

nombre considérable de clous devait être perceptible.

Ce penchant au réalisme extrême allait également de pair avec une attention accrue au détail et au relief. Le nouveau miniaturiste non seulement est un artisan mais doit également posséder des qualités intellectuelles suffisantes. Du conseil suivant, formulé par Cennino Cennini, il ressort toutefois que les mains priment toujours la tête: «Soignez vos mains et évitez-leur la fatigue; ne jetez pas de pierres, ni de tiges de fer ou d'autres choses qui pourraient rendre vos mains épaisses. Il y a encore une chose qui pourrait rendre vos mains tellement peu assurées qu'elles tremblent et soient instables comme des feuilles dans le vent. Et cela c'est la fréquentation des femmes...». Peindre des miniatures était dès lors un travail très éprouvant réservé à des ascètes aux doigts de fée et à la main sûre.

A partir de 1520, il devenait de plus en plus évident que l'art de la miniature était appelé à disparaître. On continuait toujours à fournir des ouvrages de très grande qualité, mais les miniatures se développaient de plus en plus au point de se présenter comme des peintures autonomes, et le rapport entre le texte et la représentation s'estompait de plus en plus. Dans certains manuscrits, les illustrations étaient des estampes imprimées insérées après coup. Finalement, il s'avéra impossible de satisfaire encore à la demande croissante de livres et l'art de la miniature s'éteignit en silence mais avec élégance.

Un miniaturiste italien avait noté en 1491 déjà, non sans quelque amertume: «Notre art est dépassé.» Il n'aurait probablement jamais pu imaginer qu'un livre imprimé rendrait un jour hommage à ses prédécesseurs écrits et enluminés à la main, ouvrage qui, à l'instar de ces prédécesseurs, se fonde sur l'amour du métier et se révèle parfaitement digne du message suivant, extrait d'un manuscrit du monastère Saint-Pierre de Barcelone et s'adressant à tous ceux qui traiteraient nonchalamment ce codex: «Que les vers des livres rongent ses viscères en signe du Ver qui jamais ne meurt et quand, enfin, il ira vers son dernier

châtiment, que les flammes de l'enfer le brûlent éternellement.»

Filip Matthijs

(Tr. W. Devos)

MAURITS SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, La Renaissance du Livre, Tournai, 530 p. (ISBN 2 8046 0240 0).

BALLET

Le charisme de Hans van Manen

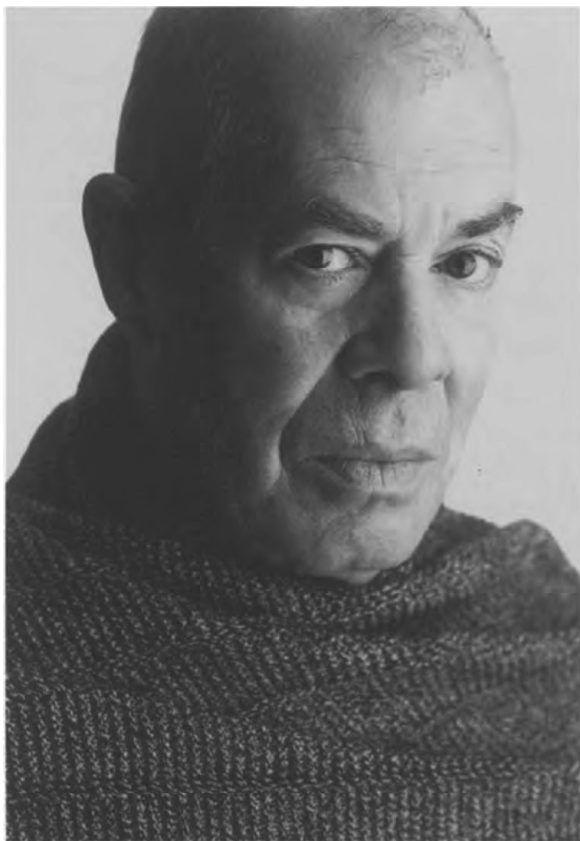
Le chorégraphe amstellodamois Hans van Manen (°1932) a remporté le prix Érasme 2000. C'est avant tout son rôle d'émancipateur et de marieur de générations, tant parmi les danseurs que parmi leur public, qui a été mis en exergue lors de la remise de ce prix prestigieux. Ce maquilleur qui a débuté sa carrière de danseur de ballet en 1950 comme talentueux danseur de rock and roll, a appris à énormément de gens, même en dehors du monde de la danse, à apprécier l'érotisme intégré dans la danse, marquant ainsi de son empreinte la culture néerlandaise d'après-guerre. Mieux encore, il a su donner à la libération de la danse aux Pays-Bas une fonction internationale d'exemple. Choissant toujours un nouvel angle d'incidence, il a systématiquement relevé les clichés, les conditions et les mécanismes de construction qui demandent pour ainsi dire à être testés dans la danse. Il préfère d'ailleurs se qualifier de «constructeur» plutôt que de chorégraphe, même si son œuvre témoigne d'une conception étonnamment photographique. Van Manen a compris que si la danse dans sa forme artistique dramatique veut toucher l'imagination de ses détracteurs les plus acharnés, elle doit avant tout traiter d'êtres confrontés les uns aux autres dans une épreuve de force. Son plus grand mérite est peut-être bien d'avoir rendu aux danseurs la considération qui leur revient de droit du fait du divertissement qu'ils offrent. Au ballet toujours stigmatisé comme exotique, il a donné une signification et une valeur contemporaines.

Sa vie et son œuvre sont à beaucoup d'égards caractéristiques de l'avènement tardif et de l'essor endiablé de la danse-théâtre aux Pays-Bas après

1945. Les plus de 115 ballets qu'il a réalisés depuis 1955 pour diverses compagnies néerlandaises sont symptomatiques de sa démarche pragmatique, parfois même opportuniste, de son aptitude à prévoir les évolutions à court et à long terme et surtout de son besoin de déconditionnement. D'emblée en effet, il a refusé, dans ce monde du ballet isolé, encore divisé par les rivalités, de prendre parti pour la tradition ou le modernisme. Il s'est surtout insurgé contre les préjugés qui ont provoqué cet isolement et a su d'ailleurs les exprimer dans ses créations. Ayant beaucoup regardé les films de Fred Astaire et étant ouvert au jazz, au sport, à la mode et à l'art conceptuel, il a compris d'emblée qu'avec les techniques académiques du ballet on pouvait justement annexer et dramatiser toutes sortes de mouvements, qu'il s'agisse du mouvement des ailes d'un moulin, des gestes effectués pour éteindre une cigarette, serrer un poing ou ouvrir sa braguette. Si novateur que fût Van Manen, il n'était ni rebelle ni iconoclaste. Beaucoup de ses innovations ont été insérées dans ses ballets de manière tellement évidente et organique qu'elles n'ont jamais été ressenties comme provocantes. Il fut néanmoins le premier à laisser des danseurs de ballet danser en tennis ou en escarpins de jazz, à intégrer la télévision et des images vidéo dans ses ballets, à incorporer mouvements quotidiens et improvisation dans ses constructions chorégraphiques, à mettre hommes et femmes sur un pied d'égalité quant à leur puissance, leur force et leurs rapports hiérarchiques. Bien avant que le minimalisme ne devienne monnaie courante dans la danse moderne, il s'est montré minimaliste dans le ballet. Son grand modèle, à l'exception de Fred Astaire, fut indubitablement Georges Balanchine, l'homme qui prit la musique comme base et comme partenaire des danseurs de ballet et leur proposa une approche formaliste de leur motricité et de leur muscularité. Rythme, logique, musicalité, transparence dramatique et vitalité furent les éléments clés que Van Manen lui emprunta très tôt déjà.

Van Manen prit dès le début l'habitude de produire deux ou trois ballets par an, une productivité qu'il a maintenue jusqu'à présent. Dans les années 50, il débuta au *Nederlands Opera Ballet*, où il fut rapidement promu soliste par la directrice artistique Françoise Adret. Après un court intermède chez Roland Petit à Paris et la découverte du monde du cinéma avec entre autres Cyd Charisse comme partenaire, il rejoignit le tout jeune *Nederlands Dans Theater* (NDT), où il se consacra totalement à la chorégraphie à partir de 1963. Au cours des tumultueuses années 60, il marqua de son empreinte ce groupe jeune et rebelle, avec quelque vingt-cinq ballets dans lesquels il proposait de nouveaux mélanges de danse jazz, de ballet classique, de danse moderne en tant qu'art conceptuel. Ces années-là, il fit ses premiers ballets sur du Stravinski et du Bartok, mais aussi sur de la musique de Duke Ellington et des Stones. Dès que la télévision fit son entrée dans la culture néerlandaise, au milieu des années 50, il comprit son importance artistique et son pouvoir d'attraction sur le public.

En 1965, il confronta son public au premier duo pour hommes sur la base du classique pas de deux. Cinq ans plus tard, il saisit l'occasion d'une commande du Comité néerlandais de commémoration 1940-1945 pour présenter des danseurs en tant qu'étude de nus. Son départ du NDT à un moment où le groupe perçait sur la scène internationale est significatif de son refus de se laisser dicter sa créativité par les besoins d'une compagnie. Après une courte période où il traduisit ses sentiments d'isolement dans des solos et des ensembles agressifs, il décida d'entrer au service du *Nationale Ballet*, malgré des offres émanant d'Angleterre et d'Allemagne. La compagnie amstellodamoise connut par la même occasion ses heures de gloire, sous le triumvirat des trois chorégraphes travaillant à demeure: Van Dantzig, Van Manen, Van Schayk. Il ne fait aucun doute que les trois Vans se sont mutuellement stimulés, ne serait-ce que pour se distinguer l'un de l'autre via les danseurs de ce groupe. Se sachant mis au défi par la technique classique des pointes,



Hans van Manen (°1932) (Photo Joris-Jan Bos).

Van Manen chorégraphia dans les années 70 et 80 plusieurs classiques qui lui permirent d'accéder au monde international du ballet: *Adagio Hammerklavier*, *Vijf Tango's* (Cinq Tangos), *Twilight*, *Pianovariaties I-V*, *Corps*, *Bits and Pieces*, *Squares*. En ce qui concerne la distribution internationale de son œuvre, on constate l'absence pour ainsi dire inexplicable d'intérêt du côté français. La France constitue à cet égard une exception à la règle. En 1988, Van Manen revint de sa propre initiative au *Nederlands Dans Theater*, après un conflit avec la direction du *Nationale Ballet*. Les choses avaient fort changé au NDT, car depuis 1975 Jiri Kylian lui avait donné un nouveau profil et une nouvelle image. Il est caractéristique de l'intelligence des deux géants et grands vizirs du NDT d'avoir pu surmonter une rivalité cultivée historiquement. Pour l'œuvre de Van Manen, cette nouvelle rencontre avec la compagnie, entre-temps célèbre dans le monde entier, signifia une forme de revitalisation et un

retour vers une motricité plus organique. Ainsi par exemple, il reprit de Kylian l'usage du sol comme une glissoire, tandis que Kylian se laissa inspirer par le rythme intense et l'art de la pirouette de Van Manen. Le nouveau milieu de travail stimula chez Van Manen sa curiosité et son besoin de risque. Toute forme de routine fut déclarée mortelle, il se consacra dès lors à «sténographier» et à «faire du brainstorming», en mettant l'accent sur des tableaux aussi compacts que possible dans lesquels il mettait à l'épreuve désordre et perfectionnisme. Ces dix dernières années, cela donna lieu à sa deuxième vague de «classiques contemporains», comme *Visions Fugitives*, *Black Cake* et les duos *Two* et *Déjà Vu*. Son retour auprès de la compagnie à La Haye correspondait à la création de NDT III, destiné à des danseurs plus âgés. Inspiré par son profond respect pour Gérard Lemaître et Sabine Kupferberg et sa longue collaboration avec eux, il créa spécialement pour eux *Evergreens and The Old Man and Me*. Jamais auparavant on n'avait démontré de manière aussi émouvante ce que la maturation mentale représente dans, pour et avec l'art de la danse.

Van Manen parvint non seulement à ce que toutes les générations d'après-guerre fissent connaissance avec son plaidoyer franc et ouvert pour l'esthétisme et l'érotisme. Il développa aussi son style pour, sur et avec tous ces danseurs concernés, ce qui fit de lui le Mondrian de la danse. Si flatté soit-il par cette étiquette, il reste dans le mouvement pour se surprendre lui-même, surprendre ses danseurs et son public. Cet homme ne souhaite pas renoncer à sa curiosité. La vitesse l'intéresse donc plus que jamais, comme en témoignent ses dernières créations sur de la musique de Bach, *Solo* et *Bach Pieces*. Dans sa démarche émancipatrice, il s'est manifesté comme un précurseur mais aussi comme un solitaire, en dépit de ses nombreux adeptes aux Pays-Bas et à l'étranger. De jeune talent précoce, il a évolué en authentique gentleman avec un amour déclaré pour la qualité et un dégoût profond de l'hypocrisie. Le snobisme et la vanité ne lui sont

pas étrangers, surtout parce qu'il veut prendre du bon temps et qu'il estime que chaque homme y a droit. A cet égard, il fait figure de Hollandais tout à fait atypique, mais justement parce qu'il sait aussi fort bien relativiser cette aspiration à se faire plaisir, il est un exemple de l'Amstellodamois cosmopolite. Cet homme, qui a toujours admis ouvertement son homosexualité, n'accepte ni les manières macho ni les femmes enfants. Les prétentions déplacées, il les perce directement à jour. En tant qu'autodidacte né, doté d'une aptitude extraordinaire pour la reproductibilité graphique du mouvement, il a acquis petit à petit sa maîtrise. Sa leçon la plus importante est la thèse selon laquelle la véritable danse aspire toujours à une libération mentale. Un art de la danse dramatisé n'a pas besoin de justification moraliste ou psychologique. Chaque ballet raconte une histoire secrète sur l'harmonie, l'humanité et l'humour dans le comportement humain et l'auto-relativisation. Pour lui, hommes et femmes, homo ou hétéro, sont égaux par définition et les sentiments de remords ou de culpabilité sont inadmissibles. La danse ne peut être dramatiquement intéressante que lorsqu'on y réfléchit aussi en artisan sur le mystère de l'érotisme. C'est à ce prix qu'en quelques minutes, le drame de la relation de toute une vie peut être rendu intelligible. En fait, tous ses ballets constituent une nourriture pour les historiens de la culture, les sociopsychologues et les économistes, car avec un usage minimaliste de moyens, il réalise en danse pure des miniatures sur des caractéristiques humaines universelles. Dès lors, nul besoin d'expédients en guise de légitimation ou d'explication. La répartition numérique des sexes, leur entrée ou sortie de la scène de même que la tenue qu'ils portent constituent des repères visuels inconditionnels. Ce dernier élément détermine d'ailleurs leur virtuosité technique. Ce qui détermine tout dans les ballets de Van Manen, c'est l'entente et la multiplicité de sentiments que les danseurs établissent entre eux lorsqu'ils apparaissent dans ou justement hors du champ de vision l'un de

l'autre. Des danseurs qui dansent pour le public et qui ne se regardent jamais sont impensables dans un ballet de Van Manen. Par l'attitude de la tête, le cou et le torse relevés et la liberté que cela donne aux hanches et aux pieds marquant le sol, un danseur ou une danseuse laisse transparaître s'il (elle) sent et transmet le discours qui sous-tend la danse.

Valeur individuelle et inviolabilité sont prioritaires. Autrement dit: une construction Van Manen impose au danseur ou à la danseuse un moule tout en lui offrant en même temps toute liberté d'étaler son propre charisme. Le plus grand éloge pour Van Manen, c'est qu'on lui dise qu'avec ses ballets, il fait entendre au public les adagios, sonates ou préludes les plus connus sous une forme totalement nouvelle. Entre-temps, il a vu représenter une grande partie de ses ballets par de nombreux danseurs du monde entier. Il sait donc combien les nombreux contextes différents ont donné de nouvelles significations à ses créations. Pour cette raison, il veut utiliser son prix pour archiver son œuvre sur DVD pour la postérité. Il est en effet convaincu que sa contribution à la formation d'une tradition ne restera vivante que si des chorégraphes futurs lui appliquent leurs propres interprétations.

*Eva van Schaik
(Tr. M. Goffard)*

CINÉMA

Willem Elsschot au cinéma: l'art cynique du «baratineur»

Willem Elsschot, pseudonyme d'Alfons de Ridder (1882-1960), a longtemps été considéré comme «infilable» en raison de son style littéraire. En 1973, Frans Buyens a cependant risqué une première tentative en réalisant une version filmée de *Het Dwaallicht* (Le Feu follet), mais l'entreprise se solda par un échec. Les nombreuses adaptations télévisées ne sont pas non plus parvenues à transposer sa prose sobre et subtile en un récit filmé cohérent. «La belle phrase ne passe pas au cinéma,» a déclaré Christophe Dirickx, scénariste de *Villa des Roses*. Récemment,