

**Zeitschrift:** Collection cahiers d'artistes  
**Herausgeber:** Pro Helvetia  
**Band:** - (1997)  
**Heft:** -: Alias : Guilherme Botelho, chorégraphe / choreographer

**Artikel:** Alias : Guilherme Botelho, chorégraphe / choreographer  
**Autor:** Botelho, Guilherme / Coutau, Caroline  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-555530>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# ALIAS

Guilherme Botelho,  
chorégraphe / choreographer

Pro Helvetia  
Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997



**«Parce que je suis de la dimension de ce que je vois  
et non de la dimension de ma propre taille.»**

Fernando Pessoa / Alberto Caeiro: *O Guardador de Rebanhos*

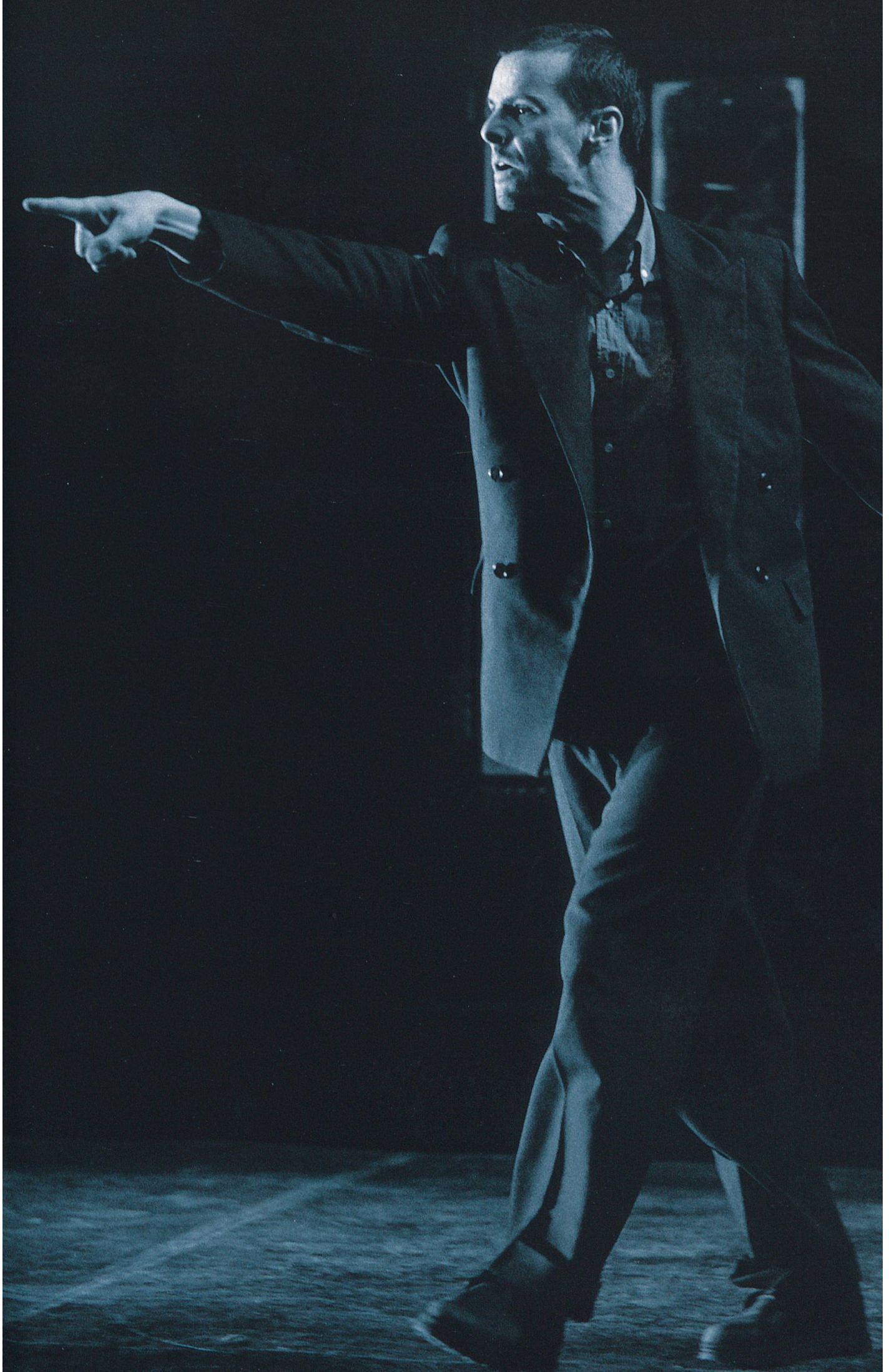
(« Porque eu sou do tamanho do que vejo  
e nao do tamanho da minha altura »)

## **ALIAS**

**Guilherme Botelho,  
chorégraphe / choreographer**

**Pro Helvetia  
Fondation suisse pour la culture**

**Cahiers d'artistes 1997**



## GUILHERME BOTELHO, DANSEUR ET CHORÉGRAPHE

Caroline Coutau

Au téléphone, il donne l'impression qu'on le dérange fortement. Comme si on le sortait de son monde un peu violemment. Pourtant, oui, il est volontiers d'accord de faire l'effort, de répondre, de se reconnecter sur l'extérieur. Il a un air hirsute alors même que ses cheveux sont coupés à ras. Malgré un corps digne d'un athlète, il garde un aspect brouillon, charmant. Sa myopie vient contredire une démarche un brin macho. Il est né au Brésil à São Paulo, mais il vit en Suisse, à Genève. Bref, Guilherme Botelho cultive les paradoxes. Il le dit lui-même: «Il faut vivre les contraires: travailler sur un seul aspect des choses, c'est la mort.»

C'est *Scène de famille*, un spectacle du chorégraphe argentin Oscar Araiz qui a été décisif: le jeune Guilherme a quinze ans. Il sort du théâtre bouleversé et décide de devenir danseur. Même si chez lui, à São Paulo, danser, c'est comme dormir et manger: quelque chose de franchement normal. Mais la normalité, pour lui, n'a rien d'inintéressant. Au contraire, c'est par elle, en la saisissant, que l'on peut, peut-être, réussir à s'approcher du vrai. Car sa danse n'a pas d'autre objectif: parler des gens, au plus près de ce qu'ils sont, au plus près de leur vérité.

Il prend donc des cours de danse. Trois ans plus tard et parce qu'il est doué, une occasion inespérée s'offre à lui: devenir danseur dans la compagnie du Ballet du Grand-Théâtre de Genève que dirige... Oscar Araiz. Pendant dix ans, il éblouit de sa présence le public du Grand Théâtre de la cité de Calvin. Mais les dimanches sont moroses, il s'ennuie un peu. Alors, en 1987, il crée sa première chorégraphie, «parce que j'avais besoin d'aller vers une danse plus engagée, une danse où la recherche du mouvement est fondée sur l'investissement personnel du danseur». Aujourd'hui, les dimanches passent sans même qu'il ait le temps de s'en apercevoir: en 1993, il a fait le saut et créé *Alias*, compagnie de danse contemporaine indépendante.

Entre-temps, il a croisé Lloyd Newson, directeur de la compagnie londonienne DV8. Deuxième rencontre déterminante. Surtout parce que le chorégraphe anglais vient confirmer ce besoin de peupler la scène non plus d'étoiles évanescentes, mais de gens, en chair et en os. Ce qu'il apprécie encore chez Lloyd Newson? La conjonction d'une impressionnante liberté dans la composition et d'une rigueur, d'une précision remarquables. Deux qualités antagonistes qui font certainement aussi l'identité du travail de Botelho.

Depuis la création d'*Alias*, il n'arrête pas. Les tournées, les cours, un film, des chorégraphies pour d'autres compagnies lui laissent tout juste le temps, qu'il prend cependant avec fermeté, de travailler à une création par année. Et même s'il n'a rien d'un thésard, il abat aussi un travail impressionnant en amont des répétitions: lectures, enquêtes, notes vont constituer le point de départ du travail avec les danseurs. Il se met ainsi, avec une certaine jouissance, à l'épreuve. Lui comme les autres d'ailleurs. Cette volonté d'aller toujours au-delà des apparences, ce souci de vérité comme une quête jamais achevée se double d'une humilité sûrement essentielle à la création: «J'improvise avec les danseurs, je fais des erreurs avec eux, j'ai honte en même temps qu'eux. A chaque spectacle, il me faut à tout prix apprendre, sinon je ferais mieux d'arrêter.»

Entier, intègre, obstiné, il sait pourtant aussi jouer, séduire et beaucoup s'amuser. Sur scène son personnage est souvent un peu clown, avec tout le romantisme qui est attaché à cette espèce de marginal intégré. Mais toujours avec une énergie extraordinairement maîtrisée. Grande technique et humilité sont ainsi unis au service d'un art de la sincérité.

## DANSER

S'aimer, se battre, se plaire et s'embrasser.

Nettoyer, se déshabiller, se cacher.

Rire, pleurer et sourire.

Se tirer les cheveux, se lécher, se soutenir.

Tordre sa cravate, jouer, se rencontrer.

Saisir le réel, l'attraper à pleines mains pour le comprendre, le voir, se comprendre et se voir. Ce désir d'être au plus près de la vérité des êtres, Guilherme Botelho le vit au travers de la danse: «A travers elle, je cherche à peler la réalité pour la goûter sous ses différentes couches.» Le chorégraphe fouille ainsi dans la mémoire du corps pour mieux surprendre ce réel. Car le corps ici n'est pas seulement matière, mais aussi un réceptacle, chargé d'histoires et de sensations.

Ainsi la danse de Botelho relève le langage corporel de tous les jours, le tend, l'étire afin d'exprimer, à l'état brut, c'est-à-dire vierge des couches de l'apparence, les émotions des hommes et des femmes.

«Quand on cherche, et qu'on trouve un mouvement juste, il peut contenir une sorte d'évidence, dont je ne saurais expliquer la finesse, la nuance ou encore la force...»

La danse de Botelho est directe, claire et physique. Emotion charnelle, transe organique, tempête rythmique, propulsions en rafales: le danseur, comme suspendu, se jette à corps perdu dans le mouvement pour capter l'émotion vraie. Les corps deviennent ce qu'ils font.

«J'aborde une chorégraphie par trois «entrées»: l'investissement personnel de l'interprète, le thème et la composition proprement dite. Elles constituent trois priorités qui peuvent s'enchevêtrer au point de créer parfois un moment privilégié où se rencontrent le spectacle, la réalité et le sens même de la pièce: le spectacle par le biais de la composition, le réel par celui de l'interprète et le sens, lui, au travers du thème.

Je cherche à aller vers ce genre d'instant rares, éphémères et fragiles dans l'espace desquels se tutoient de très près ces éléments jusqu'à opérer une sorte de symbiose. Quand cela arrive, l'émotion crée du sens, tout comme ce dernier génère du trouble.»

## RACONTER

Dans les spectacles de Guilherme Botelho, toujours la même et universelle question, lancinante: comment fait-on pour vivre avec soi-même et avec les autres? Avec ceux de son sexe et ceux de l'autre?

Mais chaque fois, la question est posée sous un angle bien défini. Avec *En Manque*, on assiste aux rapports de force d'une petite communauté de gens pris à l'intérieur d'une enceinte: les arrivées courageuses dans ce qui ressemble parfois à une arène impitoyable font contrepoint aux fuites apeurées. De toutes les manières est conjugué le besoin d'être aimé. Passions, amourettes, premiers émois, méchancetés: sur tous les tons, les approches de l'autre se jouent. Pour *Moving a Perhaps*, Botelho s'est concentré sur notre réflexe constant de contrôle: de soi, du corps, des situations, des autres. Il s'est demandé «comment le corps perd-il la tête, que se passe-t-il lorsqu'on se laisse envahir par un sentiment, posséder par un rythme». Dans *Contrecoup*, il s'agit «d'explorer ce qui se passe à l'intérieur des gens qui vivent la violence». Pour ce spectacle, où l'on nous donnait à voir la difficulté de regarder la violence, le chorégraphe s'est donné tous les outils pour «une exposition la plus naturaliste et la plus nue possible: montrer la violence avec de la violence». Lectures, mais aussi entretiens avec des professionnels et des victimes (actives et passives) d'agressions.

En phase avec la vie, Botelho travaille à aiguïser son regard et celui des autres «pour mieux voir les choses de tous les jours». Les attitudes universelles des hommes et des femmes sont mises en situation et rendues tangibles. Gênés ou arrogants, envieux ou attendris, sûrs d'eux ou mal à l'aise, hystériques ou sereins, crispés ou déjantés, joyeux ou tristes, cruels ou sympathiques: les corps – dont les secrets, les malheurs et les bonheurs transparaissent – sont mis à nu pour frapper l'imagination d'un public soumis à l'épreuve lui aussi, parce qu'il y est question de chacun de nous.

## TRAVAILLER AU STUDIO

On entre dans le site industriel de Sécheron. Entre les organisations internationales et le lac, c'est une zone étrange, hybride, à mi-chemin du grand standing, du luxe des hôtels quatre étoiles et du terrain abandonné, dévasté, déserté. Le studio de la compagnie se trouve à côté d'une imprimerie et au-dessus d'un carrossier. S'il pleut, il pleuvra aussi dans le studio. Le décor, donc, est urbain, industriel, et un peu surréaliste: le silence qui règne dans ce complexe de bâtiments qui va des années 1910 aux années septante a quelque chose d'indéniablement poétique. Un lieu qui va comme un gant à la compagnie *Alias*.

C'est *mardi*, premier jour d'une semaine de *research project*: six danseurs ont passé l'audition et sont invités à travailler avec le chorégraphe, accompagné de Kylie et Joseph, deux permanents de la compagnie. Après cette semaine, Guilherme Botelho choisira trois ou quatre danseurs pour participer à la nouvelle création. On sent quelques tensions. Le premier jour, en réalité, c'est surtout une prise de contact: chacun dévoile, un peu, de lui-même.

Après la classe technique, Botelho propose des exercices. Travailler avec la qualité du caoutchouc / un mouvement continu, puis un mouvement sec, dur / Draguer quelqu'un / Raconter une histoire particulière qui vous est arrivée / Imiter quelqu'un qui vous dérange, qui vous gêne, qui vous énerve, qui vous fait réagir négativement / «Physicaliser» cette personne, c'est-à-dire la comprendre et l'intérioriser au point de la rendre transparente grâce à son corps et au mouvement / Exposer une série de qualités que vous recherchez dans l'amour et les dire vite, sans se laisser le temps de réfléchir / Exercice à deux: un va vers l'autre, a envie de le toucher, l'embrasse, se pend à lui, l'autre, oui, il aurait bien envie de faire comme le

premier, mais, c'est plus fort que lui, il est dégoûté / Faire un animal tout en lui donnant une qualité humaine / Chorégraphe son visage, lui faire passer le catalogue de vos expressions, mais outrées, celles que le masque de la bienséance cache. Dans chacun de ces exercices: donner, beaucoup, de soi.

Après une improvisation, le chorégraphe s'approche du danseur, enlève éventuellement ses lunettes. Avant tout commentaire, il prend son temps pour réfléchir, bien dire les choses, ne pas blesser, mais les dire quand même.

Quand il regarde un danseur travailler, il a la tête légèrement penchée en avant, debout, concentré. Il sourit de plaisir si l'un ou l'autre a trouvé quelque chose.

Prendre son temps. Se mettre à l'épreuve, tâtonner, expérimenter, éprouver, essayer encore, et encore. Il commente, dirige.

Si un danseur «raconte» une histoire intéressante, il lui demande de recommencer, un peu autrement, en parlant par exemple, ou en fumant une cigarette, ou en exagérant, ou sans bouger: «Try to pull, to stretch the reality.»

*Vendredi.* Les danseurs sont fatigués. Mais Guilherme ne ralentit pas pour autant le rythme, ni ne baisse l'intensité des exercices. Son exigence va jusque dans la fatigue, elle l'accompagne, car souvent «c'est à l'intérieur de la fatigue qu'on est le plus proche de soi»: plus la force de composer, «c'est là que le masque tombe». La transparence prend le dessus, sur le contrôle et l'apparence: «Quand les gens saturent, tout à coup, quelque chose se déclenche et on trouve l'émotion juste, car on n'arrive plus à retenir le corps. Il est plus fort que nous. En fait, j'essaie de stimuler le corps pour qu'il ramène du matériel comme malgré lui.»

Il s'agit d'aller loin, jusque dans la moelle de la réalité, jusqu'aux limites de chacun. Et c'est par l'exercice d'improvisation qu'on y parvient le mieux, car il permet, oblige à se surprendre soi-même, à se servir de son corps comme support révélateur.

## L'INTERPRÈTE

«Avec le danseur, je cherche à ce que sa personne porte la pièce. Cela ne signifie pas qu'il doit être ce qu'il est dans la vie, mais seulement qu'il puisse reconnaître en lui son action sur scène. Souvent, la personne, ce qui fait son individualité, se cache derrière une technique ou un certain style. Trouver la personne dans le danseur est un grand travail! Et je n'aime pas les danseurs, j'aime les gens qui dansent.»

## KYLIE WALTERS

Kylie Walters, qui danse avec Botelho depuis trois ans, se laisse transporter en toute confiance par une sensation forte. Généreuse de sa personne, elle n'a pas peur d'avoir du plaisir sur scène ou dans un exercice. Toujours à la limite de la chute, ses mouvements sont assurés par une technique suffisamment forte pour être totalement sûrs et spontanés à la fois. Chez elle, la technique ne camoufle pas la personne:



## JOSEPH TREFELI

De petits mouvements qui n'ont l'air de rien, mais qui dégagent intensément. Légers soubresauts de l'épaule, de la main, du bas du visage, du bassin, pendant que le reste du corps reste calme, presque impassible. Et le regard est le plus souvent comme étonné, enfantin. Sur scène, il ressort de son personnage une profonde humanité. Ses gestes sont comme des élans qu'il ne parvient pas à réprimer. Son air de ne pas y être le rend suspect ou drôle et plus attachant encore. Légère ironie, jeu plein de brisures, précision diabolique, mais aussi investissement total. Sa technique lui donne une liberté qui lui permet de se dévoiler sans jamais perdre de vue ce qu'il est en train de faire. Que ce soit recouvrir de peinture noire l'intégralité de sa personne avec un gros pinceau ou simplement regarder la scène.

Engagé, Joseph Trefeli jouit de ce qui fait l'une des particularités d'*Alias*. Elle tourne comme peu de petites compagnies de danse contemporaine ont la chance de le faire. Ces tournées, en Europe de l'Est et de l'Ouest principalement, lui permettent d'énormément danser sur scène: «J'apprends beaucoup.» C'est rare, dans une compagnie indépendante.

Très logiquement, cela signifie aussi un grand respect pour les interprètes: «Nous parlons beaucoup ensemble du travail. Nous faisons réellement partie du processus créatif: chacun apporte sa personne, son individualité, mais aussi son regard, ses propositions.»

Surtout, ce qu'admire cet Hongrois d'origine, qui pratique d'ailleurs avec un charme certain et une fougue brûlante les danses folkloriques hongroises, chez Guilherme Botelho, c'est sa capacité de révéler à chacun ce qu'il est, ce qu'il a «et de le développer, toujours en cherchant l'extraordinaire qui se tapit dans l'ordinaire».

## GILLES LAMBERT, SCÉNOGRAPHE

Un mur courbe, monumental. Une demi-heure de pluie qui tombe sans discontinuer sur une scène devenue paradis perdu. Un sol qui s'effondre... Si Gilles Lambert n'avait pas un esprit aventureux, s'il n'avait pas un très grand métier, il ne serait probablement pas entré dans la galaxie Botelho. Mais il fallait aussi, c'est évident, la certitude pour le scénographe de se trouver face à une démarche originale. Et la fraîcheur, la saine rage avec laquelle le Brésilien genevois d'adoption est sorti de l'univers du Grand-Théâtre a fini de convaincre Lambert.

Quand Gilles Lambert se met à collaborer avec Botelho, il en est déjà loin dans sa réflexion sur l'espace, sur le rapport entre l'acteur, ou le danseur, et celui qui regarde. Car c'est bien la première question: «Trouver, chaque fois, la bonne confrontation entre danseur et spectateur.»

«Parce qu'il arrive toujours avec des demandes énormes, la construction d'espaces pour Botelho est des plus stimulante. La complexité technique qu'elles induisent m'amène naturellement à une réflexion esthétique.» Pour *Moving a Perhaps*, le chorégraphe lui dit: «Ce serait bien s'il pleuvait.» Tout en cherchant à résoudre ce qui ressemble à un problème plutôt compliqué (comment faire circuler dans un théâtre plus de 1500 litres d'eau, qui de plus doit être chaude?), il avance sur le plan artistique. Et imagine une immense toile faite de collages de plusieurs tableaux du Douanier Rousseau. Le décor est là:



une scène devenue forêt vierge inondée; c'est l'univers moite, un peu étouffant, mais aussi plein d'une poésie de paradis perdu, de *Moving*.

Autre élément important qui séduit Lambert: la manière qu'a le chorégraphe d'utiliser le décor comme un véritable partenaire «de telle sorte qu'il exploite complètement, voire développe le dispositif scénographique. En fait, Botelho utilise ce que je lui propose comme une contrainte, poursuit Gilles Lambert. Du coup, de façon récurrente, le décor trouve chez lui une fonction d'imposition, voire de violence.» Ainsi, tel un «poids social» qui régit les comportements, «comme un environnement qui représente la société», le mur d'*En Manque* sert autant à cacher qu'à montrer, sorte de présentoir de la gent humaine, des petits jeux entre les hommes et les femmes, on peut s'y suspendre comme s'y cogner, s'en servir comme appui ou refuge ou s'y confronter comme à une enceinte rigide de prison, empêchant toute liberté. Double à nouveau, l'eau dans *Moving a Perhaps*, complique les mouvements, les ralentit, les alourdit, mais elle permet aussi, peut-être, aux choses d'enfin se passer, aux gens d'enfin se rencontrer, d'oser, parce que la situation ne ressemble plus à rien de connu. Ainsi, l'«aspect souvent monumental, lourd, contraignant du décor exprime d'autant mieux la fragilité, la faiblesse des hommes que montre Botelho».

«Je conçois le décor comme un monde, un nid pour que les événements s'y déroulent. Il doit créer du sens tout en créant un monde. Je cherche à travailler sur le réel, mais j'ai un rapport très onirique au décor: j'aime qu'un décor me fasse voir des fantômes.

Les décors de Gilles Lambert ont cette capacité de nous faire entrer dans un univers étrange sans nous éloigner de la réalité.»

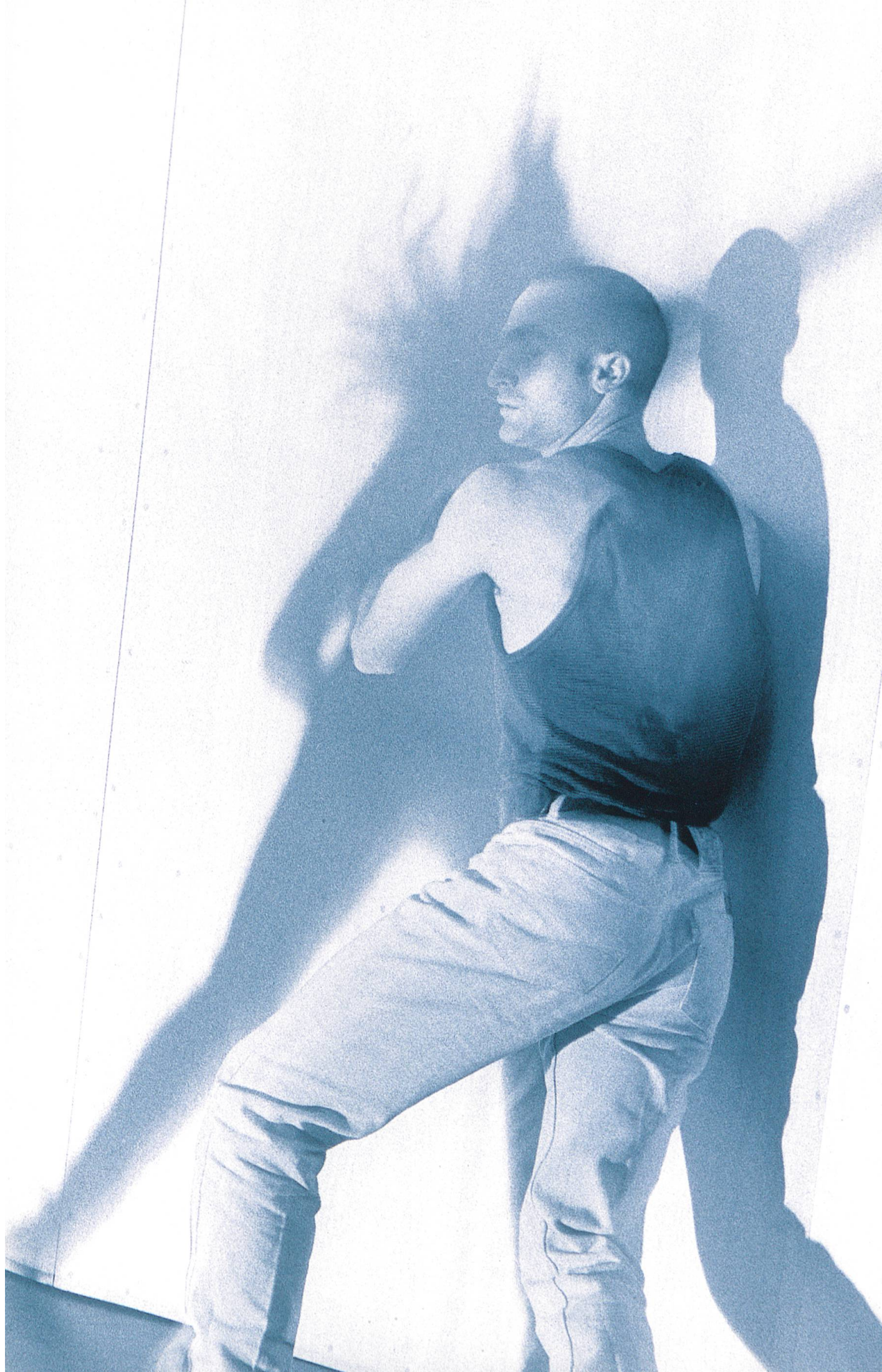
## LES COSTUMES, UN REGARD AU SERVICE DE LA PIÈCE

Caroline de Cornière

Le vêtement est là comme élément constitutif du sens de la pièce et comme une caractéristique d'un personnage/danseur. Parce que le vêtement (l'habillement) fait partie intégrante de notre façon d'être, de notre rapport aux autres, il est un positionnement plus ou moins conscient de notre identité; par conséquent il véhicule du sens. Il doit donc être conçu pour soutenir le travail du chorégraphe et de l'interprète. Il est travaillé à partir du thème de la pièce et du personnage/danseur: le personnage au sein de la dramaturgie et le danseur dans son individualité (son corps, son âge, son look, sa gestuelle...). Travailler à partir de ce positionnement ne veut pas forcément dire qu'il doit abonder dans sa direction mais apporter du sens au sens en fonction des limites que posent le sujet, le décor, la chorégraphie, les personnages/danseurs.



**EN MANQUE**













# MOVING A PERHAPS













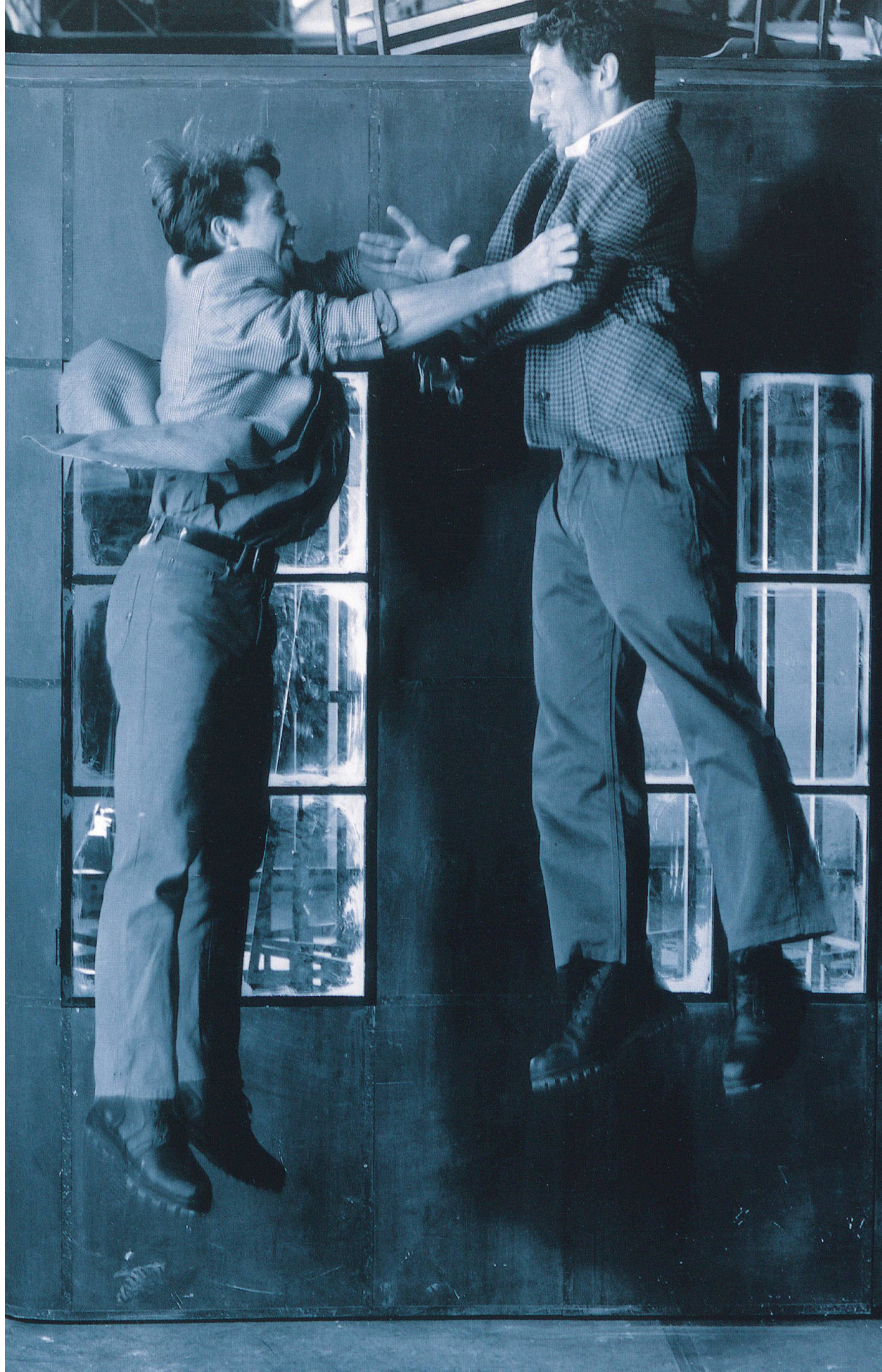




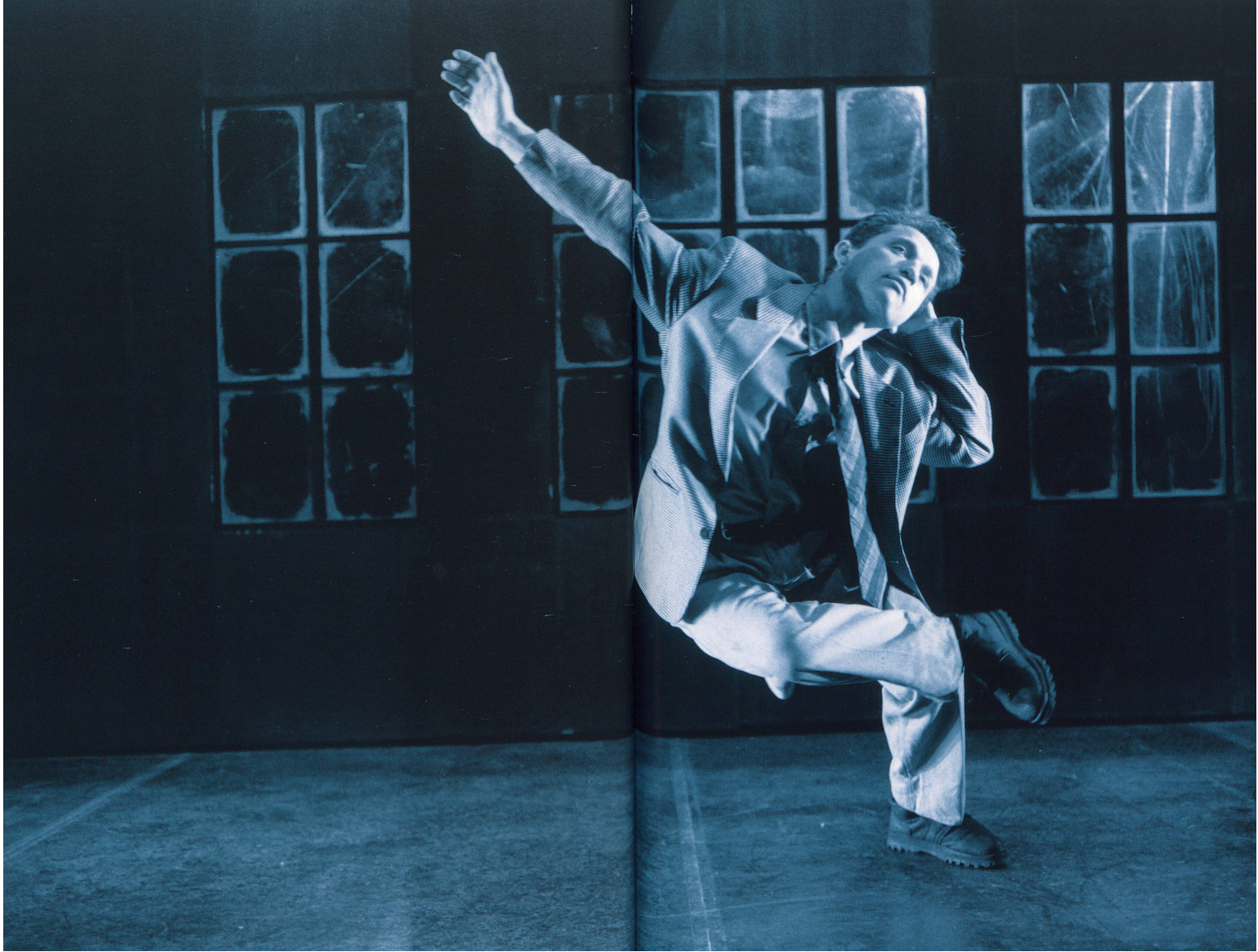




# CONTRECOUP















When you call him on the phone, it feels like you are really disturbing him; as if you were pulling him out of his world too abruptly. Nevertheless, he is willing to make the effort to answer, to reconnect with the outside world. He looks sloppy, even though his hair is cut really short. In spite of a body – that could very well be that of an athlete – he appears to be a bit unshaven, yet charming. His shortsightedness seems somewhat contradictory with his macho gait. He was born in São Paulo, Brazil, but lives in Geneva, Switzerland. In a nutshell, Guilherme Botelho is a man of paradoxes. As he says himself: “In life one has to experience the opposites: working on only one aspect of things is like death.”

*Scène de famille*, by Argentinian choreographer Oscar Araiz, has been the real trigger. The young Guilherme Botelho is fifteen years old then. He is so moved as he walks out of the theatre that he decides to become a dancer; even though in São Paulo, his home town, dancing is like sleeping and eating – just another thing people normally do. But for him, there is nothing wrong with normality. Quite on the contrary, it is in catching glimpses of normal every day life that we can get closer to our authenticity. And Guilherme’s dance has no other objective than that of talking about people, in their truest and most intimate ways.

So he starts taking dance classes. Three years later, and because he is gifted, an unhoped-for opportunity presents itself: to come to Geneva to become a member of the Ballet du Grand-Théâtre, whose artistic director is none other than... Oscar Araiz. For the next ten years, his presence will be a delight for the Geneva audience. But Sundays are monotonous, and Guilherme is a bit bored. So in 1987, he presents his first choreography, “because I felt the need to work towards a more committed style of dance where movement develops on the basis of the dancer’s personal involvement”. Now, Sundays go by without him noticing it: in 1993, he took the plunge and founded *Alias*, an independent contemporary dance company.

In the meantime, he has met Lloyd Newson. Second crucial encounter. Especially because the English choreographer confirms this need to fill the stage with real people as opposed to evanescent prima ballerinas. Another thing he likes about Lloyd Newson’s work is the conjunction of an impressive freedom in the composition and remarkable rigor and precision. Two antagonistic qualities which are also clearly characteristic of Botelho’s work.

Since he founded *Alias*, Guilherme Botelho has not had a minute’s rest. Touring, teaching classes, the shooting of a film, and choreographing for other companies barely leave him enough time – but he does manage – to work on a new piece every year. And although he is no scholar, he gets through a lot of work before starting the rehearsal period: reading, investigating and taking notes constitute the beginning of the working process with the dancers. And this is how, with a certain pleasure, he starts challenging himself. The others follow. This desire to go beyond the surface, this search for truth as a never ending quest, is accompanied by a strong sense of humility which is probably essential to the creation process: “I improvise with the dancers. I make mistakes with them. Sometimes I feel ashamed just like

them. In each performance, I need to be in a learning process; if not, I would rather just quit.”

Straightforward, honest, unyielding, he also knows how to play, seduce and have a lot of fun. On stage he often plays a clown-like character, with all the romanticism that is related to this marginal yet integrated figure. But there is always this extraordinarily controlled energy. A strong technique and a great dose of humility are thus, together, serving his art of authenticity.

## DANCING

*Loving, fighting, seducing and kissing. Cleaning, undressing, hiding. Laughing, crying and smiling.  
Pulling hair, licking, holding. Twisting a tie, playing, meeting.*

Grabbing reality, feeling it with both hands to understand and see it, to understand and see ourselves. The desire to get as close as possible to reality, Guilherme Botelho chose to live it through dance: “Through it, I try to peel off reality in order to get a taste of every single layer.” Thus the choreographer delves into the memory of the body in order to catch reality alive. Because here the body is not only matter, but also a container, full of stories, full of feelings.

Botelho’s dance takes down the body language of daily life, stretches it out, expands it to express, in the rough, free from the layers of appearance, the emotions of men and women.

*“In the creation process, when you find a movement that is true, it can contain some sort of evidence, whose subtleness, nuance or strength I would not know how to explain...”*

Botelho’s dance is direct, clear and physical. Carnal emotion, organic trance, rhythmical tempest, propulsions in gusts: as if suspended, the dancer throws himself headlong into the movement in order to capture the true emotion. Bodies become what they are doing.

*“I approach a choreography from three different angles: the personal involvement of the performer, the theme and composition itself. When these three perspectives intermingle, they sometimes create a privileged moment where performance, reality and the meaning of the piece meet: the performance happens through composition, reality via the performers and meaning through the theme.*

*These rare, fleeting and fragile moments where all three elements overlap so closely that they create some kind of symbiosis is what I am aiming for. When that happens, emotion creates meaning, which in turn generates emotion.”*

## TELLING A STORY

*“I would like my work to bring me closer to life, give me a new perspective, make me question reality, the way I look at it, the way I experience it.”*

Private quarrel upstairs. The tension rises, the decibels also. Downstairs, a couple dances, fools around, plays seduction

games, becomes more and more agitated. The upstairs people, out of their minds, start throwing plates all over the place. The downstairs people go about their business, indifferent to the rage of their upstairs neighbors, yet contaminated by an atmosphere that is becoming increasingly electric: a general frenzy sets in. Everything gets out of control. Plates keep flying. The floor is covered with pieces of broken glass. But they go on dancing, imperturbable, as if in a bubble, carried away. The risk of getting hurt is real. A fifth character, very quiet, observes the scene; his presence is strong even though he shows no apparent reaction. Then, all of a sudden, the situation materializes: the upstairs floor, slowly, almost irremediably, starts caving in. The upstairs couple is off base. For real.

Guilherme Botelho's pieces always ask the same, universal, recurring question: how can one live with one's self and with others? with those of the same sex, and those of the opposite sex? But each time, the argument is looked at from a different perspective. *En Manque* features the power plays that take place within a small community of people imprisoned by a surrounding wall: some people enter with courage in what sometimes looks like a ruthless arena while others, frightened, escape. People's need to be loved is expressed in every possible way. Passionate feelings, light affairs, first love, moments of spitefulness: every possible approach is played out. In *Moving a Perhaps*, Botelho focuses on our almost irrepressible need to control: one's self, our body, situations, others. He asks himself: "How can the body lose its head? What happens when we let feelings invade us, when rhythm possesses us?" *Contrecoup* "explores what happens inside people involved in violent relationships". In this piece, which dealt with the difficulty in looking at violence, the choreographer used every possible tool to "show violence with violence: exposed as natural and naked as possible". He read books, but also met with specialists and victims of violence (both active and passive).

During the rehearsal period, he had the company work with a psychologist (a former boxer) who specializes in violent behavior: Richard Hellbrun lead several training sessions around the theme of fighting. "In these sessions we have been able to see how the dancer reacted when he was invaded, pushed into a corner by a boxer: one dancer would turn his back on him, an other would offer himself to him, totally surrendering; it was amazing to see how different the reactions were."

*"My dancers and I share our experiences, ideas, illusions, habits, anxieties, in short our lives, so we can try to ask ourselves the real questions."*

Friendly slaps turning into nasty hits which in turn grow into big blows; open and happy faces becoming severe and worried; a duet between a man and a woman, with all the ambiguous components of an intimate relationship – sensuality, complicity, nostalgia for another desire, selfishness, exchanges – ending up in some sort of game, harassment in disguise, where movement is used as a weapon. In the end, she leaves, confused.

In line with life, Guilherme Botelho works on sharpening his perception and that of others "in order to get a better look at the reality of daily life". Universal attitudes of men and women are put in situation and made accessible. Whether embarrassed or

arrogant, envious or tender, self-confident or ill-at-ease, hysterical or serene, tense or abandoned, joyful or sad, cruel or sympathetic: the bodies – whose secrets, misfortune and joys show through – are exposed, laid bare to strike the imagination of an audience that is put to the test as well, because it is about all of us.

## WORKING IN THE STUDIO

First, you have to enter the industrial site of Sécheron, this strange, hybrid area that lies between the international organizations and the lake, halfway between the comfort of luxury hotels and the desolation of a deserted, abandoned waste land. Next to a printing house and a garage is the company's studio. If it rains outside, it will rain inside. The scenery is urban, industrial and a little surreal: there is something undeniably poetic about the silence that reigns in this manufacturing complex made of houses built between 1910 and 1970. This place seems tailor-made for the *Alias* company.

*Tuesday.* First day of a "research project" week: six dancers have been picked in the audition and invited to work with the choreographer and his two dancers, Kylie and Joseph. At the end of the week, Guilherme Botelho will choose three or four dancers for his new piece. There is a little tension in the air. The first day is mostly getting to know each other, everyone revealing a part of himself.

After the technique class, Botelho suggests a few exercises. Working with an elastic quality/continuous movements, then with jerky, staccato movements. Coming on to somebody. Telling a particular story that happened to you. Imitating a person that disturbs you, bothers you, gets on your nerves, makes you react negatively. "Embodying" this person, i.e understanding and interiorizing the person in such a way that he/she becomes transparent through movement and the body. Giving a series of qualities that you are looking for in a lover and telling them as fast as you can, without thinking. Working in pairs: one person walks up to an other, wants to touch her, kisses her, clings to her; the other person, yes, would like to do the same, but cannot help being disgusted. Behaving like an animal, but giving it a human quality. Making a dance with your face, making it go through the "catalogue" of your expressions, the outrageous ones, especially those which the mask of decorum wants to hide. And in each exercise, giving a lot of yourself.

After an improvisation, the choreographer walks up to the dancer, sometimes taking off his glasses. Before saying anything, he takes time to think, in order to phrase things appropriately, without hurting anybody's feelings but still saying what needs to be said: "It's interesting because it becomes something else." He is careful, sensitive in his expectations: "I may be wrong, maybe it's not that at all, but I have the feeling that you are interpreting, acting too much. You worry too much about the outside of the movement, instead of concentrating on how it feels." He tries it too, shows something, says: "No, that's not it either, try and be clearer." When he watches a dancer work, he stands up, concentrated, his head bent slightly forward. He has a smile of contentment when this or that person has found something he likes.

Taking time. Challenging one's self, searching, experimenting, testing, trying again and again. He comments, gives directions: "Here, there is a physical quality that needs to be found, out of which emotion will arise. There is no need to push it", "Don't think about how it looks, but about how it feels", "Keep surprising yourself", "Let things happen", "Expressing is not describing". If a dancer "tells" an interesting story, he might ask him to start over, in a slightly different way, for instance taking or smoking a cigarette, exaggerating, staying still: "Try to pull, to stretch the reality."

He often asks Joseph and Kylie what they think; he gladly asks for help when he does not know. If he has doubts, he says so. As days go by, the conversation starts to include everyone; people talk about somebody's suggestion, about the theme of a particular exercise.

*Friday.* The dancers are tired. But this is no reason for Guilherme to slow his rhythm down or reduce the intensity of the exercises. His demand for commitment goes beyond fatigue; fatigue is part of the work, because lots of times "it is in this tiredness that you are the closest to yourself": when there is no strength left to act, "that's when the mask drops". Transparency prevails, over control, over appearance: "When people are exhausted, all of a sudden something happens and you find the true emotion, because you can no longer hold back. The body is stronger than we are. In fact, I am trying to stimulate the body in such a way that it provides material, almost in spite of itself."

You want to go as far as you can, get to the bone of reality, to the threshold of your limits. And improvisation is what best serves this purpose, because it allows you, forces you to surprise yourself, to use your body as an instrument of self-revelation. Playing with caricatured expressions is emblematic in that regard. The purpose is to recognize yourself in the grimaces: poses that reveal ourselves, poses that most of the time, in extreme conditions, we do unconsciously, poses we strike alone in front of a mirror. You want to have a series of about ten poses that are typical of you. If you can really let go, they should come out by themselves. The exercise has to be done with a certain rhythm. Of course, there is a devilish side to it, in that you have to give out secret, intimate aspects of you, but it is also playful, because exaggerated.

## THE PERFORMERS

*"I want the dancer's personality to carry the piece. It does not mean that he should act on stage the way he does in real life, but rather that he should be able to recognize in himself his actions on stage. Often, the personality, the individuality of the person is hidden behind a technique or a certain style. Finding the person in the dancer is not an easy task. It is not the dancers that I like, it is people who dance."*

## KYLIE WALTERS

Kylie Walters, who joined Guilherme Botelho's company three years ago, trustingly lets herself be carried by sensational experiences. Dancing generously, she is not afraid to have fun on

stage or in an exercise. Always on the verge of falling, her movements are supported by a technique that is strong enough to be totally reliable and spontaneous at the same time. Her technique does not conceal her personality.

## JOSEPH TREFELI

Tiny gestures that seem insignificant but make a strong impression. Small shoulder, hand, face, pelvis movements, as the rest of the body remains quiet, almost impassive. Most of the time, his expression is that of an astonished child. On stage, a profound humanity is expressed in his character. His gestures are like impulses he cannot suppress. His "absent" look makes him sometimes intriguing, sometimes funny, and all the more endearing. Subtle irony, a variety of rhythms, extreme precision, and total commitment. His technique gives him a freedom that allows him to reveal himself without ever losing track of what he is doing, whether that is taking a thick brush to cover his entire body with black paint, or simply watching what is going on on stage.

It is not easy to get into the company. "During the audition", says Joseph Trefeli, "Guilherme tries to get to know everyone, in depth, in two days. But he plays the game as well, gives a lot of himself, talks a lot about his work. He gives a clear picture of the direction he wants the work to take." Now a member of the company, Joseph Trefeli enjoys one of *Alias'* particularities: the company tours like few small companies do. Touring – in Eastern and Western Europe mostly – gives him the opportunity to perform a great deal: "I learn a lot. In an independent company with few dancers, and where therefore you are an integral part of the creative process, it is rare to have the opportunity to dance in so many theaters and to have so much contact with the audience." About the work? "It is very demanding, whether on the physical, mental or emotional level: if I play something wrong on stage, if I am fake, the audience will not follow me." And you want to get the audience to feel, not so much to understand. Logically enough, this implies also a great deal of respect for the performers: "We talk a lot about the work together. We are really part of the creative process: everyone brings his personality, his individuality, but also his perception, his suggestions."

This native of Hungary – who practices with obvious charm and burning ardor Hungarian folk dance – admires above all in Guilherme Botelho his capacity to reveal to each dancer what he is, what he has, "and to develop it, always looking for the extraordinary that lies in the ordinary".

## GILLES LAMBERT, STAGE DESIGNER

A curved, monumental wall. Half an hour of rain pouring without interruption on a stage that looks like a lost paradise. A floor that collapses... If Gilles Lambert had not had an adventurous mind, if he had not been so experienced, he would probably never had entered the Botelho galaxy. But obviously the stage designer also needed to be sure he was dealing with an original and new approach. The freshness, the healthy drive with which the Brazilian dancer, Genevan by adoption, left the universe of the Grand-Théâtre, was all Lambert needed to be convinced.

By the time Gilles Lambert started to collaborate with Guilherme Botelho, his reflection on space, and on the relationship between the actor – or the dancer – and whoever is watching him, was already quite elaborated. Because this is the fundamental issue: “Finding, each time, the right relationship between the dancer and the audience.” Trained at the *École supérieure d’art dramatique* of the *Théâtre National* in Strasbourg, he stayed for eight years at the *Théâtre populaire romand*; he then started working free-lance and in close collaboration with Claude Thébert and Anne-Marie Delbart for the *Théâtre du Sentier*, Philippe Morand (currently director of the *Théâtre de Poche*), Darius Peyamiras and others.

“Because he always comes in with huge expectations, building sets for Botelho is very challenging. The technical complexity they imply necessarily leads me to a reflection on aesthetics.” For *Moving a Perhaps*, the choreographer told him: “It would be nice if it could rain.” While he was trying to solve what looked like a rather complex problem (how to get 1500 liters of water – hot water if possible – to circulate in a theater?), he made headway on the artistic, creative level. He imagined a huge canvas made out of collages from several pieces by Henri Rousseau. And there was the set: the stage had become a wet jungle. Such was the sticky, somewhat suffocating universe of *Moving*. Yet a world full of the poetry of a lost paradise.

Another important element Lambert likes: the way in which the choreographer uses the set, as a true partner, “in such a way that he fully takes advantage of the set, sometimes even enhancing it. In fact, Botelho uses what I give him as a constraint”, continues Lambert. “As a result, in a recurring way, the set takes on an imposing, sometimes violent role”. In *En Manque*, just like “social pressure” ruling behavior, “like an environment representing society”, the wall is used to hide as much as it is used to show, like some sort of display shelf of the human race, of the small games between men and women. You can hang from it, hit yourself against it, you can use it as a support, as a shelter, or face it like the surrounding wall of a prison, ruling out all possibility of freedom. In *Moving a Perhaps*, it is the water that assumes a double role: it makes movements more complicated, slower, heavier; yet it also allows things to finally happen, and people to finally meet and be daring, because the situation no longer looks familiar. Thus, “the often monumental, heavy, restraining aspect of the set expresses particularly well the frailty, weaknesses of the people Botelho reveals to us”.

Water, wind, plates sent flying around and breaking into pieces: “These real elements create a more direct relationship with the audience”, comments the stage designer. “In *Moving a Perhaps* for instance, once the effect of surprise is over, you enter a sticky, damp universe. *For real*, as children put it.” In a theater also, you want to live real experiences that give you the opportunity to see, undisguised, human beings and their wildest dreams. And this is where Gilles Lambert and Guilherme Botelho meet: in their capacity to create a *fantastic* world, a world where the spectator can find the emotions of his childhood.

*“I see the set as a world, a nest where events take place. While creating a world, it needs to create meaning. I am trying to work on reality, but I have a very dreamlike relationship to the set: I like it when a set makes me see ghosts.*

*Gilles Lambert’s sets have the capacity to make us enter a strange universe without taking us away from reality.”*

## THE COSTUMES, IMAGES IN THE SERVICE OF THE PIECE

Caroline de Cornière

The costume is used as an element bringing meaning to the piece and as a characteristic of a personage/dancer. Because clothes (what we wear in our daily life) are an integral part of what we are, and how we relate to others, they become a more or less conscious statement about our identity; they, therefore, carry meaning. The costume has to be conceived with the purpose of supporting the choreographer’s and the dancers’ work. It is based on the theme of the piece and on the character/dancer: the character inside the piece and the dancer in his individuality (his body, his age, his looks, his way of moving...). Working with this conception does not necessarily mean that the costume has totally to fit the theme; it means that it should give meaning to the meaning, within the limits imposed by the subject matter, the set, the choreography, the characters/dancers.





**ALIAS COMPANY**

**Chorégraphe / Choreographer**

**Guilherme Botelho**

**Assistante artistique / Assistant**

**Caroline de Cornière**

**Administration**

**Simone Ferro**

**Conseiller / Adviser**

**Gabrielle Décoppet**



1993

Naissance de la compagnie / Creation of the company

fin / end of 1993

«I remember red»

mars / march 1994

«En Manque»

juin / june 1995

«Moving a Perhaps»

octobre / october 1996

«Contrecoup»

mars / march 1998

«On ne peut pas toujours être en apnée»

1994

Prix romand des spectacles indépendants pour «En Manque» / Prize for independent productions Frenchspeaking part of Switzerland for "En Manque"

1996

Prix d'encouragement de la Banque Cantonale de Zurich au festival TheaterSpektakel pour «Moving a Perhaps» / Prize of the Zurich TheaterSpektakel Festival for "Moving a Perhaps"

1997

Prix du Meilleur Court Métrage au festival Tout Ecran, Genève, pour le film de Pascal Magnin d'après «Contrecoup» / Prize at the Festival Tout Ecran for a film by Pascal Magnin, based on "Contrecoup".

Contact

Alias Compagnie

14, av. de Sécheron

CH-1202 Genève

Tél. 0041 (0)22 731 23 61

Fax 0041 (0)22 731 24 60

**EN MANQUE**

**Choreography** Guilherme Botelho & Didy Veldman  
in collaboration  
with the interpreters

**Interpreters** Guilherme Botelho  
Fiona Cameron  
Simone Ferro  
Robert Julien Tannion  
Didy Veldman

**Original music** Pascal Auberson

**Scenography & Costume** Gilles Lambert

**Lighting designer** Liliane Tondellier

**CONTRECOUP**

**Choreography** Guilherme Botelho  
in collaboration  
with the interpreters

**Assistance** Caroline de Cornière

**Interpreters** Mikel Aristegui  
Guilherme Botelho  
Lara Martelli  
Joseph Trefeli  
Kylie Walters

**Original music** Andrès Garcia &  
Robert Grassi

**Scenography** Gilles Lambert

**Costumes** Caroline de Cornière

**Lighting designer** Jack Thompson

**MOVING A PERHAPS**

**Choreography** Guilherme Botelho  
in collaboration  
with the interpreters

**Assistance** Fiona Cameron  
Simone Ferro

**Interpreters** Marc Berthon  
Guilherme Botelho  
Fiona Cameron  
Louise Hedley  
Kylie Walters

**Original music** Pascal Auberson

**Scenography & Costumes** Gilles Lambert

**Lighting designer** Liliane Tondellier

**Technicians** Daniel Demont  
Patrick Allen  
Niet Leang-Sprey  
Jean-Claude Blaser  
Jean-Marc Serre

## ILLUSTRATIONS

Couverture / Cover:	Lara Martelli – Contrecoup
page 1:	Guilherme Botelho – Contrecoup
page 7:	Joseph Trefeli – Contrecoup
page 9:	Guilherme Botelho – En Manque
page 11:	Robert Julien Tannion – En Manque
pages 12, 13, 14, 15:	Simone Ferro et Robert Julien Tannion – En Manque
page 17:	Louise Hedley – Moving a Perhaps
pages 18 / 19:	Guilherme Botelho et Kylie Walters – Moving a Perhaps
pages 21, 23, 25:	Kylie Walters – Moving a Perhaps
pages 26 / 27:	Kylie Walters, Guilherme Botelho, Marc Berthon, Louise Hedley, Fiona Cameron – Moving a Perhaps
page 29:	Mikel Aristegui et Joseph Trefeli – Contrecoup
pages 30 / 31:	Mikel Aristegui et Kylie Walters – Contrecoup
pages 32 / 33:	Joseph Trefeli – Contrecoup
pages 34 / 35:	Guilherme Botelho et Joseph Trefeli – Contrecoup
page 37:	Mikel Aristegui et Kylie Walters – Contrecoup
pages 42 / 43:	Robert Julien Tannion et Didy Veldman – En Manque
pages 48 / 49:	Mikel Aristegui et Kylie Walters – Contrecoup

Photographies / Photographs: Marc van Appelghem

Texte / Text: Caroline Coutau

Traduction / Translation: Odile Ferrard, Genève

Lectorat / Editing: Hans Jürgen Balmes, Winterthur

Correction / Proof-reading: Marianne Sievert, Zürich

Conception graphique / Layout: Atelier Lars Müller, Baden; Guilherme Botelho, Genève

Photolithos / Lithos: Ast & Jakob AG, Köniz

Impression / Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PRO ● HELVETIA  
■ Γ

Collection Cahiers d'Artistes

Erstpublikationen junger Künstlerinnen und Künstler  
aus der Schweiz.

Herausgegeben von PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung

© 1997, Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'Artistes

Premières publications d'artistes de Suisse.

Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA

© 1997, Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'Artistes

First publications of Swiss artists.

Edited by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA

© 1997, Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers

5401 Baden, Switzerland

ISBN 3-907044-69-X

**«Le spectacle est essentiel aussi,  
sinon on écrit un bouquin.»**

**Youssef Chahine**

**("Performing is essential too, otherwise you write a book.")**

