

Université Charles de Gaulle - Lille 3

UFR Humanités

Claire Dutilleul

**La culture propre des pièces de  
Sidi Larbi Cherkaoui**

**La notion d'hétérogénéité cohérente dans les  
pièces *Rien de rien, Foi, Apocrifu et TeZuka***

*sous la direction de Philippe Guisgand*

Mémoire de Master 2 Art

Parcours Danse / Pratiques performatives

Année universitaire 2015-2016



Université Charles de Gaulle - Lille 3

UFR Humanités

Claire Dutilleul

**La culture propre des pièces de  
Sidi Larbi Cherkaoui**

**La notion d'hétérogénéité cohérente dans les  
pièces *Rien de rien, Foi, Apocrifu et TeZuka***

*sous la direction de Philippe Guisgand*

Mémoire de Master 2 Art

Parcours Danse / Pratiques performatives

Année universitaire 2015-2016



# Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Philippe Guisgand, pour m'avoir accompagnée et soutenue pendant ces deux ans de recherche, pour sa présence paisible, non jugeante et non inquiète lors de tous mes moments de doute et de panique.

Je souhaite aussi vivement remercier la Cie Eastman, et notamment Johanne de Bie et Jessy Jollings, ainsi que les Ballets C. de la B., pour m'avoir fournie toutes les vidéos et informations sans lesquelles cette recherche n'aurait pas pu se faire.

Je remercie du fond du cœur Antoine et Laurence Dutilleul, qui ont toujours voulu que je finisse ce Master, non pas pour eux mais pour moi. Qui m'ont soutenue du début à la fin. Qui m'ont laissé le temps et l'espace de faire les choses à mon rythme. Et qui ont toujours tout mis en place pour que je me réalise.

Un grand merci à Mélanie Favre, pour son amitié, son soutien, et sa vitalité contagieuse.  
Great thanks to Gina, the Maxstraße flatshare, Ben and Spirit for welcoming me for my « thesis writing residency ».

Thanks to Janne for the very comforting green jumper.

Thanks to the waiters of Lo Spazio for supporting me everyday with free teas.

Thanks to all my friends from Tanzfabrik for their support and inspiring presence.

Et encore merci à Jacques Rancière et à huile essentielle de menthe poivrée.

## Avant-propos

J'ai découvert le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui avec sa pièce *Origine*, en 2009, au Théâtre de l'Espace de Besançon. J'étais alors en formation de théâtre et cette rencontre, avec la danse contemporaine et avec ce chorégraphe, a eu un impact très important pour moi. Celle-ci a mené, un an plus tard, à ma rupture avec la pratique du théâtre, et mes premiers pas en danse.

Actuellement en voie de professionnalisation, j'aime considérer que mon identité en tant que danseuse est flamande. Quelque chose, chez les chorégraphes flamands, dont Cherkaoui, a marqué profondément et durablement mon imaginaire, mon corps, et mes inspirations et aspirations esthétiques. Ce mémoire est donc comme un retour à mes premiers amours.

En commençant cette recherche, je reviens à cette toute première expérience en danse, cette première rencontre, ce premier coup de foudre. Comme un hommage. Comme un temps pour revenir à la source, à quelque chose d'évident et d'acquis pour moi : ce chorégraphe qui constitue un mini mythe fondateur pour moi. Et je prends de la distance, pour me confronter à ce mythe et le questionner. Comment l'importance symbolique qu'a Cherkaoui pour moi a-t-elle déterminé mon regard sur lui jusqu'ici ? M'étais-je déjà autorisée à ne pas aimer ce qu'il fait ? Avec cette recherche, j'évalue ce qui a changé chez moi depuis cette première fois. Je prends du temps et du recul, au-delà du choc initial. Je passe par différentes phases, comme dans une relation, des phases d'amour, d'énervement, parfois de désintérêt. Et je reviens à l'amour pour d'autres raisons. Je trouve des points d'entente et d'intérêt plus profonds. Je développe une compréhension des œuvres, et ainsi j'ai l'impression de comprendre l'homme derrière celles-ci. Je pense posséder cette base de respect et d'estime qui me permet la critique, avec une bienveillance qui ne tombe ni dans la condescendance ni dans le ménagement. Je souhaitais ainsi questionner mes évidences tout comme ses évidences à lui. Je ne promets ni d'être tendre, ni d'être objective. Juste de proposer mon regard sur les choses.

# Sidi Larbi Cherkaoui

## *Sa vie*

Sidi Larbi Cherkaoui est un chorégraphe flamand, né à Anvers en 1976. Il commence son parcours de chorégraphe en 1999, lors d'une collaboration avec la compagnie de théâtre Anonymous Society. Sidi Larbi Cherkaoui réalise ensuite ses premières chorégraphies en tant que membre du collectif Les Ballets C. de la B. – *Rien de rien* (2000), *Foi* (2003), *Tempus Fugit* (2004).

En dehors de ses créations, Cherkaoui a collaboré à divers projets. Il collabore avec la compagnie de théâtre Theater Stap, pour *Ook* (2000), en collaboration avec Nienske Reehorst. De plus, il collabore avec d'autres danseurs et/ou chorégraphes pour la création de différents duos comme *Zero Degrees* (2005) avec Akram Khan, *Play* (2010) avec Shantala Shivalingappa, *Dunas* (2009) Maria Pagès, ou encore avec des moines du temple Shaolin avec *Sutra* (2008).

De plus, Cherkaoui a travaillé pour plusieurs opéras, dont trois mis en scène par Guy Cassier, ou encore *Shell Shock* (2014) mis en scène par Koen Kessel. Il travaille aussi pour de nombreux Ballets ou compagnies de danse en Europe, comme *In Memoriam* (2004) et *Mea Culpa* (2006) avec les Ballets de Monte Carlo, ou *Boléro* (2013) en collaboration avec Damien Jalet et Marina Abramovic pour le Ballet de l'Opéra de Paris. Mais aussi dans le monde avec *Orbo Novo* (2009) pour le Cedar Lake Contemporary Ballet de New-York.

De 2006 jusqu'à 2009, il est artiste en résidence au Toneelhuis où il a créé les productions *Myth* (2007) et *Origine* (2008). Depuis 2008, il est également artiste associé du Sadler's Wells de Londres.

Il crée en 2010 sa propre compagnie, Eastman, installée au DeSingel, Campus des arts international d'Anvers. Avec Damien Jalet et Antony Gormley il crée *Babel<sup>(words)</sup>*, la partie finale du triptyque qu'il a commencé avec *Foi* et *Myth*. Depuis, il a créé avec Eastman la pièce *TeZuka* en 2011, pour 15 danseurs et musiciens sur l'oeuvre du maître de manga japonais Osamu Tezuka. En 2012, il crée *Puz/zle* avec 11 danseurs, les chanteurs corses d'A Filetta, la chanteuse libanaise Fadia Tomb El-Hage et le musicien japonais Kazunari Abe. Il a également assuré la chorégraphie d'*Anna Karénine*, le film de Joe Wright avec Keira Knightley et Jude Law.

En 2013 a eu lieu à Pékin la première de 生长 *Genesis*, en collaboration avec Yabin Wang. La première représentation de sa dernière production, *Fractus V*, a lieu en septembre 2015 à Anvers et le spectacle est actuellement en tournée internationale. Sidi Larbi Cherkaoui a été récemment nommé directeur artistique du Ballet Royal de Flandres, fonction qu'il associe à la direction artistique de sa compagnie Eastman.

Cherkaoui est un chorégraphe extrêmement prolifique, comptant plus de cinquante productions depuis sa toute première chorégraphie en 1999. Jusqu'à cinq projets sont créés certaines années, alors que la plupart des chorégraphes de son importance produisent une pièce tous les deux ans, avec parfois quelques collaborations parsemées.

## *Son œuvre*

Je considère que la spectaculographie de Cherkaoui est divisée en trois catégories de pièces. Il y a ses créations, ses collaborations et ses commandes extérieures. Les *commandes extérieures* sont toutes les pièces qui lui ont été commandées, soit par des [compagnies de danse](#) ou [Ballets internationaux](#), soit par des [compagnies de théâtre](#), ou pour des [opéras](#), ou encore par des [lieux](#) de création chorégraphique, ou des [festivals](#) artistiques.

Il y a aussi ce que j'appelle ses *collaborations*. C'est un terme choisi arbitrairement pour son aspect simple. Pourtant, je considère que toute pièce de Cherkaoui, peu importe sa catégorie, est une collaboration, que ce soit avec ses danseurs ou d'autres artistes. La collaboration et le partage font toujours partie de son processus de création. Cependant, je placerai dans cette catégorie [collaboration en duo](#), et ses [collaborations avec un groupe](#). Ces [duos](#) sont des pièces dont Cherkaoui n'est pas le seul chorégraphe. Il travaille avec un autre artiste, et tous deux sont à la fois chorégraphe et interprète de la pièce. Il s'agit de *Zero Degrees* avec Akram Khan (danseur de kathak), ou de *Play* avec Shantala Shivalingappa (danseuse de kuchipudi), ou de *Dunas* avec Maria Pagès (danseuse de flamenco).



J'appelle « **collaborations avec un groupe** » les pièces *Sutra* et *M!longa*. Pour *Sutra*, Cherkaoui collabore avec un groupe de moines du temple de Shaolin. Il danse lui-même dans cette pièce, ou est remplacé par l'un de ses danseurs en tournée. Pour *M!longa*, Cherkaoui part en Argentine pour s'immerger dans les milongas de Buenos Aires. De cette expérience, il crée une pièce avec un groupe de danseurs rencontrés là-bas, ainsi que deux de ses danseurs, Damien Fournier et Johnny Lloyd. Ainsi, dans ces deux pièces, Cherkaoui travaille en collaboration avec un groupe, à partir de leurs pratiques spécifiques, les arts martiaux et le tango.

Et enfin, il y a les pièces que je considère comme ses « **créations** ». Il s'agit des pièces dont Sidi Larbi Cherakoui est l'unique chorégraphe, créées par la compagnie Eastman, ou avant qu'elle n'existe produites par différents lieux ou structures, comme les Ballets C. de la B. Ce peut être des pièces de groupe, avec un grand nombre de danseurs. Par exemple, *Myth* possède quatorze danseurs sur scène. Mais aussi des pièces avec un nombre d'interprètes plus réduit, comme *Apocrifu* avec trois danseurs, ou *Origine*, avec quatre danseurs.

- 1999 **Anonymous Society** - cie Anonymous Society
  
- 2000 **Rien de rien**  
**Ook** - Theater Stap
  
- 2003 **Foi**
  
- 2004 **Tempus Fugit**  
**In Memoriam** - Ballets de Montecarlo
  
- 2005 **Loin** - Ballet du Grand Théâtre de Genève  
**Some girls are bigger than others** - cie Anonymous Society  
**Zero Degrees** - en collaboration avec Akram Khan  
**Corpus Bach** - commande du Concertgebouw de Bruges
  
- 2006 **Aleko** - commande du Festival international des Arts de Tokyo  
**Mea Culpa** - Ballets de Monte Carlo  
**End** - Ballet Cullberg

- 2007 **La Zon-Mai** - commande de la cité nationale de l'histoire et de l'immigration à Paris  
**Intermezzo** - commande de la Toneelhuis d'Anvers  
**L'homme de bois** - Ballet royal danois  
**Myth**  
**Apocrifu**
- 2008 **Origine**  
**Sutra** - avec les moines du temple Shaolin
- 2009 **House of the sleeping** - opéra mis en scène par Guy Cassier  
**Orbo Novo** - Cedar Lake Contemporary Ballet  
**Faun** - commande du Sadler's Wells de Londres  
**Dunas** - en collaboration avec Maria Pagès
- 2010 **Babel (words)**  
**Das Rheingold** - opéra mis en scène par Guy Cassier  
**Play** - en collaboration avec Shantala Shinvaliggapa
- 2011 **Labyrinth** - Ballet national d'Amsterdam  
**TeZukA**
- 2012 **Puz/zle**  
**Anna Karenina** - film de Joe Wright  
**Siegfried** - opéra mis en scène par Guy Cassier  
**Valtari** - film de Christian Larson, musique de Sigùr Ros
- 2013 **Götterdämmerung** - opéra mis en scène par Guy Cassier  
**Boléro** - Ballet de l'Opéra de Paris, en collaboration avec Damien Jalet et Marina Abramovic  
**M!longa** - avec des danseurs argentins de tango  
**生长 Genesis**
- 2014 **Noetic** - Ballets de Göteborg  
**Shell Shock** - opéra mis en scène par Koen Kessels
- 2015 **Fractus V**

# Introduction

Au départ, je voulais juste travailler sur Sidi Larbi Cherkaoui. Mon sujet était alors encore vague : je voulais peut-être travailler sur la scénographie et le traitement du décor dans ses pièces. Finalement, j'en suis venue à m'intéresser à la notion de culture dans ses pièces.

On parle souvent de Sidi Larbi Cherkaoui comme étant un artiste usant d'une certaine interculturalité dans son travail chorégraphique. J'utilise volontairement le « on », comme un sujet général et incertain. Je ne sais pas d'où vient cette idée. Est-ce un terme utilisé par Cherkaoui lui-même ? Par la compagnie Eastman ? Ou peut-être par des personnes ayant écrit sur lui, ou des critiques ? Il me semble en tout cas que cette idée est presque devenue une idée reçue, qu'« on » - moi y compris - accepte, et réutilise, sans se poser la question son fondement.

On avance alors l'argument du casting cosmopolite, qui regroupe des danseurs aux nationalités et donc aux cultures différentes. Or, de nos jours, toute grosse compagnie de danse contemporaine possède un casting international. Les danseurs sont des travailleurs mobiles qui bougent en fonction des opportunités professionnelles, il n'est donc pas étonnant pour une compagnie de l'importance de la Cie Eastman de regrouper des danseurs venus des quatre coins du monde.

Ensuite, on pourrait justifier cette étiquette interculturelle par le travail de l'hybridation de certaines formes culturelles traditionnelles. Or, comme le dit pertinemment Sally Banes : « Nous parlons souvent de l'hybridité ou la fusion culturelle aujourd'hui comme s'il s'agissait d'un phénomène nouveau. À vrai dire la danse spectaculaire, en Europe et en Amérique, est depuis longtemps une tradition hybride, empruntant librement aux rituels, et aux formes théâtrales populaires et classiques non européens »<sup>1</sup>. La danse contemporaine est donc hybride, depuis ses premiers pas.

---

<sup>1</sup> BANES Sally, *Our Hybrid Tradition*, in *Danse : langage propre et métissage culturel*, dir. Chantal Pontbriand, Parachutes, 2001, Montréal, p. 21.  
(traduit de l'anglais par nos soins)

Ainsi, l'originalité de Sidi Larbi Cherkaoui ne réside ni dans un casting international, ni dans une hybridation des formes. Pourtant, ces deux données sont bien constitutives de son travail, et participent de sa singularité. Selon moi, ce qui différencie Cherkaoui des autres chorégraphes ne réside pas dans le « quoi », mais dans le « comment ». Il se différencie car il *revendique* sa dimension interculturelle, alors qu'elle reste un simple état de fait pour d'autres. En effet, il cherche *volontairement* à constituer un casting hétérogène, en termes de physiques, d'âges et de nationalités. Et il cherche à recruter des danseurs avec différentes pratiques, de façon à les utiliser dans un travail d'hybridation. Ainsi, ces faits sont *explicités* et *revendiqués*. Il s'agit, selon moi, de l'« argument de vente » de Sidi Larbi Cherkaoui.

Partant de cette première constatation, j'ai voulu creuser, et savoir ce qu'il se trouve au-delà de cette étiquette qu'il revendique. Qu'y a-t-il de superficiel et de substantiel dans cette « marque de fabrique » ? Qu'y a-t-il de culturel chez Sidi Larbi au-delà du casting de ses pièces ? Y a-t-il réellement hybridation de formes culturelles dans son travail chorégraphique ?

Dans sa thèse sur le processus de création de *Myth*, Cristelle Khoury présente Sidi Larbi Cherkaoui comme un artiste dont « le travail montre manifestement un intérêt envers l'interculturel »<sup>2</sup>. Elle alimente cette idée de la pensée de Grau, qui considère comme interculturel tout « artiste qui s'immerge dans une forme artistique donnée sans que son objectif soit de s'y spécialiser ou d'y rester »<sup>3</sup>. Mais pour justifier cette thèse, Khoury cite des projets comme *Zero Degrees*, *M!longa*, ou *Sutra*.

Il me semble ici nécessaire de distinguer les différentes catégories de pièces de Cherkaoui. Je disais plus tôt que son œuvre se divise, selon moi, en trois catégories<sup>4</sup>. Je distingue ainsi ses créations de groupe de ses collaborations en duo avec un autre artiste ou avec un groupe. Dans cette dernière catégorie, Cherkaoui danse et chorégraphie en duo avec un autre danseur spécialisé dans une autre technique de danse que la sienne. Il

---

<sup>2</sup> KHOURY Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de Myth de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat non éditée, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand 2, 2014, p. 92.

<sup>3</sup> GRAU Andrée, « Intercultural Research in The Performing Arts », *The Journal of Society for Dance Research*, Vol.10 (2), Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 15-17.

<sup>4</sup> Voir partie *Sidi Larbi Cherkaoui, Son œuvre*, p. 7.

s'agit du kathak dans *Zero Degrees* avec Akram Khan, du kuchipudi dans *Play* avec Shantala Shinvalingappa, et du flamenco dans *Dunas* avec Maria Pagès. Ainsi, ces trois projets se fondent explicitement et volontairement sur le dialogue entre deux individualités et deux pratiques de danse. Et de plus, sur le travail de dialogue entre la danse contemporaine, la spécialité de Cherkaoui, et une technique de danse traditionnelle et apparentée à une culture spécifique. En effet, le kathak et le kuchipudi sont deux techniques de danse traditionnelle indienne, et le flamenco est une danse traditionnelle espagnole.

Il en est de même dans *Sutra* et *M!longa*, sous forme d'une collaboration avec un groupe. Il s'agit de moines du temple de Shaolin pour *Sutra*, et de danseurs argentins de tango pour *M!longa*. Cherkaoui collabore donc ici avec un groupe de personnes possédant une technique spécifique, qu'il a été rencontrer dans leur environnement d'origine, le temple de Shaolin ou les milongas de Buenos Aires, et qu'il extrait pour entamer un travail de création. Selon moi, le chorégraphe les utilise presque comme des « ready-made »<sup>5</sup>, qu'il intégrera à un travail de chorégraphie. Il s'agit donc de faire dialoguer ces matériaux culturels spécifiques dans un travail de création de danse contemporaine, en dialogue avec certains danseurs de la compagnie Eastman.

Je ne dis pas que ces différentes collaborations ne sont pas pertinentes au regard de mon sujet d'étude. Mais elles me semblent très évidentes. Il s'agit clairement d'un travail d'échange artistico-culturel. J'avais envie de chercher plus loin, de creuser davantage cette question du culturel chez Sidi Larbi Cherkaoui. Comment celle-ci apparaît au-delà de ses collaborations ? Comment apparaît-elle dans ses créations de groupe ?

Au visionnage des créations de groupe de Cherkaoui, je me suis vite rendue compte que la notion de culture ne se plaçait pas dans un échange et mélange de pratiques culturelles, de danse ou autre, rattachées à une culture géo-située. Cela m'a questionnée, sans me pousser à remettre en question mon intérêt premier. Au contraire, j'ai voulu tenter de trouver une autre perspective, et peut-être trouver une conception de la culture plus subtile.

---

<sup>5</sup> La notion de « ready-made » fut utilisée pour la première fois par Marcel Duchamp, pour désigner des objets manufacturés qu'un artiste s'approprie tels quels.

Certes, les danseurs présents dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui viennent de pays différents, et donc appartiennent à des cultures différentes. De plus, chaque danseur possède différentes compétences et spécialités et qui lui sont propres. Mais celles-ci ne correspondent pas forcément à une pratique traditionnelle de son pays d'origine. Ce genre de catégorisation entre le culturel et l'artistique est vite apparu comme non pertinent. Premièrement, il s'agit de danseurs contemporains, qui ne sont pas nécessairement familiers avec les danses traditionnelles de leur pays. D'autre part, chaque individu est libre de s'intéresser à une pratique culturelle qui n'est pas celle de son pays d'origine, comme c'est notamment le cas de Laura Neyskens, qui est flamande mais spécialisée dans la danse orientale et la danse du ventre. De plus, les créations de Sidi Larbi Cherkaoui ne traitent pas du dialogue entre différentes pratiques culturelles. Elles se construisent autour d'un thème spécifique, et si dialogue culturel il y a, celui-ci serait alors intégré et au service de ce thème développé.

Alors de quoi s'agit-il ? Si les danseurs ne sont pas choisis pour leurs techniques traditionnelles, et si les créations ne traitent pas du culturel, comment s'exprime la notion de culture ?

Je suis donc partie de l'idée d'un interculturel utilisé comme un « argument de vente » chez Sidi Larbi Cherkaoui. J'ai cherché au-delà, et j'ai trouvé les pièces que le chorégraphe a créées en collaboration avec un autre artiste spécialisé dans une danse traditionnelle. Mais je n'étais toujours pas satisfaite, car je trouvais ce dialogue entre différentes traditions de danse encore trop évident. J'ai donc cherché plus loin, et j'ai regardé du côté de ses créations de groupe. Là je n'ai rien trouvé d'évident au regard de la notion de culture. Si certains pas de danses traditionnelles sont esquissés parfois, ils ne sont ni représentants ni représentatifs d'une culture particulière. Le casting est international, mais les danseurs ne sont pas les ambassadeurs de leur pays d'origine. Je pense donc avoir réussi à démêler la façon dont la notion de culture n'apparaît *pas* dans les pièces de Cherkaoui. Maintenant que j'ai épuré ma pensée d'un certain nombre d'idées reçues et de caricatures, il me reste à déterminer quel est le traitement de la notion de culture chez Sidi Larbi Cherkaoui.

## *La notion de culture*

Il me semble réducteur de ramener la question du culturel à la « simple » utilisation d'un patrimoine culturel par le biais de pratiques traditionnelles. Mais alors cette même question demeure : comment s'exprime la notion de culture dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de clarifier ma définition de « culture ». Pour cela, je me suis beaucoup appuyée sur l'ouvrage de Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*. Il s'est apparenté pour moi à une sorte d'encyclopédie condensée de la question, me permettant d'appréhender un ensemble de termes et de questions que regroupe cette notion, en seulement 147 pages. Ce livre m'a donc permis de survoler la notion dans son ensemble, ou une proposition d'ensemble, et de me familiariser avec ses différents aspects et dynamiques.

Je m'attaque alors un sujet sensible : la culture. « Depuis quelques décennies, la notion de culture connaît un succès croissant. [...] Ce succès est dû en partie à une certaine vulgarisation de l'anthropologie culturelle, vulgarisation qui ne va pas toujours sans contresens ou sans simplification excessive. »<sup>6</sup> J'ai bien peur de ne pas échapper à cette tendance à la simplification du terme. Je n'aurai pas la prétention de maîtriser cette notion, car elle est bien trop complexe pour l'ambition de ce mémoire et le temps que j'avais à y consacrer. Parmi cette mer agitée que constitue la tentative de Cuche de proposer des définitions du terme de culture, je décide de m'accrocher à l'une d'entre elles.

Selon Denys Cuche, les cultures sont « des systèmes de valeurs, de représentations et de comportements, qui permettent à chaque groupe de s'identifier, de se repérer et d'agir dans l'espace social environnant. »<sup>7</sup> « Toute culture particulière est un assemblage d'éléments originaux et d'éléments empruntés, d'inventions propres et d'emprunts. »<sup>8</sup> Mais il ne s'agit cependant pas d'une simple accumulation ou « juxtaposition de traits culturels »<sup>9</sup>, mais un « complexe de traits », « un ensemble

---

<sup>6</sup> CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales* (4e édition), La découverte, collection grands repères, Paris, 2010, p. 126.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 40.

organisé d'éléments interdépendants »<sup>10</sup> et « une manière cohérente de les combiner tous. »<sup>11</sup> « Son organisation importe autant, sinon plus, que le contenu »<sup>12</sup>. Elle est donc définie par l'agencement spécifique de tous les traits qui la constitue.<sup>13</sup> Elle « [n'est] pas homogène, mais pas pour autant incohérente. »<sup>14</sup>

Je fais donc le choix pour ma recherche de considérer une culture comme une **hétérogénéité cohérente**. Cette définition me servira d'ancrage, me permettant de questionner la notion de culture dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui. Je fais le choix de cette définition car elle résonne avec mes intuitions premières au visionnage de ses pièces. L'idée d'une hétérogénéité à l'intérieur d'un ensemble qui fonctionne était déjà dans mon esprit, la définition de Cuche est ainsi venue confirmer cette idée.

Cependant, si je prends cette définition de la culture comme base de la recherche, cela change complètement la perspective de celle-ci. Il ne s'agit plus de considérer que les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui sont constituées d'éléments culturels, mais bien que ses pièces constituent une **culture propre**. Je touche alors à une idée qui m'intéresse et que je veux creuser. Au-delà de l'étiquette commerciale d'artiste interculturel, je veux chercher en quoi les pièces constituent une culture propre en tant qu'hétérogénéités cohérentes. Il s'agit donc d'étudier ce qui fait hétérogénéité dans ses œuvres, c'est à dire un ensemble de traits non homogènes, originaux ou empruntés. De plus, il s'agit de comprendre où se trouve la cohérence, en quoi consiste l'agencement spécifique de ces éléments, qui permet à cette culture de fonctionner.

---

<sup>10</sup> CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales* (4e édition), La découverte, collection grands repères, Paris, 2010, p. 48.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 80.



## *Mon corpus*

De façon à étudier cette dimension, j'ai constitué un corpus de pièces de Sidi Larbi Cherkaoui, que je me propose d'analyser à la lumière de mon hypothèse. Plusieurs critères sont venus déterminer mes choix pour ce corpus. Premièrement, j'ai choisi de me concentrer seulement sur les *créations* de Cherkaoui. En effet, cela ne me semblait pas pertinent pour cette recherche de m'intéresser à ses commandes. Il aurait fallu que cela fasse l'objet d'une recherche spécifique quant au statut de ces pièces. Et d'autre part, j'ai aussi mis de côté ses collaborations pour une raison simple, je ne voulais choisir que des pièces où Sidi Larbi Cherkaoui est le seul chorégraphe, de façon à pouvoir étudier plus précisément leurs caractéristiques chorégraphiques et esthétiques. C'est pour cela que j'ai aussi mis de côté *Babel<sup>(words)</sup>*, qui est co-chorégraphiée avec Damien Jalet<sup>15</sup>.

J'ai donc tiré de l'œuvre de Sidi Larbi Cherkaoui quatre spectacles qu'il a seul chorégraphiés, et qui s'étalent entre 2000 et 2011. J'ai décidé de constituer mon corpus de façon à répartir les pièces choisies dans le temps, de façon à avoir une sorte de panel des pièces de Cherkaoui en un peu plus de dix ans. J'avais initialement choisi d'étudier cinq pièces, en intégrant *Puz/zle*, créée en 2012. Mais le manque de temps, et le statut particulier de cette pièce me demandant un traitement plus spécifique, m'ont convaincu de me concentrer sur un corpus plus réduit. Je me retrouve donc avec quatre pièces au final :

- *Rien de rien*, 2000
- *Foi*, 2003
- *Apocrifu*, 2007
- *Tezuka*, 2011

---

<sup>15</sup> Cette décision est pourtant arbitraire et presque absurde car Damien Jalet est le plus proche collaborateur de Sidi Larbi Cherkaoui. Il a dansé dans *Rien de rien*, *Foi*, *Tempus Fugit*, *Myth* et *Tezuka*, et a été assistant chorégraphe pour *Tempus Fugit* et *Sutra*. Jalet est donc une personne qui a énormément contribué aux créations de Cherkaoui, sans revendiquer, la plupart du temps, autre chose qu'un statut d'interprète. Ainsi, son apport aux créations de Cherkaoui ne peut être sous-estimé, qu'il signe la chorégraphie ou non.

Je n'ai pas cherché à prendre les pièces qui renvoyaient à une conception plus évidente de la dimension culturelle du chorégraphe. Par exemple, je n'ai pas gardé *Origine* (2008), qui est pourtant une pièce qui traite explicitement des questions de culture et de différences culturelles, avec un casting constitué d'une Islandaise, d'un Japonais, d'une États-Unienne, d'un Sud-Africain, et de deux chanteuses, l'une libanaise et l'autre scandinave. Un casting incarnant donc les quatre points cardinaux, comme il le dit lui-même. En effet, je pense que cette perspective n'est pas pertinente, et que les questions de culture dans les pièces de Cherkaoui sont présentes de façon beaucoup plus subtile et plus large que les questions de nationalités et pratiques culturelles traditionnelles.

Je me propose donc de faire une analyse de ces pièces en prenant comme perspective ma définition de départ : une culture est une hétérogénéité cohérente. Je ferai tout d'abord une analyse thématique de chacune des quatre pièces, que je ferai suivre d'un bilan récapitulatif me permettant de collecter ce qui fait l'originalité de ces pièces, ainsi que les modalités et dynamiques qui font écho à mon hypothèse. Après ces quatre analyses, il s'agira pour moi de reprendre le matériau problématisé que j'en aurais tiré, de façon à proposer un bilan critique, c'est-à-dire un regard global, à la fois général et détaillé, sur ces quatre pièces par rapport à cette problématique de l'hétérogénéité et de la cohérence.

## ***Rien de rien - analyse***

*Rien de rien* est la première pièce de Sidi Larbi Cherkaoui. Elle a été créée en octobre 2000. Elle est produite par les Ballets C. de la B., la compagnie Eastman n'existant pas encore. La captation que je possède date du 1er juin 2002 et a été filmée au Vooruit à Gand (Belgique). Elle dure environ 1h25.

La pièce est interprétée par six *performers* et un musicien : Damien Jalet, Laura Neyskens, Marie-Louise Wilderijckx, Jurij Konjar, Sidi Larbi Cherkaoui et Angélique Willkie, ainsi que du violoncelliste Roel Dieltiens. Comme Sidi Larbi Cherkaoui est à la fois danseur et chorégraphe, j'ai décidé de nommer tous les danseurs par leur prénom et d'utiliser le nom de « Cherkaoui » pour le désigner dans sa fonction de chorégraphe.

La scénographie est constituée principalement du matériau bois. L'espace de jeu et de danse est délimité par un plancher en bois. Il est entouré de grands tapis, dans les tons rouges. Le fond de scène est constitué d'un grand mur, en bois également, d'environ trois mètres de haut. Une inscription en calligraphie arabe est sculptée en noir sur ce mur, qui dit : « l'interdit attise l'envie. » Une porte se découpe sur ce mur du fond, permettant certaines entrées et sorties. À Cours, une avancée en bois donne sur une petite plateforme d'environ deux mètres de haut, à laquelle on accède par un petit escalier en bois, et de la taille exacte pour accueillir le violoncelliste.

J'ai décidé d'analyser cette première pièce de Sidi Larbi Cherkaoui à la lumière de mon hypothèse première. Ce qui tient de la culture dans la construction des pièces de Cherkaoui dépasse les seules questions de coutumes ou traditions géographiques et réside davantage dans une utilisation constante d'une hétérogénéité cohérente.

## Les différents médias

*Rien de rien* est une pièce pluridisciplinaire. Elle intègre de la musique live, du chant, de la parole, de la danse, issue de différents styles de danse et du monocycle. L'hétérogénéité se ressent donc dans le nombre de différents médias utilisés. Elle provient d'une *profusion* de médias différents.

### *La musique et le chant*

Tout d'abord, la pièce *Rien de rien* est accompagnée par de la musique, celle-ci est jouée live par le violoncelliste Roel Dieltiens. Il interprète un répertoire contemporain, comme Gubaidulina, Kodaly, Ligeti, etc. La musique n'est pas dans un rapport évident et linéaire avec la danse. Tous les deux ne se trouvent pas présents au même moment, ou l'un commence et l'autre le rejoindra plus tard. De plus, la danse ne cherche pas toujours à correspondre au rythme ou à l'énergie de la musique. Ainsi, tous les deux apportent souvent une énergie et une qualité différentes, qui cohabitent sur le plateau.

De plus, le violoncelle n'est pas le seul élément de musique dans la pièce. Le chant est aussi présent à plusieurs reprises. Ici, ce sont les danseurs qui chantent, et non des musiciens à part. Je souhaite commencer par le second moment de chant, qui arrive à la fin de la pièce. Alors qu'Angélique finit un solo qui l'a amenée à se déshabiller complètement, elle commence à chanter. La scène est alors silencieuse depuis un moment, elle chante donc *a capella*, dans une langue que je ne connais et ne reconnais pas. Puis elle vient se placer près de l'escalier et Laura la rejoint pour chanter avec elle. Après un moment le violoncelle reprend, et Angélique, qui a enfilé une longue robe, l'accompagne en chantant une version *soul* de *Stop* de Sam Brown. C'est une chanson lente et chaude, qui vient donner une atmosphère plus calme, après tous les moments de danse et de rebondissement de la pièce.

Dans le premier temps de chant, Sidi Larbi vient se coller dans le dos de Damien, au centre du plateau. Damien commence à chanter un chant *a capella*, en latin. La lumière s'atténue pour donner une atmosphère plus intime. Après un moment, il commence un jeu de bras avec Sidi Larbi, en motif de « Shiva »<sup>16</sup>, comme s'il avait

---

<sup>16</sup> Voir partie « *Shiva* » et *manipulation*, p. 26.

quatre bras. Leurs mouvements sont lents et délicats. Sa voix, peu sûre au début prend de l'assurance, offrant un chant de plus en plus intense, et touchant. Il est rejoint par Sidi Larbi et Jurij pour un chant à trois voix. La danse des bras en « Shiva » devient de plus en plus rapide, sans perdre de sa délicatesse. Elle augmente en intensité avec la musique.

Plusieurs choses sont intéressantes selon moi dans ces scènes et cette utilisation du chant. Ici, la musique n'est pas un accompagnement de l'action, mais constitue l'action elle-même. Le chant amène à ces deux reprises une atmosphère nouvelle, un peu de calme et de douceur dans cette pièce toujours en mouvement et qui part dans toutes les directions. De plus, si le chant est le cœur de l'action, il accepte volontiers de cohabiter avec les autres *performers* sur le plateau. Ces deux scènes de chant sont des moments où les autres danseurs sont présents sans être actifs. Ou, s'ils sont actifs, ils effectuent quelques petites actions qui constituent plusieurs micro-éléments qui favorisent cette atmosphère dispersée où chaque *performer* est dans sa bulle. On peut alors les voir différemment, dans une atmosphère intime qui laisse apparaître quelques traits de leur personnalité.

### *Le monocycle*

Dans la scène qui précède l'entrée du monocycle, Laura est sortie en portant Damien sur son épaule. La lumière est très faible. Le violoncelle joue un morceau très rapide et énergique pendant qu'Angélique est à la face en train de faire un discours silencieux : ses lèvres bougent et elle effectue des gestes connectés à ce qu'elle dit, mais aucun son ne sort. Ses mouvements commencent à prendre de plus en plus d'ampleur, et sont presque violents. Pendant ce temps Jurij danse sur toute la surface du plateau. Il s'agit principalement d'une danse au sol, qui intègre parfois quelques acrobaties. De son côté, De son côté, Sidi Larbi est collé face contre le mur et se déplace très lentement vers Jardin, si lentement qu'on ne le voit pas bouger. Il laisse sur le mur une grande trace rouge là où il passe, comme s'il saignait abondamment de l'abdomen.

C'est donc dans ce contexte que Laura revient sur scène, vêtue d'une longue robe blanche à crinoline. Elle se trouve perchée sur un monocycle, et fait un tour de scène tout en agitant ses bras dans tous les sens, avec un air mal assuré. Elle chute en arrière sur les fesses et le monocycle sort de scène sans elle à Jardin. Laura effectue

ensuite quelques sauts et tours pour s'amuser avec la jupe. Elle se place toujours face, et fait tout cela explicitement à destination du public dans une énergie assez cabotine, comme un numéro d'adresse pour plaire à l'audience. Puis finalement elle met le derrière de sa crinoline sur sa tête, et place ses paumes ensemble sur son sternum. Elle se trouve donc à l'intérieur d'un rond blanc, en position de prière, comme représentant la Vierge Marie. Elle recule alors jusqu'au fond tout en restant face, récupère son monocycle et sort. Ici, la présence du monocycle est anecdotique. Il s'agit d'un élément nouveau, qui intervient pour un court temps et amène un effet de surprise et un renouveau de la dynamique.

### *La parole*

La parole est très importante dans *Rien de rien*, en termes d'occupation de l'espace spatio-temporel de la pièce. Elle prend l'espace spatial car la personne qui parle est presque toujours au premier plan, sur le plateau et dans la répartition sonore. Et elle occupe un peu moins d'un tiers du temps de la pièce.

Il ne s'agit pas de conversation entre les interprètes, la parole est dans cette pièce essentiellement à base d'anecdotes racontées face, en adresse public. C'est pour cela que je parle simplement de parole, et pas de théâtre. La parole n'est pas rattachée à un jeu théâtral, dans le sens où les interprètes ne jouent pas et ne vivent pas une histoire. Ils racontent simplement quelque chose. Le thème est relativement commun, il s'agit d'anecdotes de voyages.

Les moments de paroles obéissent presque tous au même protocole. Deux micros sur pied sont placés à la face et les personnes prenant la parole viennent s'y placer. Dans le premier temps de parole, Angélique et Laura s'expriment à l'unisson dans leurs dires et leurs gestes. Elles nous racontent une histoire, une anecdote. Elles disent les mêmes mots, appuient les mêmes syllabes, ont les mêmes hésitations, effectuent les mêmes arrêts. Et leurs mains accompagnent la parole, pour appuyer leurs propos comme nous le faisons spontanément quand nous parlons, ou pour mimer ce qu'elles racontent, ou encore pour effectuer quelques « gestes parasites », comme se gratter le nez. Et tout cela ensemble, les mêmes gestes en même temps. Elles font en bref exactement la même chose.



J. Konjar, S.L. Cherkaoui, R. Dieltens, D. Jalet, A. Willkie, L. Neyskens dans *Rien de rien*.

Ce protocole de base, de l'unisson et de la correspondance des gestes à la parole sera répété et décliné tout le long de la pièce. Par exemple, à un autre moment, Damien vient se placer devant un micro et prend la parole en faisant correspondre des gestes. Laura et Marie-Louise viennent ensuite se placer à ses côtés, mais n'effectuent que les gestes à l'unisson avec lui. Ou encore, Angélique parle et gesticule au micro, et Sidi Larbi effectue les mêmes gestes au centre du plateau. À la fin de la pièce, Jurij parle au centre de la scène, et ses gestes ne sont plus seulement des gestes appuyant un discours, mais des mouvements dansés, plus amples, qui se déplacent davantage dans l'espace. Au bout d'un moment, Angélique le rejoint, parlant en même temps de que lui, comme lui, et effectuant les mêmes mouvements dansés que lui.

Et enfin, un moment semble décliner encore différemment tous les éléments de ce « protocole ». Marie-Louis est au centre du plateau et lance : « Non pour moi le plus frappant c'était le départ ». Angélique et Sidi reviennent alors au centre du plateau et répètent cette même phrase, avant de commencer à parler tous en même temps. Ils disent la même chose, et font les mêmes gestes, mais de façon désynchronisée, presque en canon, créant alors une cacophonie.

La déclinaison de ce protocole vient aussi des différentes langues utilisées. Au début de la pièce, Angélique et Laura parlent en anglais. Damien parle en français, ainsi que la cacophonie de Marie-Louise, Angélique et Sidi Larbi. Marie-Louise prend la parole seule une courte fois et semble parler en russe. Le duo de parole et gestes de Jurij et Angélique se fait en flamands. Ainsi il n'y a pas d'homogénéité dans ce protocole, il n'est pas figé. Il répond à des règles qui autorisent un endroit de jeu qui permet de les décliner. Cela crée donc du mouvement. Les différentes langues donnent aussi un effet particulier, notamment sonore. En effet, ces moments de parole ne sont pas surtitrés<sup>17</sup>. Cela participe à cet effet d'un mouvement multidirectionnel créé par l'hétérogénéité.

### *Les danses*

Il n'y a pas d'homogénéité ou d'unité dans le matériau chorégraphique de *Rien de rien*. Les différents temps de danse ou mouvement sont différents, voire déconnectés. Cela peut tenir tout simplement au fait qu'il s'agit de la première pièce de Cherkaoui. Il n'a donc pas encore trouvé l'identité de son « matériau chorégraphique », même s'il exprime déjà clairement son identité dramaturgique. Il utilise différentes techniques de danse, comme la danse contemporaine, ou la danse classique, certains pas de danse de couple, comme le tango ou la salsa.

Marie-Louise est une danseuse de danse classique. Lors de sa première entrée, elle porte deux pans de voile blanc tenus par deux bâtons. Cela rappelle les ailes d'Isis utilisées en danse orientale, ou encore la « Danse Serpentine » de Loïe Fuller. Elle effectue des mouvements de bras de haut en bas, créant des battements d'aile. Elle porte des talons hauts, ce qui la place dans cette marche sur demi-pointe propre aux ballerines et ce qui accentue cette impression de légèreté. Elle se déplace en marchant normalement ou avec des « menées »<sup>18</sup>, tout en battant des ailes. Les autres danseurs lui libèrent l'espace du plateau, pour qu'elle effectue des déboulés faisant spiraler ses voiles autour d'elle. Ainsi, dans sa qualité de mouvement, Marie-Louise s'inscrit clairement dans le registre de la danse classique.

---

<sup>17</sup> La parole n'est pas surtitrée dans la captation dont je dispose. Je ne possède aucun moyen de savoir si c'est le cas dans tous les lieux où la pièce a performé, je pars donc du principe qu'il n'y a pas de surtitres.

<sup>18</sup> Des « menées » en danse classique est un enchaînement de petits pas effectués sur pointes. À partir de la cinquième position sur pointes, la jambe de derrière fait avancer en « poussant » celle de devant, ce qui donne cette impression de légèreté comme si la danseuse effleurait seulement le sol.



À un autre moment, Marie-Louise et Jurij se tournent littéralement autour alors que le violoncelle joue un air plutôt doux. Ils dansent ensemble, proche l'un de l'autre, et suivant les déplacements de l'autre, en gardant cette proximité mais sans se toucher. Cela rappelle le tango, auquel on aurait enlevé les bras. Puis Marie-Louise met un terme au duo avec Jurij et ce dernier vient trouver Laura, avec qui il commence une nouvelle danse. Cette fois-ci, ils s'autorisent le contact, et se tiennent par les mains. La danse est énergique, les pas très rapides. On dirait de la salsa, les danseurs se déhanchent, font tourner l'autre ou tournent ensemble. Le violoncelle s'est arrêté et nous laisse avec le bruits des pas au sol, et des respirations qui s'accélèrent. Ils sont tous les deux très enjoués et excités, on sent qu'ils prennent plaisir à cette danse, à cette vitesse, etc. Ils sont presque cabotins, lancent régulièrement des regards public, ou font de pauses. Ils finissent par quelques figures de rock acrobatique.



D. Jalet, S.L. Cherkaoui, L. Neyskens, J. Konjar, R. Dieltens, A. Willkie, M-L. Wilderijkx dans *Rien de rien*.

D'autre part, à l'intérieur de l'appellation très large de la danse contemporaine, Cherkaoui compose des temps de danse aux matériaux très différents. Par exemple, au début de la pièce, Sidi Larbi, Damien et Jurij effectuent une danse à l'unisson, essentiellement au sol. Leurs mouvements glissent au sol et sont très fluides et continus. Ils voyagent entre des positions allongées et à mi-hauteur, se soulevant avant de replonger, donnant une impression très aquatique, de vague. Ils possèdent leur propre rythme commun, qui respecte la fluidité du mouvement et rappelle celui des vagues. Le violoncelle joue à ce moment-là, mais ils ne suivent ni son tempo ni son énergie.

À un autre moment, Sidi Larbi et Angélique sont dans une danse debout, plus énergique, dont le rythme correspond à celui du violoncelle, et à l'attaqué de l'archet sur les cordes. Elle est faite d'abord de différentes trajectoires de marche, avançant et reculant vers la face ou les diagonales. Ils effectuent beaucoup de tours et d'arrêts nets, ou encore sautillent, suivant la musique et trouvant une qualité commune entre la danse et la musique.

Ou encore, Sidi Larbi, Jurij, Damien et Laura sont dispersés sur le plateau, la moitié regardant le fond et les autres la face. Ils effectuent, sur place et à l'unisson, des mouvements essentiellement circulaires, de cercles de bras, de torsion de dos, sans décoller les pieds du sol. Puis soudain Sidi Larbi tombe à plat ventre par terre et Damien s'élanche, parcourt le plateau, alternant entre sauts, tours, quelques acrobaties, et passages au sol. C'est une danse très énergique, qui se compose principalement de sauts en tournant. La musique énergique du violoncelle est accompagnée de la respiration forte de Damien. Ce dernier est rejoint par Jurij, avec qui il danse un duo, côte-à-côte, sans se toucher, effectuant des mouvements similaires mais différents.

De plus, certains moments de danse semblent traverser tous ces différents styles de danse, pour donner un matériau complètement changeant et disparate. Par exemple, au tiers de la pièce, Marie-Louise commence une danse faite de différentes poses d'inspirations diverses, de la danse de *club*, au ballet, aux peintures égyptiennes, aux danses folkloriques, à Merce Cunningham, ou encore Anne Teresa de Keersmaeker. Je parle de différentes poses, et en effet si Marie-Louise n'est pas toujours en train de poser immobile, sa chorégraphie donne un effet de catalogue. Ainsi, ce matériau chorégraphique trouve son identité dans l'absence d'identité. Il n'est que dans la référence et la succession de matériaux variés, sans apporter du liant.

### « Shiva » et manipulation

En plus de la danse, dans une définition évidente du terme, Cherkaoui intègre à son matériau chorégraphique différentes autres matériaux corporels. C'est le cas de ce que j'appelle le motif « Shiva » et des moments de « manipulation ».

Lors d'une scène arrivant approximativement à la moitié du spectacle, Sidi Larbi et Damien sont comme connectés par les pieds, mais sur deux plans différents. Sidi Larbi déambule sur le plateau, suivi par Damien qui rampe au sol en faisant correspondre ses pieds à ceux de son partenaire. Et quand Damien se lève, Sidi Larbi s'allonge au sol, et ainsi de suite, comme si l'un était l'ombre de l'autre. Ils finissent par se mettre debout tous les deux et Sidi Larbi vient se coller derrière le dos de Damien. Ce dernier commence à chanter, et après un moment, il commence un jeu de bras avec Sidi Larbi, comme s'il possédait deux paires de bras.



D. Jalet, S.L. Cherkaoui, J. Konjar dans *Rien de rien*.

J'aime à appeler ce motif le motif de « Shiva ». Shiva est un dieu hindou qui peut être représenté avec un nombre de bras variable, de deux à dix-huit. Il n'est pas le seul dieu hindou à être représenté avec plus d'une paire de bras, mais c'est généralement la caractéristique que l'on retient en Occident pour ce dieu. Je garderai donc cette appellation pour désigner une formation corporelle faite de plusieurs paires de bras.

Leurs bras sont la plupart du temps dans un rapport de symétrie en « diagonale ». Par exemple le bras droit de Damien correspond au bras gauche de Sidi Larbi. Ou, s'ils ne se trouvent pas en symétrie, on en vient progressivement à ne plus vraiment distinguer quel bras appartient à qui. Ils prennent parfois certaines poses, qui donne à voir comme une icône d'un culte qui leur est propre. Leurs mouvements sont lents et délicats. Cela installe une atmosphère douce et solennelle, qui, en plus du chant *a capella* en latin, donne ce caractère presque sacré à leurs mouvements. Certains mouvements obéissent à des accélérations, mais celles-ci sont présentes dans une gestuelle toujours circulaire qui préserve la fluidité du mouvement. C'est cette fluidité qui nous fait presque oublier que Sidi Larbi se trouve derrière Damien et que celui-ci ne possède pas réellement quatre bras.

D'autre part, un autre motif important chez Cherkaoui et présent dès *Rien de rien* est celui de manipulation. Celle-ci est présente dans deux situations et rapports différents : « je manipule mon propre corps » et « je manipule le corps de l'autre ».

Premièrement, Sidi Larbi a une scène où il est dans une manipulation de son propre corps. Pendant cette scène, il se trouve au centre du plateau et effectue différentes positions de bras, comme des poses. Il déplace sa propre main sur son corps, comme si elle ne lui appartenait pas, devant ses yeux, sa bouche, son sexe, son cœur, serrant sa propre gorge pour s'étrangler. Il est parfois à se débattre pour mobiliser son propre corps. Il lance son propre bras, peut-être en espérant que celui-ci se détachera et tombera effectivement loin de lui. Mais il retombe évidemment le long de son corps, donc Sidi Larbi réessaye encore et encore. Il tente de déplacer sa jambe qui semble clouée au sol et qui finit par le frapper derrière la tête. Ainsi, son corps ne lui répond pas et se retourne parfois contre lui. Il se retrouve même à gifler son propre visage.

Dans une autre scène, Jurij est dans une manipulation du corps de Sidi Larbi. Dans cette scène, la lumière est faible, et donne une atmosphère intime. Jurij descend de la sculpture de calligraphie sur laquelle il était perché et vient chercher Sidi Larbi qui est depuis dix minutes collé au mur du fond. Sidi Larbi est alors comme une poupée, que Jurij peut manipuler à son gré. Sa présence semble sans vie, et ses membres sont fixes. Il reste gainé, raide, Jurij peut le porter sur ses genoux sans qu'il ne modifie sa posture par rapport à sa station debout. Ce dernier le porte alors de différentes façons. Il le met sur son épaule, ou le porte sur le côté par le bras et la jambe. Il le porte devant lui la tête en bas, ou encore debout en équilibre sur ses genoux. En bref, il le manipule dans tous les sens, sans que Sidi Larbi ne bronche ou ne semble donner signe de vie. Puis Jurij pose Sidi Larbi à plat ventre par terre, et s'agenouille à ses côtés, avant de le porter une dernière fois pour venir le placer contre le mur du fond, en équilibre sur la tête.

## **La notion de cohabitation**

S'il y a une tournure que je pourrais constamment utiliser si je voulais décrire l'action de *Rien de rien*, ce serait : « pendant ce temps ». Plusieurs choses se passent sur le plateau en même temps. Ainsi, l'action n'est pas unique, mais s'organise autour de plusieurs éléments qui partent dans différentes directions. Par exemple, lors du duo à inspiration de tango entre Marie-Louise et Jurij, le violoncelle joue un morceau qui n'est pas en rapport avec le duo en cours. Pendant ce temps, Laura coiffe ses longs cheveux sur le côté du plateau, Sidi Larbi et Angélique sont statiques tout en continuant à effectuer certains gestes correspondant au discours précédent. Damien est présent lui aussi contre le mur du fond, dans ses pensées.

Dans une autre scène, Angélique part dans un solo. Il s'agit de mouvements très énergiques, mais dans une énergie davantage implosive, qui reste concentrée sur elle. On voit rarement son visage. Ses mouvements sont saccadés, comme si elle cherchait à lancer certains de ses membres dans l'espace, mais restait tout de même sur place. Marie-Louise rentre avec une robe blanche, ainsi que Damien qui porte une robe rouge et verte, des baskets vertes non attachées et un bouquet de roses rouges dans les mains. Tous deux nous offrent alors un discours silencieux, où nous voyons juste leurs

lèvres bouger sans rien entendre. Il me semble qu'ils parlent l'un de l'autre, dans une adresse silencieuse au public. Tous deux font comme acte de présence, offrent leur présence physique et visuelle à la scène, comme pour donner une légèreté qui contre-balance l'énergie violente d'Angélique. Angélique continue toujours son solo en boucle. Elle finit par perdre sa perruque - nous apprenons donc qu'elle portait une perruque - et par enlever sa robe. Elle marmonne des mots, et au bout d'un moment nous comprenons qu'elle dit les paroles de la chanson d'Edith Piaf, *Non je ne regrette rien*, qui a donné son titre à la pièce de Cherkaoui. Pendant ce temps, Jurij est perché sur la calligraphie en arabe et Sidi Larbi est toujours le ventre collé contre le mur du fond. Damien prend finalement une bombe de peinture et se met à taguer le mur du fond, passant par-dessus Sidi Larbi. Puis il sort.

Ces deux scènes ne sont que des exemples, car ces moments de cohabitation se retrouvent régulièrement dans la pièce. Il semble se dégager deux sortes de cohabitation. Premièrement, deux actions qui se passent en même temps, comme le solo d'Angélique et le duo silencieux de Damien et Marie-Louise. Et deuxièmement, une action se passe, au centre du plateau ou non, et les autres *performers* sont présents, sans être actifs, ou dans une activité qui ne sera pas centrale, qui sera anecdotique. Ainsi, la cohabitation d'éléments disparates et ne participant pas d'une action unique offre un effet multidirectionnel, et une action à plusieurs couches de lecture. Ce sont tous ces éléments parasites qui apporte l'atmosphère globale particulière de cette pièce, qui lui donne ce côté fou et si vivant.

## **La rupture**

Et cette folie et cette vie dont je parle viennent non seulement de la multitude d'éléments disparates, centraux ou parasites, mais aussi de leur agencement. Les diverses idées de *Rien de rien* trouvent la plupart du temps leur liant dans la rupture. Il peut s'agir d'une rupture de rythme, de médias ou de registre. La rupture la plus évidente est certainement celle du rythme, mais quand bien même le rythme obéirait à une transition progressive, un autre élément viendra rompre avec la scène précédente pour plonger dans la nouvelle.

Par exemple, après la scène de duo-tango avec Marie-Louise, Jurij vient trouver Laura, avec qui il commence une nouvelle danse de couple, qui ressemble à de la salsa, très rapide et enjouée. Ils sont tous les deux très souriants et excités, on sent qu'ils prennent plaisir à cette danse, à cette vitesse, etc. Ils sont presque cabotins, lancent régulièrement des regards public, ou font de pauses. Ils font quelques figures de danse acrobatique, et à la fin d'un porté, Jurij lance Laura dans les airs et hors de scène, et celle-ci disparaît en hurlant. Nous pouvons donc observer dans cette scène une rupture de rythme et de registre.

Ou encore, lors la première entrée de Marie-Louise, celle-ci porte deux pans de voile blanc tenus par deux battons, avec lesquels elle bat des ailes. Elle parcourt le plateau, entre les danseurs, avec des menées ou déboulés. Puis elle lâche soudain ses « ailes » et avance à la face, tout en disant : « Non pour moi le plus frappant c'était le départ »<sup>19</sup>. Tous les autres interprètes reviennent alors au centre du plateau. Sidi Larbi, Marie-Louise et Angélique répètent cette même phrase, avant de commencer à parler tous en même temps, racontant la même expérience, mais de façon désynchronisée, créant alors une cacophonie. Cette scène contient donc à la fois une rupture de rythme, de média et le registre. En effet, de la légèreté délicate de la danse ailée de Marie-Louise, nous passons à une scène où trois interprètes racontent non seulement une anecdote drôle, mais de façon chaotique, car tous en même temps.

La toute dernière image de la pièce est elle-même un élément anecdotique qui vient rompre et apporter quelque chose de nouveau, étonnant, et drôle, tout en arrivant progressivement. Tous les interprètes ont quitté le plateau, sauf le violoncelle qui continue. La scène est très sombre, ce qui fait que nous mettons du temps à comprendre que des chèvres sont entrées sur le plateau. On peut même entendre leurs bêlements. Puis le noir se fait entièrement, le violoncelle continue de jouer un moment, puis finit. Et c'est la fin de la pièce.

Ainsi, Cherkaoui nous fait constamment passer d'un média, d'un rythme ou d'un registre à un autre. La rupture est au centre de la construction dramaturgique de *Rien de rien*.

---

<sup>19</sup> En français dans la pièce.

## La question du sens

Nous avons déjà vu que la notion d'hétérogénéité réside dans *Rien de rien* non seulement dans les éléments eux-mêmes, mais aussi et surtout dans une façon singulière de les agencer. Ainsi, la forme importe énormément. Mais cela voudrait donc dire que la question du fond est laissée de côté. Cependant, le fond trouve une expression bien particulière dans *Rien de rien*. Il me semble que le sens de la pièce se trouve sur deux plans, celui de la forme, et celui du fond, qui ne sont pas forcément connectés.

Le sens présent dans le fond constitue, selon moi, celui explicitement exprimé lors des moments de parole. Ceux-ci racontent des anecdotes de voyages, qui n'appartiennent pas au même voyage. Il s'agit de plusieurs histoires, racontées par plusieurs personnes, dans plusieurs langues. On ne sait jamais vraiment si la personne qui raconte est bien la personne ayant vécu l'expérience, car ce n'est pas la question. Le plus important réside dans ce qui est dit. Ces récits de voyages nous parlent de différences culturelles. Il s'agit de voyages faits dans un environnement inconnu. Le lieu n'est jamais précisé, même si certains éléments nous permettent de faire des hypothèses. Ces anecdotes sont très concrètes, et nous racontent ce que la personne a vécu. Mais nous exprimons aussi quelles différences voire résistances culturelles la personne a vécues.

La première anecdote parle d'un voyage dans un village reculé, où le fait de recevoir des visiteurs étrangers est un honneur pour les villageois. C'est pour cela qu'ils ont coutume de tuer une chèvre pour le dîner d'accueil. Et la personne qui raconte est végétarienne. Cela soulève donc la question du respect du geste de l'autre, ou encore de la limite, et de l'offense. Jusqu'à quel point doit-on faire honneur à la coutume et au geste de l'autre, si c'est au détriment de ses propres coutumes et principes ? Une deuxième anecdote nous raconte simplement et avec humour une situation où un touriste part dans un pays froid sans s'équiper contre celui-ci. C'est-à-dire en négligeant de se renseigner sur les conditions de vie dans ce pays, et de s'équiper de façon à s'adapter. Une autre anecdote nous parle de la façon dont les mariages se passent dans une autre culture qui n'est toujours pas précisée. Angélique et Jurij décrivent ce qu'il se passe, mais surtout donne un avis dessus. Ils expriment combien ils ne comprennent pas cette façon de faire. Ou encore, Angélique raconte un épisode de voyage, où elle a un



moment de contact et de tendresse avec un homme, dans une culture où les hommes et les femmes ne sont pas supposés se toucher ou se regarder en dehors du cercle marital ou familial. Cette anecdote questionne l'interdit, et comme elle dit : « there is nothing more seductive than the forbidden »<sup>20</sup>. Pour finir, Damien nous parle d'une ville qui lui manque, de ses rituels là-bas, mais aussi de son besoin de revenir dans son pays, et de la façon dont il se trouve changé en revenant.

---

<sup>20</sup> « Il n'y a rien de plus séduisant que l'interdit ».

## ***Rien de rien - bilan***

*Rien de rien*, en tant que première pièce du chorégraphe, esquisse le style à venir de Cherkaoui. Beaucoup d'éléments présents dans cette pièce se retrouveront dans les pièces à venir. Il place déjà ici certains des piliers sur lesquels s'appuie son œuvre.

### ***1. La scénographie***

Parmi ces piliers se trouve très concrètement celui de la scénographie. Ici, celle-ci est très importante visuellement, voire imposante. Elle prend de la place, découpe et englobe l'espace de la performance. Le matériau et la couleur bois n'ont pas la discrétion de la boîte noire, ainsi la scénographie ne disparaît jamais complètement. Elle a donc, selon moi, un rôle de contenant. Elle va contenir l'ensemble des éléments disparates qui se passeront sur le plateau, et les tiendra ensemble. En effet, selon moi, l'hétérogénéité est au cœur du matériau chorégraphique de *Rien de rien*. C'est une pièce qui part dans énormément de directions différentes. Ce qui intéresse Cherkaoui semble résider dans une accumulation d'éléments très divers, se succédant ou se juxtaposant sans progressivité. Il n'y a pas d'homogénéité, ou d'unité dans les éléments développés, qui vient d'une volonté de non unité. L'identité de la pièce se trouve bien dans l'hétérogénéité.

### ***2. L'utilisation et la déclinaison de différents médias***

Cette hétérogénéité réside tout d'abord dans la pluridisciplinarité. En effet, il s'agit d'une pièce pluridisciplinaire où la danse vient se mêler à d'autres médias. Cette pièce fait se succéder, dialoguer, cohabiter différents médias, dont la musique, le chant, la parole, brièvement le monocycle, ainsi que différents styles de danse. Cependant, ceux-ci ne sont pas présents en accompagnement de la danse. Il n'existe pas d'échelle de valeur, d'importance ou de hiérarchie entre les différents éléments développés dans la pièce. Ainsi, la musique n'est pas assujettie à la danse. Elle n'est pas dans un rapport évident et linéaire avec elle, tout comme cette dernière n'est pas forcément connectée

avec le rythme ou l'énergie de la musique. De son côté, le chant n'est pas là pour accompagner l'action, mais constitue l'action elle-même. De même, la parole est très importante dans l'espace spatio-temporel de la pièce. Elle prend le devant de la scène dans de nombreuses scènes.

L'hétérogénéité vient donc premièrement d'une utilisation de différents médias, mais aussi de la diversité de modalité d'utilisation de ceux-ci. Cherkaoui prend un principe, et le décline à volonté. C'est le cas notamment du chant, qui intervient à plusieurs reprises, mais jamais de la même façon. Il s'agit parfois d'un chant a cappella à trois voix, ou d'un chant avec micro et violoncelle. Le chant de « Je ne regrette rien » d'Angélique apparaît en relation avec son mouvement, elle fait coïncider son énergie physique et vocale. De plus, nous voyons apparaître dans *Rien de rien* la notion de « protocole », mais qui s'exprime de façon non figée. Cela s'exprime notamment avec la parole. Elle obéit très clairement à un protocole qui s'appuie sur des discours en adresse public, racontant des anecdotes de voyage, énoncés avec une relation entre les mots et les gestes, ainsi qu'un unisson de l'énonciation et du mouvement quand plusieurs interprètes prennent la parole en même temps. Ce protocole de base sera ensuite répété et décliné, réinjectant ainsi de la diversité. Ainsi, la diversité apparaît dans le « quoi » mais aussi dans le « comment ».

De son côté, la danse est déclinée dans plusieurs scènes, faites de solo, duo, trio ou danse de groupe. Elle se déploie dans la pièce sous forme de plusieurs styles, entre des mouvements appartenant à la danse contemporaine, au *floorwork*<sup>21</sup>, à la danse classique, ou encore aux danses de couple, comme la salsa ou le tango. Cependant, celles-ci n'obéissent pas à un protocole précis, ni n'appartiennent à un même noyau de matériau chorégraphique. Les différents moments de danse ne participent pas d'un même élan, et semblent déconnectés. Ainsi, la recherche de diversité, et de non homogénéité trouve ici sa limite, selon moi, à cause de son manque de lien et de cohérence.

---

<sup>21</sup> Le mot « floorwork » désigne une danse qui se passe principalement au sol.

D'autre part, s'il n'existe pas de hiérarchie de valeur entre les médias, tous n'ont pas la même importance dans la pièce. C'est notamment le cas de la scène du monocycle de Laura, qui n'est pas pertinente par rapport à l'action en cours. Elle n'a aucun rapport avec l'action qui précède ni avec celle qui suit, et n'occupe la scène que pour 15 secondes, ou 1 minute 25 si l'on considère cette micro-scène dans son ensemble. Ainsi, selon moi, la pertinence de cet élément se trouve à un autre endroit que l'élément lui-même. La présence du monocycle est anecdotique. Il s'agit d'une idée amorcée mais pas tirée jusqu'au bout. Laura prend l'entièreté du plateau et le centre de l'attention pour un court temps, et puis cette idée disparaît. Je qualifie donc cette intervention d'anecdotique, qui veut ici dire « non essentiel » ou « accessoire ».

Dans une pièce à la dramaturgie différente, on pourrait penser que cette proposition ne fait pas avancer l'action. Mais *Rien de rien* n'est pas une pièce composée d'une action globale avec une direction logique, mais bien de divers éléments qui partent dans plusieurs directions. Ainsi c'est bien cette accumulation d'éléments au premier abord accessoires et non résolus qui fait l'essence de cette pièce. Cette scène apporte une nouvelle pièce à la notion d'hétérogénéité constitutive de ma conception de la culture chez Sidi Larbi Cherkaoui. Ainsi, les deux idées développées plus haut nous traduisent deux attitudes de Sidi Larbi Cherkaoui. À la fois, il saisit un élément pour le répéter et le décliner en plusieurs modalités. Mais parfois, certains éléments ressemblent davantage à des idées avortées, c'est-à-dire coupées avant qu'elles ne prennent de l'importance ou de l'ampleur.

### *3. La notion de cohabitation*

Comme je le disais plus tôt, dans *Rien de rien*, il n'y a pas un centre qui serait la danse, et une périphérie qui serait les autres médias. Tous se trouvent sur un même pied d'égalité en terme de valeur. La notion de centre et périphérie existe cependant. *Rien de rien* développe une dramaturgie faite d'une action centrale et de micro-actions périphériques. Ainsi, chaque média viendra tour à tour prendre cette place centrale pour ensuite disparaître, ou revenir à une place plus secondaire. Cette pièce introduit donc la notion de *cohabitation*, qui participe activement de l'hétérogénéité caractéristique de cette pièce. Plusieurs choses se passent en même temps sur le plateau. Ainsi, l'action ne

se déploie pas autour d'une chose, mais plusieurs actions partent dans différentes directions. Il ne s'agit pas de différents éléments qui participent d'une action, mais bien de choses différentes qui se passent même temps sur le plateau. Cette cohabitation s'organise en deux sortes : premièrement, deux actions se passent en même temps. Et deuxièmement, une action centrale se déroule, au centre du plateau ou non, et les autres *performers* sont présents, sans être actifs, ou dans une activité qui ne sera pas centrale, qui sera anecdotique. Ces deux modalités, chacune à leur degré, sont comme des parasites, mais dans une conception positive du terme. Il s'agit de nombreux éléments disparates, qui parasitent une scène dans le sens de lui donner une couche, un volume supplémentaire. Ils viennent apporter une autre énergie, contrebalancent celle en cours, apportent une diversité qui est constitutive de l'identité de la pièce. Le spectateur a le choix entre se focaliser sur l'action centrale, ou se disperser à regarder la vie qui continue autour. Ainsi, ses éléments parasites, anecdotiques, qui viennent cohabiter avec l'action donnent une couche supplémentaire à celle-ci, participent d'un effet multidirectionnel. Ce sont tous ces éléments parasites qui apporte l'atmosphère globale particulière de cette pièce, qui lui donne ce côté fou et si vivant. Comme je le disais plus tôt, *Rien de rien* n'est pas une pièce composée d'une action globale qui se déploie dans un sens, mais bien d'éléments disparates qui explosent dans toutes les directions.

#### *4. Les différentes modalités de présence*

Cette notion de cohabitation a une influence sur la notion de présence dans *Rien de rien*. Cherkaoui utilise ainsi beaucoup la notion de présence au sens premier : « être présent ». Les interprètes sont présents sur le plateau sans pour autant faire quelque chose, ou être au centre de l'action en cours. Ils sont seulement là, participe de la scène par leur présence corporelle et visuelle. Roel Dieltiens est notamment toujours présent sur le plateau, qu'il joue ou non. Il ne quitte la scène à aucun moment. Ainsi, même quand il ne fait rien il est là, et il participe du paysage global, corporel et visuel. D'autre part, la notion de présence est développée dans une conception plus abstraite. Cherkaoui travaille et exploite les différentes qualités de présence de ses interprètes. Premièrement, les interprètes de *Rien de rien* ont des âges très différents. Laura Neyskens a 14 ans au moment de la création de la pièce, alors que Marie-Louise

Wilderijckx a 58 ans. Cherkaoui fait donc le choix d'un casting aux corps très différents les uns des autres, qui créeront un effet visuel différent et des qualités de présences singulières.

D'autre part, ces différentes présences découlent directement de l'utilisation de différents médias. En effet, pour moi la notion de discipline est à aborder dans les deux sens du terme. Tout d'abord il y a la discipline en tant que pratique, donc médias. Mais aussi la discipline en tant que maîtrise de soi, c'est-à-dire une discipline du corps. Ainsi, chaque média apportera une discipline, une tonicité et une qualité corporelle particulière. Tout d'abord, celles-ci varient selon les techniques de prédilection de chacun des *performers*. Marie-Louise étant de formation classique, elle n'a pas du tout la même présence corporelle que Damien, qui est un danseur contemporain ayant beaucoup travaillé le *floorwork*. D'autre part, le violoncelliste Roel Dieltiens n'a pas non plus la même qualité de présence que les autres, et la pratique de son instrument le place dans une tonicité corporelle particulière. De plus, Cherkaoui s'amuse à faire varier cette discipline au deux sens du terme. C'est notamment le cas quand il fait chanter un de ses danseurs, ou quand il fait parler ses danseurs. La qualité de présence n'est plus la même, la tonicité du corps n'est plus la même.

Cette dernière proposition, de faire chanter ou parler ses danseurs, tout comme placer Laura Neykens sur un monocycle, amène la notion de « non spécialiste ». Cherkaoui, par le biais de ses danseurs, ne cherche pas à cacher et assume une non perfection technique. Lorsque Damien et Sidi Larbi chantent, les hésitations, la voix qui tremble, et parfois le manque d'assurance, font partie intégrante de la scène. De plus, cela participe à cette atmosphère intime et fragile voulue pour cette scène. Ainsi, Cherkaoui, en multipliant les médias et les présences, n'a pas de pudeur mal placée. Il ne s'empêche pas d'utiliser certains éléments parce qu'ils ne sont pas maîtrisés à la perfection. Cela ne veut pas dire qu'il favorise la quantité à la qualité. Il me semble davantage qu'il souhaite une autre définition de la qualité, qui va se trouver dans le fait d'assumer la non maîtrise parfaite, et d'accueillir les hésitations et la fragilité de ses *performers*. De plus, cela évite l'effet d'accumulation de virtuosités. Le fait d'assumer leur fragilité nous ouvre une fenêtre sur la personnalité des *performers*. Ils n'ont pas prétendre maîtriser ce qu'ils ne maîtrisent pas. De plus, cela montre que Cherkaoui les choisit pour ce projet pour ce qu'ils sont, ce qui incluent tout ce qu'ils ne sont pas. Cette notion de la personnalité des *performers* est intéressante car floue dans *Rien de rien*. Les

moments de cohabitation sont des moments qui laisseraient aussi apercevoir une certaine personnalité des *performers*. Dans certaines scènes, une action centrale est en cours, et les autres danseurs sont présents mais pas actifs. Ou, s'ils sont actifs, ils sont un peu dans leur bulle, ou effectuent quelques petites actions qui ne sont pas au centre de la scène. On peut alors les voir différemment, dans une atmosphère intime qui laisse apparaître quelques traits de leur personnalité. Cependant, on ne peut savoir vraiment s'il s'agit d'éléments réellement personnels des *performers*, ou si l'on entre dans une certaine notion de « personnage ».

## 5. *Diversité de rapports au corps*

D'autre part, les notions de diversité et d'hétérogénéité viennent d'un rapport non évident au corps. En effet, Sidi Larbi Cherkaoui développe des motifs de mouvement et de relation qui viennent brouiller notre conception du corps. C'est le cas notamment de cette scène que j'appelle « Shiva ». Sidi Larbi se trouve derrière Damien, collé dans son dos, et tous deux bougent leurs bras en une danse commune. On ne distingue plus clairement quel bras appartient à qui, un nouveau corps est créé à partir de deux corps.

D'autre part, le matériau « manipulation » est utilisé à deux reprises dans *Rien de rien*. Ce matériau est particulièrement pertinent, selon moi, par rapport à cette conception non évidente du corps. Ce matériau apparaît sous deux modalités. Dans la première, Sidi Larbi manipule son propre corps, il lutte pour le mobiliser, comme s'il ne lui répondait pas, ou encore son corps se retourne contre lui, comme s'il ne lui appartenait pas. Et dans la deuxième, Jurij manipule Sidi Larbi, dont le corps semble être figé comme une poupée solide. Ici, la manipulation est bien un élément physique et corporel, et non dramatique. Dans les deux cas, la situation n'est pas jouée, ou psychologique. Par exemple, Sidi Larbi ne joue pas un certain énervement contre son propre corps, il reste dans la physicalité. D'autre part, Jurij ne théâtralise pas ce rapport de manipulation avec Sidi Larbi. Il a un toucher efficace et respectueux, qui reste dans un rapport de *task* épuré. Ainsi, la notion de manipulation n'apporte pas ni l'effet ni l'idée de domination. Il n'y a pas d'histoire racontée autre que celle des corps, et celle-ci sera personnelle à chaque spectateur.

Ainsi, ces motifs de « Shiva » et manipulation participent d'un matériau corporel et chorégraphique nouveau. Cherkaoui nous propose un autre rapport au corps, à son propre corps. Ces deux motifs nous proposent une sorte de refonte de l'individualité, corporelle et identitaire. Mon corps et le corps de l'autre ne font qu'un, ou mon corps ne m'appartient pas. Il s'agit de ne pas penser le corps dans une conception évidente, ou dans une direction unique, mais de chercher d'autres directions, d'autres rapports. Ces deux motifs apportent donc une dimension hétérogène au corps, appuyée par les différences entre les corps des *performers*, et leurs différentes qualités de présence.

## 6. Une dramaturgie de la rupture

Les diverses idées de *Rien de rien* trouvent la plupart du temps leur liant dans la rupture. La rupture est au centre de la construction dramaturgique de la pièce. Celle-ci qui réside dans différentes choses, une rupture de média, de rythme, ou de registre. Certains étant parfois étroitement connectés. Si j'utilise le mot rupture, celui-ci n'implique pas nécessairement des transitions brutales. Mais il semble que les idées de Cherkaoui ne durent jamais jusqu'à trouver une fin, il amorce une couleur et part ensuite dans une direction différente avant que celle-ci ait pu trouver une sorte de résolution. Comme je le disais plus tôt, cette accumulation d'idées avortées semble constituer l'essence de cette pièce. Elle participe donc d'un rythme global toujours changeant, et d'une pièce toujours en mouvement, qui ne s'endort jamais dans une énergie. Cette rupture contribue à donner ce fort effet de vie et de folie dont je parlais plus tôt. De plus, elle apporte de l'humour, qui est un élément essentiel de *Rien de rien*, et du style de Cherkaoui en général. Cependant, je ne considère pas que Cherkaoui favorise la quantité à la qualité. Il ne cherche pas à accumuler et enchaîner ses idées pour le simple plaisir d'avoir une grande quantité d'idées représentées. Je crois davantage que son discours avec *Rien de rien* se tient dans une atmosphère globale plutôt que dans le détail de chaque élément. C'est-à-dire que cette profusion d'éléments qu'il déploie, dans la cohabitation, dans la rupture, dans toutes les directions, participe de cette atmosphère folle et vivante, révélatrice de l'hétérogénéité essentielle de *Rien de rien*.



## 7. *La question du / des sens*

Cette dernière idée vient diriger la réflexion autour de la question du sens, dans cette première pièce de Cherkaoui. Selon moi, le chorégraphe va favoriser la profusion de média sans chercher une perfection technique de chacun, ou va favoriser la rupture plutôt que la résolution ou l'épuisement d'une idée. Cela voudrait donc dire que la question de la forme importe parfois plus que la question du fond. Or le fond s'exprime d'une façon bien particulière chez Cherkaoui, comme nous pouvons déjà l'observer dans *Rien de rien*. Il me semble tout d'abord que le sens de la pièce se trouve sur deux plans. On pourrait considérer qu'il y a deux sens, même si cela n'exclut pas la multiplicité de significations que chaque spectateur peut interpréter, mais cette question n'est pas le débat.

Dans *Rien de rien*, il y a tout d'abord un sens que l'on peut tirer de la forme. Un sens qui vient de la vie sur le plateau, des expériences physiques que font les *performers*, des images, du rythme, de la pluralité d'éléments disparates qui se succèdent ou se superposent. C'est-à-dire un sens qui nous vient de nos sensations, qui sera perçu physiquement, sensiblement et kinesthésiquement. Mais un autre sens existe, et coexiste avec le premier, celui explicitement exprimé lors des moments de parole. Il s'agit d'un sens qui parle à l'entendement. Tout ce protocole de parole et de gestes que j'ai expliqué plus tôt favorise selon moi la compréhension claire du sens de ce qui est dit. Je ne tenterai pas d'interpréter ce que veulent dire ces gestes, ou ce que Cherkaoui a voulu dire en les associant avec des mots ou phrases particuliers. Selon moi, ce qui ressort de ce protocole est la parole pour elle, et non pour la personne qui la dit. Les mots sont clairement énoncés, lentement, avec une certaine mécanique, qui permet une réception auditive optimale. Cela crée une parole dite pour ce qui est dit, pour que les mots soient entendus, c'est-à-dire au service d'un sens. Ces moments de paroles racontent des anecdotes de voyages. Mais celles-ci n'appartiennent pas au même voyage. Il s'agit de plusieurs histoires, racontées par plusieurs personnes, dans plusieurs langues. On ne sait jamais vraiment si la personne qui raconte est bien la personne ayant vécu l'expérience, car ce n'est pas la question. Le plus important réside dans ce qui est dit. Ces récits de voyages nous parlent de différences culturelles. Il s'agit de voyages fait dans un environnement inconnu. Le lieu n'est jamais précisé, même si certains éléments nous permettent de faire des hypothèses. Ces anecdotes sont très concrètes, et

nous raconte ce que la personne a vécu. Mais nous exprime aussi quelles différences voire résistances culturelles la personne a vécu. Ainsi, ces anecdotes sont des éléments en rapport avec la notion de culture. La question de la diversité et du relativisme culturel sont ici traitées de façon claire. Cependant, ces anecdotes ne délivrent pas un message explicite que le spectateur devra comprendre de façon univoque. Chaque anecdote détient un message ni unique, ni explicite, et c'est ensuite au spectateur de se raconter une histoire, de tirer un sens de tous ces différents récits.

Ainsi, *Rien de rien* voit cohabiter deux couches de sens, qui ne participent pas forcément de la même impulsion, énergie, dynamique. Ainsi, d'un côté il y a la dimension culturelle présente dans le discours. La notion de différence et de relativité culturelle est soulevée, et questionne le spectateur. Et d'un autre côté, la notion de culture en tant qu'hétérogénéité cohérente s'exprime dans les différents matériaux chorégraphiques de la pièce. Cependant, ces deux plans ne semblent pas dialoguer, ou trouver un endroit de rencontre.

## *Conclusion*

Ainsi, selon moi, la construction dramaturgique et la progression chronologique de *Rien de rien* tendent toujours à éviter la linéarité. La pièce présente une profusion d'éléments divers et hétérogènes, et opère une accumulation, succession juxtaposition, et cohabitation de ceux-ci. La modalité de cohabitation, l'intervention d'idées avortées, ainsi que les éléments parasites participent d'une énergie multidirectionnelle, qui apporte un rythme et dynamique singulière. De plus, la dramaturgie de la rupture participe d'un rythme global qui se renouvelle toujours. Tout ceci instaure une atmosphère très vivante, faite de mouvement, de folie et d'humour. Il s'agit de la première pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, ainsi tous les éléments qui feront son identité chorégraphique future sont présents, mais se cherchent encore dans leur subtilité et leur lien. Cherkaoui favorise l'hétérogénéité parfois au détriment de la cohérence. La grande diversité des éléments empêche ceux-ci de trouver du liant. Certains éléments sont parfois trop déconnectés, ce qui empêche la pièce de trouver une entière cohérence. Cependant, la pièce amorce complètement cette voie de l'hétérogénéité que choisit Cherkaoui.

## *Foi* - analyse

*Foi* est la deuxième pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, dont la première représentation a eu lieu en mars 2003 à Gand (Belgique). Elle est produite par les Ballets C. de la B., tout comme sa première pièce, *Rien de rien*, la compagnie Eastman n'existait pas encore. La captation que je possède a été filmée au Choreographisches Zentrum NRW d'Essen (Allemagne) en mai 2004, et dure environ 1h30.

La pièce est interprétée par onze *performers* : Joanna Dudley, Alexandra Gilbert, Damien Jalet, Nam Jin Kim, Ulrika Kinn Svensson, Christine Leboutte, Laura Neyskens, Erna Omarsdottir, Nicolas Vladyslav, Marc Wagemans et Darryl E. Woods. Ainsi que par l'ensemble musical Capilla Flamenca.

J'ai décidé d'analyser cette pièce à la lumière de mon hypothèse première : ce qui tient de la culture dans la construction des pièces de Cherkaoui dépasse les seules questions de coutumes ou traditions géo-nationales et réside davantage dans une utilisation constante d'une hétérogénéité cohérente. Il convient cependant d'abord de présenter la pièce et ce qui la constitue.

### **Introduction**

La pièce ouvre sur le plateau plongé dans une semi-pénombre, alors qu'un son aigu et continu provenant d'une machine inconnue se fait entendre. Le plateau est constitué d'un sol gris et sale. Au tout devant de la scène se trouve une bande de tapis noir. Sur ce tapis se trouvent différents éléments. Il s'agit, de Jardin à Cours, de : Marc, endormi à plat ventre au sol ; une flaque de liquide noir non identifié ; le contour au scotch blanc d'un corps, comme on trace le pourtour et la forme des cadavres dans les films américains ; Ulrika, elle aussi à plat ventre par terre, une chaise de bureau renversée sur elle, comme si elle se trouvait auparavant assise puis était tombée en avant, sa chaise avec elle, et n'avait pas bougé de position depuis.

L'imposant décor de *Foi* est constitué de deux murs qui viennent former un triangle avec la face. Ce triangle n'est cependant pas complètement fermé, laissant un espace dans le fond qui constitue une sortie ou entrée potentielle. La surface de ces murs est formée de différentes plaques, et n'est donc pas homogène. Celles-ci sont sombres, d'un gris foncé non uniforme et sale, comme si elles avaient été très grossièrement peintes, recouvertes de tracés de rouleaux de peinture dans toutes les directions et de différentes teintes de gris. Le plateau, ainsi que les costumes, sont tous globalement sales, pleins de poussière. Le mur à Jardin comporte trois ouvertures à environ trois mètres du sol, qui forment trois grandes fenêtres. Cet espace est utilisé par les musiciens de l'ensemble Capilla Flamenca. Au centre du plateau se trouve Darryl, lui aussi tombé à plat ventre, une chaise tombée au bas de ses pieds. À cour, contre le mur, se trouve une espèce de petit bureau instable. Joanna est assise derrière lui, le front contre la table. Entre Darryl et Joanna se trouve une grande bouteille de gaz. Divers autres objets se trouvent éparpillés contre les murs.

Le son aigu continu s'arrête net et Joanna se redresse en sursaut. Elle porte un casque anti-bruit sur les oreilles. Elle regarde brusquement à sa gauche, puis à sa droite, avant de se lever et d'aller décrocher une espèce de combiné téléphonique accroché au mur derrière elle. Ce combiné comporte seulement une entrée son, qui amplifie ce qu'elle dit tout en lui donnant une voix d'automate. D'une façon très hachée et automatique, elle annonce : « 6342 annulé » en japonais, anglais et allemand. Puis elle tombe brusquement au sol.

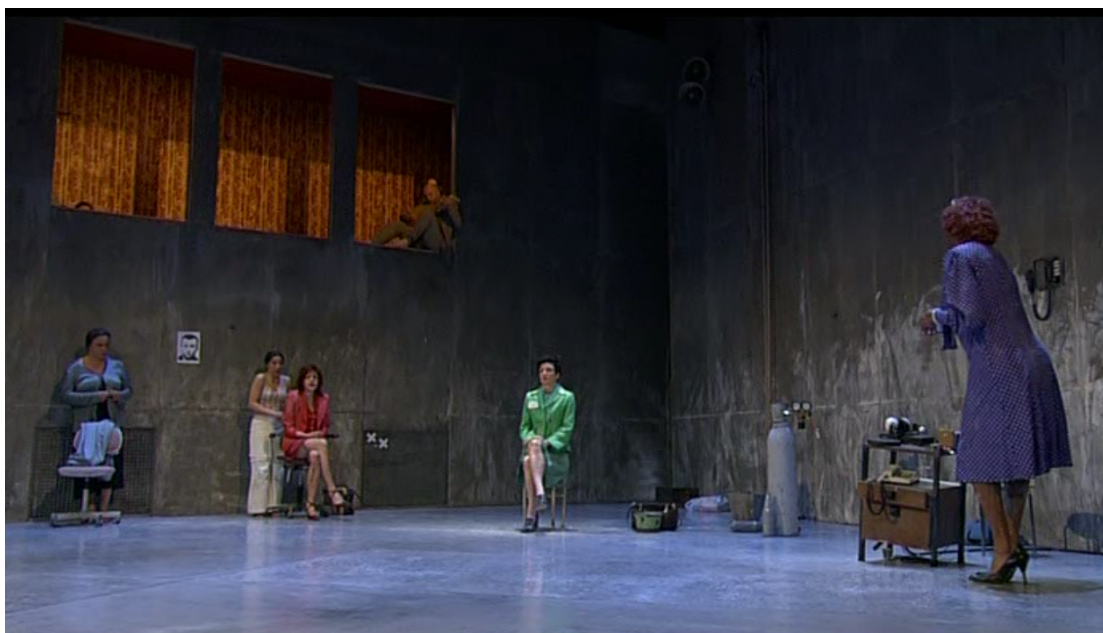
Le noir se fait et une phrase est alors projetée : « Kein Engel betritt ein Haus, in dem es nichts Gutes gibt / Les anges n'entrent pas dans une maison qui ne contient rien de bon ». Commence alors le premier tableau de cette pièce en trois tableaux. Le second tableau sera : « Du bist der Herr un hast uns aus Lehm geformt / Vous êtes notre Père et nous sommes faits d'argile », tandis que le troisième et dernier tableau s'intitulera : « Jedes Volk hat seine Botschaft / Il n'existe pas de peuple sans messenger ». Ces derniers sont annoncés de la même façon, projetés dans le noir. Chaque tableau est constitué de plusieurs scènes aux univers et atmosphères très différents. La découpe en tableaux ne crée donc pas trois univers distincts, mais chacun comportera des moments très hétérogènes.

## La narrativité et les personnages

*Foi* comporte donc cette particularité d'avoir un cadre narratif clair. Une histoire est volontairement et explicitement racontée, celle de personnes arrivées dans ce lieu sans savoir comment, ni comment en partir. Elles seront confrontées aux créatures vivant dans ces lieux. Nous les verrons vivre différentes expériences toutes ensemble, jusqu'à arriver à un point de résolution, constituant une fin ouverte quant au futur de ces personnes. Telle est mon interprétation des événements vécus.

La description du spectacle par la compagnie Eastman<sup>22</sup> précise :

Dans le décor triangulaire post-11 septembre conçu par Rufus Didwizus, d'étranges personnages se réveillent, prennent conscience d'avoir survécu à une catastrophe et cherchent à échapper à ce lieu sans issue. Ils sont entourés de créatures invisibles et intangibles qui dansent comme des anges et manipulent leurs faits et gestes, parfois avec tendresse, parfois avec malice. Chaque fois qu'ils se croient en sécurité, une autre catastrophe les frappe : tremblement de terre, fuite de gaz, folie meurtrière à coups de marteau. Néanmoins, les protagonistes volubiles survivent à chaque épreuve, comme si quelque chose était inachevé, comme si leur destin était inaccompli.



C. Leboutte, L. Neyskens, U. Svensson, J. Dudley, D.E. Woods dans *Foi*.

---

<sup>22</sup> Voir le site de la compagnie Eastman : <http://www.east-man.be>

La trame narrative de la pièce incorpore une utilisation claire de « personnages ». C'est-à-dire que les *performers* interprètent des personnes dotées d'une psychologie différente de la leur. On peut distinguer deux « catégories » d'interprètes et de personnages dans cette pièce. D'un côté il y a les *performers* qui évoluent dans un matériau corporel et parlé, et de l'autre ceux qui évoluent dans un matériau davantage corporel et dansé. Je m'autorise à parler de *catégories* car il semble évident qu'il s'agit de la volonté de Cherkaoui de distinguer explicitement deux sortes de *performers*.

J'appellerai les personnages ayant un rôle plus théâtral les « *figures humaines* ». Tout simplement car ils sont clairement présentés comme des humains, vivant dans « notre monde » et ayant atterri sans savoir comment dans ce « monde » non identifié. Chacun possède un rôle particulier et clairement défini, avec un costume spécifique et une personnalité individuelle, c'est-à-dire une psychologie, un passé, des goûts, etc. C'est pour cela que je ne parle pas seulement d'« humains » mais de « figures humaines ». Car ils sont comme des archétypes, avec un costume clairement reconnaissable et des traits de caractères exclusifs qui les rendent caractéristiques. Un peu comme les personnages de la Commedia dell'arte, comme Arlequin ou Polichinelle.

J'appellerai l'autre catégorie de personnages les « *créatures* ». À la différence des *figures humaines*, les *créatures* ne sont pas définies par une identité singulière et exclusive, mais davantage sous la forme de groupe, voire de meute. Elles portent toutes la même sorte de costume, fait d'un ensemble beige, similaire mais pas identique. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elles n'ont pas leur personnalité propre. Mais celle-ci s'exprimera d'une autre façon que celle des *figures humaines*. La personnalité de chacune se définit par sa pluralité. Elles sont potentiellement « tout ». Parfois gentilles et douces, elles peuvent se montrer le moment suivant cruelles et violentes. De plus, elles semblent éternelles, comme si le temps ne les définissait pas. Elles semblent être présentes dans ce lieu depuis toujours, et ne pas avoir une psychologie qui se construit dans et par le temps, avec un passé et une projection dans le futur. Cependant, on peut distinguer chez chacune une qualité de mouvement particulière, en dehors des danses de groupe. On voit aussi parfois transparaître des goûts, ou des affinités. Comme l'affection d'Alexandra pour Nicolas, ou la sympathie de Laura pour Marc. Ceux-ci existent cependant sous forme d'anecdotes, qui viennent donner du détail, de la complexité à chaque personnage.

## *Les Figures humaines*

Je souhaite maintenant décrire en détail chaque catégorie de personnages. Celle des *figures humaines* est constituée de : Darryl, Ulrika, Joanna, Marc et Christine.

**Darryl** est un personnage féminin bien qu'il soit un homme. Il incarne une vieille femme, habillée avec une robe violette à pois blancs, une perruque ondulée auburn au carré, de grandes lunettes de vue, des colliers et bracelets en perle, et des chaussures à talons hauts. Il porte aussi des espèces de prothèses qui lui donnent un postérieur rebondi. Il parle de façon très maniérée, et exagère tous ses sentiments ou réactions. Cela fait de lui un personnage très vivant, enjoué et drôle. Il représente la figure de la morale chrétienne. Il ne fait que parler de Dieu et de Jésus, comme : « Darling do you believe in god ? », ou : « Sweetie, have you accepted Jesus Christ as your personal savior ? »<sup>23</sup>. Et il ne manque pas de rappeler certains Commandements comme « Thou shall not steal », ou « Thou shall not kill »<sup>24</sup>. Il crée même un autel au-devant de la scène avec une croix et une image de Jésus, entourées de fleurs, tout en chantant « Yes Jesus loves thee ».

**Ulrika** incarne un personnage dénommé Deborah Rainbow. Elle est habillée entièrement en rouge, avec un tailleur rouge, une chemise rouge, jusqu'à son rouge à lèvres, ou ses cheveux d'un rouge vif qui lui arrivent aux épaules. Ses vêtements ainsi que ses jambes sont sales. Deborah Rainbow est une journaliste. Lorsqu'elle se réveille en sursaut, elle tient un dictaphone et s'écrie : « I'm on, I'm still on, I'm always on. »<sup>25</sup> Ou à un autre moment elle prend la place de la présentatrice météo et nous décrit les températures du globe entier.

De plus, elle est définitivement la figure de la logorrhée. Elle parle énormément, et a toujours toute sorte d'anecdote à raconter. Et surtout, elle cherche toujours à raconter ses anecdotes, et être le centre de l'attention. Parfois elle s'adresse à ses partenaire, mais à d'autres moments, elle semble parler avec quelqu'un alors qu'elle ne s'adresse à personne. À vrai dire, elle parle tellement que ses partenaires cherchent

---

<sup>23</sup> « Chérie, crois-tu en Dieu ? » ; « Mon cœur, as-tu accepté Jésus Christ comme ton sauveur ? »

<sup>24</sup> « Tu ne voleras point. » ; « Tu ne tueras point. »

<sup>25</sup> « Je suis en direct, je suis toujours à l'antenne. »

soit à l'éviter, soit à la faire taire. À un moment, alors qu'elle parle avec Darryl, ce dernier fait semblant de l'écouter et de lui répondre tout en se dirigeant lentement vers la sortie pour lui échapper. À un autre moment, il tente de l'interrompre gentiment, et comme elle ne l'écoute pas il finit par lui hurler de se taire. Ou encore, pendant la longue tirade de présentatrice météo, Joanna finit par ouvrir une bouteille de gaz pour que tout le monde s'endorme et que cette scène cesse.

**Joanna** est habillée tout en vert, elle porte un tailleur vert, une chemise verte et blanche et un foulard vert et blanc, ainsi que des chaussures noires à talons hauts. Elle a des cheveux noirs et courts. Elle représente une figure plutôt instable. Elle est parfois automate et mécanique, comme quand elle parle dans le combiné pour faire une annonce, et parfois joyeuse, comme quand elle chante *Somewhere above the rainbow*. Elle est parfois aussi violente. C'est elle qui ouvrira la bouteille de gaz pour intoxiquer tous les autres, ou menacera Darryl avec un marteau. Elle semble être ce genre de personnage qui cherche de la douceur mais qui ne peut s'empêcher de réagir violemment dans la plupart des cas. Ce trait de caractère sera accentué par la manipulation des *créatures* <sup>26</sup>.

**Christine** porte une jupe noire, des talons et un manteau bleu pale. Ses cheveux sont attachés par un chignon. Elle incarne la figure de la mère. Elle cherche désespérément son fils. Elle arrive avec un portrait de lui, photocopié sur une feuille A4. Elle déambule sur le plateau en demandant : « avez-vous vu mon fils ? ». Elle n'est pas présente sur le plateau à l'ouverture de la pièce, et elle ne semble pas se demander ce qu'elle fait là, comme si elle errait dans ce lieu depuis plus longtemps. D'autre part, une partie de son rôle trouve son expression dans le chant, comme je le décrirai plus précisément plus tard.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Voir partie *La manipulation* p. 59.

<sup>27</sup> Voir partie *La musique et le chant*, p. 50.



**Marc** est un personnage plutôt discret. Il ne fait pas partie de tous les tableaux. Il reste un long moment, presque quinze minutes, endormi à la face, avant de se réveiller et prendre part à l'action. Il porte un costume beige, avec une chemise blanche et une cravate rouge et des Santiags. Il ne parle presque pas. Il intervient souvent pour prendre soin des autres, comme d'Erna après sa scène de manipulation violente, ou d'Alexandra quand elle tombe dans la flaque noire. Il devient un peu plus important lors de la scène où les autres *performers* se servent de lui comme d'une marionnette pour parler ou dénoncer certains problèmes sociaux. Une particularité de Marc est qu'il est atteint de trisomie 21, et il semblerait qu'il soit au cœur des moments où les thèmes d'exclusions sont abordés.

### *Les créatures*

Les *performers* présents dans la catégorie des *créatures* sont Alexandra, Damien, Erna, Laura, Nam Jin et Nicolas. Ceux-ci vont avoir un rôle davantage physique et/ou dansé, avec des traits de caractère qui s'expriment par une physicalité particulière et des actions physiques.

Le nom de « créature » m'est venu spontanément en réponse à une qualité de mouvement et de comportement particulière de ces personnages. En effet, ceux-ci sont souvent à murmurer avec une voix sifflante des mots indistincts, comme s'ils proféraient des malédictions, leur donnant des airs de créatures maléfiques. Au début de la pièce, leurs mouvements ont une qualité qui se veut animale ou monstrueuse, fait d'agitation, de sursauts nerveux et de contorsion. Leurs mouvements sont imprévisibles, surprenants, changeants. L'énergie de ces *créatures* est changeante et instable. Elles changent d'humeur, de qualité et d'énergie d'une scène à l'autre. Elles sont plurielles, et n'ont pas de psychologie fixe. Si elles peuvent parfois se montrer très cruelles et violentes, elles pourront être tout l'inverse quelques minutes plus tard.

Elles évoluent parfois comme une meute. Par exemple, au moment où Darryl se réveille, elles tombent à genou toutes en même temps. Et au moment où Joanna se réveille, elles se remettent debout subitement. De plus, lors de leurs jeux de manipulation des *figures humaines*, toutes les *créatures* agissent de concert, et se répartissent sans avoir besoin de communiquer. C'est également le cas dans les scènes de danse en unisson. Cependant, à d'autres moments, elles agissent les unes contre les

autres. Elles s'amuse souvent à se défier, à se battre, et utilisent volontiers le biais des autres pour arriver à cette fin. De plus, une autre particularité de ces *créatures* est qu'elles semblent ne pas toujours être visibles des *figures humaines*. Ce qui leur permet de les influencer, de les mettre en mouvement, ou les faire agir, sans être vu. Cela accentue donc leurs traits de créatures malignes.

D'autre part, ces deux catégories de *performers* sont clairement délimitées mais ne sont en rien restrictives, ou figées. Ainsi, les *performers* incarnant des *figures humaines* ne se cantonneront pas au seul usage de la parole, et pourront prendre part à des moments de danse, de même que les *créatures* pourront parfois sortir de leur rôle d'ange invisible et fourbe et être dans une présence plus neutre et prendre la parole.

Il arrive à Ulrika à plusieurs reprises d'évoluer dans un matériau plus physique. Par exemple, lors de la scène où tous les danseurs dansent à l'unisson sur le rythme régulier des coups de marteau, Ulrika participe et danse avec eux. Ou encore, à la fin de la pièce, elle évolue sur le plateau avec les yeux recouverts de pansements, et des gants de boxe aux poings. Elle se frappe elle-même, au visage ou sur les jambes, et ces coups la mettent en mouvement. Ou elle se déplace comme un singe. Elle évolue donc dans un matériau beaucoup plus physique, alors qu'elle se définissait particulièrement par la parole depuis le début de la pièce.

De plus, si Nicolas fait partie de la catégorie des *créatures*, il changera pour un temps de personnage et passera dans la catégorie des *figures humaines*. Il incarne alors le fils de Darryl. En effet, au début du deuxième tableau, quand la lumière revient, on trouve Darryl en train de grimacer et souffrir, avant de comprendre qu'il est en train d'accoucher. Il s'agit de Nicolas, qui atterri nu au sol. Darryl le considère alors comme son fils, et va aller l'habiller. En changeant de catégorie de personnage, il changera aussi de costume, et sera identifié grâce à celui-ci. Il porte alors un pantalon et une veste de costume noirs, avec une chemise bleu ciel.

## Les différents médias

Ainsi les signes sont très clairs et très simples pour délimiter et expliciter ces deux catégories de personnage, et donc de présence et d'action. Ces différents champs d'action des *performers* s'expriment notamment dans l'utilisation de différents médias.

### *La musique et le chant*

Une grande partie de la musique de la pièce *Foi* est exécutée live par l'ensemble Capilla Flamenca. Ils jouent différentes compositions médiévales, du XIV<sup>e</sup> siècle, appartenant au mouvement de l'Ars Nova. Les instruments utilisés sont entre autres la mandoline, la cornemuse, le violon, la flûte, ainsi que le chant. Le style musical des chansons exécutées par Capilla Flamenca sera le même tout au long de la pièce, même si l'énergie de ces chansons varie.

La musique et le chant de l'ensemble interviennent donc parfois comme une couche parallèle à l'action présente sur scène. Par exemple, quand Capilla Flamenca joue en même temps que les *performers* sont en action ou dansent. De plus, certains *performers* participent parfois des parties chantées. Le chant apparaîtra alors au cœur même de l'action, chanté *a capella* par Christine et Damien, en solo ou en duo.

À d'autres reprises, les frontières sont plus floues. La musique est jouée par Capilla Flamenca, depuis leurs fenêtres, et Christine se joint au chant depuis le plateau. Il arrive aussi que tous les autres *performers* reprennent en chœur les parties de chant de Christine. Et enfin, à la fin de la pièce, les musiciens viennent jouer sur scène, accompagnés au chant par Joanna. La musique appartient donc plus ou moins directement à l'action. Elle l'accompagne et la supporte par moments, mais vient s'y intégrer de façon plus directe par d'autres.

Dans les moments de chant de Capilla Flamenca, Christine et Damien appartiennent au même registre de musique médiévale. Mais à d'autres moments, certains personnages se mettent à chanter, de façon plus ou moins triviale, et dans des genres très différents. Darryl chantonne de temps en temps et ces moments de chant sont complètement intégrés à l'action de son personnage. Au moment où il accouche de son « fils », Nicolas, il chantonne joyeusement *Baby Love* de The Supremes. Ou encore, dans la toute dernière scène de la pièce, il chante *Amazing Grace*.

À un autre moment, alors que Damien prononce son monologue sur Hiroshima, Erna déambule de façon désarticulée sur le plateau avant de rejoindre ce dernier. Il s'allonge alors à terre, les jambes en l'air et elle vient se placer en équilibre avec les aisselles sur les pieds de Damien. Ainsi placée, elle continue à gesticuler frénétiquement dans tous les sens. Elle se met alors à chanter une chanson en islandais. Celle-ci est très douce et éthérée, mais progressivement elle la chante de façon très torturée, son chant trébuchant parfois vers le grognement<sup>28</sup>, ou chant hurlé.

De plus, Joanna a elle aussi deux moments de chant. Dans le premier, elle chante *Somewhere over the rainbow*, mais effectue régulièrement des retours en arrière, comme si elle rembobinait sa propre bande, avant de continuer, pour rembobiner à nouveau. Le deuxième temps est la dernière scène de la pièce. À ce moment-là, trois musiciens de Capilla Flamenca, jouant respectivement de la mandoline, du violon et de la flûte, viennent sur le plateau et s'allongent au sol. Joanna vient alors se placer debout sur le torse du joueur de mandoline et commence à chanter une chanson traditionnelle japonaise, accompagnée par les trois musiciens.

### *La parole*

La parole est très importante dans *Foi* et voit apparaître la notion de conversation. En effet, parole répond à deux modalités, les monologues et les dialogues. Les monologues sont des moments où les personnages s'adressent soit à eux-mêmes, soit au public. Les dialogues sont des moments où les personnages se parlent entre eux. Certains moments de paroles se trouvent entre les deux, quand un personnage parle à une personne qui ne l'écoute pas.

*Foi* se compose de différents personnages, plus ou moins loquaces. Les personnages d'Ulrika et de Darryl sont ceux que l'on entend le plus, et qui discutent le plus entre eux. En général, Darryl parle à tout le monde, au hasard, pour prêcher la parole de Jésus, demandant à tout le monde s'ils ont accueilli Jésus comme leur sauveur. Mais il a aussi parfois des moments de discussion avec Ulrika. Ils se disputent notamment pour trouver la sortie de ce lieu.

---

<sup>28</sup> Erna est une chanteuse de death metal, le terme utilisé en anglais pour qualifier cette technique de chant est le « grunts » qui veut littéralement dire « grognements ».

Le personnage de Joanna ne parle pas beaucoup. Elle interagit avec les autres acteurs, mais davantage dans sa présence que dans de vraies discussions. Elle parle dans le combiné à plusieurs reprises. Elle fait des espèces d'annonces, faites de mots hachés dits en différentes langues. Ou, à un autre moment, elle parle dans le combiné et fait une liste de choses, comme : « watching cats, the beautiful stranger, chinese soup, bubbles, feeling old, wooden furniture... »<sup>29</sup>. Ce moment existe presque comme un fond sonore accompagnant la scène de duo entre Nicolas et Alexandra en cours.

D'autre part, au début de la pièce, Joanna est manipulée par deux *créatures*, Erna et Nam Jin. Ceux-ci, tels des marionnettistes, manipulent ses mouvements ou disent des mots répétés instantanément par Joanna. On ne sait alors pas à qui elle parle, elle semble s'adresser à quelqu'un de spécifique, tout en parlant face public. Comme si elle parlait à quelqu'un qui n'est pas présent, ou comme si elle vivait une autre scène dans sa tête. D'ailleurs, Darryl lui demande: « Honey, who are you talking to ? »<sup>30</sup>.

Il serait difficile de lister tous les différents moments de parole d'Ulrika, tant elle parle constamment. Le plus souvent, il s'agit de dialogues non partagés, elle parle à quelqu'un qui ne l'écoute pas. Les discours des personnages servent leurs intérêts, ainsi Ulrika ne parle pas pour être comprise. Non seulement, son discours n'est pas pertinent pour le message délivré. Mais de plus, elle ne cherche pas à ce que les autres *performers* la comprennent. Elle souhaite être écoutée, mais plus que cela, elle aime parler, elle aime partager ses pensées, elle aime se mettre au centre et briller.

À un seul moment, elle semble être à même d'avoir une vraie discussion avec Nicolas, alors que celui-ci fait partie des *figures humaines*. Tous deux semblent se plaire mutuellement et vouloir se rapprocher, mais cette discussion est compromise à cause de l'intervention manipulatrice et fourbe d'Erna. Ils essayent de se parler et de se toucher, mais n'arrivent qu'à être maladroits, voire même violents malgré eux.

D'autre part, on retrouve des moments de parole en unisson, comme dans *Rien de rien*. Mais cette fois, ceux-ci se passent principalement entre deux interprètes : Ulrika et Laura. Ulrika raconte une anecdote, Laura se trouve derrière elle et toutes deux s'expriment à l'unisson dans leurs dires et leurs gestes. Elles disent les mêmes mots,

---

<sup>29</sup> « Regarder des chats, un bel étranger, de la soupe chinoise, des bulles, se sentir vieille, des meubles en bois... »

<sup>30</sup> « Chérie, à qui parles-tu ? »

appuient les mêmes syllabes, ont les mêmes hésitations, effectuent les mêmes arrêts. Et leurs mains accompagnent la parole, pour appuyer leurs propos comme nous le faisons spontanément quand nous parlons, ou pour mimer ce qu'elles racontent, ou encore pour effectuer quelques « gestes parasites », comme se gratter le nez. Et tout cela ensemble, les mêmes gestes en même temps. Elles font en bref exactement la même chose. Cependant ici, le rapport entre les deux femmes change par rapport à la pièce précédente. Elles ne sont pas côte-à-côte en train de raconter une anecdote dont on ne sait pas si l'une d'elles est le protagoniste. Ulrika raconte une anecdote vécue par le personnage qu'elle incarne, et Laura se trouve derrière elle à copier ce qu'elle fait. Cette situation entre Ulrika et Laura arrive à plusieurs reprises et ne nous raconte pas du tout la même chose que dans *Rien de rien*. Ici, la présence de Laura rejoint l'idée de manipulation des *figures humaines* par les *créatures*.

À deux autres moments, Ulrika se trouve à la face, et commence à parler dans un dictaphone. Il n'est pas vraiment clair si elle parle à ce dictaphone, à elle-même ou au public. Le trait de caractère principal d'Ulrika est qu'elle aime parler, elle ne s'arrête pas de parler. Elle se trouve donc à la face, et raconte cette anecdote. La première fois, elle parle du fait qu'elle souhaiterait avoir un ami dépressif, juste pour pouvoir l'aider. Et la seconde fois elle raconte un souvenir d'enfance. Laura se trouve parfois derrière elle, et effectue un playback de ce qu'elle dit. Elle esquisse parfois les mêmes gestes, mais qui ne sont pas exactement semblables, ou en miroir. Elle est globalement beaucoup plus détachée que dans le discours précédant. Elle parle en même temps qu'elle, mais part faire quelques pas de danse, avant de revenir. Et elle n'est pas du tout fixée à ce que Ulrika dit ou fait.

Cependant, Laura n'est pas la seule créature à prendre la parole. Cela arrive à Erna au début de la pièce. Elle est vêtue d'une veste en cuir noire, et porte un bonnet noir qui recouvre tout son visage au-dessus de sa bouche. Elle pleure et tout en disant : « I'm sorry, I'm really sorry, I promise I'll be a good boy, come back, I'll be a good girl, Father I'm really sorry I won't do it again. »<sup>31</sup> Damien et Nam Jin entrent alors en scène et commencent à la malmener et la manipuler violemment, tandis qu'elle continue de répéter « I'm sorry », en parlant, pleurant ou hurlant.

---

<sup>31</sup> « Je suis désolée, je suis vraiment désolée, je promets que je serai un garçon sage, reviens, je serai une fille sage, Père, je suis vraiment désolée, je ne le referai pas. »

D'autre part, le personnage de Marc est très silencieux. Il ne prend la parole qu'à un seul moment dans la pièce. Ce moment est aussi celui où tous les *performers* prennent la parole avec lui. Ils sont alors collés les uns aux autres pour former une masse humaine, une créature faite de plusieurs corps. Darryl se met à poser devant cette chimère, pendant que Marc prend des photos de lui. Puis Marc enclenche le minuteur et vient poser devant eux mais Damien l'attire à lui, se colle dans son dos, lui attrape les mains et commence à les faire bouger tout en parlant derrière lui. Il parle en son nom, comme s'il s'agissait d'une marionnette : « Bonsoir, comment ça va ? Mon nom est Marc, j'ai 34 ans et j'ai quelque chose de très important à vous dire ce soir. Je suis... homosexuel. » Toute la foule derrière eux réagit avec surprise voire scandale. Puis Nam Jin vient prendre la place de Damien derrière Marc et manipuler sa parole. Il parle puis chante en Coréen. Les autres écoutent, sourient, apprécient. Christine prend le relais : « Ça m'aurait plu d'avoir un petit frère ou une petite sœur, mais ma mère en a décidé autrement. Mais l'avortement c'est facile pour personne ». Puis c'est au tour de Joanna qui fait une description sexy de son corps. Puis Darryl qui déclare être séropositif et dénonce les gens qui ont des relations sexuelles non protégées, etc. Finalement, Marc craque à cause de cette pression et se met à hurler. Il disperse tout le monde avec ses cris énervés. Il me semble qu'il dit quelque chose tout en hurlant, mais je ne peux simplement pas comprendre quoi. Ainsi, ce moment est très particulier car Marc se met à parler pour la première fois. Et de plus, ce moment de parole se démarque des autres car il ne s'agit plus de discussions triviales. Il s'agit ici davantage de discours, où différents messages sont délivrés, indépendamment de la personnalité de chaque personnage. Il s'agit de soulever certains problèmes sociaux.

Cette notion de discours dit pour son sens revient à nouveau quand Damien prend la parole à la fin de la pièce. Il est alors assis au centre du plateau et tient un livre en braille ouvert face au public. Il lit avec son doigt tout en prononçant les mots à voix haute. Il s'agit d'un récit d'un rescapé d'Hiroshima, qui raconte l'expérience de l'explosion de la bombe atomique. À ce moment-là, ce n'est pas le personnage de Damien qui nous raconte cette histoire. Damien vient nous raconter une histoire, derrière laquelle son personnage disparaît pour ne nous en donner que le sens.

## *Acrobaties et portés*

Outre l'utilisation de la voix parlée et chantée, les autres médias utilisés dans *Foi* sont de l'ordre du corporel. *Foi* utilise beaucoup la discipline de l'acrobatie. Celle-ci apparaît en solo ou en duo. À la fin du premier tableau, le plateau semble être sous l'effet d'un tremblement de terre. Tous les interprètes sont secoués dans tous les sens, sauf Nicolas. Il commence un équilibre sur main parfaitement stable, et le plateau semble se stabiliser. Puis l'ensemble musical commence un chant polyphonique *a capella*. Nicolas commence alors un solo de danse, entre danse au sol et acrobaties. Ce solo est très beau, très fluide, utilisant une dynamique égale. Il arrive à amener ses acrobaties de façon complètement douce et maîtrisée. Cette énergie douce et fluide permet d'amener le matériau acrobatie sans la notion de virtuosité qui lui est parfois associée. La danse comme l'acrobatie fusionne pour donner un solo avec une unité de qualité. Cela apporte un caractère très calme. Nicolas finit son solo par un équilibre, puis la scène et ses habitants recommencent à trembler autour de lui.

D'autre part, les acrobaties sont présentes en duo, sous forme de portés acrobatiques. À un moment, Marc entre avec Alexandra entièrement nue dans ses bras, pendant que Nicolas erre sur le plateau. Alexandra se déplace accroupie, très compact, avec seulement les bras qui ondulent autour d'elle. Nicolas erre sans la voir, et elle vient de temps en temps prendre appui sur lui, monter sur lui, ou se faire porter, sans qu'il ne la remarque. Il se met à quatre pattes ou observe quelque chose au sol et elle vient se mettre sur son dos. Ou elle monte sur ses épaules, avant de glisser jusqu'au sol. Ou elle vient se mettre debout dans le dos de Nicolas, les pieds sans les mains. Ou encore accroupie sur ses épaules. Là encore, l'utilisation de l'acrobatie et du porté diffère de la mise en scène classique<sup>32</sup> de cirque. Cette mise en scène, où les portés se font au dépend du porteur, enlève toute trace d'exercice d'une virtuosité. L'acrobatie est entièrement intégrée au matériau corporel et relationnel en cours dans la scène.

De plus, vers la fin de la pièce, Damien et Erna sont en portés tandis que Erna chante une chanson en islandais. Damien se place tout d'abord allongé au sol et tend ses jambes en l'air. Erna vient alors se hisser en équilibre, les aisselles sur les pieds de Damien. Elle changera plusieurs fois de position, entre debout sur son torse, ou assise sur ses pieds. Puis, elle bascule la tête en bas, en équilibre les hanches sur les pieds de

---

<sup>32</sup> J'entend ici « classique » en opposition à « contemporain », pas dans le sens de « normal ».



son porteur. Pendant tout ce temps, elle garde son énergie instable et agitée, ses membres étant toujours en mouvement, flottant en l'air ou parfois sous l'action de spasmes. Les changements de position semblent donc être comme des adaptations aux mouvements frénétiques d'Erna.

Et enfin, dans la dernière scène, toutes les *performers* féminines viennent se placer en « pied-pied » avec leur partenaire. C'est-à-dire que le porteur se place allongé au sol, les jambes tendues en l'air, et la « voltigeuse » vient se mettre debout sur ses pieds. Dans cette scène, Joanna chante un chant en japonais, tout en l'accompagnant d'une danse des bras et des mains. Tous les autres *performers* reproduisent cette danse, qu'ils soient au sol ou dans les airs. Cela crée donc une architecture corporelle particulière, du fait de la présence des femmes dans les airs, et des mouvements de chaque duo en miroir, l'un horizontal et l'autre vertical.

### *Les danses*

Le matériau chorégraphique de *Foi* trouve sa cohérence grâce au fil conducteur qu'est la trame narrative, sans pour autant perdre son exploration de l'hétérogénéité. L'énergie et les dynamiques de la danse sont toujours rattachées à la scène en cours. Le fait que les *créatures* fonctionnent parfois comme une meute permet une certaine unité du matériau chorégraphique. Cependant, ce matériau n'est pas réduit à un vocabulaire fixé. Chaque scène trouvera sa cohérence en termes de chorégraphie, qui sera différente de la précédente ou la suivante. De plus, chaque *performer* pourra, à l'intérieur de ces matériaux, développer son style propre, ses mouvements particuliers et récurrents, laissant ainsi apparaître la personnalité de chacun.

L'espace dansé de *Foi* se partage entre des moments de danse *centraux* dans la scène en cours, et d'autres moments, que j'appelle *périphériques*, où certains interprètes dansent parallèlement à cela. Central et périphériques désignent donc à la fois un point spatial sur le plateau, mais aussi un degré d'importance dans la scène en cours. Il s'agit davantage d'un détail ajouté à la scène en cours, une couche ajoutée au matériau visuel et corporel, une anecdote.

Après tous les moments où les *créatures* manipulent les *figures humaines*, la musique médiévale de Capilla Flamenca entre en scène, créant un changement soudain d'énergie et d'atmosphère. Cette musique, très énergique et vivante, est jouée par des

cornemuses. Laura, qui est la seule créature sur scène commence une danse du ventre. Là Damien, Nam Jin et Nicolas reviennent sur le plateau et commence un trio dansé. Laura leur laissera alors le centre du plateau et esquissera, accompagnée de Marc, des pas de danse, entre danse du ventre, *hoola hop* et danse de discothèque. Dans ce trio, chacun des trois hommes tient ses deux partenaires par la tête ou la nuque, et joue des entrelacements, tours, passages au sol et portés possibles sans jamais lâcher ce point de contact. L'énergie de cette danse correspond tout à fait à celle de la musique. En effet, les trois *créatures* ont clairement l'air de s'amuser tout en dansant, et lancent parfois quelques cris enjoués.

Puis Erna et Alexandra entrent et le trio se transforme en deux duos, Erna et Nam Jin et Damien et Alexandra, avec toujours cette même connexion par la tête. Les deux duos dansent en unisson, dans une énergie très joyeuse et virevoltante, alternant de nombreux tours et passages au sol. Puis Nicolas et Laura les rejoignent et ils continuent tous ensemble avec le même matériau, dans une dynamique très enjouée, lançant parfois des exclamations. De son côté, Marc continue sa danse de discothèque, les yeux fermés et le sourire aux lèvres.

À un autre moment, mais dans la même énergie, l'Ensemble Capilla Flamenca joue un morceau instrumental très dynamique et vivant. Laura prend alors le devant de la scène et commence une danse du ventre très rapide et enjouée. Elle a détaché ses longs cheveux et les fait voler autour d'elle, ou s'en serre comme d'un voile pour cacher le bas de son visage. Sur le côté, Darryl et Nicolas esquissent quelques mouvements de torse et de bassin, repris parfois par Christine. Puis ils font quelques mouvement de danse, entre danse *modern-jazz* et danse de discothèque, en faisant serpenter leur tête sur les côtés, ou en traçant un V avec leurs doigts autour de leurs yeux, etc. Pendant ce temps Nam Jin s'est intéressé à Laura, il attrape deux pans de ses cheveux, et elle prend deux autres. Ils commencent alors une danse en trouvant différentes façons de se tourner autour, ou de trouver des enchevêtrements entre leurs bras et les pans de cheveux.

Mais toutes les scènes de danse n'ont pas cette atmosphère vivante et légère. Notamment, le solo de Nicolas n'a pas une énergie joyeuse, sans être dure ou violente pour autant. Le chant polyphonique *a capella* qui l'accompagne donne une atmosphère teintée de spirituel. Le solo a quelque chose de très doux, voire méditatif, venant contraster avec le tremblement de terre qui régnait juste avant. Ce solo est comme une parenthèse dans cette atmosphère de chaos, mais aussi dans l'atmosphère globale de la pièce. En effet, il s'agit de l'un des rares moments de douceur pure et gratuite de cette pièce.

En effet, les autres moments de danse qui viennent sont teintés d'une énergie plus violente. Après la scène où tout le monde s'endort, Christine commence à chanter, *a capella*, les *créatures* se réveillent alors et se lèvent. Ils se répartissent dans tout l'espace du plateau, face public. Joanna se met à frapper avec un marteau contre un disque de métal présent sur le bureau. Elle frappe fort, et de façon régulière. Damien commence à danser sur ce rythme, des mouvements arrêtés, en suivant l'énergie de cette percussion. Il est suivi par Erna et Nam Jin, puis par Alexandra et Laura, puis par Ulrika. Tous effectuent la même phrase dansée en boucle, à l'unisson. Cette phrase est principalement composée de chutes au sol, de contractions du buste, de roulements et de remontées debout, décomposés et exécutés en rythme sur le temps battu par le marteau. La décomposition du mouvement donne une danse faite exclusivement d'accents et d'arrêts. Peu à peu, Joanna commence à frapper de toutes ses forces tandis que le rythme s'accélère, créant une impression d'urgence, accentuée par les bruits des danseurs à bout de souffle. Les danseurs crient un à un avant de tomber au sol, immobiles. Joanna finit par s'arrêter, quand le dernier danseur s'écroule.

L'autre moment de danse à l'atmosphère globalement plus violente est un solo de Damien. Toutes les *créatures* sont debout face contre le mur, sauf Laura qui est assise sur une chaise et se donne des gifles. Damien est assis par terre, avec les jambes en lotus, vêtu seulement d'un caleçon blanc. Il a les mains pleines d'un liquide rouge qui symbolise du sang, et il imprime des traces de mains rouges sur son dos, son visage et sur le mur. Il se déplace à genoux, les jambes toujours coincées l'une sur l'autre en lotus, ou alors sur les fesses en s'aidant de ses bras. Il ressemble alors fortement à une personne cul-de-jatte, et je ne peux m'empêcher de penser à David Toole dans le film *The Cost of Living* de la compagnie DV8. Damien commence à danser ainsi. Il se

déplace comme il peut, sur les fesses ou sur les genoux en s'aidant de ses mains, ou en rampant au sol et en faisant des roulades. Il effectue beaucoup d'équilibres qui tombent, se place en trépid et avance seulement avec la tête et les bras.



E. Omarsdottir, A. Gilbert, U. Svensson, D. Jalet, L. Neyskens dans *Foi*.

### *La manipulation*

La danse n'est pas le seul matériau corporel de *Foi*. La physicalité se développe sous d'autres aspects, et notamment dans une modalité de manipulation. Cette notion est très importante dans *Foi*. En effet, les *créatures* semblent être tantôt visibles, tantôt invisibles, et dans leurs moments d'invisibilité elles prennent plaisir à manipuler les personnages humains présents sur le plateau. Ces manipulations sont plus ou moins malignes. Les *créatures* apparaissent comme des personnes au caractère pluriel et changeant. Parfois d'humeur légère, et dansant ensemble joyeusement, elles peuvent soudain se transformer en *créatures* très cruelles.

Au début de la pièce, alors que Christine entre en scène, Damien vient se placer debout dans son dos, et commence à murmurer des mots incompréhensibles, comme des incantations. Puis, par des gestes de bras derrière elle, il semble pouvoir la manipuler, l'inciter à faire certains gestes et déterminer ses mouvements. Il vient par exemple poser sa main sur le côté de sa tête, avant de la déplacer sur le côté. La tête de Christine suit alors cette même vague de côté. Ou encore, il vient donner un léger coup

d'épaule sous son coude pour qu'elle monte sa main à son front. Par des mouvements de mains, il fait chanter Christine, il vient tirer comme un fil invisible devant sa bouche, ce qui fait en sortir du chant.

Cette scène se développe et le matériau se décline avec différents personnes. Nam Jin et Erna relèvent Joanna et commencent à la « manipuler » de la même façon que Damien avec Christine. Soit ils bougent certains de ses membres, ou donnent des impulsions de mouvements, ou la mobilisent à distance tels des marionnettistes, ou encore font des mouvements que Joanna reproduira en même temps. Ils sont dans une modalité d'initier, d'accompagner ou de soutenir corporellement et posturalement les mouvements de Joanna. Ils la font également parler, initient la parole par des gestes devant sa bouche. Joanna semble s'adresser à quelqu'un qui n'est pas présent et a l'air très énervée. Elle est dans une énergie très fantasque, créée par les impulsions toujours changeantes, voire opposées, de ses deux marionnettistes. Par exemple elle se tourne en éclatant de rire avant de refaire face brutalement complètement sérieuse et lance violemment : « Me ? You, piss off. Fuck you. »<sup>33</sup>, avant de chercher à se détendre en créant du vent sur son visage. Elle est donc dans une énergie instable, très stressée et quelque peu violente, elle donne l'impression d'être en phase d'hystérie schizophrène.

Puis Laura et Erna commencent le même jeu de manipulation avec Ulrika. Celle-ci parle sans jamais finir ses phrases, se déplace et change de sujet, d'intention ou de direction comme les deux *créatures* l'emmènent vers une nouvelle chose. Ulrika est aussi dans cette énergie changeante, mais n'est pas dans la même énergie violente que Joanna, elle est plus calme mais semble tout de même contrariée, voire émotive. Elle ne comprend pas vraiment ce qui lui arrive : « I think I was here before... » puis s'énerve : « This is ridiculous »<sup>34</sup>, avant de se mettre à pleurer en découvrant qu'elle a un ongle cassé.

---

<sup>33</sup> « Moi ? Toi, fait chier. Va te faire voir. »

<sup>34</sup> « Je crois que je suis déjà venue ici » ; « C'est ridicule ».

À un autre moment, Erna se montre particulièrement fourbe en manipulant Nicolas (alors *figure humaine*) et Ulrika, de façon à faire échouer leur tentative de rapprochement romantique. C'est tout d'abord Erna elle-même qui les rapproche d'un claquement de doigts qui les fait se retourner l'un vers l'autre. Et elle va ensuite prendre plaisir à créer différentes maladresses ou accidents, rendant leur romance impossible. Elle lance un courant électrique entre leurs mains, les fait se cogner la tête alors qu'ils essayent de s'embrasser. Ou elle pousse Nicolas à éternuer à la face de sa partenaire, à lui tirer les cheveux, ou à la toucher intimement, créant des situations gênante. En bref, elle les pousse soit à se mettre dans l'embarras, soit à faire souffrir l'autre. Cette scène de manipulation est donc une tentative volontaire et réussie de saboter la relation entre ces deux personnages, mettant en lumière le caractère parfois très fourbe de ces *créatures*.

Ainsi, cette modalité de manipulation entraîne une humeur et des mouvements fantasques chez les *figures humaines*. Mais la relation entre celles-ci et leur manipulateurs reste fourbe mais bénigne. Pourtant, à certains moments, les *créatures* peuvent se montrer violentes et cruelles avec les personnes qu'elles manipulent. C'est le cas dans une scène entre Ulrika, Nicolas et Damien, et encore davantage dans une scène entre Erna, Damien et Nam Jin.

Lors de cette première scène, Nicolas et Damien viennent entourer Ulrika, et commencent à la manipuler. Elle commence des phrases qu'elle oublie de finir car elle passe à autre chose. Ils la manipulent d'abord légèrement puis de plus en plus énergiquement, jusqu'à vraiment la malmenier réellement. Elle est souvent à exploser de rire parce que les deux autres la chatouillent. Ou ils lui font un croche pied, la frappe au ventre, puis finissent par lui donner des coups de pieds aux fesses qui la font tomber au sol. Et elle suit toutes ces maltraitances en rigolant. On commence alors à voir apparaître différents caractères à l'intérieur du groupe des *créatures*. En effet, on sent une certaine forme de rivalité entre Damien et Nicolas, quand l'un frappe Ulrika, c'est en fait pour la projeter sur l'autre, et ainsi de suite.

Cette notion de rivalité entre deux *créatures* se retrouve entre Damien et Nam Jin, mais cette fois de façon beaucoup plus violente. Erna sanglote « I'm so sorry » avec son bonnet enfoncé sur sa tête jusqu'en bas du nez. Damien et Nam Jin viennent se mettre de chaque côté d'elle et Damien vient tirer très lentement sur le bonnet, ce qui la fait hurler comme si on lui arrachait la peau. Une fois le bonnet entièrement enlevé, elle

se désarticule sur place, très rapidement. Elle bouge comme si elle n'avait plus vraiment d'articulations, un peu comme une pieuvre. Damien et Nam Jin vont tour à tour maltraiter Erna, en lui donnant des « coups-impulsions » qui la font bouger, se relever, tomber, se déplacer. Ils la frappent, la tirent au sol, lui tirent les cheveux, la prennent dans leur bras pour mieux la jeter au sol, etc. Ils sont violents avec elle chacun leur tour, comme s'ils étaient dans une sorte de rivalité qu'ils exprimaient au travers d'Erna. Ils ne se quittent pas des yeux et semblent faire tout cela pour se prouver mutuellement quelque chose. Erna, quant à elle, suit les impulsions des coups et continue ses mouvements désarticulés, tout en criant ou gémissant encore de temps en temps. Pourtant ses pleurs ne semblent pas être liés aux violences qu'on lui fait subir, elle semble ne pas remarquer la façon dont on la traite.

### « *Shiva* »

De plus, la notion de corporalité se fond et se confond dans un moment que j'appelle « Shiva »<sup>35</sup>. Il s'agit de l'idée de faire un seul corps avec plusieurs. Dans cette scène, Darryl relève Laura par les cheveux et vient la placer dans le dos de Joanna. Il passe ses longs cheveux par-dessus la tête de Joanna et les attache sur la tête de celle-ci comme s'il s'agissait des siens. Puis Darryl relève les danseurs un par un, qui viennent comme aspirés se coller à Joanna, et faire des extensions de son corps. Certains se collent sur ses côtés, ou devant, ou encore sous elle pour la porter. Ils deviennent alors une personne plurielle, agissant tous comme un. Cela nous donne l'effet d'une créature très étrange. Joanna, le cœur de cette créature, vient revêtir différents bustes : le torse nu de Nam Jin, puis celui de Christine, représentant différentes figures. Cette scène s'achève par le moment que j'ai évoqué plus tôt<sup>36</sup> où chaque *performer* vient se placer derrière Marc pour parler en son nom. Ce moment se trouve entre « corps-chimère » et manipulation. Marc est comme une marionnette, manipulé par un marionnettiste qui parle en son nom et le fait bouger, tout en étant une extension de son propre corps.

---

<sup>35</sup> Shiva est un dieu hindou qui peut être représenté avec un nombre de bras variable, de deux à dix-huit. Il n'est pas le seul dieu hindou à être représenté avec plus d'une paire de bras, mais c'est généralement la caractéristique que l'on retient en Occident pour ce dieu. Je garderai donc cette appellation pour désigner une formation corporelle faite de plusieurs paires de bras.

<sup>36</sup> Voir partie *La parole*, p. 51.

## Cohabitation et rupture

### *Cohabitation*

La notion d'hétérogénéité dans *Foi* se trouve présente dans les détails. Dans ce que j'appelle la *périphérie* de l'espace et de l'action. *Foi* observe une dramaturgie contemporaine qui ne répond pas à une unité d'action. Plusieurs choses se passent en même temps sur le plateau. Même si une des actions est centrale, les spectateurs ont le choix de porter leur attention où ils veulent. Et ces actions périphériques permettent de planter un décor, une atmosphère, de donner plus de détails à l'histoire. Et notamment de donner à la pièce cet effet d'hétérogénéité. Celui-ci provient d'éléments divers qui cohabitent.

Si les *créatures* apparaissent et disparaissent, menant donc une vie hors champ, les *figures humaines*, elles, sont presque toujours présentes sur le plateau. Elles continuent donc de vivre, même lorsqu'elles ne se trouvent pas au centre de l'action. Par exemple, à plusieurs reprises les *créatures* sont dans des moments de danse au centre du plateau. Pendant ce temps, certaines *figures humaines* sont occupées à danser un peu n'importe comment, un peu pour elles, sur la périphérie de la scène. De plus, d'autres éléments sont beaucoup plus de l'ordre du détail ou de l'anecdote. Par exemple, toutes les *créatures* sont en train de danser, et Joanna s'avance à la face et tente d'ouvrir une valise. Ou pendant une autre scène, Darryl et Ulrika discutent ou lisent le journal. Pendant le solo d'Alexandra, Darryl est occupé à habiller son fils, et de l'autre côté du plateau Marc et Joanna se regardent fixement, cette dernière portant un casque anti-bruit sur les oreilles.

Outre tous ces micro-détails qui se produisent dans toutes les scènes, certaines scènes sont construites en plusieurs plans. C'est notamment le cas dans la scène de portés entre Nicolas et Alexandra. Dans le fond de scène, on peut voir Christine et Darryl en train de discuter, ainsi que Ulrika et Marc, fixé dans leur pose en train de s'embrasser. De son côté, Joanna se trouve à Cours à la face, assise sur un seau, sa culotte en bas des jambes, immobile au téléphone. De plus, trois musiciens de Capilla Flamenca se trouvent aux fenêtres du mur à Jardin. Et parallèlement à tout cela, Nicolas déambule sur le plateau, suivi d'Alexandra, complètement nue. Celle-ci se déplace accroupie, très compact, avec seulement les bras qui ondulent autour d'elle. Nicolas erre sans la voir, et elle vient de temps en temps prendre appui sur lui, monter sur lui, ou se



faire porter, sans qu'il ne la remarque. Puis Joanna recommence à parler dans le combiné du téléphone, et prononce une liste de choses, sans bouger de position. Puis Damien et Nam Jin viennent reproduire les mouvements de Nicolas en même temps. Ainsi, cette scène est une scène multicouche. Des éléments sont présents sur le plateau, comme établissant un décor. Une action principale s'installe, et d'autres actions visuelles ou sonores viennent s'ajouter à cette dernière.



N. Vladyslav, A. Gilbert, D. Jalet, U. Svensson, M. Wagemans, J. Dudley, N. J. Kim et l'ensemble Capilla Flamenca dans *Foi*.

### *Cohésion*

Les moments de cohésion sont relativement rares dans *Foi*. Peu de scènes se centrent sur une seule action commune. C'est notamment le cas dans la scène où Marc est pris comme marionnette et où tout le monde vient se placer derrière lui pour le faire parler. C'est aussi le cas de la toute dernière scène, que je développerai dans la partie suivante. Et c'est d'autre part le cas dans la scène de danse en unisson, que Joanna accompagne musicalement par ses coups de marteaux. Toutes les *créatures*, ainsi que Ulrika dansent à l'unisson. Joanna frappe la pulsation avec son marteau. Christine chante *a capella*, accompagnée par Darryl et les chanteurs de Capilla Flamenca, tous présents aux fenêtres. Ainsi, dans cette scène, tous les interprètes sur le plateau sont engagés dans la même action. Cela crée donc des moments de cohésion, qui viennent donner une dynamique différente à la pièce.

Ainsi, Cherkaoui tente dans *Foi* de toujours changer les dynamiques, entre les scènes de solo, duo, trio, les scènes de groupes, les moments de cohésion et les moments de cohabitation d'éléments disparates. De plus, la dynamique de la pièce est souvent bousculée par des éléments de rupture.

### *Les événements*

La notion de rupture est intégrée dans le fil de l'action sous forme d'événements qui surviennent. La plupart des scènes se finissent d'elles-mêmes, mais d'autres seront percutées par un élément extérieur, créant la rupture.

Ces événements sont parfois créés par les personnages, qui interviennent et ainsi créent une rupture avec la scène précédente. C'est notamment le cas quand Alexandra « tombe enceinte ». Alors qu'Ulrika se trouve dans son premier monologue, ou tentative de communication avec Darryl, on peut voir des ombres dans le fond de la scène, dans l'espace entre les deux murs. Ces ombres nous suggèrent deux personnes qui copulent, cette hypothèse étant confirmée par les cris d'Alexandra. Puis cette dernière revient sur le plateau et s'assoie sur le tabouret devant la bouteille de gaz. Son ventre se met alors à gonfler à vue d'oeil, gonfler et gonfler jusqu'à exploser. Cette explosion entrainera le début des cornemuses de Capilla Flamenca, et de la scène jouée du trio de danse entre Damien, Nam Jin et Nicolas.

Mais, dans la plupart des cas, les événements sont des accidents, des forces extérieures qui viennent toucher les habitants de ce lieu. Ceux-ci peuvent être extérieurs, surprenants, mais totalement sans danger. C'est notamment le cas quand le téléphone sonne. Tous les personnages arrêtent alors pour un temps ce qu'ils sont en train de faire, et regardent autour d'eux. Cela vient couper la scène de manipulation de Nicolas et Ulrika par Erna. Joanna, alors assise sur un seau, la culotte en bas des jambes se lève et vient répondre. La scène entre Nicolas et Ulrika peut alors reprendre. Cet événement apparaît alors comme un élément anecdotique, sans importance, mais qui apporte un moment de rupture dans l'action en cours.

Parmi les événements sans danger se trouve l'accouchement de Darryl. Cet élément est tout simplement surprenant et absurde. Il intervient au tout début du second tableau. La lumière revient sur le plateau sur un long cri de Darryl, qui a la respiration difficile et semble pousser. Nicolas, entièrement nu et recouvert de poussière, tombe

alors au sol, comme sorti d'entre ses jambes. « Did I do that ? » s'étonne alors Darryl en riant. Il a l'air à la fois étonné et joyeux. Ulrika arrive en courant et regarde le « bébé » de Darryl, étonnée mais très émue. Darryl remet Nicolas debout, tout en chantant « Baby Love » de The Supremes. Il l'emmène ensuite vers le fond et pour l'habiller.

Cependant, si ces deux événements sont sans danger, bien qu'étant imprévus et venant rompre, les autres événements qui surviennent dans *Foi* sont davantage de l'ordre de catastrophes. Par exemple, Ulrika a toute une scène où elle prend le rôle d'une présentatrice météo et nous présente les températures du globe entier. Elle est complètement dévouée à sa tâche, même surexcitée, et elle ne s'arrête pas de parler. Joanna perd alors patience, met un masque sur son nez et ouvre la bouteille de gaz qui se trouve en fond de scène. Le gaz se répartit alors sur le plateau, et toutes les personnes présentes luttent puis tombent endormies.

D'autre part, la première catastrophe qui survient est un tremblement de terre. Alors que Laura effectue quelques mouvements de danse orientale, elle commence à taper des pieds par terre, sur demi-pointe, très rapidement. Tout le plateau et ses occupants commencent à trembler comme sous l'effet d'un tremblement de terre. C'est le chaos, ils se déplacent tous dans l'espace, emportés malgré eux par les secousses, tombent au sol, tentent de se raccrocher aux chaises qui tremblent elles aussi. Nicolas, parfaitement stable, commence alors son solo qui fait disparaître le tremblement, mais qui reprend directement lorsque celui-ci finit. Toutes les personnes sur le plateau sauf Nicolas sont alors entraînées par les secousses, et on les entend crier de panique.

Lors du second tableau, Alexandra a un moment de solo où elle laisse tomber des plumes sur tout le plateau. Elle danse, tourne, tourbillonne sur toute la scène. À un moment, elle semble perdre l'équilibre et tombe à plat ventre dans la « flaque de liquide noir non identifié » qui se trouve au devant de la scène. Cette flaque semble constituée d'une peinture noire et violette. Alexandra y est coincée comme un oiseau dans une marée noire. Elle tente de se défaire mais elle est comme collée. Quand elle décolle un membre, de longs fils de peinture gluante se créent, qui la ramènent à la flaque. Marc s'approche d'elle et essaye de l'aider. Il lui prend un bras et le nettoie avec une petite éponge. Puis il part la rincer, mais Alexandra repose son bras dans le mazout. Il essaye alors en vain avec l'autre bras, etc. Alexandra est donc prise dans ce piège.

Cependant, les ruptures présentes dans *Foi* ne sont pas toujours de l'ordre de la catastrophe. La toute dernière scène est selon moi celle qui représente la plus grande rupture de la pièce. Elle rompt justement par sa douceur. Lors de la scène précédente, Ulrika a essayé de boxer tous ses partenaires avant de se frapper elle-même, Nicolas se balance accroché par le pied au plafond, Alexandra recouvre violemment les murs de rouge, Nam Jin se retrouve les yeux injectés de sang après s'être frappé le crâne contre le mur. Damien a prononcé son discours sur Hiroshima, et Erna l'a rejoint pour chanter sa chanson torturée. En bref, c'est le chaos sur scène, et l'atmosphère est empreinte de violence.

Puis un morceau de mandoline commence. Christine et Marc s'approchent l'un de l'autre, s'enlacent et commencent à danser. Trois musiciens arrivent sur le plateau et viennent s'allonger à la face, tête vers le public. Joanna se met debout sur le buste du joueur de mandoline. Puis les trois *créatures*-femmes viennent se mettre en équilibre sur les pieds des trois *créatures*-hommes qui se trouvent allongés par terre<sup>37</sup>.



J. Dudley, L. Neyskens, N. Vladyslav, A. Gilbert, D. Jalet, E. Omarsdottir et l'ensemble Capilla Flamenca dans *Foi*.

---

<sup>37</sup> Voir partie *Acrobaties et portés*, p. 55.

Joanna commence à chanter une chanson traditionnelle japonaise. Elle chante tout en effectuant des gestes de mains et de bras, qui sont repris en même temps par Alexandra, Erna et Laura. Puis les deux autres musiciens commencent à jouer, respectivement du violon et de la flûte. Cette scène vient rompre en tous points avec les précédentes, et pourtant rien ne semble étrange. C'est même bienvenu. La musique vient casser musicalement, car nous n'avions depuis le début que des morceaux de musique médiévale, ou des chansons pop chantées par les autres *performers*. L'arrivée de la langue japonaise vient aussi rompre dans ses sonorités. Mais c'est principalement l'atmosphère qui est complètement différente. Tout est calme, doux. Cela apporte une impression de paix, le calme après la tempête, qui permet un moment de respiration apprécié par le public. De plus, presque tous les *performers* sont présents sur le plateau et engagé dans une seule et même action. Cela donne donc un fort sentiment de cohésion, qui vient clôturer la pièce.

## *Foi* - bilan

Cette analyse de *Foi* me donne moins l'impression d'une liste d'éléments hétérogène que celle de *Rien de rien*. En effet, cette dernière trouvait son identité dans la profusion d'éléments très disparates, explosant dans toutes les directions sans toujours trouver de connexion ou de cohérence, dans une recherche de diversité à tout prix. *Foi* ne possède pas cet effet de profusion car les éléments qui la composent sont davantage connectés les uns aux autres. Ainsi, il ne s'agit pas d'un catalogue, mais d'un déploiement cohérents de ces divers éléments. Selon moi, *Foi* est une pièce plus complexe que *Rien de rien*, où l'hétérogénéité se dégage, transparait, plutôt qu'être une action volontaire et évidente du chorégraphe.

### *1. La scénographie*

Dans *Foi*, nous retrouvons un décor imposant. Celui-ci est fait de deux grands murs qui viennent cerner la scène, ceux qui l'occupent, ce qu'il s'y passe. Il représente selon moi une structure solide et contenante, sur laquelle l'action hétérogène de la pièce pourra venir s'appuyer et rebondir. La scénographie, les accessoires et les costumes installent la pièce dans un décor post-apocalyptique, chaotique et sale. Ainsi, ce que raconte le décor est en rapport direct avec l'histoire de la pièce. Celle-ci se découpe en trois tableaux, chacun annoncé par une phrase projetée dans le noir. Ceux-ci découpent la pièce dans le temps, mais n'obéissent pas à trois univers différents, chacun possèdera différentes scènes aux atmosphères diverses.

### *2. La narrativité et les personnages*

*Foi* voit apparaître la notion de narrativité. La pièce possède un cadre narratif clair, elle nous raconte volontairement et explicitement une histoire. Cette trame narrative comporte un début, un développement et une résolution. Elle est notamment caractérisée par son unité de lieu. *Foi* est ce que j'aime à appeler une « tranche de vie »,

rattachée à ce lieu. Un moment précis de la vie dans ce lieu est montré, dont le passé et le futur existent, et transparaissent parfois. Cependant, la notion de temps ne comporte pas la même unité que celle du lieu. La durée est incertaine dans *Foi*. Les personnages, comme les spectateurs semblent perdre la notion du temps. Le découpage en trois tableaux accompagné de noirs permet, selon moi, l'utilisation d'ellipses. Nous sommes incapables de savoir si la scène que nous voyons arrive directement après la précédente. Cela crée donc un rapport au temps dilaté, ces événements pourraient avoir duré un jour comme plusieurs années. Ce qui accentue la désorientation des « figures humaines » arrivées dans ce lieu, et l'impression d'éternité présente chez les « créatures » y habitent. Ainsi, deux rapports au temps cohabitent, correspondant aux deux types de personnages de cette pièce. De plus, cela appuie l'effet de hasard, d'événements aléatoires touchant tous les personnes présentes en ce lieu, et participe de cet effet d'hétérogénéité.

La trame narrative de la pièce incorpore une utilisation claire de « personnages ». C'est-à-dire que les *performers* interprètent des personnes dotées d'une psychologie différente de la leur, en rapport avec l'histoire racontée. Deux « catégories » d'interprètes et de personnages sont explicitement et volontairement différenciées et délimitées dans cette pièce. D'un côté il y a « figures humaines » comprenant les *performers* qui évoluent dans un matériau corporel et parlé. Je parle de « figures » car ces personnages sont, selon moi, comme des archétypes, avec un costume clairement reconnaissable et des traits de caractères exclusifs qui les rendent caractéristiques. Et ces caractéristiques s'exprimeront principalement par la parole. Et de l'autre il y a les « créatures » qui évoluent dans un matériau davantage corporel et dansé. Elles portent toutes le même type de costume, et s'organisent comme un groupe, voire une meute. Elles agissent souvent de concert, sans avoir besoin de communiquer. Elles possèdent cependant une personnalité propre, mais qui se caractérisera par des traits pluriels. Ces créatures peuvent potentiellement revêtir tout trait de caractère et d'humeur, passant d'un extrême à l'autre, entre douceur et cruauté. Ces traits s'exprimeront principalement dans l'action une physicalité particulière.

D'autre part, si ces deux catégories de *performers* sont clairement délimitées, elles ne sont en rien restrictives, ou figées. Ainsi, les *performers* incarnant des *figures humaines* ne se cantonneront pas au seul usage de la parole, et pourront prendre part à des moments de danse, de même que les *créatures* pourront parfois sortir de leur rôle d'ange invisible et fourbe et être dans une présence plus neutre et prendre la parole. De plus, Nicolas Vladyslav passera de la catégorie des *créatures* à *figure humaine* en devant le fils de Darryl E. Wood au début du deuxième tableau. Ce changement de catégorie sera appuyé par un changement de costume, le rendant clairement reconnaissable en tant que *figure humaine*.

### 3. *L'utilisation de différents médias*

*Foi*, tout comme *Rien de rien*, trouve son identité chorégraphique dans la pluridisciplinarité. La pièce s'organise en effet autour de l'utilisation de différents médias. Cependant si *Rien de rien* donnait davantage une impression de profusion, d'accumulation de différents médias, *Foi* semble davantage piocher parmi tous les médias à sa disposition celui qui sera le plus pertinent. Nous retrouvons notamment la présence de la musique, du chant, de la parole et de la danse. Les motifs de manipulation et de « Shiva » seront de nouveau présents, mais utiliseront des modalités différentes. De plus, Les acrobaties et les portés viendront s'ajouter à cette « médiathèque ». La cohabitation entre les différents médias se fait dans cette pièce de façon plus fluide et naturelle, selon moi. Ceux-ci sont intégrés à la trame narrative, et choisis avec pertinence par rapport à celle-ci, permettant davantage de cohérence.

Dans *Foi*, la musique est de nouveau jouée live, ici par l'Ensemble Capilla Flamenca. Celui-ci possède sur scène un lieu qui lui est dédié, placé en mezzanine, c'est-à-dire à la fois sur le plateau, mais séparé de l'espace de jeu. La musique appartient à un répertoire médiéval, il s'agira donc du même style de musique tout le long du spectacle, permettant d'avoir un élément constant à l'intérieur de la diversité. La musique existe parfois comme une couche parallèle, jouant en même temps que l'action sur scène. Mais à d'autres moments, elle sera intégrée à l'action en cours, et dialoguera avec les *performers* / personnages, qui viendront participer aux chants. De plus, pour la dernière scène de la pièce, les musiciens quittent leur « perchoir » pour



venir jouer sur scène, au milieu et en interaction avec les *performers*. D'autre part, certains *performers* se mettent à chanter à plusieurs moments de la pièce. Ces moments de chants, plus ou moins triviaux et dans des genres très différents, sont complètement intégrés au personnage qui les interprète, et font partie de l'action.

La parole occupe une place très importante dans *Foi*, mais l'obéit pas du tout à la même modalité que dans *Rien de rien*. En effet, dans cette première pièce, la parole utilisait un protocole d'anecdotes adressées au public. Ici, les notions de narrativité et de personnages introduisent une modalité de conversation entre les *performers*. Dans *Rien de rien*, la parole a un enjeu, elle est énoncée de façon à ce que son sens soit entendu et compris. Dans *Foi*, la parole semble avoir un enjeu qui n'est pas constamment présent. La notion de conversation apporte une parole plus triviale. De plus, la parole appartient complètement à celui qui la dit. Alors que dans *Rien de rien*, les interprètes semblaient être davantage dépositaires d'un discours, ici la parole est indissociable et révélatrice du personnage qui la prononce. Cependant, nous retrouvons dans *Foi* le protocole d'unisson entre deux *performers* dans leur énonciation et leur gestuelle. Mais celui-ci est entièrement intégré à l'action des personnages d'Ulrika et de Laura.

La parole observe trois modalités distinctes, des dialogues, monologues et discours. Les dialogues sont tous les moments où les *performers*, par le biais de leurs personnages, se parlent entre eux. Les solos constituent tous les moments où les personnages se parlent à eux-mêmes. Ils sont souvent énoncés face au public, mais ne constituent pas une adresse directe. J'appelle justement discours les moments où un *performer* va sortir de son rôle pour venir prendre la parole en adresse public, comme c'est le cas de Damien Jalet, quand il raconte une anecdote d'un survivant d'Hiroshima. De plus, un moment semble se trouver au centre de ces trois modalités. Il s'agit du moment où tous les *performers* viennent se placer tour à tour dans le dos de Marc pour le faire parler comme une marionnette. Cette intervention, entre monologue, dialogue et discours, soulève des sujets comme l'homosexualité, l'avortement, ou la séropositivité. Ainsi, il s'agit de différents messages à caractère social, énoncés clairement et pour être compris.

D'autre part, *Foi* voit apparaître un matériau nouveau qui est l'acrobatie. Celle-ci est présente notamment en duo, sous forme de portés acrobatiques. Ceux-ci ne cherchent pas la virtuosité, mais sont entièrement intégrés au matériau corporel et relationnel de la scène en cours. Les acrobaties sont d'autre part utilisées lors d'un solo

entre danse et acrobatie de Nicolas Vladyslav. Elles sont alors entièrement intégrées à la danse, de façon à créer un matériau hybride. Vladyslav les interprète avec une très grande maîtrise, fluidité, et unité de qualité. Nous nous détachons donc ici de la notion d'amateurisme assumé qui existait dans *Rien de rien* à propos du monocycle. Cependant, la haute technicité est effectuée de façon à éviter un effet de virtuosité artificielle.

Alors que *Rien de rien* tentait d'explorer la danse classique ou les danses de couple, *Foi* utilise un registre de mouvement appartenant davantage à la danse contemporaine, aussi large soit-elle. Selon moi, *Foi* échappe à cet effet de catalogue que *Rien de rien* possédait parfois, les scènes de danse apparaissent moins comme une accumulation de matériaux très divers. *Foi* trouve plus de cohérence, et notamment grâce à ce fil conducteur qu'est la trame narrative, sans pour autant perdre son exploration de l'hétérogénéité. L'énergie et les dynamiques de la danse sont toujours rattachées à la scène en cours. Le fait que les *créatures* fonctionnent parfois comme une meute permet une certaine unité du matériau chorégraphique. Cependant, ce matériau n'est pas réduit à un vocabulaire fixé. Chaque scène trouvera sa cohérence en termes de chorégraphie, qui sera différente de la précédente ou la suivante. De plus, chaque *performer* pourra, à l'intérieur de ces matériaux, développer son style propre et ses mouvements particuliers et récurrents, laissant ainsi apparaître la personnalité de chacun. D'autre part, les temps de danse dans *Foi* se partagent entre des moments de danse *centraux* dans la scène en cours et d'autres moments, que j'appelle *périphériques*, où certains interprètes dansent parallèlement à cela. « *Central* » et « *périphérique* » désignent à la fois un point spatial sur le plateau, mais aussi un degré d'importance dans la scène en cours. Les danses *périphériques* constituent davantage d'un détail ajouté à la scène en cours, une couche ajoutée au matériau visuel et corporel, une anecdote.

Le motif de « Shiva » est lui aussi présent dans *Foi*, mais différemment. Ici, plutôt qu'un corps à plusieurs bras, c'est davantage une créature chimérique qui est créée avec les corps de tous les *performers*. De plus, nous retrouvons dans *Foi* le motif de la manipulation, mais qui s'exprime dans des modalités différentes que dans *Rien de rien*. Elle est elle aussi rattachée à la narrativité de la pièce, et notamment aux personnages des *créatures*. Leur capacité à être invisible et leur caractère fourbe les poussent à manipuler le comportement des *figures humaines*. De plus, la manipulation apparaît ici dans son double sens, et développe celui de « se servir de ». Ainsi, certains

personnages se trouvent être l'instrument d'une querelle entre deux *créatures*. Il s'agit alors de duels interposés où elles expriment leur rivalité et se combattent au travers de la violence infligée à un tiers.

#### 4. *Les différents corps et présences*

La question des différents corps et des différentes présences participe de l'hétérogénéité de la pièce. Les différentes présences sont créées volontairement par l'existence des personnages, qui sont construits de façon à avoir une identité, un comportement et une physicalité particuliers. D'autre part, les *performers* de *Foi* sont des personnes qui initialement possèdent des corps différents, et donc dégagent en tant qu'interprètes des présences différentes. Les *créatures* sont interprétées par des *performers* ayant tous plus ou moins le même âge et un corps athlétique similaire, étant tous des danseurs. Cependant, Darryl, Joanna et Christine sont plus vieux. De plus, l'utilisation des costumes donne aux interprètes des corps particuliers, comme Ulrika qui se retrouve avec des cheveux rouges flamboyants. Mais c'est surtout le cas de Daryl, qui interprète le rôle d'une femme et porte une perruque, des talons aiguilles et des prothèses de fesses. D'autre part, Marc est une personne atteinte de trisomie 21. Il apporte donc une modalité de présence différente de ses partenaires. De plus, la cohabitation de différents médias crée des modalités de présence hétérogènes. Les différentes disciplines artistiques créent différentes disciplines du corps. Ainsi, Christine n'a pas la même tonicité corporelle quand elle joue que quand elle chante. Il en est de même pour tous les autres *performers* qui chantent par moments. L'arrivée des musiciens sur le plateau pour la dernière scène amène là encore une cohabitation de corps et de présences différents.

## 5. *Cohabitation et rupture*

Dans *Foi*, la notion d'hétérogénéité nous saute moins au visage que dans *Rien de rien*. Elle semble en effet trouver cette cohérence qui semblait manquer à cette première pièce, sans pour autant tomber dans l'homogénéité. L'hétérogénéité est donc présente, mais subtile. Il ne s'agit plus seulement de foisonnement multidirectionnel, la diversité est organisée et trouve des directions cohérentes en relation avec la narration et la dramaturgie qui en découle. La notion d'hétérogénéité se trouve notamment présente dans les détails de la *périphérie*. Plusieurs choses se passent en même temps sur le plateau, il n'y a pas d'unité d'action. En effet, si les *créatures* apparaissent et disparaissent, les *figures humaines*, elles, sont toujours présentes, et continuent de vivre, dans une modalité d'action qui est de l'ordre du détail ou de l'anecdote. Il existe donc des actions périphériques qui permettent de planter un décor, une atmosphère, de donner plus de détails à l'histoire. L'effet d'hétérogénéité vient de la *cohabitation* de divers éléments et actions. De plus, outre tous ces micro-détails qui se produisent dans toutes les scènes, certaines scènes sont construites en plusieurs plans. C'est-à-dire que plusieurs actions d'égale importance cohabitent sur le plateau. Cela forme des scènes multicouche, plusieurs actions, visuelles ou sonores ont lieu en même temps. Ainsi, tous les personnages présents sur scène œuvrent au même tableau, tout en étant occupés à des choses complètement différentes.

D'autre part, Cherkaoui tente dans *Foi* de toujours changer les dynamiques. Ainsi, certaines scènes sont percutées par un élément extérieur, créant la rupture. La notion de rupture est intégrée dans le fil de l'action sous forme d'*événements* qui surviennent. Ces événements existent parfois sous la forme d'interventions des personnages, qui créent une rupture avec la scène précédente. Mais, dans la plupart des cas, les événements sont des accidents, des forces extérieures qui viennent toucher les habitants de ce lieu. Ceux-ci peuvent être extérieurs, surprenants, mais totalement sans danger, comme un téléphone qui sonne, ou l'accouchement de Darryl. Ces deux éléments n'ont pas une grande importance dans la pièce, ils sont presque anecdotiques mais ils apportent un effet de surprise et d'absurdité qui vient redynamiser l'action. Les autres événements qui surviennent dans *Foi* sont davantage de l'ordre de catastrophes, comme une fuite de gaz, un tremblement de terre, une marée noire.

## 6. Cohésion et cohérence

Cependant, les ruptures présentes dans *Foi* ne sont pas toujours de l'ordre de la catastrophe. La toute dernière scène est selon moi celle qui représente la plus grande rupture de la pièce. Elle rompt justement par sa douceur et son unité. Je parlais plus tôt d'un rapport de cohabitation entre des éléments disparates, les scènes de cohésion se font donc rares. Seulement deux scènes se centrent sur une seule action commune, dont la toute dernière scène. Presque tous les *performers* sont présents sur le plateau et engagés dans une seule et même action. Cette *cohésion* autour d'une action unique, et la rupture d'énergie qui revient à une atmosphère douce apportent une impression de paix, le calme après la tempête. Cela permet un moment de respiration apprécié par le public, et ce fort sentiment de cohésion vient clôturer la pièce.

De plus, *Foi* trouve une organisation cohérente grâce à la narrativité et aux micro-anecdotes qui cohabitent avec l'action. Tout d'abord, les moments de rupture, sous formes d'événements, sont complètement intégrés à la trame narrative de la pièce, et trouvent leur sens dans l'histoire racontée. D'autre part, la cohabitation est un paramètre qui permet l'hétérogénéité mais aussi la cohérence de la pièce. En effet, certaines scènes s'enchaînent sans rupture nette. Elles proposent alors des éléments nouveaux sans pour autant rompre ce qui a été construit précédemment. On observe donc un travail de transition qui fait sens. Cela provient selon moi du développement des personnages, en lien avec la notion de cohabitation. En effet, la psychologie des personnages se dégage notamment lors des moments où ceux-ci sont présents sans être impliqués dans l'action centrale. Ils continuent alors de vivre sur le plateau, et préparent la motivation pour la scène suivante. On observe alors une composition en fondu enchaîné, à peine visible, et qui va permettre une succession des scènes qui fait sens, et donc qui permet la cohérence de la pièce.

## 7. *La question du sens*

*Foi* se différencie de *Rien de rien* par un sens qui n'est pas clairement énoncé. J'observais dans *Rien de rien* une dissociation entre le sens vécu et le sens énoncé, entre les scènes de discours et les scènes de mouvement. Dans *Foi*, le sens va de pair avec l'histoire. Il se dégage des expériences vécues par les personnages. Il est à la fois plus concret du fait de la trame narrative, mais n'est pas explicitement énoncé. Ainsi, *Foi* ne possède pas de sens ou morale à tirer d'un ensemble de discours. Certains passages possèdent un message social plus clairement énoncé, comme le discours de chacun derrière Marc, parlant d'homosexualité, d'avortement, de séropositivité ou le discours sur Hiroshima. Peut-être même que la chute d'Alexandra dans la flaque noire est un message écologique. Mais globalement, *Foi* n'est pas un catalogue de messages sociaux. Le sens se déploie plus subtilement. De plus, le sentiment de cohérence qui se dégage de cette pièce en comparaison de la précédente vient apporter un sens global, ouvert et complexe qui se déploie sur toute la durée de la pièce.

## *Conclusion*

Selon moi, *Foi* possède tous les éléments chers à Cherkaoui, en plus de trouver une façon d'organiser avec cohérence tous ces matériaux hétérogènes. Les différents médias ne sont plus seulement dans la cohabitation, mais aussi dans le dialogue. La rupture arrive comme un élément dramaturgique qui fait sens, et non plus seulement comme une tentative de changement perpétuel. *Foi* fait donc selon moi réellement l'expérience de la cohabitation, et pas seulement de la superposition déconnectée. Elle ne cherche plus à injecter de l'hétérogène, elle trouve comme le faire, dans un ensemble dramaturgique, chorégraphique et narratif interconnecté et qui fait sens.

# *Apocrifu* - analyse

*Apocrifu* une pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, créée en 2007 et dont la première a eu lieu le 5 septembre 2007. Cette pièce a été produite par De Munt / La Monnaie Opera House à Bruxelles et marque le début de la collaboration entre le chorégraphe et La Monnaie. La captation que je possède a été filmée à Düsseldorf, le 15 Novembre 2008. La pièce dure environ 1h15.

J'ai décidé d'analyser cette pièce de Sidi Larbi Cherkaoui à la lumière de mon hypothèse première. Ce qui tient de la culture dans la construction des pièces de Cherkaoui dépasse les seules questions de coutumes ou traditions géo-nationales et réside davantage dans une utilisation constante d'une hétérogénéité cohérente.

## **Introduction**

### *La scénographie*

À Jardin se trouve un large escalier en bois clair. Celui-ci ne possède pas de limon, ni d'espace entre les marches, offrant l'image d'une sorte d'immense éventail suspendu. Il est délimité à Jardin par un mur, en bois clair et en éventail également. C'est comme si deux escaliers étaient posés en angle droit sur deux plans différents, l'un à la vertical, l'autre à l'horizontal. Ces deux éléments architecturaux montent approximativement à cinq mètres du sol. Le sol est recouvert d'un tapis de danse blanc. Contre le mur du fond se trouve une pièce en mezzanine sur pilotis. Elle est portée par des poteaux bruts en métal. Il s'agit d'une pièce en bois, dont seul le pan de mur qui fait face au public reste ouvert. Elle se trouve à environ quatre mètres du sol. L'espace sous la mezzanine est vide, mais la plupart du temps plongé dans le noir. Le sol, est jonché de livres, sur le plateau, sous la mezzanine, au-devant de la scène, etc.

À l'extrémité Cour se trouve une rangée de projecteurs type découpe placés au sol. Ceux-ci produiront tout au long de la pièce une lumière rasante, permettant des effets de lumière et d'ombre. Les mêmes projecteurs semblent être présents sous l'escalier à Jardin, mais ne sont pas à vue. La lumière est très importante dans *Apocrifu* et permet de délimiter différents espaces ou de réduire l'espace de jeu, de découvrir ou cacher certaines choses, en plus de l'effet esthétique qu'elle produit.

La scénographie, dans *Apocrifu*, bien que faite d'un décor fixe, est toujours changeante. Cela est dû à deux éléments, le livre et la lumière. Les livres dans cette pièce font à la fois office de décor, découpant le plateau et d'accessoires, éléments d'interaction dans la scène en cours. Au début de la pièce, Sidi Larbi est assis sur un tas de livre en fond de scène. Il s'agit davantage d'un îlot, car il se trouve au centre d'une douche de lumière, le reste du plateau étant plongé dans le noir. Depuis cette île, il va prendre quelques livres et les lâcher par terre de façon à se faire un chemin où marcher pour explorer les environs. Ces chemins de livres créent alors une scénographie mouvante, qui se modifiera et disparaîtra. Cela change donc la perspective de l'espace.

La lumière va suivre Sidi Larbi lors de la constitution de ses chemins, et découvrir la scène à mesure qu'il s'y promène. Ainsi, la scène est modulable. La lumière est un élément à part entière de la scénographie d'*Apocrifu*. Le plateau change non seulement de taille, mais aussi de chaleur, de texture avec la lumière. De plus, la lumière ici a le pouvoir de faire exister les choses, ainsi que de les faire disparaître. C'est le cas d'éléments du décor, qui sont parfois plongés dans le noir, réévaluant l'espace de jeu. Mais c'est aussi le cas de Marionnette, ou des choristes d'A Filetta, qui ne se trouvent pas toujours à vue, sans pour autant quitter le plateau.

### *L'équipe*

Au total dix personnes sont présentes sur le plateau, plus une marionnette. Les trois danseurs sont Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Yasujuki Shuto. Pour différencier clairement le rôle de Sidi Larbi Cherkaoui en tant que chorégraphe mais aussi en tant que danseur, j'utiliserai son nom de famille pour parler de sa fonction de chorégraphe, et je désignerai tous les danseurs par leurs prénoms seuls. De plus, au vu de l'importance de la place de la marionnette dans cette pièce, je ne peux me résigner à



la considérer comme un objet. C'est pour cela que je parlerai d'elle comme d'une personne, en la nommant Marionnette.

Sidi Larbi, Yasujuki, Dimitri et Marionnette sont habillés avec un pantalon gris et une chemise blanche. Dimitri porte parfois une veste de costume gris foncé. Sidi Larbi porte aussi au début de la pièce un collier de fleurs type hawaïen. Ainsi les couleurs des costumes sont en accord avec les couleurs du décor. La pièce est donc monochrome, faites de différentes teintes de noir, blanc et gris.

La musique est interprétée live par l'ensemble vocal corse A Filetta, composé de : Maxime Vuillamier, Jean-Claude Acquaviva, Jean Luc Geronimi, Paul Giansily, José Filippi et Jean Sicurani. Ils sont tous habillés en noir et chantent live et *a capella*. Il peut s'agir de chants polyphoniques, de chants choraux ou de chants solistes avec chœur. Aucune autre source de musique pré-enregistrée n'est utilisée dans le spectacle.

## **Les différents médias**

La notion d'hétérogénéité d'*Apocrifu* vient notamment d'une création pluridisciplinaire, qui utilise différents médias de même importance. Il s'agit de la voix, parlée ou chantée, mais aussi de différents matériaux corporels, qui ne se limitent pas à la seule notion de « danse », mais qui élargissent à d'autres modalités d'utilisation du corps, dont la notion de manipulation est la plus importante.

### *Le chant*

Un des principaux médias de la pièce est le chant. Il occupe ici une place tout aussi importante que la danse. Le chant est la seule source de musique dans *Apocrifu*. Il est responsable en grande partie de l'atmosphère globale de la pièce. Il nous plonge dans une ambiance douce, un peu nostalgique, un peu méditative. Il nous apporte aussi de la chaleur. Le plateau de *Apocrifu* est globalement gris, les costumes des trois danseurs sont gris eux aussi. Le chant vient apporter quelque chose de chaud et, car il s'agit de la voix, quelque chose d'humain.

A Filetta est un ensemble vocal polyphonique corse qui travaille à la sauvegarde du patrimoine oral de leur île d'origine. C'est-à-dire que leur répertoire est principalement composé de chants traditionnels corses. Ainsi, la notion de chaleur et la notion de nostalgie tient tout d'abord du répertoire choisi, mais aussi de l'interprétation des chanteurs. En effet, la musique n'est pas interprétée « sèchement », les chanteurs s'impliquent personnellement dans l'interprétation de la musique. Leur chant est viscéral, empreint d'une émotion. Ils vivent leur musique.

Si le chant occupe une place majeure dans cette pièce, il est cependant utilisé intelligemment, de façon à être en dialogue avec ce qu'il se passe sur le plateau. Un certain « mixage » existe, comme ce serait le cas avec une musique pré-enregistrée. C'est-à-dire que le chœur module son volume de façon à être en accord avec l'action. Il tempère sa place sonore quand l'action nécessite plus d'espace, ou accompagne celle-ci quand elle monte en énergie. Pourtant, l'énergie du chant ne cherche pas nécessairement à coller à celle de la danse, ou *vice versa*, elles sont davantage en dialogue. La danse ne suit pas la musique. Elle possède un rythme interne, mais les danseurs, même dans les moments d'unisson, ne semblent pas coller à ce rythme, mais davantage traverser la musique. Ils trouvent des moyens de trouver leur propre flux à l'intérieur de celui de la musique.

Un autre moment de chant voit intervenir les trois *performers*. En effet, après la scène dite « de parole », Dimitri se met subitement à chanter, aussitôt rejoint par ses deux partenaires. Ce chant est lui aussi *a capella*, et polyphonique. Par cette intervention, ils ne cherchent donc pas à se différencier de l'ambiance musicale déjà installée. Au contraire, ce chant est très similaire de ceux d'A Filetta. Ainsi, la rupture n'existe pas dans le registre musical, mais davantage dans le média utilisé par les trois *performers*. Ils alternent ainsi tout au long de la pièce entre différents médias, dont le chant. Le fait que le chant, jusqu'ici alloué aux chanteurs, vienne des trois *performers* consiste un élément de surprise. La musique en elle-même n'est donc pas un élément de rupture, au contraire, elle constitue un élément constant.

## *La parole*

La parole a une place moins importante que dans les pièces précédente de Cherkaoui, en termes d'occupation spatiale et de fréquence. Elle n'intervient qu'à deux reprises. La seconde n'est pas très importante en termes de temps. Yasujuki parle en japonais à plusieurs reprises. Au début de la pièce, alors qu'il effectue un mouvement répétitif sur les marches qui prend de plus en plus d'ampleur. Puis à la fin de son solo, alors que Dimitri en commence un lui-même. Ses propos ne sont pas surtitrés, il s'agit donc d'un moment de parole qui importe davantage pour le son que pour le sens. Cela ajoute une couche de sonorité supplémentaire.

Le premier moment de parole intervient après la scène de « Shiva » avec les livres entre les trois interprètes. Dimitri se sépare de la formation, et Sidi Larbi se met alors à parler. Il adresse alors son discours au public. Il raconte qu'en lisant le Coran il était étonné de retrouver certains personnages similaires à ceux de la Bible. Il parle alors des Apocryphes, ces textes du II<sup>ème</sup> siècle qui parlent des mêmes histoires, mais qui n'ont pas été gardés pour faire partie des textes sacrés.

La parole est ici liée à des illustrations corporelles de ce qui est raconté, effectuées par Dimitri et Yasujuki. Sidi Larbi parle du mythe d'Abel et Cain. Dimitri tranche alors avec sa main le cou de Yasujuki qui tombe à terre au moment où Sidi Larbi dit « Cain kills Abel ». Ainsi, au fur et à mesure que Sidi Larbi parle, Dimitri et Yasujuki illustrent corporellement, voire miment les propos de celui-ci. Cependant leurs mouvements sont faits de façon simple et épurée, presque mécanique, sans dramatiser la scène, sans psychologie ou émotion. Comme s'ils schématisaient corporellement les propos de Sidi Larbi.

Sidi Larbi fait vraiment un exposé de son propos. Comme un conférencier, il tente d'expliquer les faits historiques, les connexions. Et il illustre son propos en montrant différents livres, et grâce à Yasujuki et Dimitri qui s'organisent autour de lui pour soutenir physiquement ce qu'il dit. Il parle rapidement, ce qui amène un certain rythme galopant, qui ne s'arrête pas. Cela permet d'autre part de ne pas plomber la scène avec des propos trop appuyés. Pourtant, le sens est important et demeure partagé, nous comprenons ce que dit Sidi Larbi, mais de ces propos sérieux il tente d'en faire quelque chose de léger.



Y. Shuto, S.L. Cherkaoui, D. Jourde dans *Apocrifu*.

Cette scène comporte beaucoup d'humour. Tout d'abord, Sidi Larbi porte un collier hawaïen autour du cou qui vient désamorcer le sérieux de la scène. De plus, toutes ces illustrations sont parfois faites avec simplicité, mais parfois aussi avec du second degré. Les deux danseurs créent des caricatures, et l'effet est comique. Cela amène un caractère vivant et drôle à cette scène.

### « *Shiva* »

Un autre élément corporel d'*Apocrifu*, et récurrent dans l'œuvre de Cherkaoui, est le motif de « *Shiva* »<sup>38</sup>. Sidi Larbi finit son premier solo avec le livre, et est rejoint par Dimitri et Yasujuki, eux aussi un livre à la main. En silence, ils commencent à s'échanger leurs livres, puis l'ouvrent avant de venir se placer les uns derrière les autres, Yasujuki en tête, tous avec le bras gauche tendant leurs livres en l'air.

Les trois danseurs en file indienne commencent alors un jeu de « *Shiva* », c'est-à-dire d'un corps à plusieurs bras. Ils effectuent les mêmes mouvements de bras,

<sup>38</sup> Shiva est un dieu hindou qui peut être représenté avec un nombre de bras variable, de deux à dix-huit. Il n'est pas le seul dieu hindou à être représenté avec plus d'une paire de bras, mais c'est généralement la caractéristique que l'on retient en Occident pour ce dieu. Je garderai donc cette appellation pour désigner une formation corporelle faite de plusieurs paires de bras.

mais en décalé. Ils viennent tous trois ouvrir leur livre devant Yasujuki, comme si celui-ci avait trois paires de bras. Puis Sidi Larbi et Dimitri sortent leur tête de chaque côté de celle de Yasujuki, formant maintenant une créature entre « Shiva » et hydre. Commence alors tout un jeu d'entremêlement et démêlement des bras et des livres autour de Yasujuki. Ils échangent les places de chaque ouvrage devant Yasujuki, ou s'échangent les livres, ou semblent les mélanger dans les airs. Selon moi, toute cette scène offre un effet très réussi. Cela perd le spectateur dans sa perspective, on ne sait plus vraiment qui tient quoi, tout se mélange. Bien que les danseurs soient statiques dans l'espace, le mouvement des livres bouge le spectateur de façon kinesthésique, donne presque le vertige.



Y. Shuto, S.L. Cherkaoui, D. Jourde dans *Apocrifu*.

## *Le sabre*

À la fin du duo entre Sidi Larbi et Yasujuki, Dimitri commence un solo au sol avec un sabre. Il alterne alors entre des moments d'utilisation à connotation martiale, et des moments purement esthétiques. Dimitri le garde contre sa hanche, ou le pose sur son épaule, comme prêt à attaquer, ou encore perce l'air ou le fait tourner rapidement autour de lui. Mais parfois, il tranche l'air, sans effet ou recherche d'attaque, et le sabre est comme une prolongation de son bras. Il effectue des mouvements circulaires de bras et de torse, ou tourne sur lui-même, et le sabre augmente l'arc de son mouvement. De plus, la scène est plongée dans une semi-pénombre, mais le reflet de la lumière sur la lame accentue cet effet d'arc dans l'espace. À un autre moment, Yasujuki, Dimitri et Sidi Larbi se trouvent à des endroits différents du plateau, avec une orientation différentes. Ils portent tous les trois des sabres et commencent une danse en unisson avec ceux-ci. Ils alternent eux aussi des moments où ils percent et tranchent avec la lame, et d'autres où ils la font tourner dans l'espace sans volonté combative. Ils finissent par se rejoindre au centre de la scène, en entrelaçant leurs sabres entre eux, et commencent un moment de « Shiva ». Il s'agit du même matériau que le précédent avec les livres, effectué ici avec les sabres. Ils font les mêmes mouvements en décalé, ou partent dans différentes directions, s'échangent les sabres, etc.

## *La calligraphie*

À la fin du deuxième solo de Dimitri, Sidi Larbi arrive vers lui et le traîne au sol jusqu'à l'escalier. Là il commence à lui défaire sa chemise. Il remonte sa manche gauche, et montre l'avant-bras à Yasujuki qui commence à écrire au pinceau des caractères japonais à l'endroit désigné. Sidi Larbi tire ensuite Dimitri pour le changer de position et le placer à genoux front contre terre, et montre un nouvel endroit sur le même bras pour que Yasujuki calligraphie. Cela continue ainsi avec plusieurs autres poses et surfaces d'impression, comme le dos, le cou, le torse, le mollet ou encore le visage. Dimitri suit ces manipulations et inscriptions docilement. Puis Yasujuki donne son pinceau à Sidi Larbi qui continue de calligraphier alors que Yasujuki commence son solo. L'impression continuera ensuite post-calligraphie, car lors de son solo Dimitri fera des passages au sol, qui inscriront des traces d'encre par terre.

## *Les danses*

### *En solo*

Dans cette pièce, les *performers* possèdent des moments de solo, où s'expriment leurs identités dansées personnelles et respectives. En effet, chacun des trois danseurs peut apporter dans son solo son style particulier, tout en l'adaptant, en trouvant des points d'entente avec le matériau global de la pièce, créant ainsi sa cohérence.

Yasujuki est un danseur classique qui travaille pour le Ballet de Tokyo. Son solo est donc un solo de danse classique. Cependant, ce matériau classique dans ce solo reste connecté au matériau de la pièce. Ici, la danse de Yasujuki est très fluide, légère, et aérienne. La chemise blanche qu'il porte n'est pas boutonnée aux manches, et recouvre presque ses mains. Cela donne un effet très ample et fluide à ses mains et ses bras, presque comme des ailes d'oiseau, mais sans stylisation exagérée ou volontariste. De plus, ses bras ne sont jamais figés dans une position, mais se laissent onduler légèrement. Yasujuki effectue beaucoup de tours et pirouettes, ce qui donne un mouvement global circulaire et spiralé à sa danse, comme une spirale sans fin.

Sidi Larbi est connu pour être extrêmement souple. Son moment de solo commence par un matériau corporel très désarticulé. Il brandit un livre dans les airs avec son bras droit, et le garde ainsi tout en continuant à danser. Il se balance d'une jambe à l'autre, comme s'il était une poupée de chiffon pendue le bras. Il fera ensuite varier le matériau, et trouvera différentes façons de bouger tout en gardant son bras dans les airs, utilisant tout le potentiel de rotation de son épaule droite. Son solo est très circulaire et fluide avec le haut du corps, et très énergique avec le bas du corps. Il projette ses jambes dans l'espace, ce qui le fait se déplacer tandis que le reste du corps s'organise pour suivre. Il trouve ainsi différentes façon de bouger, de spiraler sans fin entre le sol et la posture debout, dans un mouvement fluide.

Dimitri est un danseur, mais aussi un acrobate. Ses solos sont faits d'un matériau corporel à la jonction entre la danse et l'acrobatie. Il possède trois moments de solo dans *Apocrifu*, faits de matériaux similaires, tout en étant différents. Il semble tourner autour du même matériau de mouvement, tout en changeant l'énergie à chaque fois. Son mouvement est très fluide, ses appuis au sol sont doux. Il effectue des acrobaties, mais simplement. Il les intègre complètement à la danse, et n'en fait pas

quelque chose de spectaculaire. Sa fluidité est incroyable, il effectue ses acrobaties sans jamais heurter le sol, avec une souplesse articulaire presque féline. De plus, il possède différents moments où il projette certains de ses membres dans l'espace, et laisse le reste de son corps résonner, suivre l'impulsion. Cela se fait parfois avec souplesse, mais à d'autres moments le poids est beaucoup plus présent. Dimitri semble alors moins fluide et léger et semble subir les mouvements de son propre corps. Son troisième solo ne possède plus la même fluidité et respiration. Nous pouvons voir et sentir la contraction musculaire, son corps est beaucoup plus tendu, et ses mouvements plus contrôlés et volontaires. Ainsi, ce solo est beaucoup plus violent que les précédents dans son énergie et sa qualité, même s'il utilise le même matériau corporel. Si les mouvements ne sont pas tous nécessairement violents, l'effet que reçoit le spectateur l'est.

### *En duo*

À la fin de son troisième solo, Dimitri se trouve agenouillé au sol, la tête contre le sol, et semble pleurer. Sidi Larbi descend alors des escaliers pour le rejoindre. Ils viennent se placer en contact par la tête et commencent un duo ainsi. Ils dansent en restant toujours en contact par la tête. Parfois l'un reste immobile et l'autre bouge autour du point de contact, ou ils trouvent une façon de se déplacer à deux. Ils roulent l'un sur l'autre, utilisent parfois leurs bras, créant presque des prises de catch. Si certains moments sont doux et fluides, d'autres sont plus bruts, en force, voire conflictuels. Par exemple, Dimitri tente de ramper alors que Sidi Larbi est en équilibre sur lui. Certains mouvements sont ambitieux, les forçant à s'appuyer l'un sur l'autre, ce qui peut donner cet effet de force ou conflit. Puis ils viennent se placer en contrepoids l'un contre l'autre par la tête, et se poussent mutuellement. Ils sont clairement en train de se battre. Puis Sidi Larbi finit par s'approcher lentement de Dimitri, jusqu'à l'embrasser. Dimitri le repousse alors violemment et met un terme à ce duo.





D. Jourde et S.L. Cherkaoui dans *Apocrifu*.

Sidi Larbi a ensuite un autre duo avec Marionnette, dont je parlerai davantage plus tard<sup>39</sup>. Dès que celui-ci finit, il déambule sur le plateau et rencontre Yasujuki qui se met tête-à-tête contre lui. Un duo commence alors entre eux, qui semble être la même modalité de mouvement que celui avec Dimitri, mais qui ne possède pas du tout la même énergie. Ils tournent sur eux-mêmes tout en gardant le contact par la tête. Leurs bras s'entrelacent et se délient. Ils effectuent quelques portés, Sidi Larbi porte Yasujuki sous les aisselles et tourne sur lui-même, et inversement. Le contact avec la tête est beaucoup plus constant, et le mouvement beaucoup plus circulaire et fluide. On ne retrouve pas cette notion de conflit, au contraire. Ce duo a une énergie très légère et tournoyante.

---

<sup>39</sup> Voir partie *Le motif de la manipulation*, p. 92.

## *En cohésion*

J'appelle « cohésion » tous les moments où les trois *performers* se retrouvent autour d'une action unique. Leurs mouvements et actions ne sont pas nécessairement en unisson, mais œuvrent à une chose commune. C'est notamment le cas dans le moment de « Shiva » et le moment de parole dont j'ai parlé plus tôt. Après cette action commune autour de la parole de Sidi Larbi et des illustrations des deux autres, ils se mettent aussi à chanter tous ensemble. Puis ils entament un moment de percussions corporelles, entre percussions de leurs pas au sol et choc du livre sur leur tête. Ce moment dure quelque peu et alterne entre solo, duo ou unisson, avec différentes parties qui se répondent par leurs rythmes.

De plus, un moment de danse en unisson intervient vers la fin de la pièce. Chacun des trois *performers* se place en tailleur, mains sur les genoux, côte à côte, face au public, en formant une diagonale. Tous les mouvements des trois *performers* sont lents et à l'unisson. Le matériau de ce moment de danse se compose de moments où ils rampent, roulent et marchent à quatre pattes. Les trois danseurs montent ensuite l'escalier en arrière sur les fesses. Ils continuent alors leur unisson debout en haut des marches. Leur danse est cette fois-ci statique, faite de mouvements de bras et de torse. La lumière vient de derrière eux, créant des ombres immenses au sol.

Ce moment d'unisson est intéressant car il est lui aussi révélateur du style de chaque danseur. Même si le matériau est commun et effectué ensemble, il laisse apparaître ou transparaître l'énergie unique de chacun. C'est notamment révélateur dans le rythme. En effet, si la musique de A Filetta possède un rythme, celui-ci n'est pas imposant ou oppresseur. Les danseurs peuvent trouver leur propre flux à l'intérieur de la musique. Ainsi, Yasujuki semble être davantage carré par rapport au rythme, et suit de près celui des musiciens. Alors que Dimitri se trouve toujours un peu à la limite d'être en retard, va étirer le temps avant d'accélérer pour rester avec les autres.

## Les différentes présences

L'hétérogénéité d'*Apocrifu* se manifeste aussi de part des modalités et des qualités de présences diverses.

### *Marionnette*

J'ai décidé de considérer Marionnette comme un *performer* à part entière de cette pièce, mais il semble que ce soit également la volonté de Cherkaoui. En effet, elle est habillée de la même façon que les trois autres *performers*, elle fait partie de l'équipe. Marionnette est selon moi un personnage central de cette pièce. Elle intervient très souvent, a un vrai rôle. Elle est présente dès la première image de la pièce. Elle est alors assise sur le tas de livres en fond de scène, et tient un livre sur ses genoux qu'elle lit. Elle constitue un élément visuel important de la première partie de la pièce. Même si la lumière varie, elle reste toujours visible pendant les vingt premières minutes de la pièce.

Cependant, en termes de présence, Marionnette apparaît et disparaît. Sa présence s'allume quand on la manipule. Elle vit et elle est alors incroyable d'expressivité. On peut deviner son regard, comprendre ses émotions. Mais dès que l'on cesse de la manipuler, elle semble revenir à l'état d'objet, comme si sa présence s'éteignait. Pourtant, sa présence demeure au sens de « être là ». Elle est toujours présente sur le plateau, offrant un point de fuite potentiel à chaque tableau.

### *A Filetta*

Les chanteurs d'A Filetta sont présents de façons différentes en fonction des deux sens du terme. Tout d'abord, ils sont présents physiquement sur le plateau. Le fait que la musique soit jouée live apporte sept corps supplémentaires au paysage visuel de la pièce. Il s'agit donc d'un élément important, voire imposant. C'est le cas dans la plupart des pièces de Cherkaoui, mais c'est d'autant plus vrai que dans *Apocrifu* seuls trois interprètes sont présents sur le plateau, et non un groupe de danseurs. Les chanteurs sont donc en majorité physique. De plus, ils existent comme un ensemble, presque comme une foule. Ils sont en formation groupée, tous habillés de noir. Ils créent donc cet effet, cette présence particulière, qui existe en tant que collectif.

D'autre part, il me semble pertinent d'étudier la présence des chanteurs non plus spatialement, mais dans leur qualité de présence scénique. Les chanteurs d'A

Filetta ne sont pas dans un comportement scénique qui se veut conventionnel. Ils ne cherchent pas à être face à tout prix, ou en rang, ou à dissimuler l'effort du chant. Comme ils chantent *a capella*, ils ne peuvent pas dépendre d'instruments pour leur donner le tempo ou la note juste. Ils ne peuvent s'appuyer que sur eux-mêmes, et notamment sur leur chef de chœur qui chante avec eux. Ils sont donc souvent dans une forme d'arc de cercle. Celle-ci leur permet de tous se voir et s'entendre. Cela crée pour eux, mais aussi pour le spectateur, un effet très fort de support et solidarité. Ils sont soudés, s'appuient les uns sur les autres, échangent et partagent l'énergie. En cela ils ne sont pas seulement foule, ils sont groupe. Il y a quelque chose dans leur présence de groupe, et la solidarité qui existe dans le groupe, une force qui soutient et étreint presque la présence des *performers*.

De plus, les chanteurs sont très engagés physiquement et émotionnellement dans leur chant. Ils se laissent traverser par l'émotion que leur inspire le chant, et laissent cela apparaître sur leur visage. Leurs corps se tend et se détend à mesure de leur engagement chanté. On peut les voir parfois faire balancer leur torse, ou utiliser leurs mains. Ainsi, leur présence est très forte, autant physiquement et individuellement que dans leur relation entre eux. Et cela crée un matériau corporel et visuel important de la pièce. Il s'agit d'une des couches corporelles, visuelles et de sens majeurs de la pièce.

Et de plus, s'ils restent la plupart de la pièce présents dans cette mezzanine qui leur est dédiée, ils viennent pourtant se mêler aux *performers* à plusieurs reprises. Ils sont présents sur les escaliers au tout début et à la toute fin de la pièce, laissant les *performers* passer entre eux. Ou encore, pendant le moment de danse en unisson, ils sont présents et dispersés sur le plateau. Ainsi, les différentes qualités de présence physique et « tonicité disciplinaires » se mêlent dans *Apocrifu*.

### *Dimitri, Sidi Larbi et Yasujuki*

La qualité de présence des trois *performers* varie tout au long de la pièce. Le fait qu'ils traversent et s'approprient différents médias les fait passer par différents états de tonicité. Je parlais plus haut de « tonicité disciplinaire », je désigne par cela une discipline du corps étroitement liée à la discipline, c'est-à-dire au média, utilisée. En effet, différentes disciplines demandent différentes natures et quantité d'engagement

physique. Evidemment, il s'agit de changements subtils. Mais l'engagement corporel des trois *performers* varie lorsqu'ils se mettent à chanter. Ainsi que quand ils manipulent Marionnette.

Mais de plus, parfois les *performers* jouent de cet engagement, et le font varier volontairement. C'est notamment le cas dans le solo de Yasujuki. D'une danse classique très technique, il tente de détendre son corps au maximum, n'utilisant que la tonicité nécessaire à l'exécution du mouvement, et laissant le reste de son corps permettre cette fluidité et légèreté. Il s'agit de l'effet inverse dans le solo au sabre de Dimitri. Puisqu'il ne se trouve pas dans un combat, il n'est pas nécessaire pour lui d'utiliser un haut taux d'engagement. Il le crée cependant, se plaçant alors dans cette concentration propre aux arts martiaux asiatiques, dans un mélange de tonicité musculaire, de force, de disponibilité et de calme.

## **Le motif de la manipulation**

Le motif de la manipulation est au cœur du matériau corporel d'*Apocrifu*. Cela vient tout d'abord de la présence de Marionnette, les *performers* la manipulent, c'est-à-dire la mettent en mouvement et la déplacent. Et de plus, la modalité de manipulation est présente dans le matériau corporel, les *performers* se manipulent entre eux, où se manipulent eux-mêmes, leurs propres membres.

### *De Marionnette*

Comment je l'ai dit plus tôt, Marionnette est un personnage central de cette pièce, en tant que personnage, mais aussi car elle installe de façon permanente cette notion de manipulation. Lors du premier moment où elle « prend vie », Sidi Larbi, Dimitri et Yasujuki viennent se placer tout autour d'elle, et elle s'anime alors. Elle les regarde tour à tour, serre la main de Yasujuki. Ses marionnettistes ont cette particularité de ne pas disparaître derrière la manipulation<sup>40</sup> de façon à continuer à interagir avec elle. Ils s'organisent à trois pour mettre en mouvement chacun de ses membres tout en

---

<sup>40</sup> Certains marionnettistes portent parfois un costume entièrement noir pour disparaître derrière leur marionnette. Ici, ce n'est pas le cas des trois *performers* qui ne changent rien à leur tenue.

gardant alors leur présence propre. Cependant ils laissent la place nécessaire à la présence et à la vie de Marionnette. Yasujuki, Sidi Larbi et Dimitri occupent donc deux rôles, ceux de marionnettistes et ceux de partenaires. Marionnette les prend en compte comme des partenaires de jeu, les touche, a des intentions pour eux. Elle les oublie parfois dans l'ivresse du mouvement, mais elle revient régulièrement à eux, alternant entre une relation d'ignorance et de prise en compte. Les trois *performers* ont donc deux modalités d'action et donc de présence qui alternent de façon fluide. Tous les quatre forment ainsi un quatuor de mouvements. En effet, on peut se focaliser seulement sur les mouvements de Marionnette, mais aussi s'intéresser aux mouvements que la manipulation opère chez ses marionnettistes à vue.



S.L. Cherkaoui, Marionnette, D. Jourde, Y. Shuto et les chanteurs d'A Filetta dans *Apocrifu*.

### *Marionnette marionnettiste*

De plus, une scène montre un rapport de manipulation inversé, où Marionnette manipule Sidi Larbi. Marionnette s'anime à côté de Sidi Larbi qui se trouve allongé les yeux fermés. Elle l'attrape par le menton et lui relève la tête, mais celle-ci retombe, et ce à plusieurs reprises. Elle ne cesse de jeter des regards au public à mesure qu'elle fait cela, comme pour chercher du soutien. Finalement elle tire un grand coup et amène Sidi Larbi à se mettre assis les jambes tendues. Elle joue alors à actionner ses genoux. Puis elle actionne la tête de Sidi Larbi de la même façon qu'elle bouge la sienne, créant un unisson. La scène finit lorsque Sidi Larbi finit par reprendre le contrôle de son corps, et embrasse Marionnette qui le gifle.

### *Manipulation de soi*

D'autre part, à plusieurs reprises, les *performers* se trouvent être marionnettiste d'eux-mêmes. Ils sont dans une modalité de manipulation de leur propre corps, comme s'il ne leur appartenait pas.

Cela arrive notamment à Yasujuki. Il se trouve allongé au sol et avec son pouce et son index il vient tirer un fil invisible au-dessus de sa tête, la faisant se redresser. Dans cette modalité de manipulation, il va déplacer et organiser tous ses membres de façon à se remettre debout. Il mobilise alors ses différents membres, tout d'abord de façon discontinue, puis commence à lier davantage les manipulations. Il s'entraîne alors dans quelques mouvements de danse. Globalement, ses mouvements restent mécaniques, le corps se trouve sectionné, de façon à pouvoir bouger avec une modalité de mouvements actionnés par des fils invisibles.

À la fin de la pièce, Sidi Larbi se trouve lui aussi dans une modalité de manipulation de son propre corps. À ce moment-là, Marionnette est placée devant les marches, allongée avec ses jambes en 4<sup>ème</sup> position. Sidi Larbi vient alors se placer à côté d'elle, exactement dans la même position. Comme Yasujuki, il tire ses propres membres grâce à des fils invisibles. Mais il n'observe pas la même lenteur et constance mécanique que ce dernier. Il met davantage ce matériau au service de quelque chose de plus dansé. Il emmène son corps dans des torsions extrêmes, coupe certains fils pour tomber au sol, ou encore se fait sauter en l'air avant de retomber.

Il finit par un long moment où il se fait lui-même marcher, en tirant les fils de ses genoux grâce à sa main entière. Il est dans une tension qui laisse penser qu'il s'agit d'un effort considérable. De plus, ses pieds retombent très lourdement au sol, créant de grands chocs. Il évoluera comme cela sur la scène, avant de mettre Marionnette sur son épaule et commencer à monter les marches jusqu'en haut. Puis, la manipulation de son dernier pas le poussera dans le vide, marquant la fin de la pièce.

## **La notion de cohabitation**

*Apocrifu*, comme je l'ai dit plus tôt, ne se caractérise pas par une profusion de matériaux. Ainsi, la notion de cohabitation n'est pas aussi présente que dans les deux pièces précédentes de Cherkaoui.

Certains éléments cohabitent dans l'espace visuel ou l'espace sonore. Notamment Marionnette est toujours présente sur le plateau, et donc toujours visible comme un détail indépendant de la scène en cours. De plus, la musique cohabite avec la danse ou les autres matériaux corporels. Cette cohabitation se construit dans un dialogue, mais pas dans la fusion. J'aime parler de cohabitation car il n'y a pas de hiérarchie entre le média musical et le média corporel, les deux ont la même importance et aucun ne suit ou ne se soumet à l'autre. De plus, il n'y a pas fusion selon moi car le chant comme la danse proposent deux matériaux visuels et corporels différents. La présence des chanteurs et leur engagement physique dans le chant fait que la musique ne fusionne pas avec la danse, mais propose une autre couche de lecture visuelle.

De plus, la notion de cohabitation, de par l'utilisation de la lumière ne peut pas exister comme dans les pièces précédentes de Cherkaoui. En effet, dans *Rien de rien* et dans *Foi*, la lumière connaît des variations mais l'entièreté du plateau est toujours éclairée. La cohabitation ou non cohabitation dépend donc davantage des entrées et sorties des interprètes. Ils cohabitent nécessairement quand ils sont présents ensemble sur le plateau. Or, dans *Apocrifu*, l'utilisation de la lumière permet de dissimuler et révéler certains éléments du plateau. Les sorties n'existent pas, la lumière viendra cacher un interprète. Ainsi, la cohabitation n'existe pas de façon si évidente, elle est



davantage potentielle, sous-jacente. C'est notamment le cas quand Dimitri est en train de lire dans le fond de la scène, dans le noir. Sidi Larbi s'approche de lui, suivi par la lumière et le révèle à notre regard. Cela donne ainsi l'impression que la vie continue même dans le noir, et est parfois éclairée par hasard. L'utilisation de la lumière amène l'idée d'une vie qu'on ne voit pas. La lumière constitue ainsi un élément de perception subjectif qui laisse entrevoir que certaines choses existent tout en échappant à notre regard.

## **Rythme et rupture**

Selon moi la rupture est au centre même de la notion d'hétérogénéité dans *Apocrifu*. Celle-ci réside dans une dramaturgie de la rupture. Elle prend vie dans les détails et les transitions. *Apocrifu* n'est pas caractérisé par des ruptures nettes et imposantes, bien au contraire. Il s'agit de micro-ruptures apparaissent, que nous remarquons parfois à peine, et qui viennent donner de la vie à cette pièce. Cherkaoui injecte des micro-ruptures, du rythme, de la vie, de façon à ce que l'on ne s'assoie pas dans un certain confort.

Par exemple, la pièce débute avec Yasujuki qui descend les marches, le dos courbé. Et progressivement, il fait grandir ce mouvement et l'amène dans une danse qui se balance d'un pied sur l'autre, tout en balançant les bras sur les côtés. Avec cette énergie progressive, le spectateur sent que cette danse est en train de se construire. Et pourtant elle est arrêtée net par Sidi Larbi qui se lève, et fait tomber un livre à plat par terre. Le son arrête Yasujuki net. Ainsi, ce moment représente une rupture nette, faite d'un élément petit et simple. C'est également le cas à la fin du deuxième solo de Dimitri, alors que Sidi Larbi commence à jeter des livres sur lui depuis le haut de l'escalier. Ou encore à la fin du solo de Yasujuki, quand Sidi Larbi laisse tomber un tas entier de livres depuis le haut de l'escalier. La rupture est sonore, et nette. Ces éléments viennent rompre clairement, et arrêtent la scène en cours.

Cependant, les ruptures ne sont pas toujours aussi nettes ou évidentes. Il ne s'agit pas forcément d'un élément venant stopper ce qu'il se passe, mais parfois aussi d'un élément qui viendra proposer une nouvelle direction et ainsi redynamiser l'action. C'est notamment le cas de la scène de parole. L'arrivée de la parole est tout à fait

étonnante. Les trois interprètes sont à ce moment-là dans une modalité de mouvement en « Shiva », et rien ne laisse penser que Sidi Larbi se mettra à parler. L'ensemble de la scène de parole est très riche en micro-ruptures, en éléments divers, en rythme et en vie.

Plus tard, alors que Dimitri et Yasujuki manipulent leurs livres de façon à illustrer les propos de Sidi Larbi, Dimitri ferme d'un coup son livre de façon assez sonore et se met subitement à chanter. Puis, ce moment se finit quand les trois interprètes se retrouvent la tête aspirée par leurs livres. Puis ils recommencent à chanter, et sont de nouveau aspirés, quand Dimitri commence un morceau de percussion avec ses pieds au sol. Les deux autres le suivent alors dans cette proposition.

D'autre part, la notion de rupture vient aussi d'une alternance entre des éléments « sérieux » et d'autres triviaux. La notion d'humour participe activement au rythme de la pièce. Par exemple, Dimitri effectue un solo dont l'énergie est parfois violente, où il frappe son propre corps. Le chant d'A Filetta disparaît et Dimitri continue en silence. Le son d'une lyre se fait alors entendre. Il s'agit de Sidi Larbi qui joue perché sur les escaliers. Ainsi, il s'agit d'un élément secondaire, mais étonnant car nouveau, qui vient rompre avec l'énergie de la scène précédente. La notion d'humour est évidemment sujette à la subjectivité. Je trouve personnellement que l'arrivée du son doux de la lyre après ce solo violent a quelque chose de d'absurde et comique. L'ensemble de la pièce est ainsi marquée par de micro éléments comiques, qui viennent apporter du rythme et de la vie.

## Apocrifu - bilan

*Apocrifu* est une pièce qui m'a particulièrement intéressée car il s'agit de la pièce qui, au moment où je l'ai vue pour la première fois, m'a fait prendre conscience que l'aspect culturel chez Cherkaoui se trouvait à un endroit bien plus subtil que la seule utilisation de pratiques traditionnelles rattachées à un pays. En effet, *Apocrifu* semble monochrome. Le plateau est gris, les danseurs sont habillés de gris, les chanteurs sont habillés de noirs, la musique est toujours faite de chants *a capella*, et le matériau chorégraphique et corporel tourne autour des mêmes motifs. Tout ceci donnerait presque une impression égale ou homogène. Et pourtant, selon moi il n'en est rien. Et c'est ici que réside la subtilité d'*Apocrifu*, qui n'a pas besoin d'éléments disparates projetés dans tous les sens pour comporter cette notion d'hétérogénéité cohérente qui, selon mon hypothèse, constitue l'identité culturelle de Cherkaoui.

### 1. La scénographie

On retrouve dans *Apocrifu* un décor important, qui englobe l'espace du plateau. Les musiciens live possèdent là encore un espace qui leur est dédié, sur une mezzanine en fond de scène, ce qui les place à la fois sur le plateau, mais séparés de l'espace de jeu. La scénographie, dans *Apocrifu*, bien que faite d'un décor fixe, est toujours changeante, notamment grâce à la lumière qui acquiert dans cette pièce un statut particulier. Bien sûr, la lumière était déjà utilisée dans *Rien de rien* et *Foi*, mais pas dans un rôle aussi important et signifiant que celle d'*Apocrifu*, qui participe activement au travail scénographique. En effet, le travail de la lumière permet de découper le plateau, qui devient alors modulable. Il change non seulement de taille, mais aussi de chaleur, de texture avec la lumière. De plus, le travail de la lumière permet de faire exister ou disparaître certains éléments ou parties de la scène. Cela donne ainsi l'impression que la vie continue même dans le noir, et est parfois éclairée par hasard. L'utilisation de la lumière amène l'idée d'une vie qu'on ne voit pas. La lumière constitue ainsi un élément de perception subjectif, qui laisse entrevoir que certaines choses existent tout en échappant à notre regard.

## 2. Les différents médias

La notion d'hétérogénéité d'*Apocrifu* vient notamment d'une création pluridisciplinaire, qui utilise différents médias de même importance. Il s'agit de la voix, chantée ou parlée, mais aussi de différents matériaux corporels, dont la danse, le sabre, la calligraphie, et le motif de « Shiva ». De plus, ces matériaux s'élargissent à d'autres modalités d'utilisation du corps, dont la notion de manipulation est la plus importante.

Le chant occupe une place majeure dans cette pièce et dialogue avec ce qu'il se passe sur le plateau. Il a un rapport non hiérarchique et indépendant avec la danse. Il dialogue avec celle-ci en alternant entre accompagnement et contre-point. Chacun laisse de l'espace à l'autre. De plus, le chant est responsable en grande partie de l'atmosphère globale de la pièce, apportant une ambiance douce, chaude, nostalgique, et un peu méditative. Cela vient notamment de l'interprétation des chanteurs, qui s'impliquent personnellement et viscéralement dans leur chant, le teintant d'émotions. D'autre part, le chant est aussi utilisé par les trois *performers*. Il s'agit là encore d'un chant polyphonique *a capella*. Ils ne cherchent donc pas à se différencier de l'ambiance musicale déjà installée. La musique constitue ainsi un élément de cohérence.

La parole a une place moins importante que dans les pièces précédentes de Cherkaoui, en termes d'occupation spatiale et de fréquence, et n'intervient qu'à deux reprises. Dans la première, Yasujuki prend la parole en japonais sans que ce ne soit surtitré. Cette intervention a donc une place davantage acoustique que significative. Le deuxième moment est un discours que Sidi Larbi Cherkaoui prononce en adresse directe avec le public à propos des Apocryphes et des ressemblances entre les trois grands textes des religions monothéistes. Sidi Larbi fait vraiment un exposé de son propos. Comme un conférencier, il tente d'expliquer les faits historiques et les connexions. Ces propos sont appuyés par des illustrations corporelles de Dimitri Jourde et Yasujuki Shuto. Ceux-ci s'organisent autour de lui pour schématiser ou soutenir physiquement ce qu'il dit. D'autre part, le rythme du discours de Sidi Larbi Cherkaoui est important. Celui-ci est rapide, va de l'avant, il conserve le sens, tout en favorisant la légèreté et la vie du discours. De plus, cette scène comporte beaucoup d'humour, les illustrations permettent l'introduction d'un second degré bienvenu. Évidemment on pourrait penser qu'il s'agit de « gags » plutôt simples. Mais pour autant, je trouve que cette scène fonctionne. Elle vient casser le rythme lent, doux et méditatif qui s'est installé depuis le

début de la pièce. Pendant toute cette scène Sidi Larbi nous parle sans s'arrêter de textes sacrés, pendant que les autres l'appuient en même temps qu'ils contrecarrent le sérieux de la scène avec leurs illustrations. Tout cela rend la scène non solennelle et permet de parler de choses sérieuses sans « se prendre au sérieux », en se jouant de ces sujets délicats. Cherkaoui fait intervenir des choses étonnantes, pas forcément détonantes, mais qui viennent casser un rythme établi.

La danse d'*Apocrifu* se divise entre des moments de solo, de duo et de cohésion. Les moments de solo permettent aux trois *performers* de développer et d'exprimer leurs identités dansées personnelles respectives. Chacun apporte ainsi son style particulier, tout en l'adaptant, en trouvant des points d'entente avec le matériau global de la pièce, permettant la cohérence. Deux moments de duo interviennent dans la pièce, entre Cherkaoui et Jourde, et Cherkaoui et Shuto. Ceux-ci partagent le même matériau : une danse en contact par la tête. Mais cependant, ils ne suivent pas du tout la même énergie et qualité. Ainsi, plutôt que de multiplier les matériaux, le chorégraphe préfère ici les répéter et les décliner, créant une richesse à l'intérieur de la cohérence, du divers plutôt que du disparate. Et enfin, il y a les moments de « *cohésion* », qui désignent tous les moments où les trois *performers* se retrouvent autour d'une action commune. C'est le cas dans un trio de danse en unisson, mais aussi quand les trois *performers* s'organisent à trois pour les moments de « Shiva », de parole, ou de manipulation de Marionnette. Ainsi, la danse dans *Apocrifu* laisse une grande liberté aux danseurs dans l'expression de leur identité, dansée et personnelle. Cherkaoui ne cherche pas à créer un style unique, mais laisse place au différent. Il laisse ainsi la place à cette hétérogénéité qui existe nécessairement quand on travaille avec différentes personnes, et spécialement avec des danseurs qui ne font pas partie de la compagnie Eastman. Cherkaoui ne cherche pas à confondre cette hétérogénéité de base en un style unique qui serait le sien.

D'autre part, *Apocrifu* voit intervenir deux médias nouveaux qui sont le sabre et la calligraphie. Le sabre est utilisé dans un moment de « Shiva », dont je parlerai plus tard, ainsi que dans un solo de Dimitri Jourde et un unisson des trois danseurs. Cet élément vient influencer le matériau chorégraphique, alternant alors entre des moments d'utilisation à connotation martiale, et des moments purement esthétiques. Ainsi, le

sabre vient soutenir le matériau dansé, augmentant la circularité et les arcs des mouvements de bras des trois danseurs. De son côté la calligraphie n'est pas présente comme objet décoratif, mais en tant qu'action scénique et corporelle. Yasujuki Shuto vient calligraphier sur le corps de Dimitri Jourde. Ainsi, le corps est considéré ici comme surface d'impression, et manipulé de façon à fournir de nouveaux espaces à calligraphier.

Outre la nouveauté, *Apocrifu* reprend les éléments récurrents chez Cherkaoui et possède elle aussi plusieurs scènes dites de « Shiva ». Les trois *performers* se trouvent debout les uns derrière les autres, devenant alors un corps à plusieurs bras. Ils tiennent tantôt des livres tantôt des sabres. Ils font les mêmes mouvements en décalés de façon à créer des vagues, s'échangent leurs objets, effectuent tout un jeu d'entremêlement et dé mêlement de ceux-ci. Cela perd le spectateur, dans sa perspective, on ne sait plus vraiment qui tient quoi, tout se mélange. Bien que les danseurs soient statiques dans l'espace, le mouvement des livres bouge le spectateur de façon kinesthésique, donne presque le vertige. De plus, ce matériau, bien que surutilisé par Cherkaoui, garde ici son aspect ludique, vivant, et ne tombe pas dans le cliché. Ainsi, que ce soit dans un flou perceptif par rapport aux individualités respectives, ou dans un corps qui devient surface d'impression, le corps est questionné dans sa forme et son utilisation. *Apocrifu* remet en questionne une conception évident du corps.

### 3. *Les différentes présences*

Cette notion est soutenue par un travail autour des différentes qualités de présences des *performers*. Cherkaoui joue notamment sur les différentes modalités de présence par rapport aux deux sens du terme. Tout d'abord, il y a la notion d'« être présent » au sens d'être physiquement sur scène. Le fait que la musique soit jouée live apporte sept corps supplémentaires au paysage visuel de la pièce. Il s'agit donc d'un élément important, voire imposant, qui crée un effet d'ensemble, de foule. Les chanteurs d'A Filetta créent donc une présence particulière qui existe en tant que collectif.

Mais d'autre part, Cherkaoui travaille la notion de présence en faisant coexister différentes qualités de présence. Outre les différentes présences qui découlent de corps de nature et d'âge différents, les différents médias utilisés apportent différentes tonicités corporelles. En effet, l'engagement physique nécessaire au chant et à la danse n'est pas le même. C'est particulièrement le cas ici car les chanteurs d'A Filetta sont très engagés physiquement et émotionnellement dans leur chant. Et ils laissent cela apparaître sur leur visage, tandis que les danseurs n'auront pas un travail particulier du visage. Ainsi, la maîtrise ou discipline corporelle variera en fonction des différentes disciplines ou médias utilisés. Différentes tonicités disciplinaires cohabitent sur le plateau, et apportent différentes couches corporelles, visuelles et de sens.

De plus, une autre couche de présence vient s'ajouter avec l'introduction d'un *performer* non vivant, Marionnette. Selon moi, il s'agit d'un *performer* à part entière et un personnage central de cette pièce. Elle possède une vraie qualité de présence, mais qui apparaît et disparaît. Elle s'allume quand on la manipule, et semble revenir ensuite à l'état d'objet, comme si sa présence s'éteignait. Lorsqu'elle s'anime, elle vit réellement et elle est incroyable d'expressivité. On peut deviner son regard, comprendre ses émotions. Je suis très étonnée de la façon dont un être non vivant peut donner un tel effet de vivant. Je ne souhaite pas développer une quelconque théorie quant à l'âme des marionnettes, j'observe simplement l'effectivité de la présence scénique de Marionnette dans cette pièce. Elle dégage quelque chose, elle fait passer ses émotions, et elle émeut.

#### 4. *Le motif de la manipulation*

De plus, le motif de la manipulation joue lui aussi un rôle important dans cette remise en question de la conception et de l'utilisation évidente du corps. La manipulation est, selon moi, au cœur du matériau corporel d'*Apocrifu*. Elle apparaissait dans *Foi* dans une dimension théâtrale, la trame narrative installait la présence de *créatures* parfois invisibles qui s'amusent à manipuler et malmener des *figures humaines*. Dans *Apocrifu*, la manipulation ne vient pas d'une trame narrative, mais elle construit la trame chorégraphique. Le matériau corporel s'appuie principalement sur cette modalité de mouvement et de relation. Ce motif apparaît sous trois modalités, quand les *performers* manipulent Marionnette, quand celle-ci manipule Sidi Larbi

Cherkaoui, et quand les *performers* manipulent leur propre corps. Ainsi, le rapport à la manipulation ne s'exprime pas que dans un vocabulaire évident. Marionnette se trouve être elle-même marionnettiste. Nous retrouvons d'autre part le matériau de mobilisation de son propre corps, comme dans *Rien de rien*. Comme le motif de « Shiva », cela amène l'idée que notre propre corps ne nous appartient pas entièrement. Cela questionne la conception et l'appartenance de son corps. Ainsi, celui-ci n'est pas pris pour acquis. Il est questionné sans trouver de nouvelle définition, il explore différentes pistes sans se figer.

## 5. Une dramaturgie de la rupture

Selon moi, dans *Apocrifu* la notion d'hétérogénéité ne réside pas principalement dans le matériau lui-même, mais dans une façon de l'agencer. Elle prend vie dans les détails et les transitions, dans une façon d'agencer les matériaux, et de laisser toujours une part d'instabilité. L'énergie s'installe avant de se rompre. Il s'agit, comme dans *Rien de rien*, d'une dramaturgie de la rupture, mais avec une façon de rompre qui viendra apporter de la vie et du rythme à la pièce, sans casser entièrement ce qui a été construit précédemment. Dans *Foi*, j'analysais la notion d'événements, et dans *Rien de rien* la notion de micro-anecdotes, qui venaient clairement rompre et donner un effet de profusions d'éléments multidirectionnels. Dans *Apocrifu*, la notion de rupture existe de façon plus subtile et infime.

Je disais plus tôt qu'*Apocrifu* nous donne une impression « monochrome », provenant d'une atmosphère égale, confortable, douce. Celle-ci constitue une base permettant à de micro-ruptures d'apparaître, qui viennent donner de la vie à cette pièce. Ainsi, il ne s'agit pas de ruptures nettes et imposantes, mais d'un cocon de « toujours pareil », à l'intérieur duquel tout est pourtant subtilement différent. Cherkaoui injecte des micro-ruptures, du rythme, de la vie, de façon à ce que l'on ne s'assoie pas dans un certain confort. Il s'agit donc presque de l'effet inverse de *Foi*. Cette dernière nous plaçait dans une énergie instable, et venait rompre avec une scène de cohésion douce. Ici, le chant polyphonique *a capella* et la fluidité des matériaux chorégraphiques installent le spectateur dans une énergie calme et douce. Les micro-ruptures apparaissent alors comme d'infimes coups de fouets qui viennent redynamiser l'action.



D'autre part, la notion de rupture vient aussi d'une alternance entre des éléments « sérieux » et d'autres triviaux. La notion d'humour participe activement au rythme et à la vie de la pièce. Ainsi, il ne s'agit pas de tremblements de terre, ou d'intervention de monocycle. La rupture dans *Apocrifu* se situe dans un autre registre. Plus je regarde cette pièce et plus je suis étonnée de la façon dont les éléments s'agencent, et je trouve qu'elle a quelque chose de parfois presque absurde. Et pourtant, le spectateur ne se sent jamais perdu ou mis dans une position d'inconfort, à mon sens. C'est en cela que fonctionne effectivement la notion d'hétérogénéité cohérente dans cette pièce.

## 6. *La notion de cohérence*

Dans sa façon de proposer une dramaturgie de la rupture qui ne vient pas casser ce qui a été construit précédemment, *Apocrifu* favorise la notion de cohérence. Dans la plupart des pièces en danse, je pense que ce qui crée la cohérence réside dans la dramaturgie, c'est-à-dire l'organisation globale du sens. Or ici, la dramaturgie s'appuie justement sur des éléments de rupture. Il s'agit donc pour moi d'étudier ce qui crée la cohérence et le liant dans *Apocrifu*. Je pense que tous les éléments hétérogènes de la pièce trouvent une façon d'être ensemble, sans s'homogénéiser grâce à un contenant. C'est-à-dire une chose qui leur permet d'être ensemble et rebondir sans se disperser. Il s'agit d'éléments constants qui permettent la cohérence.

Selon moi, la musique possède une place très importante dans ce rôle de contenant. La musique connaît des variations, entre les chansons et à l'intérieur de chaque chanson. Des variations d'intensité et de rythme. Mais le répertoire, lui, ne change pas. Même quand les trois *performers* se mettent à chanter, ils gardent le même registre que les chants d'A Filetta. Ainsi, la musique propose une ambiance, qui n'est pas homogène, mais qui est constante. La diversité des autres éléments, parfois peu en rapport avec des chants traditionnels corses, n'apparaît pas comme déconnectée ou conflictuelle par rapport à la musique. Celle-ci me semble être comme un filet de sécurité, permettant à n'importe quoi d'autre de se produire. Elle permet, par son aspect constant, de relier les éléments entre eux, sans empêcher la rupture de se produire.

C'est également le cas, selon moi, de la scénographie. Le décor est très imposant dans *Apocrifu*. Il n'est pas aussi « plein » que celui de *Rien de rien* et de *Foi*, faits de grands murs. Mais il reste très imposant, visuellement pour le spectateur, et corporellement pour les *performers*, et donc par empathie, corporellement pour les spectateurs également. Selon moi, ce décor, qui possède une séparation à Jardin grâce à l'escalier, et à Cour grâce au mur de projecteurs, ainsi que dans le fond, avec la mezzanine, crée concrètement un cadre pour l'action présente au plateau. Il s'agit d'un élément matériel stable et constant, qui contient l'énergie du plateau et lui permet de trouver une cohérence.

## 7. La question du / des sens

Toutes les idéologies et religions majeures, de Marx, à Hitler, en passant par Mao, et de la Bible au Coran, se réfèrent (et jurent par) des écritures saintes. Cherkaoui pose le relativisme, l'égalité de toutes les cultures, et l'égal mérite des apocryphes, ces écrits condamnés, comme un contrepoint à la notion de « vérité absolue ». <sup>41</sup>

Voilà ce que dit la description de la pièce *Apocrifu* sur le site de la compagnie Eastman. C'est une chose qui m'étonne toujours à la fois qu'elle m'intéresse : la dissociation entre le sens que veut mettre Cherkaoui dans sa pièce et celui qui transparait dans la dramaturgie et dans les corps. Les Apocryphes<sup>42</sup> est le thème sur lequel s'est appuyé Cherkaoui pour créer sa pièce. Et en effet, celle-ci est pleine de moments et d'éléments symboliques en rapport avec ce thème. Notamment l'utilisation du livre dans la scénographie ou le passage de parole qui traite explicitement de ce thème. Mais pourtant, en tant que spectatrice, ce n'est pas le sens principal que je retiens de cette pièce. Évidemment, tout ceci est subjectif. Mais, personnellement, ce n'est qu'après plusieurs visionnages, et une réflexion active et volontaire que j'ai pu

---

<sup>41</sup> Extrait de la description d'*Apocrifu* sur <http://www.east-man.be> :

« All the major ideologies and world religions, from Marx through Hitler to Mao, and from the Bible to the Koran, refer to (and swear by) a Holy Scripture. Cherkaoui poses relativism, the equality of all cultures, the equal merit of the apocryphal, condemned writings, and so on, in counterpoint to these forms of 'absolute rightness'. »

(traduit par nos soins)

<sup>42</sup> Les Apocryphes sont un ensemble de textes, écrits à la même période que la Bible, mais qui n'ont pas été gardés pour la composition de cette dernière.

reconnaitre ce thème à l'intérieur des éléments de la pièce<sup>43</sup>. En effet, dans mon expérience spontanée de spectatrice, le sens se construit tout au long de la pièce par rapport à ce qui est vécu. Et ce qui est vécu par les corps ne rejoint pas forcément de concept de base de Cherkaoui<sup>44</sup>.

Je suis cependant très intéressée par le fait que Cherkaoui ait toujours un concept très fort et concret derrière toutes ses pièces, qui n'est pas nécessairement celui qui transparait des matériaux corporels développés. Puisqu'il s'agit de pièces de danse, et non de théâtre, ce sont ces matériaux corporels qui m'intéressent le plus. Guy Cools, collaborateur de Cherkaoui et dramaturge dans le projet d'*Apocrifu*, nous explique dans un court texte quelques pistes de sens de la pièce. Il nous dit la volonté de Cherkaoui de questionner le pouvoir de l'écriture qui fige une pensée, ainsi que le pouvoir des grands livres. Mais comme il le dit lui-même dans ce même texte : « Dans le processus créatif de Sidi Larbi, le savoir et l'expérience se transmettent avant tout par des processus physiques et somatiques. »<sup>45</sup>

Bien évidemment, ce sens qui se dégage de l'expérience et du somatique est beaucoup plus difficile à énoncer. L'expérience que je reçois réside dans un questionnement de la notion de corps et de présence. Le motif de la manipulation de son propre corps me pose la question de ce qui nous appartient de nous-même. Le corps n'est plus une chose acquise. Il peut échapper à notre contrôle, se retourner contre nous. Il peut se dédoubler, devenir un avec le corps de l'autre, se voir pousser deux autres paires de bras. De plus, le motif de la manipulation n'est pas présent seulement dans *Apocrifu*, même si ce matériau fait sens par rapport au thème, comme j'en parlais plus tôt. C'est un matériau récurrent de l'œuvre de Cherkaoui. Je me demande donc s'il n'y a pas une certaine notion d'éthique de la manipulation à développer à partir de cela. Les notions de la présence et de l'individu sont omniprésentes, selon moi, dans cette pièce. Le fait que Marionnette semble si humaine questionne la notion de vivant et de non

---

<sup>43</sup> Notamment, le fait que les *performers* soient trois, et tiennent chacun un livre, représentant les trois religions. Le moment où chacun se retrouve le visage aspiré par le livre, comme une symbolique du contrôle et de l'étouffement du libre arbitre que ces trois écritures saintes peuvent opérer chez certaines personnes. La présence de la marionnette, comme un aveugle qui se laisse guider. Le fait que le motif de la manipulation soit omniprésent, symbolisant la façon dont nous sommes manipulés par les pouvoirs religieux, etc.

<sup>44</sup> De plus, je tiens toujours à ne pas me laisser influencer par les propos de l'artiste avant de rencontrer l'œuvre. Car je considère que l'œuvre doit échapper à son créateur une fois diffusée, et être libre d'interprétation par chacun.

<sup>45</sup> Texte écrit par Guy Cools, à Bruxelles, en 2007, présent sur le site d'A Filetta : [http://www.afiletta.com/fr\\_repertoires-surdemande-corse.php?PHPSESSID=k9oja36kc4q540kmm09ir3k5p5](http://www.afiletta.com/fr_repertoires-surdemande-corse.php?PHPSESSID=k9oja36kc4q540kmm09ir3k5p5)

vivant, de même que le comportement de ses partenaires, leur façon d'être si humain avec une chose non animée, allant jusqu'à l'embrasser. Il y a d'autre part la notion de présence collective. Je trouve justement ici une notion de la foule qui n'est pas du tout annihilatrice ni de l'individu, ni de l'expression de chacun. Même dans les moments d'unisson, les trois *performers* ne perdent jamais leur présence unique et leur expression personnelle. A Filetta forme un groupe, non pas dans leur nombre mais dans le lien et la solidarité qui existe entre eux. Il y a une notion très forte selon moi du collectif dans le fait d'être ensemble.

## *Conclusion*

Selon moi, *Apocrifu* illustre de façon plus subtile qu'évidente cette notion d'hétérogénéité cohérence. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai tenu à l'intégrer à mon corpus. *Apocrifu* m'a permis tout d'abord de réellement remettre en question ma problématique, sa pertinence et sa justesse. Et de plus, cette pièce m'a permis de monter un aspect plus subtil de la création de Sidi Larbi Cherkaoui. Tout n'est pas qu'énergie, ou diversité à tout prix. Ses créations peuvent aussi être plus intimes, avec un effectif plus réduit.

Selon moi, *Apocrifu* est pour autant une pièce dans la lignée chorégraphique de Cherkaoui, il ne s'agit pas d'une exception ou d'une parenthèse. Elle possède bien tous les éléments caractéristiques de Cherkaoui, ceux qui lui sont chers. Elle me permet donc de les étudier dans un registre différent. De plus, cela me permet de discerner les éléments persistants de l'œuvre de Cherkaoui, et de commencer à développer une réflexion sur sa façon de toujours utiliser ces éléments, alors même que le thème de ses pièces change à chaque fois. Se dégage alors une idée de « recette », qui me semble pertinente au vu du travail de Cherkaoui.

## ***TeZuka* - analyse**

*Tezuka* est une pièce de Sidi Larbi Cherkaoui créée en 2011, dont la première a eu lieu le 6 septembre 2011 au Sadler's Wells. Cette pièce a été produite par la compagnie Eastman, le Sadler's Wells de Londres et le Bunkamura de Tokyo. La captation que je possède a été tournée au Japon, le 5 octobre 2012. La pièce dure environ 1h50.

*Tezuka* est une pièce basée sur la vie et l'œuvre d'Osamu Tezuka. Ce dernier est considéré comme un des dessinateurs pionniers des mangas japonais. Cherkaoui raconte qu'il regardait les adaptations de ses dessins animés à la télévision quand il était enfant. *Tezuka* est donc une sorte d'hommage personnel fait à l'un de ses héros. Pour ne pas créer de confusion entre l'homme et la pièce de *Tezuka*, je désignerai toujours la pièce de Cherkaoui en italique : *Tezuka*. Et quand je souhaite parler de la personne de Tezuka, j'utiliserai systématiquement son nom complet : Osamu Tezuka.

J'ai décidé d'analyser cette pièce de Sidi Larbi Cherkaoui à la lumière de mon hypothèse première. Ce qui tient de la culture dans la construction des pièces de Cherkaoui dépasse les seules questions de coutumes ou traditions géo-nationales et réside davantage dans une utilisation constante d'une hétérogénéité cohérente.

## Introduction

### *L'équipe*

L'équipe de *Tezuka* se compose de quinze *performers*. Il s'agit de neuf danseurs : Jon Filip Fahlstrøm, Damien Jalet, Kazutomi Kozuki, Shintaro Oue, Daniel Proietto, Guro Nagelhus Schia, Helder Seabra, Vebjørn Sundby et Mirai Moriyama. Deux artistes martiaux : Huang Jiahao et Li Bo. Un calligraphe : Tosui Suzuki. Pour la musique de *Tezuka*, Cherkaoui fait appel au compositeur, Nitin Sawhney<sup>46</sup>. Celle-ci est interprétée *live* par trois musiciens : Tsubasa Hori, Woojae Park et Olga Wojciechowska. Tsubasa et Woojae s'occupent des moments de chant, ainsi que des instruments traditionnels japonais. Olga, elle, s'occupe des morceaux de violon et de piano.

### *La scénographie*

L'espace très large de la scène permet de faire cohabiter trois espaces. Du côté Jardin, au fond de la scène se trouve un espace un peu à part. Il s'agit de l'endroit dédié aux musiciens. Il se compose d'une petite estrade en forme ovale, qui accueille certains instruments traditionnels japonais. Les percussions ou le piano sont placés au sol autour.

À jardin, à la face, se trouve la table qui constitue l'espace du calligraphe, Tosui Suzuki. Il s'agit aussi d'un endroit privilégié de Damien ou Mirai pour certains de leurs moments de parole. De plus, il s'agit parfois d'un endroit de repos pour certains danseurs qui ne font pas partie de la scène centrale en cours, mais qui ne sortent pas du plateau pour autant. C'est notamment le cas de Guro, qui, étant la seule danseuse, a une place particulière dans la pièce, et qui n'intervient pas dans toutes les scènes de groupe. C'est aussi l'endroit où Daniel viendra pour se maquiller et se travestir à vue. Ces deux espaces sont donc à la fois sur le plateau, intégrés à la vision globale du spectateur, mais pour autant en marge, dédié à toutes les choses qui se font à vue sans être centrales. Le spectateur pourra donc choisir d'y porter son attention quand il veut, ou de ne pas y porter attention s'il ne veut pas. Cet endroit participe de la notion de cohabitation, que l'on retrouve dans presque toutes les pièces de Cherkaoui<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Nithin Swahney est un compositeur londonien d'origine indienne. Il collabore avec Cherkaoui pour les pièces *Zero Degrees*, *Faun* et *Tezuka*.

<sup>47</sup> Voir partie *La notion de cohabitation*, p. 122.

Et enfin, le troisième espace se compose de tout le reste de la scène, là où l'action principale se passe. Cet immense espace vide est découpé par deux éléments importants de la pièce : les surfaces de projection et la lumière. Cette dernière sert à découper de nouveaux espaces, proposer des espaces plus intimes ou réduits. La douche est souvent utilisée. Par exemple pour former des carrés pour découper trois espaces différents pour les trois tríos de danse. Ou une douche ronde pour accueillir deux duos s'entrelaçant. Ainsi, cette lumière n'est pas diffuse, mais précise, les danseurs se trouvent dans un endroit clairement délimité, et se bornent à ces parois. Les carrés de lumières rappellent les vignettes des mangas, dispositif également utilisé en vidéo.

Pour ce qui est de la projection, différents types d'écrans sont présents sur scène. Il y a tout d'abord deux grands écrans qui occupent, une fois chargés depuis les cintres, tout l'espace vertical et horizontal de la scène. L'un d'eux est présent en fond de scène, et le second à la face, juste derrière la table de calligraphie présente à Jardin. Le deuxième type d'écran est composé de rouleaux de papiers blancs, présents sur les cintres, parfois chargé jusqu'au sol, mais parfois aussi seulement à mi-hauteur. Je les appelle rouleaux car le bas de la feuille est encore roulé, rappelant les parchemins japonais. Il s'agit donc de longues et étroites feuilles de papier blanc, qui sont répartis sur les cintres en trois lignes dans la profondeur, et disposés en quinconce. Ils peuvent descendre en nombre variable. Parfois il n'y a que celui du centre de la scène, ou parfois trois au centre, ou deux sur les côtés. Ou encore, il peut en descendre une dizaine, formant comme une forêt de rouleaux de papiers blancs.

## **La narrativité et les personnages**

La pièce raconte une histoire, qui se tisse entre différents éléments. Il s'agit tout d'abord des éléments biographiques de la vie d'Osamu Tezuka : son enfance, sa thèse, son travail en tant que dessinateur de manga. D'autre part, la trame intègre des éléments de l'histoire du Japon, notamment en relation avec les bombes de Hiroshima et Nagasaki, le tsunami provoquant les explosions à la centrale de Fukushima, ainsi que les mutations sociales que ces incidents ont provoqués. Et de plus, je pense que cette pièce comporte beaucoup d'éléments autobiographiques, de la vie de Cherkaoui lui-

même. Au travers du sujet de *Tezuka*, Cherkaoui traite d'un thème qui lui est cher, un élément important de son enfance. Une histoire se tisse ainsi, entre le biographique, l'autobiographique, l'historique, mais aussi le fictionnel. Et ces différents motifs font de *Tezuka* une sorte de fresque historico-personnelle, appartenant à des imaginaires différents, mais tous connectés à un élément : le manga. En effet, le manga semble être le fil rouge qui traverse la pièce et donne une cohérence aux différents éléments qui la composent. Dans le développement de cette histoire, les *performers* incarnent différents personnages. Ils peuvent posséder un ou plusieurs rôles, avec la possibilité de parfois en sortir pour revenir à un état « neutre ». Ces différentes incarnations correspondent aux différentes couches constitutives de l'histoire de la pièce : l'historique, le biographique et l'autobiographique, chacun étant plus ou moins teinté de fictionnel.

Seuls deux *performers* incarnent un seul personnage du début à la fin. Kazutomi se met dans la peau du personnage de manga Astroboy. Il s'agit du personnage le plus connu de l'oeuvre d'Osamu Tezuka. Il est ainsi vêtu d'un short moulant noir et de moon-boots rouges. Il a le torse et les jambes nus et pâles, ainsi que des cheveux noirs plaqués sur sa tête. De son côté, Helder semble interpréter un jeune garçon fan de manga. Le parallèle se fait assez facilement avec Cherkaoui lui-même. Ainsi Helder incarne selon moi une version plus ou moins fictionnelle de Cherkaoui enfant.

Les autres *performers* joueront plusieurs autres personnages des mangas d'Osamu Tezuka. Jon Filip incarne à un moment Black Jack, vêtu d'une blouse blanche de médecin, et Daniel sa femme, Pinoko, vêtu d'une robe rose et de chaussures à talons. Daniel interprétera aussi le personnage d'Ayato, vêtu de sous-vêtement blancs, d'une longue perruque noire, avec visage grîmé de blanc et les yeux maquillés de noir. Guro incarne à un moment la « Femme insecte », et Damien le prêtre dans *MW*.

Certains de ces personnages sont introduits par la parole, leur identité se trouve ainsi explicitée. Mais ce n'est pas le cas de tous, comme Ayato et le prêtre. Mes recherches m'ont fait prendre la mesure de toutes les références faites à l'oeuvre d'Osamu Tezuka. D'autre part, je ne saurais dire si les autres *performers* ont un rôle en relation aux mangas, que je n'aurais pas pu reconnaître. Comme par exemple Shintaro, qui porte une blouse blanche et un cache-œil. D'autre part, Tosui, le calligraphe incarne à plusieurs moments Osamu Tezuka lui-même, portant cette tenue qui lui est célèbre : une veste de costume grise, un col roulé blanc et un béret noir.



## Les différents médias

*Tezuka* est une pièce qui fourmille de divers éléments qui se succèdent, dialoguent, cohabitent et se superposent. Cherkaoui a toujours utilisé un grand nombre de médias dans ses pièces, son style chorégraphique étant justement caractérisé par un dialogue pluridisciplinaire. Cependant, ses pièces précédentes étaient caractérisées par la profusion et la diversité, et donc une hétérogénéité des matériaux et de la dramaturgie. Ici, dans *Tezuka* cette dimension existe, mais va au-delà, car elle développe chacun de ses éléments. Ainsi, les divers éléments ne sont pas seulement utilisés pour amener de la nouveauté et ainsi une dynamique particulière. La pièce dure environ 1h50, et chaque élément est développé, utilisé et tiré jusqu'à l'épuisement.

### *La musique*

Deux types de compositions sont présentes dans *Tezuka*. Certains morceaux appartiennent au style de la musique traditionnelle japonaise. Je ne saurais pourtant dire si ces chansons sont effectivement des classiques. Il me semble davantage qu'elles ont été composées, comme le reste de la bande originale, par le compositeur Nitin Sawhney, avec des sonorités typiquement japonaises. Et parallèlement à cela, certains morceaux participent davantage à l'ambiance de certaines scènes. C'est-à-dire qu'il s'agit moins de « chansons », avec un début, un développement et une fin. Ces morceaux-ci travaillent davantage les sonorités, et moins la recherche d'harmonie, de façon à créer des ambiances particulières. En effet, la musique tente notamment de recréer une atmosphère inconfortable et dérangeante, la pièce traitant de la bombe nucléaire.

D'autre part, la musique *live* n'est pas la seule source de musique de la pièce. *Tezuka* voit apparaître des moments de musique enregistrée. C'est notamment le cas dans une scène dans le dernier tiers de la pièce. Une musique orchestrale et épique est jouée pendant le combat entre le « robot-humain » et Shintaro. Celle-ci laisse ensuite place à une musique électronique sur laquelle trois danseurs sont habillés en femme en chaussures à talons, et alternent entre danse sur place et poses.

## *La parole*

Comme dans la plupart des pièces de Cherkaoui, *Tezuka* comporte beaucoup de moments de parole. Ceux-ci alternent entre une utilisation de l'anglais, du français et du japonais. Cependant, à cause du fait que je possède une captation japonaise, je n'ai pas pu avoir accès au sens de toutes ces scènes. En effet, les propos en japonais n'ont pas été surtitrés. Et certains moments en anglais ou français ont été doublé en japonais par-dessus la voix des *performers*. Je ne peux donc pas comprendre ce que dit le texte initial. Ainsi, sur dix moments de parole, je n'ai pu comprendre que six d'entre eux.

La parole est utilisée dans *Tezuka* dans un but biographique et historique. Damien possède quatre moments de parole, répartis sur toute la durée de la pièce, qui tracent un paysage de la société japonaise, puis la vie et l'œuvre d'Osamu Tezuka. Il tente notamment de retracer le « passé nucléaire » du Japon. Mentionnant la catastrophe de Fukushima, ainsi que les deux bombes atomiques lancées sur les ville de Hiroshima et Nagasaki en 1945, il fait ensuite le lien avec le manga, en expliquant combien le spectre de cette catastrophe et le mythe du recommencent sont présents dans l'imaginaire de la production fictionnelle japonaise. Il parle ensuite du Japon des années 1970, et du climat d'ultra-libéralisme qui remet en question les valeurs ancestrales. D'autre part, il parle de la vie d'Osamu Tezuka, de son enfance, de l'impact qu'a eu la guerre sur lui, de ses études de médecine, avant de choisir la voie de dessinateur de manga.

Tout au long de la pièce, l'œuvre d'Osamu Tezuka sera présentée de façon incorporée, certains *performers* devenant les personnages de ces mangas. C'est le cas tout d'abord avec *Astroboy*, incarné pendant toute la pièce par Kazutomi. Nous trouvons ensuite des personnages de *Black Jack*, puis d'*Ayato*, et enfin de la *Femme Insecte*. Certains sont introduits par la parole, alors que d'autres ne sont pas explicitement présentés au spectateur.

La parole intervient toujours sous forme de discours, même lorsqu'elle est utilisée par des personnages. C'est le cas de Jon Filip et Daniel, qui incarnent alors respectivement Black Jack et Pinoko son assistante, et qui prononcent un discours à deux voix sur les bactéries. Ils nous racontent alors la vie des bactéries, leur organisation, et le fait qu'elles peuvent communiquer entre elle. Ce thème des bactéries sera repris dans un discours de Mirai, dans la toute dernière scène de la pièce.

## *La marionnette*

J'utilise ici le terme de « marionnette » au sens très large, et ne le cantonne pas à un travail de marionnettiste. Après une scène où Shintaro se place en bourreau de Guro et Daniel, les tenant par la gorge, une espèce de fusée jaune entre en scène. Elle est faite de papier, et portée par trois personnes portant des vêtements, gants et cagoules entièrement noirs. Elle se transforme ensuite en robot humain, grâce aux marionnettistes en noir qui avancent ses jambes, et envoient des missiles sur Shintaro. Ils viendront de plus les déplacer tous les deux, de façon très carrée, rappelant le style exagéré et caricatural de certains mangas. Ils sont alors comme les différents moteurs de cet être entre l'humain et le robot.

Plus tard, les *performers* en noir viendront porter Guro, alors désignée comme la « Femme insecte », en référence à un manga d'Osamu Tezuka. Ils la portent à bout de bras, et donnent ainsi l'effet qu'elle vole dans les airs. De plus, ses bras sont toujours en mouvement, effectuent de subtiles vagues, donnant l'impression qu'elle flotte. Ainsi, les *performers* en noirs sont là pour manipuler certains éléments de façon cachée, comme si tout ceci arrivait par magie. Il s'agit presque davantage d'un travail théâtral d'effets spéciaux, que d'un vrai travail de marionnettiste.

## *La calligraphie*

La calligraphie est un élément omniprésent du spectacle *Tezuka*. Elle est tout d'abord présente avec le calligraphe Tosui Suzuki. Ce dernier est installé à une table sur le côté de la scène, et passe son temps à calligraphier. Il calligraphie au pinceau et à l'encre noire, sur des feuilles de papier, mais aussi parfois sur le dos nu de Guro, ou celui de Daniel. La plupart du temps, ces calligraphies existent comme des micro-actions constantes dans cet espace en marge de la scène.

À un autre moment, Kazutomi apporte un rouleau de papier et le déroule au sol, dans la largeur du plateau. Les *performers* viennent ensuite un par un se placer à genoux derrière la feuille. Kazutomi apporte un pinceau à chacun, et tous se mettent à calligraphier un idéogramme japonais sur la feuille. Tosui vient ensuite y apporter un sceau à l'encre rouge. La feuille sera ensuite mise à la verticale, et déroulée à la vue du public de droite à gauche, sens de l'écriture au Japon.



L'ensemble des performers de *TeZukA*.

D'autre part, la calligraphie est aussi présente dans le matériau vidéo. Parfois, les interactions entre la projection et les *performers* passent par le média calligraphie. À un moment, Guro et Helder se trouvent chacun face à un rouleau de papier chargé jusqu'à au sol, de chaque côté de la scène. Dans un même mouvement, ils utilisent leur main comme s'il s'agissait d'un pinceau, et trace dans l'air devant la feuille du rouleau. Des tracés apparaissent alors, en projection. C'est également le cas de Mirai et Huang à un autre moment, sur l'écran blanc de la face.

De plus, la calligraphie, au sens très large, trouve une expression dans le matériau physique et dansé. Dans une scène au début de la pièce, Guro se trouve au centre du plateau, avec à la main un long pinceau et un pot de peinture blanche. Elle se met alors à tracer des traits de peinture sur le corps et les vêtements de Jon Filip. Le contact et le tracé du pinceau le mettent en mouvement. Il initie le mouvement par la partie touchée, et suit le contact. Guro le fait ainsi danser, entre calligraphe et marionnettiste. Ils sont bientôt rejoints par Helder avec un pinceau noir, qui met en mouvement Daniel. Ce matériau de l'interaction du pinceau et de la danse intervient à un autre moment. Il s'agit d'un solo de Guro, vers la fin de la pièce. Celle-ci est vêtue seulement d'un haut et d'une culotte blancs, et tient un pinceau. Elle trace des traits d'encre noire sur son propre corps, son buste, ses membres, et même son visage. Parfois immobile, parfois en suivant le mouvement initié par le tracé, et parfois en bougeant pour donner davantage de surface à peindre. Ce solo se transforme en duo avec Vebjørn, où ce dernier essuie avec un chiffon le corps encré de sa partenaire, ce qui la met en mouvement de la même façon que le pinceau.

## *Les arts martiaux*

*Tezuka* voit intervenir à plusieurs reprises dans son vocabulaire de mouvement l'intervention des arts martiaux. Dans une scène, Huang disperse les autres *performers* avec une démonstration de Nunchaku à trois branches. Il est accompagné par des percussions instrumentales, ainsi que par des percussions vocales. Dans la scène suivante, l'écran de la face descend et Helder le rejoint. Tous les deux se mettent à se battre à mains nues. Ils accompagnent leurs coups de cris guerriers, et sont accompagnés par des percussions. Le sens de leur mouvement, leur vitesse et le choc de leurs coups se répercutent sur l'écran sous forme d'« emanata »<sup>48</sup>. Finalement, Huang met Helder *KO* par un coup de poing, mettant ainsi fin au combat.

D'autre part, les arts martiaux sont parfois mêlés à la danse. Lors d'un duo entre Guro et Shintaro, Helder et Huang viennent les entourer. Ils effectuent les mêmes mouvements en unisson, se battant ainsi à distance, avec le duo dansé entre eux, se permettant parfois de projeter un coup de poing ou de pieds entre le corps des deux danseurs. Puis la scène finit, et Mirai et Li entrent en scène en se battant au sabre. Dans une autre scène, Jon Filip, Li et Huang sont présents en cercle et effectuent des mouvements de combat, ainsi que des cris martiaux, mais sans réel adversaire à combattre. Il s'agit d'un leur combat solitaire chorégraphié accompagné de percussions. Leurs mouvements sont parfois les mêmes, organisés en cercle, et parfois ils s'organisent pour former un mouvement ou une image à trois.

## *La projection*

Les écrans et les projections constituent le principal élément scénographique de *Tezuka*. Mais, loin d'être un élément fixe, celui-ci est en mouvement et crée du mouvement. En effet les écrans ne cessent d'être chargés et appuyés, se déplaçant ainsi dans l'espace. D'autre part, les images projetées sont elles-mêmes en mouvement. Ainsi, les mouvements des écrans et de la vidéo participent du matériau chorégraphique de la pièce.

---

<sup>48</sup> Selon le site « Citébd », les « emanata » sont des signes symboliques (traits de vitesse, gouttelettes de sueur, spirale d'étourdissement ou de folie, etc.) « émanant » d'un personnage pour manifester une émotion ou un mouvement. <http://www.citebd.org/spip.php?article222>

Différents types de projections interviennent dans *Tezuka* : les projections seules et celles qui interviennent dans le cas d'une interaction avec un *performer*. Dans la première catégorie, plusieurs types d'images sont projetés. Il s'agit principalement de planches de manga, le plus souvent en mouvement. Tous les types de mouvements possibles sont déclinés dans la pièce. Le déroulement des planches, de droite à gauche, ou de gauche à droite. L'effet de tourner les pages, dans un sens comme dans l'autre. Ou des pages qui se tournent d'avant en arrière, donnant pour un instant l'effet qu'une immense feuille vient tomber sur les personnes devant l'écran. L'effet de zoom sur différentes vignettes à la suite. La vitesse entre ces déplacements varie d'une scène à l'autre, en fonction de l'énergie et l'ambiance de la scène. De plus, le mouvement des planches est parfois amorcé par un *performer*, tout particulièrement Helder, qui engage tout son corps pour tourner les pages.



G. Nagelhus Schia et H. Seabra dans *TeZuka*.

Parmi les « projections seules » se trouvent aussi les projections d'idéogrammes japonais. Il s'agit exclusivement de projections sur les rouleaux. Des lignes verticales d'idéogrammes sont projetées, parfois en noir sur blanc, mais aussi en blanc sur noir. De plus, vers la fin de la pièce, une grande fresque en couleur est projetée sur l'écran du fond, représentant tous les personnages de manga sortis de l'imaginaire d'Osamu Tezuka. Des dessins aussi apparaissent parfois sur les écrans. Comme cette image mobile d'une main tenant un crayon, et qui dessine une main tenant un crayon. Ainsi, le mouvement et l'interaction existent tout de même, mais indépendant des *performers* sur scène.

Cependant, une grande partie des images projetées dans *Tezuka* fait intervenir une porosité de l'espace de l'écran, et des interactions entre la projection et les *performers*. Par exemple, au début de la pièce, des vignettes vides sont projetées dans lesquelles les *performers* entrent. Ils se mettent alors à bouger, et la géométrie des vignettes évoluera alors en fonction de la place que prend chacun dans celle-ci, dans la hauteur et dans la largeur, créant ainsi une planche de manga vivante et mouvante.



M. Moriyama, D. Proietto, H. Seabra, S. Oue, K. Kozuki, J.P. Fahlström, G. Nagelhus Schia, H. Jiahao, D. Jalet dans *TeZuka*.

D'autre part, j'ai déjà évoqué plus tôt les « emanata » intervenant pendant la scène de combat. Un même type de projection intervient alors que Helder frappe l'écran avec son livre. À chaque fois qu'il touche l'écran, différents symboles noirs, d'origine et signification inconnus sont projetés sur l'écran. J'entends ici projeté dans les deux sens du terme. La vidéo est projetée sur l'écran, et les symboles sont projetés, lancés dans l'espace blanc de l'écran.

À un autre moment une mare de liquide noir occupe la base de l'écran à la face. Helder vient alors et semble tirer dessus jusqu'à extraire une dose de matière noire, qui vient ensuite former un grand cercle dans les « airs » sur l'écran. Cette masse ronde retombe alors sur Helder, qui l'arrête avec son bras. Celle-ci se déforme avant de rebondir dans les airs, et arriver sur Mirai qui fait de même. Les deux hommes se lancent alors cette « balle » de matière noire.

## *Les danses*

Le matériau dansé de *Tezuka* est presque toujours connecté à l'histoire racontée. La danse correspond au propos et les mouvements et les corps obéissent à la trame narrative. Cependant, cette trame possédant plusieurs couches, et racontant des éléments très divers, le matériau corporel se trouve être divers lui aussi, et non cantonné dans un registre unique. De plus, certains moments de danse semblent être des moments de « danse pure ». C'est-à-dire faite d'un matériau pas spécifiquement pertinent au vu de l'histoire, qui s'apparente davantage à la danse caractéristique de Cherkaoui. C'est-à-dire continue, fluide, faite de spirales et de danse au sol.

Le début de la pièce voit se développer pendant longtemps un matériau chorégraphique organisé en trois trios. Ces trois trios sont en unisson, mais chacun des danseurs l'intérieur ne le sont pas. Ils forment davantage un mécanisme cohérent, qui nous offre une image globale. Le matériau est fait de mouvements des bras très angulaires et arrêtés. Avec cette façon presque mécanique de bouger, et de former un ensemble à trois, ces mouvements rappelleraient le jeu vidéo de Tetris. De plus, les mouvements des bras me rappellent les idéogrammes japonais.



H. Seabra, K. Kozuki, S. Oue, V. Sundby dans *TeZuka*.



Plusieurs moments de duo existent dans cette pièce, qui sont reliés soit à l'histoire d'un manga, ou à un élément plus personnel de Cherkaoui. Par exemple, Guro et Daniel ont un duo de danse, fait de nombreux moments de contact. À ce moment-là, des planches de manga sont projetées, qui montrent une discussion entre deux personnes nues, mais sans représentation de leurs parties génitales, qui mais semblent être un garçon et une fille. Le duo semble donc être une incarnation dansée de ces deux personnages.

À un autre moment, Damien, qui incarne un prêtre, a un duo avec Daniel, qui est en sous-vêtements. Il s'agit de l'histoire de *MW*, un manga d'Osamu Tezuka qui raconte l'histoire d'amour d'un prêtre et d'un *serial killer*. Dans *MW*, « Tezuka choisit d'opposer le 'M' de *Man* et le 'W' de *Woman* dans une série cultivant l'ambivalence sexuelle et morale des personnages »<sup>49</sup>. Ainsi le duo entre Damien, en prêtre et Damien en homme androgyne presque nu, est très sensuel, voire sexuel. La référence symbolique à un rapport sexuel homosexuel est explicite. Damien a un touché très charnel, en même temps qu'il semble combattre des démons intérieurs, tiraillé entre désir et interdit. Il finit ce duo en repoussant Daniel et en se frappant le visage. Helder vient alors pour l'arrêter, et tous deux commencent un duo.

Plus tard, Helder aura aussi un duo avec Daniel. Pour moi, ces deux derniers duos font référence à des éléments autobiographiques de Cherkaoui. Selon moi, Helder semble identifié dès le début comme faisant référence à Cherkaoui enfant. De son côté, Daniel incarne dans cette pièce l'ambiguïté sexuelle et genrée. Il interprète par deux fois une femme, Pinoko et Ayato. Puis il est la figure du jeune homme androgyne dans son duo avec Damien. Ainsi, son duo avec Helder fait référence selon moi à l'homosexualité de Cherkaoui, vue d'un point de vue enfantin. Les deux hommes dansent en contact, avec soutien et tendresse, mais sans sexualité. De même que le duo de Helder avec Damien. En effet, Damien représente l'homme aimant les hommes mais qui s'interdit de l'être, ou qui oscille entre interdit, permission et culpabilité. Ainsi, confronter Helder à ces deux figures n'est pas dénué de sens.

---

<sup>49</sup> Source : page Wikipédia du manga *MW* : [https://fr.wikipedia.org/wiki/MW\\_\(manga\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/MW_(manga))

## Les différents corps et présences

*Tezuka* voit différentes présences cohabiter au sein de son plateau. Les *performers* sont très nombreux sur scène. En effet, quinze personnes se partagent le même espace, même si la scène est divisée en trois espaces symboliques différents<sup>50</sup>. Les présences des danseurs, des musiciens et du calligraphe cohabitent donc, et viennent se mêler, dans cet espace délimité mais poreux. En effet, Tosui, le calligraphe vient se mêler aux danseurs quand il incarne le personnage d'Osamu Tezuka ou quand tous les danseurs calligraphient sur un immense parchemin au sol. Dans cette scène, le musicien Woojae Park vient aussi se mêler aux danseurs. Il vient déambuler sur le parchemin encore vierge, tout en chantant.

Ainsi *Tezuka* accueille sur son plateau un mélange de présences différentes. De plus, outre cette hétérogénéité entre différentes présences, *Tezuka* développe différentes modalités de présences et de rapport au corps chez les danseurs. Dans un premier temps, les présences des danseurs changent en fonction du rôle qu'ils incarnent. Comme je le disais plus tôt, ils peuvent alterner entre un ou plusieurs personnages et un état plus « neutre ». D'autre part, certains *performers* n'ont pas un rôle clairement identifié, mais possède cependant une espèce de rôle. C'est notamment le cas des deux artistes martiaux. Ils ne s'apparentent pas à des personnages de mangas, mais ils ont un rôle, au sens d'une compétence qui leur donne une fiction. Ainsi, chaque personne ou personnage aura sa façon propre de bouger, danser et interagir.

De plus, bien souvent, les danseurs ne semblent pas être maître de leur mouvement, mais projetés dans l'espace par quelque chose. Le matériau chorégraphique rejoint l'idée de projection, au sens de projeter, jeter dans l'espace. C'est le cas dans une scène en quatuor entre Kazutomi, Vebjørn, Damien et Shintaro. Ceux-ci se battent de façon chorégraphiée, et se projettent les uns les autres dans l'espace avec leurs coups. Ceux-ci sont accentués par des « emanata » dont le parlais plus tôt, accentuant l'idée de choc et de mouvement.

C'est de plus le cas quand Damien suit tous les mouvements d'une feuille de papier que Guro manipule. Elle la tourne, la retourne, la bouge, la chiffonne et la lance. Ainsi, le corps est à la fois marionnette et projeté. L'idée de projection existe aussi dans

---

<sup>50</sup> Voir partie *La Scénographie*, p. 109.

les duos de pinceau entre Guro et Jon Filip et Helder et Daniel. Après avoir tracé au pinceau sur le corps de Jon Filip et Daniel, les deux autres prennent de la distance, mais continue d'influer sur leurs mouvements. Les deux hommes continuent donc de bouger, manipulés et projetés par le mouvement sur pinceau dans l'air.

## **La notion de cohabitation**

J'ai dû ignorer un bon nombre d'éléments, ou ne pas parler de toute leur fréquence d'apparition, tellement cette pièce est composée de presque trop de matériaux, en termes de calligraphie, de projection, de moments de danse. Ceux-ci se déroulent parfois en même temps, ce qui crée des scènes à plusieurs couches de lecture. C'est notamment le cas dans une scène au milieu de la pièce. Damien prononce un discours sur l'enfance d'Osamu Tezuka. Pendant ce temps, les musiciens jouent une musique de percussion et de violon très rythmée. Mirai et Li se battent au sabre pendant que Huang et Shintaro dansent en duo. En projection sur l'écran géant du fond, les pages d'un manga se tournent très vite, « actionnée » par Kazutomi. Sur les côtés de la scène, Guro et Helder se trouvent devant un rouleau descendu, et « calligraphient » dessus.

De plus, si la scène citée plus haut rend compte d'une accumulation de différents éléments, tous se trouvent au service d'une même énergie. Il peut aussi arriver que différents ambiances cohabitent. C'est par exemple le cas dans la première scène de la pièce. Damien parle du « passé nucléaire » du Japon, et de toutes les catastrophes et horreurs que le pays a connu. De son côté, Helder a un solo où il tient un manga entre ses orteils et bouge, tout en gardant cette prise. Son énergie est très joueuse, naïve et enfantine. Et d'autre part, à Jardin, Tosui calligraphie calmement sur le dos nu de Guro.

## Rupture et cohérence

Cependant, si tous les éléments de la pièce semblent converger vers une direction commune, servant la trame de l'histoire, cela ne veut pas dire qu'un consensus se crée. Si la rupture est toujours présente dans la dramaturgie de *Tezuka*, il ne s'agit pas d'une cassure franche à toutes les scènes. La pièce nous fait voyager entre différents matériaux et différentes ambiances.

La pièce alterne des scènes de groupes, et des scènes pleines d'énergies, avec des scènes plus intimes, avec un matériau plus épuré, ou centré autour d'une idée. Elle alterne donc toujours entre abondance et épurement, et ce dans tous les médias présents sur le plateau. La vidéo alterne entre des projections chargées prenant tout l'espace des écrans géants, et des projections plus minimales. La musique utilise parfois tous ses instruments et des percussions puissantes, et parfois avec un seul instrument soliste. De plus, la musique alterne entre des moments de « morceaux » et des moments d'accompagnement, où elle est au service de l'ambiance de la scène en cours. C'est-à-dire qu'elle prend plus ou moins d'espace. De plus, les matériaux chorégraphiques alternent entre des scènes faites de cohabitation, comme je le disais plus tôt, et des scènes centrées sur un matériau particulier. Des scènes de groupe et des scènes de solo ou duo. Des scènes dansées et des scènes centrées simplement sur le rapport entre deux personnages. Cette alternance entre abondance et épurement crée donc une dynamique particulière, et notamment une dynamique kinesthésique pour le spectateur. Le sentiment physique de ce dernier alterne entre du plein et du minimal, de l'énergie et de la délicatesse, de l'inconfort et de la douceur.

Ainsi, *Tezuka* foisonne d'éléments divers, mais trouve cependant une certaine cohérence. Les trois couches de récit trouvent leur cohérence car elles sont toutes reliées aux mangas d'Osamu Tezuka, et aussi car l'on comprend très vite qu'il s'agit du regard que Cherkaoui pose sur ces sujets. Son regard, sa conception des choses est donc un fil rouge qui permet une cohérence.

## ***TeZuka* - bilan**

*Tezuka* possède cette particularité qu'elle est basée non pas sur un thème général, mais sur la vie de quelqu'un. Il s'agit donc d'une pièce biographique. D'autres thèmes viendront se greffer à celui-ci, historiques et autobiographiques, créant une pièce à plusieurs couches de récit. Si la dimension autobiographique n'est pas explicitement traitée, elle me semble pourtant facilement discernable. Cette pièce est un hommage de Sidi Larbi Cherkaoui à un de ses héros. Son regard personnel sur ce thème opère donc comme un filtre tout au long de la pièce.

Dans *Tezuka*, il est intéressant de voir comment des éléments hétérogènes s'organisent autour de ces thèmes interconnectés. Toutes ces couches de récit viennent apporter des matériaux, des ambiances, et un sens différents. Cela contribue donc à la diversité et l'hétérogénéité de la pièce, sans pour autant présenter cet éclatement pluridirectionnel dont pouvait faire preuve *Rien de rien*. Différentes directions sont explorées autour d'un point central qui les relie. L'ampleur du thème est un facteur responsable de l'hétérogénéité, mais il permet à la fois la cohérence, en organisant tous les éléments autour de lui.

### ***1. La scénographie***

La scénographie n'est pas ici constituée d'un décor imposant qui formerait une base fixe, comme dans les trois pièces précédentes. Elle est composée de différents écrans, plus ou moins grands, qui vont et viennent. Ainsi, la scène est parfois cernée par un ou plusieurs écrans, et complètement vide pour la scène suivante. Encore une fois, la musique est jouée live. Les musiciens possèdent un lieu qui leur est dédié, présent à même le plateau et séparé de l'action non pas physiquement mais symboliquement. En effet, la scène de *Tezuka* possède trois espaces qui cohabitent et qui sont symboliquement distincts : l'espace des musiciens, l'espace du calligraphe, et le centre de la scène où se déroule l'action. Ces trois espaces vivent différentes choses en parallèle, tout en restant poreux et en dialoguant. Ils participent de la notion de cohabitation, et d'un sens qui se développe en plusieurs couches d'action.

## 2. La narrativité et les personnages

La pièce possède une narrativité car elle raconte une histoire, qui se tisse entre le biographique (la vie d'Osamu Tezuka), l'historique (l'histoire du Japon) et l'autobiographique (la relation de Cherkaoui à ces deux autres thèmes). De plus, le fictionnel vient se mêler au biographique au travers des mangas d'Osamu Tezuka. Il se mêle de plus à l'autobiographique, car l'intervention du regard singulier de Cherkaoui introduit des situations fantasmées ou un traitement frictionnel de certains éléments. Ces différents motifs font de *Tezuka* une sorte de fresque historico-personnelle, appartenant à des imaginaires différents, mais tous connectés à un élément : le manga. En effet, le manga semble être le fil rouge qui traverse la pièce et donne une cohérence aux différentes éléments qui la composent.

Dans le développement de cette histoire, les *performers* incarnent différents personnages. Il s'agit principalement de personnages de manga d'Osamu Tezuka. Ceux-ci sont parfois introduits par la parole et ainsi présentés au public, d'autres ne représenteront une référence que pour les connaisseurs de l'œuvre du mangaka. Dans *Foi*, chaque *performer* a un personnage qu'il interprète du début à la fin<sup>51</sup>. Ici, seuls deux *performers* possèdent un seul et même rôle tout au long de la pièce. Kazutomi Kozuki incarne Astroboy et Helder Seabra interprète selon moi une version plus ou moins fictionnelle de Cherkaoui enfant. Les autres *performers* ont parfois plusieurs rôles et changent, mais ils peuvent aussi en sortir pour revenir à un état « neutre ».

Ainsi, si *Tezuka* possède une histoire avec une narrativité, celle-ci est très souple et laisse de l'espace pour des éléments qui ne lui appartiennent pas. Cet espace existe dans une moindre mesure dans *Foi*, où les musiciens sont parfois à l'intérieur ou à l'extérieur de l'action. Dans *Tezuka*, l'histoire est faite de plusieurs histoires, les *performers* peuvent donc entrer et sortir de leurs personnages. Ainsi, les différentes couches de récit se succèdent, sans que l'équilibre de la pièce ne soit remis en question.

---

<sup>51</sup> Même si Nicolas Vladislav incarnait deux personnages différents.

### 3. *L'utilisation de différents médias*

Comme à son habitude, Cherkaoui propose avec *Tezuka* une pièce pluridisciplinaire. L'hétérogénéité réside dans une utilisation d'éléments et de médias divers, mais aussi dans la façon dont chacun est décliné de différentes façons.

La musique de *Tezuka* a été composée spécialement pour la pièce. Elle réunit des musiciens d'horizons différents, là où les pièces précédentes de Cherkaoui faisaient appel à un ensemble musical, interprétant un répertoire. Ainsi, la musique de *Tezuka* ne possède pas une sonorité et une ambiance uniques, comme ce pouvait être le cas dans *Foi* avec l'ensemble Capilla Flamenca, ou *Apocrifu* avec l'ensemble A Filetta. Chaque scène possède son ambiance et ses matériaux particuliers, qui sont supportés par différentes ambiances musicales. Si certains morceaux sont comme des « chansons » avec un début, un développement et une fin, d'autres travaillent davantage les sonorités et l'ambiance. Ainsi, la musique est composée spécifiquement pour correspondre à l'action en cours, là où les autres pièces de Cherkaoui observaient un dialogue et mais une indépendance des deux médias. Cela ne veut pas dire que le contrepoint n'existe pas, mais le style musical s'adaptera et soutiendra ce qu'il se passe sur le plateau.

*Tezuka*, comme les pièces précédentes de Cherkaoui, possède de nombreux moments de parole. On retrouve ici la même modalité de discours que dans *Rien de rien*, et *Apocrifu*, plaçant donc *Foi* comme l'exception à la règle. Il ne s'agit pas de dialogues entre les personnages, mais d'adresses au public. Ces discours peuvent être prononcés par des interprètes à la présence « neutre », mais aussi par des personnages. Ils sont énoncés dans trois langues différentes, l'anglais, le français et le japonais, rappelant l'internationalité du projet ainsi que ses différents lieux de production. Le sens de ces discours sert la trame de la pièce en venant apporter des repères historiques et biographiques. Ils ont quelque chose de presque pédagogique, il s'agit donc d'une parole délivrée pour son sens, pour être comprise.

La calligraphie est un élément omniprésent dans le spectacle. Il s'agit d'un élément qui était déjà utilisé dans la scénographie de *Rien de rien*, et dans une scène d'*Apocrifu*, mais qui devient un élément central de *Tezuka*. Elle intervient tout le long de la pièce avec Tosui Suzuki, qui calligraphie à sa table sur du papier ou sur la peau des danseurs. La calligraphie est de plus reprise par les autres *performers*, à l'encre sur une feuille de papier géante, via la vidéo sur les écrans, à la peinture sur le corps d'un

partenaire, ou intégrée dans le matériau chorégraphique<sup>52</sup>. Ainsi le matériau calligraphique va voyager et utiliser différents médiums et différentes surfaces. Cet élément est omniprésent, répété et décliné au maximum de son potentiel.

*Tezuka* voit intervenir à plusieurs reprises dans son vocabulaire de mouvement l'intervention des arts martiaux. Ceux-ci proviennent notamment de la présence de deux artistes martiaux, Huang Jiahao et Li Bo. L'utilisation des arts martiaux n'est pas entièrement claire pour moi dans la dramaturgie de la pièce. Je ne saisis pas le sens que Cherkaoui propose. Le Japon est certes un pays fondateur de certains arts martiaux, ils font donc partie de sa culture. Cependant les deux artistes martiaux présents dans la pièce sont des moines Shaolin, et donc chinois. Ainsi, cet élément me semble constituer une sorte de surenchère déconnectée. Il s'apparente selon moi à une démonstration d'adresse, qui s'éloigne non seulement de la notion de « non spécialiste » de *Rien de rien*, mais aussi de la technicité non virtuose de *Foi* et *Apocrifu*.

D'autre part, les écrans et les projections constituent le principal élément scénographique mais aussi chorégraphique de *Tezuka*. En effet, ils se déplacent dans l'espace et ils créent du mouvement de par les images qu'ils projettent. Ainsi, les mouvements des écrans et de la vidéo participent du matériau chorégraphique de la pièce. Il existe deux modalités de projection, les projections « seules », et celles qui interviennent en interaction avec les *performers*. Cette première catégorie projette principalement des planches de mangas, qui seront mises en mouvement et défileront dans toutes les combinaisons possibles. D'autre part, une grande partie des images projetées dans *Tezuka* font intervenir une porosité de l'espace de l'écran, et des interactions entre la projection et les *performers*. Les images peuvent parfois réagir à ce qu'il se passe sur le plateau, ou les *performers* peuvent concrètement influencer sur elles et les mettre en mouvement, les créer ou les modifier. Le travail de la lumière, du décor et de la vidéo sont assurés ici par Welly Cessa et Taiki Udea, en collaboration avec Cherkaoui. Je leur reconnais leur créativité, et certains magnifiques effets. Cependant, le travail de la vidéo donne parfois l'impression que toutes les modulations et les interactions possibles ont été utilisées. Cherkaoui, cette fois<sup>53</sup>, tire son fil jusqu'au bout, voire jusqu'à épuisement complet de son matériau.

---

<sup>52</sup> En effet, les formes angulaires des mouvements des danseurs rappellent les idéogrammes japonais.

<sup>53</sup> Je notais dans *Rien de rien* que Cherkaoui préférait davantage tirer une multitude de fils plutôt que d'aller au bout de chaque proposition.



Certains moments de danse semblent être des moments de « danse pure ». C'est-à-dire faite d'un matériau qui n'est pas spécifiquement pertinent au vu de l'histoire. Il peut s'agir de la scène aux mouvements angulaires qui rappellent les idéogrammes japonais, ou encore une danse qui s'apparente davantage au « style » caractéristique de Cherkaoui<sup>54</sup>. Mais d'autres moments nous racontent une histoire. Le matériau dansé de *Tezuka* est connecté à l'histoire racontée, les mouvements et les corps obéissent à la trame narrative. Cependant, cette trame possédant plusieurs couches et racontant des éléments très divers, le matériau corporel se trouve être divers lui aussi et non cantonné dans un registre unique. Ainsi, certains moments de danse viendront nous parler des mangas d'Osamu Tezuka, tandis que d'autres nous amèneront sur une piste plus autobiographique. C'est notamment le cas du duo entre Damien Jalet et Daniel Proietto, qui nous parle d'homosexualité, ou encore des duos entre Helder Seabra et Proietto, et enfin Jalet et Seabra. Il s'agit selon moi de références à des sujets personnels de Cherkaoui. Ces moments traitent de l'homosexualité, de la tentation, de l'interdit et de la culpabilité. Ainsi, confronter à ces sujets le personnage de Helder, qui représente selon moi Cherkaoui enfant, n'est ni anodin ni dénué de sens.

#### *4. Les différents corps et présences*

La pièce de *Tezuka* joue elle aussi sur la notion de présence au sens d'« être là ». En effet, quinze personnes partagent le plateau, qui n'est divisé que symboliquement en trois espaces. Les présences des danseurs, des musiciens et du calligraphe cohabitent donc dans cet espace délimité mais poreux. Ainsi, Tosui Suzuki ou Woojae Park viendront parfois se mêler aux danseurs. D'autre part, les écrans jouent un rôle majeur dans le découpage de la scène. Ils sont les principaux responsables de la réduction de l'effectif des *performers* à vue sur scène.

D'autre part, les qualités de présence sont hétérogènes dans cette pièce, notamment grâce à l'utilisation de personnages. Ainsi, Helder Seabra, bien qu'âgé de 29 ans à la création de la pièce, dégage très clairement l'énergie et la qualité d'un jeune garçon. Kazutomi Kozuki développe une physicalité particulière en rapport avec le personnage d'Astroboy, et propose donc une présence mécanique et non totalement

---

<sup>54</sup> Il s'agit selon moi d'une danse continue, fluide, faite de spirales et de danse au sol.

humaine. De son côté, Daniel Proietto incarne deux rôles de femme, mais aussi une certaine figure du jeune homme androgyne. Ainsi, par l'incarnation de personnages, les notions d'identité des *performers*, par rapport à une humanité, un âge ou un genre sont redéfinies, et une qualité de présence spécifique est développée. De plus, les présences des danseurs changent et alternent en fonction des différents rôles qu'ils incarnent ou d'un état « neutre ». L'hétérogénéité des présences est donc qualitative, mais travaille aussi sur la fréquence et le changement de celles-ci.

De plus, le matériau chorégraphique de *Tezuka* propose de faire se confondre le corps et le dessin. Le corps effectue des mouvements ressemblant à des idéogrammes, ou devient pinceau qui trace sur l'écran ou encore surface de calligraphie. Ainsi, les frontières du corps avec les autres surfaces sont poreuses. Le corps n'a pas une identité nette, mais peut se fondre avec d'autres matériaux, et d'autres modalités d'action et d'interaction. Cela rejoint la conception non évidente du corps déjà développée dans les pièces précédentes de Cherkaoui, faisant de ce thème une réflexion récurrente du chorégraphe.

## 5. *La notion de cohabitation*

*Tezuka* obéit à une réelle profusion d'éléments différents, en termes de calligraphie, de projection, de moments de danse. Et ces éléments interviennent souvent en même temps, créant des scènes construites avec une cohabitation de plusieurs couches visuelles, sonores et de sens. Cependant, la coexistence se fait de façon cohérente et digeste, et non dans une recherche de saturation. Même si la superposition de tant de couches peut donner au spectateur l'effet d'être submergé. Fort heureusement, Cherkaoui a su nuancer et alterner entre des scènes fournies et des scènes épurées. Mais, malgré cela, dans une pièce si longue, la fréquence de ces scènes peut donner un certain effet de « trop plein ». De plus, à la cohabitation de médias s'ajoute celle de plusieurs ambiances. Une scène pourra alors développer parallèlement différentes atmosphères sur le plateau. Ces couches qui cohabitent permettent il me semble de donner plusieurs perspectives à un même élément. Et ainsi, donner un aspect plus complexe des réalités que veut développer Cherkaoui. Les éléments ne partent pas

dans de multiples directions, déconnectés. Tout sert le propos, la trame narrative, qui se déploie elle-même sur différentes couches, entre biographie, histoire et fiction.

## 6. *Rupture, alternance et cohérence*

Selon moi, *Tezuka* intègre moins cette notion de rupture que les pièces qui l'ont précédée. En effet, *Tezuka* n'est pas fondée sur la même dramaturgie faite d'interventions d'anecdotes, d'événements ou de micro-ruptures. Cela ne veut pas dire que la rupture n'existe pas, mais elle ne constitue pas un élément dynamique majeur de la pièce. Selon moi, les transitions entre les différentes scènes n'apparaissent pas dans la rupture mais dans la redynamisation. Celle-ci vient notamment de la musique qui, par son changement, relance le rythme pour introduire la scène suivante. Au contraire, plutôt que rompre, *Tezuka* développe, voire surdéveloppe tous ses matériaux. Dans les pièces précédentes, les transitions se faisaient avant que les éléments aient pu trouver une résolution, de façon à relancer le rythme et garder un côté vivant. Dans *Tezuka*, chaque scène trouve sa résolution avant de passer à la suivante. Celle-ci peut cependant contenir une dynamique différente, et la transition peut se faire avec rythme. Mais il ne s'agit pas selon moi de la dramaturgie de la rupture observée dans les autres pièces de Cherkaoui. Il me semble que la dynamique de la pièce viendra davantage d'une notion d'alternance que de rupture. La pièce alterne entre différentes ambiances et textures. Ainsi, les scènes varient entre abondance et épurement : dans la vidéo, la musique, les matériaux chorégraphiques. Cela crée donc une dynamique particulière, et notamment une dynamique kinesthésique pour le spectateur. Le sentiment physique alterne entre du plein et du minimal, de l'énergie et de la délicatesse. Selon moi, cette pièce est composée de presque trop d'éléments, en termes de calligraphie, de projection, de moments de danse, car chaque élément est tiré jusqu'à l'épuisement. La pièce dure 1h50, et tourne autour des mêmes matériaux, les répète, les décline. Si bien qu'il peut se dégager un effet de « trop plein ». Certains éléments en viennent à perdre leur pertinence à cause de cette surutilisation. Ou d'autres ne semblent pas directement connectés à l'action en cours, et donc apparaissent comme superflus. De plus, certains éléments viennent selon moi rompre avec la cohérence de la pièce. C'est notamment le cas de la présence des arts martiaux, qui m'apparaît comme étrange, voire superflue. De

plus, la scène de musique électronique, avec trois danseurs habillés en robes, perruques et talons aiguille, semble elle aussi déconnectée du fil conducteur de la pièce. Je me pose la question de l'adéquation de cet élément, qui me donne l'impression d'être présent seulement pour apporter de la rupture et de la nouveauté, sans réelle pertinence.

Pourtant, malgré tout ce que je viens de dire, je considère que *Tezuka* trouve une vraie cohérence. Le manque de pertinence de certains éléments ne vient pas remettre en question la façon dont le reste de la pièce trouve du liant. Les trois couches de récit trouvent leur cohérence car elles sont toutes reliées aux mangas d'Osamu Tezuka, et aussi car l'on comprend très vite qu'il s'agit du regard que Cherkaoui pose sur ces sujets. Son regard, sa conception des choses est donc un fil rouge qui permet une cohérence. Les matériaux sont hétérogènes, mais tournent donc autour d'un noyau commun. Les éléments de vidéo, de musique ou de danse sont divers mais pas dissociés. Tout est cohérent car tout est connecté. Et de plus, tout est poreux et donc tout est interconnecté. La danse vient dialoguer et se fondre avec la calligraphie, la calligraphie se fond avec la vidéo, et cette dernière dialogue aussi avec la danse. Et toutes ces modalités de relation entre les médias sont en rapport direct avec le thème de l'œuvre d'Osamu Tezuka et du manga. Ainsi, *Tezuka* déploie ses matériaux et son sens avec une cohérence qui permet à la pièce de fonctionner.

## 7. *La question du sens*

*Tezuka* est sûrement la pièce qui m'a demandée le plus de recherches extérieures. Une connaissance préalable de l'œuvre d'Osamu Tezuka semble donc être nécessaire pour appréhender toutes les références présentes dans la pièce. Mais selon moi il est possible de rencontrer la pièce sans cette connaissance. Il existe donc deux types de lecture de la pièce, celle pour les connaisseurs et celle pour les profanes. J'en viens même à penser qu'il est peut-être plus agréable de se connecter à cette œuvre sans aucune connaissance, car sinon tout semble trop évident, ou trop connecté à quelque chose de concret. Le sens dans cette pièce est particulier à analyser car je sens que cette pièce est très personnelle pour Cherkaoui. Elle traite d'un sujet qui le touche, non seulement la personne d'Osamu Tezuka, mais aussi son œuvre, c'est-à-dire les lectures d'enfance du chorégraphe. Il y a par exemple dans un discours de Damien, un moment

où il fait une parenthèse à destination des personnes jugeant la lecture de manga par les jeunes, pour défendre ces livres en justifiant les valeurs qu'ils contiennent. D'autre part, je parlais plus tôt de moments qui font référence à l'homosexualité. Ce thème fait partie de l'œuvre d'Osamu Tezuka, mais il est selon moi traité de façon à faire référence à Cherkaoui, et à quelque chose qui le touche personnellement. De plus, le personnage d'Helder a un statut particulier, car je crois fortement qu'il représente Cherkaoui enfant. Ainsi, ce dernier ne danse pas dans cette pièce, mais est tout de même présent. Son rapport personnel à son sujet est physiquement présent. Il y a notamment cette scène, où Osamu Tezuka est incarné sur scène par Tosui Suzuki. Une grande fresque en couleur est projetée sur l'écran du fond, représentant tous les personnages imaginés par le mangaka. Suzuki-Tezuka est présent en fond de scène, entouré de tous ses personnages interprétés par les différents interprètes. Helder tente de s'approcher de lui, mais les autres viennent lui barrer le passage et le repoussent. Et au moment où il réussit enfin, Suzuki-Tezuka tombe inanimé dans les bras d'Astroboy. Cette scène représente donc clairement, selon moi, la mort d'Osamu Tezuka, en février 1989, et la façon dont Cherkaoui l'a vécu.

## *Conclusion*

Je trouve qu'il y a quelque chose de très ambitieux dans cette production. Cherkaoui tente de retracer tous les aspects de la vie d'Osamu Tezuka, son œuvre, sa vie, son enfance. Plus que retracer, je sens qu'il cherche à expliquer. Il veut proposer un portrait complexe et complet. Cela inclut donc un contexte global, contexte de la seconde guerre mondiale pendant l'enfance d'Osamu Tezuka, contexte du traumatisme post-bombe atomique pour expliquer l'œuvre du mangaka. De plus, la catastrophe nucléaire de la centrale de Fukushima est survenue pendant que la compagnie Eastman était au Japon pour créer *Tezuka*, Cherkaoui explique donc qu'il ne pouvait pas ne pas en parler.

Il y a donc dans cette pièce, selon moi, une tentative d'exhaustivité. Cherkaoui cherche à tout couvrir de son sujet, parfois à l'excès. Certains éléments peuvent trouver une cohérence si l'on étire le thème de la pièce jusqu'au bout, mais n'ont selon moi pas de lien direct avec celui-ci. C'est notamment le cas des scènes d'arts martiaux, ou la

scène sur fond de musique électronique dont je parlais plus tôt. Ainsi, *Tezuka* me semble être une pièce assez bancal. Nombres de scènes sont intéressantes, très fortes et très belles. Les matériaux sont utilisés avec créativité, la pièce foisonne d'idées. Mais l'alternance entre trop de couches de récit et l'utilisation à l'excès de certains matériaux font que la substance de chacun se perd. La pièce regorge de trop d'éléments. Certaines scènes sont appréciables pour la rupture qu'elles opèrent, mais ne sont pas particulièrement pertinentes. L'essence du propos se perd. La pièce est peut-être trop longue et aurait mérité d'être plus épurée.

### L'identité chorégraphique de Cherkaoui

Le travail d'analyse de ces quatre pièces me permet de dégager une certaine « façon de faire » dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui, qui organise la notion d'hétérogénéité cohérente. Je me propose ici de récapituler ces traits communs aux quatre pièces.

Ainsi, les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui possèdent toujours un décor important et imposant. Celui-ci est dans la plupart des cas fixe. Les décors de *Rien de rien* et *Foi* sont constitués de grands murs qui cernent la scène, et *Apocrifu* d'un grand escalier et d'une mezzanine sur pilotis. Le décor de *Tezuka* est lui aussi imposant avec l'utilisation d'écrans géants qui viennent prendre toute la place horizontale et verticale de la scène. Cependant ceux-ci ont la possibilité d'être appuyés dans les cintres et de disparaître. La présence d'un décor qui investit pleinement la scène n'est donc pas constant et la pièce peut alterner avec des moments à l'espace plus vide. Un décor avec une taille si importante n'est pas anodin selon moi. Cela crée une sensation physique pour le spectateur, une sensation de plein, et de contenant. Il me semble que ces décors servent à englober la scène, de façon à contenir l'action qu'il s'y passe, et de permettre un cadre solide et sûr où l'action pourra se développer de façon hétérogène.

De plus, les pièces de Cherkaoui impliquent toujours la présence de musiciens live. La musique appartient parfois à un répertoire qui sera interprété par un ensemble. Il peut aussi s'agir d'une musique composée spécialement pour la pièce, et interprétée par divers musiciens. Ceux-ci sont systématiquement présents sur le plateau. *Foi* et *Apocrifu* permettent la sortie des musiciens, mais dans *Rien de rien* et *Tezuka* ceux-ci restent en scène pour toute la durée de la pièce. Ils possèdent un lieu qui leur est dédié, séparé physiquement ou symboliquement de l'espace de l'action principale. Cependant, chaque pièce possède un moment où un ou plusieurs musiciens viennent se joindre aux *performers* sur le plateau. Ils continuent alors à jouer et/ou à chanter parmi eux, pendant que l'action continue. La musique constitue parfois une couche parallèle à l'action, qui évolue dans une interaction sonore mais non physique avec les *performers*. Mais elle est

parfois intégrée à l'action. C'est notamment le cas quand les musiciens viennent sur plateau, ou quand les musiciens et performers chantent ensemble. Elle peut aussi constituer l'action centrale, quand les *performers* se mettent à chanter. Ces différentes modalités existent dans chacune des pièces, et le transfert de l'une à l'autre se fait de façon naturelle.

Les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui sont des pièces pluridisciplinaires. Elles font intervenir et dialoguer un grand nombre de médias différents. Cette dimension est constitutive de l'identité de ces pièces, mais aussi du style du chorégraphe. À cause de l'utilisation de médias divers, les *performers* se doivent d'être polyvalents. En effet, ils sont amenés non seulement à danser, mais aussi à chanter, parler, à parfois utiliser une marionnette, un sabre ou un monocycle, à effectuer des acrobaties, etc. Cette notion en amène deux autres, celle de l'amateur et du spécialiste. Les *performers* peuvent être amenés à effectuer des actions qu'ils ne maîtrisent pas parfaitement. Cette modalité de « non spécialiste » est alors complètement assumée et intégrée à la scène. D'autre part, certains *performers* sont recrutés pour leurs compétences spécifiques, comme Nicolas Vladyslav ou Dimitri Jourde qui sont acrobates, et Huang Jiahao et Li Bo qui sont des maîtres en arts martiaux. Par rapport à cela, on peut observer deux attitudes. Pour le cas des acrobaties, celles-ci sont intégrées à la danse dans une forme hybride dans *Foi* et *Apocrifu*. Elles sont effectuées simplement, de façon à ne pas donner un effet de virtuosité. Cependant, la présence des arts martiaux dans *Tezuka* est spectaculaire, les deux artistes martiaux font bien une démonstration de leur technicité.

La parole est un élément qui apparaît dans chaque pièce analysée. Celle-ci est cependant utilisée de façon différente dans chacune. Les pièces de Cherkaoui utilisent différentes langues, qui ne sont pas toujours surtitrées. Elles existent alors davantage pour leur acoustique et texture sonore. Mais dans d'autres cas, la parole importe pour son sens. Dans *Rien de rien*, elle obéit à un protocole fixe de discours en adresse public avec une correspondance entre énonciation et gestes. *Apocrifu* utilise le même protocole, mais avec une séparation entre texte et gestes. Il s'agit alors d'une organisation en trio, un *performer* parle et les deux autres font correspondre leurs mouvements à ce qui est dit. De son côté, *Foi* voit davantage apparaître la notion de conversation entre les *performers* qui incarnent des personnages. *Tezuka* fait elle aussi intervenir des personnages, mais sans discussion entre eux. Il s'agira alors seulement de



discours en adresse public, sans gestuelle particulière. Ainsi, la parole importe pour son sens, et ouvre des fenêtres de réflexion sur différents sujets sociaux ou politiques. Dans *Rien de rien*, il s'agit d'anecdotes de voyages qui soulèvent des questions culturelles, en questionnant les notions d'attitude colonialiste, ou de relativité culturelle. Dans *Foi*, une scène de parole commune évoque succinctement différents sujets sociaux, comme l'avortement, la séropositivité ou l'homosexualité. *Apocrifu* questionne la religion et son fondement, en présentant comme arbitraire la composition des textes sacrés, ainsi que la division en trois religions monothéistes. Dans *Tezuka*, les discours proposent certains repères sur l'histoire du Japon, et font notamment un « triste rappel » du passé nucléaire qu'a subi le pays.

Si ces différents médias obéissent à une diversité, ils ne sont pas déconnectés pour autant. Tous s'organisent autour d'une trame dramaturgique cohérente. Ainsi, les différents médias, mais aussi les différents moments de danse se déploient autour du même noyau. Dans *Foi* et *Tezuka*, il s'agit de la trame narrative, qui donne sens aux différents moments de la pièce. Dans *Apocrifu*, il s'agit d'une trame chorégraphique qui se développe autour du thème très large de la manipulation et trouvera différentes façons de l'explorer physiquement. *Rien de rien*, de son côté, constitue une exception. Les différents moments de danse sont comme déconnectés. Ils explorent des univers très divers sans trouver de liant. En effet, *Rien de rien* semble toujours faire appel à des éléments nouveaux alors que les autres pièces exploitent un nombre d'éléments en les répétant et les déclinant. Ainsi, la diversité ne vient pas d'une impérative nouveauté, mais d'une pluralité de modalités internes aux matériaux utilisés. Cependant, *Tezuka* se trouve être l'extrême inverse de *Rien de rien*. Certains éléments en viennent à perdre leur pertinence à cause de cette surutilisation. En effet, il me semble que cette pièce décline trop chacun de ses éléments, et épuise toutes leurs possibilités, ce qui amène une certaine impression d'excès et de lassitude.

Les différents médias utilisés dans chaque pièce entrent en relation de diverses façons. Notamment, ils peuvent s'organiser en simple succession, mais aussi en cohabitation, ou en rupture. La notion de rupture est centrale dans le rythme et la dramaturgie des pièces de Sidi Larbi Cherkaoui. Celle-ci apparaît de différentes façons : dans *Foi* il s'agit d'événements plus ou moins catastrophiques qui viennent percuter les

personnages. Dans *Apocrifu*, il s'agit de micro-ruptures qui ne viennent pas rompre complètement mais qui redynamisent. Ensuite, *Rien de rien* et *Tezuka* apparaissent de nouveau comme deux extrêmes. Le premier semble rompre presque trop systématiquement, et le second préfère les successions et n'utilise pas autant la rupture. Les différents éléments s'organisent aussi dans la cohabitation. Ainsi, plusieurs médias cohabitent parfois, comme par exemple la danse, la musique la parole et la projection dans *Tezuka*, créant ainsi des scènes à plusieurs couches, reliées and indépendantes. D'autre part, il peut arriver que deux scènes se passent en même temps, ainsi deux univers distincts coexistent. Et à d'autres moments, certains *performers* sont sur scène sans participer à la scène centrale. Ils sont donc présents sans être actifs ou occupés à une activité qui ne sera pas centrale, qui sera anecdotique. Ces deux modalités, chacune à leur degré, donnent une couche, un volume supplémentaire à la scène en cours. Ainsi, les notions de rupture et de cohabitation font que les moments de cohésion sont rares. Ils acquièrent alors d'autant plus de force. Ils apparaissent comme des respirations bienvenues pour le public. Ainsi, la rupture est donc l'ordre normal qui se trouve parfois retourné, et le changement s'opère alors avec la non rupture et l'unité.

Les pièces de Cherkaoui voient apparaître des motifs récurrents, qui deviennent donc partie intégrante du vocabulaire de base du chorégraphe. Je pense notamment à l'utilisation de la marionnette, des motifs de manipulation (du corps de l'autre ou de son propre corps), ou encore du motif de « Shiva », qui peut parfois exister davantage sous forme de chimère. En effet, tous ces matériaux se retrouvent dans les quatre pièces de Cherkaoui étudiées, ils sont donc constitutifs du style chorégraphique du chorégraphe. Cependant, la récurrence n'empêche pas que ces matériaux varient, en termes de qualité, de modalité et d'importance. De plus, chaque motif s'avère être parfois central dans une pièce, et secondaire dans une autre. Ainsi, la calligraphie est utilisée seulement pour la scénographie dans *Rien de rien*, et dans une seule scène d'*Apocrifu*, mais devient un matériau central dans *Tezuka*. Le motif de manipulation est utilisé dans les quatre pièces, mais constitue le matériau essentiel d'*Apocrifu*.

Les pièces de Cherkaoui font intervenir différents *performers* qui possèdent bien sûr différents corps. En plus de cette modalité inévitable, Cherkaoui cherche à pousser les différences physiques. Il travaille notamment avec des *performers* d'âges différents. Ainsi, dans *Rien de rien*, Laura Neyskens a 14 ans et Marie-Louise Wilderijx a 58 ans. De plus, dans *Tezuka*, les différences physiques proviennent d'un casting constitué à moitié de *performers* européens et de *performers* japonais et chinois. Ou encore, dans *Foi*, Marc Wagemans est un acteur atteint de trisomie 21, ce qui lui donne un physique et une qualité de présence particuliers.

D'autre part, Cherkaoui joue sur le physique et la physicalité de ses *performers* avec l'introduction de personnages, dans *Foi* et *Tezuka*. Cela implique donc un travail de construction physique et psychologique de la part des interprètes. L'identité de chaque personnage dépendra d'une physicalité particulière, et donc d'une qualité de présence singulière. De plus, l'utilisation de costumes vient appuyer l'interprétation et la physicalité spécifique du personnage, notamment pour Darryl E. Wood et Daniel Proietto qui incarnent des rôles de femmes. D'autre part, Helder Seabra, bien qu'âgé de 29 ans, incarne le rôle d'un jeune garçon, et dégage effectivement cette qualité de présence. Si certains *performers* gardent un même personnage tout le long de la pièce, d'autres changent de personnage, ou reviennent à un état « neutre ». Ainsi, les *performers* voyageront entre différentes physicalités, psychologies et qualités de présence et d'action à l'intérieur d'une même pièce.

## L'hétérogénéité

Maintenant que j'ai passé en revue les éléments qui constituent cette « façon de faire » de Sidi Larbi Cherkaoui, j'aimerais m'intéresser plus précisément à comprendre où réside la notion d'hétérogénéité. Celle-ci s'organise en deux temps, le « quoi » et le « comment ».

### *Des matériaux hétérogènes*

L'hétérogénéité se trouve tout d'abord dans la *profusion* et de la *diversité* des éléments constitutifs des pièces de Cherkaoui. On observe une profusion de médias hétéroclites, une grande créativité de déclinaison de ceux-ci, une approche innovante de certains matériaux corporels, et une diversité des corps et des présences.

Le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui ne se cantonne pas à « faire de la danse ». Les divers médias utilisés ne sont pas présents pour accompagner celle-ci. Chacun existera dans un rapport de non hiérarchie, le matériau dansé ne constituant qu'un média parmi d'autres. Il s'agit pour Cherkaoui de chorégrapier au sens de composer avec différents éléments, trouver une façon de les mettre ensemble et de les faire dialoguer. J'utilise le mot « profusion » au sens positif du terme. Elle ne s'opère pas dans une impression de surnombre artificiel. Il s'agit plutôt d'un flux créatif qui emmène les spectateurs dans différentes pistes, qui se renouvelle, qui amène différentes textures physiques, visuelles et sonores. Le changement constant de médias amène de la surprise car il installe un potentiel des *performers* à utiliser tout ce qui est à leur disposition, dans de façon inventive et non évidente. Bien sûr, certains éléments peuvent parfois être prévisibles, mais ils n'en perdent pas forcément leur intérêt esthétique ou leur pertinence dramaturgique. Ce changement continu vient aussi de variations à l'intérieur même de l'utilisation d'un média. Il s'agit d'une exploration de tous les possibles présents dans chaque matériau. Cela s'exprime dans le « même mais différent », c'est-à-dire dans un travail subtil de la nouveauté. Cette subtilité se perd cependant parfois si elle est utilisée à l'excès.

Ainsi, la notion de pluridisciplinarité, et l'utilisation de différents médias constituent la dimension hétérogène la plus évidente du travail de Cherkaoui. Mais d'autres matériaux viennent proposer une hétérogénéité de façon plus subtile. C'est notamment le cas des motifs dont j'ai parlé plus tôt : la manipulation et le motif de « Shiva », qui sont à la fois récurrents et caractéristiques du travail chorégraphique de Cherkaoui. Ils participent, selon moi, d'un traitement non évident et d'une réévaluation du corps, de sa définition, de ses frontières et de son utilisation. Le motif de « Shiva » propose de refondre les individualités dans un ensemble, en offrant un nouveau corps fait de plusieurs corps. On ne conçoit ainsi plus les *performers* personnellement, mais on considère cette nouvelle entité, visuellement et kinesthétiquement. Cela crée une forte dose de mouvements et d'entrelacements, alors même que les corps restent statiques dans l'espace. De plus, cette construction corporelle apporte confusion et vertige au spectateur. Celui-ci doit alors lâcher prise sur le mental, et accepter cette forme nouvelle et extraordinaire. De plus, le motif de la manipulation est récurrent chez Cherkaoui. Ce matériau se trouve notamment sous forme d'« auto-manipulation ». Il s'agit de moments où les membres du corps d'un *performer* ne répondent pas, celui-ci devra donc les manipuler lui-même pour se mettre en mouvement. Cette modalité rejoint la définition non évidente du corps apparentée au motif de « Shiva ». Tout comme mon corps peut se fondre avec plusieurs autres corps, il peut aussi ne pas m'appartenir pleinement. Il y a d'autre part la modalité de manipulation du corps de l'autre. Ce motif utilise selon moi une conception très positive de cette modalité d'action et de relation. Ainsi, il s'agit bien d'orienter la conduite de quelqu'un, ou de mobiliser les parties du corps de quelqu'un, sans intention malhonnête de soumission ou de corruption. La manipulation est davantage une connexion entre deux corps, une façon de bouger via et grâce à l'autre, d'être emmené là où on ne s'y attendait pas.

D'autre part, la notion d'hétérogénéité se dégage d'une diversité des corps et des présences. La diversité des corps est inhérente, mais Cherkaoui va parfois chercher volontairement cette diversité physique. De plus, il travaille activement sur la notion de présence. Toutes les pièces étudiées possèdent un grand nombre de personnes sur le plateau<sup>55</sup>. Certes, elles ne sont pas toutes et toujours présentes sur scène ou au centre du

---

<sup>55</sup> Sept personnes pour *Rien de rien*, dix-huit pour *Foi*, dix pour *Apocrifu* et quinze pour *Tezuka*.

plateau. Il s'agit justement d'un potentiel sur lequel le chorégraphe joue. Les moments où tous les *performers* sont en scène donnent une impression très forte de foule. Il s'agit d'une présence commune imposante, comme un volume physique qui apporte une sensation physique particulière au spectateur. Et en faisant varier le nombre de personnes sur le plateau, Cherkaoui pourra ainsi jouer à transformer cette sensation.

De plus, corrélativement à la présence numéraire, le chorégraphe travaille les différentes qualités de présences. Ainsi, tous les *performers* possèdent des qualités de présence particulières qui cohabitent dans l'espace. Celles-ci viennent tout d'abord des différents médias utilisés par chacun. L'exécution de différentes techniques nécessite différents engagements physiques et tonicités corporelles. Autrement dit, les différentes disciplines artistiques créent différentes disciplines du corps. Cela apporte donc des qualités de présence spécifiques, qui cohabitent sur le plateau, et apportent différentes couches corporelles, visuelles et de sens. De plus, ces qualités de présence sont travaillées avec l'utilisation de personnages. Une physicalité particulière sera donc composée pour chaque personnage, faisant varier les présences des *performers*.

Il y a donc dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui un travail sur l'individualité et le commun. Les frontières individuelles de la personne sont remises en questions à plusieurs reprises. C'est le cas dans les moments de « Shiva », ou de manipulation, qui posent la question de ce qui appartient vraiment à chacun. D'autre part, le travail des personnages est encore une façon de mettre une distance entre l'individu et sa performance scénique pour y insérer une psychologie et physicalité spécifiquement composée. Dans *Rien de rien*, les moments de parole obéissant à un protocole de discours en unisson viennent eux aussi questionner cette notion. Il s'opère une certaine mise à distance des individus qui parlent. Ils parlent de façon à être compris, sans mettre quelque chose de personnel dans la parole, tout en énonçant leurs propos avec des inflexions de tons et d'émotions. Ainsi, on ne sait pas si ces anecdotes leur appartiennent personnellement. Ils sont comme dépositaires d'un message, ce qui donne l'impression que ces anecdotes appartiennent à quelque chose de commun, comme des « histoires paraboles », énoncées à la première personne, mais symbolisant quelque chose nous concernant tous. Et à la fois, la notion d'individualité est valorisée et exploitée. C'est notamment le cas dans certaines parties de solo, où le style personnel et les compétences spécifiques des danseurs sont mises en valeur. D'autre part, les

moments d'unisson permettent les moments d'ensemble et de cohésion, où le groupe se retrouve pour une action commune, tout en autorisant les *performers* à exprimer leur façon singulière de faire. Cherkaoui ne cherche donc pas à modeler ses danseurs dans un style homogène.

### *Des procédés de composition hétérogènes*

L'hétérogénéité réside donc dans la présence de tous ces différents matériaux, mais aussi et surtout dans une façon de les mettre ensemble. Cela s'organise principalement sous trois types d'agencement : le syncrétisme, la cohabitation et la rupture.

#### *Le syncrétisme*

À l'intérieur de cette profusion de médias, Cherkaoui s'intéresse donc à des façons non évidentes de les utiliser. Cela s'exprime notamment par des manières innovantes de les mettre en relation ou de les confondre. On observe alors un non cloisonnement et des rapports poreux entre les matériaux. Ainsi, ces frontières floues vont leur permettre de se redéfinir dans des relations syncrétiques. D'après Denys Cuche, « la construction syncrétique ne se réduit pas à un simple assemblage d'éléments issus de sources diverses ; elle consiste en la production d'un ensemble totalement nouveau »<sup>56</sup>.

Nous pouvons alors observer une perte de l'identité de base de certaines pratiques, au profit de la création d'un matériau nouveau, voire inédit. L'exemple le plus évident est sans doute celui des solos entre danse et acrobatie. Ces deux disciplines se mêlent pour former une matière nouvelle et consubstantielle. C'est aussi le cas dans *Tezuka*, dans des duos de danse et calligraphie. Le contact du pinceau met le *performer* en mouvement, et l'action du calligraphe crée chez lui aussi une danse. Ou encore dans la scène où les interprètes se servent de leurs bras pour calligraphier en vidéo. Ce matériau est à la fois et indissociablement physicalité, vidéo et calligraphie.

---

<sup>56</sup> CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales* (4e édition), La découverte, collection grands repères, Paris, 2010, p. 72.

### *La cohabitation*

D'autre part, les divers matériaux hétérogènes s'organisent bien souvent dans la cohabitation. C'est-à-dire la coexistence physique, et la confrontation visuelle et sonore de ceux-ci pour le spectateur. Il s'agit tout simplement de plusieurs choses se passant en même temps sur le plateau. Il peut s'agir tout d'abord de deux actions simultanées, créant ainsi des tableaux à plusieurs couches où le spectateur a le choix entre se focaliser sur un élément, ou un autre, ou alterner entre les deux, ou prendre en compte le tableau global, ou alterner entre les trois. Ou une action centrale peut se dérouler en cohabitation avec la présence non active d'autres *performers*. Il s'agit de parasites discrets, qui viennent donner une couche, un volume supplémentaire à la scène en cours. Cette notion de cohabitation amène donc celle de *centre* et de *périphérie*. Ces deux termes comportent l'idée d'une hiérarchie spatiale et d'action, mais pas celle d'une hiérarchie de valeur. Les éléments périphériques ne sont pas moins importants, au contraire. Ce sont tous ces éléments secondaires, anecdotiques, ces micro-actions qui font l'identité chorégraphique de Cherkaoui. Celle-ci s'exprime dans la pluralité, dans des rapports non homogènes, et dans un travail du multicouche et du multidirectionnel. Cela apporte une atmosphère, une dynamique et un rythme propres, ainsi que de la complexité et de la vie.

### *La rupture*

La notion de rupture est omniprésente dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui, et plus ou moins criante. Le chorégraphe tend à toujours éviter la linéarité, et utilise différentes modalités de rupture. De cette façon, il ne laisse pas les éléments s'installer durablement. Une fois qu'un certain confort commence à apparaître, quelque chose viendra casser et relancer l'action dans une autre direction. C'est le cas des événements catastrophiques de *Foi*, qui constituent des éléments de rupture intégrés à la trame narrative. Cependant, les autres pièces n'ont pas besoin d'une histoire, et trouvent cette nécessité de discontinuité à l'intérieur de leur dramaturgie. Ainsi, si différents médias sont développés et déclinés, dans une exploration des possibles, ils ne sont pas tirés jusqu'à trouver une résolution. Une dynamique nouvelle sera lancée grâce à un élément de rupture, qui peut-être infime. C'est le cas d'*Apocrifu*, qui possède de nombreux



éléments anecdotiques de micro-rupture. Ces éléments sont en réalité des choses très simples, de petits détails. Ils viendront donc redynamiser l'action en court de façon non détonante, apportant un rythme alerte, de la vie et bien souvent de l'humour.

## La cohérence

Je considère donc que les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui, bien que composées d'une profusion d'éléments hétérogènes, sont des ensembles cohérents. Cependant, cette idée n'est pas si facile à justifier, car elle vient tout d'abord d'une réception intellectuelle et physique subjective des spectacles du chorégraphe. Ma première intuition résidait dans l'idée que si je me posais à un moment la question du « pourquoi », alors la cohérence n'était pas présente. En effet, je considère que Cherkaoui possède ce talent d'arriver à mettre ensemble des matériaux essentiellement hétéroclites sans que le spectateur ne sente un certain inconfort ou une perte de sens. Cette sensation spontanée du spectateur repose pourtant moi sur différents procédés concrets. Cherkaoui trouvent différents moyens d'injecter du liant à l'intérieur de l'hétérogénéité.

Premièrement, la cohérence provient d'éléments constants présents en parallèle aux matériaux hétérogènes et sans cesse en changement. C'est notamment le cas de la musique et de la scénographie. En effet, la musique constitue un élément stable dans ces pièces définies par l'hétérogénéité. Dans *Rien de rien*, il s'agit d'un instrument unique, et dans *Foi* et *Apocrifu* d'un ensemble interprétant un répertoire. Elle représente alors une ligne directrice constante, qui va venir non pas désamorcer mais soutenir le travail hétérogène. Elle offre une base sur laquelle la diversité des matériaux pourra se développer. De son côté, la scénographie, comme je le disais plus tôt est imposante, et procure une sensation de « plein » pour le spectateur. Il ne s'agit pas seulement d'une unité du décor, celui-ci encadre tout l'espace de la scène. Il constitue concrètement un contenant, un cadre stable qui englobe l'action. Celle-ci pourra alors se développer de façon multidirectionnelle et rebondir telle une balle de flipper contre la paroi solide du cadre scénographique<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Je n'ai pas développée cette idée pour justifier artificiellement mon propos. Elle s'appuie sur une pensée *corporelle* forte développée lors de mon travail sur les pièces de Cherkaoui.

D'autre part, la cohérence vient d'une manière particulière d'interconnecter les différents éléments hétérogènes présents dans ces quatre pièces. C'est notamment le cas dans *Foi* avec une trame narrative. La pièce raconte une histoire, avec des personnages. Ainsi, tous les éléments de la pièce, bien que divers, seront rattachés à cette trame. Ils découlent donc de ce noyau fédérateur, ce qui ne les empêche pas de partir dans plusieurs directions, inventives et surprenantes. Une trame narrative existe aussi dans *Tezuka*, mais qui se déploie sur trois couches de récit. Celles-ci sont rattachées à un thème commun, mais permettront à la pièce de se développer autour d'idées et de champs très divers. Ainsi, plusieurs matériaux, motifs et ambiances sont explorés, dissociés mais pas déconnectés. De plus, dans *Apocrifu*, la cohérence ne provient pas du narratif, la trame est ainsi implicite. En effet, *Apocrifu* tourne selon moi autour d'un thème qui n'est pas clairement énoncé : celui de la manipulation. Celui-ci est implicite dans le sens qu'il apparaît à l'intérieur d'actions et de matériaux physiques. On remarquera que je ne cite pas *Rien de rien* quand je parle de cohérence. En effet, comme je l'ai dit plus tôt, je considère que cette première pièce explore presque à l'excès la notion d'hétérogénéité, et manque de cohérence. Les éléments ne semblent pas se développer depuis ou autour d'un noyau commun, et peinent à se connecter. Les matériaux, plus que divers, sont disparates, éparpillés. Seules la musique et la scénographie permettent de trouver un point d'encrage, mais qui ne suffit pas à éviter cette question du « pourquoi » et ce manque de sens dans l'assemblage des éléments hétérogènes.

D'autre part, la cohérence vient d'une hétérogénéité intelligente. Il ne s'agit pas de développer un maximum d'éléments divers. Cherkaoui prend quelques matériaux, les alterne, les décline, les fait dialoguer, se superposer, s'hybrider. Il ne s'agit donc pas d'une diversité éclatée, elle tourne autour des mêmes choses, tout en réinjectant toujours des paramètres hétéroclites. Cette hétérogénéité cohérente est donc au cœur de la recherche et fait selon moi l'identité de ces pièces. Cependant, il me semble qu'elle n'est non pas un effet, mais un but activement recherché par Cherkaoui. Elle n'apparaît pourtant pas de façon artificielle. Le chorégraphe trouve des moyens, parfois évidents parfois subtiles, d'injecter cette dimension dans ses pièces, en trouvant une nécessité interne qui fera sens et qui permettra à l'ensemble de fonctionner.

## Conclusion

Je suis donc partie d'une envie d'étudier la notion de culture dans l'œuvre de Sidi Larbi Cherkaoui. Je suis d'abord arrivée au constat qu'une dimension culturelle n'était présente que dans les collaborations du chorégraphe avec un autre artiste ou un groupe, sous forme d'un dialogue entre danse contemporaine et technique de danse traditionnelle. Trouvant ce message trop évident, j'ai voulu m'intéresser aux créations de Cherkaoui, où la notion de culture n'apparaissait pas de façon explicite. Pourtant, les matériaux présents dans ces pièces répondaient, selon moi, à une hétérogénéité cohérente, qui est une définition qu'on peut donner d'une culture.

J'ai donc suivi cette piste, qui est de considérer les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui comme une culture particulière, et de m'intéresser à ce qui constitue à la fois leur hétérogénéité et leur cohérence. J'ai montré dans ce mémoire que ces dimensions existent dans les corps, le chorégraphique et le dramaturgique. Ce qui va donc bien au-delà d'un « simple » dialogue de techniques culturelles. En définitive, peut-être que cette notion de culture n'a été pour moi qu'un prétexte qui m'a permis d'étudier en profondeur les pièces du chorégraphe flamand, et d'en tirer tout ce qu'elles ont de subtile et de riche. Ainsi selon moi, Cherkaoui se donne, ou se voit donner, une étiquette d'un artiste interculturel, alors que le travail qu'il effectue est bien plus profond qu'un dialogue entre des pratiques géo-culturelles.

Pourtant, cette notion d'étiquette me questionne toujours. Je pense qu'elle est peut-être notamment causée par les moments de parole présents dans ses pièces sous forme de discours. Je disais plus tôt que ces discours existent pour leur sens, qui est clairement énoncé. Il s'agit dans *Rien de rien* de discours en rapport avec le relativisme culturel, d'un rapport aux religions monothéistes dans *Apocrifu*, de questionnements socio-identitaires dans *Foi*, ou encore cheminements identitaires et de mutations sociétales dans *Tezuka*. La notion du culturel est donc présente de façon plus ou moins importante dans ces moments de discours.

Or, selon moi, ce sens est non seulement déconnecté du sens qui se dégage des corps tout le long de chaque pièce, mais il propose de plus une approche très explicite et évidente de ces sujets. En effet, il me semble que Cherkaoui cherche à délivrer explicitement un message. Il cherche à expliquer sa pensée, de façon à être compris. Dans *The Need to Dance*, un documentaire sur lui et son travail, il livre : « J'ai surtout envie d'être compris. Et pas toujours qu'on aime, mais plutôt qu'on comprenne. Et quand on comprend après on peut ne pas être d'accord, et c'est ok. Mais il y a une sorte de compréhension, c'est ça qui me touche et que je cherche. »<sup>58</sup> Ou encore, dans le livre de Rosita Boisseau, il dit : « Je veux expliquer, sortir de mon rôle hermétique de créateur pour être compris. Lorsque je ne le suis pas, j'ai le sentiment d'avoir échoué. »<sup>59</sup> Ce serait donc peut-être cette envie d'être compris, associée à une sincère préoccupation pour des phénomènes, problèmes et dynamiques socio-culturels qui le pousseraient à délivrer des propos explicitement en rapport avec le culturel, alors qu'une dimension plus subtile existe déjà dans le chorégraphique de ses pièces. Il y a donc une dissociation entre un certain fond, qui parle des phénomènes culturels présent dans et entre les sociétés, et une forme qui observe une organisation culturelle, faite d'hétérogénéité cohérente.

Cependant, ces discours aux messages évidents ne sont pas dénués d'intérêt selon moi. Ils peuvent obéir en effet à une même attitude qu'a Cherkaoui quant à ses matériaux corporels. Je disais plus tôt que ses pièces possèdent des façons innovantes et non évidentes de décliner les matériaux, ou amènent un traitement non évident et une réévaluation du corps, de sa définition, de ses frontières et de son utilisation. Ainsi, le chorégraphe ne reste pas dans des rapports normés, il cherche à transgresser les modes et les frontières.

Les propos des discours possèdent eux aussi une certaine notion de transgression. Ils traitent tout d'abord de sujets sensibles de l'actualité. De plus, leur modalité d'énonciation observe une certaine mise à distance. Dans *Rien de rien* il s'agit du protocole de parole en unisson, en faisant concorder des gestes. Dans *Foi*, il s'agit d'utiliser Marc comme marionnette pour exprimer ses idées. Ou encore dans *Apocrifu*,

---

<sup>58</sup> Peter Lataster, Petra Lataster-Czisch, *The need to dance*, The Netherlands, 2014, color, DCP, 58'

<sup>59</sup> BOISSEAU Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Textuel, Paris, 2013, p. 44.

il s'agit d'un rythme particulier, rapide, qui ne s'arrête pas, qui galope sans être mécanique et apporte une dynamique.

Selon moi, cette mise à distance constitue une façon de parler de sujets sérieux, sans « se prendre au sérieux », dans une envie de désacraliser certains discours. Cela rejoint selon moi la notion de « *profanation* » développée par Giorgio Agamben. Selon lui, profaner consiste en la « restitution au libre usage des hommes »<sup>60</sup>. La complexité de certains sujets, une notion de « politiquement correct » et un certain tabou les soustrairaient donc souvent à l'usage commun. Selon moi, Cherkaoui se permettrait donc d'évoquer ces questions en prenant une distance par rapport à elles qui annule leur côté sensible et s'autorise à utiliser l'humour. Damien Jalet dira de lui qu'il a une « façon ludique et libre d'aborder des thèmes plutôt lourds à condition qu'ils traduisent une manière de rire de nous-mêmes »<sup>61</sup>. Ainsi, Cherkaoui réalise une autodérision par une critique ludique d'une société dont il fait entièrement partie.

Cette envie d'être compris vient aussi d'une envie d'« ouvrir des portes »<sup>62</sup>. Il considère que « [son] travail est devenu de plus en plus accessible, populaire même parfois »<sup>63</sup>. Et en effet, Rosita Boisseau le considère comme « populaire, grand public et hautement singulier »<sup>64</sup>. Cherkaoui développe selon moi une certaine notion de *mainstream*<sup>65</sup> dans ses créations de danse contemporaine. Cette notion de *mainstream* est selon moi intimement liée à la notion de *profanation*. La danse contemporaine tenterait de perdre chez Cherkaoui son aura élitiste pour être restituée à l'usage commun. Il dit lui-même : « Je n'ai pas envie de m'adresser seulement à une élite. Je veux ouvrir des portes »<sup>66</sup>. Cela vient tout d'abord d'un discours clairement énoncé, avec un sens explicitement délivré au public.

---

<sup>60</sup> AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, traduit par Martin Rueff, Rivages proche / Petite bibliothèque, Paris, 2006, p. 95.

<sup>61</sup> BOISSEAU Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Textuel, Paris, 2013, p. 54.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>65</sup> *Mainstream* est un anglicisme qui veut dire « courant dominant ». Il s'agit donc du courant de pensée de la majorité, et qui désigne dans le cas de l'art et de la culture ce qui est « massivement populaire » ou « grand public ».

<sup>66</sup> BOISSEAU Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Textuel, Paris, 2013, p. 44.

De plus, selon moi, ces portes s'ouvrent grâce à une certaine notion de « formule » présente dans ses pièces, qui les rendent accessibles car familières. J'entends le mot « formule » comme une forme précise et reconnaissable dans sa composition et son agencement, qui sera répétée tout en étant assez souple pour être modifiée ou déclinée. Il s'agirait d'une recette ou d'un squelette s'apparentant au style de Cherkaoui, c'est-à-dire les éléments qui lui sont chers et sa manière singulière de les mettre ensemble qui se retrouveraient d'une pièce à l'autre tout en se développant toujours différemment. Ainsi, les pièces de Cherkaoui possèdent des matériaux constants mais toujours différents et hétérogènes. Cela permet donc de reconnaître sans se tromper le style du chorégraphe et de posséder certains repères à l'intérieur de l'œuvre.

Quand j'ai regardé le *trailer* de *Fractus V*, la toute dernière création de Sidi Larbi Cherkaoui, j'y ai vu des danseurs avec des musiciens live. Des moments de parole, parfois en même temps. Un motif de « Shiva » et de chimère. Et des moments de solo reflétant les compétences particulières des interprètes, le hip-hop, le flamenco et un mélange de danse et d'acrobatie. Et j'avoue, mon premier réflexe a été la lassitude. Peut-être que ma recherche m'a menée à une connaissance de son travail qui ne me permet plus la surprise. Et pourtant, malgré cette « formule » et ces matériaux qui se retrouvent à chaque fois, il y a quelque chose qui marche dans les pièces de Cherkaoui, et que je ne m'explique pas toujours. Il a une façon d'emmener le spectateur avec lui qui est unique.

Certains artistes disent qu'ils travaillent sur une seule et même chose toute leur vie car il y a quelque chose qu'ils n'ont pas encore trouvé. Ils reviennent donc toujours aux mêmes formes car elles appartiennent à une même réflexion. Je n'ai pas l'impression qu'il s'agisse de cela concernant Sidi Larbi Cherkaoui. Je parle de *mainstream* le concernant, car j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de presque « pop » chez lui. C'est-à-dire un style qui est toujours en recherche et en création, sans pourtant questionner ses propres codes et qui se veut accessible de façon à potentiellement plaire à tous. De plus, Cherkaoui travaille énormément à faire alterner des thèmes sérieux avec des thèmes triviaux, ainsi que des disciplines savantes avec des disciplines populaires. Entre danse contemporaine et danse de club, entre chant médiéval et « Over the rainbow ». Il cherche donc à amener des éléments populaires à

l'intérieur de la catégorie artistique (à tort ou à raison) parfois considérée comme élitiste de la danse contemporaine.

D'autre part, son œuvre prolifique, c'est-à-dire le nombre de ses créations, de ses collaborations, de ses commandes et ses tournées internationales font de lui une « super star ». Selon moi, il vient donner une autre dimension à la danse contemporaine, qui est *mainstream*. C'est-à-dire qu'il est massivement diffusé dans le monde. Ce terme est bien souvent connoté de façon péjorative. J'y vois au contraire quelque chose d'intéressant et de positif. Je ne dis pas que tous les chorégraphes devraient suivre son exemple. Au contraire, il est intéressant dans sa dimension *mainstream* car la danse contemporaine n'obéit habituellement pas à ces modes de production. Il a une façon de considérer autrement la création et la recherche artistique, qui n'est pas à placer sur une échelle de valeur par rapport aux autres artistes du champ chorégraphique.

Quand j'ai vu *Of ivory and flesh* de Marlene Monteiro Freitas, je me suis dit que le travail de Cherkaoui n'a rien de radical. La recherche de physicalités particulières ne va pas à l'extrême, il ne transgresse pas les frontières du beau. Et si certains spectacles possèdent des messages politiques et sociaux, ils ne sont pas engagés. En cela aussi il est *mainstream* selon moi, car il égrène des rapports hétérogènes et des réflexions sociales tout en restant dans un cadre normé qui va lui permettre d'être fédérateur. Il se positionne différemment, dans sa façon de produire et de diffuser ses œuvres, et présente une danse contemporaine grand public qui, selon moi, constitue une expérience riche pour ce public massif.

# Épilogue

## « *Happy ending* » après deux ans de recherche sur « *SLC* » et quatre ans de *Master Danse*

### 1.

J'ai passé deux ans avec la thèse de Cristelle Khoury, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de Myth de Sidi Larbi Cherkaoui*, chez moi, rangée dans ma bibliothèque. J'avais envie de la lire, et je ne l'ai jamais fait.

Lors d'un séminaire de Master 1, un de mes professeurs, Claude Jamain, nous a dit quelque chose comme : « D'abord développe tes propres idées, et ensuite va vérifier dans deux ou trois bouquins pour être sûr que tu ne dises pas trop de bêtises. » Je crois que malgré moi je ne peux échapper à cette méthode, car elle correspond à ma façon de concevoir ma recherche et mon travail. Et pourtant, je voulais vraiment lire cette thèse. Je l'ai finalement fait au moment de commencer l'écriture finale de ce mémoire. Cela m'a par exemple aidée à formuler certaines de mes idées pour mon introduction, notamment en m'appuyant sur des idées que je trouvais contradictoires.

Mais j'y ai aussi par exemple lu les trois phrases qui suivent. Alors qu'elle parle de la phase de composition de la pièce *Myth*, qui consiste pour elle « une organisation des tensions », Khoury dit : « Cette organisation nécessite à la fois de mettre dans l'espace scénique les fragments de nature hétérogène produits et de les combiner suivant une rythmicité propre à la sensibilité et au regard du chorégraphe. »<sup>67</sup> Ou encore : « Le matériau produit lors des ateliers de création forme une quantité de fragments de diverses natures (danse, théâtre, chant) auxquels, comme précisé auparavant, Sidi Larbi

---

<sup>67</sup> KHOURY Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de Myth de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat non éditée, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand 2, 2014, p. 241.



Cherkaoui accorde une importance égale. »<sup>68</sup> Et enfin : « Les ateliers de composition semblent partager une même visée : œuvrer à faire co-exister des composantes différentes et hétéroclites dans un ensemble unitaire. »<sup>69</sup>

Bien sûr il s'agit d'une autre perspective sur le travail de Sidi Larbi Cherkaoui, celle du processus de création, alors que mon point de vue se place dans l'esthétique. Je ne porte pas une importance capitale dans le fait que mon propos soit en phase avec le processus du chorégraphe. Au contraire, je suis intéressée par les différences qui pourraient exister entre ce qu'il voulait faire et ce que j'en reçois. Je crois d'ailleurs que c'est le cas à plusieurs reprises dans ce mémoire. Malheureusement, je n'aurai sûrement jamais l'occasion d'ouvrir le débat avec lui là-dessus.

Cependant, la lecture de cette thèse me permet de me confronter à l'opinion de quelqu'un d'autre sur ce sujet, et en l'occurrence quelqu'un qui a suivi de près le travail de Cherkaoui. Bien sûr, il s'agit du point de vue de Khoury, il n'existe pas de vérité unique. Mais quelque chose, dans la lecture de ces lignes me rend satisfaite. Je me dit alors que je n'ai pas dit « trop de bêtises », pour reprendre ma retranscription polie des propos de Claude Jamain. Cela me permet d'évaluer la pertinence de cette centaine de pages que j'ai mis deux ans à créer.

Et ce d'autant plus que je n'ai puisé ces idées chez personne. Et je me félicite alors de ne pas avoir lu la thèse de Khoury au début de ma recherche. Car ces idées seraient alors venues d'elle, et n'auraient pas eu ni la même pertinence, ni la même importance pour moi. Je considère cette recherche comme personnelle. Jamais je n'aurais pu passer deux ans à travailler sur des idées qui n'étaient pas les miennes. Cela me prouve de plus que n'importe qui est capable de mener son propre travail, basé sur ses propres idées. Il faut se laisser ce temps et cet espace où l'on ne peut compter que sur soi-même. L'immersion dans le travail et dans le matériau. Prendre ses intuitions, les suivre. Prendre le temps de se poser des questions. Prendre le temps de ne pas savoir, laisser la place aux idées pour émerger, même tard.

---

<sup>68</sup> *Id.*, p. 244.

<sup>69</sup> *Ibid.*

## 2.

Le travail d'écriture d'un mémoire est un travail fascinant. C'est un processus où la forme et le fond ne peuvent pas ne pas être interconnectés.

C'est un travail corporel, où l'intellect ne comprend pas toujours comment les choses sont nécessairement liées, ou comment elles se mettent en forme.

Le mémoire est un objet avec sa vie propre, et même si je souhaite penser que c'est moi qui le crée, il y a des choix qu'il a semblé faire sans moi. Et la plupart du temps, je ne le remarque même pas.

Par exemple, au départ je voulais travailler sur la scénographie chez Sidi Larbi Cherkaoui. Parce que j'ai toujours été fascinée par la façon dont les performers manipulent les éléments de scénographie, forment et déforment le décor, créent de nouveaux environnements. J'aime le matériau corporel de cette manipulation. La modalité très « ouvrière » présente derrière le fait de simplement déplacer des choses, sans styliser le geste, sans dissimuler cette action, comme un matériau corporel à part entière. Et d'un coup, je me suis retrouvée à travailler la notion de culture dans les œuvres de Cherkaoui, et je ne sais plus ni comment ni pourquoi j'en suis arrivée là.

Je suis passée par différentes phases dans ce mémoire. Des phases enthousiasmantes. D'autres qui donnent un peu le vertige parce que la pensée se développe, et c'est beau ! Beaucoup de moments laborieux, où heureusement qu'un ordinateur ne se jette pas si aisément à l'autre bout de la pièce. Des moments où je me suis ennuyée. Des phases de non-sens comique aussi, comme les « mais qu'est-ce que ça veut dire ce que je dis ? », ou encore le moment critique et absurde du « est-ce que j'ai raison ? », ou du « oui mais et si Sidi Larbi Cherkaoui lisait ça ? ».

Ce qui a été fascinant dans l'écriture de ce mémoire, c'est que plus j'avancais dans ma recherche, moins je savais sur quoi elle portait.

Pour le travail d'analyse des pièces de mon corpus, je me suis forcée à me concentrer sur le détail. Et donc à occulter la vision globale de ma recherche, de façon à ne pas plaquer artificiellement mon hypothèse sur mon matériau. J'ai donc *zoomé* pour un temps, et j'étais tellement près du détail que j'ai perdu tout lien avec le tableau entier. Je ne savais plus du tout ce que je faisais ni pourquoi.

La direction que je m'étais donnée n'a donc pas débouché sur une vision plus claire de ma recherche, au contraire. Il a fallu du temps et du « laisser faire » pour que le sens interne revienne.

Il faut donc accepter pleins de moments de flottement.

Tout remet tout en question tout le temps.

Et il faut accepter cela et continuer quand même. Et la réponse se trouvera parfois d'elle-même.

J'ai énormément aimé le moment où toutes les idées, conçues ou préconçues, que j'avais sur mon sujet avant d'avoir cherché et réfléchi sont tombées. Sans rien de spectaculaire. D'un coup, mes idées apparaissent plus claires, et cela ne découlait pas d'une réflexion active, mais davantage d'un travail d'observation, de réflexion et ensuite de digestion. Les choses sont là, incorporées, et viennent donc se replacer, se présenter autrement dans la tête.

### 3.

J'ai eu la chance, les 28 et 29 mai 2016 de faire un *workshop* avec Damien Fournier. Il est interprète pour la Cie Eastman depuis 10 ans, et a notamment dansé dans *Myth*, *Sutra*, *Babel (words)*, *Puz/zle* et *M!longa*.

J'ai aimé rencontrer Damien à la fin de ma recherche. C'est-à-dire saisir l'opportunité de discuter avec lui, gratuitement. Pas d'entretien, pas de matériau à exploiter.

Juste une discussion entre deux personnes connaissant différemment Sidi Larbi Cherkaoui. J'ai aimé confronter mes idées aux siennes, ou juste l'écouter parler, juste écouter.

J'ai souri quand il a prononcé le mot « multiculturel » pour désigner le travail de Cherkaoui, en repensant à ce « on » indéterminé dont je parlai dans mon introduction. Finalement, je n'ai pas dit trop de bêtises dans ce mémoire.

Cette perspective physique du matériau dansé des pièces de Cherkaoui a constituée une belle façon de conclure ces deux années de recherche. Je me rends compte qu'au delà de toute la réflexion que j'ai développée, il y a simplement quelque chose de corporel et spontané qui me connecte avec Sidi Larbi. J'aime danser ses matériaux, je me sens bien là-dedans. Mon corps répond à l'organisation organique de ces mouvements dansés. Il y a quelque chose de très évident, de très clair, et donc de très paisible et beau qui se passe quand je danse ces matériaux.

J'ai aimé me perdre et me trouver dans ces spirales sans fins.

#### 4.

J'aurai donc passé deux ans sur cette recherche au lieu d'un. J'ai exporté ma recherche à Berlin. J'ai lutté pour continuer à me concentrer et lui donner du temps et de l'énergie, alors que ma nouvelle vie me sollicitait tellement.

Finalement, j'ai été jusqu'au bout. Et je suis heureuse des sacrifices que j'ai fait, ceux dans ma vie, et ceux dans ce travail. Bien sûr, il y a tellement d'autres choses auxquelles j'avais pensé et que j'aurais aimé creuser pour ce mémoire. Les circonstances ont été ce qu'elles ont été, et c'est très bien, et j'accepte.

Est-ce que je regrette quelque chose ?

Non.

Rien de rien.

# Bibliographie

- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales* (4e édition), La découverte, collection grands repères, Paris, 2010.
- LAPLANTINE François, *Son, images et langage - Anthropologie esthétique et subversion*, Beauchesne, Paris, 2009.
- BOISSEAU Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Textuel, Paris, 2013.
- [www.east-man.be](http://www.east-man.be)
- « The Mythic Body », entretien de Guy Cools avec Sidi Larbi Cherkaoui, Sadler's Wells, London, novembre 2008.  
<http://rewritingdistance.com/sidi-larbi/>
- *Danse : langage propre et métissage culturel / Dance : distinct language and cross-cultural influences*, sous la direction de Chantal Pontbriand, Parachutes, Montréal, 2001.
- *Les Rêves de Babel*, documentaire réalisé par Don Kent et Christian Dumais Lvowski, Bel Air productions, 2010, 59'.
- *The need to dance*, documentaire réalisé par Peter Lataster et Petra Lataster-Czisch, The Netherlands, 2014, color, DCP, 58'
- AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, trad. par Martin Rueff, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris, 2006.
- LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage : Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, Paris, 1997.

- *Vers une esthétique du métissage ?*, sous la direction de Dominique Berthet, L'Harmattan, Collection Les arts d'ailleurs, Langres, 2002.
- KHOURY Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de Myth de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat non éditée, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand 2, 2014.
- MARTEL Frédéric, *Mainstream*, Flammarion, France, 2010.

## **Annexes**

## *Rien de rien - crédits*

Première : 03 octobre 2000, Vooruit, Gand, Belgique.

**Director** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Choreography** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Set design** : Gerd Van Looy

**Dance** : Damien Jalet, Laura Neyskens, Trixie Whitley, Marie-Louise Wilderijckx, Jurij

Konjar, Sidi Larbi Cherkaoui, Angélique Willkie

**Conductor** : Roel Dieltiens

**Live music** : Roel Dieltiens, Geert De Bièvre

**Dramaturgy** : Hildegard De Vuyst

**Light design** : Lieven De Meyere

**Production / technical manager** : Ingrid Lammerant, Iris Raspoet

**Technician** : Filip Peeters, Robrecht Ghesquière, Krispijn Schuyesmans, Yves De Bruyckere,

Hans Valcke, Jan Olieslagers, Guy Peeters

**Producer** : Les Ballets C. de la B.

**Co-producer** : Théâtre de la Ville (Paris), Rotterdamse Schouwburg, Kunstencentrum Vooruit (Ghent), Le Botanique (Bruxelles)

**Photography** : Chris Van Der Burght



## *Foi* - crédits

Première : 18 mars 2003, Vooruit, Gand, Belgique.

**Director** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Choreography** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Music composition** : Capilla Flamenca

**Dance** : Christine Leboutte, Ulrika Kinn Svensson, Joanna Dudley, Jo Stone, Lisbeth Gruwez, Alexandra Gilbert, Laura Neyskens, Darryl E. Woods, Damien Jalet, Nicolas Vladyslav, Marc Wagemans, Elisabeth Kinn Svensson, Nam Jin Kim, Erna Omarsdottir

**Live music** : Capilla Flamenca

**Assistant choreography** : Nienke Reehorst

**Dramaturgy** : Isnelle Da Silveira

**Costume design** : Isabelle Lhoas

**Set design** : Rufus Didwizsus

**Light design** : Jeroen Wuyts

**Sound design** : Eddy Latine

**Production / technical manager** : Lies Vanborm, Iris Raspoet, Mien Muys, Bram Smeyers, Patrick 'Sharp' Vanderhaegen

**Technician** : Carlo Bourguignon, Krispijn Schuyesmans, Eddy Latine, Wim Van De Cappelle, Francis Gahide, Peter De Blicck, Caroline Wagner, Vanessa Court, Henk Vandecaveye

**Wardrobe** : Elisabeth Kinn Svensson

**Producer** : Les Ballets C. de la B., Capilla Flamenca, Het Toneelhuis (Antwerp)

**Co-producer** : Tanzquartier (Wien), Théâtre de la Ville (Paris), Holland Festival, Springdance works (Utrecht), Kunstencentrum Vooruit (Ghent), Muziekcentrum De Bijloke (Ghent), South Bank Centre (London), Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin), Monaco Dance Forum

**Photography** : Kurt Van der Elst

**Co-producer** : Choreographisches Zentrum NRW (Essen)

**Producer** : Eastman

## *Apocrifu - crédits*

Première : 05 septembre 2007, De Munt / La Monnaie

**Choreography** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Music composition** : A Filetta

**Set design** : Herman Sorgeloos

**Dance** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Yasujuki Shuto

**Live music** : A Filetta, Maxime Vuillamier, Jean-Claude Acquaviva, Jean Luc Geronimi, Paul Giansily, José Filippi, Jean-Claude Aquaviva, Jean Sicurani

**Assistant choreography** : Satoshi Kudo, Nienke Reehorst

**Dramaturgy** : Guy Cools

**Costume design** : Dries Van Noten

**Light design** : Luc Schaltin

**Sound design** : Rémi Grasso

**Producer** : De Munt / La Monnaie (Brussels)

**Co-producer** : Festival de Danse de Cannes

## ***TeZukA* - crédits**

Première : 06 septembre 2011, Sadler's Wells

**Choreography** : Sidi Larbi Cherkaoui

**Music composition** : Nitin Sawhney

**Additional / traditional music** : Tsubasa Hori, Woojae Park, Olga Wojciechowska

**Set design** : Willy Cessa

**Dance** : Jon Filip Fahlstrøm, Damien Jalet, Kazutomi 'Tsuki' Kozuki, Satoshi Kudo, Shintaro Oue, Daniel Proietto, Guro Nagelhus Schia, Helder Seabra, Vebjørn Sundby, Huang Jiahao, Li Bo, Kieran Brown, Mirai Moriyama, Hirotsugu Saegusa, Minoru Harata

**Calligraphy** : Tosui Suzuki

**Live music** : Tsubasa Hori, Halee Jeong, Woojae Park, Olga Wojciechowska

**Assistant choreography** : Ali Ben Lotfi Thabet

**Costume design** : Sasa Kovacevic

**Light design** : Willy Cessa

**Video design** : Taiki Ueda

**Production / technical manager** : Adam Carrée, Andrew Stock, Gemma Tonge, Laura Ann Booth

**Technician** : Jon Beattie, MJ Urbenek

**Producer** : Eastman, Sadler's Wells (London), Bunkamura (Tokio)

**Co-producer** : Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Esplanade – Theatres on the Bay (Singapore), Parc de la Villette (Paris), deSingel (Antwerp), Movimentos Festwochen der Autostadt (Wolfsburg)

**Photography** : Hugo Glendinning

# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	page 4
<b>Avant-propos</b> .....	page 5
<b>Sidi Larbi Cherkaoui</b> .....	page 6
<b>Introduction</b> .....	page 10
<b><i>Rien de rien - analyse</i></b> .....	page 18
<b>Les différents médias</b> .....	page 19
<b>La notion de cohabitation</b> .....	page 28
<b>La rupture</b> .....	page 29
<b>La question du sens</b> .....	page 31
<b><i>Rien de rien - bilan</i></b> .....	page 33
1. <i>La scénographie</i> .....	page 33
2. <i>L'utilisation et la déclinaison de différents médias</i> .....	page 33
3. <i>La notion de cohabitation</i> .....	page 35
4. <i>Les différentes modalités de présence</i> .....	page 36
5. <i>Diversité de rapports au corps</i> .....	page 38
6. <i>Une dramaturgie de la rupture</i> .....	page 39
7. <i>La question du / des sens</i> .....	page 40
<b>Conclusion</b> .....	page 41
<b><i>Foi - analyse</i></b> .....	page 42
<b>Introduction</b> .....	page 42
<b>La narrativité et les personnages</b> .....	page 44
<b>Les différents médias</b> .....	page 50
<b>Cohabitation et rupture</b> .....	page 63

<b>Foi - bilan</b> .....	page 69
1. <i>La scénographie</i> .....	page 69
2. <i>La narrativité et les personnages</i> .....	page 69
3. <i>L'utilisation de différents médias</i> .....	page 71
4. <i>Les différents corps et présences</i> .....	page 74
5. <i>Cohabitation et rupture</i> .....	page 75
6. <i>Cohésion et cohérence</i> .....	page 76
7. <i>La question du sens</i> .....	page 77
<i>Conclusion</i> .....	page 77
<b>Apocrifu - analyse</b> .....	page 78
<b>Introduction</b> .....	page 78
<b>Les différents médias</b> .....	page 80
<b>Les différentes présences</b> .....	page 90
<b>Le motif de la manipulation</b> .....	page 92
<b>La notion de cohabitation</b> .....	page 95
<b>Rythme et rupture</b> .....	page 96
<b>Apocrifu - bilan</b> .....	page 98
1. <i>La scénographie</i> .....	page 98
2. <i>L'utilisation de différents médias</i> .....	page 99
3. <i>Les différentes présences</i> .....	page 101
4. <i>Le motif de la manipulation</i> .....	page 102
5. <i>Une dramaturgie de la rupture</i> .....	page 103
6. <i>La notion de cohérence</i> .....	page 104
7. <i>La question du / des sens</i> .....	page 105
<i>Conclusion</i> .....	page 107
<b>TeZukA - analyse</b> .....	page 108
<b>Introduction</b> .....	page 109
<b>La narrativité et les personnages</b> .....	page 110
<b>Les différents médias</b> .....	page 112

<b>Les différents corps et présences</b> .....	page 121
<b>La notion de cohabitation</b> .....	page 122
<b>Rupture et cohérence</b> .....	page 123
<b><i>TeZuka</i> - bilan</b> .....	page 124
1. <i>La scénographie</i> .....	page 124
2. <i>La narrativité et les personnages</i> .....	page 125
3. <i>L'utilisation de différents médias</i> .....	page 126
4. <i>Les différents corps et présences</i> .....	page 128
5. <i>La notion de cohabitation</i> .....	page 129
6. <i>Rupture, alternance et cohérence</i> .....	page 130
7. <i>La question du sens</i> .....	page 131
<i>Conclusion</i> .....	page 132
<b>Bilan critique</b> .....	page 134
<b>L'identité chorégraphique de Cherkaoui</b> .....	page 134
<b>L'hétérogénéité</b> .....	page 139
<b>La cohérence</b> .....	page 144
<b>Conclusion</b> .....	page 146
<b>Épilogue</b> .....	page 151
<b>Bibliographie</b> .....	page 156
<b>Annexes</b> .....	page 158