aussi d'intégrer au travail intellectuel deux dimensions souvent négligées : le geste et la sensation. Notre travail, dans cette perspective, vise ainsi à réconcilier l'abstrait et l'incarné, le singulier et l'universel.

La posture holistique permet de mieux éclairer le statut des connaissances issues des expériences pratiques, reconnues comme des compétences dans un champ (la chirurgie par exemple) et parfois méprisées dans un autre où le dualisme cartésien prévaut encore. Ainsi – comme le demandait encore récemment une collègue de lettres : à quoi bon faire des études en danse quand on peut faire des études sur la danse ? La conférence performée, telle que nous la concevons, oblige à un effort de description pour construire « une manière [...] claire et distincte⁶ » d'appréhender les choses, en mettant en relation un sujet, une expérience (un vécu esthétique par exemple) et une structure qui les relie (la méthode d'investigation de cette expérience). On voit donc ici comment la prise en compte du terme de pratique subvertit le cadre initial de ce que l'on appelle «recherche» dans la sphère universitaire.

Notre second axe de réflexion repose sur les travaux de Stiegler ; celui-ci se situe dans le prolongement de la théorie de la perception de Husserl. Dans « le flux de la conscience », ce dernier distingue les rétentions primaires qui relèvent de la perception directe, visuelle ou sonore ; puis les rétentions secondaires qui mémorisent les rétentions primaires pour en faire des souvenirs (par exemple, la mélodie que l'on retient au-delà de la perception immédiate des notes). Stiegler y ajoute les rétentions tertiaires, qui sont collectives et inscrites sur des supports, et devenant vecteurs de la transmission⁷. C'est pourquoi la partition de cette conférence (tant conceptuelle que physique et les entrelacements qu'elle permet) constitue le support de ce savoir incarné. Les rétentions tertiaires influencent également en retour les rétentions primaires (la pensée et la sensibilité) : entendre l'interprète parler pendant qu'il danse est susceptible de faire évoluer, d'une part, ma compréhension de ce qu'il vit quand il danse (et éclairer un des mécanismes de l'interprétation), et d'autre part, de donner une image de ce que serait un corps pensant/dansant. Selon Lakoff et Johnson, les métaphores sont autant de tentatives d'analyse rationnelles et de structuration de nos expériences.

⁶ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 28.

⁷ Bernard Stiegler, *Prendre soin de la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 38.

La somme de ces expériences constitue des *gestalts*, des tous structurés qui sont le produit des corps (ici, de la danse et du discours) et des interactions (ici, la situation de performance/discussion)⁸. La création de cette nouvelle métaphore vivante peut alors devenir une référence commune à tous les spectateurs permettant de mieux cerner une notion qui ne parvient pas encore à devenir un concept. C'est actuellement le cas de la notion d'état de corps en danse sur laquelle je travaille.

Enfin, la conférence performée nous paraît un modèle pertinent parce qu'elle produit de la théorie au sens propre du grec *theôrein* qui signifie observer, contempler. C'est en observant ou en contemplant des phénomènes qui nous entourent, que la pensée s'organiserait en ensemble d'idées, en concepts plus ou moins abstraits qui permettent de mieux saisir la nature des choses et des êtres. Faire de la théorie, c'est donc créer une scène regardée par des gens qui n'y sont pas eux-mêmes.

Par ailleurs ces relations sont à même de créer une circularité entre science et art, un processus artistique pouvant mettre au jour de nouvelles modalités de compréhension d'un problème que pose ou posera la science, par exemple. L'usage raisonné des métaphores de ce type permet de créer des formes nouvelles de références à la simplicité approximative, nécessaire et suffisante (ça n'est pas parfait, mais c'est assez bien pour que ça marche). Cet usage permet d'appréhender le monde réel en fonctions de nos interactions avec lui (et des projections que nous faisons sur lui, en terme de savoirs, de valeurs, d'expériences personnelles). Ce système métaphorique crée une alternative aux deux mythes qui s'affrontent (objectivisme et subjectivisme) et valorise la compréhension nuancée qui définit les sciences humaines.

Ces conclusions ont des conséquences profondes pour notre compréhension des concepts de connaissance, la validation et la vérité. Toute la signification est incarnée ; cela signifie que la compréhension, la raison et la structure conceptuelle sont formées par son corps. Il n'y a aucune correspondance entre la théorie et la vérité, puisque les concepts métaphoriques sont incompatibles avec un point de vue faisant du monde une structure unique et absolument objective. La science est ainsi le résultat de notre engagement physique dans ses interactions avec un environnement. Ce qui ne veut pas dire que tout est relatif car, en sciences humaines, on continue d'appliquer trois critères pour définir une production scientifique⁹ :

- Accessibilité : acte public, disponible à l'examen par les pairs ;
- Transparence : clarté des structures, des processus et des résultats ;
- Transférabilité : utilisation par d'autres chercheurs ou d'autres domaines/contextes.

Il découle de ces observations qu'art et sciences sont les *twin*

⁸ George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1985.

⁹ Selon l'Art & Human Research Board.

peaks de la cognition : les modes de connaissances basés sur l'art ne sont pas moins dépendants de méthodologies, pas moins valides ou représentatifs des expériences humaines que nous traversons. Comme le souligne Shawn Mc Niff, « Les deux domaines partagent les mêmes expérimentations systématiques ayant pour but de mieux connaître notre vie¹⁰ ». Ils s'organisent en une complémentarité unifiante qui facilite une compréhension à un niveau et dans un domaine où elle nous est utile (ou lorsque la science ne répond pas de façon satisfaisante à nos questions en art). C'est ce que nous allons tenter de faire maintenant¹¹.

¹⁰ Shawn Mc Niff, "Art Based Research", in J.G. Knowles & A.L. Cole (eds), *Handbook of the Arts in Qualitative research : Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, SAGE publications, 2007, p. 33.

CONFÉRENCE DANSÉE

¹¹ Ici débute la conférence dansée proprement dite.

En 2014, le chorégraphe flamand Jan Martens crée *The Dog Days Are Over*. Cette pièce explore les multiples figures du saut dans une composition à la géométrie sophistiquée ; elle met également ses interprètes devant un défi physique que l'on rencontre rarement sur les scènes contemporaines. La pièce a tourné plus de cent-vingt fois dans toute l'Europe et elle était présentée de nouveau lors du *Grand Bain*, le festival de danse organisé en mars 2017, par le Gymnase-CDCN de Roubaix. Exceptionnellement pour cette occasion, Jan Martens avait proposé d'adjoindre un prologue de vingt minutes supplémentaires, dansées par dix étudiants de troisième année de la licence « Etudes en danse » de l'Université de Lille. Cette première partie avait été réalisée au terme d'une semaine d'atelier avec Cherish Menzo et Piet Defrancq, deux danseurs de la compagnie. Dans ce cursus, les étudiants sont fréquemment confrontés au répertoire ; mais jamais encore, ils n'avaient dansé – sur le même plateau – des extraits d'une pièce présentée par la compagnie en présence du chorégraphe ! Cela devenait une occasion rare et d'autant plus enthousiasmante pour eux. C'est de cette expérience, en forme de prologue chorégraphique inspiré de la pièce, que nous avons tiré cette conférence.

Au milieu des années 80, la critique journalistique a nommé « nouvelle vague flamande » une génération de jeunes artistes émergeant à cette période. Pourtant, chacun d'entre eux élaborait assez isolément son parti pris, et pour les observateurs, « rien ne les liait artistiquement¹² ». On peut cependant trouver une ligne de fond qui les rend voisins et dont *The Dog Days*, trente-cinq ans plus tard, présente les caractéristiques. Ce sont les traits de cette ligne esthétique que nous aimerions cerner pour montrer comment ils peuvent s'incarner aujourd'hui encore – à travers la transmission et l'interprétation – dans le corps de trois de ces dix jeunes danseurs ayant traversé cette expérience.

Remontons un peu plus loin, à la fin des années 70, lorsqu'est apparue ce que l'on a appelé la danse contemporaine. A cette époque, la plupart

¹² Katie Verstockt, « La vague flamande », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990, p. 88.

des danseurs avaient une formation en danse classique. Il s'agissait dès le plus jeune âge et dans le respect d'une tradition centenaire, d'acquérir progressivement un vocabulaire précis, de l'assembler sous forme de variations en respectant quatre grands principes : l'en dehors qui permet aux jambes de s'élever sans être bloquées par la hanche afin de dessiner une ligne pure que rien ne vient briser. L'aplomb qui agence le corps sur un axe vertical en étirant la colonne vertébrale, le cou et la tête sur une ligne droite. L'élévation qui proscrit toute chute et minimise les contacts avec le sol. L'ordre et la symétrie, enfin, où les figures sont répertoriées et ordonnées, dansées à droite et répétées à gauche. Ces critères définissent une esthétique de la légèreté et de l'aisance qu'on appelle «la grâce». C'est une danse où l'interprète transcende son aspect charnel, devient un archétype, atteint un idéal de beauté qui aurait réussi à vaincre la gravité, l'effort et la diversité des morphologies. Dix ans plus tard, en Flandres, de jeunes artistes arrivent à la danse par d'autres disciplines : les arts plastiques (comme Jan Fabre), le théâtre et la musique (comme De Keersmaecker), parfois même, de la psychologie ou de l'orthopédie (comme Vandekeybus ou Platel) ! Et puis, la Flandre n'a pas – comme en France – une tradition classique à renverser, alors les jeunes chorégraphes vont simplement occuper les espaces vides. Anne Teresa De Keersmaecker, Jan Fabre, Alain Platel et Wim Vandekeybus, vont présenter des œuvres accréditant l'idée qu'ils sont “vraiment” des danseurs (alors que précisément trois d'entre eux ne le sont pas du tout !).

Sans formation académique, c'est l'efficacité qui prime sur l'esthétique dans la construction du geste – comme dans le sport où le maximum d'énergie est requis en vue d'un but précis et extérieur au corps : maîtriser un engin, un adversaire, un agrès ou un élément naturel. Ces techniques peuvent être sophistiquées mais elles sont toujours issues de schèmes qui sont communs à tous : marcher, courir, lancer, porter, sauter... Une nouvelle esthétique se met alors progressivement en place : une manière de danser révélant un corps tourné vers l'exploration du souffle et la dimension horizontale de l'espace, vers la vitesse d'exécution et la prise de risque. Ce nouveau rapport au corps souligne l'envie de bâtir une danse au plus près de la réalité. Il se trouve proche aussi du *real time, real action* de l'art performatif américain. Le corps y est le lieu du mouvement avant d'être le message ou le symbole d'autre chose que de lui-même. C'est donc assez logiquement que ces danseurs se confrontent aux propriétés du réel qui les environne, ou à des situations ordinaires. Ils montrent les corps au travail, l'effort, la ténacité à réaliser des choses concrètes, comme dans *bâche* de Koen Augustijnen (2004).

Chez Jan Martens, ce corps au travail a d'abord l'air de venir de l'univers sportif... Rien d'impossible en apparence, dans ce petit rebond, mais pourtant les notions de labeur, d'exercice et d'entraînement s'imposent très rapidement. Chez les chorégraphes flamands des années 80, ce rapport concret et brut à la mise du corps au travail n'est pas toujours sans danger... C'est pourquoi le risque est apparu presque naturellement comme un paramètre à explorer par ces jeunes artistes. Le risque : un élément déclencheur qui crée des virtuosités inédites, de nouvelles énergies, davantage en rapport avec l'état mental de l'interprète. Dans de telles situations, il ne s'agit plus pour le danseur de réaliser un mouvement mais d'accomplir une action guidée par l'instinct, l'urgence, la protection face au danger, comme dans *What the Body doesn't Remember* de Wim Vandekeybus (1987).

Le sol devient un territoire à explorer mais il est aussi un partenaire ; les danseurs tissent avec lui une relation toujours dynamique : il devient une aide, une surface de rebond, un personnage scénographique ; chez Vandekeybus comme chez De Keersmaecker, la descente n'est jamais suivie d'une immobilité ou d'une déflagration ; au contraire c'est une surface de renvoi qui permet de relancer le corps qui s'érige alors pour mieux bondir à nouveau. Chez Jan Martens au contraire, une réconciliation avec la verticalité semble s'être opérée, comme si cette danse renouait avec l'envie d'envol de la danse classique dans son combat perdu d'avance contre la pesanteur.

En privilégiant l'action, les actes dépassent les formes, les corps au travail s'échauffent, s'activent, s'épuisent quelque fois ; et la respiration qui ne peut plus être contenue devient un rythme scénique. Rappelons qu'au XX^e siècle la pionnière de la danse moderne Martha Graham observait déjà que le squelette et la musculature bougent avec la respiration et qu'ils retrouvent leur place dans la détente de l'expiration. Elle en tirait pour sa méthode d'enseignement et l'élaboration de sa technique des conséquences importantes et notamment la dynamique du contract/release. D'une façon très différente, chez les Flamands, la prééminence de la respiration montre l'envie de développer une danse réaliste et proche de la vie. Chez Vandekeybus par exemple, cet affichage du souffle n'est pas seulement une manière de tenir compte de la physiologie, il est aussi utilisé comme un élément théâtral : animal, vecteur d'émotions brutes ou parfois plus ludiques et nuancées.

Cette envie d'être au plus près du corps génère également un parti-pris interprétatif particulier : De Keersmaecker dit par exemple qu'il n'y a pas de différence entre ce qui se passe sur scène et ce qui est préparé en studio. « C'est une espèce de degré zéro qu'on prend comme point de départ, en étant soi-même ; c'est la plus belle chose que nous puissions

donner, c'est nous même dans toute notre force et toute notre fragilité et donc, le point premier, c'est d'être là, ici et maintenant ; et dans le même temps, *You have to stay with the point* ; il faut rester sur la tâche, voilà. Il n'y a pas de travail stratégique là-dessus¹³ ». Ce que confirme l'actrice flamande Viviane De Muynck qui déclare : « l'attention de l'acteur [européen] est fixé sur le résultat final, celui des acteurs flamands sur le processus de travail en tant que tel [...] « ça vit » avant même que « ça joue »¹⁴ ». Cette manière d'être concentré sur ce qu'il y a à faire s'articule avec un parti-pris de demeurer soi-même quoiqu'il arrive. Ce principe est hérité des compagnies d'avant-garde néerlandophones (comme Discordia, De Koe ou STAN...) qui développent un jeu sans effort, loin des conventions, où la fiction s'entremêle avec la réalité présente. Le personnage cohabite avec l'acteur dans un naturel revendiqué où il n'est jamais question de « faire théâtre ». Du côté des chorégraphes, chez Platel ou De Keersmaecker, le sens ne se situe jamais en embuscade derrière le mouvement (comme s'il était un thème à traiter prévu d'avance) ; il est au contraire en instance, et toujours inhérent à la matière corporelle. Par exemple, il est inutile de vous demander ce que signifie l'action de boire dans une pièce flamande... les danseurs répondraient : « on a soif ! ».

Dans *Quartett* (1999) – où les compagnies Stan et Rosas rejouent les Liaisons dangereuses selon Heiner Müller, ou dans *What the Body Revival* (d'Ultima Vez) – que nous avons pris la liberté de mixer ici – on voit bien qu'il faut à la fois être soi et le rôle en même temps « une évidence gestuelle qui demeure au plus proche de l'individu¹⁵ ».

Enfin il faut parler de la composition. Car c'est en se confrontant à des structures claires mais complexes que certains de ces chorégraphes, comme De Keersmaecker notamment, permettent au danseur de se dévoiler lui-même devant un défi de complexité. *Fase* (1982) et *Rosas danst Rosas* (1983) sont les deux pièces matrices où la chorégraphe utilise les possibilités de la sérialité : la répétition d'une même phrase, l'accumulation, la variation et l'altération en constituent les quatre grands registres initiaux. Dans l'injonction quasi mathématique à se situer dans cette toile sérielle et ses difficultés, un espace s'ouvre pour l'interprète : sa présence, sa volonté, sa mémoire sont mis à mal par la fatigue physique et la concentration. On est bien loin de la fameuse neutralité affectée par la post modern dance américaine. Ici, pour paraphraser Michael Edwards, le mouvement est à la fois un monde toujours même et toujours autre¹⁶. *The Dog Days* peut apparaître comme un art de l'exténuation : Jan Martens y épuise les corps et les principes de composition.

Les critiques ont évoqué, à propos des œuvres de ces chorégraphes

¹³ Entretien d'Anne Teresa De Keersmaecker avec Philippe Guisgand, mai 2005.

¹⁴ Karel Van Haesebrouck, « La vague flamande », *Théâtre/Public*, n° 211, pp. 6-10.

¹⁵ Josette Féral, « Un théâtre performatif par essence », *Théâtre/Public*, n° 211, pp. 27-28.

¹⁶ Michael Edwards, *Un Monde même et autre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Belges, une esthétique du choc. Pourquoi ? parce qu'elle a provoqué un choc physique, d'abord, d'une danse toujours poussée vers plus de dépense, de violence faite au corps, de modes de déplacement qui ne sont pas issus du monde de la danse ; un choc esthétique, ensuite, d'une danse composée à partir d'une gestuelle ordinaire, donc moins tracée, moins sophistiqué ; un choc artistique, enfin, parce que cette danse pourrait n'être perçue que comme une provocation ou une gesticulation, alors qu'elle révèle souvent les aspects malsains de nos sociétés urbaines. En regardant *The Dog Days*, on se dit que la pièce est une digne héritière de cette première vague flamande et de la houle artistique qu'elle a engendré : la vague des trois Jan au théâtre (Decorte, Fabre, Lauwers) et celle de *la bande des quatre* en danse (Fabre encore, De Keersmaecker, Vandekeybus et Platel). Puis la deuxième vague des collectifs qui se sont révoltés contre la hiérarchie du travail artistique en assumant tous les aspects de la création (STAN au théâtre, et en danse, Sidi Larbi Cherkaoui et Peeping Tom). Et la troisième vague à laquelle appartient Jan Martens.

Mais, de Julie Nioche à Cindy Van Acker en passant par Jan Martens, on peut se demander ce qu'ils ont tous avec l'impulsion en ce moment ? On pourrait imaginer que chacun valide à sa manière une hypothèse universelle, une constante anthropologique : Mettre en phase nos rythmes biologiques et les rythmes sonores est à l'origine de toute danse. L'envie aussi de lier la vitalité du geste avec l'imaginaire. Une façon de se mettre en phase avec le monde. Ce dont Jan Martens fait l'éloge à travers *The Dog Days Are Over*.

BIBLIOGRAPHIE

- Billeter, Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016.
- *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.
 - *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002.
- Edwards, Michael, *Un Monde même et autre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Féral, Josette, « Un théâtre performatif par essence », *Théâtre/Public*, 211, Paris, pp. 27-28.
- Lakoff, George et Johnson, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1985.
- Mc Niff, Shawn, "Art Based Research", in J.G. Knowles & A.L. Cole (eds), *Handbook of the Arts in Qualitative research : Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, SAGE publications, 2007, pp. 29-40.
- Stiegler, Bernard, *Prendre soin de la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion, 2008.

- Straus, Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989.
- Van Haesebrouck, Karel, « La vague flamande », *Théâtre/Public*, 211, Paris, pp. 6-10.
- Verstockt, Katie, « La vague flamande », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.