Communauté UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

# THÈSE

Pour obtenir le grade de :

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **Lettres et arts du spectacle**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par


## Martin GIVORS


Thèse dirigée par Madame la Professeure **Gretchen SCHILLER**

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts (UMR 5316)**
dans **l'École Doctorale Langues Littératures et Sciences Humaines**

# La compagnie de *Fractus V* (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes

**Récit écologique et micropolitique d'un travail de terrain mené au fil de la création et de la tournée d'une création chorégraphique (2015-2018)**

**Volume I**

Thèse soutenue publiquement le **21 mai 2019**
devant le jury composé de :

**Madame Sarah ANDRIEU**
Maîtresse de conférences, Université Nice Sophia Antipolis (Membre)
**Madame Isabelle GINOT**
Professeure, Université Paris 8 (Rapporteuse)
**Monsieur Philippe GUISGAND**
Professeur, Université Lille 3 (Président et Rapporteur)
**Monsieur François LAPLANTINE**
Professeur honoraire, Université Lyon 2 (Invité)
**Madame Gay McAULEY**
Honorary research fellow, Royal Holloway University of London (Invitée)
**Madame Julie SERMON**
Professeure, Université Lyon 2 (Membre)

Parfois l'existence ravivait
L'aiguillon du désir
Ou bien l'enfouissait
Au creux des eaux stagnantes

Parfois elle rameutait
L'essor
D'autres fois elle piétinait
L'élan

Souvent l'existence patrouillait
Sur les chemins du vide
Ou bien se rachetait
Par l'embrasement du cœur.

Andrée Chedid,

*Rythmes*

# RÉSUMÉ

## *La compagnie de Fractus V (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes*

**Récit écologique et micropolitique d'un travail de terrain mené au fil de la création et de la tournée d'une création chorégraphique (2015-2018)**

Cette recherche s'élabore depuis un travail de terrain mené avec les artistes du spectacle *Fractus V* (C^ie^ Eastman / choré. Sidi Larbi Cherkaoui) entre juin 2015 et mai 2018. Au fil du récit de cette traversée, de Barcelone à Anvers puis sur les routes d'Europe, une réflexion s'articule progressivement autour de l'interrogation suivante : dans quelle mesure le processus de création et la tournée du spectacle constituent-ils des expériences régénératrices pour les interprètes qui s'y engagent ? Rite de passage à bien des titres, *Fractus V* repose sur un désir de renouvellement et d'entre'fertilisation (« *cross-fertilization* ») partagé par neuf interprètes de cultures chorégraphiques et musicales différentes : les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé Duten et Patrick 'Twoface' Williams Seebacher ; les musiciens Soumik Datta, Kaspy N'Dia, Woojae Park et Shogo Yoshii. Leur *modus operandi* consiste d'abord en deux gestes : les interprètes s'apprennent les uns les autres des danses et s'essaient ensemble à des écritures collectives. Non sans difficultés, la compagnie naissante esquisse peu à peu les contours d'une micropolitique de création embrassant la nécessité de la fabrique d'un commun tout autant que l'inévitable processus de différenciation des interprètes entre eux. Comment les corps parviennent-ils à diffracter les apprentissages ? À faire « à leur manière » sans faire séparément ? À former une compagnie, voire un chœur polyphonique, plutôt qu'un assemblage d'altérités ? C'est à l'étude des pistes de réponse travaillées par les artistes, ainsi qu'à leurs évolutions dans le temps, que se dédie cette thèse. À cette fin, elle élabore une approche ethnographique, écologique et micropolitique des trajectoires et transformations des interprètes en mobilisant les anthropologies des lignes et des modes de Tim Ingold et de François Laplantine, les micropolitiques affectives de Brian Massumi et de Frédéric Lordon, la philosophie ontogénétique de Gilbert Simondon, ainsi que les études poïétiques en danse contemporaine. C'est aux côtés de cette assemblée d'artistes et de penseurs que se formule, au gré de récits et de réflexions théoriques, une pensée de la régénération comme principe d'une micropolitique écologique de l'être en devenir à l'œuvre au sein d'un processus de création chorégraphique collaboratif.

*Mots-clés : Fractus V ; interprète ; Sidi Larbi Cherkaoui ; anthropologie ; micropolitique ; écologie*

# SUMMARY

## *The Fractus V's company (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) as a regenerative habitat for the performers*

**An ecological and micropolitical approach of fieldwork moving with and between the rehearsals and touring processes of choreography (2015-2018)**

This research developed from fieldwork conducted with the performers of the choreographic worked entitled "Fractus V" by the Eastman/Sidi Larbi company between June 2015 and May 2018. The narrative that unfolds from this fieldwork between Barcelona and Antwerp and thereafter along many roads of Europe revolves around the following questions: To what extent does the choreographic process and the tour of the performance constitute regenerative experiences for the performers involved? How are rites of passage understood? "Fractus V" is motivated by a choreographer's desire for a renewal and cross-fertilizations shared by nine performers of different choreographic and musical cultures. The dancers include Sidi Larbi, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé Duten and Patrick ' Twoface ' Williams Seebacher; and musicians Soumik Datta, Kaspy N'Dia, Woojae Park and Shogo Yoshii. Their modus operandi is twofold: the performers learn each others' dances and then try together to devise collectively. Not without difficulties, the nascent company gradually sketches out the contours of a creative policy embracing the necessity of "commoning" *and* differentiation. The thesis asks how do you create a polyphonic company respecting one's idiosyncratic way of moving while not merely creating an assemblage of difference amongst each other? This thesis includes interviews conducted with the performers, as they evolve over the duration of rehearsals and touring. To this end, it develops an ethnographic, ecological and micropolitical approach analyzing the trajectories and transformations of the performers with Tim Ingold's and François Laplantine's anthropological approaches, the philosophy of affect of Brian Massumi and Frédéric Lordon, the ontogenetic philosophy of Gilbert Simondon, as well as the poetic studies in contemporary dance. The combination of the "Fractus V" fieldwork and the theoretical discourse mentioned above both contribute to the notion that the *regenerative* underpins the performer's ecological approach of becoming through and with collaborative choreographic devising.


*Key-words : Fractus V ; performer ; Sidi Larbi Cherkaoui ; anthropology ; micropolitics ; ecology*

*Remerciements*

*Mes remerciements vont en premier lieu à Gretchen Schiller – directrice de cette thèse, directrice de recherche de mes précédents travaux de master – pour m'avoir accompagné ces six dernières années avec attention et confiance, et pour m'avoir invité, avec exigence, à frayer mon propre chemin au travers de ce doctorat.*

*Mes remerciements à Yves Citton pour avoir, avec une générosité remarquable, contribué à ma formation intellectuelle et pour m'avoir appris, dans l'ébullition de ses lectures, à travailler et manier des concepts résolument attentifs au monde que nous habitons et éthiquement attentionnés envers celles et ceux qui le peuplent.*

*Merci à Sarah Andrieu, Isabelle Ginot, Philippe Guisgand, François Laplantine, Gay McAuley et Julie Sermon pour avoir accepté de prendre part au jury de la thèse.*

*Merci au Performance Lab et à l'IDEX Université Grenoble Alpes pour avoir assuré l'impression des manuscrits.*

*Merci au comité de l'école doctorale n°50 LLSH pour m'avoir attribué un financement.*

*Merci aux danseurs et musiciens de Fractus V pour votre hospitalité, votre sensibilité, le soin avec lequel vous avez répondu à mes questions. Cette thèse ne peut que vous être dédiée, j'espère qu'elle saura rendre hommage, à sa manière, à notre compagnonnage. Merci à Dimitri Jourde, Fabian Thomé Duten, Sidi Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Patrick 'Twoface' Williams Seebacher, Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii, Kaspy N'dia. Merci aux assistants, dramaturge, remplaçants, techniciens et personnels administratifs, Jason Kittelberger, Elias Lazaridis, Antonio Cuenca Ruiz, André Arnout de la Porte, Lars Boot, Jef Verbeeck, Krispjin Schuyesmans, Patrick 'Sharp' Vanderhaegen, Janneke Hertoghs, Mathias Batsleer, Shawn Fitzgerald Ahern, Giuliano Modarelli, Kazunari Abe. Merci à l'équipe d'Eastman et en particulier à Jonas Schildermans.*

*Je remercie également les artistes suivis parallèlement à Fractus V et dont le travail ne figurera pas dans ce manuscrit (dans le prochain ?) : Yoann Bourgeois, Marie Fonte, Mathieu Bleton, Julien Cramillet, Elise Legros, Vania Vaneau, Chloé Moglia, Jonathan Guichard, Maxime Reydel, Lucas Struna, Franck Chartier, Gabriela Carrizzo, Simon Versnel.*

*Merci à mes proches compagnons de recherche, Jacopo Rasmi, Laura Fanouillet, Claire Besuelle, Anne-Clair Cauhapé, Alice Lenay, Amandine Dupraz, Jérémy Damian, Joël Kérouanton. Merci à toute l'équipe des doctorant.e.s du laboratoire Litt&Arts, camarades de doctosalle, pour votre présence, nos échanges, nos luttes et nos rires. Camille Brouzes, Clizia Centorrino, Odile Chatirichvili, Audrey Dominguez, Elodie Dufour, Laurence Doucet, Célia Jerjini, Mathilde Mougin, David Sierra, Nina Soleymani-Majd, et d'autres encore.*

*Je tiens également à remercier toute l'équipe des enseignants-chercheurs du département d'arts du spectacle de l'Université de Grenoble Alpes pour leur bienveillance. Merci tout particulièrement à Gabriele Sofia, pour sa sicilianité et nos collaborations scientifiques. Merci à l'équipe de direction du laboratoire Litt&Arts pour le soutien.*

*Merci aux étudiants, pour leur curiosité.*

*Je remercie chaleureusement Mona Rossi pour m'avoir accompagné dans le dérushage et le montage du documentaire associé à cette thèse.*

*Un immense merci à Aurélie Coulon pour sa précieuse relecture et la justesse de ses commentaires. Merci à Marion Guyez pour ses suggestions. Merci à Philomène Le Gall pour ses corrections.*

*Merci à mes chères et chers amis, pour avoir été là.*

*Merci à Marc-Alain, pour m'aider à devenir.*

*Un tendre merci à Manon, pour son amour.*

*Un filial et fraternel merci à ma famille, à Alain, Danièle et Fabien, pour leur amour.*

*Un irréductible merci à l'Ardèche (méridionale).*

# SOMMAIRE

Résumé....4
Remerciements....6
Normes d'écriture....10

**Introduction générale....13**

Projet / *Fractus V*....65

**Première partie / Rencontres : trajectoires d'interprètes....81**

Introduction à la 1ère partie. Terrains....82
*1ère vidéo. Fractus [work in progress]*....87

Chapitre I. Juin 2015 : présences spectrales en Catalogne....89
Chapitre II. Des corps-pèlerins....117
Chapitre III. Chorégraphier le commun....171

Premier bivouac. Souffler dans les fêlures....202

**Deuxième partie / Côte à côte : processus de déphasage....205**

Introduction à la 2nd partie. Pulsologie....206
2ème vidéo. *Chœur sauvage*....213

Chapitre IV. Août-Septembre 2015 : danser dans la bruine....215
Chapitre V. Techniques anthropologiques....249
Chapitre VI. Le contemporain comme horizon....295
Chapitre VII. « Knowing from the inside » : une infraécologie ?....333
Chapitre VIII. Micropolitiques du jeu....371

Second bivouac. L'étrangéité qui affleure....408

**Troisième partie / Retrouvailles : rituels de trans'formation.....413**

Introduction à la 3ème partie. Énergétique.....414

3ème vidéo. *Fractus V*.....423

Chapitre IX. Journal de tournée : transformations intermittentes.....425

Chapitre X. Attiser le foyer de la compagnie.....469

Chapitre XI. « Keeping [the dance] close to my own heart ».....519

Chapitre XII. Battements de c(h)œur.....549

Troisième bivouac. Polyphonier.....612

**Conclusion générale.....617**

**Bibliographie.....637**

Table des figures.....673

Table des matières.....674

# NORMES D'ÉCRITURE

## • Renvois

[FWP : XX'-YY'] : renvoi à la vidéo n°1 *Fractus [work in progress]* de la XX$^{eme}$ à la YY$^{eme}$ minute.

[CSG : XX'-YY'] : renvoi à la vidéo n°2 *Chœur sauvage* de la XX$^{eme}$ à la YY$^{eme}$ minute.

[RRV : XX'-YY'] : renvoi à la vidéo n°3 *Fractus V* de la XX$^{eme}$ à la YY$^{eme}$ minute.

[chap. V-2] : renvoi à la deuxième sous-partie du chapitre V.

## • Citation des entretiens

Les courts extraits d'entretien sont suivis du prénom de l'artiste entre parenthèses. En l'absence de rappel, il convient de considérer que les propos sont tenus par le même interprète.
Ex. : « C'est un peu comme un workshop géant » (Dimitri) avec « beaucoup d'apprentissages ».

Les longs extraits d'entretien mentionnent la date et le lieu ainsi que les prénoms des preneurs de paroles.
Ex. :

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat De Les Flors*

**Larbi**. – Donc il y a eu ces trois mouvements : *etc.*

**Martin.** - *...*

NB. La mention des prénoms participe au rappel de la familiarité des échanges.
Hors contexte d'entretien, les noms des artistes sont systématiquement accolés à leur prénom.

## • Citations en anglais

Les extraits d'entretiens en anglais sont conservés en langue originale dans le texte et accompagnés d'une traduction en note de bas de page.

Il en va de même pour les extraits d'ouvrages, à moins qu'une traduction française en soit disponible, auquel cas c'est elle qui sera préférée.

En l'absence de précision, les traductions sont celles de l'auteur.

## • Séquences du spectacle

Les noms des séquences du spectacle sont toujours notées en italique. Leur liste apparaît en annexe 4.

Ex. : les *hips*, le *floor material*, le *collaspe*.

L'on distingue ainsi le tutting comme style de danse hip hop et le *tutting* comme séquence de *Fractus V* écrite sur des principes chorégraphiques de tutting.

## • Diminutifs et périphrases

Sidi Larbi Cherkaoui est appelé Larbi Cherkaoui, « le danseur anversois » ou « le danseur-chorégraphe »

Dimitri Jourde est surnommé « l'acrobate ».

Johnny Lloyd est surnommé « le lindy hopper ».

Fabian Thomé Duten est appelé Fabian Thomé ou « le danseur madrilène ».

Patrick 'Twoface' Williams Seebacher est appelé Patrick Williams ou Twoface ou « le hip hopper ».

NB. Ces surnoms, qui sont avant tout des béquilles d'écriture, jouent avec le principe de mise en valeur des disciplines et des ancrages territoriaux des interprètes à l'œuvre dans *Fractus V* (et en particulier dans ses supports de communication). Ils n'entendent cependant pas réduire les interprètes à une caractéristique territoriale et disciplinaire, mais soulignent seulement quelques marqueurs différentiels.

Larbi Cherkaoui, artiste toujours en déplacement s'il en est, connaît une forme d'attachement historique à la ville d'Anvers où il a grandi, où il réside et travaille encore. Le qualifier de « danseur contemporain » aurait semé plus de confusion qu'autre chose (pour des raisons qui seront travaillées au fil de la thèse).

Dimitri Jourde se considère comme danseur avec un corps d'acrobate (en raison de sa formation initiale aux arts du cirque).

Johnny Lloyd récuse toute affiliation restrictive au lindy hop au regard de son passé en danse hip hop, mais cette spécificité de parcours permet de le distinguer de Patrick Williams.

Twoface est le nom de scène de Patrick Williams dans le milieu du hip hop.

Fabian Thomé aurait pu être appelé « le danseur de flamenco », mais son désir à travers *Fractus V* consistant à s'extraire de l'identification à cette discipline, le choix a été fait de le caractériser par la ville dans laquelle il habite et à laquelle il se sent profondément attaché.

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

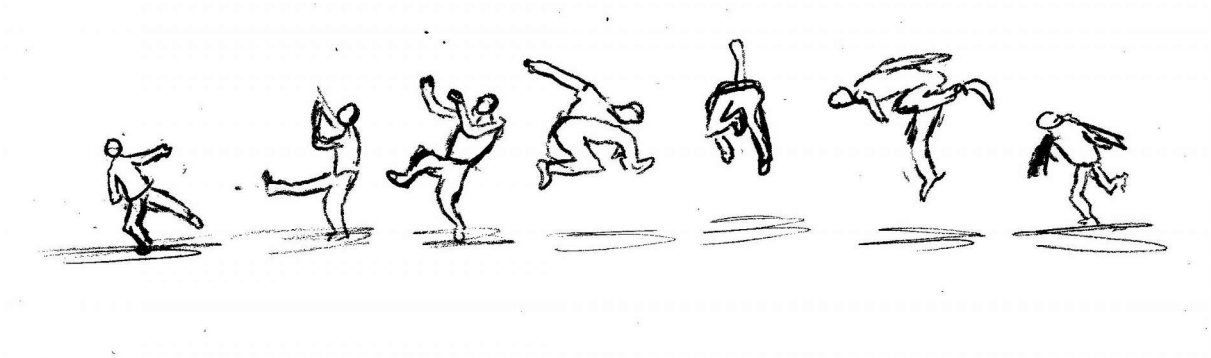


Figure 1. Croquis d'un saut de Dimitri Jourde.

Martin Givors

## *Rites de passage*

Au seuil de ce récit, l'on peut apercevoir jaillir du sol et onduler au loin deux épaisses racines entrelacées. Elles sont les organes souterrains de cette recherche, ses lignes rampantes, son ancrage. L'une se nourrit d'expérimentations artistiques, qu'elle envisage comme pratiques exploratoires des possibilités de l'être au monde ; l'autre absorbe les « poussières d'événements[1] » ordinaires, qu'elle observe, patiemment, former et transformer les existences. L'histoire raconte qu'elles se sont rencontrées en octobre 2009, lorsqu'à quelques jours d'intervalle, l'enseignement théâtral et musical que je suivais croisa le chemin d'une initiation aux ayurvédas. Des techniques de scène aux techniques de soi, il n'y a parfois qu'un mince ruisseau, et l'on ne compte plus celles et ceux qui par le passé ont choisi d'avancer par le milieu, *in the midstream*. Parmi ces figures, je reconnais au titre de repère l'acteur japonais Yoshi Oida.

Dans ses œuvres comme dans ses ateliers, l'entrelacement de ces deux voies racinaires, ou *do*[2], forme l'objet d'une recherche perpétuelle, plus ou moins sereine, qui place à son horizon l'épanouissement d'une vie[3]. « Je crois que jouer est une très bonne pratique pour apprendre à vivre », écrit-il, âgé de 74 ans, avant d'ajouter : « Cela fait plus de cinquante ans que je joue et je ne suis pas tout le temps capable d'appliquer à ma vie quotidienne ce que j'ai appris sur scène. Alors, je continue à travailler[4]. »

---

1 Citation de l'écrivain Michel Butor rapporté par l'anthropologue François Laplantine.
LAPLANTINE, François, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer*, Paris, CNRS, 2012, p. 104.

2 Le *do* japonais, du chinois *dao*, « signifie marcher vers la vie ou ce qui nous ouvre à la vie. Des voies, il y en a beaucoup. […] Aucune de ces voies n'a la prétention dogmatique à la vérité. […] Aucune de ces voies ne peut être considérée comme un ensemble homogène et uniforme. […] [Elles peuvent] être considérées comme logiques, mais non pas au sens grec de *logos*, c'est-à-dire de discours qui ont été privilégiés par la rationalité européenne. Car ces logiques sont d'emblée morphologiques. Ainsi ne pouvons-nous pas poser la question du sens indépendamment des sens (c'est-à-dire des sensations) ni indépendamment des formes. » LAPLANTINE, François, *Le Japon ou le sens des extrêmes*, Paris, Pocket, 2017, p. 23-25.

3 À l'occasion d'un atelier-rencontre donné au 104 à Paris en février 2013, l'acteur se montre pour le moins explicite : « Le théâtre c'est pas important. Non ? Ce qui compte, c'est la vie de humain. »

4 OIDA, Yoshi, *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney, Arles, Actes Sud, 2008, p. 87.

Selon ses propres mots, si aujourd'hui l'acteur « accepte de vieillir[5] », s'il se sent capable d'« être heureux jusqu'à la mort[6] », c'est en vertu de sa pratique théâtrale, elle-même indissociable des méditations bouddhistes et techniques de corps shintoïstes qui ont constitué son entraînement d'acteur et d'être humain[7]. Ce qu'il dit en retenir, entre toutes choses, consiste en un regard ; une sorte de point de vue (« mais je ne sais pas qui c'est ça[8] ») qui, dans la tourmente, brise toute identification radicale de l'être aux événements qu'il traverse[9], et lui offre une perspective réflexive sur la *scène d'individuation* ou la séquence de vie dont il est partie prenante et à laquelle il assiste simultanément. Dans l'entrelacs des techniques de scène et des techniques de soi, il s'opère, pour Yoshi Oida, un apprentissage sensible dont l'objet pourrait être l'expérience réflexive du devenir de son propre corps, ou, pour le dire avec les mots du philosophe Gilbert Simondon, l'expérience sensorielle de son « ontogenèse[10] ». L'acteur *se voit devenir*, perçoit les mouvements de sa propre forme de vie. Cette sensibilité, qui n'est pas exempte d'un genre discret de spiritualité, forme la ligne directrice souterraine de ma recherche.

Souterraine, car au grand air, elle suit les trajectoires singulières de l'équipe artistique du spectacle *Fractus V*, et notamment de ses danseurs, avec qui s'est tissée au fil d'une enquête intermittente de trois années une relation de compagnonnage. À leurs côtés, je tente de saisir *comment s'opère et se vit la transformation des corps sensibles des interprètes à travers l'espace et le temps d'une création*, de son élaboration à sa tournée.

Ce travail de terrain s'amorce au mois de juin 2015, au Théâtre de la Ville de Paris, lorsque je réalise un premier entretien avec le danseur et acrobate Dimitri Jourde. Alors de passage dans la capitale pour la tournée de *Celui qui tombe*[11], un spectacle de cirque mis en

---

5 Propos tenus par Yoshi Oida lors d'une discussion organisée dans le cadre de l'atelier inaugural de *L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène* (été 2017).

6 *Ibid.*

7 *Ibid*. L'acteur japonais dira des pratiques d'atelier qu'il transmet : « Je ne fais pas d'exercices pour les acteurs, mais pour les êtres humains. »

8 *Ibid.*

9 *Ibid.* « "Ah il pleut !" Je me dis "merde !" Mais je me regarde moi-même et je dis "haha !" Donc la vie c'est plus facile. »

10 Pour le dire brièvement, l'ontogenèse désigne chez l'auteur la genèse continuelle de l'être (*onto*-).

11 Spectacle créé en 2014 pour la Biennale de la Danse de Lyon, il est mis en scène par Yoann Bourgeois assisté de Marie Fonte, et interprété par Mathieu Bleton, Julien Cramillet, Marie Fonte, Dimitri Jourde, Elise Legros, Vania Vaneau. Il poursuit aujourd'hui sa tournée avec une équipe d'interprètes (presque) entièrement renouvelée : Julien Cramillet, Kerem Gelebek, Jean-Yves Phuong, Sarah Silverblatt-Buser, Marie Vaudin, Francesca Ziviani.

scène par Yoann Bourgeois, l'artiste accepte de me rencontrer pour initier une série de discussions destinée à recueillir des « témoignages réflexifs de danseurs sur leur parcours artistique : les différentes étapes qu'ils identifient, les grandes transformations, leur situation actuelle et leurs désirs[12]. » À cette occasion, il nous est permis de discuter de l'interdisciplinarité de son parcours, du cirque à la danse, et de la manière dont cette trajectoire se relie à ses expériences marquantes de création, notamment avec la compagnie Kubilai Khan Investigations, les chorégraphes François Verret et Sidi Larbi Cherkaoui, les metteurs en scène Martin Zimmermann et Dimitri de Perrot, son partenaire de scène Mathurin Bolze. Ces épisodes, qui sont des temps de recherche, « où tu ne sais pas[13] », apparaissent rapidement comme étant les lieux privilégiés de ce que Gilbert Simondon nommerait le « déphasage[14] » d'un corps, c'est-à-dire, l'occasion d'une exploration d'un nouveau territoire de ses possibles. Pour Dimitri Jourde, ce déphasage n'est cependant jamais l'occasion d'opérer une rupture ni de faire table rase du passé. La plupart du temps, « c'est [lui] qui fait [ses] propres mouvements[15] ». L'acrobate ne subit pas tant les déphasages, il les recherche d'abord dans les replis et le magma de ses propres habitudes, de ses propres tendances, en interrogeant son état du moment et les désirs d'exploration qui l'animent.

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

> **Dimitri**. - Sur le plan personnel, j'ai l'impression qu'à chaque fois que je rattaque un travail [de création], d'abord, ça me fait toujours un peu douter sur « qu'est-ce que je vais faire », « qu'est-ce que je peux proposer », « qu'est-ce que j'aurais envie de proposer », « où est-ce que j'en suis moi ». Aussi bien avec mon corps qu'avec ma vie[16].

---

12 Extrait de l'email de prise de contact envoyé le 11 mai 2015 à Dimitri Jourde ainsi qu'à la danseuse Vania Vaneau.

13 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 98.

14 L'une des caractéristiques du déphasage chez Gilbert Simondon consiste à penser que l'être « peut en fait exister selon plusieurs phases présentes ensemble, et il peut changer de phase d'être en lui-même ». Les phases ne sont pas des périodes qui se succèdent, mais plutôt des modalités d'existence qui peuvent d'alterner. SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 317.

15 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 96.

16 *Ibid.*

Et ces questions sont d'importance, car pour l'acrobate, un processus de création constitue une *mise en jeu de son devenir*. « Tu vois, j'ai l'impression qu'à chaque fois [qu'on fait une création], trois mois... (*il souffle*) C'est presque une vie[17]. » De par le temps, l'énergie et l'engagement qu'il y consacre, depuis le premier jour de résidence au dernier jour de la tournée, en passant par les heures de trajet qui les scanderont, un spectacle peut constituer un épisode de vie qui marque les plis du corps tout autant que le tissu relationnel de l'interprète, que cela concerne sa vie professionnelle mais également sa vie privée, et notamment familiale, puisque Dimitri Jourde est par ailleurs père[18]. C'est la conscience de cette dimension ontogénétique des processus de création et même de tournée qui guide l'artiste dans son parcours professionnel, et qui le guide plus précisément en direction de projets « à taille humaine[19] » (Dimitri), à même de s'adapter à ses interprètes, et au sein desquels il travaille au plateau en compagnie d'artistes qu'il apprécie. Son mode de collaboration avec le danseur et chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui en est un exemple frappant.

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

**Martin**. - Et du coup tu as collaboré sur combien de spectacles avec Cherkaoui ?

**Dimitri**. - Très peu en fait. J'ai fait qu'un spectacle avec lui. Mais en fait, on se voit, on... on se suit. J'ai été sur plein de spectacles en fait, mais dans lesquels j'ai pas dansé ; c'est-à-dire qu'il m'invitait souvent sur plein de choses, par exemple quand il fait un ballet à Monaco j'y étais. Si tu veux je suis souvent invité à venir voir, il me propose quasiment tous les projets, mais je ne les fais jamais.

**Martin**. - C'est parce que tu n'as pas le temps ?

**Dimitri**. - Non, c'est parce que moi d'abord j'avais pas envie de faire des pièces de groupe. J'avais pas envie de faire des pièces avec trop de danseurs, parce qu'en général ça ne me plaît pas. Et aussi j'avais pas envie d'être dans un système pendant longtemps, où – tu sais, c'est très comme ça en Belgique – tu rentres

17 *Ibid.*.

18 Ce propos s'applique notamment aux dernières créations auxquelles a participé Dimitri Jourde. Une création de deux semaines qui aboutirait sur une unique sortie de résidence impacterait différemment le cours d'une vie. Il est ici question de processus de création de plusieurs mois, et de tournées de plusieurs années.
Dans le cadre de cette recherche, il ne sera que peu question des enjeux relatifs à la vie privée et familiale des interprètes ; la focale portera sur la vie au sein de l'équipe de création de *Fractus V*.

19 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 98.

dans un groupe et après ça tourne à fond et toi t'as pas ton mot à dire sur où tu vas, sur comment... Et moi en fait j'aimais bien bosser avec plusieurs personnes en même temps. Du coup à chaque fois, j'ai voulu que les gens ils s'adaptent un petit peu et que ça reste humain. Ça me vient peut-être aussi du cirque. Ce que j'aime bien dans le cirque c'est que ça reste toujours à grandeur humaine (enfin, dans les cirques que j'aime en tout cas). Le projet s'adapte un peu aux gens, c'est pas un truc genre : il y aura 280 dates l'année prochaine, voilà demain on va à Tokyo, après-demain faut qu'on soit en Australie, et d'un coup tu te dis « ah ma vie c'est que ça, suivre... » Moi j'ai fait les projets [avec Larbi] quand il me disait « Dim', ça c'est bien, ça va pas tourner beaucoup, on est que trois ». En fait, j'ai fait les projets que quand Larbi était dedans aussi, je préfère.

**Martin.** - Mais y en a un qui est en cours justement, non ? *Fractus* ?

**Dimitri.** - Ouais en fait ça va commencer maintenant, juste après mes dates à Paris avec *Celui qui tombe*[20].

C'est inspiré par ces enjeux de création « à taille humaine », et avec le désir d'observer l'acrobate en situation de création, que j'effectue quelques jours plus tard à Barcelone une première observation au sein des répétitions de *Fractus V* grâce à Dimitri Jourde. Au terme de ces cinq premières journées, je choisis, avec l'assentiment de l'équipe, de faire de cette création un véritable terrain de recherche[21]. Mes pas me guideront bientôt à Anvers, en Belgique, où le groupe sera en résidence pour encore un mois et demi, entre les murs du deSingel, le campus international des arts où sont hébergés les locaux de la compagnie Eastman. Après la première du spectacle, je poursuivrai de manière intermittente ce chemin aux côtés des artistes en différents théâtres d'Europe. Si *Fractus V* ne « [tournera pas beaucoup] », il comptabilisera néanmoins 74 dates en l'espace de trois saisons – j'assisterai pour ma part à 27 d'entre elles, réparties entre 10 villes et 7 pays différents. Aussi intimiste soit le projet de création, Eastman reste la compagnie de Larbi Cherkaoui, une « star de la danse contemporaine[22] » de renommée internationale.

---

20 *Ibid.*

21 Pour un aperçu chronotopologique du travail de terrain effectué, voir « Création, tournée et suivi de *Fractus V* », in « Chronologie du travail de thèse », volume II, annexe 1, p. 8-12.

22 Je crois que l'expression dit beaucoup du double ancrage du danseur anversois à la fois dans le milieu de la danse contemporaine – celui qui l'a fait connaître quand il était encore aux Ballets C de la B d'Alain Platel – et dans le milieu de la scène pop – ses récentes collaborations avec Beyoncé et Jay-Z étant à ce titre exemplaires.
NOISETTE, Philippe, « Comment Sidi Larbi Cherkaoui a fait danser Jay-Z et Beyoncé », *Paris Match*, 29 juin 2018. [en ligne]

Le choix de cette équipe de création n'est pas seulement circonstanciel. *Fractus V* pose à son principe la réunion de cinq danseurs et de trois (puis quatre[23]) musiciens venus de cultures artistiques et de techniques de corps très hétérogènes, et tous considérés comme virtuoses par leurs pairs. Danse contemporaine, acrobatie, flamenco, lindy hop, hip hop ; musiques traditionnelles indienne, coréenne, japonaise (puis congolaise). Respectivement : les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui (qui est également chorégraphe), Dimitri Jourde, Fabian Thomé Duten, Johnny Lloyd, Patrick 'Twoface' Williams Seebacher ; les musiciens Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii (puis Kaspy N'dia) (fig. 2). Davantage encore que leur réunion, le processus de création cherche leur « entr'affection[24] » : comment ces altérités radicales parviendront-elles à se relier, à s'impacter, à générer des transformations les unes chez les autres ? La quête de ce que les artistes nomment une « connexion » entre eux n'est pas le seul fait d'une consigne de création, car tous les interprètes s'engagent dans les répétitions chargés d'un désir commun, quoique différencié : celui d'*apprendre* auprès des autres. Et il ne s'agit pas tant d'apprendre pour apprendre, mais d'apprendre pour nourrir ce qu'ils sont, c'est-à-dire, ce qu'ils sont (toujours) en passe de devenir.

L'enjeu du devenir des interprètes, et plus globalement de leur trajectoire de vie (professionnelle), constitue précisément l'une des origines du projet de création. Dans sa première ébauche intitulée *Fractus [Work in progress]*, présentée en mai 2014 pour le 40eme anniversaire de la compagnie de Pina Bausch à Wuppertal, et créée par Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Woojae Park et Shogo Yoshii, la pièce était pensée à l'instar d'un rite de passage pour les trois danseurs qui allaient prochainement franchir leur 40eme printemps[25]. Pour Fabian Thomé et Patrick Williams, plus jeunes[26], le passage symbolisé par *Fractus V* est autre : celui du flamenco pour l'un, et du hip hop pour l'autre, dans le bain d'hétérogénéités de cette création en danse contemporaine. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est au travail consiste d'abord en la capacité des artistes à se renouveler : « *Fractus V*

---

Disponible en ligne : https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Comment-Sidi-Larbi-Cherkaoui-a-fait-danser-Jay-Z-et-Beyonce-1549343

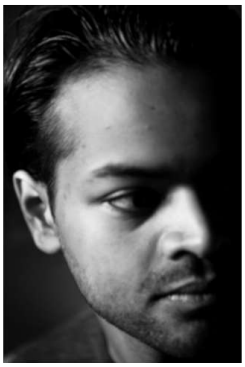
23 Un quatrième musicien congolais rejoindra l'équipe un mois après le début de la tournée, n'ayant pu assister à la création en raison d'un problème de visa.

24 LORDON, Frédéric, *Les affects de la politique*, Paris, Éditions Points, 2018, p. 17.

25 Larbi Cherkaoui est né en 1976, Dimitri Jourde en 1975, Johnny Lloyd en 1974. Ils avaient entre 38 et 40 ans lors de la présentation de *Fractus [work in progress]*.

26 Fabian Thomé Duten est de 1981, Patrick Williams de 1985. Ils avaient respectivement 30 et 34 ans au commencement de la création de *Fractus V*.

Sidi Larbi Cherkaoui



Soumik Datta

Dimitri Jourde

Fabian Thomé Duten

Johnny Lloyd

Kaspy N'dia

Woojae Park

Patrick 'Twoface' Williams Seebacher

Shogo Yoshii

Figure 2. Les artistes de Fractus V.

Crédit photo – Koen Broos

stands for the natural fractures which are necessary to grow and become stronger[27]. » Se renouveler stylistiquement, techniquement, l'âge avançant et les plis du corps se marquant. La transformation recherchée par les interprètes au travers de *Fractus V* est d'un genre singulier que je propose de nommer une *régénération*. Elle consiste en une délicate alchimie qui cherche à associer le respect des traditions d'un corps avec le goût de la variation. Elle est idiosyncratique par principe, et son horizon pourrait se dire comme une quête de vitalité ou de revitalisation.

L'écriture du rite de passage reprend et détourne en quelque sorte les codes du genre. À partir des pratiques de la tribu des Baruya, l'anthropologue Maurice Godelier propose la définition générale suivante : « Un rite, c'est inclure dans un groupe et imprimer des normes[28] ». Si la création de *Fractus V* procède elle aussi, d'abord, à la formation d'une équipe invitée par Larbi Cherkaoui, le processus de constitution du commun en son sein n'est pas tout à fait le fruit d'une imposition normative. Au cours de la résidence de la création, que Dimitri Jourde qualifie de « *workshop* géant[29] », les danseurs dédient une part capitale de leur temps à se transmettre les uns les autres des « matériels[30] » chorégraphiques de leur propre cru, et consacrent les espaces qu'il leur reste aux écritures collectives ainsi qu'au polissage des *soli*. Les musiciens quant à eux s'emploient à trouver des harmonies, à improviser et structurer des partitions plus ou moins écrites. Lorsqu'ils ne s'échinent pas à travailler les accords entre compositions musicales et chorégraphiques, danseurs et musiciens se rejoignent pour apprendre des chants polyphoniques. Mais qu'il s'agisse des matériels transmis ou des écritures collectives, la création se trouve sans cesse aux prises avec un même enjeu : les interprètes les dansent tous *à leur manière*. S'il y a beaucoup de

---

27 Voir *infra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 68.
« *Fractus V* exprime la rupture naturelle qui est souvent nécessaire afin d'en ressortir plus fort. », traduction de la compagnie Eastman.

28 Propos tenus par GODELIER, Maurice, in MIROUZE, Jean-Pierre (réal.), « Rites de passage », série *Image et Science : Mutations et métamorphoses*, CNRS Images, 2004.

29 C'est-à-dire un « atelier géant ». Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 125.

30 Dans la bouche des danseurs, l'expression désigne des danses écrites autour d'une qualité kinesthésique singulière, mais qui n'ont pas nécessairement encore fait l'objet d'un arrangement chorégraphique : répartition des mouvements, déplacements dans l'espace en groupe, articulation avec les séquences précédentes et suivantes, *etc.* Cette association matériel/qualité kinesthésique se lit notamment dans les titres. L'on parle ainsi du *hip hop*, du matériel de sol, des *body percussions*, *etc.*
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

danses d'ensemble dans le spectacle, il n'y a aucune danse rigoureusement homogène, et l'une des tâches des répétitions de tournée consiste même précisément à modérer régulièrement la croissance des écarts observables entre les artistes. Pour le dire autrement : *il y a du jeu dans le commun* de l'équipe de *Fractus V*, un défaut de serrage qui fragilise l'ensemble tout autant qu'il permet des appropriations « sauvages[31] » de la danse. C'est précisément au cœur de cet entre-jeu qu'il sera question de comprendre comment cette forme lâche de l'être-ensemble-dans-la-différence peut dégager un chemin vers une pratique collective de régénération.

L'on ne peut dire, ni au début de la création en juin 2015, ni lors de la dernière série de dates à laquelle j'assiste en mai 2018, que l'intériorité sociale de l'équipe de *Fractus V* est pérenne ni sereine. Avec le temps, des relations comme des habitudes se construisent parmi ses membres, mais souvent très localement et non à l'échelle du groupe (qui compte, avec l'équipe technique et administrative, environ 15 personnes[32]). L'être-ensemble est fragile, hors-scène comme en répétitions, et il n'y a qu'en représentation qu'il brille avec régularité par sa puissance. À l'instar du spectacle, le groupe renaît lui aussi à un rythme intermittent au cours de la tournée. *Fractus V* constitue un rite de passage et de repassage au travers d'un être-ensemble toujours à venir et à revenir. Lorsque j'écris « *Fractus V* », comprenons que je ne fais pas seulement cas du spectacle en scène mais bien plus largement de *la vie de la compagnie* assemblée autour de *Fractus V*. Et par « compagnie », je ne désigne pas la structure juridique elle-même – Eastman Company / Sidi Larbi Cherkaoui. La « compagnie » rencontrée sur le terrain prend davantage les traits d'une formation sociale intermittente, indissociable du rituel qui la fait (ré)émerger, formée autour d'un objet spectaculaire éphémère, et dont les membres sont liés par des pratiques d'entr'affections. C'est précisément en ce sens là que je propose de l'envisager à la manière d'un foyer, car elle constitue à la fois un feu nourri par ses membres et les irradiant en retour de ses traits, et à la fois un espace pouvant émerger spatio-temporellement et être habité (*dwelling*) pour une durée éphémère. Le questionnement que je propose de déplier et déployer tout au long de cette recherche pourrait donc s'articuler ainsi : *comment le soufflet du devenir-compagnie*

31 Au sens proposé par Baptiste Morizot, « sauvage » désigne le fait d'effectuer une action « par soi-même ». MORIZOT, Baptiste, *Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016, p. 84.

32 Voir « Générique de *Fractus V* », volume II, annexe 2, p. 18-19.

*rythme-t-il le mouvement de régénération des corps d'interprètes* ?

L'enjeu consiste avant tout à sonder les relations liant ces deux mouvements, à comprendre comment un dispositif de création, mais également un dispositif de vie de compagnie, propose à ses artistes un « mode d'accordage[33] » favorisant leur entre'fertilisation (« *cross-fertilization*[34] »). En d'autres termes : comment le commun de la compagnie peut-il ne pas être tout à fait normatif, mais au contraire, tendre à être « *dissensuel*[35] » ? Car c'est là en réalité l'une des caractéristiques même de ce que j'appellerai un rituel de régénération : son apprentissage et sa pratique ne sauraient relever d'un *modus operandi* résolument disciplinaire ni de contrôle[36] ; celui-ci doit bien plutôt disposer des conditions favorisant la différenciation par la mise en commun[37] (et ainsi se tenir radicalement éloigné de ce que l'anthropologue Martine Segalen nomme « la racine identitaire du rituel[38] »). À cette image, le travail d'incorporation des matériels chorégraphiques de *Fractus V* ne semble pouvoir se dissocier d'une pensée très personnelle de l'apprentissage que l'on trouve notamment explicitée dans ces quelques lignes clôturant l'ouvrage-manuel de Yoshi Oida, *L'acteur invisible* (1998) :

> Tous les livres et les cours sont des cartes du passé de quelqu'un d'autre. Vous pouvez les absorber à toutes fins utiles, mais gardez toujours à l'esprit que votre propre chemin sera différent et que c'est ce chemin personnel que vous devez suivre. N'essayez pas de copier exactement le chemin de quelqu'un d'autre ; utilisez son savoir mais demeurez conscient du fait que le « paysage » particulier de votre chemin est unique[39].

---

33 MASSUMI, Brian, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, Montréal, Lux Éditeur, 2018, p. 211.

34 Voir *infra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 68.
« Fertilisations croisées », traduction de la compagnie Eastman.

35 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p.214.

36 Je renvoie ici aux lectures foucaldiennes puis deleuziennes de ces notions, que l'on pourrait pour l'heure synthétiser ainsi : le disciplinaire est un pouvoir normatif ; le contrôle un pouvoir incitatif travaillant à l'altération des environnements en vue de la maîtrise des organismes y évoluant.

37 L'alliance des concepts de différenciation et de mise en commun, et donc la critique de leur opposition, est au cœur des récents écrits de l'anthropologue Tim Ingold sur l'éducation et la démocratie.
Voir INGOLD, Tim, *L'anthropologie comme éducation*, traduit de l'anglais par Maryline Pinton, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 18.

38 La « racine identitaire » évoque en l'occurrence un travail normatif opérant au niveau de l'identité. Il réduit l'être à quelques appartenances, clôt son potentiel de variation et de métissage. SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, A. Colin, 2005, p. 18.

39 OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, 1998, p. 162.

Comment inviter les interprètes à invoquer et transformer leur « paysage » particulier ? L'on peut sentir ici combien l'enjeu problématisé par *Fractus V* est de nature « micropolitique[40] », à condition de ne pas entendre ce terme au sens de « politique des petits groupes », mais au sens d'une politique de l'infraindividuel : une politique qui travaille à même les habitudes, les tendances, les affects animant les interprètes, mais aussi circulant atmosphériquement – voire énergétiquement – entre eux. Une politique, donc, du trouble, du spectral, de ce qui navigue entre les ténèbres et l'orée de leur conscience, mais qui pourtant participe spectaculairement au tracé de leurs trajectoires d'interprètes[41]. Une politique qui, en ce sens, est indissociable de ce que le philosophe François Jullien nommerait « les transformations silencieuses[42] », c'est-à-dire la structuration plus ou moins discrète et continue des corps d'artistes dans le temps, et ici plus spécifiquement, dans le temps de la création et de la tournée du spectacle.

Le paysage de cette recherche étant dressé, je procéderai maintenant à l'examen des approches disciplinaires convoquées en vue de l'étude d'une telle micropolitique.

### *Regard-médecin*

« Je crois que jouer est une très bonne pratique pour apprendre à vivre » (*bis*). En un sens, cette recherche se construit sur une forme d'étirement de la proposition de Yoshi Oida, car l'intuition qui la conduit pourrait se formuler ainsi : « Je crois que suivre le travail des interprètes de *Fractus V* est une très bonne pratique pour apprendre à vivre ». J'entends par là que les situations de création et de tournée au sein desquelles s'engagent les artistes cristallisent en elles des enjeux micropolitiques qui pourraient nous permettre de réfléchir

---

40 Dans le cas présent, il s'agit d'un emprunt au philosophe Brian Massumi. Ce dernier l'emprunte lui-même à Gilles Deleuze, dont il est l'un des principaux traducteurs outre-Atlantique, lequel le construit en partie à partir du concept de micro-physique développé par Foucault.
Voir DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Minuit, 1986, p. 81.

41 Spectaculairement est ici entendu dans un double-sens : à la fois comme « puissamment », au sens où les désirs qui nous traversent peuvent parfois puissamment nous saisir et nous mettre en action ; et à la fois comme « visiblement », au sens où, notamment dans la relation thérapeutique, ces régimes obscures de fonctionnement peuvent apparaître saillants pour celui qui les observe à l'œuvre.

42 « D'où vient que ce qui se produit inlassablement sous nos yeux, et qui est le plus effectif, est patent, certes, mais ne se voit pas ? Effectif, à coup sûr : tant un effet de réel s'y fait, au bout du compte, le plus brutalement sentir et nous revient en plein visage. […] ce qui ne cesse de se produire et de se manifester le plus ouvertement devant nous – mais si continûment et de façon globale – pour autant ne se discerne pas. » JULLIEN, François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009, p. 9.

aux modalités de frayage de nos existences, et plus spécifiquement de structuration de nos corps, dans l'espace et le temps.

Si « apprendre à vivre » est à l'horizon de cette recherche, c'est d'abord que cette dernière s'inscrit pour moi dans une enquête plus vaste portant sur l'observation et la transformation de nos formes de vie. Quoique discrètement, la présente thèse continue un parcours profondément marqué par une initiation pratique aux ayurvédas à laquelle se sont jointes quatre années de formation en médecine traditionnelle chinoise ainsi qu'en qi gong (2012-2016)[43]. À ces enseignements se sont par la suite associées les réflexions esthétiques et politiques partagées par le chercheur Yves Citton au fil de plusieurs saisons de séminaires dédiés aux arts de l'attention ainsi qu'aux « possibilités de vie dans les ruines du capitalisme[44] » (2013-2018). Ensemble, ces pratiques et pensées ont contribué au développement d'une approche avant tout sensible aux mouvements morphogénétiques de nos existences, à la manière dont nos expériences et nos enchevêtrements avec nos milieux contribuent à l'élaboration continue de ce que nous sommes.

L'art du diagnostic, c'est-à-dire de l'étude des processus de constitution et des perspectives de transformation des « terrains » des individus, est sans doute l'une des clefs de voûte de ce regard. Envisager l'interprète comme un *terrain* engage à comprendre d'où il vient, quelles sont ses habitudes de travail, ses désirs, et surtout, comment il réagit aux environnements au sein desquels il se trouve à évoluer. Le principal questionnement découlant de ce regard-médecin que j'adresse ici à *Fractus V* pourrait se formuler ainsi : peut-on lire la résidence de création ainsi que la tournée à l'instar de processus thérapeutiques ? Si l'on s'en tient à la définition usuelle du « thérapeutique[45] », la question apparaît peut-être fantasque et la réponse bien sûr négative. Les artistes ne sont pas comparables à des malades dont il faudrait ré-équilibrer le métabolisme défaillant, et il est

43 Une « science de la vie » traditionnelle plus ou moins associée au territoire de l'Inde actuelle.

44 Titre inspiré de la lecture d'un ouvrage de l'anthropologue Anne Lauwerhaupt Tsing. Quant à savoir si le titre signifie « dans le capitalisme en ruine » ou « dans les ruines laissées par le capitalisme », la question ne sera pas tranchée et les deux hypothèses abordées.
Voir TSING, Anne Lauwerhaupt, *The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeston, Princeston University Press, 2015.

45 « Branche de la médecine qui étudie, enseigne la manière de traiter les maladies et les moyens propres à guérir, à soulager les malades. »
Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] : « Thérapeutique »
Disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/thérapeutique

par ailleurs certain que le rythme de l'intermittence n'est pas en lui-même très équilibrant[46]. Si maintenant l'on envisage le terme au sens de son étymologie grecque, la *thérapeutiké* (θεραπευτικη) désigne plus généralement « l'art de prendre soin » de quelque chose ou de quelqu'un. Or il semble que *Fractus V*, en tant que rite de passage, cherche précisément à prendre soin de la capacité de renouvellement ou plus exactement de régénération de ses interprètes, et par là même, de leur paysage intérieur, pour reprendre l'expression de Yoshi Oida. En ce sens, il procède d'une thérapeutique. Cette proposition, nous le verrons, trouvera par ailleurs quelques échos très explicites dans des discours d'interprètes au sujet de leurs danses : des mouvements « durables[47] » (Larbi), qui font « vraiment du bien à faire[48] » (Larbi), « agréables à faire[49] » (Dimitri) ; mais également un spectacle vécu comme « un médicament[50] » (Fabian), voire un « mantra[51] » (Johnny).

L'on peut également dire de *Fractus V* qu'il participe, même latéralement, à la pensée d'une médecine ; mais là encore, l'imaginaire courant attaché au terme ne facilite pas la pensée[52]. J'appelle ici médecine un système de valeurs et de pratiques appliquées au soin des êtres (et donc à leur devenir), au sens où chaque médecine dispose de ses outils et en fait usage selon une pensée physiologique et étiologique qui définit à sa manière les rapports liant « le normal et le pathologique[53] ». Dire de *Fractus V* qu'il questionne une pensée médicale s'entend au sens où il postule implicitement ce qui est désirable pour l'évolution d'un individu (« *Fractus V* stands for the natural fractures which are necessary to grow and

---

46 Si je m'en tiens à une conception de la santé issue de la médecine traditionnelle chinoise.

47 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 80.

48 *Ibid.*

49 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 128.

50 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 186.

51 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 166.

52 Ce qui est piégeux, plus précisément, consiste en la réduction de la « médecine » à un seul système d'outils, de modes de description de l'activité organique et de la « bonne » santé.

53 Sur ce sujet, je renvoie au célèbre ouvrage éponyme de Georges Canguilhem.
Voir CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Prennes universitaires de France, 1966.

become stronger[54] ») et explore (plus ou moins consciemment) un dispositif de création qui met au travail cet horizon.

« Je crois que suivre le travail des interprètes de *Fractus V* est une très bonne pratique pour apprendre à vivre » (*bis*), donc, au sens où cela invite à observer des *manières* de se frayer un chemin vers un horizon considéré comme thérapeutique. Face à ces enjeux, l'une des premières questions qui se pose au chercheur est la suivante : comment procéder à l'étude de ces dispositifs et événements transformatoires pour les interprètes ? La question est indissociablement théorique et méthodologique. Pour des questions de clarté, je les séparerai néanmoins en procédant d'abord à la présentation de l'alliage théorique élaboré à partir d'anthropologie, de pensées politiques et d'arts de la scène, puis en décrivant dans un second temps les dimensions plus pratiques de la conduite de la recherche.

## *Une morphogénétique de l'interprète*

***Anthropologie écologique***. Il est dans les sciences une approche consacrée à « l'étude des relations entre les organismes et leurs environnements[55] » : l'écologie. Et il est une « science des hommes vivants[56] » : l'anthropologie. De leur union à travers ce que l'anthropologue écossais Tim Ingold nomme l'« anthropologie écologique alternative[57] » naît un prisme ouvrant quelques perspectives pour étudier les genres de phénomènes au cœur de notre enquête : le grouillement d'un théâtre, l'habitation d'un plateau, le développement de relations entre les individus ou groupes habitant ce plateau, la propagation d'une musique dans les corps, *etc*. C'est avant tout du psychologue James Gibson, et avant lui du biologiste

54 Voir *infra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 68.
« *Fractus V* exprime la rupture naturelle qui est souvent nécessaire afin d'en ressortir plus fort. », traduction de la compagnie Eastman.

55 INGOLD, Tim, « Culture et perception de l'environnement », in *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2013, p. 131.

56 INGOLD, Tim, « Le regard d'un anthropologue sur la biologie », in *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 97.

57 « Alternative », car Tim Ingold l'oppose radicalement à l'anthropologie écologique pratiquée par ses confrères, qui d'après lui pensent toute relation de l'humain à l'environnement comme médiée par une grille de lecture culturelle, laquelle donnerait sens à l'environnement. Arguant que l'environnement, dans sa matérialité et les possibilités de relation qu'il offre aux organismes, n'est pas une surface inerte et vide, il en vient à revendiquer une anthropologie écologique attentive à la relation à double-sens liant l'humain à son milieu.
À l'avenir, par souci de légèreté, je me référerai à l'interprétation ingoldienne de l'anthropologie écologique sans mentionner l'adjectif « alternative ».

Jakob von Uexküll, que se revendique l'approche écologique de Tim Ingold (et de bien d'autres). L'on reconnaît notamment à ces théoriciens d'avoir conceptualisé une pensée incarnée de l'environnement (ou « *umwelt*[58] »). Pour le dire simplement, l'environnement est le fruit de la rencontre entre les potentiels d'un organisme et les potentiels d'un espace. James Gibson nomme *affordance* (du verbe anglais *to afford*, permettre), ou « invite[59] », selon la traduction française d'Olivier Putois, les points de rencontre de ces potentiels. À titre d'exemple, le tapis de danse d'un théâtre n'offre pas les mêmes invites à l'acrobate et au lindy hopper, car chacun y pénétrera et en sortira autrement au regard de ses compétences techniques. Il en va de même pour les relations entre un danseur et une musique : les percussions entraînent chez Dimitri Jourde le jaillissement d'un imaginaire kinesthésique distinct de celui de Fabian Thomé, plus balistique chez le premier capoeiriste, plus percussif chez le second *bailaor*. Les *affordances* émergent toujours de la rencontre des qualités du danseur et du sonore, de tel sorte que l'on ne puisse pas parler abstraitement des *affordances* d'un corps d'acrobate ou d'une musique percussive considérés isolément. L'environnement est donc toujours *propre et relatif à un organisme*. L'on pourrait reprocher à l'approche écologique d'inviter à enfermer le couple organisme/environnement dans des rapports trop stables et conservateurs. Or il est entendu que, de même que les espaces changent, les organismes sont sujets à évolution, ce qui induit donc des évolutions potentielles de leur jeu d'*affordances*. C'est même là toute la question posée par *Fractus V* au paradigme écologique : comment observer, décrire et penser les mouvements de transformation des organismes sous l'influence de leurs milieux ?

***Théorie des affects***. Afin de saisir le développement des sensibilités des interprètes au sein des environnements de création et de tournée, nous aurons recours à quelques éléments de la théorie des affects développée en philosophie par Spinoza (puis reprise par nombres de penseurs politiques dont nous parlerons par la suite). Qu'il nous suffise pour l'heure de nous entendre sur les considérations suivantes :

---

58 *Ibid.*, p. 134.

59 Néologisme au même titre qu'*affordance*, l'une des faiblesses reconnues du terme d'« invite » repose dans l'imaginaire d'hospitalité qu'il évoque. Or, « l'*affordance* est totalement indépendante du registre *axiologique* des effets *bons ou mauvais sur l'organisme* de l'utilisation physique de la chose ». Pour plus de détails sur le choix de traduction, voir PUTOIS, Olivier (trad., préf.), « Remarques sur la traduction de certains termes », in GIBSON, James, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], traduit de l'anglais par Olivier Putois, Bellevaux, Dehors, 2014, p. 29.

> Mais quand Spinoza parle des affects il parle de tout autre chose que de nos « émotions ». […] L'affect chez Spinoza est le nom plus général donné à l'effet qui suit l'exercice d'une puissance sur une autre. Une chose exerce sa puissance sur une autre, cette dernière s'en trouve modifiée : affect est le nom de cette modification. Le vent courbe une tige : la tige est modifiée – affectée[60].

L'affect se distingue par ailleurs de l'affection de la manière suivante : si l'affect désigne « l'effet qui suit l'exercice de la puissance », l'affection renvoie à « l'exercice de la puissance ». Or, et c'est là que la théorie des affects rencontre plus spécifiquement notre recherche, les individus se différencient entre eux par leurs « susceptibilités affectives » :

> Une chose n'a le pouvoir d'affecter qu'à la condition… de rencontrer une complexion affectable. Spinoza récapitule sous le nom d'*ingenium* l'ensemble de nos susceptibilités affectives. […] Et ainsi « des hommes différents peuvent être affectés par un seul et même objet de manière différente, et un seul et même homme peut être affecté par un seul et même objet de manière différente à des moments différents » (*Eth.*, III, 51). Car l'*ingenium* des hommes diffère entre eux, et diffère aussi en chacun avec le passage du temps : non seulement nos susceptibilités affectives sont dissemblables mais elles se modifient[61].

La rencontre de l'anthropologie écologique avec la théorie des affects dans les théâtres de *Fractus V* prendra la forme d'une question : en quoi le travail collectif, et notamment les pratiques de transmission, permettent-elles la transformation des *ingenia* ? Et à quoi ressemblent-elles, ces transformations ? Sont-elles transitoires ou irréversibles ? Structurantes ou adaptatives ? En outre, peut-on imaginer la formation d'un genre d'*ingenium* collectif au sein de la compagnie, et si oui, comment ?

***Anthropologie modale***. La théorie des affects, en ceci qu'elle est une théorie des effets des exercices de puissances et des réponses à ces exercices de puissances, appelle à un examen approfondi de ce que l'anthropologue François Laplantine nomme le *modal*, c'est-à-dire les *manières*, et plus particulièrement ici, les manières de répondre à certains affections[62]. Ce terme est en réalité l'un des maîtres-mots de *Fractus V* : apprendre des

---

60 Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p. 16.

61 *Ibid.*, p. 23-24.

62 La proposition théorique de l'anthropologie modale formulée par François Laplantine se revendique pour partie des intuitions formulées par Marcel Mauss : « Il y a lieu, estime-t-il, d'étudier tous les modes de dressage, d'imitation et tout particulièrement ces façons fondamentales que l'on peut appeler le mode de vie, le *modus*, le *tonus*, la "matière", les "manières", la "façon". »

*manières des autres*, sans perdre de vue l'horizon de faire les choses *à sa manière*, étant entendu que – tout jugement de valeur gardé – les artistes n'ont ni le temps ni les capacités d'apprendre à danser *à la manière de* dans le temps imparti par la production. « Tu pourras faire à peu près la même chose, mais pour la faire comme lui ça sera compliqué. Parce qu'en fait, d'un coup, tu vois la complexité de ce qu'il fait quand il l'explique[63] » (Dimitri, au sujet de Fabian). L'anthropologie est à (au moins) deux titres un territoire de choix pour la pensée du modal. Non seulement, les *manières* sont parmi les manifestations les plus spectaculaires de l'altérité, et notamment dans ce qu'elle peut avoir d'irréductible ; mais par ailleurs, et c'est cette voie là qui se trouve notamment réfléchie par François Laplantine, le modal constitue également un « horizon de connaissance[64] » proprement ethnographique qui consiste à apprendre des autres en *apprenant* – dans la mesure du possible – leurs manières. Le modal cristallise ainsi les tensions relatives à l'unique et au partageable, à la différenciation et à la mise en commun, en les condensant à travers des gestes qui sont le fruit d'une histoire, d'une écologie d'apprentissages, d'un travail organique, d'où ils tirent leur caractère aussi « imparable[65] » (Dimitri) qu'imparfaitement partageable. Au-delà de l'observation et des descriptions des manières de chaque danseur, il nous faudra donc réfléchir à *Fractus V* comme à un foyer d'inventivité modale palliant à l'impossibilité même de transmissions rigoureuses des manières comme des matières à danser. Quelles parades s'inventent lorsqu'il est question d'apprendre « à sa manière » ? Sont-elles qualifiables d'inventions, d'adaptations ou encore de variations ?

***Philosophie de l'individuation***. L'étude de ces pratiques d'apprentissage, et non loin d'elles, des possibilités de régénération des interprètes, ne pourra faire l'économie de réflexions de nature ontologiques – quoique je tenterai également de faire mienne la pensée du philosophe Bernard Aspe pour qui, « s'il y a quelque chose que l'ontologie ne peut pas faire, c'est bien de commencer quoi que ce soit[66] ». L'on aura pu constater les emplois, déjà récurrents, de la notion d'« être » au cours des pages précédentes. L'on aura également pu

---

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 375, in LAPLANTINE, François, *Le social et le sensible*, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 188.

63 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108.

64 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 188.

65 *Ibid.*

66 ASPE, Bernard, *Simondon, politique du transindividuel*, Paris, Éditions Dittmar, 2013, p. 7.

remarquer les apparitions répétées d'un penseur, Gilbert Simondon. De l'œuvre philosophique de ce dernier nous tirerons quelques pierres structurantes pour conceptualiser un tant soit peu rigoureusement ce que *sont* les interprètes et comment ils *deviennent*. Car voilà sans doute la pertinence la plus remarquable de l'auteur au regard de *Fractus V* : sa pensée aide à développer une compréhension de l'être qui ne soit ni rigidement essentialisante – c'est-à-dire qui situe son essence en un quelconque point –, ni outrageusement fuyante – c'est-à-dire qui renonce absolument à la reconnaissance de l'historicité et de la sédimentation d'un corps –, ni vraiment patchworkisante – c'est-à-dire désunifiant l'être en le réduisant en morceaux plus ou moins baroquement agencés.

> La conception de l'être sur laquelle repose cette étude est la suivante : l'être ne possède pas une unité d'identité, qui est celle de l'état stable dans lequel aucune transformation n'est possible ; l'être possède une *unité transductive* ; c'est-à-dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même, se déborder lui-même de part et d'autre de son centre. Ce que l'on prend pour *relation ou dualité de principes* est en fait étalement de l'être, qui est plus qu'unité et plus qu'identité ; le devenir est une dimension de l'être, non ce qui lui advient selon une succession qui serait subie par un être primitivement donné et substanciel[67].

Gilbert Simondon pense l'individu comme toujours pris dans le cours d'un processus d'individuation, qu'il appelle également ontogenèse, et qui pourrait se définir comme le processus d'évolution de l'individu au sein de son environnement (qu'il nomme « milieu associé[68] »). Entre eux, aucune relation strictement déterministe, car si le corps est affecté par son milieu associé, il est aussi le terrain d'un jeu endo-affectif (ce qu'il nomme les « résonances internes »). Si l'auteur pense la transformation continuelle de l'individu, il ne pense pas moins ce processus comme faisant sien un principe de *conservation dans le devenir*. À « l'ivresse des métamorphoses[69] » du corps du danseur comme à une certaine

---

67 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 31.

68 « L'individualisation des êtres techniques est la condition du progrès technique. Cette individualisation est possible par la récurrence de causalité dans un milieu que l'être technique crée autour de lui-même et qui le conditionne comme il est conditionné par lui. Ce milieu à la fois technique et naturel peut être nommé milieu associé. Il est ce par quoi l'être technique se conditionne lui-même dans son fonctionnement » SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2001, p. 56-57.

69 Propos de Michel Bernard cités dans Perrin, Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », *Epistémocritique*, dossier « Projections : Des organes hors du corps », 2008, p. 103.

conception toute fluidique de son « corps-sans-organes[70] », le philosophe semble préférer la continuité de sa vie organique, faite d'habitudes et de structures, tout autant que d'accidents et d'inventions. La pensée est moins spectaculaire, mais ethnographiquement plus plausible. Elle trouvera toute sa pertinence lorsque *Fractus V* confrontera ses danseurs à des formes d'impossibilités ou de seuils de complexité de la métamorphose. C'est que, pour le philosophe, *la continuité de l'individuation n'est pas synonyme de déphasage permanent*. L'un des paris remarquables de Gilbert Simondon consiste à penser que l'être est toujours *plus que* l'individu : l'individu est un état d'actualisation d'une énergie potentielle qui l'excède toujours (ce qu'il nomme sa « charge de nature préindividuelle[71] »), quand l'être embrasse l'individué tout autant que le pré-individuel. Or ce qu'il nomme déphasage opère justement lorsqu'un nouveau territoire de potentialité se trouve mis au travail.

***Ontopolitiques de l'interprète***. Conscient que tous les environnements ne sont pas en mesure de déphaser de la même manière les individus, Gilbert Simondon esquisse une distinction entre les groupes reliés inter-individuellement et ceux reliés transindividuellement. Les premiers, en ceci qu'ils ne mettent en relation « que ce qui est déjà individué dans les "sujets"[72] », ne les altèrent que peu, tandis que les seconds, en faisant appel « à la charge de nature préindividuelle[73] » des êtres assemblés, tend précisément à leur faire explorer de nouvelles modalités d'existence. L'enjeu pensé ici est celui du genre de relationalité à l'œuvre entre les interprètes, mais également entre les interprètes et le dispositif de création, et derrière lui, le chorégraphe. Le terrain nous révèle alors ses dimensions politiques. Comment les artistes sont-ils considérés ? Comment sont-ils invités à s'exposer les uns aux autres ? Que sont-ils au regard de la chorégraphie à venir ? Et même, qu'est-ce que cette chorégraphie aux yeux des corps d'interprètes en devenir ?

Pour avancer sur ces questionnements, nous ferons appel à un duo de penseurs qui, quoique différenciés dans leurs analyses, partagent une filiation commune théorique avec la philosophie spinoziste, et après elle, l'œuvre de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Frédéric Lordon, Brian Massumi. Le premier, plutôt spinoziste, théorise la politique à la manière d'un

---

70 Voir en particulier l'usage que fait le philosophe José Gil de cette notion artaud-deleuzienne dans un article intitulé « O corpo paradoxal » paru dans l'ouvrage *Movimento Total : O Corpo e a Dança* (2001).

71 BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues, *Simondon*, Paris, les Belles Lettres, 2014, p. 69.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*

« *ars affectandi*[74] » et s'empare de la théorie des affects pour comprendre les processus de formation passionnelle par lesquels les individus se trouvent déterminés (à valoriser et désirer ce que certains veulent qu'ils valorisent et désirent). Le second, plutôt deleuzo-guattarien, réfléchit aux limites de la détermination et de l'amorçage (*priming*) des individus en développant une pensée de l'infraindividuel, c'est-à-dire des tendances contradictoires qui nous animent, et des espaces d'invention qui résident au creux de nos potentiels inexplorés (ce qui en nous est plus qu'un individu déterminé dans sa vie affective[75]). Nous interrogerons à leurs côtés les agencements du dispositif de création tout autant que les modes d'exercice du pouvoir chorégraphique sur les artistes. Si *Fractus V* tend à être un rite de passage pour ses interprètes, dans quelle mesure ces derniers prennent-ils part à leur auto-détermination en son sein ? Dans quelle(s) disposition(s) hiérarchique(s) procèdent-ils aux écritures et aux apprentissages ? L'attitude consistant à interpréter « à sa manière » peut-elle être considérée comme une forme de souverainisme du danseur ? Les processus de création et de tournée du spectacle semblent nous rappeler que l'on ne peut penser l'horizon de la transformation des interprètes sans penser conjointement les organisations politiques de cette transformation. Il nous reviendra donc d'étudier comment s'y agencent les puissances et les pouvoirs, les zones de résistance et d'incertitude, *et ce à des échelles tant transindividuelles qu'infraindividuelles*.

Relevons en outre que, loin de n'être que des problématiques de politique de création, ces questionnements trouveront un écho notable dans deux textes pour le moins explicites déclamés au cours du spectacle de *Fractus V*. Le premier est écrit par Noam Chomsky, et traite de la fabrique du consentement en Europe occidentale lors de la première moitié du XX$^{eme}$ siècle ; le second est d'Alan Watts, et concerne quant à lui l'aliénation générée par une écoute excessive de nos propres pensées. Transindividuel/infraindividuel. L'un comme l'autre travaillent les entraves et les couloirs qui tracent nos autoroutes de développement au sein des sociétés que nous habitons. Les unes sont entretenues par les pouvoirs médiatiques, ou « médiarchiques[76] », dirait Yves Citton, et appellent à la constitution de « groupes d'auto-

74 Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p.35.

75 Oui, car Brian Massumi est également marqué par la pensée de Gilbert Simondon. Sa compagne, Erin Manning, avec qui il travaille et coécrit certains ouvrages, est précisément l'auteure d'un livre intitulé *Always more than one : Individuation's dance* (2013).

76 Voir CITTON, Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

défense intellectuelle[77] » pour être déconstruites ; les autres travaillent à une échelle intime et se traitent par une redirection de notre attention vers la sensualité du monde : « You have to leave your mind alone. It will quiet itself[78]. » À bien des égards, le spectacle met en scène ses propres démons[79].

***En quête de contemporanéité***. Depuis les analyses structuralistes des pratiques de transmission menées par Susan Leigh Foster à l'anthropologie poïétique de la danse proposée par Joëlle Vellet, l'on peut reconnaître la relation liant le corps du chorégraphe aux corps des danseurs comme étant l'un des catalyseurs de la pensée politique appliquée à la pratique de la danse[80]. Célébrant l'hétérogénéité des corps et l'hétérogénéité des langages, le contemporain, en tant que catégorie politico-esthétique, s'est vu pensé comme l'espace par excellence des pratiques de la libre singularisation du chorégraphe comme de l'interprète (mais peut-être davantage de l'un que de l'autre). Nombre de critiques ont depuis fleuri, pointant les limites comme l'hypocrisie d'un horizon de création qui se serait discipliné, aurait fait passer la normativité d'une nouvelle axiologie pour un simple écoulement du temps[81] (l'« époqualité[82] » du contemporain), et prendrait aujourd'hui la forme « d'un nouveau dandysme fondé, exactement comme le précédent, sur un consensus esthétique et des signes de reconnaissance permettant de distinguer entre "ceux qui en sont" et "ceux qui n'en sont pas"[83] ».

Reste que ressaisi du point de vue du danseur, le contemporain, ou en tout cas, la quête de contemporanéité, semblent irréductibles au jeu des catégories esthétiques et à la formation des milieux professionnels qui leur sont associés. C'est en tout cas le sens des propos d'un certain Torodo, Peul de Niamey cité par l'anthropologue de la danse Mahalia Lassibille : « Avec la tradition, c'est "doum doum doum". Avec la danse contemporaine, tu exprimes ce

---

77 Voir « Chomsky I », in « Textes du spectacle », volume II, annexe 5, p. 47

78 Voir « Alan Watts », in « Textes du spectacle », volume II, annexe 5, p. 48.

79 Tout autant que les démons de son chorégraphe : « Je pense que *Fractus* en fait ça reflète un peu ce qu'est Larbi, complètement. » (Fabian) Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 192.

80 Voir FOSTER, Susan Leigh (éd.), *Corporealities : Dancing knowledge, culture and power*, Londres, Routledge, 1986.

81 BERNARD, Michel, FABBRI, Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse », *Rue Descartes*, n°44, n°2, 2004, p. 23.

82 POUILLAUDE, Frédéric, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 9.

83 GINOT, Isabelle, « Un lieu commun », *Repères*, n°11, mars 2003, p. 5.

que tu es…[84] » Loin de Niamey, c'est un discours presque similaire que les interprètes de *Fractus V* portent, non pas nécessairement au sujet de la danse contemporaine, mais au sujet de la dynamique de recherche qui soutient et accompagne leur trajectoire d'artiste. Pour le danseur Fabian Thomé, le passage d'un flamenco traditionnel à un régime contemporain de création ne s'est pas brusquement réalisé lors de son entrée dans la compagnie Eastman. Ce qu'il qualifie de « renouveau[85] » est au contraire le fruit d'un long processus de recherche mené en lui et assisté par les danseurs Sharon Fridman et Carlos Fernandez ; un processus qui aura donné lieu à la proposition d'une forme intitulée *Entre sombras*[86] en 2014.

*Anvers, 20 août 2015, jardin de deSingel*

> **Fabian.** - [Sharon Fridman] m'a dit : « Continue, mais tout seul. C'est-à-dire : cherche là-dedans et continue à te trouver. » Et donc j'ai pris mon temps, j'ai mis un an à faire ma dernière pièce qui s'appelle *Entre les ombres*. J'ai mis un an, avec un ami de Sharon Fridman qui s'appelle Carlos Fernandez, qui est son répétiteur, et qui m'a aidé tout au long de ma création. Pour moi il m'a tout donné, c'est-à-dire qu'il m'a fait comprendre qui j'étais, pourquoi est-ce que je voulais faire ce changement, où il fallait que j'aille, et il l'a fait vraiment d'une manière... Si je devais dire merci un jour, ce serait vraiment une des personnes que je citerais en premier. Il m'a donné tellement envie de continuer, de continuer dans cette aventure, de continuer à creuser[87].

Le danseur madrilène, bientôt suivi par ses partenaires, nous adresse comme une mise en garde : avant d'être un système esthétiquement normé, le contemporain est une *voie* de recherche qui travaille (difficilement) à nouer la complexité évolutive d'un corps avec son organisation et son organicité expressives. En un sens, l'horizon d'un tel contemporain semble se penser comme proprement incatégorisable car toujours à venir. D'un tel horizon nous tâcherons de chercher la direction, la boussole, l'imaginaire théorique, car il se pourrait que le rêve de contemporanéité habitant très différemment les interprètes de *Fractus V* nous

---

84 LASSIBILLE, Mahalia, « Quand la catégorie (dé)catégorise », in FRATAGNOLI, Federica (dir.), LASSIBILLE, Mahalia (dir.), *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième époque, 2018 p. 304.

85 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 177.

86 Voir la vidéo ci-dessous [3'40 – 6'40]
THOME, Fabian, « Entre sombras » [2014], Vimeo, 2015, publié par Ignacio Urrutia.
Disponible en ligne : https://vimeo.com/111057231

87 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 179.

conduise lui aussi, à sa manière, sur les chemins d'une politique tout autant que d'une poétique de la régénération.

❖

Qu'il me soit permis, au terme de la présentation du paysage théorique de cette thèse, de rappeler ou préciser que ces penseurs ne fournissent rien de tel qu'une grille d'analyse du travail de terrain. La réflexion développée ne relève pas exactement d'une tentative d'explication théorique des conduites d'un groupe social – la compagnie de *Fractus V*. Ce qui est recherché consiste bien plutôt en une réflexion *menée aux côtés* des danseurs et des musiciens, *accompagnée* (majoritairement) *par* le groupe de théoriciens présenté ci-dessus, *autour* d'un sujet commun. Liés dans un mouvement intermittent de correspondance, le terrain et les lectures s'irriguent mutuellement dans un va-et-vient continuel. J'en viens donc maintenant à présenter dans ses grandes lignes la méthodologie de terrain élaborée au cours de cette recherche.

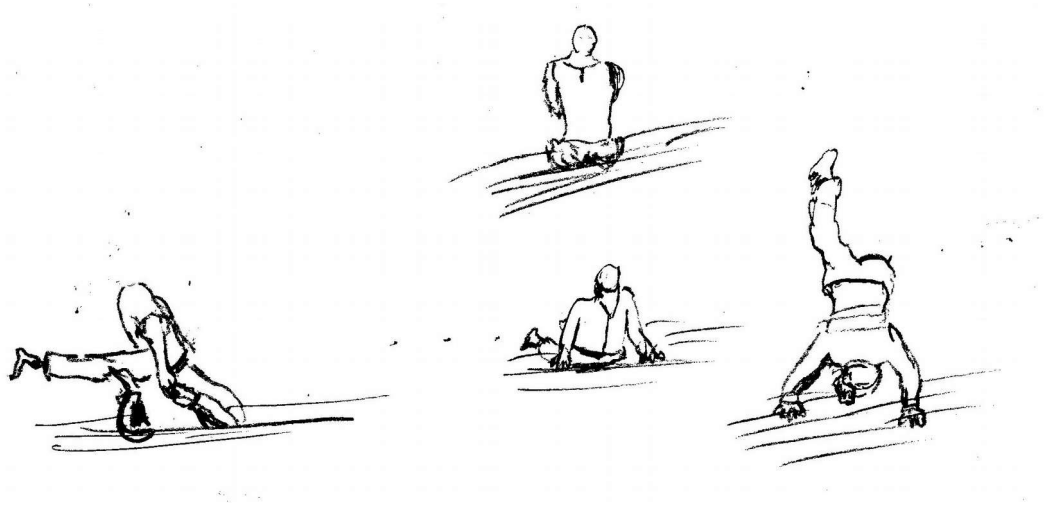


Figure 3. Croquis d'étirements de Dimitri Jourde.
Martin Givors

μετά , *méta*, « vers... »

οδος , *odos*, « route, voie, manière de faire quelque chose »

μεθοδος , *méthodos*, « poursuite »

## *Marcher avec les danseurs*

> Je suis, de profession, anthropologue. Et pour moi, l'anthropologie est une enquête généreuse, ouverte, comparative mais aussi critique sur les conditions et le potentiel de la vie humaine dans le monde dans lequel nous vivons. Elle est *généreuse* parce qu'elle porte son attention sur, et répond à, ce que font et disent les autres. Dans nos enquêtes, nous recevons de bonne grâce ce qui nous est donné plutôt que d'user de subterfuges pour extraire ce qui ne nous est pas donné, et nous nous donnons du mal pour rendre aux autres ce que nous leur devons pour notre propre formation intellectuelle, pratique et morale[88].

Je ne suis pas, de formation, anthropologue. Pour autant, l'observation participante, « la façon la plus caractéristique de travailler en anthropologie[89] », a toujours fondé mes recherches universitaires. Si la technicité de mon travail de terrain s'est depuis enrichie de l'écoute d'une Gay McAuley, des lectures d'un Kilani Mondher, du court mais inspirant ouvrage de François Laplantine *La description ethnographique* (1998), et de tous les enseignements portés par les erreurs et maladresses qui ont parsemé ces six années d'expérimentation depuis ma première année de master, ce ne fut peut-être pas tant pour me légitimer auprès d'une famille qui m'était inconnue que pour m'inviter à réfléchir au sens que je donnais, ou que je cherchais, à la pratique du travail de terrain. Ce sens, à la lumière des propositions du dernier ouvrage de Tim Ingold *Anthropology and/as education* (2017), je le formulerai aujourd'hui à l'infinitif, en les termes suivants : apprendre de l'autre en marchant à ses côtés. Avec attention (*care*), l'écouter et le regarder faire, « essayer encore, rater encore, rater mieux[90] », pour trouver dans la variation de ses ratages la force et l'inspiration pour explorer moi-même quelques sentiers inconnus. Partir du constat qu'en pratique, et donc au plateau, rien n'est jamais acquis, tout ne cesse de *moduler*, alors : questionner les incessants efforts engagés, des plus bruyants aux plus sourds, pour que le spectacle continue : « The show is not changing and you are still taking notes[91] ! » (Soumik) Ne pas boire les paroles de l'autre, ni idéaliser son travail, mais encore moins condescendre.

---

88 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p.73.
89 *Ibid.*, p.74.
90 BECKETT, Samuel, *Cap au pire* [1983], traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p.8.
91 « Le spectacle ne se transforme pas et tu es encore en train de prendre des notes ! » Propos tenus par Soumik Datta le 27 octobre au Sadler's Wells de Londres au cours des répétitions de tournée.

Poser un garde-fou sensible contre le démon de la théorie, que ce dernier surgisse des concepts bricolés par le chercheur ou du discours des artistes eux-mêmes.

« *Ne pas s'opposer* avec précipitation[92] », ni « maîtriser "son" terrain[93] » mais « s'imprégner[94] ». S'imprégner également des paroles des interprètes. Car au cours de cette recherche, j'ai été amené à constater la rareté des mots et expériences de danseurs considérés pour eux-mêmes (et non pas en justification des intentions d'un chorégraphe) dans les médias culturels, dans les documentaires mais aussi dans les discours scientifiques – rareté à laquelle le numéro 2 de la revue des chercheurs en danse sur « Le métier d'interprète » (2014), coordonné par Julie Perrin et Joëlle Vellet, entend précisément s'attaquer, et dans le sillage duquel ce travail entend s'inscrire. En-deça d'une répartition économico-juridique parfois douteuse de l'auctorialité entre danseurs et chorégraphes, se dresse, dans le silence et la banalité, toute une organisation strictement libérale de la valeur des discours d'artistes. Ont voix au chapitre (ou plutôt, aux colonnes de presse et aux micros) ceux dont les désirs ont la capacité de salarier – les salariés, eux, étant priés de servir la soupe hagiographique lorsque la coupe leur est tendue. C'est en tout cas ce que fit une certaine journaliste spécialisée en danse au sortir d'une représentation de *Fractus V* à la Villette (Paris) lorsque, daignant se tourner vers Dimitri Jourde et Fabian Thomé après une trentaine de minutes de discussion avec Larbi Cherkaoui, elle leur demande sur un ton entendu : « Alors, comment se passe ~~bien~~ le travail avec Sidi Larbi Cherkaoui ? Comment vous êtes-vous rencontrés ? » La situation est caricaturale, sans doute, et l'aura de monstre sacré qui peut entourer le danseur anversois n'y arrange sans doute rien (en dépit d'une certaine modestie de sa part). Sa récurrence, néanmoins, ne peut qu'interroger. Rennes. Jeudi 24 mai 2018, 21h, au bord du plateau. Un enfant dans la salle, face à Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Kaspy N'dia : « Pourquoi est-ce que vous faites de la danse ? » Larbi Cherkaoui répond. L'on ne saura pas pourquoi ses partenaires sont au plateau chaque soir de la semaine. Pour

92 LAPLANTINE, François, *Non : négation, négatif, négativité entre Chine, Japon et Europe*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2016, p.123.
93 *Ibid.*, p.121.
94 *Ibid.*, p.123.

reprendre les mots d'une critique de danse des années 80 : « [We] thank them for continuing to create the choreographers' visions for us[95]. »

La critique de cet ordre politique de la parole publique n'est pas le sujet de cette recherche, et ce notamment parce qu'au sein de la compagnie, tout autant que dans ses discours, le danseur-chorégraphe s'efforce de mentionner ses partenaires, voire même parfois de leur donner la parole. C'est notamment ce qu'il se passe un peu plus tard ce soir là, à Rennes. La situation cependant tourne mal, car le micro arrive entre les mains d'un des danseurs qui, se sentant inutile depuis le début de la rencontre, a tout à fait décroché de la discussion depuis quelques minutes et peine à articuler une réponse à une question qu'il n'a par ailleurs pas écouté. Et Larbi Cherkaoui, donc, de reprendre ensuite le micro pour compléter la réponse, générant alors quelques éphémères tensions. Méthodologiquement, ces situations (parmi d'autres) sont toutefois riches d'enseignements. Ce que les discours des danseurs de *Fractus V* n'ont pas, ou peu, à l'exception peut-être de celui de Johnny Lloyd[96] (qui se consacre aujourd'hui plus à son activité de chorégraphe), c'est une parole conceptuellement lisse, claire et efficace, à même de restituer et d'organiser rapidement et élégamment les enjeux dramaturgiques clefs du spectacle saisi dans son ensemble. Une parole intelligible et communicante dont on imagine qu'elle est l'un des outils essentiels d'un chorégraphe habitué à devoir présenter son travail et ses projets auprès de publics, de médias, de financeurs et… de chercheurs. Les discours des interprètes du spectacle, eux, sont souvent plus tremblants, plus fragiles, plus personnels, moins habitués. Moins *scholar-proof*, car peut-être plus complexes, plus brouillés, plus ambigus, théoriquement moins percutants. Pas tout à fait adéquats, donc, au regard des exigences (plus ou moins conscientes) de la situation de communication en public du 24 mai 2018. Parce que ce que l'on attend ce soir, ou ce que l'on veut entendre, semble d'abord consister en des principes organisateurs et des discours d'intention, et non en des récits patinés.

---

95 SIEGEL, Marcia, *The shapes of change : images of American dance*, [1981] Boston, Houghton Mifflin Company, 1985, p.xviii.
« Nous les remercions de continuer à créer les visions des chorégraphes pour nous. »

96 Son intervention lors d'une discussion d'après-spectacle au Jacob's Pillow Dance Festival, le 13 juillet 2018, peut en fournir un bel exemple. À ses côtés se trouve Shawn Fitzgerald Ahern, danseur remplaçant de Dimitri Jourde alors blessé.
LLOYD, Johnny, FITZGERALD AHERN, Shawn, « Post-Show Talk: Sidi Larbi Cherkaoui's Eastman | Jacob's Pillow Dance Festival 2018 », Youtube, juillet 2018, publié par Jacob's Pillow: Pillow TV.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=7GbCMiLCmtU

Au cours des entretiens réalisés dans le cadre de cette thèse, c'est une autre histoire de *Fractus V* qui se raconte à travers les mots, les silences et les hésitations des interprètes, Larbi Cherkaoui compris. Cette histoire, qui préfère les expériences aux intentions et les traversées aux projets, témoigne entre autres de l'impossibilité du processus de transmission *stricto sensu* des matériels chorégraphiques, des difficultés à vivre en compagnie lors de la tournée, mais aussi, et peut-être, surtout, de l'inventivité déployée par les artistes pour se frayer leurs chemins au travers de cela. Les phénomènes de régénération, d'apprentissages sauvages ou encore de structuration d'une énergie collective qui feront ici l'objet d'un travail conceptuel ne sont pas réductibles, voire parfois ne sont pas du tout liés, à un projet dramaturgique mûrement pensé et planifié en amont de la création. Cette recherche tente donc de comprendre, et parfois de poursuivre théoriquement, les réponses inventées par les artistes afin que *Fractus V* non seulement tienne en dépit de ses inhérentes fragilités, mais également parvienne à les nourrir intimement par quelque moyen. Ce sont précisément ces efforts là que donnent à sentir, à leurs manières, les entretiens comme les situations d'observation, et qui s'invisibilisent peut-être trop souvent. Le travail de terrain est une confrontation, généreuse mais critique, à la rugosité des processus dont il met en présence : ce que l'anthropologue Eric Chauvier, au cours d'une conférence donnée suite à la parution de son ouvrage *Les mots sans les choses* (2014), nomme « la négativité du social[97] ». Défendre la négativité en anthropologie – démarche par ailleurs ouvertement entreprise par François Laplantine dans son essai *Non, négatif, négativité* (2017) –, c'est avant tout tenter de nuancer la force de lissage du concept ou plutôt du conceptuel, lequel réduit parfois tant les aspérités de l'expérience qu'il en vient à lui faire perdre pied[98], plutôt qu'à lui offrir de nouvelles prises sur le monde[99]. Or le travail de terrain confronte car il donne à voir et à sentir les résistances du monde aux pratiques. Le raté n'évacue pas une tentative de résolution d'un problème, mais il en révèle de nouvelles failles de complexité dans les

97 CHAUVIER, Eric, « Les mots sans les choses d'Eric Chauvier – Conférence à la fondation Ricard », juin 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=6DzCW_PR5Ys

98 Parfois littéralement, comme chez José Gil, qui rêve tant d'immanence et d'absence de viscosité qu'il en vient à écrire sur l'espace du corps du danseur sans évoquer une seule fois le sol sur lequel reposent les pieds de ce dernier.

99 « Quelles nouvelles prises sur le monde nous donnent les concepts proposés ? » Notes rédigées à la suite d'une rencontre de travail avec Yves Citton le 5 avril 2016.

profondeurs desquelles les interprètes prennent souvent goût à s'enfouir : j'ai tenté, au cours de cette recherche, de les y suivre.

### *Corps-à-corps*

Marcher avec les danseurs n'a rien d'une position méthodologique que l'on revêtirait. Il s'agit d'abord d'un rythme, ici notamment caractérisé par l'intermittence d'un terrain « transnational[100] » et surtout intrinsèquement « multi-site[101] » étalé sur plusieurs années, que l'on tentera d'accompagner. Car « la méthode en anthropologie est une question de tempo[102] », écrit François Laplantine. Et l'auteur de poursuivre :

> C'est un mouvement non pas d'alternative mais d'alternance dans lequel le chercheur-expérimentateur qui va devenir un auteur part du voir pour parvenir à un savoir (ou plutôt à une connaissance) mais en faisant sans cesse retour au voir. Cette pulsation rythmique n'est pas exactement celle qui consisterait à tout oublier et à se défouler puis à se refouler mais à s'imprégner et maintenant à élaborer. Elle a peu de chose à voir avec le couple oppositionnel occidentalisant de la passivité et de l'activité, de laisser-aller et du maîtriser – allez, zou, tant pis, lâchez tout/reprenez-vous, ramassez tout – du percept et du concept, du sensible et de l'intelligible[103].

---

100 « I am also somewhat uncomfortable with the rather prodigious use of the term globalization to describe just about any process or relationship that somehow crosses state boundaries. […] The term 'transnational' is in a way more humble, and often a more adequate label for phenomena which can be of quite variable scale and distribution, even when they do share the characteristic of not being contained within a state » HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections*, Londres, New York, Routledge, 1996, p. 6.
« Je ne suis pas très à l'aise avec le développement prodigieux de l'emploi du terme mondialisation pour décrire tout processus ou relation qui d'une manière ou d'une autre traverserai les frontières des états. […] Le terme 'transnational' est une manière plus humble, et souvent une étiquette plus adéquate pour des phénomènes qui peuvent être d'une échelle et d'une répartition très variable, quand bien même ils partageraient cette caractéristique de ne pas être contenu au sein d'un état. »

101 « Multi-sited ethnographies define their objects of study through several different modes or techniques. These techniques might be understood as practices of construction through (preplanned or opportunistic) movement and of tracing within different settings of a complex cultural phenomenon given an initial, baseline conceptual identity that turns out to be contingent and malleable as one traces it. » MARCUS, George, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, p. 106.
« Les ethnographies multi-site définissent leurs objets d'étude à travers différentes modalités ou techniques. Ces techniques peuvent être comprises comme des pratiques de construction à travers un mouvement de suivi (préconçu ou opportuniste) entrepris auprès de différentes configurations d'un phénomène culturel complexe saisi comme initial, une identité conceptuelle de référence qui se trouvera être contingente ou malléable à mesure qu'elle sera suivie. »

102 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 136.

103 *Ibid.*

De Barcelone à Grenoble. D'Anvers à Grenoble. D'Oslo à Grenoble. D'une écoute de Gilles Deleuze à un entraînement avec Dimitri Jourde. D'un entretien avec Tim Ingold en Écosse à un bistrot rennais avec Fabian Thomé. De l'écriture du chapitre VII au dérushage interminable des plans du 14 août 2015. L'alternance de la déprise et de la reprise dans les processus de l'observation, et plus particulièrement de l'écriture, est une pratique ardue tant elle peut être exigeante en matière d'opérations continues de décadrages/recadrages de la pensée. Elle est pourtant un garde-fou – l'un de ceux proposés par l'anthropologie – permettant de faire face au goût possiblement aliénant – au sens de « habilité à tenir par soi-même[104] » – de la théorie.

Dans le cadre flottant d'un travail de terrain intermittent, cette alternance a peut-être surtout été l'occasion d'apprentissages, de maturations et de croisements de ma perception de *Fractus V* au regard d'autres pratiques de création, de tournée et d'entraînement d'artistes contemporains[105]. Mon travail m'a ainsi longuement porté auprès des danseurs et acrobates de la compagnie Yoann Bourgeois, et notamment auprès de Yoann Bourgeois lui-même, à travers une variété de temps et de projets : représentations des *Tentatives d'approches d'un point de suspension*, représentations de *Minuit*, création de la *Fugue trampoline / Variation n°4* (*FT4*), représentation de cette même pièce quelques mois plus tard, entraînements au trampoline, et, bien sûr, représentations de *Celui qui tombe*, sur lesquelles je croise à nouveau Dimitri Jourde. C'est par contraste avec la *FT4* que j'étudie aujourd'hui la place de l'interprète dans *Fractus V*. C'est nourri par les sensations de la toile que j'analyse l'acrobate de Dimitri Jourde. C'est avec Yoann Bourgeois et ses numéros-*kata* que s'est amorcée en moi la pensée d'un artiste-pèlerin faisant de son devenir un artisanat, et entremêlant à souhait quête de contemporanéité et revendication d'un héritage traditionnel (ici, des arts du cirque). C'est avec la danseuse-chorégraphe Vania Vaneau, interprète dans *Celui qui tombe*, que s'est élaborée et concrétisée – au terme de plusieurs sessions d'entraînement avec elle – la forme la plus aboutie d'entretien consacré à la traversée d'un spectacle par une artiste (en l'occurrence son solo *Blanc* (2014)). C'est avec l'artiste de cirque et praticienne de *nei*

104 Anna Lauwenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, *op. cit.*, extrait d'une traduction proposée par Yves Citton et Jacopo Rasmi et modifiée par l'auteur, p. 5.

105 Voir « Suivis des compagnies Yoann Bourgeois, Arrangement Provisoire, Rhizome & Peeping Tom », in « Chronologie du travail de thèse », volume II, annexe 1, p. 13-14.

*gong*[106] Chloé Moglia, rencontrée en marges d'une proposition de Yoann Bourgeois, que j'ai pu comprendre comment mon entraînement de qi gong me permettait de développer ma propre technique de suspension en trapèze fixe. En un sens, « I was initiating, responding, and interpreting information as would a performing student of choreographic phenomena[107]. »

Cette thèse ne porte pas sur ces expériences, mais, à la manière d'un produit de l'intermittence, elle est habitée par leurs traces. Et leurs enseignements. Le travail de terrain, dans ses allers-retours, est un processus d' « éducation de l'attention[108] », suggère Tim Ingold. Debout ou assis à regarder les danseurs de *Fractus V*, un carnet de notes ou une caméra à la main, sur les bordures du plateau ou aux premiers rangs des gradins, en jogging ou en jean, échauffé ou à froid, j'ai parfois désespéré de ne (presque) rien saisir de ce qu'il se jouait entre les artistes. Quelques semaines durant, mon regard a vagabondé, presque sans attache, cloué dans le vide de l'espace figé et obscur du théâtre, jusqu'à ce qu'au fil des jours et des mois, d'abord discrètement, il surprenne (ou se prenne à suivre) des lignes et des rythmes, des processus sous-cutanés, des tensions et distensions de l'air, des pieds trébuchant ou se perdant sur les chemins d'une chorégraphie. Si ce travail de transformation ou plutôt d'accordage des sens s'est en premier lieu effectué par imprégnation des atmosphères, par « intensification du premier voir[109] », par le truchement des nombreux entretiens formels et informels au cours desquels l'on m'a appris à me rendre attentif à certains événements de plateau, il a également connu quelques inflexions remarquables *dans l'entre-temps de l'intermittence*, en observant d'autres artistes tout autant qu'en pratiquant, participant et organisant des entraînements et des ateliers. Je présenterai deux d'entre eux dont l'influence pourra se faire sentir tout au long de cet écrit : le projet de recherche-expérimentation « L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène » co-conduit

---

106 Le *nei gong* est une pratique énergétique chinoise dédiée tout particulièrement au travail des souffles internes (*nei*) davantage qu'à l'étude des formes dites externes.

107 NESS, Sally Ann, *Body, movement, and culture : kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 2-3.
« J'initiais, je répondais et j'interprétais les informations comme l'aurait fait un étudiant actif de phénomènes chorégraphiques. »

108 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 43.

109 LAPLANTINE, François, *La description ethnographique* [1996], Paris, Armand Colin, 2010, p. 18.

avec Claire Besuelle et accompagné par Gabriele Sofia et Daria Lippi, puis ma propre pratique du qi gong, et notamment du zhineng qigong.

**L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène**. De manière à ouvrir un champ d'expérimentation à mi-chemin entre ma pratique du qi gong et la danse en contexte spectaculaire des artistes de *Fractus V*, et dans un travail de mise en partage de questionnements auprès de toute une communauté de chercheurs et praticiens, je co-organise depuis juin 2017 avec Claire Besuelle et le soutien de Gabriele Sofia et Daria Lippi un cycle d'ateliers de recherche-expérimentation intitulé « L'invisible en jeu ».

> L'atelier pratico-théorique inaugural s'est tenu en juin 2017, cinq jours durant, en résidence dans un ancien monastère drômois où étaient réunis quinze chercheurs et praticiens, trois maîtres d'atelier – la danseuse Germana Civera, le pédagogue Alexandre Del Perugia, l'acteur Yoshi Oida – et l'anthropologue François Laplantine. Désireux de travailler la notion d'énergie à la croisée de l'épistémologie et de l'étude des techniques d'interprétation, nous avons défini trois questions majeures pour présider à cette première rencontre : qu'est-ce que l'énergie pour un artiste-interprète ? Comment se travaille-t-elle ? Comment évoquer, partager et analyser dans toute leur complexité (et leur technicité) les pratiques énergétiques développées par les artistes-interprètes[110] ?

Au fil des accueils et invitations au sein d'universités et de lieux partenaires, ce projet constitue pour Claire Besuelle et moi-même une occasion de mettre à l'épreuve du temps un corpus de pratiques d'entraînement et de jeu. Il constitue par ailleurs un vaste chantier au cours duquel nous travaillons à proposer des dispositifs de pratiques mêlant nos propres influences à celles des artistes et penseurs de l'atelier inaugural, dans la mise en œuvre de protocoles de recherche articulant notamment les relations entre pratiques énergétiques et pensées politiques du commun, spécifiquement autour d'exercices d'exploration environnementale et de marches rituelles collectives. Laboratoire pratico-théorique, méthodologique et épistémologique, « L'invisible en jeu » à la fois accompagne, excède et tend à poursuivre ce travail de thèse en s'inscrivant dans une voie de recherche initiée en 2012 lors de ma rencontre avec le qi gong.

**Zhineng Qigong.** D'après le professeur Wei Qi Feng, « qi gong » est un terme générique d'utilisation récente destiné à regrouper un ensemble hétérogène de techniques mises en péril

110 BESUELLE, Claire, GIVORS, Martin, « L'invisible en jeu », *thaêtre*, chantier n°3, 2018. [en ligne] Disponible en ligne : https://www.thaetre.com/2018/06/16/linvisible-en-jeu/

par la Révolution Culturelle. Leur préoccupation commune : le travail énergétique, ou travail du souffle. Du mandarin « *qi* », signifiant énergie, souffle, élan vital, et « *gong* », signifiant travail, le qi gong désigne littéralement l'ensemble des pratiques dont le cœur de l'étude est dédié à la perception et au travail du souffle. Dans ses emplois français, le qi gong désigne (souvent) plus spécifiquement des exercices pratiqués à des fins de régulation et de renforcement de la santé : le qi gong est ainsi connu pour être le versant thérapeutique du travail énergétique, à l'inverse (et en complémentarité) du tai ji quan traditionnel, qui en serait le versant martial. À l'instar de ce dernier, il se subdivise en de nombreux styles.

Les zhineng qigong, wudang qigong, daoyin yangsheng gong et ba duan jin, rencontrés et pratiqués régulièrement depuis sept ans maintenant, intéressent au premier chef cette recherche car ils sont autant d'explorations physiques, physiologiques et écologiques qui interrogent les entrelacs organisme/environnement au même titre que la danse et l'acrobatie, mais au travers d'une sensorialité singulièrement atmosphérique. Le praticien de qi gong, par l'exercice de mouvements, postures et méditations, conduit ou invite le souffle (*qi*) – force-matière impersonnelle et irréductible à la respiration pulmonaire, qui peut faire l'effet d'un épais courant se propageant à l'intérieur comme à l'extérieur du corps[111] – à effectuer certaines circulations au sein d'un environnement aux géographies variables. Des profondeurs de la Terre au bas-ventre (*dan tian*) via la plante des pieds (*yong quan*), de l'immensité du Ciel au centre de la tête (*shen ti*) via le centre de la gabelle (*yin tang*) ou le sommet du crâne (*bai hui*), en descendant les méridiens de pied *Yin* (*zu tai yin*) puis en remontant les méridiens de pied *Yang* (*zu tai yang*), de la cheville jusqu'à la tête via le méridien latéral de la vésicule biliaire (*zu shao yang*), les qi gong proposent nombre

111 L'on me rétorquera peut-être que, métaphysiquement parlant, et en dernière analyse, le *qi* ne connaît nulle distinction entre un corps et l'espace qui l'environne. Effectivement. Reste que nombre de pratiques rendent sensibles et font même des espaces membranaires où pénètrent et sortent les courants énergétiques des lieux de travail particulièrement saillants. La première méthode du zhineng qigong fonctionne ainsi uniquement sur ce principe : mélanger le *qi* du corps avec le *hun yuan qi*, qui est un genre de *qi* indifférencié. Car ni les qi gong ni les pratiques de médecine chinoise ne considèrent toujours le *qi* comme une masse homogène. Au contraire : on parle souvent du *qi* d'un organe, d'un méridien, d'une personne, d'un lieu, d'une saison, d'un élément, *etc*.
Ces considérations peuvent rappeler à certains égards ces propos du philosophe David Abram au sujet du Vent, ou *nilch'i* des Navajos : « Quoique *nilch'i* soit conçu par les Navajors comme un phénomène unique, unifié, ils considèrent que le Vent, dans sa totalité, se compose d'une grande diversité d'aspects, d'une pluralité de Vents partiels, dont chacun possède son propre nom dans la langue navajo. L'un d'entre eux – *nilch'i hwii'siziinii*, ou le « Vent en quelqu'un » – se réfère à cette partie de la totalité du Vent qui circule à l'intérieur de chaque individu. » ABRAM, David, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013, p. 294.

d'itinéraires, d'articulations d'écologies et d'économies du souffle construits sur des modèles physico-physiologiques empruntés tantôt à la médecine chinoise (méridiens, organes, points d'acupuncture), tantôt à des cartographies intensives du corps (les trois chaudrons du corps les palais), tantôt à des lectures dites communément « chamaniques[112] » (les huit éléments du corps-monde inspirés de l'interprétation du *Yi Jing*[113], les cinq animaux du *wu xing*[114], *etc.*).

L'attention au souffle et à ses écologies est sans doute l'un des plis majeurs de ma sensibilité. Il travaille ma perception du terrain, et notamment l'observation presque animiste des mouvements d'un espace (de sa « chorégraphie[115] » au sens d'Erin Manning), des propagations de gestes et d'attitudes au travers de l'atmosphère d'un plateau, de l'alternance de l'activité et du repos, de la vigueur et de la fatigue, de l'enthousiasme et de l'affaiblissement, de l'engagement et du désengagement, des blocages et des tensions. Autant de foyers d'attention qui parcourront la recherche, tant théoriquement que littérairement.

## *De l'écriture au montage, et retour : fabulations herméneutiques*

Car à la transformation des sens du chercheur poursuivie par l'observation-participante se conjugue – pour clore notre présentation méthodologique – « la transformation du regard en langage[116] », ou description ethnographique[117]. Littéraire de formation, c'est d'abord par le

112 Je me réfère ici aux usages langagiers du milieu au sein duquel j'ai appris, et non à une conceptualisation universitaire de la notion de chamanisme telle que celles proposées par les anthropologues Philippe Descola ou encore Eduardo Viveiros de Castro.

113 Œuvre sans auteur classique du taoïsme. Elle est aussi connue en français sous le nom de *Livre des mutations*.

Voir l'ouvrage du sinologue Cyrille Javary : JAVARY, Cyrille, *Le Yi Jing : le grand livre du yin et du yang* [1989], Paris, les Éditions du Cerf, 2014.

114 Cadre conceptuel taoïste fondé sur l'observation de cycles (saisons, vie humaine, *etc.*). Il propose de considérer 5 mouvements qui s'alternent, qui sont d'abord des mouvements énergétiques que l'on est invités à ressentir dans différents phénomènes (météo, couleur, planète, etc.) selon une logique analogique.

115 « Chorégraphie : l'acte qui met en mouvement d'un milieu. » MANNING, Erin, *Always more than one : individuation's dance*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 76.

116 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 10.

117 Relevons ici une potentielle confusion entre les usages des termes « anthropologie » et « ethnographie » du fait d'une double-inspiration chez Tim Ingold et François Laplantine, lesquels n'usent pas des mêmes définitions pour ces termes.

Dans le cadre de cette recherche, je nommerai « anthropologie » cette pratique d'éducation menée aux côtés des interprètes et dans les entre-temps de l'intermittence, et « moment ethnographique » ce temps plus spécifique

jeu des mots que je nous propose de nous engager sur les sentiers de *Fractus V*.

Quatre écritures relativement distinctes parcourent la thèse : le récit, l'élaboration conceptuelle, les entretiens et, mais dans une moindre mesure, le montage filmique. La première, oscillant entre narration et description, préférant le « je » au « nous » – sauf lorsque ce dernier désigne accidentellement le chercheur et les artistes de la compagnie – déplie d'abord des images, des atmosphères, des rythmes et des circulations. Occasionnellement, elle fait appel à des photographies, voire des croquis, qui ne cherchent que rarement à illustrer le texte, mais concourent plutôt à l'élaboration d'un imaginaire. Le plus clair son de son temps, cette écriture s'intéresse aux manières qu'ont les danseurs et les musiciens d'habiter les espaces des théâtres, et parfois leurs alentours. *À l'instar de ses deux partenaires, elle évolue au travers du temps* : son style au premier jour des répétitions à Barcelone n'est pas celui de l'atmosphère bruineuse d'Anvers ni ceux des récits de tournée, car il suit les transformations des interprètes comme les miennes, et notamment celles de ma place au sein de la compagnie au cours des trois années passées à leurs côtés. L'on considère cette écriture comme celle qui, dans sa sensualité, *amorce* et *ré-ancre* sa partenaire : l'élaboration conceptuelle.

Cette dernière, plus tortueuse, préférant le « nous » au « je » dans l'espoir d'accompagner la lectrice ou le lecteur dans le déroulé de sa pensée, croise volontiers les écrits de penseurs aux événements de terrain. Il lui arrive parfois de s'éloigner de *Fractus V*, de l'oublier un peu, mais jamais complètement. Si toutes les écritures procèdent d'une forme de montage, celle-ci se caractérise par l'hétérogénéité des éléments qu'elle agence. Car s'il est une chose à laquelle ni elle, ni « le récit » ne croient, c'est à leur possible fusion. Elles ne rêvent pas aux mêmes horizons, se nourrissent différemment, progressent différemment. Leur distinction est ainsi relativement marquée au sein de l'écrit, mais le rythme de leur alternance est quant à lui relativement variable.

La troisième écriture, enfin, fait sienne une inspiration théâtrale dans sa présentation. Elle tente, dans la retranscription des paroles des interprètes, à la fois de travailler une oralité lisible, mais également de sculpter des interprètes-personnages à partir de leur phrasé, de

---

d'observation auprès de la compagnie de *Fractus V*. En ce sens, l'ethnographie est un moment de l'anthropologie, plutôt qu'une discipline épistémologiquement différente ou complémentaire.

leur vocabulaire, du rythme de leurs silences, de leurs répétitions, de (leurs fins de) phrases inachevées. Ce qu'elle refuse, c'est ce qu'Eric Chauvier nomme la « désinterlocution[118] » : un travers ethnographique qui consisterait en la négation « négation des observés en tant qu'interlocuteurs[119] » et conduirait à produire des effets de « disqualification et d'instrumentalisation des observés[120] ». Si les citations courtes dans le corps de texte font souvent office d'exemples ou d'appuis aux autres écritures, les citations longues, parfois, proposent plutôt des prises de paroles qui, de par leur forme et l'organisation de leur propos, débordent et dissonent le développement.

Il est enfin une quatrième écriture, plus marginale et plus tardive, qui s'est mêlée courant 2018 au processus de rédaction : le montage cinématographique à proprement parler. Le documentaire *Chœur sauvage* n'a pas prétention à être une proposition d'anthropologie visuelle, et aucun des plans (donc des cadrages et des grains) qui le constituent n'ont été initialement pensés pour être montés et moins encore montrés. Cette forme filmique consiste plutôt en une exploration parallèle de *Fractus V* par le biais des images et des sons qui donnent à voir des présences, des tâtonnements, des vides, des lenteurs et des emballements de répétitions qu'aucune captation de spectacle ne donne à voir. Plus que le récit (qui lui retient ses ardeurs fictionnelles), le montage explore en fabulant des relations entre les temps et les événements de la création. Mais cette fabulation se fait paradoxalement par une confrontation patiente et intransigeante avec des matériaux d'archives. Du dérushage au montage et aux nombreux remontages, en passant par les nombreux temps de questions, de commentaires et de discussions avec ma collègue Mona Rossi au sujet des images et des sons, la pratique de l'écriture filmique s'est révélée être une compagne primordiale pour les constructions narrative, descriptive et conceptuelles de cette thèse : elle révèle les lents processus de germination et de variation des corps et des danses au cours des répétitions, elle fait entendre plus que jamais les comptes et les souffles des danseurs et des musiciens, elle rappelle l'épaisseur du temps, et notamment ses suspensions, régulièrement habitées des clowneries de Dimitri Jourde et Patrick Williams. Tout autant que les carnets de notes et les photographies, les rushs de ce travail de terrain (168h) m'ont habité au cours du processus de

118 Titre du premier chapitre de l'ouvrage : CHAUVIER, Eric, *Anthropologie de l'ordinaire : une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
119 *Ibid.*, p. 25.
120 *Ibid.*

rédaction, et ont ainsi participé à faire de *Fractus V* et de ses artistes non seulement d'actuels compagnons de terrain, mais également des genres d'omniprésences spectrales apparaissant et faisant entendre leurs voix toujours un peu chaque jour d'écriture.

### *Proposer une micrologie, habiter une atmosphère*

Ma proximité avec *Fractus V* tout au long du travail d'écriture – en continuant d'aller sur le terrain, en dérushant, en montant, en écoutant, en relisant – n'est pas sans conséquence sur le style, la composition et la dynamique du manuscrit. Non sans une certaine obstination, ce travail cherche à donner à sentir quelque chose de l'atmosphère ou de « l'ambiance[121] » – au sens laplantinien – de la compagnie. Par le jeu de l'écriture, c'est donc un mouvement de l'ordre d'une immersion qui est ainsi recherché ; une immersion qui n'est toutefois pas celle de l'isolement, mais plutôt celle de la traversée, et qui tente précisément de donner à voir le dépliement des lignes de vie des interprètes tout au long du processus de création et de tournée. La mise en partage de cette traversée se réalise ici au travers de choix scripturaux et méthodologiques qu'il convient en préambule de présenter.

**Donner la parole à l'atmosphère**. L'atmosphère, pour un étudiant de zhineng qigong, renvoie d'abord à ce que l'on nomme un champ de *qi*. Elle est un milieu, toujours situé mais jamais rigidement circonscrit, qui se trouve dynamisé par une écologie territorialisée de souffles. Ce milieu n'est pas un arrière-plan mais un arrière-fond avec lequel le praticien cherche à entrer en osmose – au sens fractusien [chap. V] – : c'est-à-dire qu'il y cherche des impulsions à même de le pénétrer, de le ré-équilibrer, peut-être de le renforcer. Pour lui, l'écologie est d'abord un enjeu méthodologique. Chaque champ de *qi* porte sa propre puissance, ses rythmes et ses qualités, et donc son potentiel transformateur pour celui qui s'y lie. La description de la compagnie de *Fractus V* est habitée par cette sensibilité atmosphérique, laquelle se manifeste notamment par le récit des rythmes d'habitation des

121 « L'ambiance inclut le sujet. Elle est englobante. Elle enveloppe le sujet et l'objet, estompe la séparation sans pour autant l'abolir totalement, ce qui serait alors, d'un point de vue occidental, de l'hallucination ou du délire. Elle suspend la séparation. Aucun mot de la langue française ne parvient à mon avis à rendre compte d'une telle expérience. » LAPLANTINE, François, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, p. 66.

espaces de création et de tournée, du tracé des corps dans ces espaces, des modulations de la densité de l'air qui en résultent.

**Tenter une polyphonie**. À l'évidence, les parcours narratifs comme réflexifs dessinés au fil du manuscrit n'ont pas prétention à épuiser l'expérience de *Fractus V*, ni de mon point de vue, ni de celui des interprètes. Ils tentent bien plutôt d'embrasser et d'embraser la complexité du terrain en opérant toutefois certains choix de composition qui structurent l'avancée du récit. Parmi ces océans de complexité que constituent chacun des compagnons de recherche, tous n'interviennent pas de manière égale au fil du manuscrit. Dimitri Jourde, parce qu'il est celui par qui je suis entré dans la compagnie, celui qui m'a d'abord accordé sa « confiance[122] » dans nos échanges, celui que j'ai suivi parallèlement avec le spectacle *Celui qui tombe*, et celui avec qui j'ai pu effectuer un entraînement en octobre 2016, peut ainsi être considéré comme un genre de fil rouge.

Pour autant, au gré du récit, de l'écoulement du temps et de ma propre familiarisation avec les membres de la compagnie, je propose de mêler toujours plus les mots et les gestes de l'acrobate à ceux de ses partenaires afin de révéler les accords tout autant que l'hétérogénéité criade du groupe[123], et tenter ainsi de faire entendre *Fractus V* dans sa dimension intrinsèquement polyphonique. Cette polyphonie n'a par ailleurs rien d'un paysage figé où chaque voix camperait immuablement une position. À l'instar de mélodies, les regards d'interprètes évoluent également à travers le temps, se modulent au gré des situations de création et de tournée, au gré des fatigues et des enthousiasmes, des familiarités et des tensions. La description de l'hétérogénéité ainsi que de la modulation des voix des artistes constitue une dimension majeure de l'étude longitudinale des processus de transformation des interprètes au travers de *Fractus V*.

---

122 « L'idéal qui est ici visé, c'est de passer des regards croisés aux regards partagés, consistant dans une attitude de rupture avec une conception asymétrique de la science fondée sur la captation d'informations par un observateur absolu qui surplomberait la réalité étudiée, mais n'en ferait pas partie. Il n'existe pas d'ethnographie sans confiance et sans échange », François Laplantine, *La description ethnographie*, *op. cit.*, p. 23.

123 La consultation des extraits d'entretien regroupés en annexe pourra notamment fournir un éloquent aperçu de cette dernière. Au cours de ces trois années d'enquête, j'ai pu tenter de systématiser certains types d'entretien : « trajectoire d'interprète » (regard rétrospectif sur la construction d'une carrière), « matrice sensorielle » (analyse du corps sensible d'un interprète et de sa relation à un environnement de création), « mutation » (discussion post-première), « expérience de la scène » (étude des sensations de l'artiste en scène), « traversée » (transformation de l'expérience de la scène un an après la première). Jamais, pourtant, deux entretiens ne se seront vraiment ressemblés, chaque interprète me révélant au gré de son discours des pans de complexité inattendus que je m'efforçai alors d'interroger.

**Décentrer le chorégraphe**. L'horizon d'un récit polyphonique du travail de terrain conduit, entre autres choses, à ne pas procéder à l'exercice de la ré-intégration étoffée du projet de *Fractus V* dans l'œuvre de son chorégraphe. Est substitué à ce geste une réflexion sur l'écologie des désirs ayant, d'une part, porté Larbi Cherkaoui à inviter cette équipe de création, et ayant, d'autre part, porté ces derniers à lui répondre favorablement [chap. II-1]. Sans passer sous silence la proximité du projet de création de *Fractus V* avec cette forme de spectacle-rencontre à laquelle l'anversois s'est déjà essayé – *zero degrees* (2005) avec Akram Khan, *Dunas* (2009) avec Maria Pagès, *Play* (2010) avec Shantala Shivalingappa, et aujourd'hui *Session* (2019) avec Colin Dunne –, il importe ici de trouver une écriture qui non seulement décentralise le chorégraphe et donc le poids de son histoire, mais également rende compte de l'intrication fondamentale du spectacle avec les trajectoires de vie des interprètes eux-mêmes. Et si la polyphonie doit avoir une voix principale, il s'agirait de celle de Dimitri Jourde, car mon travail suit des danseurs avant de suivre un chorégraphe. Mais *Fractus V* n'est pas réductible à une sorte de poursuite logique de l'itinéraire esthétique d'un homme ; il est l'épreuve d'une convergence de désirs d'entre'transformation. Il est un événement presque appelé par les histoires de chacun, et non pas uniquement par celle de son premier désirecteur. Et cette affirmation ne réduit en rien le caractère fondateur du geste d'invitation adressé par Larbi Cherkaoui, ni l'importance du travail de production mis en œuvre par l'équie administratice d'Eastman : elle propose, plutôt, de prêter attention à la multiplicité des lignes qui forment, dans leur interpénétration, l'équipe de *Fractus V*.

**Approche micrologique**. Ni historique, ni comparatiste, ni même esthétique (au sens usuel de l'analyse des formes spectaculaires), ce récit est d'abord d'inspiration ethnographique[124]. C'est pour tenter de rendre compte des modes de frayage des artistes au travers du processus de création et de la tournée qu'il se construit à la manière d'une étude « [micrologique][125] » d'une compagnie. Cette étude procède par approfondissement davantage que par étalement, et cet approfondissement nécessite pour opérer une forme de gainage de la narration ainsi qu'une certaine sobriété référentielle. Dans le champ de la scène contemporaine en danse, seules quelques références passagères aux pratiques de travail

124 La bibliographie présente en fin de manuscrit rend cependant compte de lectures excédant le champ de l'approche ethnographique elle-même.
125 *Ibid.*, p. 255.

d'Alain Platel, des Peeping Tom, d'Akram Khan et d'Anne Teresa De Keersmaeker viennent ainsi tout à tour et sporadiquement offrir quelques mises en perspective. Mais ces rapprochements demeurent cependant extrêmement localisés, et sont davantage d'éphémères opérateurs de contraste que de véritables mises en dialogue de deux formes de vie de compagnie. Car l'on ne peut en réalité comparer si évidemment deux processus que l'on connaît trop différemment, et ce dans la mesure où leurs descriptions respectives connaîtraient des différences d'épaisseur rendant potentiellement caduque tout entreprise rigoureuse de travail comparatif. Le récit de *Fractus V* entend donc se donner les moyens de déployer la complexité d'une expérience d'« imprégnation lente et continue[126] » d'un « [groupe humain minuscule[127]] » avec « [lequel j'entretiens] un rapport personnel[128] ». sans craindre de se disperser contextuellement. La chose est également valable du point de vue théorique dans la mesure où les quelques auteurs présentés précédemment forment, avec le terrain, le principal territoire réflexif arpenté lors de cette recherche.

### *Germination des corps et du récit*

Le futur de chacun des interprètes comme le futur de la compagnie de *Fractus V* sont le véritable point de largage, la ligne de fuite, l'inconclusion de ce récit. Au terme de ces pages, nul point, mais quelques outils conceptuels pour approcher la pratique infinie de la régénération telle que problématisée et expérimentée par les interprètes de *Fractus V*. Mais avant d'en arriver là, inexorablement, le temps s'écoule entre chacune des trois grandes parties formant l'ossature de cette thèse. Toutes trois s'ouvrent par un chapitre à caractère narratif où se racontent :

1) la première résidence de création à Barcelone,

2) la poursuite de la création à Anvers,

3) la tournée du spectacle en Europe.

126 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 13.
127 *Ibid.*
128 *Ibid.*

Avant chaque partie, il est proposé de visionner un document filmique prenant en charge le partage d'événements pas, ou peu, ou différemment évoqués par le texte :

1) la captation de *Fractus [work in progress]* réalisée en mai 2014 par la compagnie,

2) *Chœur sauvage* : un documentaire sur le processus de création de *Fractus V* réalisé en 2018 à partir des images d'archives tournées lors de mon travail de terrain,

3) la captation de *Fractus V* réalisée en 2016 par Denis Caïozzi pour 24 Images[129].

Chaque épisode narré donne par la suite lieu à un développement théorique questionnant la manière dont son espace-temps de travail problématise l'horizon de la régénération des corps par le travail en compagnie. Sont ainsi abordés les enjeux :

1) de la considération de l'interprète comme être de désirs au sein d'un processus de création,

2) des techniques de déphasage des interprètes mises en place par le dispositif de création,

3) de l'impact de la ritualisation de la représentation dans la transformation des corps.

L'organisation de cette thèse suit ainsi une progression qui n'est pas tout à fait chronologique mais plutôt germinative. J'entends par là que les différents temps et les différents développements conceptuels qui la composent ne s'envisagent pas de manière successive : ils sont bien plutôt liés par des rapports de *ramification*. Ils sont comme les déploiements d'un même enjeu au travers de trois chronotopes : le parti pris consiste à ne pas remonter[130] le temps du terrain selon le déroulé d'un raisonnement, mais d'arrimer un raisonnement à l'écoulement au temps du terrain[131]. Ce choix s'explique par le fait que les problématiques abordées ne connaissent aucune résolution trop évidente au terme des périodes de travail qui les (ex)posent. Au contraire, même. L'on ne peut dire de chaque épisode de terrain, et donc de chaque épisode de création, qu'il aboutit à la résolution de la problématique qu'il institue à son fondement. À titre d'exemple : la première de *Fractus V*, si elle est certes un seuil majeur pour les interprètes, n'est synonyme ni de la maîtrise du matériel chorégraphique, ni de l'aboutissement de la chorégraphie, et encore moins de

129 Société de production et de diffusion de documentaires et de captations de spectacles, notamment de danse.
130 Au sens cinématographique.
131 Cette remarque est avant tout valable entre les différentes parties. À l'intérieur d'elles, le temps est remonté.

l'aboutissement d'un processus de déphasage des artistes. De même, la tournée ne connaît pas sa fin : d'une part, son calendrier de production dépasse les frontières temporelles du travail doctoral, et d'autre part, les amitiés et les recherches d'interprètes qu'elle met en jeu ne sont pas mortes mais toujours (certes inégalement) vivaces en mai 2018, presque trois ans après la première du spectacle. Les enjeux 1) de la polarisation des corps, 2) de la métabolisation des apprentissages et 3) de la régénération dans la répétition de traversées chorégraphiques (ou chemins de scène) sont des problématiques ouvertes qui, plutôt que des résolutions, connaissent des modulations dans l'épaisseur du temps et de l'espace.

Chaque enjeu discuté déborde sa partie et son temps pour se poursuivre en arrière-fond dans la suite des développements – voire aussi, pour résonner rétrospectivement. C'est ce processus là que j'entends nommer en ayant recours au terme de « germination ». L'approche dite chronologique peut manquer l'ontogenèse des corps en ce qu'elle pense les événements à la manière de maillons d'une chaîne, c'est-à-dire comme des fragments de vie ré-assemblés pour donner à voir des rapports de causalité entre un avant et un après. « Les interprètes ont répété ardemment la séquence délicate du *shooting* donc ils ont su l'interpréter avec précision. » Le germinatif, quant à lui, est plus attentif à ce qui se poursuit et s'étale, à ce qui fait écho, à ce qui veille et se réveille. « Les difficultés dans l'interprétation du *shooting* reviendront peut-être. » Nos développements porteront ainsi une attention toute particulière à ce qui est amené *à faire retour* et donc à entrer (plus ou moins) en variation au cours de l'histoire de *Fractus V*. Trois documents filmiques joueront à cette fin un rôle important, car à travers leur visionnage entrecoupé de récits, il sera possible d'observer les phénomènes de « migration de gestes[132] » si importants dans l'écriture du spectacle comme dans le processus de transformation des interprètes. Ces documents seront explicitement proposés au visionnage au fil de la thèse, chacun en une temporalité distincte. Des renvois explicitement placés au terme des introductions de chacune des trois grandes parties indiquera dans quel ordre procéder à leur découverte.

132 Voir NESS, Sally Ann, NOLAND, Carrie, *Migrations of gesture*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2008.

# *Première partie / Rencontres : trajectoires d'interprètes*

## 1ÈRE VIDÉO / *Fractus [work in progress]*

**Captation en plan fixe, depuis la régie, réalisée par la compagnie Eastman en mai 2014, 26min**

Cette première étape de travail a été présentée à Wuppertal à l'occasion du 40eme anniversaire de la compagnie de Pina Bausch. Dansée par Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd, accompagnés à la musique par Woojae Park, Kazutomi 'Tsuki' Kozuki et Shogo Yoshii, cette courte pièce présente les ébauches de 11 des 20 séquences qui composeront *Fractus V*[133]. S'appropriant un texte un Noam Chosmky, elle introduit par ailleurs certaines thématiques politiques qui resteront dès lors en filigrane, à savoir : la manipulation médiatique, l'hygiène mentale, la nécessité de la constitution de groupes d'auto-défense intellectuelle face aux entreprises de normalisation des esprits.

### DÉVELOPPEMENTS

Les répétitions de *Fractus V* commencent mi-juin au Graner de Barcelone. Chaque artiste vient avec en guise de bagages des bribes de matériels chorégraphiques de son cru à partager avec ses nouveaux partenaires. Mais dans l'atmosphère de ce grand studio, le temps se distend. L'heure est aux « lenteurs de la rencontre[134] » (Larbi), aux cohabitations silencieuses, aux regards qui se scrutent, aux premiers traits d'humour, aux discrètes propagations. La compagnie qui vient est encore fragile, ses ligaments trop souples. Les interprètes vont et viennent, s'assemblent et se séparent dans l'espace du plateau, et dans les nombreux « entre moments » ou « entre vides » qui rythment ces premières répétitions, ce sont toutes les danses-fantômes qui habitent les corps des interprètes qui se manifestent.

L'occasion nous est ainsi donnée de penser qui sont, autant que ce que sont, ces corps d'interprètes qui se réunissent au plateau. D'où viennent-ils, où vont-ils, pourquoi sont-ils là ? Observant consécutivement que les interprètes de *Fractus V* cultivent tous leur langage

---

133 La remarque est tout à fait anachronique, car la production de *Fractus V* était à l'époque pressentie mais pas assurée. Dimitri Jourde ne s'était même pas encore engagé sur l'éventuelle poursuite du projet, préférant attendre de voir où *Fractus [work in progress]* aller les mener d'abord.
Au sujet de la migration des matériels chorégraphiques de *Fractus V*, voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

134 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.

kinesthésique idiosyncratique et sont présents pour l'enrichir ou le déplacer au contact de leurs partenaires, nous mobiliserons le concept de danseur-pèlerin pour tenter de comprendre ce qu'est un interprète non seulement épais, c'est-à-dire historicisé et marqué, mais également *polarisé*, pris dans le cours d'une forme de recherche personnelle portant sur le devenir de son corps et de sa danse. Nous étudierons tout particulièrement comment les répétitions barcelonaises se structurent rythmiquement, spatialement et micropolitiquement pour tenter une considération et une structuration des désirs des interprètes.

## *Deuxième partie / Côte à côte : processus de déphasage*

### 2DE VIDÉO / *CHŒUR SAUVAGE*

**Documentaire réalisé en 2018 avec Mona Rossi à partir des images d'archive de mon enquête de terrain, 49min.**

*Chœur sauvage* s'immisce dans les remous des répétitions de création de *Fractus V*. Réalisé à partir de mes propres documents d'archives, qui n'avaient pas été pensés pour être montés, le film se déroule entièrement dans l'enceinte de théâtres, et plus précisément, sur les plateaux. C'est en cet espace qu'il se met à l'affût de la vie de la compagnie, jusqu'à peu à peu jouer du montage pour chercher à danser lui-même, comme pour devenir, avec le temps, un nouvel interprète de *Fractus V* : un compagnon de l'ombre travaillant lui aussi, « à sa manière[135] », à apprendre les danses de ses partenaires pour se joindre à eux. *Chœur sauvage* n'est pas un documentaire ethnographique mais une ébauche de documentaire-ethnographe, c'est-à-dire une forme filmique cherchant à « vivre en [elle][136] » quelques « tendances des peuples qu'[elle] observe[137] ». À mesure que le montage chemine pour devenir une « caméra participante[138] », pour emprunter le mot à François Laplantine, le groupe de danseurs et de musiciens se lie de même pour devenir compagnie. Le film est porté par ce double mouvement qui n'en fut peut-être qu'un seul.

---

135 Expression canonique de *Fractus V* : danser « à sa manière » un matériel commun, allier mise en commun et différenciation.

136 François Laplantine, *La description ethnographique*, op. cit., p. 22.

137 *Ibid.*

138 Expression employée par François Laplantine au cours de sa conférence « Le cinéma ethnographique » donnée le 11 mai 2017 à l'Institut Lumière de Lyon en hommage à l'anthropologue et réalisateur Daniel Pelligra. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=YIFzk4Js5bk

Si la caméra tend à participer à ce qu'il se joue dans les théâtres, elle se refuse à commenter tout autant qu'à intervenir. La progression du film est à chercher dans les transformations des corps dansants, de la structuration des compositions musicales et de l'écologie des raccords. Chacune des parties du documentaire se construit autour d'un espace-temps singulier ; chacun de ces espaces-temps, en raison du moment de la création qu'il saisit, implique une certaine qualité rythmique : les premières rencontres seront hachées, les choses deviendront confuses, puis se lieront, avant de s'étaler. Si les voix sont fréquentes, elles ne sont souvent pas compréhensibles. Lorsqu'elles sont compréhensibles, elles ne se comprennent généralement pas entre elles : plusieurs artistes ne parlent que très peu l'anglais, les traductions sont parfois hasardeuses, il faudra pourtant essayer de communiquer. Il ne faudra donc pas attendre de ces voix qu'elles viennent expliquer explicitement la teneur de ce qu'il se joue dans le studio, encore moins les enjeux dramaturgiques du spectacle en devenir. *Chœur sauvage* tente un récit qui prête attention aux interprètes[139] et préfère les errances des corps aux discours d'intention et de rationalisation du processus de création. Quatre titres viennent néanmoins orienter les regards et séquencer le film selon une logique qui se veut (elle aussi) plus germinative que chronologique. Elles sont elles-mêmes encadrées par une introduction et une conclusion appelant et rappelant le titre du film.

*Introduction*. Au son du *sarod* de Soumik Datta et des frappes au sol de Fabian Thomé, l'on entre dans le film entre obscurité et lumière. Des ombres variablement distinctes dansent puis chantent ensemble. Quelque chose d'une communauté se laisse entrapercevoir.

*1. Suivre les lignes*. À Barcelone, la fabrique du commun commence par l'apprentissage des chemins des partenaires danseurs et musiciens. Les comptes, les souffles et les percussions guident les pas.

*2. Flairer les accords*. À Anvers, sur le plateau du Kunst Humaniora, se dessinent de premiers lieux communs. Des espaces chorégraphiques où cohabiter, au prix de quelques confusions.

---

139 Dont Larbi Cherkaoui, mais en tant qu'interprète ; bien que plusieurs plans laissent suggérer, à raison, que la meute qui se dessine au gré des répétitions a un chef institué, et qu'il se trouve également être le chorégraphe.

*3. Partager le temps*. La Rode Zaal, deSingel. Pour les artistes comme pour le documentaire, cet espace est d'abord celui du montage des matériels chorégraphiques. L'heure est aux efforts d'agencements, de la danse et du temps (qu'il reste avant la première).

*4. Former la meute*. De la Rode Zaal au Mercat de les Flors en passant par la Suisse. En-deça du matériel que l'on suit, c'est la (re)constitution progressive de la compagnie qui est montée au travers de jeux de combat et de mouvements de sol pouvant figurer l'avancée d'une meute.

Entre chacune de ces séquences, des matériels chorégraphiques reviennent tout particulièrement : les *hips*, le *hip hop*, le *solo* de Dimitri Jourde, le *flamenco* et le *solo* de Fabian Thomé, ainsi que le *shooting* et les *jumpings*. Les deux premiers sont des exemples remarquables de transmission, les trois suivants d'écritures idiosyncratiques, et les deux derniers d'écriture collective. Le second élément récurrent n'est pas un matériel mais un temps : celui de l'échauffement de Dimitri Jourde, qui n'est autre que celui par lequel tout ce travail auprès de *Fractus V* a commencé.

**DÉVELOPPEMENTS**

La résidence de création reprend au début du mois d'août à Anvers, d'abord sur le plateau du Kunst Humaniora, ensuite sur la scène de la Rode Zaal (deSingel), où le spectacle sera présenté pour la première fois à l'issue des répétitions, le 16 septembre 2015. Le récit des deuxième et troisième résidences de création est conjointement celui d'une montée en tension à l'approche d'une *dead-line* (la présentation du spectacle), celui des difficultés à apprendre, à se comprendre et à composer ensemble, et celui d'un redoublement d'efforts pour *faire tenir* ensemble une structure spectaculaire précaire (car reposant davantage dans le tissu relationnel de ses interprètes que dans son écriture chorégraphique même).

Le temps anversois de la création de *Fractus V* est un remarquable temps d'invention. Par « invention », je n'entends pas ici désigner les trouvailles chorégraphiques, mais bien plutôt le fruit des recherches des interprètes pour se frayer un chemin dans des matériels chorégraphiques étrangers dans un temps (toujours-trop) restreint. Au premier abord, le

dispositif de création repose effectivement sur un paradoxe : les interprètes cherchent à se déphaser en territorialisant des matériels écrits par d'autres, mais les conditions de production du spectacle couplées à l'hétérogénéité de leurs technicités leur interdisent de procéder à une étude prolongée et rigoureuse des nouveaux chemins de mouvements qui leur sont proposés. Dans une pareille situation, peut-on imaginer que les interprètes parviendront à régénérer leur propre langage par l'apprentissage ? Seront-ils contraints de tordre les matériels des autres aux plis de leurs propres habitudes kinesthésiques ? Comment traverseront-ils un épisode unanimement reconnu comme absolument éprouvant tant psychologiquement (comprendre, analyser, mémoriser) que physiquement ? Notre étude s'engouffrera dans cette zone de turbulences afin de tenter une compréhension du mode d'éducation, au sens d'*ex-ducere*, c'est-à-dire de sortie de soi, à l'œuvre dans *Fractus V*. Par l'étude des gestes, des situations et des dispositions d'apprentissage, nous chercherons à comprendre comment les artistes s'emploient à apprendre « à leur manière », c'est-à-dire *depuis* leur corps, non pas pour refaire ce qu'ils savent faire, mais pour laisser émerger une étrangéité depuis les recoins de leurs possibles.

## *Troisième partie / Retrouvailles : rituels de trans'formation*

### 3ÈME VIDÉO / *FRACTUS V*

**Film du spectacle réalisé en mai 2017 à la Maison de la Danse de Lyon par Deni Caïozzi, produit et diffusé par ARTE et 24Images, 75min.**

Au terme de la deuxième année de tournée de *Fractus V*, les équipes de Denis Caïozzi et d'Arte Concert investissent la Maison de la Danse pour procéder à la captation du spectacle. Ce film de spectacle est une alternative heureuse aux captations en plan fixe réalisées depuis la régie à chaque représentation par la compagnie.

### DÉVELOPPEMENTS

La fin de la résidence de création marque une forme de rupture existentielle pour la compagnie de *Fractus V* : après des semaines passées les uns aux côtés des autres, jours après jours, tenus toujours plus fermement par le resserrement de l'horizon, les voilà rendus

au soufflet cacochyme de l'intermittence. La fragilisation de l'intégrité de la compagnie n'est cependant pas synonyme de son affaiblissement. Débarrassés des tensions inhérentes aux incessantes pratiques d'apprentissage ayant scandé le « workshop géant[140] » (Dimitri) de la création, les interprètes se trouvent disposés à de nouvelles modalités d'engagement dans la danse comme dans leurs relations. Sur scène, les artistes connaissent des intensités collectives, des sensations d'« osmose[141] » qu'ils considèrent comme les épiphanies poursuivies par tout le travail accompli jusqu'à présent. Au fil des mois, la chorégraphie continue d'évoluer. La compagnie également : des tensions naissent et parfois disparaissent, des inimitiés et des amitiés se tissent, des blessures se contractent. Il faut apprendre à faire avec des remplaçants occasionnels, il faut apprendre à faire avec la vie qui continue, qui se tisse à la danse pour l'intensifier ou parfois distraire les danseurs.

Souvent négligée par les études de génétique des spectacles car esthétiquement de moindre importance, la tournée constitue à l'inverse pour les interprètes non plus le lieu d'une recherche, mais le temps de la structuration et de l'organicisation des apprentissages. Étudier de tels processus demandera de réorienter notre regard pour considérer plus largement le processus proprement intermittent du *redevenir compagnie*, tant en situation de répétitions qu'au cours des représentations. Nous tenterons ainsi de comprendre comment la ritualisation du spectacle – c'est-à-dire sa répétition et la structuration énergétique de cette répétition autour d'un processus du devenir-compagnie – opère comme un rendez-vous régénérant et réaccordant les dynamiques et les relations esquissées au cours de la résidence de création.

140 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 125.
141 *Ibid.,* p. 136.

# PROJET /

# *FRACTUS V*

1. NOTE D'INTENTION DE SIDI LARBI CHERKAOUI

2. MEMBRES DE LA COMPAGNIE DE *FRACTUS V*

3. REPÈRES CHRONO-TOPOLOGIQUES

# 1. Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui

In May 2014, I presented a short creation for the 40th anniversary of the Pina Bausch's *Wuppertal Tanztheater*. *Fractus* was a trio in which I wanted to discuss the fracture between the individual and society. The performance was inspired by the texts of the Jewish-American linguist and political philosopher Noam Chomsky. If I translate Chomsky's ideas for myself, I gain the insight that :

*'The only way the individual is able to protect himself against political and social propaganda, is to study all the information available. Each day we are bombarded with news that tries to influence our thinking. It is a very intensive exercise to filter everything and to resist believing what we are told to believe.'*

Looking for primary movements on the edge of the tribal and folklore, this short performance raised the desire for more.

In *Fractus V*, I want to deepen the questions on information and manipulation ; propaganda versus a more 'objective' and factual approach. I also take as a starting point 'liberty of expression'. Certain taboos are often broken these days and certain truths are undeniable but we still miss the capacity to digest them or place them in the right context. Because of that we are often pushed in an 'us versus them' mentality. We have the information, but we don't know how to use it. Questions I ask myself :

*'It seems certain freedoms still need to be framed ? How neutral can our thinking be ? How much do we identify ourselves with the causes of the injustices in society ? Where does personal responsibility starts or ends ?'*

Chomsky's fundamental plead for 'freedom of speech' against the political attempts to control and to manipulate the media, resonates with my need as an artist for a space to constantly reinvent my own identity. This necessary process of renewal doesn't happen gradually. It happens through radical fractures and being able to let go of the past. Evolution is the combined result of an endless series of small and big revolutions. Every day is a rite of passage, a point of no return.

*Fractus V* is a creation with five, very different, contemporary dancers. The French virtuosic dancer Dimitri Jourde has a circus formation. The American Johnny Lloyd comes from a Lindy Hop background and is originally a musician. The Spanish dancer Fabian Thomé Duten started his career as a flamenco dancer with Joaquin Cortés and Patrick Williams Seebacher / Twoface earned his credits in hip hop and breakdance battles. I, Sidi Larbi Cherkaoui, enriched my own fluent dance language through exchange with different dance traditions for the past 15 years.

We all have different dance backgrounds and but still our movements dialogue with each other. And we share the desire to create an interesting community, both on stage and in daily life.

The live music continues this philosophy. I collaborate with the Japanese percussionist and singer Shogo Yoshii, the Korean singer and musician Woojae Park, Indian, virtuosic Sarod musician Soumik Datta and Congolese singer Kaspy N'dia. They are all experts in their own music traditions but also curious for cross-fertilizations. They are all musicians with whom I already collaborated.

Nine different nationalities and outspoken identities will dialogue to come to an intense, dramatic and fluent whole.

*Fractus V* stands for the natural fractures which are necessary to grow and become stronger.

Sidi Larbi Cherkaoui, March 2015

*Traduction de la compagnie Eastman*

Pour les 40 ans du Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, j'ai créé en mai 2014 une courte pièce intitulée *Fractus* . Il s'agissait d'un trio dans lequel j'ai voulu montrer que l'individu est en porte-à-faux par rapport à la société. La pièce s'inspirait de textes du linguiste et penseur politique juif américain Noam Chomsky. En incorporant les idées de Chomsky à ma propre réflexion, j'en arrive à cette conclusion :

« L'individu ne peut s'armer contre la propagande politique et sociale qu'en examinant minutieusement les informations. Nous sommes submergés chaque jour de nouvelles qui tentent d'agir sur nos pensées ; filtrer tout cela et ne pas croire tout simplement ce qu'on nous fait ingurgiter est un exercice d'une grande intensité. »

Pendant la recherche de mouvements primaires, d'une danse informe proche de l'expression tribale et folklorique, il est devenu évident que ce bref spectacle était un premier pas vers une création plus aboutie.

Dans *Fractus V* je veux approfondir les questions liées à l'information et à la manipulation, l'opposition entre la propagande et une approche plus « objective » des faits. Un autre point de départ est la « liberté d'expression ». À travers elle, sans doute, de plus en plus de tabous sont brisés et certaines vérités nous assaillent ; pourtant, il nous manque souvent la capacité d'absorber ces vérités concrètes ou de les situer dans le contexte adéquat. C'est précisément pour cette raison que nous sommes malgré tout poussés à la pensée antagoniste du « nous et eux ». L'information est présente, mais nous ne savons pas comment l'aborder.

Voici des questions que je me pose : « Apparemment, certaines libertés réclament quand même un certain cadre ? Dans quelle mesure notre capacité de réflexion est-elle encore neutre ? À quel point nous identifions-nous aux causes des dysfonctionnements dans notre société ? Où commence et où finit la responsabilité individuelle ? »

*Fractus V* est créé par cinq danseurs contemporains peu ordinaires. Le danseur virtuose français Dimitri Jourde s'est formé aux arts circassiens. L'Américain Johnny Lloyd , qui est musicien à l'origine, vient de l'univers du Lindy Hop. L'Espagnol Fabian Thomé Dutena a fait ses débuts professionnels comme danseur de flamenco chez Joaquin Cortés, tandis que Patrick « TwoFace » Williams a fait ses armes dans le hip hop et les battles de breakdance. Moi-même, Sidi Larbi Cherkaoui, j'ai tenté au cours de ces 15 dernières années d'enrichir sans cesse mon langage chorégraphique fluide à travers des rencontres avec des formes de danse plus traditionnelles.

Même si notre formation à la danse n'a pas été la même, nos gestuelles se rencontrent ; l'envie de constituer une communauté captivante, tant sur le plateau qu'en dehors, domine.

La musique interprétée en live participe à cette philosophie. Je travaille avec le percussionniste et chanteur japonais Shogo Yoshii , le chanteur et musicien coréen Woojae Park et le joueur de *sarod* virtuose indien Soumik Datta. J'ai déjà collaboré à plusieurs reprises avec ces musiciens, tous spécialistes de leurs propres traditions musicales, mais également toujours à l'affût de fertilisations croisées.

Neuf nationalités affirmées s'engagent dans un dialogue afin de forger un ensemble intense, prenant et fluide.

*Fractus V* exprime la rupture naturelle qui est souvent nécessaire afin d'en ressortir plus fort.

Sidi Larbi Cherkaoui, mars 2015

# 2. Mots du dramaturge

## Antonio Cuenca Ruiz

« Comment se fait-il que nous disposions d'autant d'informations, mais que notre connaissance des choses soit si pauvre ? » s'interroge le philosophe Noam Chomsky. Depuis une vingtaine d'années, la liberté de conscience et d'expression sont d'autant plus questionnées que l'information se démultiplie exponentiellement. Dans le maelstrom d'actualités et d'images où nous sommes pris, quelle place reste-t-il pour une pensée autonome ?

Sidi Larbi Cherkaoui part de ce questionnement et dégage notamment deux flux de pensée. Certaines idées nous viennent de ce que l'on entend, d'une histoire racontée, d'un livre lu, voire des publicités qui nous endoctrinent.

Ces idées se différencient de celles suscitées par ce qui nous arrive, par ce que nous vivons, par ce que nous touchons, sentons, mangeons…

Il existe donc une pensée du corps, une façon de réfléchir *en soi-même* ou *avec soi-même*. Cette méditation par le corps, qui naît à la surface de la peau et pénètre en notre fort intérieur, est-elle synonyme de quiétude, de sérénité ? S'agit-il de bâtir, par la pensée, un cocon nous protégeant des assauts du monde extérieur, de ses actualités violentes et contradictoires ? Peut-être pas, répond Sidi Larbi Cherkaoui. Nos opinions elles-mêmes entrent en concurrence tandis l'esprit s'agite seul. Aussi la pensée *en soi-même* risque-t-elle de devenir un huis-clos, et son cocon bienfaiteur une prison. Notre être, alors, se fracture en autant de « moi » qu'il a de pensées simultanées. Cette identité en lambeaux est un continent aux idées morcelées, à la dérive. Et, sur ces îlots, « moi » se regarde à la troisième personne.

*Fractus V* explore cette dislocation, celle d'un corps, d'une peau, de mains et de regards, qui, à plusieurs, pensent : « nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux. »

# 3. Les membres de la compagnie de *Fractus V*

La compagnie présentée ci-dessous ne correspond pas strictement au générique du spectacle que l'on trouvera sur le site internet de la compagnie. Seules les personnes que j'ai fréquemment rencontrées en résidence de création et les membres de l'équipe de tournée sont mentionnés.

En outre, les rôles (« danseur », « chanteur ») attribués sont ceux à l'œuvre au sein de cette création en particulier et ne rendent pas compte de l'ensemble des compétences des personnes.

Pour la liste complète des personnes ayant pris part au projet, voir l'annexe 7, « Générique de *Fractus V* », p. 18-19.

## INTERPRÈTES

SIDI LARBI CHERKAOUI, dit Larbi Cherkaoui, chorégraphe, danseur et chanteur

SOUMIK DATTA, instrumentiste et chanteur

DIMITRI JOURDE, danseur et chanteur

JOHNNY LLOYD, danseur, instrumentiste et chanteur

KASPY N'DIA, chanteur

WOOJAE PARK, instrumentiste et chanteur

FABIAN THOMÉ DUTEN, dit Fabian Thomé, danseur

PATRICK 'TWOFACE' WILLIAMS SEEBACHER, dit Patrick Williams, danseur

SHOGO YOSHII, instrumentiste, chanteur et danseur

## ASSISTANTS ET DRAMATURGIE

JASON KITTELBERGER, assistant chorégraphe et danseur remplaçant occasionnel

ELIAS LAZARIDIS, assistant chorégraphe (non-officiel) et danseur remplaçant occasionnel

ANTONIO CUENCA RUIZ, dramaturge

KAZUTOMI 'TSUKI' KOZUKI, regard extérieur lors de la création

## PRODUCTION ET ÉQUIPE TECHNIQUE

ARNOUT ANDRÉ DE LA PORTE, producteur et *tour manager*

MATHIAS BATSLEER, technicien lumière

LARS BOOT, producteur et *tour manager*

JANNEKE HERTOGHS, technicienne plateau

KRISPJIN SCHUYESMANS, créateur lumière et technicien lumière

ELISABETH KINN SVENSSON, costumière

PATRICK 'SHARP' VANDERHAEGEN, directeur technique et régisseur plateau

JEF VERBEECK, créateur sonore et technicien son

## REMPLAÇANTS OCCASIONNELS

KAZUNARI ABE, instrumentiste et chanteur

SHAWN FITZGERALD AHERN, danseur

GIULIANO MODARELLI, instrumentiste et chanteur

# 4. Création, tournée et suivi de *Fractus V*

**2002 –** Dimitri Jourde rencontre Sidi Larbi Cherkaoui au Théâtre de la Ville à Paris après une représentation du spectacle *D'avant*.

**2013 –** Johnny Lloyd rencontre Sidi Larbi Cherkaoui à Buenos Aires alors que ce dernier est occupé à la création de *Milonga*.

**2013, juillet –** Sidi Larbi Cherkaoui rencontre Fabian Thomé Duten à Macao alors que celui-ci danse et chorégraphie pour le spectacle *TABOO* produit par Franco Dragone.

**2013, dernière semaine du mois de décembre –** Après l'avoir repéré sur Youtube, Sidi Larbi Cherkaoui retrouve Patrick Williams à Tokyo pour une session d'improvisation.

## *Fractus [work in progress]*

**2014, 1er semestre** – Première résidence de création pour *Fractus [work in progress]* à l'Espace Marie Chouinard de Montréal avec Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd.

**2014, 1er semestre (plus tard) –** Deuxième résidence de création pour *Fractus [work in progress]* au Baerum Kulturhus à proximité d'Oslo avec Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd, les musiciens Shogo Yoshii et Woojae Park, ainsi que l'assistant-danseur-musicien Kazutomi 'Tsuki' Kozuki.

**(2014, mars –** Sidi Larbi Cherkaoui retrouve Fabian Thomé Duten à Bruxelles pour une session d'improvisation.**)**

**2014, 3 mai 2014 –** Présentation de *Fractus [work in progress]* à Wuppertal pour le 40eme anniversaire de la compagnie Pina Bausch.

**2015, 3 juin –** Je rencontre Dimitri Jourde au Théâtre de la ville de Paris à l'occasion d'une représentation de *Celui qui tombe* de Yoann Bourgeois. Quelques jours après notre discussion, l'acrobate négocie avec Sidi Larbi Cherkaoui ma présence pour quelques journées à Barcelone pour la première résidence de création de *Fractus V*.

## *FRACTUS V*, CRÉATION

**2015, seconde moitié du mois de juin –** Première résidence de création pour *Fractus V* dans le studio du Graner à Barcelone, avec les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé Duten, Patrick Williams Seebacher, les musiciens Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii, et l'assistant à la mise en scène Jason Kittelberger.

**2015, du 16 au 21 juin –** J'arrive au Graner pour les premiers jours de répétitions. À leur issue, Sidi Larbi Cherkaoui accepte que je vienne suivre la création du spectacle à Anvers.

**2015, du 6 août au 15 août –** Deuxième résidence de création de *Fractus V* au Kunst Humaniora d'Anvers.

**2015, 11 août –** J'arrive à Anvers pour suivre la résidence de création.

**2015, du 18 août au 15 septembre –** Troisième résidence de création de *Fractus V* sur la scène de la Rode Zaal (Campus International des Arts – deSingel) à Anvers.

**2015, du 16 au 24 septembre –** Huit représentations de *Fractus V* au deSingel d'Anvers (avec un seul jour de relâche).

**2015, 19 septembre –** Je rentre à Grenoble.

## *FRACTUS V*, TOURNÉE

*La tournée comptabilise actuellement 77 dates, et 4 sont encore à venir cette saison.*
*Les 27 dates suivies dans le cadre du travail de terrain sont marquées d'un [TERRAIN]*

- 2015

**2015, du 16 au 24 septembre [TERRAIN] –** deSingel, Anvers (Belgique)

**2015, du 23 au 25 octobre** – Tanzhaus, Düsseldorf (Allemagne) Kaspy N'dia rejoint l'équipe des musiciens de *Fractus V* à Düsseldorf après l'obtention de son visa.

**2015, du 10 au 11 novembre** – Concertgebouw Brugge, Bruges (Belgique)

**2015, du 13 au 14 novembre** – Stadsschouwburg Groningen, Groningen (Allemagne)

**2015, 18 novembre [TERRAIN]** – Baerum Kulturhus, Oslo (Norvège)

**2015, du 2 au 3 décembr**e – Stuk, Louvain (Belgique)

- 2016

**2016, du 6 au 7 janvier** – Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Luxembourg (Luxembourg)

**2016, du 14 au 17 janvier [TERRAIN]** – Mercat de les flors, Barcelone (Espagne)

**2016, du 11 au 12 février** – Schauspielhaus Köln, Köln (Allemagne)

**2016, 24 mars –** L'Alb'Oru, Bastia (France)

**2016, 18 avril** – Gessner Allee, Zurich (Suisse)

**2016, 21 avril [TERRAIN]** – Dampfzentrale Bern, Berne (Suisse)

**2016, du 23 au 24 avril [TERRAIN]** – Kaserne, Bâle (Suisse)

**2016, 27 avril [TERRAIN] –** Château-Rouge, Annemasse (France)

**2016, 29 avril** – Théâtre du Jorat, Mézières (Suisse)

**2016, 3 mai** – Staatstheater Darmstadt, Darmstadt (Allemagne)

**2016, du 7 au 9 juin [TERRAIN]** – La Villette, Paris (France)

**2016, 17 juin** – Ludwigsburger Schlossfestpiele, Ludwigsburg (Allemagne)

**2016, du 10 au 11 septembre** – Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (Pays-Bas)

**2016, du 13 au 14 septembre [TERRAIN]** – Internationaal Theater Amsterdam, Amsterdam (Pays-Bas)

**2016, du 17 au 19 octobre [TERRAIN] –** Participation à un entraînement donné par Dimitri Jourde au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

**2016, du 27 au 28 octobre [TERRAIN]** – Sadler's Wells, Londres (Grande-Bretagne)

**2016, 15 novembre** – Wexner Center of the Arts, Columbus (Etats-Unis)

**2016, du 18 au 19 novembre** – National Arts Centre, Ottawa (Canada)

- 2017

**2017, du 20 au 21 janvier** – Festpielhaus Sankt-Pölten, Sankt-Pölten (Autriche)

**2017, 1 avril –** TANDEM Hippodrome de Douain Douai (France)

**2017, du 16 au 19 mai [TERRAIN]** – Maison de la Danse, Lyon (France)

**2017, 28 mai** – Forum Karlin, Prague (République Tchèque)

**2017, 9 juin** – L'Arsenal, Metz (France)

**2017, du 26 au 27 septembre** – Romaeuropa Festival, Rome (Italie)

**2017, du 11 au 14 octobre** – Kampnagel Internationale Kulturfabrik, Hambourg (Allemagne)

- 2018

**2018, 2 février** – Opéra de Rouen, Rouen (France)

**2018, du 21 au 22 février** – Anthéa, Antibes (France)

**2018, du 22 au 26 mai [TERRAIN]** – Théâtre National de Bretagne, Rennes (France)

**2018, du 11 au 15 juillet** – Jacob's Pillow Festival, Becket (Etats-Unis)

**2018, 12 septembre** – Le Temps d'Aimer la danse, Biarritz (France)

**2018, 15 septembre** – Stadsschouwburg Utrecht, Utrecht (Pays-Bas)

**2018, 21 septembre** – De Warande, Turnhout (Belgique)

**2018, 29 septembre –** *Eins, Zwei, Drei* de Martin Zimmermann au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, créé et interprété avec Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon.

- À venir en 2019

**2019, du 7 au 9 mars [TERRAIN]** – deSingel, Anvers (Belgique)

**2019, 22 mars** – Sava Centar, Belgrade (Serbie)

# Première partie /

# Rencontres : trajectoires d'interprètes

**Introduction à la 1ère partie.** Terrains

**Film n°1.** *Fractus [work in progress]*, captation, Eastman, 2014, 26'

**Chapitre I.** Juin 2015 : présences spectrales en Catalogne

**Chapitre II.** Des corps-pèlerins

**Chapitre III.** Chorégraphier le commun

**Premier bivouac**. Souffler dans les fêlures

# Introduction à la 1ère partie.

## Terrains

Le fil rouge de ce premier chapitre consiste en une situation : un chercheur part suivre le processus de création du spectacle *Fractus V* avec pour projet d'étudier les phénomènes de transformation des corporéités des danseurs, tant en contexte de création qu'en contexte de tournée. Très vite, il comprend qu'il ne comprend pas où et comment se jouent les transformations qu'il est venu observer. Il ne les voit pas, alors même qu'il ne cesse d'en entendre parler. S'ouvre alors à lui une nouvelle enquête : de quelles transformations la danse de *Fractus V* est-elle le nom ?

Évoquer la dimension transformatrice de l'expérience de la danse peut sonner comme une évidence. C'est pourtant à cette évidence que ce premier chapitre entend si ce n'est s'attaquer du moins s'atteler (*i.e.* s'accrocher). Car effectivement, à l'endroit même de la transformation se jouent les fondements de la pensée micropolitique de la danse, c'est-à-dire : la pensée de la danse comme espace-temps de production d'humains en-devenir[1]. Or, il en va quelque fois de la rhétorique de la transformation en danse comme de l'appel à la libération des énergies dans un discours de management : l'image est parlante vue depuis le perchoir d'une pensée libérale. Elle devient floue, voire simplement hors de propos, dès lors que l'on s'intéresse à ses conditions matérielles, pratiques comme philosophiques. Comment décrire et analyser la ou les transformations à l'œuvre dans la danse ? Plus spécifiquement, quelles réalités tangibles mettre derrière les discours de soif de transformations et d'apprentissages qui animent les cinq artistes de *Fractus V* ? Cette dimension transformatoire, je tenterai ici de la ressaisir à hauteur des premiers temps du travail de terrain mené à Barcelone, en mobilisant parallèlement au récit ethnographique les écrits d'anthropologues, de philosophes et de théoriciens du théâtre et de la danse.

---

1 D'entrée de jeu, par hygiène intellectuelle, nous laisserons de côté tout discours entendu qui proposerait de « penser » que le mouvement étant changement, et donc transformation, alors la danse, en qualité d'art par excellence du mouvement serait par la même un art par excellence de la transformation.

En préambule aux développements à venir, commençons par défricher quelque peu théoriquement le terrain. Que peut-on entendre par le terme même de « transformation » dans les champs de la danse ? À bien l'écouter, le terme nous révèle d'abord deux notions, majeures pour qui étudie les mutations perceptuelles d'un artiste : d'abord celle de « transe », état s'il en est de modification des sens, puis celle de « formation », période (plus ou moins définie) au cours de laquelle les sens de l'artiste se voient fortement pliés (ou affinés, affûtés, forgés, spécialisés, rétrécis, expertisés, formatés…). L'on observe donc, d'une part, une transformation au temps court, épiphanique, et d'autre part, une transformation au temps long, géologique. Deux entrées qui rappellent, sans pour autant les recouper exactement, les catégories du superficiel et du profond, et nous amènent à penser la trace. Toute transformation laisse-t-elle des traces ? Comment ? Peut-on opérer des distinctions entre ces traces ? Par ailleurs, la définition sommaire de la transe nous renvoie à un troisième dualisme : l'état et le passage. L'état comme dispositif, agencement général d'une corporéité, d'où se dessinent des faisceaux de tendances de mouvements ; le passage comme processus de changement d'un état à un autre. Autrement dit, en termes spino-deleuziens : l'affection (*affectio*) et l'affect (*affectus*).

> D'un état à un autre, d'une image ou idée à une autre, il y a donc des transitions, des passages vécus, des durées par lesquelles nous passons à une perfection plus grande ou moins grande. Bien plus, ces états, ces affections, images ou idées ne sont pas séparables de la durée qui les rattache à l'état précédent et les fait tendre à l'état suivant. Ces durées ou variations continues de perfection s'appellent « affects » (*affectus*) […] L'*affectio* renvoie à un état du corps affecté et impliqué la présence du corps affectant, tandis que l'*affectus* renvoie au passage d'un état à un autre, compte tenu de la variation corrélatives des corps affectants[2].

Ces trois dualismes pourraient eux-mêmes être subsumés sous une opposition plus générale entre les catégories de l'éphémère (la transe épiphanique, le changement superficiel et le passage) et du durable (la dimension géologique de la formation, le changement profond et l'état stable). Poser la question du potentiel transformatoire d'une pratique pour un artiste semble donc inviter, avant tout, à se positionner sur une échelle de temps, et donc, sur une ligne de vie. Il a été dit précédemment de *Fractus V* qu'il pose en son cœur la recherche de « fertilisations croisées[3] », de la possibilité d'une entre'transformation. Lorsqu'il n'était

2 DELEUZE, Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 66-67.
3 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 70.

encore que *Fractus [work in progress]*, le projet consistait (entre autre) en une réunion de trois danseurs à l'aube de leurs 40 ans ; une occasion de dresser un bilan, de revenir à quelques fondamentaux (les danses urbaines), mais aussi de constater les écarts entre les chemins d'évolution empruntés par chacun, afin d'apprendre de ces écarts. Dans son ouvrage *La vie des arbres* (2011), le botaniste Francis Hallé se plaît à citer la proposition suivante de Paul Valéry : « l'arbre fait voir son temps[4] » ; proposition qu'il reprend et reformule ainsi : « un arbre, c'est du temps rendu visible[5] ». Le premier enseignement tiré du travail de terrain réalisé auprès de la compagnie Eastman pourrait sans doute se dire dans des termes à peu près similaires : « Le mouvement dansé (de même que le danseur), c'est du temps rendu visible ». Il est le fruit d'un métabolisme. Ses racines peuvent être profondes ou courtes. Sa floraison peut être soudaine ou lente. Il est soumis aux rythmes de l'assimilation et de la digestion, aux contre-temps de l'indigestion et de l'impuissance, et se donne différemment à voir dans la multiplicité des temporalités de la création (échauffements, explorations chorégraphiques, répétitions, représentations). Le temps de Francis Hallé n'a rien d'une abstraction. Il est l'expression d'une dualité temps-matière, comme la roche érodée, l'arbre en fleurs mais aussi l'arbre droit de l'acrobate. Ce temps est le sang et la chair des processus d'évolution. Dans les studios de la compagnie Eastman, j'ai pu observer des mouvements sans cesse répétés, ressaisis, altérés. La matière des corps tantôt secouée, tantôt au repos. Les sillons des gestes inlassablement travaillés et re-travaillés. Le temps est à la fois les premier et dernier plans offerts simultanément à la vue du chercheur lors d'un travail de terrain, au sens où, pour paraphraser à nouveau le botaniste : « Le temps, c'est (aussi) de l'énergie consumée ».

Le temps de la transformation semble être une tendance d'évolution, un chemin qui peut être contraint, arrêté, dérouté, mais aussi creusé, débloqué, pavé. Dit autrement, il est semblable à une pérégrination de la matière vers quelque horizon. Alors, à quoi les interprètes de *Fractus V* tendent-ils ? En quoi *Fractus V* se pose comme une problématisation du devenir, matériel et politique, de l'être par le truchement de celui des corporéités dansantes qu'il met en jeu ? Et en quoi cela se manifeste-t-il dans les formes d'habitation (*dwelling*) du studio ?

---

4 CHAMBAZ, Bernard, HALLÉ, Francis, « Poésie et botanique », *France culture*, émission réalisée par Manour Rafine, 14 octobre 2016. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-botanique-0

5 *Ibid.*

Au cours des chapitres à venir, nous aborderons ces questionnements à travers trois différentes modalités de l'enquête de terrain. À la suite du visionnage du préquelle *Fractus [work in progress]*, nous procéderons dans un premier temps à la description de l'ambiance de travail au sein du studio du Graner en portant notamment attention aux entre-temps, à ces événements qui ne relèvent pas toujours explicitement du temps de création de la chorégraphie elle-même, mais qui pourtant participent latéralement à la constitution lente et à l'infusion de la compagnie [chap. I]. L'esquisse de ce premier paysage de travail donnera ensuite lieu à l'étude des trajectoires des interprètes [chap. II] : pourquoi sont-ils là ? Comment y sont sont-ils arrivés ? Comment cherchent-ils à y évoluer ? Puis dans un troisième temps, nous chercherons à comprendre comment, dans l'entrelacement des temps faibles et des temps forts, des mouvements plus ou moins collectifs et plus ou moins solitaires, se dessine une « chorégraphie » (au sens de principe d'animation d'un milieu) du plateau du Graner au travers de laquelle pourrait s'étudier les fondements d'une micropolitique écologique de la mise en commun dans l'hétérogénéité.

# 1ÈRE VIDÉO.

# *Fractus [work in progress]*

**Captation en plan fixe, depuis la régie, réalisée par la compagnie Eastman en mai 2014, 26min.**

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/d1685016-de62-488f-aef6-cd4b1b74f885

# CHAPITRE I.

## JUIN 2015 : PRÉSENCES SPECTRALES EN CATALOGNE

**1. Barcelone, studio du Graner, éclat tamisé**

**2. Devenir fragile**

**3. Habiter une compagnie ?**

**4. Des corps habit(u)és**

Le récit de cette recherche commence le 15 juin 2015, aux alentours de 15h30, alors que le TER 86985 traverse à faible allure la gare de Cerbère. Nous sommes à la frontière franco–espagnole. Quelques kilomètres plus loin, dans le village catalan de Portbou, il nous faut mettre pied à terre et attendre un second train qui nous mènera en destination de la gare de Barcelona San Andres Condal – il se trouve que les rails espagnols n'ont pas le même écartement que les rails français. Ce récit aurait pu commencer le 4 juin 2015, lors de ma première rencontre avec l'acrobate Dimitri Jourde, lequel m'invita ce jour là à suivre la future création de *Fractus V* à Barcelone, et m'introduisit par la même dans le cours de l'histoire de ce spectacle. Le récit aurait pu commencer bien plus tôt encore, lorsque je rencontrai l'artiste de cirque Yoann Bourgeois, grâce à qui je rencontrai Dimitri Jourde. Plus tard aussi. Le 16 juin 2015, à l'occasion de la première répétition de *Fractus V* à laquelle j'ai assisté. Il aurait également pu mourir le 12 septembre 2015, sur un coup de tête, quand l'atmosphère épineuse des répétitions et la grisaille anversoise obscurcirent de trop mon cœur et mes pensées. Mais qui travaille sur des lignes de vie (d'interprètes, de spectacles) doute des commencements et des fins et leur préfère les processus d'apparition et de disparition[6]. L'histoire commencera donc par le milieu, *in the midst*, *in medias res*, en équinoxe, à l'entrée des Enfers. Aussi me faut-il prier le lecteur en soif de contexte de bien vouloir attendre que le fil des événements nous y conduise.

Cerbère. Son nom résonne en moi comme une mise en garde : comment pénétrer dans un terrain de recherche ? Et comment en sortir ? La distance séparant les wagons français des wagons espagnols ravive comme une évidence : l'heure est venue de dérailler. Dérailler non pas pour aller s'enfoncer dans un mur, ou plonger dans un marais, mais dé-re-railler pour me mettre dans les rails, dans les pas, ou plutôt sur les traces d'artistes. Alors que le paysage défile sous mes yeux, je me demande s'ils deviendront des « compagnons[7] » de recherche, des

6 Se cache ici une référence implicite aux propos de l'anthropologue François Laplantine au sujet des mouvements du *yin* et du *yang*. Loin d'être des signes de lumière et d'obscurité, étrangers aux catégorisations binaires trop rigides, ils disent bien plutôt « des processus d'éclaircissement et d'obscurcissement ».
Ces propos ont été tenus à l'occasion d'une conférence donnée le jeudi 30 juin 2017, dans l'enceinte de l'ancien monastère de Sainte–Croix (Drôme, France), lors de l'atelier de recherche « L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène » (org. : Claire Besuelle, Martin Givors, Daria Lippi, Gabriele Sofia).

7 Le « compagnon » pensé par Tim Ingold désigne le professeur de l'anthropologue sur le terrain. Il est l'« observé », irréductible à un ensemble de « "données" à analyser », mais un individu *avec* qui l'on s'engage dans un processus d'apprentissage, et non pas *de* qui l'on fait un objet de savoir.
« Mais observer avec *avec* ou *depuis* n'est pas objectifier ; c'est *s'ouvrir* (*to attend*) aux personnes et aux choses, apprendre d'elles et les suivre dans les préceptes ou dans la pratique. C'est ainsi que l'apprenti observe la mise en

êtres avec qui je partagerai à l'avenir quelques pans de chemins, quelques espaces de répétitions, quelques foyers de théâtres, quelques soirées autour d'un verre. En somme : du temps, de espace et des affects. D'après l'anthropologue Roy Wagner, le peuple aborigène des Warlpiri considère que « la vie d'une personne est la somme de ses traces, de toutes les inscriptions de ses mouvements, quelque chose qu'on peut retracer sur le sol[8] ». Et si « ces chasseurs sont connus et réputés pour leurs routes […], l'histoire d'une route ne se raconte que si on la *"longe"*[9] ». En un sens, j'espère longer à mon tour des lignes de vie d'interprètes. L'entreprise est d'abord médiale ou écologique au sens de Tim Ingold[10] : pour développer une connaissance avec les danseurs, il me faut approcher leurs formes comme leurs milieux de vie, à ma mesure. C'est donc à la mesure de mes *moyens* affectifs, financiers et relationnels, que je m'apprête à phaser mes rythmes avec ceux des horaires de répétition, à investir leurs espaces de travail, à me mêler à des atmosphères, à éprouver avec – ou sympathiser avec[11] – l'équipe de *Fractus V*. Cela impliquera – entre autres – de traverser les mois et les journées à venir avec l'acuité, le flottement et un léger sentiment de solitude qui caractériseront mon, parfois leur, souvent notre, humeur d'itinérants. C'est ce qui me conduit, en guise peut-être de préliminaire ou de discret échauffement, à prêter une attention renouvelée à mes propres traces, à celles que j'imprime sur le sol et dans les airs comme à celles qui s'impriment en moi lorsque je franchis la frontière franco-espagnole.

Au moment de sortir du wagon aux couleurs mi-occitanes mi-SNCF, aux textures et voix préenregistrées et si familières, sourd une interrogation : qu'est-ce qui s'amène avec moi ? La question n'est pas « qu'est-ce que je décide d'amener avec moi ? », mais avec quelles charges – au sens de puissances, de fragilités, comme d'élans – vais-je entrer dans le studio de

---

pratique d'une compétence (*skill*), que le croyant observe les routines du culte et que l'anthropologue observe dans les tâches du quotidien sur le terrain. La préposition *de* maque une intention tandis qu'*avec* témoigne d'une attention. Elle instaure une participation mutuelle, dans la perception et dans l'action, de l'observateur et de l'observé », Ingold, Tim, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 76.

8 WAGNER, Roy, *Symbols that Stand for Themselves*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p.21 *in* INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013, p. 106.

9 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 107.

10 « J'affirme pour commencer que les personnes sont engagées dans des relations continues avec leurs environnements. Ces relations sont au cœur du processus de vie. Une anthropologie écologique appropriée doit avant tout s'occuper de la constitution mutuelle des personnes et de leur environnement à l'intérieur de ce processus. »,

11 Le verbe est issu du grec ancien « Συμπάθέω, *sympathéo* », « éprouver les mêmes sentiments *ou* impressions que » : de « σὺν, *sun* », « avec », et « πάθος, *pathos* », « affection, passion ».

répétition de la compagnie Eastman, et entrer en relation avec ceux qui l'habitent ? La question en appelle immédiatement une suivante : qui serai-je, ou à quoi tendrai-je, aux yeux des membres de la compagnie ? Saisie encore autrement : quelle place prendrai-je, et comment me situeront-ils, dans l'économie et le cours de la création ? Autant de questions élémentaires auxquelles aurait peut-être déjà méthodiquement répondu l'ethnographe de profession[12]. Mais si ces questions m'assaillent le 15 juin 2015, c'est d'abord parce que Dimitri Jourde, lors de notre première rencontre quinze jours auparavant, m'a lui aussi mis en garde : les processus de création – notamment « avec Larbi[13] » (Dimitri) – sont des traversées délicates, des turbulences qui *exp(l)osent* les interprètes, les mettent à vif, et donc particulièrement sensibles aux touchers (oculaires, verbaux, médiaux) induits par la présence d'un observateur.

Il est 16h19 quand le train quitte la zone frontalière. Par un étrange concours de circonstances, les questions élémentaires que me pose le travail de terrain sont également celles que je m'apprête à poser aux interprètes : d'où viennent-ils ? Comment sont-ils arrivés là ? Où vont-ils ? Pourquoi sont-ils là ? J'allais apprendre à les connaître quand eux-mêmes allaient apprendre à se connaître les uns les autres. Ce parallélisme allait constituer quelque chose comme un lieu commun à habiter ensemble [chap. V].

## 1. Barcelone, studio du Graner, éclat tamisé

Nous sommes le mardi 16 juin, il est environ 10h lorsque j'arrive devant le studio du Graner, à Barcelone, au sud-ouest du Mont Juic. Légèrement excentré, on s'y rend en descendant depuis la place Espanya le long de la *grand via de les corts catalanes*.

Je frappe à la porte. Elle s'entrebâille, laisse apparaître un visage pâle, le regard sombre, vif, occupé mais chaleureux ; je reconnais Sidi Larbi Cherkaoui, le chorégraphe. Avant même

12 Dans ses « questions ouvertes à la pratique de l'anthropologie », le chercheur Mondher Kilani écrit : « Le terrain de l'anthropologue mérite d'être interrogé par rapport au statut d'évidence et de simple exigence méthodologique qu'il prend souvent dans les déclarations et les textes des anthropologues. Il s'agirait de savoir comment il fonctionne […] quant à son fondement épistémologique. Suffit-il d'être là et de bien regarder pour établir un rapport adéquat au réel, et quel serait, s'il existe, le langage d'observation idéal pour traduire ce rapport ? », KILANI, Mondher, « L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie : observation, description et textualisation en anthropologie », *Réseaux*, vol. 5, n°27, 1987, p. 66.

13 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 116.

que je puisse expliquer qui je suis, il acquiesce d'un mouvement de la tête, l'air de dire « je sais, entre ». Je pénètre dans le hall, sombre et presque frais. On me souhaite la bienvenue, en français, en anglais, en espagnol, puis un bras se tend pour m'indiquer l'entrée du studio, une grande double-porte battante noire. À mesure que je presse la poignée vers l'avant, mon regard s'élève, cherche le plafond et se perd un instant dans le volume de ce lieu. Flanqués côté public et côté jardin, deux ensembles de fenêtres laissent pénétrer une lumière brillante et blanche, l'éclat chaud et sec du jeune été, des lueurs dorées plus que rougeoyantes qui se diffusent, se tamisent et s'adoucissent dans l'immensité de l'espace. Un espace comme habité par un vague sentiment de lenteur, presque de pesanteur, auquel se mêle la sourde rumeur d'un infini qui suspend autant qu'elle épaissit l'air et le temps. Le regard toujours errant, je m'aventure maladroitement vers le plateau, en avant des quelques gradins, et découvre alors un à un les danseurs et musiciens de *Fractus V*. Je serre la main de Dimitri Jourde, ravi de le revoir, et salue silencieusement les autres.

Patrick Williams Seebacher, a.k.a. Twoface[14], un léger accent allemand, chauve, une longue et épaisse barbe. Johnny Lloyd, chauve, rasé, un accent d'outre-atlantique, un débardeur. Fabian Thomé Duten (prononcer « Fabiane »), basque, administrativement français, espagnol pour les documents de communication de la compagnie, le teint halé, une chevelure profuse, bouclée et brune, un fort accent du sud-ouest. Jason Kittelberger, le directeur de répétitions, musculature massive, corde à sauter dans les mains, écouteurs sur les oreilles, un très fort accent d'outre-atlantique. En fond de scène, le coréen Woojae Park, revêtu d'une étrange salopette bleue (*jumpsuit*, *kimono* ?), face à toute une panoplie d'instruments traditionnels à cordes. À ses côtés, derrière un assemblage de percussions surmonté d'un didgeridoo, le japonais Shogo Yoshii. Tous en tenue de pratique[15]. Tous plus ou moins seuls. Ce n'est que trois jours plus tard que je rencontrerai Soumik Datta, joueur de *sarod*, indo-londonien, un regard presque agité, souriant, le plus jeune de l'équipe. Ce n'est qu'un mois et demi plus tard à Anvers que je rencontrerai Elias Lazaridis, grec, danseur permanent de la compagnie, fils de pêcheur, anglophone et francophone, traducteur occasionnel et assistant de l'ombre des répétitions. Kaspy N'dia, chanteur congolais initialement prévu au casting de *Fractus V*, ne

14 « a.k.a. » est l'abréviation de l'expression « also known as » qui signifie « aussi connu sous le nom de ». Twoface est le surnom de Patrick Williams sur les scènes hip hop.

15 Joggings, débardeurs, t-shirts amples, shorts, etc.

rejoindra la création qu'en octobre 2015, après le début de la tournée, en raison de difficultés liées à l'obtention de son visa.

Ces cinq danseurs et deux musiciens de nationalité, de langue et de culture chorégraphique et musicale différentes, pour la plupart étrangers les uns aux autres, ont déjà investi le studio barcelonais depuis quelques jours lorsque je fais mon entrée. Deux mois durant[16], les danseurs vont tenter de « faire une danse[17] » en se transmettant les uns les autres le matériel chorégraphique qu'ils ont individuellement ou collectivement créé en amont des répétitions, mais également en écrivant ensemble de nouvelles séquences[18]. En bordure de plateau, les musiciens vont chercher à faire se rencontrer les traditions dont ils sont les héritiers afin de composer ce que Soumik Datta nommera une « harmonie culturelle[19] » (Soumik) – c'est-à-dire une harmonie non strictement harmonique[20]. Pour ma part, si je suis ici, c'est d'abord parce que l'entretien réalisé avec Dimitri Jourde une dizaine de jours auparavant, s'était conclu par le constat d'une nécessité : pour dresser le portrait de son « corps d'acrobate[21] » (Dimitri), il me fallait l'observer au travail, apprécier le rythme et les lignes de son entraînement, en surprendre les improvisations. Or, ce qui s'apprête à s'offrir à ma vue, ce n'est pas tant le protocole d'entraînement d'un artiste que l'inscription de ce protocole dans les remous d'une écologie d'êtres en devenir, dans le bouillonnement d'un chaudron empli d'individualités *toujours et alternativement* ensemble et côte à côte.

## 2. Devenir fragile

Sur les deux semaines de résidence de la compagnie au Graner, j'assiste à cinq jours de travail. Cinq jours au cours desquels il m'est permis d'observer l'étrange ballet flottant d'une

16 Voir « Création, tournée et suivi de *Fractus V* », in « Chronologie du travail de thèse », volume II, annexe 1, p. 8-12.

17 « Faire une danse » est une expression du chorégraphe Loïc Touzé. Elle fait l'objet d'une étude au sein de l'article « Pour une danse voyante » de Mathieu Bouvier, publié au sein du numéro 6 de la revue *Recherches en danse* en 2017.

18 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

19 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 215.

20 Les systèmes harmoniques des différentes traditions musicales convoquées diffèrent et rendent impossible toute cohérence strictement systémique. Reste que les chants excèdent leurs règles harmoniques et que les musiciens ont appris et cherchent toujours à ajuster leurs chants pour que le dissensus ne fasse pas dissonance. L'exercice est affaire de modulation de degrés de dysharmonie.

21 L'expression est du danseur lui-même. Notes de terrain du 3 juin 2015 à Paris.

jeune gestation. Tout au long de la journée (10h-12h30, 13h30-18h30), les artistes partagent leur temps entre échauffements, explorations individuelles, transmissions de matériels chorégraphiques et écritures collectives. Sans compter les repas du midi, que je prends tantôt seul à l'ombre des pins, au *Jardin dels Drets Humans*, tantôt avec Dimitri Jourde, dans un troquet à quelques pas du Graner.

L'organisation ne me semble suivre aucune régularité ni aucune logique très évidente ; parfois je me demande si le planning des répétitions est informe lui aussi. J'observe plutôt qu'il est des sessions qui rassemblent le groupe entier, des sessions qui mobilisent des morceaux de groupe, des pauses individuelles, des pauses qui donnent lieu à des rassemblements, des pauses qui ne se prennent pas toujours en même temps, des échauffements souvent seuls mais parfois côte à côte. Des sessions de groupe qui se disloquent sans clap de fin, des sessions où ça végète côte à côte, tandis que Larbi Cherkaoui joue de la harpe. Des sessions pendant lesquelles Larbi Cherkaoui est ailleurs (?). Assis sur les gradins, mon temps se distend à mesure que des tableaux s'enchaînent en fondu face à moi. Unité d'action ou plateau partagé. Variations d'éclairage et d'énergie. Lumière du matin. Lenteur d'un début d'après-midi. Langueur de la fin de journée. Ici les corps sont encore en prise avec la course du soleil.

Si les transmissions et écritures s'effectuent souvent en présence de Larbi Cherkaoui et sous le regard de son assistant Jason Kittelberger (et/ou de sa caméra), elles représentent tout au plus les deux tiers du temps de travail en studio. Le troisième tiers maille, avec une certaine lâcheté, des temps d'exploration et d'entraînement, souvent individuels, mais toujours effectués dans le champ de vision de quelqu'un d'autre. Parfois, les regards appellent à l'imitation, voire à la transmission, et parfois même, à l'improvisation en duo. Lentement, les membres du groupe se rencontrent ainsi par des processus d'enrô(u)lement, par la force d'un étrange magnétisme qui mène à des curiosités, à des échanges, voire même, à des apprentissages n'ayant pas prétention à donner lieu à du matériel chorégraphique. Les épisodes de microtransmission entre artistes s'initient dans les marges : Dimitri Jourde joue à proposer des initiations à la *ginga* de la capoeira[22] ou encore à l'équilibre sur les mains, Shogo

22 « Le rythme dans lequel s'effectue la *capoeira* (qui est à la fois un jeu, une danse et un art de combat) s'appelle aussi *ginga*. C'est un mouvement alternativement offensif et défensif qui consiste à se déplacer à l'intérieur d'un espace circulaire (la *roda*) en se dandinant et en balançant le corps et qui a pour but de surprendre et de tromper l'adversaire. Dans la *ginga* de la *capoeira*, toutes les parties du corps sont en alerte et susceptibles

Yoshii enseigne lentement les pas d'une danse japonaise – centre de gravité bas, genoux fléchis, colonne vertébrale tendue vers le Ciel et coccyx planté dans la Terre. Le jour de mon arrivée, une improvisation entre l'acrobate et le hip hopper naît inopinément et presque théâtralement. Alors que le premier marche en cercle au plateau, le regard baissé, et frappe sa poitrine au rythme d'une musique de Woojae Park diffusée dans les enceintes, le second l'observe du fond du studio en massant son coude. Au troisième passage de Dimitri Jourde devant lui, Patrick Williams se met dans ses pas, comme une ombre. Tout à coup l'acrobate se fige dans sa marche, le hip hopper s'immobilise. Un jeu d'imitation s'instaure sans un mot entre eux. Rapidement, il se transforme en une improvisation mêlant lignes de hip hop et jambes de capoeira, passages au sol et gestuelles de popping[23]. Cinq minutes plus tard, l'improvisation se conclut comme elle a commencé. Sans un mot. Aucune pratique d'entraînement explicitement collective ne rassemble l'intégralité des artistes. Mais peut-être n'y a-t-il rien de surprenant à cela, si l'on considère un instant ces propos tenus par Larbi Cherkaoui en 2008 à l'occasion d'un entretien avec son propre dramaturge d'alors, Guy Cools, au sujet du processus de création du spectacle *Myth* (2007) :

> Dance classes never really spoke to me. I mean, I love dance, but the class was never something that I felt brought people together. Also, working with people who have such different styles, finding a movement that would fit everybody is impossible[24].

À cette époque, le refus du cours de danse collectif, déjà motivé par la grande hétérogénéité des artistes de *Myth*, ne signifiait toutefois par le rejet de toute pratique physique collective. « It became obvious that we needed something else[25] » : « I started to teach the dancers the little yoga I knew[26]. » La portée de cette pratique n'était alors pas tant esthétique que physico-politique : « It was about a kind of awareness and also just being very practical about how to get the body to be more flexible – which also makes the mind more

---

d'être mobilisées : les mains, les coudes, la tête, les épaules mais plus encore le bas du corps. » LAPLANTINE, François, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 47.

23 Le popping est un style de hip hop qui s'identifie notamment par ses techniques de contractions musculaires soudaines. Le tutting, aussi appelé tetris en français, est une de ses branches. Elle consiste un travail chorégraphique de composition d'angles et de formes géométriques à partir des membres du corps.
TUTTAT, TWOFACE, « Tutat X Twoface | Freestyle Tutting Video », Youtube, 2014, publié par kingtutat.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=EJs8UWLBVVI

24 COOLS, Guy, *Imaginative bodies*, Amsterdam, Valiz, 2016, p. 29.

25 *Ibid.*

26 *Ibid*.

flexible[27]. » Au nom d'une certaine pensée des relations du corps et de l'esprit [28], qui n'est par ailleurs pas une contestation en elle-même d'une forme de différenciation corps/esprit [chap. VII], Larbi Cherkaoui en vient à penser que respirer, étirer et ouvrir le corps par la pratique du yoga conduit au développement de la réceptivité de l'interprète à toute forme d'altérité (culturelle, kinesthésique). Pour l'équipe de *Myth*, cet entraînement collectif devient ainsi une forme pratique psycho-physique de l'hospitalité, tout autant qu'un lieu de non-maîtrise et donc d'exploration partagé. Ici, à Barcelone, rien ne vient me rappeler ces séances collectives de yoga dispensées jadis par Larbi Cherkaoui, mentionnées dans les lignes cet entretien avec Guy Cools, et que j'avais découvertes en décembre 2014 à la lecture des manuscrits de ce qui allait devenir *Myth – roman dansé* (2016)[29]. Dans cet ouvrage auto-fictionnel écrit par Joël Kérouanton à la suite de son implication dans la création de *Myth* en 2006, l'auteur-protagoniste évoque ces temps pendant lesquels les danseurs s'adonnent aux séances intensives et éprouvantes de yoga menées sur fond de musique pop. Aux côtés des danseurs, « je me sentais comme une planche[30] », confesse le Joël Kérouanton fictionnel, en sueur, avant de se réinstaller avec son ordinateur dans le confortable canapé magenta bordant le plateau.

Un peu moins de dix ans après la création de *Myth*, le cours de yoga a déserté le studio de la compagnie Eastman, et avec lui la possibilité pour moi de venir goûter discrètement à ce qu'il se pratique, là-bas, sur le plateau, comme Joël Kérouanton avait pu le faire du temps de *Myth*. J'entends par là que, les échauffements se réalisant toujours en solitaire, je ne me permets pas – par pudeur, par peur d'importuner, ou par simple sentiment d'illégitimité – de venir déranger un danseur pour lui proposer de partager à ma mesure son entraînement. Il me

---

27 *Ibid.,* p. 29-30.

28 « The body, the mind – I hate that separation. » *Ibid*., p. 30.
« Le corps, l'esprit – je déteste cette séparation »

29 Joël Kérouanton et moi nous sommes rencontrés à Nantes, en octobre 2015, alors qu'il organisait quelques entretiens dans le cadre de la confection partagée de son *Dico du spectateur* [en ligne]. Suite à nos échanges, l'auteur décide de me faire parvenir deux versions du manuscrit *myth*, abandonnées dans un tiroir depuis plusieurs années. Nos échanges peu à peu l'inciteront à le retravailler ; nous organiserons une journée d'étude indépendante au Centre National de la Danse de Pantin autour de notre collaboration entre danse, littérature et recherche ; puis, au terme d'un intense travail seul et avec le soutien de l'équipe des éditions l'Oeil du Souffleur,l'ouvrage paraît finalement en 2016.

30 « Assis sur le divan rouge magenta empiétant sur la scène, je regardais et écrivais tandis que les danseurs évoluaient à mes côtés dans une aisance acrobatique déconcertante. A côté d'eux, ik voelde me so styfals een plank ! (je me sentais comme une planche – expression flamande). Ces danseurs avaient-ils une colonne vertébrale ? La gravité s'appliquait-elle à eux de la même façon qu'à moi ? Heureusement que certains d'entre eux portaient des corps généreux ou grinçaient des os à se plier en quatre », KÉROUANTON, Joël, *myth*, manuscrit, p. 23-24.

faudra attendre que Dimitri Jourde donne un atelier au Centre Chorégraphique National de Grenoble en octobre 2016 pour goûter son rituel de préparation [chap. XII]. Or, le constat de l'absence d'espace pour ma propre fragilité de chercheur n'a rien d'une anecdote sèche, car il fait en réalité écho à un changement stratégique majeur dans l'économie de la création spectaculaire chez Larbi Cherkaoui[31] : à Barcelone, et plus tard à Anvers, les temps d'entraînement ne tentent plus – comme du temps de *Myth* – de court-circuiter les différences entre les interprètes en leur proposant une nouvelle forme de technicité commune (laquelle reste bien une technique de formation des corps, fût-elle conçue comme une ouverture davantage que comme une fermeture[32]). Des pratiques fédératrices éprouvées lors de la création de *Myth*, il n'en reste en réalité qu'une seule : le chant polyphonique[33]. « Une expérience très physique[34] », un « mouvement intérieur[35] », une « danse[36] » qui permet de découvrir comment « deux voix peuvent […] se trouver dans une telle symbiose qu'elles en créent une troisième[37] » (Larbi). Mais en réalité, le chant ne réunira pas non plus l'ensemble de l'équipe : Fabian Thomé ne s'y essaiera pas et Patrick Williams l'abandonnera au terme des deux semaines de résidence à Barcelone[38], peut-être dépassé par la somme de travail supplémentaire que représenterait cet apprentissage.

Cette configuration, qui est l'expression d'une nouvelle forme de « micropolitique[39] » de

31 Pour mémoire, et ainsi que le rappellera le dramaturge Antonio Cuenca Ruiz dans un entretien réalisé le mardi 20 novembre 2018, l'économie de la création de *Fractus V* n'est absolument pas généralisable à l'ensemble des créations récentes de Sidi Larbi Cherkaoui. Ses pièces pour le Ballet de Flandres, le Ballet de Monaco, l'opéra de Göteborg, de même que ses duos avec des « monstres sacrés » de la danse présentent des contextes poïétiques et micropolitiques extrêmement différents.

32 « Toutes les formes d'éducation somatique utilisent cette capacité humaine qui élargit et améliore le degré de notre sensibilisation somatique. Tout comme deux aiguilles à tricoter, le système sensoriel et le système moteur sont conçus pour s'entrecroiser, créant une perception sensorielle plus ample de nos activités intérieures et une plus grande activité de notre perception sensorielle intérieure », HANNA, Thomas, *The body of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1979, p. 198, *in* HANNA, Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », traduit de l'anglais par Agnès Benoît-Nader, *Recherches en danse*, mis en ligne le 16 juin 2017.

33 Le hasard aura voulu que la troupe de *Celui qui tombe*, que je venais de rencontrer quelques semaines auparavant, use elle aussi du chant comme principale, sinon parfois seule, pratique collective.

34 CHERKAOUI, Sidi Larbi, MORIN, Justin, *Pèlerinage sur soi*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 30-31.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.,* p. 30.

38 Resteront néanmoins les vibrations des polyphonies corses, les tressaillements qu'elles provoqueront, chez les chanteurs comme chez leurs partenaires. Nous verrons plus tard comment Patrick Williams et Fabian Thomé participeront autrement à l'événement chanté en murmurant les paroles ou susurrant les mélodies.

39 Le terme est ici employé au sens du philosophe Brian Massumi : « The micropolitical is not the opposite of the macropolitical. […] There is a creative excess of intensity on the side of the micropolitical. The micropolitical is about vital gesture, supernormally oriented. The macropolitical is about conformation. The distinction between them is thus not one of scale, but of qualitatively different modes of activity, or contrasting activities. », MASSUMI,

groupe, dispose bien sûr d'une apparente faiblesse : la lenteur de son processus de constitution d'un fond commun entre les artistes. Ce processus, irréductible aux répétitions barcelonaises et anversoises, s'étend dans des dimensions que l'on ne saurait ici qu'esquisser. Écoutons plutôt Larbi Cherkaoui nous en faire part.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat De Les Flors*

**Martin.** - Pourrais-tu me retracer quelles ont été pour toi les grandes étapes de la création de *Fractus V*, proposer une sorte de chronologie de la création ?

**Larbi.** - [...] Donc il y a eu ces trois mouvements : ce moment avec Johnny et Dimitri [pour la création de *Fractus [work in progress]*], puis le moment avec Patrick au Japon, le moment à Anvers avec Fabian, et c'est là que le grand groupe est venu ensemble à Barcelone.

À Barcelone, c'était plutôt une mise en place de beaucoup d'envies, et en fait ça allait beaucoup plus lentement, étant donné qu'on était plus nombreux, et aussi que eux devaient apprendre à se connaître. Ça allait presque plus vite quand j'étais tout seul avec chacun que quand ils étaient tous ensemble, mais c'est assez normal, c'est aussi une manière de se protéger. Chaque *performer* veut être tout de suite parfait, donc on a une tendance à ne pas se mettre en danger devant les autres quand on ne les connaît pas assez. Et au fur et à mesure de la création, il y a un besoin de déconstruire ça, de créer un espace où la fragilité est la bienvenue, et aussi où l'idée de travailler quelque chose que l'on ne sait peut-être pas faire tout de suite est normale.

Parce que l'image que les gens ont parfois d'eux mêmes c'est que, « on est professionnels, donc on doit tout savoir faire tout de suite ». Et pour moi, c'est une erreur dans la manière de travailler de beaucoup de professionnels, et c'est pour ça aussi que beaucoup de travail n'est pas très intéressant... C'est parce qu'en fait, on ne fait que ce qu'on sait déjà faire, et parfois c'est très peu. Enfin, c'est très peu dans le sens où c'est très peu quand on est dans un espace où on a justement envie de créer quelque chose de contemporain, quelque chose de nouveau. Il faut expérimenter, il faut essayer d'aller au-delà. Et là je pense qu'à un moment donné, on a trouvé cet espace où l'échange devenait plus intense, plus personnel. On osait se dire plus de choses, mais ça c'était aussi à Anvers, quand on est revenu en Belgique. Et je sens qu'il y a eu là une dernière étape qui était celle de .. [*un temps*] .. oui de se faire confiance les uns les autres[40].

---

Brian, *What animals teach us about politics*, Durham, Duke university press, 2014, p. 44-45.
« Le micropolitique n'est pas l'opposé du macropolitique. […] Il y a un excès créatif d'intensité du côté du micropolitique. Le micropolitique concerne des gestes vitaux, supernormallement orientés [c'est-à-dire qu'ils tendent au dépassement du déjà-là]. Le macropolitique concerne la conformation. La distinction entre eux n'est pas une distinction d'échelle, mais de modes d'activité qualitativement différent, ou d'activités contrastantes. »

« Essayer d'aller au-delà », ne pas « [faire]que ce qu'on sait déjà faire », « créer quelque chose de contemporain » : autant de mots d'ordre en apparence très actuels[41], et autant de processus qui se trouvent, toujours selon le danseur et chorégraphe, ralentis par l'inertie du groupe, les résistances entre corporéités, les fiertés de ces professionnels et spécialistes. Mais alors, dans un tel contexte, pourquoi ne pas avoir décidé – comme avant – d'imposer à tout le monde une pratique collective, étrangère à leurs habiletés, où tous auraient pu se retrouver dans une certaine fragilité ? À bien y regarder, les espaces de fragilité de *Myth*, qui étaient des espaces de mise en jeu des corps et de fabriquation d'un commun, n'ont peut-être pas tout à fait disparu.

Si les entre-temps occupent une place remarquable dans le temps barcelonais de la création de *Fractus V*, ils n'en sont pas moins enserrés de temps plus organisés au cours desquels les interprètes se livrent à l'enseignement des matériels chorégraphiques qu'ils ont apporté à la communauté. Comme des poèmes à offrir, ces lignes de danse sont partagées au fil de sessions de travail qui pourraient ressembler à temps de transmission de répertoires. Ce dernier terme est ici au pluriel, car ce sont bien les répertoires de chacun des interprètes qui font ici l'objet des apprentissages. Ainsi dans un mouvement d'alternance, tous semblent devenir les professeurs et les étudiants les uns des autres. Tantôt les artistes parlent, tantôt ils s'imitent en silence. Souvent, ils font face à trois grands miroirs, disposés côté cour contre un mur du studio. Les regards tendus dans la même direction, les artistes suivent les lignes, ils suivent « celui qui guide », celui qui parfois fait le récit de l'organisation poïétique de ses mouvements, celui également qui murmure quelques retours correctifs à ses partenaires. Et s'il « murmure » seulement, c'est que les processus de transmission auxquels j'assiste se caractérisent de toute évidence par leur souplesse. J'y vois les interprètes pénétrer à leur manière, à leur rythme, mais néanmoins rigoureusement, dans les écritures de leurs partenaires. Or, ces chemins de traverse qu'ils cherchent au travers des territoires chorégraphiques qui leur sont partagés constituent vraisemblablement d'actuels espaces de fragilité et de fragilisation collectives. Des espaces de fêlures des corps virtuoses. À la

40 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 84.

41 Actuel, c'est-à-dire non contemporain au sens du philosophe Giorgio Agamben : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart anachronique, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. », AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 9-10.

différence de *Myth*, ces espaces constituent plus un *training*, une préparation à un travail de composition chorégraphique autour d'un thème donné. Ici, les espaces de fêlures des corps apparaissent être l'os et le sujet même du travail de création[42].

Depuis *Myth*, Larbi Cherkaoui a donc choisi une autre voie, un autre passage pour parvenir (et réfléchir) à ses fins. Cette voie propose aux artistes de « se faire confiance les uns les autres » plutôt que d'harmoniser les technicités de leurs corps. Cette voie, qui fait sienne la lenteur et l'inadéquation, l'imprégnation et les heurts, travaille une politique de l'interprète qui serait comme obsédée par une quête de contemporanéité, et plus précisément, par la quête d'une contemporanéité des artistes aux lignes de devenir et de régénération de leurs propres corps. Inactuelle car ne coïncidant jamais tout à fait avec son temps, cette contemporanéité – presque empruntée à Roland Barthes – semble demander à ce que l'on considère comme Giorgio Agamben que « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie[43] » [chap. VI]. Aussi les chemins de transformation des danseurs ne sont en rien tout entier dirigés vers des altérités radicales qu'il s'agirait d'absorber. Ils sont au contraire des sentiers intéro-externes, des lignes de crête épidermiques, lesquels semblent s'orienter vers un devenir-plus-intensément quelque chose, davantage que vers un devenir autre chose [chap. II].

Cette voie, extrêmement précaire car flirtant potentiellement avec la rupture, la dissociation du groupe et le rejet immunitaire de l'Autre, est néanmoins celle qui permet aux artistes de « rentrer d'une manière naturelle[44] » (Fabian) dans la création en trouvant leur propre « solution[45] » au cours d'une « recherche personnelle[46] ». Pour comprendre cette voie, j'invite le lecteur à me suivre dès à présent dans les recoins les plus distendus du moment barcelonais de la création de *Fractus V* : les temps d'échauffement, d'exploration et de respiration.

---

42 J'invite éventuellement celui ou celle qui désirerait ardemment voir quelques images de ce temps de travail à visionner la première partie du documentaire *Choeur sauvage* : [CSG : 2'30 - 13'30]
Disponible en ligne : https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/92de54e3-fab1-4cde-8400-928008474160

43 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 33.

44 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 180.

45 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

46 *Ibid.*

## 3. Habiter une compagnie ?

Dans l'enceinte du studio, l'air est flottant. Entre les temps d'écriture et de transmission sourdent de nombreux entre-temps. Des errances. Des regards sur les téléphones, des tours de plateau en marchant, quelques paroles échangées, des allers-retours pour aller remplir une bouteille d'eau, des mouvements lancés en marche presque désordonnée, comme des surgissements venant répondre à quelques irritations, inspirations ou réflexes. Autant de suspensions que l'on aurait sans doute tort de décrire à la manière d'interruptions entre différents temps plus ordonnés et dirigés. Ils dessinent plutôt les lignes d'une écologie d'entrées et de retraits, d'*in-grouping* et d'*out-grouping*[47], qui ne sont pas tant des interruptions que des processus de refroidissement et de réchauffement préparant le terrain à de nouveaux gestes. J'observe ainsi Dimitri Jourde qui, après avoir enchaîné quelques sauts et mouvements au sol, se relève, erre en dessinant des cercles au plateau, perd son regard dans le volume du studio, dévie de sa trajectoire pour saisir une bouteille d'eau sur les gradins et se désaltérer, sans cesser d'avancer, puis la jette au bord du plateau, et l'air de rien, lance un nouveau mouvement de bras qui le ramènera au sol. Moins des pauses que des initiations, moins des sorties que des respirations, les actions apparemment anodines voire distraites des danseurs me font finalement l'effet de suspensions travaillant l'événement même de l'amorce de nouveaux mouvements. Si ces entre-temps marquent de réelles ruptures, c'est peut-être d'abord parce qu'ils semblent habités d'un souci des démarrages et des redémarrages, un souci des mises et des remises en route, des allumages.

Lorsqu'elles ont et prennent le temps de se développer, ces amorces rappellent les « gestes fantômes[48] » d'Elizabeth Behnke : tantôt elles prennent la forme de réminiscences

---

47 « La relation d'un être individué à d'autres être individués peut se faire de manière analogique, le passé et l'avenir de chacun coïncidant avec le passé et l'avenir des autres, soit de manière non analogique, l'avenir de chaque être individué trouvant dans l'ensemble des autres êtres non pas des sujets mais une structure réticulaire à travers laquelle il doit passer. Le premier cas est celui de ce que les chercheurs américains nomment *in-group* ; le second, celui que l'on nomme *out-group* […] ; l'opération sociale est plutôt située à la limite entre *in-group* et *out-group* qu'à la limite entre l'individu et le groupe », Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 286.

48 « The types of micromovements I am calling "ghost gestures" are not necessarily overt or visible movements (though they are occasionally detectible to an outside observer), but are as it were the ghost of a gesture – a kind of inner "quasi-gesture", a schematic inner vector or tendency-toward movement that canpersist in the body even when the large-scale gesture that the ghost gesture schematically implies is not actually being performed. Ghost gestures are thus one example of bodily "sedimentation" as the effective presence of the past, and in this they are related to, for example, the "knowledgeable body" as a general having-access-to certain skills and capabilities », Behnke, Elizabeth, « Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their

kinesthésiques, de ré-effectuations de phrases chorégraphiques héritées d'un spectacle antérieur ou parallèle que le danseur exécute plus ou moins machinalement, tantôt elles donnent lieu à des improvisations qui sont comme des poursuites de recherches chorégraphiques entamées précédemment. Ainsi en va-t-il de Johnny Lloyd retraversant une séquence de ses propres danses, le samedi 20 juin à 11h30, au beau milieu d'un plateau déserté, face public. Enchaînant isolations, vagues et saccades, son corps se fait un instant le jouet de ses propres mains qui viennent lui manipuler le visage, désarticuler ses bras, le tirer vers l'arrière. Au cours de sa danse, Johnny Lloyd est rejoint dans le studio par Patrick Williams, lequel se met à improviser, face jardin. Si ses mouvements rappellent ceux de son partenaire, les gestes sont ici théâtralisés. J'observe par saillie les fragments d'une scène d'abandon – corps à terre, une main tendue vers l'avant, le visage crispé, bouche ouverte –, ou encore la naissance à lui-même d'un monstre – debout, marchant genoux pliés et dos voûté, doigts crispés vers le ciel, les deux mains remontant lentement le visage, comme pour le cacher, le charger, le cracher, le palper. Johnny Lloyd et Patrick Williams évoluent ainsi presque côte à côte, au rythme d'une même musique de James Blake[49] diffusée dans le studio, dans des mouvements empruntant dans chacun des cas aux techniques du popping et du locking[50]. Et pourtant, comme un monde semble séparer ces deux interprètes qui ne se regardent pas. Je crois alors observer dans ces manières d'investir les temps suspendus quelque chose d'intime, voire de solitaire, non-nécessairement soumis au partage.

Il semble y avoir, non pas dans ces mouvements, mais dans les événements mêmes d'amorces et de résurgences de chorégraphies ou d'états, comme l'expression d'une nécessité pour les interprètes d'en passer par ce qui leur est familier. J'emploie ce dernier terme en son

---

Intercorporeal Implication », *Human studies*, vol. 20, n°2, 1997, p. 188

« Les types de micromouvements que j'appelle "gestes fantômes" ne sont pas nécessairement manifestes ni visibles (bien qu'ils soient occasionnellement détectables par un observateur extérieur), mais ils sont comme le fantôme d'un geste – un genre de "presque-geste" intérieur, un vecteur intérieur schématique ou une tendance-envers le mouvement qui peut persister dans le corps même lorsque le geste à grande échelle n'est pas actuellement effectué. Les gestes fantômes sont ainsi des exemples de "sédimentations" corporelles en tant que présence effective du passé, et en ce sens ils sont reliés, par exemple, corps "connaisseur" comme un moyen d'accès à certaines compétences et capacités. »

49 Auteur compositeur et interprète anglais, James Blake est une figure montante d'un courant de musique électronique que l'on appelle post-dubstep et qui se caractérise notamment par le croisement d'atmosphères éthérées avec des lignes de basse répétitives et des percussions syncopées. Le titre ayant servi de support aux danses de Johnny Lloyd et Patrick Williams se nomme « Limit to your love » (2010) ; il s'agit d'une reprise du titre éponyme (2007) de la chanteuse de pop canadienne Feist.

50 Le locking est un style de hip hop. Il doit son nom aux techniques de verrouillage et d'arrêt qui scandent le flot de sa danse.

sens étymologique : familier, du latin *familiaris*, « qui fait partie de la maison », et par extension, « de la famille ». Tout se passe alors comme si les danses fantômes de ces danseurs-virtuoses manifestaient, de manière intermittente mais cyclique, la nécessité de se remettre au travail, peut-être de se rappeler au corps, du moins d'en *colorer l'état*. Patrick Williams et Johnny Lloyd seraient-ils en train de mettre en respiration leur flore cinétique, leurs *tendances kinesthésiques* ? En quoi consisteraient alors ces habitantes, et le territoire qu'elles habitent ? Quelles relations entretiennent-elles avec les concepts de « signature kinesthésique[51] » ou de « style[52] » développée par Laurence Louppe après Irmgard Bartenieff [chap. II & VI] ? Comment décrire et comprendre cette nécessité de les reconvoquer régulièrement, et même furtivement, entre deux temps d'apprentissage ?

Pour l'heure, au regard du déroulement des journées de répétition auxquelles j'assiste, je crois comprendre que le moment barcelonais du processus de création de *Fractus V* se caractérise par sa sensibilité à ces tendances. D'une part, elles rayonnent parfois dans les temps de transmission des écritures idiosyncratiques ; d'autre part, la profusion des entre-temps semble comme en favoriser les conditions de (ré)émergence. De toute évidence, la proposition de *Fractus V* ne consiste pas à penser que chaque danseur se définirait par une forme d'essence qu'il conviendrait de préserver ou de ne pas déranger, car si tel était le cas, les danseurs ne dédieraient pas les deux tiers de leur temps en studio à apprendre les vocabulaires kinesthésiques les uns des autres. Reste que le dispositif de création aménage des temps vacuolaires dans lesquels les danseurs semblent à même de mettre en respiration leurs propres tendances kinesthésiques. Ces vacuoles sont d'envergure et d'importance variées. Elles peuvent se manifester dans les temps d'apprentissage – au cours desquels il n'est pas rare, voire même fréquent, que les répétitions de phrases chorégraphiques ne s'enchaînent pas, mais se dé-chaînent, s'espacent d'un court temps d'échange ou d'une dispersion éphémère des membres du groupe. Il arrive également que ce soit au cours des répétitions de phrases elles-mêmes qu'un danseur s'extraie du groupe, non pas par un geste de rupture franche, mais suivant le fil d'une divagation chromatique, d'une mise en variation du matériel. Le voilà

51 « [L'expression « signature corporelle » (*bodily signature*)] qui n'a rien de métaphorique et qui fait de chaque corps un artiste susceptible de tisser un ensemble aussi complexe qu'expressif de rapports symboliques avec le monde. » LOUPPE, Laurence, « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, n°29, 1996, p. 15.

52 « Il y a, autour de tout être, un miroitement, qui surgit de son corps et de ses gestes. Et qui 'compose'. Comme le ferait le nimbe d'une luminosité invisible. Le danseur est celui qui prend corporellement conscience de ce faisceau diapré de registres existentiels, qu'il exploite chez lui, chez les autres, qui le développe, qui lui donne sens et portée. » LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 127.

alors qui peut reprendre le mouvement à son propre rythme, simplement prendre une pause, voire également laisser émerger un mouvement plus familier. Je crois que la lâcheté du travail collectif n'a ici rien d'un défaut de formation, ou d'un défaut de puissance des forces d'agrégation de la jeune équipe. Ce n'est pas que l'aimant, l'autorité ou le centre du corps collectif manquent de vigueur. Cette lâcheté semble davantage tenir d'une nécessité, qui est aussi un désir : celui de laisser ces corps *habiter* la situation barcelonaise.

> L'habitation ne signifie pas selon moi le fait d'occuper un lieu dans un monde prédéfini pour que les populations qui arrivent puissent y résider. L'habitant est plutôt quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage. Même si ces lignes sont généralement sinueuses et irrégulières, leur entrecroisement forme un tissu uni aux liens serrés[53].

À la suite de Tim Ingold, j'entends désigner par « habiter » au moins deux phénomènes : celui, d'une part, qui consiste à se relier à un territoire, à arpenter pour se familiariser et tisser des relations, et celui, d'autre part, qui consiste prendre pleinement part à toute une écologie. Plongés dans un milieu social et kinesthésique étranger, les danseurs s'engouffrent dans les vacuoles laissées vacantes par le dispositif de création pour se régénérer, c'est-à-dire pour raviver en eux quelques foyers intimes de mouvement [chap. VIII]. Les failles sont investies comme des oasis. L'entreprise se fait parfois sauvagement, au détour d'un entretemps, comme cet équilibre sur les mains de Dimitri Jourde, ou encore ce coup de pied rotatif qu'il donne comme une respiration entre deux séquences d'apprentissage d'une phrase de Patrick Williams. D'autres fois, la régénération se fait plus explicite, plus prégnante, comme lorsque le même Dimitri Jourde, lors de l'échauffement, connecte la table de mixage du studio à son propre téléphone pour diffuser une *playlist* de musiques d'inspirations brésiliennes qui lui est chère[54]. L'atmosphère musicale vient ici habiter la situation de création, et emplir l'artiste d'un air familier, de la même manière que précédemment, Johnny Lloyd et Patrick Williams se livraient à quelques mouvements de popping et de locking sur une musique faite de saccades, de ruptures et de distorsions analogiquement comparables à celles de leurs chorégraphies improvisées[55]. À travers ces exemples, il m'importe de souligner combien le

53 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 108.

54 [CSG : 2'30 – 5'30]
Voir également METÁ METÁ, « Oyá », Youtube, postée le 7 novembre 2012, publiée par Thiago Franca. [en ligne] Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4mT_fITFSz0

55 Le terme « analogique » est ici à entendre en son sens simondonien, qui me semble également être celui cher à la médecine traditionnelle chinoise : « On doit donc noter que la pensée analogique est celle qui relève des identités

dispositif de création – et bien sûr les artistes qui le trament – sont enclins à opérer des formes de reterritorialisation : des reterritorialisations de « l'arrière-pays[56] » des interprètes, comme s'il importait d'animer ou de colorer l'atmosphère du Graner des courants et couleurs des *styles* et *milieux* de chaque interprète. C'est ici que le geste de l'*habiter* appelle une redéfinition sensible, subjective et performative de la notion même de territoire :

> Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve[57].

La compagnie naissante de *Fractus V*, aussi impalpable puisse-t-elle paraître, constitue me semble-t-il un véritable champ de reterritorialisation pour les interprètes, car ses temps, ses espaces, ses entretemps et ses replis se trouvent comme investis par toute une flore de tendances kinesthésiques. C'est en ce sens que je parlerai ici d'habitation dans la double acception signalée précédemment : les artistes habitent en empreintant instinctivement l'atmosphère de leurs tendanscs, en y traçant leurs sentiers, et par la même, ils l'habitent en peuplant son atmosphère des mouvements (gestes, musiques) et des traces de ses tendanscs. Une telle emphase sur les procédés de familiarisation de l'espace est néanmoins potentiellement porteuse de confusion, aussi ne nous méprenons pas : cette forme d'habitation ne néglige en rien l'environnement même de la situation barcelonaise. Les danseurs ne se livrent pas simplement à la seule répétition insensible (ou à la délocalisation) de leur routine, comme certains touristes seraient tentés de reproduire leur milieu de pays en pays. Bien au contraire, ils frayent leur chemin avec les temps échauffements, ...), lieux (plateau nu) et moyens techniques (table de mixage) mis à leur disposition, et ce afin de réunir et d'entretenir

---

de rapports, non des rapports d'identité, mais il faut préciser que ces identités de rapports sont des identités de rapports opératoires, non des identités de rapports structuraux. Par là se découvre l'opposition entre la ressemblance et l'analogie : la ressemblance est faite de rapports structuraux. », SIMONDON, Gilbert, « Allagmatique », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 533.

56 « L'acteur est l'ombre du rôle, son ombre portée... mais l'acteur insoumis […] laisse entrevoir ce que Yves Bonnefoy nomme "l'arrière-pays" d'un artiste, ses paysages personnels, sa géographie familiale, ses pulsions propres. Il enrichit ainsi le rôle, le déborde, en troublant l'ombre projetée. », BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012, p. 153.

57 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est–ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 66.

les matériaux et atmosphères de l'élaboration chorégraphique à venir : à savoir, leurs propres histoires et devenirs kinesthésiques. Ainsi, l'air des vacuoles barcelonaises est un souffle (ré)confortant plus qu'une brise inconnue qui conduirait vers un ailleurs radical.

Dans l'espace impersonnel du studio, ces jours-ci tramé par la clarté et la suspension d'un jeune été, les danseurs habitent le Graner de leurs tendances (tendanses ?), matériaux à venir d'un milieu chorégraphique en quête de consistance. Ces tendances, comme irruptions ou floraisons de processus kinesthésiques germinatifs enracinés dans le corps des interprètes, je serais tenté de les nommer, à la suite d'Elizabeth Behnke, des danses fantômes. Elles imprègnent l'atmosphère, oscillent entre des seuils d'invisibilité et d'apparition, parlent contemporainement d'histoires de gestes passés, et semblent exercer quelque magiques influences sur les vivants. Si elles sont si prégnantes dans l'enceinte du Graner, si la rythmicité vacuolaire des répétitions et l'éclat tamisé des rayons de lumière semblent tant les invoquer que procéder à leur mise en visibilité, c'est peut-être d'abord parce que c'est de leur brume que cherche à s'abreuver la chorégraphie à venir. Pour comprendre quelques fondements de cette recherche et son rôle dans l'économie de la création de *Fractus V*, il nous va nous falloir, pour un temps, revenir un an en arrière, du temps de la création de *Fractus [work in progress]*.

## 4. Des corps habit(u)és

Le 17 juin, en fin de journée, les artistes travaillent le *solo* de Dimitri Jourde. Shogo Yoshii au *taïko*[58], Woojae Park au *geomungo*[59] et Larbi Cherkaoui à l'harmonium improvisent, cherchent leurs voix et les variations polyphoniques qui structureront musicalement cet épisode du spectacle, tandis que le danseur parcourt de manière non-strictement linéaire sa propre partition chorégraphique. Ce *solo*, qui est en réalité un quartet si l'on prend en considération des musiciens, est précisément l'un des cinq épisodes chorégraphiques hérités

58 « *Taïko* » est le terme employé pour désigner les percussions traditionnelles japonaises faites à partir de peaux et de bois. Leur pratique est centrale dans l'entraînement des membres de l'ensemble Kodo de l'île de Sado au nord du Japon. Pour mémoire, Shogo Yoshii a été membre de l'ensemble une dizaine d'années durant.

59 Le *geomungo* est un instrument traditionnel coréen de la famille des cithares. Traditionnellement joué en cordes pincées, il est ici parfois utilisé avec un archet. Cette variation technique est l'une des signatures esthétiques de Woojae Park et constitue le fil rouge de son album *Geomungo Extension* (Sony Classical, 2014).

de la première mouture de *Fractus V*, *Fractus [work in progress]*[60]. Et l'on retrouve dans le processus de création de ce dernier un même attachement – mais mis en œuvre différemment – à cette idée de créer à partir des danses enracinées au plus profond des trois interprètes de l'époque, à savoir Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd.

Retour dans le futur.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

**Dimitri**. - Donc, l'état à Barcelone, c'est ça ta question ? État de siège.. (*il rit*) Non.. à Barcelone… faut que je me souvienne hein… Parce que déjà, nous, on a pas commencé à Barcelone. On a quand même fait *Fractus* avant, et le premier *Fractus* c'est quand même là où on était le plus – pour moi – en recherche depuis rien quoi… On a commencé au Canada, avec Larbi et Johnny, on était que tous les trois. Et là je dirai surtout que c'est le moment où c'est le plus vague, où on part un peu de rien, où on a commencé avec Chomsky.. C'est les moments où j'étais beaucoup seul. C'est le moment où j'ai fait le solo en grande partie – qui ensuite s'est construit dans la longueur – ... Oui c'est des moments où j'étais un peu tout seul, donc c'est un peu « où t'en est ? », « qu'est-ce que tu vas faire ? », essayer de trouver des pistes.

**Martin**. - Et Larbi ne t'a rien dit ?

**Dimitri**. - Sur le solo ? En fait quand j'étais au Canada, Larbi bossait avec le Cirque du Soleil en même temps, Johnny aussi. Ils n'étaient pas beaucoup là. Donc moi j'avais quand même des journées pendant lesquelles j'étais tout seul, dans le studio.. Donc c'est vrai que c'est des moments où je me dis « pourquoi je fais ça ? » (*il rit*), « qu'est-ce que je fous là ? » Du coup, tu sais, tu mets de la musique, tu cherches des…

**Martin**. - Ouais…

*(des pistes ?..)*

**Dimitri**. - Et après quand on était avec Larbi, on bossait surtout ensemble. D'abord on a bossé avec Chomsky, sur le texte, là où on est tous les trois. Il avait très envie de parler de ça (*la société de l'information et la nécessité de formation de groupes d'auto-défense intellectuelle*). Après on a pas mal essayé de bosser sur des danses urbaines. On a fait le *hip hop* de la fin [*du spectacle*] : on avait une musique et on

60 [FWP : 6' - 9'30]
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

a essayé de trouver un mix entre tous les trois sur quelque chose de plutôt urbain, et puis ...

**Martin**. - Qu'est-ce que tu veux dire par urbain ? Un travail de sol ?

**Dimitri**. - Non, pour lui c'était plutôt sur ce truc de hip hop... tu sais, genre, tous les « pfvou » « pfvou » (*il* tut). En fait je crois que pour Larbi, l'idée c'était vraiment de revenir de là d'où il est parti. C'est-à-dire que lui il dansait dans des clips, donc il connaît toutes ces danses très bien, et je crois qu'il voulait faire un retour sur ça. Et faire ce retour avec nous trois qui avions quarante ans. Se dire : « ah, comment nous on fait ça, aujourd'hui ? » Je crois que c'était ça son envie[61].

Revenir de là d'où l'on est parti, et non repartir de là d'où l'on est venu. Par les mots de Dimitri Jourde, nous comprenons que la création du matériel de hip hop relève en partie d'un désir de retour impossible vers une terre natale, qui n'est pas une quête des origines, encore moins une lubie autobiographique, mais plutôt un souci des « imaginaires kinesthésiques[62] » que l'on cultive comme ils nous cultivent. Ce désir trouvait à l'époque de *Fractus [work in progress]* sa justification dans le franchissement d'un seuil, *a priori* symbolique pour le Larbi Cherkaoui-danseur que l'on avait peu vu en scène depuis *Play* (2010) : celui des quarante ans. Ce n'est bien sûr pas un hasard si, pour les deux danseurs ayant accepté de le suivre dans ce voyage, le hip hop sommeille également dans de lointains souvenirs : lors de notre première rencontre, Dimitri Jourde se plaisait ainsi à raconter comment l'une de ses premières rencontres avec la danse s'est réalisée dans les rues de son quartier, en admirant quelques danseurs de breakdance. Travailler un matériel de hip hop relève donc, pour lui aussi, d'une mise en jeu d'une mémoire structurante et présente de manière latente dans ses danses.

D'une certaine manière, la création du *solo* de Dimitri Jourde rappelle également ce désir de retour, à un détail près : elle opère davantage à l'image d'un déploiement que d'une archéologie. Livré à lui-même, sans véritable contrainte, le danseur écoute les battements des désirs de son corps, et le suit dans les recoins ombragés d'un pays pourtant familier[63]. Il ne

61 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 123-124.

62 « Acts of kinesthetic imagination comprise both virtual, imagined movements and innovative effort actions that transform uses of energy in habitual effort patterns. », REYNOLDS, Dee, *Rhythmic subjects*, Alton, Dance books, 2007, p. 188.
« Les actes d'imagination kinesthésique comprennent tant des mouvements virtuels ou imaginés que des actions innovantes qui transforment les utilisations de l'énergie dans les formes habituelles de l'effort. »

63 A nouveau, j'invite le lecteur à ne pas crier au dualisme corps/esprit. L'asymétrie est proposée par le danseur lui-même et sera analysée dans au [chap. VII].

Figure 4. Fractus [work in progress] – *Tutting* par Sidi Larbi Cherkaoui.
Crédit photo – Arnout André de la Porte

Figure 5. Fractus [work in progress] – *Floor* par Johnny Lloyd.
Crédit photo – Arnout André de la Porte

s'engage pas exactement dans une exploration de ses propres influences chorégraphiques, mais il longe, pour ainsi dire, les chemins de danse en devenir et chargées d'histoire travaillant le territoire de son propre corps ; processus qu'il compare, au détour d'une conversation, à un *état des lieux*, qui est en réalité une pratique d'écoute des désirs et envies jaillissant de ses chairs.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Moi souvent pendant les créations, si j'ai pas vraiment de demande particulière, ça va me faire plutôt comme un état des lieux de là, en ce moment, qu'est-ce que.. qu'est-ce qui va juste sortir, comme ça, d'envie. Tu vois des fois je vais improviser un peu et je vais me dire « ah oui tiens ça c'est un chemin qui me plaît », alors j'essaie de creuser là dedans. [...]
>
> **Martin**. - Tu as comme ça une sorte de radar intérieur .. ?
>
> **Dimitri.** - Ouais.. mais moi de toutes façons, toutes les écritures que je fais sont beaucoup sur moi, des sensations sur moi, me faire plaisir...
>
> C'est pour ça que j'aime danser.
>
> Du coup, c'est vrai que j'ai l'impression que je fais souvent des choses qui sont un peu proches de ce que je fais d'habitude, donc ça peut se répéter un peu[64].

Revenons dans l'enceinte du Graner. Ici, les temps d'écriture de matériels chorégraphiques idiosyncratiques n'auront que peu de place. Tous les artistes sont arrivés à Barcelone chargés d'une écriture de leur cru, et si elles seront effectivement retravaillées et affinées du temps, elles n'occuperont pas à proprement parler de grandes plages de création. L'heure est aux transmissions, et, quoiqu'un peu plus marginalement, aux écritures collectives[65]. Dimitri Jourde qualifiera à ce titre la gestation du spectacle de « workshop géant[66] » (Dimitri), composé de « beaucoup d'apprentissage de danses[67] ».

Pour autant, l'on ne peut dire que l'enjeu autrefois central d'exploration des cultures corporelles ait tout à fait disparu du processus de création. Elle semble plutôt avoir été requalifiée. Si l'on reconsidère un instant la place des entre-temps, les phénomènes de

64 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 105.

65 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

66 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 125.

67 *Ibid.*

résurgences des danses fantômes, ces manières qu'ont les interprètes de se reterritorialiser au sein du jeune espace de la compagnie de *Fractus V*, l'on pourrait imaginer que ce souci des trajectoires passés des corps n'est plus source de matériel chorégraphique, mais attitude d'appréhension du matériel des autres. Autrement dit : il semble s'agir à présent pour les danseurs de rencontrer le mouvement de l'autre tout en étant accompagné de ses propres spectres. Ne pas se jeter nu dans l'apprentissage, ne pas se nier, ne pas non plus tenter de se dévêtir, encore moins se permettre de rouleau-compresser.

Mais découvrir en compagnie de...

*De quoi ? De soi ? De ses propres spectres ?*

… davantage que vidé de, dénué de, libéré de, sans.

*Sans quoi ? Sans soi ?*

Pour le dire autrement, la situation barcelonaise – par son rythme vacuolaire – travaille un équilibre fragile et qui ne cessera d'être décliné tout au long du processus de création et de la tournée, dont le principe pourrait s'écrire de la façon suivante : s'ouvrir à au milieu kinesthésique de l'autre sans oublier-nier-réfréner les chemins et les désirs d'exploration et de régénération de son propre corps. Goûter l'écologie de textures, d'appuis et de modes de *fluer* partagé par l'autre, sans s'y soumettre tout à fait, mais en ne la négligeant surtout pas. Lui offrir des prises sans se perdre tout à fait. Et. Surtout. Embrasser ce paradoxe.

Vaste programme s'il en est. Nous aurons l'occasion de le voir flancher et se remettre à l'eau à de nombreuses reprises. Pour l'heure, cette conclusion nous conduit vers une nouvelle observation : si l'atmosphère du Graner est si flottante, les individus[68] qui la peuplent si criards, les émissions de singularités si frappantes, c'est que quelque chose semble être à l'œuvre au cœur même et aux frontières de ces tâches d'intensité que sont les interprètes. Des tâches d'un noir intense, s'épanchant partout par vagues ou par radiations, dans un milieu blanc écru, trouble car troublé par la lumière tamisé et les regards en coin, où les agitations d'électrons inquiets font subrepticement mais assurément tressaillir l'atmosphère. Il n'est

68 Le terme d'individu, ici utilisé en son sens simondonien, n'est pas sans rappeler le concept d'heccéité proposé par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Non des essences ni des formes arrêtées, l'heccéité représente un être toujours en devenir et indissociable de l'environnement au sein duquel elle devient. Les auteurs la qualifient ainsi de « monde d'individuation » : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 318.

peut-être pas si étonnant que dans un pareil climat d'hypersensibilité aux concentrations d'intensités – ou d'individualités ? –, Jason Kittelberger, l'assistant chorégraphe, ait joué au cours des premiers mois à m'attribuer le titre de biographe de Dimitri Jourde. La plaisanterie – induite par ma familiarité préalable avec l'acrobate – me semble néanmoins dire beaucoup d'un climat où les individu*alités* comptent beaucoup. Néanmoins, en dépit de ce qui pourrait paraître être une invitation à l'auto-centrement, les danseurs restent appelés, contractuellement et intimement, les uns vers les autres. Cet appel ne tardera toutefois pas à un constat fondateur dans la création de *Fractus V* : jamais ils ne *pourront* faire la même chose les uns les autres. Le constat est « allagmatique » [chap. V] : deux mois ne suffiront pas aux danseurs pour apprendre trop scrupuleusement une danse écrite par un corps porté par plus de vingt ans de pratique d'une technique de corps qui leur est étrangère. En un sens, la question est auctoriale, non pas exactement qu'elle soit relative à l'origine essentialisée d'une danse, mais plutôt qu'elle révèle un écart des processus de mise en culture des corps dans le temps et dans l'espace. Cette dimension, parfois oubliée au profit de l'étude de « l'ivresse des métamorphoses[69] » ou de la plasticité des corps, ou dénigrée sous les coups de l'impératif d'innovation et de la nécessité du renouvellent, est celle à laquelle nous allons désormais nous consacrer.

Ainsi, le moment barcelonais pose avant tout une question à l'observateur que je suis : qu'est-ce donc que ces interprètes ? Quelle est leur place ici ? Que sont-ils au regard de la chorégraphie qui se prépare ? Et plus fondamentalement, qu'est-ce donc que ces corps, quelle est le pouvoir de leurs racines, des spectres qui les entourent ?

69 Propos de Michel Bernard cités dans Julie Perrin, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », *art. cit.*, p. 103.

# CHAPITRE II.

## DES CORPS-PÈLERINS

**1. Écologie de désirs**

**2. Collages, post-collages et rumeurs**

**3. Des technicités organiques**

> On ne peut dire du corps, même hors du Brésil, qu'il est ceci ou cela, mais qu'il se transforme continuellement et n'est déjà plus au moment où j'en parle ce qu'il était il y a quelques secondes. Tenter de décrire, de raconter, de chanter, et même de filmer et de danser le mouvement du corps en perpétuel devenir, c'est adopter un horizon de connaissance qui ne peut être que celui d'une « anthropologie négative » au sens d'Adorno. C'est avoir recours à une écriture du temps et du multiple, ou plutôt l'inventer. Du multiple dans la signification que lui a donnée Gilles Deleuze : « Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons[70]. »

Comment écrire, décrire et penser les corps des danseurs de *Fractus V* que je côtoie ? Comment tenter de dire *ce qu'ils sont* ou plutôt *ce qu'ils deviennent* ? Si le corps du danseur est lui aussi du « temps rendu visible[71] », alors comment, à mon tour, rendre visible et porter à l'étude ce temps là ? Comment rendre visible et porter à l'étude son caractère multi-plié ?

Ces questionnements ne sont pas seulement ceux d'un chercheur. Je crois même qu'ils obsèdent, en creux, *Fractus V*. En creux, parce que c'est sans doute dans les entre-temps des répétitions barcelonaises qu'ils font apparition avec le plus d'évidence. Dans ces temps, qui sont d'abord des temps faibles, certains plis trouvent espace à se déployer. Des gestes chargés d'histoire affleurent, parfois discrètement, parfois brusquement. Et s'ils sont chargés d'histoire, ce n'est pas seulement qu'ils en sont les témoignages, c'est qu'ils sont portés par elle et que, partant, ils la continuent, mus par son souffle.

Ce souffle, par ailleurs, est tout aussi explicitement convoqué dans les temps forts du travail – je pense notamment aux séquences de transmission –, mais dans un registre certes différent. Les matériels chorégraphiques apportés puis partagés par les danseurs sont tous les œuvres de corps ayant exploré, en *solo*, quelques lignes de danse les habitant. Parmi elles, l'on peut compter une danse acrobatique de sol (Dimitri Jourde), une danse de mains et de hanches (Larbi Cherkaoui), une danse de tutting[72] (Patrick Williams), une danse de

---

70 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 35-36.

71 Bernard Chambaz, Francis Hallé, « Poésie et botanique », *loc. cit.*

72 Pour mémoire, le tutting est une branche du popping (danse de hip hop construite sur des contractions du corps en rythme avec une musique) qui travaille principalement à partir de la formation d'angles et de figures géométriques. Dans les vidéos qu'il poste ou partage régulièrement sur les réseaux sociaux, Patrick Williams présentent de courts matériels chorégraphiques associant généralement deux interprètes : les angles ne s'y construisent pas seulement à l'échelle des membres d'un corps, mais dans les rapports des lignes qui s'esquissent entre les deux corps.
RIABININA, Liza, TWOFACE, « T A D O W | Patrick TwoFace & Liza Riabinina », Youtube, 12 mars 2018, publié par Liza Riabinina. [en ligne]

percussions corporelles (Johnny Lloyd), une danse de contraction et d'explosion (Fabian Thomé)[73]. Ils sont les signes majeurs, au sens musical, du mouvement dialectique inhérent à la naissance de *Fractus V*, savoir : le dépliement puis le déploiement de fils kinesthésiques tiraillant les chairs, l'écoute et la mise en écriture de désirs de danse.

Dans ses temps faibles comme dans ses temps forts, *Fractus V* laisse apparaître les corps dans un mouvement de tracé. Je m'imagine d'où ils viennent, les imagine à la manière de projectiles élancés dans une course dont le Graner serait l'une des étapes, d'un des milieux traversés. Dans leur sillage tout autant qu'à leur pointe transparaît toute une assemblée parfois bruyante de danses fantômes, de tendances, d'habitudes et de désirs. À ces danseurs, rien ne semble être plus étranger que le concept de *tabula rasa*, et rien ne paraîtrait plus saugrenu que de leur demander de bien vouloir arrêter tout ce qui, en eux, n'est pas au seul service du jeune projet de *Fractus V*. Il y a quelque chose d'un mouvement de devenir irréductible à un seul devenir-interprète-d'une-chorégraphie qui se trouve manifestement en jeu entre les murs du Graner. Quoi ? Comment évoquer cette excédence, qui est aussi la manifestation du souffle d'une histoire ? Comment dire ces corps d'artistes ?

## 1. Écologie de désirs

Quels motifs portent ces artistes à se réunir, en ce mois de juin, entre les murs d'un studio barcelonais ? Quels forces et désirs les maintiennent – même lâchement – ensemble ? Et quel rôle joue le partage de l'auctorialité des matériels chorégraphes dans cette écologie ? Nous procéderons dans les développements suivants à l'examen des raisons ayant motivé l'implication de chaque danseur dans *Fractus V*, et tenterons par la même de comprendre comment ces raisons coexistent et tentent de se structurer entre elles.

Larbi Cherkaoui est à l'origine de l'invitation de ses sept partenaires. Ce primat et cette centralité, indissociablement chronologiques, politiques et économiques, font de lui le chorégraphe attitré de la création : c'est-à-dire qu'il lui revient, *in fine*, de décider de ce qu'il désire donner à partager aux publics à venir[74] ; et en dépit de son geste de partage auctorial sur

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=BHzCUQjbE9Y

73 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

lequel nous reviendrons, « tout le monde essaye de traduire ce que Larbi voudrait[75] » (Dimitri). Reste qu'il est des modes d'exercice du pouvoir plus ou moins orientant, et que celui de Larbi Cherkaoui, peu directif[76], laisse apparaître avec éclat les horizons et désirs propres de ses compagnons.

Si le pouvoir agrégatif du chorégraphe nous est (à nous lecteurs, mais aussi aux danseurs) si évident, c'est sans doute d'abord qu'il nous rappelle, peut-être coïncide, ou en tout cas fait appel en bien des points à cette modalité relationnelle courante que l'on nomme le salariat[77]. Tâchons ici de ne pas nous méprendre : dire des danseurs de *Fractus V* qu'ils sont des salariés ne doit relever ni du blasphème – lequel consisterait à écraser lourdement sous l'étiquette « salarié » la charge des motivations non-économiques qui les ont amenées ici –, ni d'une vraie-fausse évidence dont il n'y aurait rien à retirer. Ainsi que nous le rappelle l'économiste et spinoziste Frédéric Lordon dans un article traitant des pensées du travail, le rapport salarial est par nature politique, et ce en dépit des « fictions » que l'auteur tente ici de prendre à revers :

> Il faut impérativement maintenir le rapport salarial dans la fiction de son statut purement « économique », contractuel, bilatéral, a-politique, pour qu'à aucun moment n'y soient questionnées les asymétries et la domination, qui alors en feraient un objet de discussion politique. Et ceci, d'une part contre toute la construction intellectuelle du droit du travail lui-même, qui reconnaît à la relation salariale le caractère d'un « rapport de subordination hiérarchique », c'est-à-dire *d'obéissance* – mais que peut être l'obéissance, sinon une catégorie politique ? Et d'autre part contre l'idée absolument générale que *toute* communauté humaine, quelle que soit sa taille et quel que soit son objet, revêt *ipso facto*, en tant que communauté, un caractère politique, depuis la dernière association de joueurs de pétanque jusqu'à la *politeia* entière, sans bien sûr qu'on puisse en excepter ces communautés particulières que sont les communautés de production[78].

Or l'assemblée de *Fractus V* relève précisément d'une communauté de production de spectacles *et donc de corps.* Cette organisation implique en l'occurence – bien que de manière

---

74 « Larbi. - C'est cette notion que moi je fais des choix par rapport aux choses que que je pense qu'il faut partager. » Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 82.

75 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 113.

76 En particulier au cours des premières semaines de la création.

77 Courante dans le domaine de la danse professionnelle belge comme dans nos sociétés européennes en général.

78 LORDON, Frédéric, « Sortit les parasols », texte d'une conférence donnée dans le cadre du cycle « Tout le monde déteste le travail », *Lundi matin*, 2018.
Disponible en ligne : https://lundi.am/Sortir-les-parasols

plus ou moins ferme –, des rapports de subordination et d'obéissance. En qualité de salariés, les interprètes soutiennent Larbi Cherkaoui dans la réalisation de ses volontés, de ce que Marcia Siegel nomme « the choreographers' vision[79] », tout en actant néanmoins – car telle est la logique du salariat[80] – que ce dernier serait incapable de les poursuivre seul, c'est-à-dire sans eux ; et que eux, en revanche, seront amenés à voir leurs « visions » passées au tamis, utilisées pleinement, refusées plus ou moins catégoriquement, en tout cas copyrightées et signées unilatéralement. Si Larbi Cherkaoui fait tout à fait sien le statut de salarieur en s'appropriant légalement le bien génétiquement commun que sera *Fractus V*, il tente en revanche, à sa manière, d'interroger de l'intérieur en travaillant une économie générale des désirs qui tienne davantage de la convergence des destins que de la vampirisation des efforts. Ce travail, dont nous étudierons quelques principes ultérieurement, présuppose donc qu'il est des synergies qui em-puissantisent comme de celles qui ex-puissantisent des lignes de vie : or, « *Fractus V* stands for the natural fractures which are necessary to grow and become stronger[81] ».

C'est ici, à l'annonce des fractures à venir, que l'évident pouvoir centripète de Larbi Cherkaoui fondé sur le modèle salarial de la coordination des efforts devient paradoxalement désorientant, voire presque dispersif. Afin de déplier cette intuition, il nous faut examiner ce en quoi consistent précisément les désirs de Larbi Cherkaoui à l'heure de la création de *Fractus V*. En reprenant quelques unes des idées maîtresses de la note d'intention, et en les couplant avec différentes lectures et entretiens, je proposerai de resaisir les enjeux de cette création de la manière suivante : 1/ actant que nous sommes toujours tous en perpétuelle croissance sous l'influence de nos environnements[82], 2/ ne devrait-on pas considérer le

---

79 Marcia Siegel, *The shapes of change : images of American dance*, *op. cit.*, p.xviii.
« La vision du chorégraphe »

80 « On ne dira jamais assez ce que la figure du salarié auto-mobile, du salarié qui, sans qu'on ait à le lui ordonner, se meut tout seul au service du capital, mais persuadé d'œuvrer d'abord à sa propre réalisation existentielle, on ne dira jamais assez, donc, ce que cette figure doit à la présupposition, et à la conviction, d'être un être de libre-arbitre. Et c'est à ce moment, pensant au salariat néolibéral, qu'on trouve une profondeur plus grande encore au Kafka des *Réflexions sur le péché* : "*la bête arrache le fouet au maître et se fouette elle-même pour devenir maître, et elle ne sait pas que cela n'est qu'une illusion engendrée par un nouveau nœud à la lanière du fouet du maître*" », Frédéric Lordon, « Sortir les parasols », *loc. cit.*

81 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 68.
« Fractus V exprime la rupture naturelle qui est souvent nécessaire afin d'en ressortir plus fort », traduction de la compagnie Eastman.

82 « Each day we are bombarded with news that tries to influence our thinking. », *ibid.*, p. 67.
« Nous sommes submergés chaque jour de nouvelles qui tentent d'agir sur nos pensées », traduction de la compagnie Eastman.

pouvoir accru des médias comme une menace pour la variabilité de nos devenirs[83] ? 3/ Les pratiques de la danse et de la musique saisies comme espaces-temps communs d'entre-fertilisation [« cross-fertilization[84] »] des imaginaires et des techniques de corps sont-elles des modalités viables de résistance par fracturation des processus d'homogénéisation comme de mises en conflit des identités-en-devenir[85] ? L'horizon politique du chorégraphe est annoncé. Sa méthodologie également : cette dernière consistera en la création d'une communauté qui se voudra scénique comme extra-scénique[86], et qui sera constituée de neuf artistes d'horizons extrêmement variés. Demeure encore la question des couleurs que prendra cette communauté, c'est-à-dire, de sa logique de composition : selon quels critères les danseurs ont-ils été invités ? La chose est plus que d'importance, tant Larbi Cherkaoui aime à mettre l'accent sur l'importance que les *milieux*, groupes et cultures ont dans nos processus de croissance – d'« ontogenèse[87] » et d'« individuation[88] », pour le dire avec les mots de Gilbert Simondon. La question pourrait donc être précisée de la sorte : pourquoi et par qui Larbi Cherkaoui a-t-il voulu être influencé lors de la création de *Fractus V* ? Sa réponse la plus synthétique consiste sans doute en cette phrase prononcée à l'occasion de la tournée canadienne de *Fractus V* en

---

83 « Chomsky's fundamental plead for 'freedom of speech' against the political attempts to control and to manipulate the media, resonates with my need as an artist for a space to constantly reinvent my own identity. », *ibid*, p. 68.
« L'appel fondamental de Chomsky, en faveur de la "liberté d'expression" contre les tentatives politiques de contrôle et de manipulation opérés par les médias, résonne avec mon besoin en tant qu'artiste de trouver un espace pour constamment réinventer mon identité.. »

84 *Ibid.*
« Fertilisations croisées », traduction de la compagnie Eastman.

85 « We all have different dance backgrounds and but still our movements dialogue with each other. », *ibid.*
« Même si notre formation à la danse n'a pas été la même, nos gestuelles se rencontrent », traduction de la compagnie Eastman.

86 « And we share the desire to create an interesting community, both on stage and in daily life. », *ibid.*
« L'envie de constituer une communauté captivante, tant sur le plateau qu'en dehors, domine. », traduction de la compagnie Eastman.

87 « Le mot d'*ontogenèse* prend tout son sens si, au lieu de lui accorder le sens, restreint et dérivé, de genèse de l'individu […] on lui fait désigner le caractère de devenir de l'être, ce par quoi l'être devient en tant qu'il est, comme être. L'opposition de l'être et du devenir peut n'être valide qu'à l'intérieur d'une certaine doctrine supposant que le modèle même de l'être est la substance. Mais il est possible aussi de supposer que le devenir est une dimension de l'être, correspond à une capacité que l'être a de se déphaser par rapport à lui-même, de se résoudre en se déphasant », Gilbert Simondon *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit*., p. 25.

88 « L'*individuation correspond à l'apparition de phases dans l'être qui sont les phrases de l'être* ; elle n'est pas une conséquence déposée au bord du devenir et isolée, mais cette opération même en train de s'accomplir […] Pour penser l'individuation il faut considérer l'être non pas comme substance, ou matière, ou forme, mais comme système tendu, sursaturé, au-dessus du niveau de l'unité, ne consistant pas seulement en lui-même […] ; l'être concret, ou être complet, c'est-à-dire l'être pré-individuel, est un être qui est plus qu'une unité. », *ibid*.

2016 : « J'avais envie de m'entourer de danseurs qui me touchent[89] » (Larbi). Un peu à la manière de Yoshi Oida, Larbi Cherkaoui « ne refuse pas les maîtres, il les choisit[90] », comme il l'a déjà fait par le passé dans des formes de duo-rencontres à l'occasion de : *zero degrees* (2005) avec le danseur kathak et contemporain Akram Khan, *Dunas* (2009) avec la danseuse de flamenco Maria Pagès, *Play* (2010) avec la danseuse de Kuchipudi Shantala Shivalingappa, et aujourd'hui *Session* (2019) avec le danseue de claquettes irlandaises Colin Dunne. Si la continuité entre ces créations et *Fractus V* est évidente, la comparaison doit être mesurée. Avec ces autres stars, Larbi Cherkaoui se positionnait comme co-créateur d'une forme qui allait mettre en rapport les histoires et sensibilités de deux artistes célèbres – de deux *sacred monsters* (« monstres sacrés »), pour reprendre l'expression consacrée, laquelle est aussi le titre d'un duo-rencontre du même genre proposé par Akram Khan avec l'ancienne danseuse étoile Sylvie Guillem en 2006. Avec *Fractus V*, Larbi Cherkaoui change de méthode. Il sera chorégraphe, et non pas co-chorégraphe ; mais il n'y sera résolument pas chorégraphe comme dans ses pièces d'ensemble telles que *Babel (words)* (2010), *Puz/zle* (2012), *Genesis* (2013), *etc*.

*Fractus V* consiste en une mise en jeu de son corps de danseur tout autant qu'en la mise en jeu d'une compagnie dont il invitera les membres mais qui à terme l'excédera. Cette compagnie, en un sens, sera son propre creuset. Le lieu rêvé de sa propre transformation.

C'est-à-dire ?

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

**Martin**. - J'aurais une dernière question au sujet de cette dimension exploratoire du processus de création dont tu parles. Tu as choisi des danseurs venus d'univers très différents. Mais pourquoi eux, et pas d'autres ? Est-ce en lien avec cette notion d'empathie dont tu parlais ?

**Larbi**. - Je pense que chaque danseur de la compagnie est un danseur qui m'attire par son expression physique ; ils ont chacun un style personnel, dans la manière avec laquelle ils font les choses, qui m'attire et qui me semble juste, et donc...

---

89 CUCCHI, Maud, « Cherkaoui sait tout faire », *leDroit*, 16 novembre 2016.
Disponible en ligne : https://www.ledroit.com/arts/danse/cherkaoui-sait-tout-faire-c3e6ea1072fcc3777fe38203c2efd726

90 BANU, Georges (préf.), « Le livre du voyage et des maîtres », in OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon et du japonais par Hiyu-Hyonu, Arles, Actes Sud, 1992, p. 14.

**Martin**. - Excuse moi, qu'entends-tu par « juste » ? Je ne suis pas sûr de comprendre.

**Larbi**. - « Qui me touche » et « qui fasse que je me reconnais dedans » aussi. Tu vois quand on est danseur, parfois on cherche aussi des danseurs avec qui on a le sentiment que… je peux danser avec lui. Il y a là dedans une recherche de.. comme si on recherchait son jumeau ou quelque chose… et je pense qu'avec *Fractus V* c'est ce que j'ai essayé de faire.

J'ai essayé de trouver des jumeaux, des gens avec qui je me sens bien à danser ensemble, parce que ça ne m'intéresserait pas de danser de cette manière là tout seul. C'est aussi cet accouplement dont on parlait avant… [...] C'est un peu comme si on était des dauphins et qu'on choisissait de nager ensemble plutôt qu'en solitaire. Il y a un peu de ça. Et selon si je suis à côté d'un dauphin ou d'un requin, j'aurais tendance à vouloir danser autrement.

**Martin**. - Tu les qualifies de jumeaux, mais ils sont quand même différents de toi au sens où tu vas apprendre d'eux, non ?

**Larbi**. - Peut-être que parfois ce sont des versions extrêmes de ce que je reconnais en moi. Ils ont poussé certaines choses beaucoup plus loin, ils ont mis un focus plus grand sur certaines pratiques. Quelqu'un comme Patrick est allé à 400 % dans les *battles*, dans une manière de bouger que je reconnais et je me dis que si j'avais eu un autre parcours dans ma vie, peut-être que j'aurais choisi les mêmes choses que lui. Même chose avec Dimitri. Parfois je me dis « ah, si j'avais été artiste de cirque et à l'école comme lui, j'aurais probablement choisi des choses similaires ». Et ça, c'est un peu le voyage qu'on fait en tant qu'artistes[91].

Des jumeaux qui n'en sont pas vraiment, des versions extrêmes de lui-même, des êtres parallèles avec lesquels la relation prend une saveur toute particulière : celle de l'entente intime, de la certitude d'un possible danser-ensemble, de l'évidence d'une capacité à être touché, affecté, mu, ému par l'autre. Ce premier principe d'invitation énoncé par Larbi Cherkaoui pourrait s'appeler l'entente empathique, au sens où ces résonances intercorporelles semblent se réaliser depuis le champ des tendances structurelles et structurantes des corps. Autrement dit, ces phénomènes d'échos, ces effets « méta-kinesthésiques[92] » dirait le critique

91 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 81.

92 « In his 1933 book, "The Modern Dance," [John Martin] concluded that dance communicates through a process of kinetic transfer that unites the physical with the psychic and to which he gave the name of metakinesis. All human movement, he argued, is related to life experience. Through the selection and arrangement of movements in the choreography that they perform, dancers transfer their, or their choreographer's, personal experience to others by evoking sympathetic responses in spectators' muscle memories. », Anderson, Jack, « Dance

John Martin, se manifestent d'abord dans le *faire* du geste : que ce geste soit celui d'un *tutting* de Patrick Williams, que Larbi Cherkaoui aura découvert sur la plateforme Youtube, ou qu'il soit celui d'un levé de bras de Fabian Thomé, dont la grâce que le chorégraphe choyait jadis lui évoquera quelqu'un parlant « dans un très bel arabe[93] » (Larbi). En reprenant l'image ingoldienne du *faire* comme cheminement, le *faire*-ensemble rêvé par Larbi Cherkaoui pourrait prendre à son tour les traits d'une excursion, au sens de sortie accompagnée en terre inconnue. Il est ensuite un second principe d'invitation relatif aux qualités de ces tendances mêmes, et au travers duquel s'écoute le système de valeur privilégié par Larbi Cherkaoui à l'occasion de *Fractus V*. Les horizons kinesthésiques qu'il souhaite mettre au travail répondent à trois qualités. Ils sont d'abord « durables[94] » (Larbi) – « [font] du bien au corps[95] » ; mais aussi rassurants – au sens où ils viennent nourrir quelque chose en lui[96] ; et à potentiel exploratoire – car ils portent en eux l'espoir pour le danseur de venir goûter une chose qui lui est inconnue, parce qu'encore trop repliée dans les recoins de son corps que son chemin d'artiste ne l'a pas encore amené à apprécier[97].

Tout en explicitant ses horizons, Larbi Cherkaoui me fait part de ses anti-modèles, des sentiers qu'il tente d'éviter : il ne veut pas finir en fauteuil roulant comme les danseuses de Martha Graham à cause de problèmes de hanche, il ne veut pas avoir du métal dans le cou à cause d'équilibres sur la tête, et par-dessus tout, il ne veut ni se figer, ni se perdre. S'il écrit

---

view ; pioneer of dance criticism », ANDERSON, Jack, « Dance view ; pioneer of dance criticsm », *The New York Times*, 12 juin 1983.
Disponible en ligne : https://www.nytimes.com/1983/06/12/arts/dance-view-pioneer-of-dance-criticism.html
« Dans son ouvrage de 1933 *La danse moderne*, [John Martin] conclut que la danse communique au travers d'un processus de transfert cinétique qui unifie le physique et le psychique and auquel il donne le nom de *metakinesis*. Tout mouvement humain, avance-t-il, est relié à l'expérience de la vie. A travers une sélection et un arrangement des mouvements au sein d'une chorégraphie qu'ils effectuent, les danseurs transfèrent leur expérience personnelle, ou plutôt celle du chorégraphe, aux autres en évoquant des réponses par sympathie aux muscles mémoriels des spectateurs. »

93 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 81.

94 *Ibid*, p.80.

95 *Ibid.*

96 « Larbi. - Des mouvements où tu te dis "ça, ça fait vraiment du bien à faire et à faire ça encore". Donc quand on prend des habitudes de choses qui font plaisir à faire ça me rassure presque. Il y a quelque chose de rassurant dans la répétition. C'est là aussi que je cherche des choses durables, rassurantes. », *ibid.*

97 « Larbi. - Et il y a cet élément un peu caché qui est celui de l'exploration, le moment où j'ai l'impression de sentir quelque chose que je n'ai jamais senti, un muscle que… je ne savais pas qu'il existait dans mon corps. Ou une manière de trouver une balance. Quelque chose où je me dis "ça, j'ai jamais vu les choses de cette manière là, de cet angle là", "là je suis debout mais d'une autre manière que d'habitude". Et ça c'est le troisième et peut-être le plus important : cette idée d'exploration. En fait je continue de chercher des variantes. », *ibid.*

dans sa note d'intention que « every day is a rite of passage[98] », il ne fait nul doute que celui de ses 40 ans fut un passage remarquable, et qu'il joua un rôle tout particulier dans sa volonté de revenir danser sur scène avec *Fractus V*, après un certain temps d'absence, et ce au sein d'un projet dépassant ses ambitions esthétiques et militantes pour venir travailler en des territoires bien plus intimes, relatifs à des questions presque identitaires et temporelles, bien que le mot puisse prêter à confusion. L'âge, l'entrelacs des temps et des matières du corps, dans sa relation aux fantasmes de nomadisme et de métissage : voilà sans doute l'une des problématiques souterraines de cette création ; *un enjeu de politique intime et mondial*[99] *que Larbi Cherkaoui désire éprouver et partager au travers d'un spectacle-processus* d'entre'transformation, *pensé sur le modèle d'une métabolique des corps tout entière dirigée vers un devenir « joyeux*[100] *» et inconditionnellement transindividuelle*.

Qu'y a-t-il maintenant de potentiellement désorientant dans ce désir ? Sans doute quelque chose comme la force qu'il accorde à cette sensation très étrange et très intime qu'est celle de la conduite de la vie en un corps, laquelle est nécessairement idiosyncratique et non unidirectionnellement agrégative, mais bien plutôt en va-et-vient : si le transindividuel est une nécessité pour la transformation, peut-être celle-ci est-elle intermittente, sans doute connaît-elle des variations rythmiques impliquant des rapprochements comme des prises de distance, au risque, peut-être, de provoquer de profondes fractures. Alors si les danseurs sont invités à rejoindre Larbi Cherkaoui et à l'accompagner – en tant que salariés *et* compagnons – dans cette quête intime, qu'en est-il de leurs propres désirs ? Eux qui n'ont pas les mêmes histoires métissées, eux pour qui chaque partenaire ne sera pas nécessairement un être parallèle, eux qui – étant interprètes – ne peuvent s'attendre à voir leurs désirs et nécessités mises au travail avec la même certitude que le chorégraphe ?

La présence de Johnny Lloyd au sein de l'équipe du spectacle est la conséquence d'un récent compagnonnage. D'abord trompettiste de jazz puis guitariste, étudiant en *creative writing* à University of California Irvine (UCI), il devient par la suite enseignant de lindy hop et de Charleston, développe un intérêt croissant pour les formes de danse afro-américaines, et s'initie à différentes pratiques de hip hop. En 2013, alors qu'il est invité en Argentine pour enseigner et danser dans un festival de lindy hop, Johnny Lloyd rencontre accidentellement

98 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 68.
99 Au sens de « qui parle du monde ».
100 Au sens spinoziste de « qui entraîne un gain de puissance ».

Larbi Cherkaoui – alors occupé par la création de *Milonga* – dans un restaurant végétarien de Buenos Aires. Il reconnaît le chorégraphe, échange avec lui et finit par l'inviter au festival auquel il participe. Séduit par ses manières de danser, Larbi Cherkaoui l'invite à assister puis participer à ses répétitions en qualité de danseur-remplaçant. Johnny Lloyd s'immisce ainsi dans la compagnie Eastman. Larbi Cherkaoui lui propose par la suite de prendre part à ses prochaines créations, Johnny Lloyd accepte. Une amitié se développe entre les deux hommes, qui se retrouveront notamment autour de valeurs communes, telles qu'une certaine forme de spiritualité, et le véganisme (Johnny Lloyd étant, par ailleurs, excellent cuisinier). Lorsque je l'interrogerai, le 22 août 2015, à Anvers, sur les motifs de son implication dans la compagnie, puis dans *Fractus V*, le danseur expliquera d'abord son attrait pour le travail de Larbi Cherkaoui par la beauté des pièces créées. Cette beauté relève ici d'un sens très particulier : « [Larbi] is always absorbing, learning, exploring, and at the same time, he is very demanding[101] » (Johnny). Elle tient à une certaine alchimie entre éclectisme, formation continuelle et conscience sociale : c'est à ce carrefour que Johnny Lloyd *se retrouve* en Larbi Cherkaoui, ainsi qu'en *Fractus V*, lui-même ayant travaillé et travaillant encore aujourd'hui, aux Pays-Bas où il vit désormais, à conjuguer à sa manière l'enseignement des danses sociales afro-américaines et de la cuisine végétarienne, sur fond de quelques éléments d'esthétique de vie yogique[102].

C'est parce qu'il porte en lui une soif de contemporanéité que ce mélange d'éclectisme et de rigueur portant Larbi Cherkaoui a touché Fabian Thomé. Pour ce danseur venu des danses espagnoles et notamment du flamenco, un danseur qui s'amuse à se présenter comme « basque, homo et fils de gendarme[103] » quand il fait l'objet de quelques discriminations dans un supermarché anversois, le contemporain, avant d'être une catégorie esthétique, est une puissance de révolution de l'être. Entré au conservatoire royal de Madrid à 17 ans, puis dans la compagnie prestigieuse de Joaquim Cortès à 20 ans. En dépit du caractère extrêmement

101 Extraits d'un enregistrement de terrain du 22 août 2015 à Anvers.

102 Nous reviendrons sur la place qu'il accorde à l'alimentation, à la méditation, à la prière et aux théories et pratiques d'affaiblissement de l'ego.

103 Cette phrase prononcée sur le ton de la rigolade dans un café n'est pas sans rappeler une formule de Larbi Cherkaoui largement reprise par les journaux : « Je suis arabe, blanc, homosexuel et végétalien. Quoi que je fasse, c'est politique », MATHIEU, Belinda, « Sidi Larbi Cherkaoui : "Je suis arabe, blanc, homosexuel et végétalien. Quoi que je fasse, c'est politique" », *Télérama*, 1er juin 2017.
Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/sortir/sidi-larbi-cherkaoui-je-suis-arabe-blanc-homosexuel-et-vegetalien-quoi-que-je-fasse-c-est-politique,158939.php

disciplinaire de l'institution où il effectue sa formation, le danseur en ressort chargé d'une attention portée à la singularité des corps, à commencer par le sien :

*Anvers, 20 août 2015, jardin de deSingel*

> **Fabian.** - C'est-à-dire que moi j'étais quand même une personne très laxe, ça partait un peu dans tous les sens et j'ai appris vraiment à comprendre mon corps, c'est-à-dire où sont ses limites. Après je pense que ça c'est une partie qu'on apprend par les super professeurs qu'on a, les professionnels qui nous suivent, mais il faut aussi que ce soit une partie de nous-même. C'est-à-dire qu'il ne faut pas seulement exécuter ce qu'on te fait, il faut comprendre le pourquoi, pourquoi le corps va là, comprendre d'une manière organique, c'est-à-dire que ton corps l'accepte. C'est ce que je retiens moi de plus dans cette formation, c'est vraiment apprendre à connaître mon corps, car chaque corps est différent, et de contrôler les limites de son corps[104].

Fabian Thomé cultive en parallèle de sa carrière une admiration pour l'amplitude des gestes et les sonorités des musiques qu'il découvre sur les scènes contemporaines ; une admiration qui révèle peu à peu certaines limites qu'il entrevoie à sa pratique du flamenco, à sa verticalité, presque à sa rigidité : « Moi si je ne bouge pas, je me sens un peu bizarre[105] » (Fabian). C'est alors qu'il se voit surpris par un « déclic dans [sa] vie privée[106] », un événement puissant et déstabilisant : le danseur éprouve dès lors le « besoin d'autre chose, psychologiquement et dans [son] corps[107] » ; il y voit l'occasion d'opérer la rupture kinesthésique qui semblait maturer en lui depuis quelques années. Plus qu'un langage, le contemporain apparaît ainsi au danseur comme une technique d'approche et de mise en lumière de mouvements intérieurs jusqu'alors neutralisés par les feux de sa carrière[108]. Lorsque Larbi Cherkaoui, après l'avoir vu dansé à Macao et invité à Anvers, lui propose de participer à *Fractus V*, le danseur y entrevoit une nouvelle occasion de poursuivre ce travail si intime de mise en tremblement des plis de son corps, cette recherche d'une nouvelle modalité d'adhésion à lui-même qu'il a entrepris quelques années auparavant par le déphasage de son flamenco.

---

104 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 175.
105 *Ibid.*, p. 177.
106 *Ibid.*
107 *Ibid.*
108 Nous développerons au [chap. VI] une lecture agambenienne de cette conception du contemporain.

Ainsi la création de *Fractus V* fait sienne un constat trop évident, car infiniment complexe dès lors qu'on le soumet à un sérieux examen, et que Dimitri Jourde – alors pris dans les remous de la création – me synthétisera ainsi : « Après, tu vois, on a chacun nos corps[109] » (Fabian). Derrière ces mots bouillonnent une observation aux airs tragiques : ces corps sont des forces qui vont, marqués par leur vie. Dans l'enceinte du Graner, nous assistons à leur croisement. Et si l'atmosphère est parfois électrique, c'est en raison du frottement des charges cinétiques qui sont amenées à coexister, à co-évoluer : pour elles, le processus de création n'aura rien d'une halte dans leur course, et s'il pourra prendre les traits d'un exercice de démonstration des acquis, il n'en demeurera pas moins vécu comme un espace-temps appelant aux engagements.

« D'où viens-tu ? », semblent demander les regards qui fusent les premiers jours. Patrick Williams, Twoface, qui se décrit lui-même comme « the new guy[110] » (Patrick), *the youngest*, essaye à sa manière d'approcher la situation sereinement.

*Barcelone, 20 juin 2015, hall du Graner*

> **Martin.** - Was it like a challenge for you to work with Larbi ? What did you expect ?
>
> **Patrick.** - Well.. First, before I came here, I was a little bit scared, like I can't come up with the things he'll probably want from me. And then I told myself that if he is interested in my style, I have to just keep my style.. and.. be the person that I am. I also had a work in progress with him in Japan before I came here, and he was really interested in the techniques and concepts that I have, and I was impressed by his personality. So I was quite relaxed when I thought about this[111].

Tâchant d'être la personne qu'il est (qu'il devient continuellement ?), il me dit que ses premiers jours à Barcelone sont dédiés à une entêtante problématique : « I try to figure out where can I place myself to the piece[112] » (Patrick). Et pour cause, en danseur issu des mondes

---

109 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 113.

110 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 201.

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*

du hip hop et du breakdance, il est absolument étranger aux modes d'organisation des processus de création en danse contemporaine.

> **Patrick.** - The other guys have worked before with Larbi, I'm kind of the new guy, so they know the progress, the process. The first days I was like a little bit more looking, and kind of now, I'm figuring out that they all work on something all the time. Now I've got the feeling for it, and I started today to try to get something from myself too, because I'm continuously like.. what can I brought, create..[113] ?

Si Patrick Williams est attiré par la personnalité de Larbi Cherkaoui et l'opportunité d'ouvrir son monde aux influences de nouveaux partenaires, les désirs qu'il engage prennent davantage la forme de processus d'approfondissement que de processus d'errance curieuse. Le danseur semble être au clair avec ce qu'il recherche. D'abord, un temps pour écrire du mouvement : « I really like the creative part[114] » (Patrick). Comprenons bien que les *battles*, par-delà l'adrénaline qu'elles génèrent, peuvent se révéler vectrices de frustrations pour le jeune auteur.

> **Patrick.** - A battle… if you win a battle, you have danced seven minutes all day.
>
> **Martin.** - Seven minutes ?
>
> **Patrick.** - Yes, you've got three rounds mostly, and the qualification. Each round is one minute, so.. that's not what I want. I've got too much experience, too much material, too many moves, too many combinations, ideas, creativity.. that's not fitting in seven minutes. So yeah.. I prefer to say myself I will focus on theater and on videos.. and through videos I got to Larbi[115].

Pour Twoface, le processus de création de *Fractus V* se fait ainsi l'opportunité d'une expression et d'une mise en confrontation d'un désir d'écriture de matériel – plus que de composition d'un ensemble : « put the things together, it's mostly up to [Larbi] » (Patrick). Ce désir se couple ensuite d'un second souci, qui ne sera pas sans faire écho à celui travaillant ses partenaires, mais que Twoface – peut-être pour des raisons de microcosme culturel – formulera sensiblement différemment : approfondir son style, le nourrir dans le respect de son unicité. Patrick Williams, un peu à la manière de Larbi Cherkaoui, n'a pas commencé la danse

113 *Ibid.*
114 *Ibid.*
115 *Ibid,* p. 200. Pour mémoire, c'est en parcourant la chaîne Youtube de Patrick Williams que Larbi Cherkaoui a décidé d'inviter ce dernier.

dans une école (contrairement par exemple à Fabian Thomé qui commença ses cours de flamenco à l'âge de 7 ans), mais dans les clubs, pour draguer. La première *battle* à laquelle il participa, un peu sauvagement, le conduira à rencontrer certaines personnes qui lui feront découvrir les scènes professionnelles du hip hop et de la breakdance. Son apprentissage se fera, en quelque sorte, sur le tas : pour le dire avec ses mots, « I took a lot of things from many stuff and I put it to my own[116] » (Patrick), « but it took a time to understand that I am not searching for a style that is... that already exists, but more to search for my own unique style[117] ». Sans doute plus fermement que ses partenaires, Patrick Williams est un danseur attaché au polissage de sa personnalité (artistique) ; son discours, à la différence de celui de Larbi Cherkaoui notamment, bien qu'il insiste sur la multiplicité de ses inspirations, travaille méthodiquement à ne pas laisser ces dernières flotter, mais à la récupérer et les embrasser au sein de l'unité presque cohérente que constituerait sa personne. *Fractus V* semble ainsi être pour lui l'occasion de poursuivre ce travail – presque d'orfèvrerie – dans une situation plus ouverte, diversifiée, qualifiée et prolongée.

*Fractus V* fait-il rêver – si ce n'est à une création collective – du moins à un espace d'engagement intime et auctorial commun ? C'est en tout cas ce qu'il ressort des différentes discussions avec Johnny Lloyd, Fabian Thomé et Patrick Williams, bien que l'on puisse observer chez chacun d'entre eux certaines nuances quant aux valeurs et primats des investissements intimes et auctoriaux – les deux étant cependant toujours, mais toujours différemment, reliés [chap. XI]. Seul Dimitri Jourde, en interprète-salarié-quelque-peu-écorché, s'est montré plus nuancé à l'approche de la création.

Dimitri Jourde est un danseur au « corps d'acrobate[118] » (Dimitri), un capoeiriste un peu sauvage, souvent clown, moqueur, blagueur, d'humeur changeante, formé à Rosny-sous-bois puis au CNAC de Châlon-en-Champagne à la balançoire russe, n'ayant plus jamais pratiqué la balançoire russe depuis sa sortie de l'école. Un artiste de cirque sans étiquette, danseur, mais pas trop non plus. Sa rencontre avec la compagnie Kubilaï Khan fut l'un des tournants de son chemin d'artiste, un temps au cours duquel il fonda les bases d'une danse de sol, puissante,

116 *Ibid.*
117 *Ibid.*
118 Notes de terrain du 3 juin 2015 à Paris.

rebondissante, roulante, enracinée, dense, avançant de déséquilibres en équilibres, et qu'il ne cesse depuis de travailler. Impliqué dans des compagnies où l'on demande à l'interprète d'être force de propositions – François Verret, Martin Zimmerman et Dimitri de Perrot –, Dimitri Jourde a également par le passé endossé le rôle de chorégraphe, avec un certain succès et un certain plaisir, malheureusement précocement douché par la critique avignonnaise[119]. L'on ne l'y reprendra plus, bien que depuis, la saveur du plein engagement lui manque.

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

**Martin. -** (*après qu'il m'ait fait part des frustrations inhérentes au statut d'interprète*) En même temps, j'ai l'impression que les gens avec qui tu travailles te demandent beaucoup aussi..

**Dimitri**. - Ouais ouais.. c'est complètement ouvert, en tout cas à ta propre créativité. Mais ça n'empêche pas que ce ne soit pas pareil que quand tu fais ton projet.

**Martin. -** Et t'as déjà fait des créations partagées où il n'y a pas vraiment un metteur en scène, un chorégraphe… ?

**Dimitri**. - Non, enfin un peu avec le cirque au tout début, mais après on était quinze tu vois, c'était interminable ..! (*nous rions de son désespoir passé, puis il reprend*) C'était super, mais c'était interminable de discussions et personne n'était jamais d'accord.

Non en fait, depuis, c'est vraiment ça ([*la saveur du plein engagement dans une création*]) que j'ai voulu retrouver. Quand j'ai fait le spectacle *Hans was heiri* avec Martin Zimmerman et Dimitri de Perrot [2012], j'ai vraiment cru que j'allais la retrouver. Donc je suis parti en me disant : avec ce spectacle, je sens que je vais m'investir dans cette compagnie, je vais faire partie de ça. Mais en fait.. la compagnie s'appelle Zimmerman et de Perrot (*il éclate de rire*) .. ! Je le savais depuis le début, mais je pensais que je pouvais m'inscrire dedans. Mais en fait, même si je me fais plaisir avec eux, tu ne peux pas vraiment avoir une place comme ça […] En fait, on aimait les mêmes choses tu vois, alors je me suis dit « Ah, là, tout ce que j'aurai comme idées, ce sera leurs idées, on aura les mêmes idées ». Tu vois.. c'est qu'à ce moment là je pensais que c'était possible de retrouver ça. Mais en fait non (*il rit à nouveau*) ! Une fois que t'es en création tu t'aperçois que c'est plus compliqué que ça. À chaque fois, les metteurs en scène ont aussi leurs propres difficultés, leurs propres doutes et en fait ça devient compliqué que toi tu dises « Et tu penses pas qu'on pourrait faire ça ? » Ils te répondent « Ça

119 Événements partagés par l'acrobate lors d'une discussion informelle le 3 juin 2015 à Paris.

va, merci, j'ai assez de doutes pour moi, garde le tien pour toi et tu m'en parleras quand on aura fini ! »

Maintenant – mais c'est un peu dangereux – j'ai l'impression que j'ai envie de faire des créations en me disant que j'ai un peu de distance, en me disant « C'est pas mon projet ». Mais c'est un peu con, parce que des fois tu passes un peu à côté du projet

**Martin.** - Alors comment tu fais ?

**Dimitri**. - Par exemple avec *Fractus*, quand on était sur la première version, j'étais comme ça, et j'ai senti que Larbi était très déçu que je sois comme ça. Et je lui ai dit « J'ai pas envie de me retrouver encore à prendre une claque derrière parce qu'en fait… »

(*parce qu'en fait il n'est qu'interprète*)

Donc je disais « Je suis là, je suis vraiment là à fond, mais c'est vrai que s'il n'y a pas de position, j'attends qu'il y en ait une ». J'ai jamais fait comme ça pour les créations, je me suis toujours trouvé à me dire « Il n'y a rien ? Ok c'est pas grave, je vais chercher des trucs dans mon coin.. » Mais des fois c'est dur ça, parce que tu crées des trucs, et puis parfois t'es un peu déçu parce que tu t'imagines tout le spectacle aussi, et d'un coup on te dit « Non non, c'est pas ça, retourne à ta place toi, attend ». [...] Tu fais des va et viens, t'as l'impression que c'est ton projet, et puis tout à coup t'as la claque de te dire « Non, en fait, c'est pas du tout ton projet », tu vois.

Des fois, les metteurs en scène sont perdus longtemps, puis à la fin hop ils prennent le truc. Et quand t'es interprète, c'est dur. Tu t'investis à fond, et tout d'un coup on te dit « Maintenant c'est bon, je prends mon rôle. Et toi tu peux reprendre ton rôle de "juste t'es là", et tu suis ce que je fais. » Et ce moment pour moi à chaque fois c'est très dur. Du coup maintenant j'ai l'impression que je l'anticipe en me disant « Je vais y aller tranquille », tu vois « Je ne vais pas y aller à fond, je vais attendre de voir ce que les gens veulent faire avant de commencer à chercher ». Tandis que, avant, c'est vrai, j'ai fait tous mes projets en me disant « Je vais chercher de toutes façons, puis on se croisera à un moment donné ».

(*or, il est des lignes plus fortes que d'autres…*)

Je sais qu'en même temps avec Larbi, il faut que je fasse un peu ça, sinon.. ça marche pas trop… pour moi.. donc là par exemple, pour *Fractus V*, j'y vais ..

en sachant ce sur quoi je vais bosser, moi, et puis peut-être que ça rentrera aussi dans ce qu'il veut faire. Mais je sais que, à un moment donné, c'est toujours moiqui vais en chier[120].

120 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 99-100.

Dimitri Jourde et Larbi Cherkaoui sont amis depuis treize ans au moment de notre entretien. Leur relation a été celle d'un long compagnonnage, l'acrobate étant présent sur beaucoup de créations du chorégraphe belge, mais en qualité de regard extérieur, parfois d'assistant, et une seul fois – en 2007, avec *Apocrifu* – comme interprète. Il a toujours refusé les invitations de Larbi Cherkaoui à prendre part à des projets mêlant de nombreux danseurs et impliquant de longues et intenses tournées, leur préférant plutôt des propositions « à taille humaine[121] » (Dimitri) – « ça [lui] vient peut-être aussi du cirque[122] », enfin, « du cirque qu' [il] aime[123] » –, c'est-à-dire des propositions qui s'adaptent un peu à lui, qui lui donnent la possibilité de s'occuper de son enfant, et dans lesquels Larbi Cherkaoui est présent comme interprète. Dimitri Jourde n'attend pas du processus de création de *Fractus V* qu'il soit un espace-temps d'écriture tout à fait satisfaisant et stimulant. Il pense même savoir ce que « [le chorégraphe] va vouloir utiliser de [lui][124] ». Néanmoins, pour Dimitri Jourde, il demeure dans *Fractus V* l'espoir de se remettre – si ce n'est collectivement – du moins personnellement en recherche. Comprenons que la chorégraphie au sens d'organisation spatio-temporelle des matériels dansés – *a priori* inévitable source de frustration – ne sera ni première ni dernière pour le danseur.

Si – suivant le geste ingoldien d'aplanissement du social[125] – l'on souhaitait imaginer une vectographie de quelques désirs d'interprètes engagés dans la création de ce spectacle, nous pourrions peut-être nous figurer des fragments de cette écologie ainsi (fig. 6). Ces quelques traits sont une première réponse aux premières questions qui inauguraient ce chapitre. « Quels motifs portent ces artistes à se réunir, en cette fin juin, entre les murs d'un studio barcelonais ? Quels forces et désirs les maintiennent – même lâchement – ensemble ? » Peut-être gagnerions-nous à considérer les danseurs à l'instar de lignes de vie portées les unes vers les autres par une même forme de nécessité ontogénétique (continuité, convergence), mues par un

121 *Ibid.*, p. 98.
122 *Ibid.*
123 *Ibid.*
124 *Ibid.*
125 « [Tim Ingold et Philippe Descola] sont d'accord sur le fond : [les médiums qui nous font vivre et nous animent] ne sont ni de simples "environnements", qui se contenteraient de nous "entourer", ni de simples "réseaux", qui se contenteraient de nous "connecter". Ils nous traversent constamment,nous pénètrent, nous animent, nous dynamisent – ils nous *constituent* par le maillage des lignes qu'ils tracent à travers nous, le long de nos pratiques. Il est aussi juste de dire que ces médiums nous habitent (ou nous *hantent*) que de dire que nous les habitons. », CITTON, Yves, « Pour une écologie des lignes et des tissages », en collaboration avec Saskia Walentowitz, *Revue des Livres*, n° 4, mars 2012, p. 39.

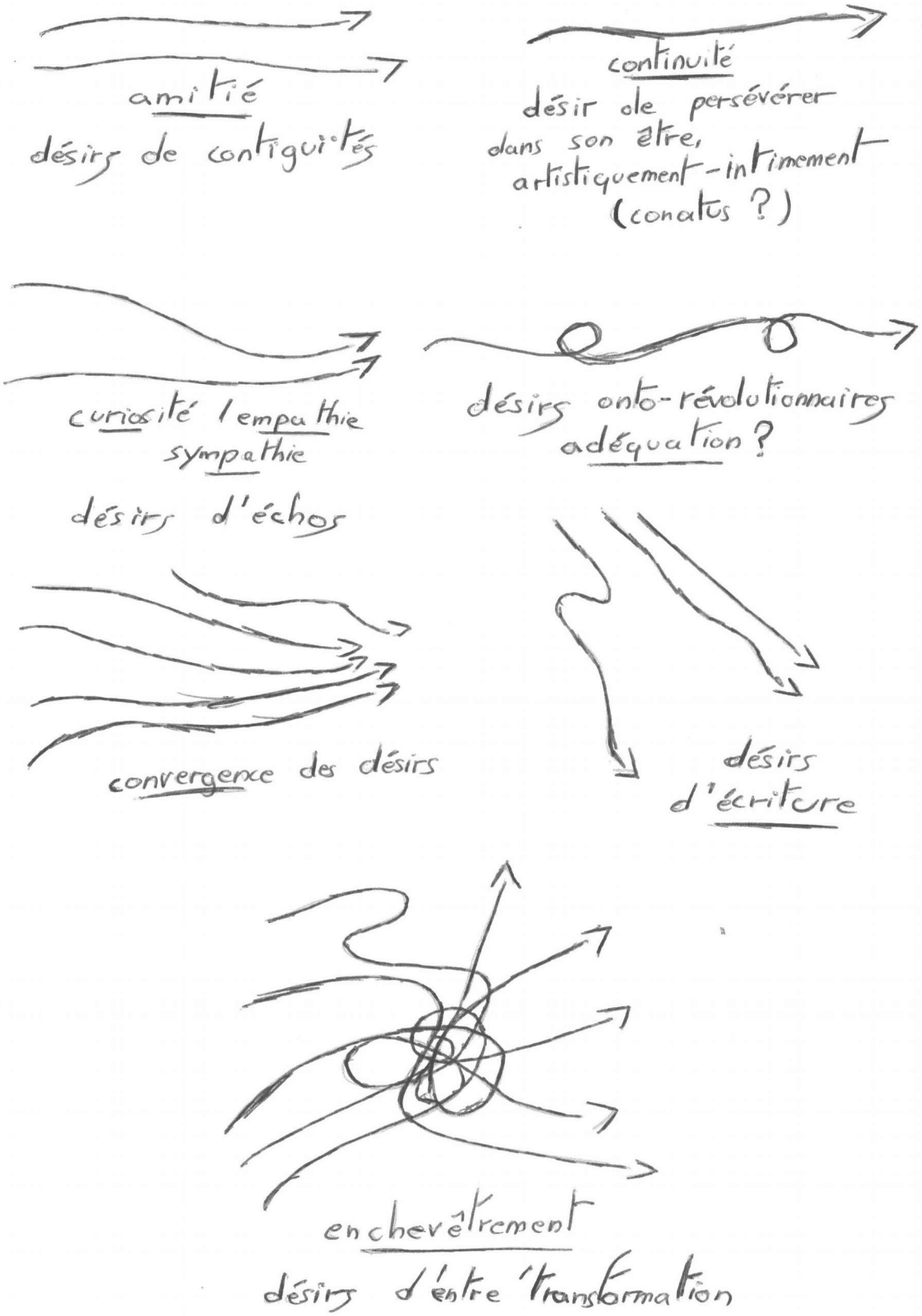



Figure 6. Vectographie de quelques désirs animant *Fractus V.*

Martin Givors

déterminisme souple et ordre structurel d'ordre nourricier (échos, empathies, amitiés), qui pourrait se dire comme une recherche d'émancipation par une tension vers une adéquation toujours fuyante (révolution, écriture), et dont le terrain de jeu serait la matérialité comme champ de bataille ontopolitique (enchevêtrement). Parce que si les danseurs sont des lignes en mouvement, ces lignes n'ont rien d'abstraites : elles sont faites de chairs, agitent l'air de leurs souffles, électrisent les atmosphères du grain de leurs désirs.

## 2. Collages, post-collages et rumeurs

La métabolisation par le corps de l'interprète d'une disparité d'enseignements est analysée par la chercheuse et danseuse Jennifer Roche comme la conséquence d'une mutation historique récente des conditions socio-économiques du travail de danseur, notamment à l'échelle internationale. Pour elle, cette mutation se caractérise notamment par la généralisation de l'interprète « free-lance[126] » construisant sa carrière sur le mode du « project-by-projet[127] », en opposition avec la figure du danseur permanent d'une compagnie ou d'un ballet. L'instabilité et la fragmentation de l'activité professionnelle supposées par le statut de travailleur indépendant, couplées avec la démultiplication en danse contemporaine des langages chorégraphiques, seraient ainsi parmi les moteurs de l'hétérogénéisation des apprentissages reçus par les danseurs. Une hétérogénéisation marquant ainsi une rupture franche avec l'approche dite moderne de la formation des corps, laquelle est souvent décrite comme compartimentée en modèles de corps et d'entraînement (Martha Graham, Merce Cunningham, José Limon, etc.) auxquels les danseurs se livrent sur le long terme, ainsi que les analyses structurales de Susan Foster ont tenté de le démontrer[128]. Et c'est peut-être d'abord dans la coupure de cette dynamique temporelle d'immersion et d'imprégnation que la rupture socio-économique s'est manifestée. Si les transformations des pratiques d'entraînement du danseur, de la modernité à la post-modernité jusqu'au contemporain, sont

126 ROCHE, Jennifer, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer : moving identities*, Basingstoke, Palgrave Macmilan, 2015, p. 8.
« indépendant »
127 *Ibid.*
« projet-par-projet »
128 Voir FOSTER, Susan Leigh, « Dancing bodies », in DESMOND, Jane C., *Meaning in motion : new cultural studies in dance*, Durhamn, Duke University Press, 1997.

souvent passées pour des émancipations (« from canonical dance vocabulary, representation and expressionism[129] »), voire des accroissements de potentiels (par l'introduction notamment des pratiques dites « somatiques[130] »), ces dernières seraient historiquement indissociables d'un second processus qui serait celui de l'*éparpillement temporel* des pratiques de structuration des corps. Et par là même, des structures mêmes des corps d'interprètes :

> The impact of the shifting in working practices in the 1990s is revealed through various writings of that time. Terms, such as the « body eclectic » (Davida 1992), « hybrid bodies » (Louppe 1996) and the « hired body » (Foster 1992) appear during that period as descriptions of dancers that operate outside of specific codified styles[131].

Si « Davida (1992) explains that these "new dancers" (a term that she uses to encapsulate the role of both choreographer and dancer) have become "arts researchers" through developing idiosyncratic movement vocabularies inspired by a range of ideas, emotions, theortical concepts, images, sensations[132] », la confiance qu'elle affiche en les capacités de métabolisation et d'invention des danseurs ne fait pas consensus dans la mesure où son exercice demande à être rigoureusement recontextualisé dans l'économie temporelle et énergétique de l'exercice du métier de danseur. Laurence Louppe, semble-t-il sceptique, voit notamment deux limites à la multiplication des apprentissages : d'une part, « the superficial mixing of stylistic references […] still maintains distinctions in which the dancer's body is not deeply affected[133] », et d'autre part, « mixing references in a more profound level can be problematic as each movement vocabulary needs attention given to the way it individually

---

129 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 5.
« du vocabulaire canonique de la danse, de la représentation et de l'expressionnisme »

130 « [La somatique] c'est l'art et la science des processus d'interaction synergétique entre la conscience, le fonctionnement biologique et l'environnement », HANNA, Thomas, *La somatique*, Paris, Inter-éditions, 1989, p. 1.

131 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 9.
« L'impact du changement des pratiques de travail dans les années 1990 est révélé par les divers écrits de l'époque. Des termes, tels que « le corps éclectique » (Davida, 1992), « le corps hybride » (Louppe, 1996) and le « corps à louer » (Foster, 1992) font leur apparition au cours de cette période pour qualifier les danseurs opérant en dehors des styles spécifiquement codifiés. »

132 *Ibid.*
« Davida (1992) explique que ces "nouveaux danseurs" (un terme qu'elle utilise pour recouvrir le rôle à la fois du chorégraphe et du danseur) sont devenus des "chercheurs en art" par le développement de leurs vocabulaires kinesthésiques idiosyncratiques inspirés par un grand panel d'idées, d'émotions, de concepts, d'images, de sensations. »

133 *Ibid.*, p. 9-10.
« Le mélange superficiel des références stylistiques […] maintient encore des distinctions par lesquelles le corps du danseur n'est pas profondément affecté. »

shapes the "dancer's relation to the world"[134] ». Et l'auteure elle-même d'ajouter que, quand bien même un individu se dédirait à l'étude approfondie dans le temps de plusieurs « codified movement styles[135] », « the subject's consciousness [would become] fragmented and the references structuring the practice of the body become dispersed[136] ». Au mieux intimement fragmentés, au pire indifférents aux styles qu'ils effleurent, les corps hybrides de Laurence Louppe semblent se caractériser par leur condition d'entre-deux, leur « in-betweenness », laquelle les tient toujours éloignés de toute forme de cohérence, d'unité. Peut-être plus souple, mais tout aussi sceptique, la danseuse et chercheuse Emilyn Claid voit quant à elle dans l'hybridation un risque tout autant ontopolitique qu'esthétique : « I had underestimated the time it took for bodies to re-learn through somatic attention, despite their willingness to do so […] embodying a different style for each piece proved exhausting and unfeasible. There was no time to let go, un-do, re-think and allow the body-mind knowledge to do its work[137] ». Pour l'auteure, si l'instabilité épuise les corps, elle brouille de même la précision technique des danseurs, à tel point que la chercheuse qualifie le style d'une création souffrant de telles conditions de travail de « middle mush[138] ». L'éparpillement des enseignements, donc, a ainsi prêté le flanc à de nombreuses attaques en raison de son association à toute une gamme de phénomènes pour le moins dépréciées par les auteurs d'alors : la superficialité des éducations, la fragmentation du sujet, la promotion outrancière de l'individualisme, la réduction des corps des danseurs à des marchandises adaptables et déterritorialisables à souhait.

De toute évidence, le processus de création de *Fractus V*, de même que les itinéraires de ses danseurs, pourraient se prêter à bon nombre des critiques ici faites. Aucun interprète n'a

---

134 LOUPPE, Laurence, « Hybrid bodies », *Writings on dance*, n°15, Hiver 1996, p. 63.
« Mélanger les références à un niveau plus profond peut être problématique car chaque vocabulaire de mouvement demande une attention donnée à la manière dont il donne forme à la relation du danseur au monde. »

135 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 10.
« Styles de mouvement codifiés »

136 Laurence Louppe, « Hybrid bodies », *art. cit.*, p. 64.
« La conscience du sujet deviendrait fragmentée et les références structurant sont corps se disperseraient. »

137 CLAID, Emilyn, *Yes ? No ! Maybe… Seductive ambiguity in Dance*, London, New York, Routledge, 2016, p.137, in Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 10.
« J'avais sous-estimé le temps que cela prenait pour les corps de ré-apprendre à travers l'attention somatique, en dépit de leur volonté à le faire […] Incorporer un style différent pour chaque pièce s'est révélé épuisant et infaisable. Il n'y avait aucun temps pour laisser aller, dé-faire, re-penser et permettre au savoir du corps-esprit de faire son travail. »

138 Emilyn Claid, *Yes ? No ! Maybe…*, *op. cit.*, p. 140, in Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 10.
« Bouillie. »

de parcours disciplinairement monochrome, et les répétitions barcelonaises nous présentent des danseurs travaillant non pas un style de danse étranger, mais plusieurs : le hip hop de Patrick Williams, le tango, le matériel de sol de Dimitri Jourde, les percussions corporelles de Johnny Lloyd, le jeu de mains et de hanches de Larbi Cherkaoui, le flamenco de Fabian Thomé[139]. Aussi les pensées de Laurence Louppe et Emilyn Claid devront-elles, au seuil du Graner, faire le deuil de toute prétention à la pureté, qu'elle soit identitaire (sujet), stylistique ou technique. Pour autant, il est un point sur lequel tous les corps de *Fractus V* diffèrent radicalement des corps hybrides décrits (ou décriés) par Laurence Louppe : chaque danseur invité a par le passé été impliqué dans des processus de création ou de recherche lui donnant l'occasion de développer une danse tout à fait singulière. Fabian Thomé avec Joaquin Cortes, Dimitri Jourde avec Kubilaï Khan et François Verret, Patrick Williams dans le feu des *battle*, Johnny Lloyd avec Larbi Cherkaoui comme avec sa propre activité de chorégraphe et d'enseignant, et Larbi Cherkaoui dans ses précédentes (co-)créations, mais aussi, bien sûr, avec Alain Platel. La reterritorialisation brutale en eux de langages exogènes ne fait pas (ou plus) partie de leurs habitudes de travail aujourd'hui.

> Foster's hired body merges the individuality of different dance approaches, and she describes it as "purely physical object [which] can be made over into whatever look one's desires". She posits that it "does not display its skills as collage of discrete styles but, rather homogenizes all styles and vocabularies beneath a sleek impenetrable surface", forming dancers who lack the aesthetic principles to develop a distinctive performative self[140].

Si les corps des danseurs invités dans l'enceinte du Graner ne sont pas comparables à des surfaces lisses, impénétrables et masquant une chair homogénéisée, sont-ils pour autant de discrets collages de styles ? Larbi Cherkaoui est-il un discret mélange de Madona, de jazz, de funky-jazz, de flamenco, de hip hop, de William Forsythe, d'Anne Teresa de Keersmaeker, de Damien Jalet, de moines Shaolin, de chanteurs polyphoniques corses, d'Akram Khan, de Shantala Shivalingpa, de Maria Pagès, et de plein d'autres choses encore ? La proposition, me

139 Relevons que seul Larbi Cherkaoui travaille le flamenco de Fabian Thomé. Ce dernier ne transmettra à ses partenaires qu'une écriture de sol qui prendra sa place dans la séquence des *hips*.

140 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p.13.
« Le corps-à-louer de Foster fusionne l'individualité de différentes approches de la danse, et elle le décrit comme "un pur objet physique qui peut se transformer en fonction de n'importe quel désir". Elle avance qu'il "affiche pas ses compétences comme un collage de styles discret, mais plutôt homogénéise tous les styles et vocabulaires derrière une surface lisse, brillante et impénétrable surface", formant ainsi des danseurs qui manquent de principes esthétiques pour développer un soi-performatif distinct. »

semble-t-il, est ontologiquement difficilement soutenable mais micro-politiquement importante. Si je la crois d'abord difficilement soutenable, c'est qu'elle postule l'existence de ces styles à la manière d'entités qui, lorsqu'elles se voient absorbées ou mangées par le danseur, échapperaient d'une manière ou d'une autre aux enzymes du corps d'accueil pour passer dans le sang tout entières, indigérées, en blocs, irradiant la chair en circulant à la manière de grumeaux non dégrossis. Curieuse image, s'il en est[141]. Pour ne rien arranger à la condition du danseur-pétri-de-grumeaux, Susan Foster, en structuraliste rigoureuse, ajoute que « the daily practical participation of a body in any of these disciplines [(Graham, Duncan, Cunningham, en l'occurrence)] makes of it a body-of-ideas[142] ». Doit-on lire en creux qu'un corps de technicien métabolisant dans les replis de son territoire plusieurs apprentissages est un corps-sans-idées ? Autrement dit, que les idées (ou « cultural values[143] ») sont l'exclusivité des disciplines instituées, immétabolisables par un corps ? L'une des limites de l'approche structurale de la construction des corps, comme de l'étude des sociétés[144], est qu'elle peine parfois à penser ce qui échappe aux assemblages d'entités bien cernées (comme des idées fixes) : lui échappent ainsi les « métissages[145] » au sens de François Laplantine, les « créolisations[146] » au sens d'Édouard Glissant. Ainsi que le rappelle Guy Cools, citant

141 « Cet universalisme par capitalisation de signes (homme – blanc – hétérosexuel – jamais malade – toujours jeune et toujours en forme – propriétaire ou copropriétaire de tous les biens et de toutes les valeurs) est une forme de communautarisme déguisé. C'est un universalisme abstrait, anhistorique et métaculturel, qui a de la difficulté à prendre en considération les situations de vulnérabilité créées par la logique économiste de la globalisation, voire en est totalement incapable. », LAPLANTINE, François, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 87.

142 FOSTER, Suzanne, « Dancing bodies », in CRARY, Jonathan (éd.), KWINTER, Sanford (éd.), *Incorporators*, New York, zone 6, 1992, p. 482.
« La participation pratique quotidienne dans l'une de ces disciplines [(Graham, Duncan, Cunningham)] fait du corps un corps-d'idées. »

143 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 11.
« Valeurs culturelles. »

144 Observons à ce sujet l'émergence à la fin du XX$^{ème}$ siècle des concepts de « transnational », de « multisite » et de « tournant contemporain » en anthropologie. Voir à ce sujet : AGIER, Michel, « Le tournant contemporain de l'anthropologie », *Socio*, n°1, 2013 ; CAPONE, Stefania, « À propos des notions de globalisation et de mondialisation », *Civilisations*, n°51, 2004.

145 « C'est dans cette tentative (semée d'embûches) de dépassement du couple du ressentiment et de la culpabilité que sont en train de s'inventer des éthiques et des esthétiques – beaucoup plus difficilement il est vrai des politiques – métissées, c'est-à-dire animées par le sens du multiple. », François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, *op. cit.*, p. 87.
Voir également LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997.

146 « On doit ce terme de créolisation à l'historien jamaïquain E. K. Brathwaite ; il l'investit pour cerner l'originalité de l'invention historique des sociétés nées aux Antilles, et penser un *continuum* anthropologique dépassant la fracture, au sein de l'archipel, des différents titres de possession que se disputent les puissances coloniales depuis le XVIIe siècle. Cette notion vise donc le principe d'une formation composite, mais dont la

l'auteur libanais Amin Malouf : « The identity of a person is not a "patchwork", it is drawing on a tight skin. If you touch one aspect, it is the whole person that vibrates[147]. » Le mérite de la notion de collage, en revanche, réside peut-être dans sa capacité à dire l'éventuelle violence du processus d'hybridation du corps (pour reprendre le terme de Laurence Louppe), et de nous rappeler que pour un danseur, il est des apprentissages plus ou moins heureux, agréables, gênants, intrusifs, hantant, inhibant ; d'actuels grumeaux qui « [block][148] », des poisons appelant une « detox[149] », des substances non-digérées parce que non prémâchées (pas le temps?) et dont il faudra, précisément, du temps pour qu'elles se dissolvent, nourrissent et/ou s'évacuent, libérant avec leur dissolution une nouvelle chance « to listen to your body[150] ».

Pour contourner les limites de l'approche structurale de l'ontogenèse des corps d'interprètes, et tenter de saisir ce qu'il se joue dans la démultiplication des (dé-)formations, Jennifer Roche élabore une pensée des « moving identities[151] » inspirée des écrits philosophiques de Gilles Deleuze, Félix Guattari et Rosi Braidotti, et spécifiquement élaboré, pour mémoire, à partir de sa propre expérience d'interprète dans un spectacle constitué d'une succession de trois solos écrits par différents chorégraphes. Faisant ainsi sienne « a post-structural approach to self-hood as multiple and contextually driven[152] », elle écrit :

---

composition échappe aux modèles théoriques habituellement mis en œuvre, pour rendre compte des phénomènes interculturels ou des sociétés multiculturelles. L'enjeu est de dégager les linéaments d'une unité profonde qui émerge peu à peu au sein d'échanges plus ou moins durables, plus ou moins forcés, mais qui ont contribué à doter cette "nouvelle région de monde" de tous les traits qui en font un univers à part entière, sans être la simple duplication d'un modèle passé ou lointain, laissé en Europe ou en Afrique, non plus que la résultante logique des multiples apports qui s'y sont peu à peu déposés. », MÉNIL, Alain. « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l 'identité ? », *Rue Descartes*, vol. 66, n°4, 2009, p. 10.

147 MALOUF, Amin, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.34, in COOLS, Guy, *In-between dance cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, Amsterdam, Valiz, 2015, p. 42.

« L'identité d'une personne n'est pas un "patchwork", c'est le dessin d'une peau tendue. Si tu en touches un seul aspect, c'est la personne entière que tu fais vibrer. »

148 Le témoignage suivant, rapporté par Guy Cools, pourrait être exemplaire de ces apprentissages qui (pour un temps) inhibent les corps des danseurs : « The physical information I received at PARTS strongly influenced me, even more than I wanted. When I left PARTS in 2000, I felt very frustrated. The vocabulary my body used to carry had been replaced by the formal structures I had learn in Brussels. […] I felt I couldn't move anymore. I was afraid to do things. My body was confused and blocked. I started watching videos of things I had done in the past and I got the feeling I had lost everything. I tried to do as little as possible, as if I wanted to "detox" all that information out of my body. I let my body go and information from the past gradually began to return. But it had been redefined ; it fused together and was transformed by what I had learn at PARTS. You need time for this sort of process, and to listen to your body », KHUMALO, George Mxolisi, « Processen die tijd nodig hebben : In gesprek met Marianne Van Kerkhoven », *Etcetera*, n°87, 2003, p. 8, in Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 54.

> At the core of this enquiry is the sense that the contemporary dancer embodies multiplicity through an almost (but not quite) schizophrenic ability to be inhabited by multiple selves, concepts, movement signatures and creative strategies and to be open and willing to employ these or jettison them in the next creative environment ; thus letting go of the stability of a « molar » identity and becoming a self-in-flux[153].

Renversement. L'interprète n'est plus celle que l'on noie à coup d'injonctions aux reterritorialisations invasives, mais celle qui se déterritorialise avec « willingness ». Le corps de la danseuse contemporaine a franchi une nouvelle étape dans sa métamorphose socio-économique pour devenir un collage dynamique et non plus arrêté en quelque époque (un collage post-structuraliste, donc). Son corps se fait à présent assemblage mobile et instable d'entités internes qui auraient donc l'avantage d'être employables et jetables à souhait au gré des impératifs des contextes de création - au sein desquels l'interprète se montrerait, nécessairement, accomodante. Ainsi, par un remarquable retournement de situation, l'interprète « free-lance » – c'est-à-dire « librement jetable[154] » ? - dispose à présent d'une identité tout aussi « free-lance ». Le corps, disposé (pour ne pas dire « docilisé[155] »), troque son ontogenèse pour une onto-contractualisation[156] de sa substance ; voilà qu'il n'est plus rien

---

« Les informations physiques reçues à PARTS m'ont fortement influé, même plus que ce que je ne le voulais. Quand j'ai quitté PARTS en 2000, je me sentais extrêmement frustré. Le vocabulaire de mon corps d'autrefois avait été remplacé par les structures formelles que j'avais apprises à Bruxelles. […] Je sentais que je ne pouvais plus bouger, j'étais effrayé à l'idée de faire des choses. Mon corps était confus et bloqué ; j'ai commencé à regarder des vidéos de ce que j'avais fait avant et j'ai eu l'impression d'avoir tout perdu. J'ai essayé aussi peu que possible, comme si je voulais "détoxifier" mon corps de toute cette information. J'ai laissé mon corps aller et l'information du passé est peu à peu revenue. Mais j'avais été redéfini : ils avaient fusionné et j'étais transformé par ce que j'avais appris à PARTS. Vous avez besoin de temps pour ce genre de processus, et d'écouter votre corps. »

149 *Ibid.*
« Détoxifier »

150 *Ibid.*
« Écouter votre corps ».

151 Jennifer Roche, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*, *op. cit.*, p. 16.
« Identités mouvantes »

152 *Ibid.,* p. 15.
« Une approche post-structurale de l'individualité comme multiple et suivant les contextes. »

153 *Ibid.,* p. 17.
« Au cœur de cette enquête se trouve cette idée que le danseur contemporain incorpore une multiplicité à travers une attitude presque (mais pas tout à fait) schizophrénique d'être habité par de multiples sois, concepts, signatures kinesthésiques et stratégies créatives, et à être ouvert et volontaire à les employer ou s'en débarrasser dans le prochain environnement créatif ; laissant ainsi la stabilité "molaire" de l'identité pour devenir un être-dans-le-flux. »

154 Etymologie presque-fantasque.

155 LAUNAY, Isabelle, « Le don du geste », *Protée*, vol. 29, n°2, p. 94.

156 CDD : en France, désigne un contrat de travail nommé « Contrat à Durée Déterminé », renouvelable sous certaines conditions.

que ce qu'il convient ; qu'il excelle dans une pratique de l'endo-management ; et Gilles Deleuze, peut-être, se retourne dans sa tombe.

Il y a dans le concept d'identité mouvante quelque chose tenant de ce qu'Isabelle Launay nomme « l'utopie d'un corps "organiquement fluide"[157] », à la différence cependant notable que Jennifer Roche n'ignore en rien « l'historicité du sujet et du contexte[158] », mais les considère d'une manière non pas « océanique[159] » ni « mythique[160] » (car alors ils ne sauraient être jetés), mais atomiques, voire salariales (*flesh-xit*). Une « subjectivité en apesanteur[161] », dirait François Laplantine. La condition du danseur contemporain à l'identité mouvante ne me paraît ainsi qualifier rien d'autre, donc, que l'apogée conceptuelle et politique d'un ontopouvoir chorégraphique (néolibéral) :

> Spinoza nomme *obsequium* le complexe d'affects qui fait se mouvoir les corps assujettis vers les objets de la norme, c'est-à-dire qui fait faire aux sujets – où « sujet » est à comprendre au sens de *subditus* et non de *subjectum*, sujet *du* souverain et non sujet souverain – les gestes conformes aux réquisits de la persévérance de son empire […] Réjouir l'assujetti est la stratégie du pouvoir qui organise ce déploiement [de puissances d'agir] mais dans les directions « adéquates », celles de son propre désir-maître, en vue de sa captation. C'est de cette manière que le mobilisateur entreprend de venir à bout de la « réserve » des mobilisés, puisque l'assujetti est réjoui quand il se voit proposer des désirs qu'il prend pour les siens, et qui en fait deviennent les siens. C'est alors qu'il se met en mouvement sans réserve – et entre dans l'univers sucré du consentement, dont le vrai nom est l'obéissance heureuse[162].

Les danseurs de *Fractus V* sont-ils de bienheureux obéissants ? Et pour commencer, ou plutôt, pour continuer, sont-ils des collages dynamiques accommodants ? Intéressons-nous un instant à quelques modalités micropolitiques de leurs (dé-)formations.

Ainsi que nous l'avons observé, les répétitions barcelonaises ne procèdent en rien à la vidange ou au déballastage du grouillement des corps et de leur historicité. Elles se montrent même pour le moins impuissantes à recruter ce qu'il conviendrait, mais tendent en revanche à favoriser l'émergence d'éventuelles alchimies et de désirés couplages entre danseurs et musiciens par la conjugaison d'au moins deux pratiques : d'une part, le partage de

157 Isabelle Launay, « Le don du geste », *art. cit.*, p. 94.
158 *Ibid.*
159 Isabelle Launay, « Le don du geste », *art. cit.*, p. 94.
160 *Ibid.*
161 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, *op. cit.*, p. 158.
162 LORDON, Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 87.

l'auctorialité, qui n'est autre qu'une forme de mise en culture commune de tendances ; et d'autre part, l'aération du dispositif de création permettant l'habitation d'espaces de recherche et de rencontres fortuites, elle-même étroitement couplée à la valorisation des propositions idiosyncratiques des danseurs. Si le corps des danseurs de *Fractus V* ne saurait être tout à fait qualifié de « moving identity[163] » au sens de Jennifer Roche, et si « the notion of "home" [is] antithetical to the nomadic condition of the contemporary dancer[164] », c'est que les artistes sont malgré tout parfois dans leur danse, leur recherche et leurs matériels chorégraphiques comme chez eux : « Oh I really feel home in [the body percussion][165] » (Johnny). Quand bien même ce sentiment se trouve d'abord ébranlé (« [it] feels insecure ») par les apprentissages, il se voit conjointement conforté, rassuré et nourri par les temps vacuolaires, qui sont comme autant d'espaces de re-vivification et de re-stimulation d'une écologie intime structurée par le temps, et elle-même toujours en mouvement[166].

Et au juste, en quoi consistent-ils donc, ces apprentissages ? Comme un bref avant-goût de ce que nous développerons tout au long de la seconde partie, considérons à titre presque annonciateur ces quelques propos tenus en 2008 par Larbi Cherkaoui et rapportés par Guy Cools : « I wanted to copy my role models : Pina Bausch's movements, William Forsythe's mathematical insights or Alain Platel's social themes. Even when you copy, things transform and they become part of your language[167]. » Imiter pour apprendre et se transformer : voilà sans doute l'une des modalités majeures de la micropolitique éducative de *Fractus V*, encore émergente à Barcelone, mais d'ores et déjà approchée par le danseur anversois dans de

---

163 « Moving identities » est le sous-titre de l'ouvrage de Jennifer Roche : *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer : moving identities*.
« Identité mouvante »

164 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.,* p. 94.
« La notion de "maison" est antithétique avec la condition nomade du danseur. »

165 Dans la citation originale, Johnny Lloyd explique que dans le spectacle *Shell Shock* (2014) créé par Larbi Cherkaoui, il se sent « comme à la maison » dans les séquences qu'il a lui-même chorégraphiées. Il étend ensuite cette observation à la séquence des percussions corporelles dans *Fractus V*. Cette séquence était déjà présente (en solo puis en trio) dans *Fractus [work in progress]*. Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 160.
« Oh je me sens vraiment chez moi dans les percussiosn corporelles »
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

166 Voir notamment les fragments d'improvisation de Dimitri Jourde : [CSG : 11'40 - 13'30]

167 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.,* p. 44.
« Je voulais copier mes modèles : les mouvements de Pina Bausch, les idées mathématiques de William Forsythe ou les thèmes sociaux d'Alain Platel. Même quand vous copiez, les choses se transforment et deviennent une partie de votre langage. »

précédents projets (comme, en réalité, par chacun de ses partenaires[168]). De l'imitation, donc, Larbi Cherkaoui attend une forme de contagion, que son ancien partenaire Akram Khan avec qui il créa le duo *zero degrees* (2005) nommerait pour sa part une « confusion[169] » : « In saying that his body became confused, Khan was recognizing that the effects of early training never disappear[170] ». Dans le discours de l'artiste, la confusion s'oppose à la fusion elle-même, à laquelle Akram Khan ne prête que peu de crédit : « Fusion feels too much like perfection. It is a perfect thing, where two things fuse together to create something that becomes one. It is too much of a fantasy for me. I find it much more complex[171]. » C'est pour tenter de cerner les contours de cette complexité que Lorna Sanders s'en réfère au concept de « Third Space[172] » développé par le chercheur en études culturelles Homi K. Bhabha afin de penser la « confusion as a positive construct which enables difference to emerge as productive and not problematic[173]. » Or, si le concept de troisième espace permet une approche productive de la confusion, c'est d'abord parce qu'il entend désigner un espace d'hybridation, précisément défini comme espace de négociation dans un contexte de luttes de pouvoirs postcoloniales :

> To that end we should remember that it is the 'inter'- the cutting edge of translation and negotiation, the inbetween space – that carries the burden of meaning of culture […] And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ours selves[174].

---

168 L'on peut penser aux descentes de Patrick Williams dans différents styles de hip hop, aux passages éphémères de Dimitri Jourde dans des groupes de capoeira. Relevons néanmoins que l'une des spécificités de Larbi Cherkaoui consiste précisément à penser les processus de création comme des apprentissages. Il ne n'apprend pas exactement en prenant des cours ou en pratiquant, mais en prenant des cours et pratiquant en vue d'une création.

169 Propos d'Akram Khan rapporté dans COOLS, Guy (éd.), *Imaginative bodies : dialogues in performance practices*, Amsterdam, Valiz, 2016, p. 16.

170 BURT, Ramsay, « Contemporary dance and the Performance of Multicultural Identities. », texte d'une conférence donnée à la « Conference on Research in Dance » organisée le Ministère de la Culture du Danemark, 2004, p. 9, in Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 55.
« En disant que le corps devient confus, Khan reconnaissait que les effets de ses entraînements antérieurs ne disparaissent jamais. »

171 Propos d'Akram Khan rapportés dans Guy Cools, *Imaginative bodies*, *op. cit.*, p. 50.
« La fusion ressemble trop à une forme de perfection. C'est une chose parfaite, où deux choses fusionnent et ne deviennent qu'une. C'est trop de l'ordre du fantasme pour moi. Je trouve ce processus bien plus complexe. »

172 « Troisième espace »

173 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit*., p. 55-56.
« La confusion comme construction positive qui permet à la différence d'émerger comme productive et non problématique. »

174 BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, New York, 1994, p. 56, in Guy Cools, *op. cit.*, p. 31.
« À cette fin, nous devrions nous souvenir que c'est "l'entre" – le bord coupant de la traduction et de la négotiation, l'espace intermédiaire – qui transporte le poids de la culture. […] Et en explorant ce troisième espace, nous

Les limites du recours à une telle pensée dans la situation barcelonaise sont politiques comme dynamiques : en apprenant les uns des autres, les danseurs de *Fractus V* n'ouvrent pas des espaces de négociation au sein desquels ils tendraient à abandonner leur polarisation respective. Au contraire. L'imitation est l'outil par lequel, presque pas sympathie, ils s'émulent à progresser les uns les autres sur leurs chemins respectifs. Les politiques polaires n'y sont donc pas abandonnées, mais au contraire nourries, voire stimulées. Le troisième espace de Homi Bhabha, forgé au cœur d'une situation postcoloniale, cherche un compromis entre une autorité excessive et des résistances, une forme d'issue au sein d'un conflit où l'un s'est vu d'abord écrasé et cherche à se re-développer sans subir de trop le joug de son adversaire. Rien de tel à Barcelone, où les interprètes n'ont pas de tels passifs ni ne connaissent de tels déséquilibres relationnels au moment des répétitions. Pour reprendre les termes de Tim Ingold, le processus d'imitation est un « mouvement longitudinal de correspondance[175] », et non une « interaction[176] » en face à face au cours de laquelle les deux danseurs s'arrêteraient sur leur chemin respectif pour négocier et tracer une zone de coexistence stérilisée, destinée à amoindrir les entre'affections. L'image de la relation d'imitation n'est pas tant celle de deux danseurs se faisant face l'un l'autre sur un terrain neutre à la recherche d'un accord, mais plutôt celle – absolument typique des rushs tournés au Graner – de danseurs cheminant à leur manière mais côte à côte en faisant face à des miroirs dont les reflets ne révèlent pas tant deux individualités distinctes que deux deux individus se différenciant.

Ce qu'il m'importe donc de souligner, c'est que les interprètes de Barcelone ne se pratiquent en rien à la manière de collages ni même de collages dynamiques mais comme des corps croissants. Comme des corps historicisés, non-nécessairement adéquats, tramés d'habitudes kinesthésiques, plus ou moins curieux selon les situations, généralement mais irrégulièrement disposés à recevoir les matériels de leurs partenaires. Par leurs échauffements, improvisations, imitations, ils se nourrissent, absorbent, digèrent, renouvellent leurs structures à mesure que d'autres se transforment, que leur tonus énergétique répond – par accordage ou

---

pourrions éviter les politiques de polarité et faire émerger les autres comme des nous-mêmes. »

175 « La différence entre interaction et correspondance est celle distinguant un mouvement latéral d'un mouvement longitudinal. Je pense qu'il nous faut penser la société comme un mouvement longitudinal de correspondance », INGOLD, Tim, « Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, n°68, 2017, p. 159.

176 *Ibid.*

sécession – aux situations, aux atmosphères, aux musiques, aux jeux auxquels ils se mêlent puis sortent, à l'image de cette curieuse improvisation du 16 juin.

Le jour de mon arrivée au Graner, alors que je tentais de noter scrupuleusement sur un grand carnet les différentes positions d'étirement de Dimitri Jourde, je découvre soudainement en relevant les yeux l'acrobate debout, face aux grandes fenêtres, avec à seulement deux pas derrière lui et légèrement sur sa droite, Patrick Williams, dans une position similaire. Mon menton se recule à peine, peut-être pour prendre une distance qui me permettrait de comprendre ce qu'il se joue, tandis que mes yeux restent fixés sur la scène. Toujours dos à son partenaire, mais l'ayant comme flairé comme un chien tient parfois en joug un adversaire en détournant son regard et tout en figeant la surface de son pelage, Dimitri Jourde commence peu à peu à improviser quelques mouvements robotiques, et Twoface l'imite. Peu à peu, les deux corps se rapprochent, se tournent, se tournent autour, proposent plus qu'ils n'imitent, puis finalement se touchent. Je griffonne frénétiquement « DIM PAT CONTACT IMPRO », et au moment même où je couche ces lettres sur le papier je comprends que je ne comprends pas. « Twoface fait du contact improvisation ??? » Le jeu des danseurs continue d'évoluer dans des formes absolument hétérodoxes. D'une relation de poids, ils repassent à une relation frontale, puis tombent au sol, l'acrobate trace au-dessus de son partenaire quelques frappes, puis les corps se touchent à nouveau, s'allongent, je perds le fil, ils …

Puis Dimitri Jourde se relève tout à coup, échange deux trois mots avec son partenaire, s'en va boire, et ne revient pas. *Basta*. De l'imitation, du théâtre, du tutting, de la capoeira, du contact improvisation : un peu de tout, vraiment de rien, si ce n'est d'un monstre éphémère qui échappe, parce que sa norme est événementielle, et, en l'occurrence, son existence si courte qu'elle ne saurait se structurer, donner véritablement prise, occasionner le forgeage d'un aventureux concept pour tenter de la nommer. Elle restera une improvisation monstrueuse, comme beaucoup d'autres, que je prendrai toujours un puissant plaisir à regarder comme on regarde un jeu intrigant car surprenant, souvent drôle et à l'issue imprédictible. Que l'on s'épargne donc de disposer le monstre sur la table d'opération, que l'on ne le découpe pas en « slices of social [dancing] bodies[177] », car les corps qui le dansent

177 LEPECKI, André, « For a Sensorial Manifesto (On Dances that Failed) », in PONTBRIAND, Chantal (éd.), *Dance : Distinct Language and Cross-Cultural Influences*, Montréal, Parachute, 2001, p. 166.

ne sont ni des corps de capoeiristes ni des corps de contacteurs ni des corps ayant tour à tour recruté et jeté par dessus bord des entités capoeiristes et contacteuses peuplant leur multiplicité interne. Et écrivant cela, je ne prétends pas qu'ils sont sans rapport avec la capoeira, le contact improvisation et le hip hop. La danse de Dimitri Jourde est fermement structurée par son corps d'acrobate, celle de Twoface par son corps de hip hopper, mais l'acrobatie, la capoeira et le hip hop sont d'abord des noms par lesquels l'on cartographie des milieux d'apprentissage, caractérisés chacun par des faisceaux métastables de tendances kinesthésiques, auxquels les deux danseurs se sont mêlés dans la durée. Car effectivement ils ne sont pas que des faisceaux de tendances kinesthésiques qui les habiteraient comme l'on habite un lieu en passant ; ce sont des tendances kinesthésiques dont les opérations génétiques ont empreinté et courbé la chair des corps et continuent de le faire à mesure qu'ils les pratiquent. Les corps tiennent d'elles comme des héritiers, c'est-à-dire toujours dans un rapport de différenciation et de tissage. Qui ou quoi pour prétendre évacuer ces héritages ? Sans doute pas Larbi Cherkaoui, ni même une grave blessure [chap. XII].

Bien sûr, dans le même temps, à Barcelone, Dimitri Jourde danse du hip hop, apprend un matériel de tutting, et cela ne fait pas de lui un hip hopper. Car alors nous confondrions les remous d'une rivière et ses courants souterrains. Et que l'on ne vienne pas seulement s'imaginer que la distinction proposée serait une distinction de profondeur, comme si les os étaient figés dans le temps et les épidermes les lieux véritables de l'agitation : il est des foies plus remuants que des ongles. Non, ce que j'entends désigner par la distinction des remous et des courants souterrains, c'est que le corps est intrinsèquement polyrythmique, et qu'il ne saurait se lire à travers une seule et écrasante échelle et ligne temporelle qui toujours voudrait l'assigner à n'être visiblement ou invisiblement qu'une chose ou une autre. Oui, postulons avec Jennifer Roche que dans le corps de l'acrobate, tout est en mouvement. Le corps des structuralistes qu'elle critique n'est même pas mort (car alors il se décomposerait), il n'est tout simplement pas – ou plutôt, il est une idée que des esprits tentent de se persuader qu'elle est immobile car toujours elle paraît prête à leur filer entre les synapses[178]. Mais dire que tout est en mouvement dans le corps n'équivaut en rien à dire que tout flue également, que tout se

178 « À une logique sémiologique ou symptomatologique, qui tend à fixer une configuration de signes dans l'espace, elle oppose une compréhension rythmologique attentive aux processus de maturation et de transformation, c'est-à-dire à ce qui advient, survient, devient à un moment donné dans une histoire de vie toujours singulière. », François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, *op. cit*., p. 65.

transforme avec la même intensité, le même degré d'irréversibilité, le même pouls, le même impact structural et la même puissance structurante. Que les enseignements se sédimentent et se structurent différemment, que certains s'inscrivent quand d'autres passent en coup de vent, que certains puissent dynamiser plus que d'autres les mouvements du corps au cours d'une situation de danse toujours singulière ne signifie pas qu'ils puissent en eux-mêmes être jetés. Et quelle serait-elle, au juste, cette entité capable de jeter des entités corporelles ?

La nature polyrythmique du corps est peut-être l'objet même du champ de bataille ontopolitique qui nous intéresse : là où se jouent, se mêlent et interfèrent les processus de transformation de l'interprète. Qu'opère la politique d'hybridation du corps du danseur étrillée par Laurence Louppe, si ce n'est la réduction au silence du bruit du corps, du bruit de la rumeur polyrythmique du corps ? Qu'opère-t-elle si ce n'est, en d'autres termes, la sursaturation du corps lui-même par son emplissement plus ou moins heureux de désirs si criards qu'ils en deviennent rudement efficients et structurants, non pas parce qu'il n'y aurait plus qu'eux, mais parce que l'on n'entendrait qu'eux ? La « colinéarisation[179] » du corps du danseur, sa réduction à l'horizon d'un *obsequium* ne consiste peut-être ni plus ni moins qu'en une forme de prédation, mais une prédation, pour le dire avec les mots de l'auteur Jacques Lacarrière, « de l'invisible, de l'immatériel, de l'immesurable, autrement dit [...] du futur[180] ». Une dévoration de la rumeur du corps par son étouffement derrière une seule ligne mélodique trop braillarde et trop agitée. Le recouvrement du potentiel divergent par sa relégation aux confins de la sensibilité.

C'est pour tenter de mettre en évidence cette écologie rythmique des temps du corps, la coexistence du lent et du rapide, du saccadé et du fluide, du minéral et du végétal, du presque immobile et de l'erratique, du très instable et du plutôt stable, et donc, derrière eux, la puissance contrapuntique du corps de l'interprète, que j'emploie ici le terme de « corps » et non celui de « corporéité » proposé par le philosophe de la danse Michel Bernard. Je n'entends pas par là les opposer, seulement souligner que le second – en réponse peut-être à l'époque de sa conceptualisation – a parfois noyé sous son énergétisme les structures (ou organes) métastables du premier au nom de leur apparente ou institutionnelle « permanence ».

179 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, *op. cit*., p. 87.
180 LACARRIÈRE, Jacques, « L'écologie, une science en herbe ? », *Stradda*, n°25, 2012, p. 63.

> En somme, « le corps sans organes » [...] se définit comme un pur champ d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes asignifiantes, bref, selon [la terminologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari], « un rhizome ». Il n'y a donc plus d'être corporel en soi, mais un devenir énergétique pervers polymorphe comme la grande pellicule éphémère si bien décrite par Lyotard au début de son « Economie libidinale » et qui se travestit en simulacres de corps permanents, volumineux et organisés. Ainsi, en dépit ou par delà les différences d'approches, des philosophes et des esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de « corps » et nous en proposer une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau d'un jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Pour désigner la malléabilité énergétique et formelle tout autant que la contingence d'un tel réseau, il m'a paru donc nécessaire d'avoir recours au vocable plus abstrait et générique de « corporéité » en prenant bien soin néanmoins [...] [de souligner] sa texture exclusivement matérielle[181].

La « corporéité » de Michel Bernard est donc plurielle, dynamique, instable, aléatoire, plastique, polymorphe, malléable, hétérogène, spectrale, intensive, énergétique, asignifiante ; mais elle est matérielle, bien qu'elle ne soit pas, comme le « corps », permanente, volumineuse, organisée, c'est-à-dire : un simulacre. Le « corps » de Michel Bernard est un simulacre de permanence. Sa « corporéité » quant à elle « invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie[182] », car « l'art est, par essence, nomade[183]. » Mais pourquoi insister sur la « matérialité » de la « corporéité » sans opérer de distinction entre la malléabilité de ses muscles et de ses os ? Entre la spectralité de ses tendons et de ses Souffles ? Entre l'instabilité de ses articulations et de ses liquides ?

Peut-être parce que la « corporéité » du philosophe ne redéfinit pas exactement le « corps » mais en décrit plutôt les dimensions intensives les plus mobiles et les plus saillantes, notamment dans la pratique de la danse. Des dimensions qui m'apparaissent être l'objet de ce que le chercheur Philippe Guisgand propose de nommer des « états de corps » de danseurs, c'est-à-dire :

---

181 BERNARD, Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n°222, 2002, p. 526-527.

182 BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 22.

183 *Ibid.*

> L'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement[184].

Cette définition, ainsi que nous en avertit l'auteur, est toutefois à approcher avec précaution, car elle tente de désigner un « même » phénomène tant du point de la corporéité dansante que du point de vue de la corporéité observatrice. Pour le danseur, donc : « L'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention[185]. » L'improvisation monstrueuse de Dimitri Jourde et de Patrick Williams pourrait ainsi être décrite à la manière d'une forme de modulation progressive d'états de corps, une modulation des pratiques de couplages énergétiques (imitation, lutte, partage d'appuis), et ce de la même manière que les pratiques de marches animales, de frappes et de chutes explorées avec l'acrobate au CCN2 de Grenoble nous firent à leur manière parcourir toute une gamme de sensations et d'intentions. Pour autant, micropolitiquement, il y a comme un risque à prendre la corporéité dansante comme l'équivalent dynamique du corps de l'interprète au travail, car dans sa saillance et sa modalité d'attention, la première pourrait tendre à se rendre sourde (souvent par nécessité attentionnelle pratique) aux rumeurs du fond du corps. Ce que j'entends souligner par là, c'est qu'il ne faut pas confondre les échelles d'appréhension du corps de l'interprète, car à penser (et pratiquer) le corps dansant comme une corporéité dansante, l'on en vient à prendre et à faire du corps du danseur contemporain le corps de la multiplicité des chorégraphes pour lesquels il travaille, sans considérer un instant qu'il est d'abord un corps, avec toute la complexité et la multiplicité des devenirs que cela signifie. Pour le dire autrement : le problème est celui de l'identification d'un état énergétique intentionnel transitoire avec une structure vivante polyrythmique de temps long ; et ce problème n'est pas seulement épistémologique, mais d'abord ontopolitique, car il fait peser sur le corps les désirs et intentions potentiellement étouffants mais *structurants* – s'ils sont intensément prolongés - d'une corporéité. C'est alors l'inéluctabilité chronobiologique de la structuration du corps que la corporéité ne considère pas (ou déconsidère) qui lui pend au nez dès lors qu'elle se voit et se noie dans son propre flux et confond un courant de désirs – aussi

184 GUISGAND, Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal, Rennes, Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2012, in GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale*, n°242, 2012, p. 33.

185 Philippe Guisgand, « Étudier les états de corps », *art. cit.*, p. 33.

instable soit-il – avec la rumeur d'un océan. Or, le pouvoir de structurer des désirs pour en faire des désirs structurant constitue justement le paroxysme d'un ontopouvoir : « L'assujetti est réjoui quand il se voit proposer des désirs qu'il prend pour les siens, et qui en fait deviennent les siens[186] ».

Si les danseurs de *Fractus V* ne m'apparaissent pas être de bienheureux obéissants, c'est peut-être parce que résonne en eux avec prégnance la rumeur de leur corps, parce que le flottement des répétitions travaille précisément à la laisser résonner, et que les voix brouillées qui s'en élèvent sont comme autant de puissances répondant aux corporéités dont les corps s'abreuvent. De leur rencontre naît l'occasion d'un grésillement, peut-être d'une créolisation. Si, comme l'affirme Frédéric Lordon, « l'aliénation est sans dehors puisque nous sommes voués à l'exodétermination[187] », alors peut-être nous revient-il de considérer la rumeur du corps comme un pan de notre propre dehors : un infradehors, un souffle d'anachorète, l'expression d'une ontopuissance offrant peut-être la possibilité au corps de « devenir orthogonal[188] », c'est-à-dire de « résister au *hijacking* [de sa puissance d'agir] par l'invention et l'affirmation de nouveaux objets de désirs, de nouvelles directions dans lesquelles s'efforcer, des directions autres que celle obstinément indiquée par [un désir maître][189] ».

## 3. Des technicités organiques

De toute évidence, les parcours des « corps hybrides » de Laurence Louppe sont inassimilables à ceux des artistes de *Fractus V*. Il y a entre eux un écart qui n'est autre que celui de la possibilité politico-esthétique donnée (hier et aujourd'hui) aux danseurs du Graner d'être des *techniciens* – si et seulement si l'on considère ce dernier terme non pas dans son acception usuelle d'« exécutant », c'est-à-dire de « celui qui n'invente pas mais exécute », mais dans le sens plus magique défendu par le philosophe Gilbert Simondon :

> On ne peut confondre technique et travail ; en effet, le travail, perdant son caractère d'opération sur un objet caché, n'est plus une technique à proprement parler ; le véritable technicien est celui qui est un médiateur entre la communauté et l'objet caché ou

186 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, *op. cit.*, p. 87.
187 *Ibid.*, p. 202.
188 *Ibid.*, p. 181.
189 *Ibid.*

> inaccessible. Nous nommons aujourd'hui techniciens des hommes [et des femmes] qui sont en réalité des travailleurs spécialisés, mais ne mettent pas la communauté en relation avec un domaine caché ; une technique absolument élucidée et divulguée n'est plus une technique mais un type de travail ; les « spécialistes » ne sont pas de véritables techniciens, mais des travailleurs[190].

La différence proposée par le philosophe entre technicien et travailleur réside d'abord dans la singularité de son maillage relationnel : le technicien dialogue avec ce qui est « caché ou inaccessible à l'homme de la communauté[191] ». Aussi son inventivité est-elle imprédictible et précaire car soumise à un plus-que-lui-même d'abord inaccessible à l'autre : « les forces naturelles[192] », « les puissances divines[193] », « une éclipse de soleil[194] ». Or, ce potentiel relationnel magique n'est pas seulement le fruit d'un don, d'une volonté divine, mais avant tout la résultante d'un régime temporel d'activité spécifique :

> L'effort technique n'est pas soumis au même régime temporel que le travail ; le travail s'épuise dans son propre accomplissement, et l'être qui travaille s'aliène dans son œuvre qui prend de plus en plus de distance par rapport à lui-même ; au contraire, l'être technique réalise la sommation d'une disponibilité qui reste toujours présente ; l'effort étalé dans le temps, au lieu de se dissiper, construit discursivement un être cohérent qui exprime l'action ou la suite d'actions qui l'ont constitué, et les conserve toujours présentes[195].

Qualifier les danseurs de *Fractus V* de techniciens revient d'abord à décrire le régime de temporalité « continu et ouvert[196] » de leur pratique de création. Là où le corps hybride se mobilise sans cesse pour développer en lui un style exogène – celui d'une discipline, d'un chorégraphe, d'un milieu de création – le technicien se dédie, non pas exclusivement, mais en tout cas continuellement, au développement d'une recherche prenant pour objet caché les replis de son propre corps, de son « *ingenium*[197] » ou de sa « complexion[198] » au sens

---

190 SIMONDON, Gilbert, « Notes complémentaires sur les conséquences de la notion d'individuation », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 340.
191 *Ibid.*, p. 339.
192 *Ibid.*
193 *Ibid.*
194 *Ibid.*, p. 340.
195 *Ibid.*, p. 340.
Nous reviendrons ultérieurement sur l'interprétation du terme « cohérent » proposé par Gilbert Simondon.
196 *Ibid.*, p. 341.
197 Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p. 23.
198 *Ibid.*, p. 38.

spinoziste de « l'ensemble de nos susceptibilités affectives[199] ». Rien de clôt en ce territoire, seulement… une territorialité, précisément. Donc un in-dé-territorialisable.

Les danseurs techniciens de *Fractus V* sont un peu des cultivateurs : d'abord parce qu'ils se dédient au territoire jamais-tout-à-fait-connu-et-toujours-mouvant qu'est leur propre corps, ensuite parce que leur recherche est une recherche de ce qui peut naître, pousser, sur ce territoire. Faire le procès au corps technicien d'une clôture sur lui-même serait ainsi confondre sa « pulsion auto-affective[200] » avec une pulsion autarcique : non seulement, en qualité de territoire à ciel ouvert, le corps est toujours affecté et affectant son milieu, mais d'autre part, en tant que corps toujours corporant *(the bodying body*[201]), il est une structure toujours en structuration – comme un sol –, et se voit affecté tant par les mouvements des corps exogènes que par un phénomène de « résonance interne[202] » qui procède déjà en lui-même à sa propre transformation, à sa « métastabilité[203] ». Le danseur technicien, en ce sens, est celui qui prend le temps, et/ou à qui l'on offre le temps, de rechercher du mouvement dans une forme d'écologie de résonances internes et d'affections exogènes. Il ne court pas toujours auprès des matériels ou des tendances kinesthésiques qu'il doit faire siens ; mais, au fil du temps et par un lent travail de structuration, la possibilité lui est donnée de se surprendre et de composer avec des alchimies ou tensions nées du bouillonnement des remous de sa complexion, ayant émergé au cours d'un compagnonnage attentionnel régulier plutôt que d'un forçage volontaire discontinu. Alors de ces tensions il pourra faire ses tendances[204], de ses sensibilités affectives il pourra faire des organes, entendus comme structures plus ou moins

199 *Ibid.*, p. 23.

200 BERNARD, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001, p. 22.

201 « Restyled as bodying, "the body" includes the movement by which corporeality surpasses itself », Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit*., p .30.
« Redessiné en corporant, "le corps" inclut le mouvement par lequel la corporéalité se surpasse elle-même »

202 Pour Gilbert Simondon, la résonance interne désigne « la réactivité des systèmes par rapport à eux-mêmes ». « L'évolution d'un système serait déterminée s'il n'y avait aucune résonance interne du système, c'est-à-dire aucun échange entre les différents échelons qu'il renferme et qui le constituent », Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 149.

203 La métastabilité définit chez Gilbert Simondon l'état d'un système renfermant une énergie potentielle, des tensions, un devenir possible pour l'individu s'individuant. Un système stable est un système mort. « Il n'y a de véritable individu que dans un système où se produit un état métastable. Si l'apparition de l'individu fait disparaître cet état métastable en diminuant les tensions du système dans lequel il apparaît, l'individu devient tout entier structure spatiale immobile et inévolutive : c'est l'être physique. Par contre, si cette apparition de l'individu ne détruit pas le potentiel de métastabilité du système, alors l'individu est vivant, et son équilibre est celui qui entretient la métastabilité », Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 233.

204 « la tension devient tendance », *ibid.*, p. 257.

précaires de captation et de métabolisation d'énergies endogènes comme exogènes. L'emploi du terme « énergie » est pour l'heure à entendre dans un sens simondonien : dire qu'un organe capte et métabolise des énergies revient ici à dire qu'il fait converger des puissances thermiques d'intensités hétérogènes de manière à générer une tension à même de teinter en une décharge un état de corps.

La distinction entre le corps hybride et le corps technicien est donc une distinction de régime temporel de pratique et de mode de constitution de norme. Or, pour Gilbert Simondon, c'est précisément « ce régime continu et ouvert du temps de l'effort technique qui permet à l'individu d'avoir la conscience réactive de sa propre action, et d'être à lui-même sa propre norme[205] . En effet, les normes techniques sont entièrement accessibles à l'individu sans qu'il doive avoir recours à une normativité sociale[206] ». Le terrain foulé par le philosophe se fait glissant : qu'est-ce que la cohérence de l'individu ? Et qu'est-ce qu'être à soi-même sa propre norme ? Certainement pas être « non-[contradictoire][207] », ni constant, ni immuable, ni en accord avec quelque principe pré-déterminé ; mais plutôt quelque chose comme cultiver l'observation d'un espace « entre l'indéterminé naturel et le *hic et nunc* de l'existence actuelle[208] », sentir la « montée de l'indéterminé vers le présent qui va s'incarner dans le collectif[209] ». Et c'est ici que le danseur technicien opère sa conversation magique : à l'orée du magma de son corps, là où aucun chorégraphe ni aucune norme exogène ne peut tout à fait dire et encore moins prédire ce qu'il s'y joue, car ce qu'il s'y joue le dépasse (presque) tout autant que cela dépasse le danseur technicien lui-même. Cette acuité, cette puissance sensible, cette attention presque épidermique, « oréique[210] », d'où émerge « un geste ni "autre", ni même[211] », est précisément l'objet de l'artisanat du danseur technicien. Le danseur travailleur – quand bien même il s'agit ici d'une abstraction – voit quant à lui son attention

205 *Ibid.*, p. 341.
206 *Ibid.*
207 « La logique de la pensée identitaire accepte difficilement l'écart et la contradiction », François Laplantine, *Je, nous et les autres* [1999], Paris, Le Pommier, 2010, p. 61.
208 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 248.
209 *Ibid.*
210 Référence à la dernière création en cours de l'artiste Vania Vaneau : *Ora (Orée)* (2019) : « ORA c'est le passage des différentes sphères, membranes, portes. Le passage du temps. Épopée, cheminement, traversée des ténèbres, de l'ombre, de la forêt, de l'enfer…du noir en tant que superposition d'une infinité d'images. », « Ora (*Orée*) », *Arrangement provisoire* [en ligne].
Disponible en ligne : http://arrangementprovisoire.org/wordpress/portfolio/ora-oree/
211 Isabelle Launay, « Le don du geste », *art. cit.,* p. 95.

disciplinairement redirigée de manière à ce que « surveillance et autosurveillance façonnent le corps de l'Autre[212] » comme seul horizon de connaissance et de développement (ou norme).

Ce que le danseur technicien développe, donc, c'est une attention à la rumeur de son corps, entendue comme un espace d'émergence qui est en réalité un espace matriciel de convergence de structures organiques, d'états énergétiques, d'influences environnementales, et, bien sûr, de désirs. L'on pourrait bien sûr rétorquer qu'il n'est nul organe ni état ni environnement ni désir ne pouvant être saisi isolément. La chose est étendue. S'il importe pourtant, d'une manière ou d'une autre, de parvenir parfois à les distinguer, c'est qu'ils n'ont pas tous la même puissance au sens spinoziste dans un régime infrapolitique du corps : ils n'ont pas tous la même capacité d'affecter et d'être affecté, et ce pour des raisons qui sont en partie liées aux trajectoires des interprètes et aux conditions esthético-politiques de création.

Si Patrick Williams dit de ses partenaires de *Fractus V* qu'ils sont tous des « arts by themselves[213] » (Patrick), ce n'est pas seulement par flatterie, mais c'est surtout parce qu'il mesure combien chacun d'entre eux en est venu à rechercher et structurer une danse qu'il sait inimitable pour une simple raison : ses organes sont les fruits d'une forme de compagnonnage de l'artiste avec une rumeur qui est inaccessible au hip hopper. Entendons par là qu'il n'a pas suffi de goûter à une diversité d'enseignements, d'écouter les remous d'une polyrythmie pour en arriver là où ils en sont arrivés : ils ont construit avec elles. N'en déplaise au concept de « corporéité », les danseurs techniciens ont créé en eux des espaces de métastabilité, des espaces organisés, cartographiés, complexes, cohérents – si l'on entend par là « reliés », souples et à même de se tisser à une grande variété de contextes. Si la danse du technicien est certes polymorphe car ouverte aux affections du milieu, elle n'en est pas moins reconnaissable, non comme copie d'une version idéellement figée d'elle-même, mais comme variation.

212 *Ibid.*, p. 93.

213 Propos tenus en 2016 par Patrick Williams lors d'un entretien avec Isabelle Spirig, directrice artistique du festival suisse de danse STEPS.
LLOYD Johnny, WILLIAMS Patrick, « STEPS 2016 : Interview with Johnny Lloyd und Twoface (Eastman) », entretien réalisé en 2016 par Isabella Spirig, Youtube, 2016, publié par Migros-Kulturprozent Tanzfestival Steps. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=LcEhwTYUFXg

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri**. - De toutes façons, toutes les écritures que je fais sont beaucoup sur moi, des sensations sur moi, me faire plaisir. C'est pour ça que j'ai plus de mal à écrire avec des contraintes qui vont faire que j'ai vraiment aucun plaisir à faire. Je vais avoir du mal vraiment à écrire à partir de moi. Du coup, c'est vrai que j'ai l'impression que je fais souvent des choses qui sont un peu proches de ce que je fais, donc ça peut se répéter un peu. C'est vrai que quand j'ai une demande qui est très claire, comme « je cherche à me faire manipuler », alors je cherche des choses qui me font pas forcément plaisir à faire, mais je comprends le sens alors du coup je le fais.

**Martin**. - Tu pourrais me décrire le plaisir dont tu parles ? C'est une sensation particulière ?

**Dimitri**. - Ouais tu sais, c'est un peu comme… c'est pour ça que j'aime danser en fait. Il y a une jouissance à bouger toi-même, à te sentir, à sentir que tu contrôles ce que tu fais, que tu rentres un peu dans un état. C'est pas comme une transe, mais ça peut y faire penser un peu. En fait je ne sais pas ce que c'est vraiment qu'une transe. Mais en tout cas, pour moi le plaisir vient quand dans un moment où tu sens que t'es là où tu dois être au moment où tu le fais. C'est comme si tu sens que tu contrôles, et j'ai l'impression que pour moi le plaisir il est là, à réussir à trouver un chemin où je sens que pour mon corps c'est exact.

**Martin**. - Quand tu parles de contrôle, tu veux dire que t'as la sensation que ton corps suit exactement ce que tu voudrais qu'il fasse ?

**Dimitri**. - Non justement, je pense que c'est plutôt le contraire. Mon corps m'emmène à des endroits où je me dis « ah ouais c'est bien, ça me plaît ! » Après, des fois, tu sais, je peux avoir l'impression que d'un coup j'ai fait un truc « wouaw » puis en fait je me rends compte après que je l'ai déjà fait. Donc c'est plutôt qu'à un moment donné, ça va ensemble, comme pendant l'échauffement : c'est sentir qu'à un moment ton corps se retrouve dans une pratique où doucement c'est de plus en plus fuselé, tu sais de plus en plus ce que tu fais[214].

Le régime temporel du danseur technicien, parce qu'il favorise l'écoute de la rumeur du corps, modère la force de l'influence du dispositif de création (contrairement au travailleur qui lui attribue une toute puissance affective) en l'infléchissant de ses propres territoires de jouissance, lesquelles touchent au désir même de danser : la recherche d'une forme de transe,

214 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 105-106.

de « [fuselage[215]] » (Dimitri), une « sensation de liberté[216] » (Fabian), un « meditative state[217] » (Johnny). Et cette modération se fait alors comme une ligne de crête sur laquelle cheminer, où, instable, l'artiste à la fois ne peut tout à fait se livrer à l'écoute de la rumeur (parce que la sélection de ses écritures reviendra *in fine* au chorégraphe) et à la fois ne veut et n'est pas non plus invité à s'abandonner aux influences du pouvoir chorégraphique. Cette tension est précisément ce que Dimitri Jourde nomme « le combat de l'interprète ».

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

**Martin**. - Qu'est-ce que c'est qui est difficile dans un processus de création ?

**Dimitri**. - D'abord c'est sur le plan personnel.. J'ai l'impression qu'à chaque fois que tu rattaques un travail, d'abord, moi ça me fait toujours un peu douter sur qu'est-ce que je vais faire, qu'est-ce que je peux proposer, qu'est-ce que j'aurais envie de proposer, où est-ce que j'en suis moi avec tout.. aussi bien avec ton corps que où t'en es avec ta vie, qu'est-ce que tu veux dire. Puis après c'est la rencontre aussi avec un chorégraphe ou metteur en scène : qu'est-ce que lui il veut dire, qu'est-ce que tu vas changer dans comment tu travailles pour que tu t'adaptes à ce qu'il veut ? Et en même temps, en général, c'est des gens qui veulent que tu proposes beaucoup. Moi les gens avec qui je bosse c'est que moi qui fais mes mouvements. Souvent c'est très : « Qu'est-ce que tu veux faire toi ? ».

Et puis après en général ça m'a fait que souvent j'adore commencer les créations puis à un moment où puisque tu proposes beaucoup, tu te fabriques un imaginaire de ce que t'aimerais faire. C'est toujours un peu ça pour moi le combat de l'interprète. C'est que t'es toujours tenté de vouloir faire ce que toi t'as envie de faire, c'est pour ça que toi après tu fais toi-même des projets, pour tester, pour savoir si... Et en même temps, c'est ça qui est bien aussi dans la rencontre, c'est que en même temps tes idées elles arrivent aussi parce que tu travailles avec cette personne. Et après des fois les idées que t'as eu c'est plus ça le projet, et du coup faut que t'arrives à te remettre dans la position de ... d'être juste interprète. Et des fois t'es pas du tout d'accord avec ce que d'un coup tu vas faire.

C'est un long processus. Tu vois j'ai l'impression qu'à chaque fois trois mois... fffou... c'est presque une vie... T'es bien avec la personne, puis après ça devient difficile au niveau de la relation parce que d'un coup la personne elle s'enferme un peu dans son monde, elle a du mal à communiquer...

215 *Ibid.*, p.106.

216 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 174.

217 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.

**Martin**. - Même au niveau technique j'imagine qu'il y a des.. des espèces de difficultés auxquelles il faut que tu fasses face .. ? (*il hoche de la tête*) Moins ?

**Dimitri**. - Moins.. Après c'est toujours difficile de savoir ce que c'est technique. En tout cas moi ça m'a jamais.. c'est jamais ça qui m'a fait un peu peur quoi.. Je suis toujours venu en me disant je vais voir… Et puis techniquement, voilà, c'est plutôt : quand t'es tout seul avec toi, qu'est-ce que tu fais aussi qui fait que toi ça va t'amuser de faire ça ? ou de découvrir ? Tu vois moi j'ai toujours l'impression de découvrir des choses moi-même, mais des fois t'as l'impression que toi ce que tu fais au final ça fait un peu la même chose. Tu vois ça ressemble à ce que tu as fait avant. C'est aussi que là dedans t'essaies de trouver d'autres choses donc c'est compliqué. T'as une habitude de faire ça ça et ça, donc tu te dis là faudrait vraiment que je fasse pas ça ça et ça, donc du coup tu recommences tout à zéro,

**Martin**. - Et là finalement peut-être que la rencontre ça aide… ?

**Dimitri**. - Ouais complètement…

**Martin**. - Avec François Verret, est-ce qu'il y avait cette approche un peu théâtre ?

**Dimitri**. - Ouais… De toutes façons lui je ne sais pas si c'est théâtre mais il est toujours entre les deux.. On part souvent sur des écrits. C'est le seul avec qui je bosse avec qui on part sur une œuvre déjà existante donc c'est très différent à ce niveau là. Donc lui il est très sur ça, sur le sens, de trouver le rapport… Et en même temps, on est toujours très libres quand même. Moi je ne suis pas vraiment du genre à suivre un texte et je vais faire un truc sur ça. Moi en général, je repars au sol et j'essaye de trouver des choses avec ce qu'on se dit tu vois. Avec François, on parlait beaucoup, on parlait de ce qu'il aimerait développer et comment, et après… J'écoute, j'écoute, je prends, et puis j'essaie juste, de moi, sans vraiment chercher à interpréter quelque chose. Et après j'ai l'impression que c'est lui qui dit : « Ah ça c'est vraiment ça »[218].

À travers ces mots de Dimitri Jourde, nous pouvons entendre combien le régime temporel du danseur technicien est aussi un régime spatial : « des écritures […] sur moi », « des sensations sur moi », « où est-ce que j'en suis moi », « ce que tu fais au final ça fait un peu la même chose […] c'est aussi que là dedans t'essaies de trouver d'autres choses », « je repars au sol et j'essaye de trouver des choses avec ce qu'on s'est dit, « j'essaie juste, de moi [depuis moi] ». Si le régime d'écriture et de connaissance du danseur n'a rien d'autarcique, au sens où il est toujours pour partie ouvert aux influences du milieu de création (« j'écoute, j'écoute, je

218 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 96-97.

prends »), il se caractérise en revanche par sa territorialité. Il est amplification, ouverture, un espoir de découverte qui n'est pas exactement un espoir de découverte de nouveaux territoires qu'un désir de sentir de nouvelles opérations de croissance kinesthésique au sein du territoire auquel il se dédie depuis plus d'une vingtaine d'années. Le mouvement n'est pas tant celui d'un retour à soi, comme s'il fallait ramener à une échelle personnelle les enjeux d'une création, mais plutôt celui d'un mouvement à partir de soi : un mouvement chargé, en quelque sorte, de qualités intimes. Après avoir écouté François Verret, l'acrobate repart du sol pour entamer sa recherche kinesthésique, et non pas pour traduire en un langage de sol les propos du chorégraphe.

Le couplage de deux notions majeurs, explicitement convoquées par l'interprète, me parait caractériser cet horizon de croissance depuis l'intérieur [chap. VII] caractéristique du technicien : la recherche, d'une part, de l'« organicité[219] » (Dimitri) du mouvement dansé, et d'autre part, d'un désir d'exploration que l'on pourrait qualifier avec Larbi Cherkaoui de soif des « variantes[220] » (Larbi).

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri**. - (*nous regardons une vidéo sur laquelle Larbi Cherkaoui apprend le solo de Fabian Thomé aux côtés de ce dernier.)* Tu vois là je vois Larbi qui fait plus ou moins [le solo], je me dis : « Ah ouais c'est une danse, mais je saurai pas dire ce que c'est ». Mais quand [Fabian] l'explique, je me dis : « Ah ouais d'accord, pour la faire comme lui c'est compliqué ». Je me dis que tu pourras faire à peu près la même chose mais pour la faire comme lui ça sera compliqué. Parce qu'en fait d'un coup, tu vois la complexité de ce qu'il fait quand il l'explique. C'est là que la différence elle se fait j'ai l'impression...

**Martin**. - Dans les chemins qu'il prend...

**Dimitri**. - Ouais... De sentir qu'en fait, c'est vraiment organique. Il ne s'est pas dit : « Tiens là je vais faire une épaule parce que ça ferait bien ». Tu sens qu'il a une logique qui est la sienne et qui est un peu imparable quoi. Quand tu le vois l'expliquer, tu comprends pourquoi il a fait ça, c'est pas juste... (*il claque des doigts*)

**Martin**. - Organique c'est cohérent ?

219 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108.

220 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 80.

> **Dimitri**. - Organique pour moi je dirais que c'est pas une danse qui est réfléchie comme je dirais : « Tiens là... [je vais faire une épaule parce que ça ferait bien..?] ». Pareil que je dirai que quelqu'un qui met de l'acro à sa façon, je pourrais dire que lui il a vraiment fait du flamenco pendant des années, et tu sens que ce qu'il ressent du flamenco, c'est pas un truc qu'il s'est dit : « Ah bah j'aimerais bien faire un peu du flamenco dans son solo ». Tu sens que lui c'est vraiment sa base, et il crée quelque chose d'autre avec ça, et pour moi c'est ça la différence[221].

L'organicité d'une danse, selon Dimitri Jourde, se donne à sentir comme émanation d'une histoire, ou plus exactement, d'une ontogenèse. Ce n'est pas seulement l'histoire du corps qui danse, mais le mouvement vital d'un corps structuré par une histoire. Si l'interprète insiste avec force sur la dimension non « réfléchie » et « ressentie » du solo de Fabian Thomé, c'est que les mouvements qui composent ce dernier sont pour lui comme des jaillissements. Quelque chose est à l'œuvre et parle dans cette danse, car la composition d'une danse organique est composition d'une danse qui vient, émerge, s'annonce comme un murmure plus-qu'individuel[222] ; sa fabrique n'est pas de l'ordre du « tiens je vais faire ça parce que ça ferait bien », mais du « quelque chose m'invite à aller par là[223] ». Si la danse est difficilement transmissible, c'est que ses voies comme ses voix ne sont jamais tout à fait reterritorialisables.

Dans la conférence inaugurale qu'il donna au Collège de France, le metteur en scène et théoricien polonais Jerzy Grotowski revient longuement sur une fréquente opposition dressée dans les arts performatifs entre organicité[224] et artificialité. Le « processus organique[225] »,

---

221 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 107-108.

222 La mention du « plus-qu' » fait référence à la pensée simondonienne pour qui l'être « est plus qu'unité et plus qu'identité ». Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 31.

223 Au sens du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, les effets ou placages recherchés dans une danse non-organique sont des gestes saillants car « coupés des impulsions » : « On peut dire que quand nous sommes coupés des impulsions, ce qui domine ce sont les gestes, alors je dirais ce sont les réactions ou les signes périphériques du corps, les mains les visages, les jambes », « mais quand il y a un flux des actions et donc un flux des impulsions qui les précède, tout commence, tout est né comme du dedans du corps (en vérité pas seulement le corps) et ça se prolonge dans la périphérie. Alors le geste peut apparaître, mais il est secondaire. », GROTOWSKI, Jerzy, « Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », propos retranscrits par l'auteur, 1997.

224 Par « processus organique », l'artiste entend désigner un « processus naturel », au sens de « ce qui sort du terrain » – mais le terme de « nature » étant usuellement rattaché à l'esthétique naturaliste, à la qualification de mouvements « acceptables du point de vue du code social dominant », il suggère – pour éviter toute confusion – de le remplacer par celui d'« organique »

225 Jerzy Grotowski, « Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », *loc. cit.*

selon lui, désigne « la vie des impulsions[226] », « un mouvement du dedans, derrière la peau[227] », « quelque chose qui est en train de tendre vers, et [qui] se prolonge dans l'action[228] ». Continuel par définition, il est un flux, mais un flux qui, pour qu'il devienne art ou rituel, ne saurait se soustraire à une forme de composition : « L'art demande la composition, sinon il y a le désordre[229] ». C'est ici qu'intervient la notion d'artificialité comme coupure, structuration ou montage du flux organique. Mais artificialité et organicité ne sont pas seulement deux aspects de tout travail artistique. Jerzy Grotowski propose ainsi de différencier ce qu'il nomme une approche organique et une approche artificielle :

> Quand je dis les approches artificielles, ce sont les approches qui se commencent par la composition, par les petits signes, par les périphéries du corps plutôt que par les impulsions ; qui se commencent par la structure et pas par le processus. Et les approches organiques, elles se commencent par les impulsions, par la continuité, par un flux continuel, par un non *staccato*. Mais elles aboutissent aussi à une composition, à une structure. En vérité la différence entre les techniques organiques et les techniques artificielles, c'est une différence seulement de phase[230].

La distinction élaborée par le metteur en scène entre ces deux approches est essentiellement chronopoïétique. Les approches organiques partiraient du flux pour aller vers la composition (« je repars au sol et j'essaye de trouver des choses » (Dimitri)), tandis que les approches artificielles partiraient de la composition pour en chercher le flux[231]. Pour le metteur en scène, dans une situation artificielle impliquant la transmission d'une partition chorégraphique, - Jerzy Grotowski parle de l'Opéra de Pékin -, la recherche de l'organicité s'effectue selon lui par l'apprentissage d'une forme, qui est comme un « canal », suite à quoi le travail de l'interprète consiste à comprendre comment faire circuler l'énergie à l'intérieur de ce canal. Saisi dans une pareille perspective, le travail de l'acteur ou du danseur consiste en une forme de mécanique des fluides, en une opération de câblage. Le corps de l'artiste y est considéré à la manière d'un réseau dont on cherche à optimiser la fluidité des circulations.

---

226 *Ibid.*
227 *Ibid.*
228 *Ibid.*
229 *Ibid.*
230 Jerzy Grotowski, « Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », *loc. cit.*
231 Néanmoins, d'après Dimitri Jourde, tous les tenants d'une approche artificielle ne cherchent pas le flux (« Tiens là je vais faire une épaule parce que ça ferait bien ») Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108.

Les processus d'apprentissage puis d'interprétation ne laissent ici aucune place à ce que Jerzy Grotowsky nomme les « associations personnelles[232] » ; le modèle de l'artificialité est diderotien : il est celui d'un acteur contrôlant froidement depuis quelque intériorité les mouvements structurels et énergétiques de son corps, sans être personnellement affecté par eux, ni non plus en tentant personnellement de les affecter. Seul le « grand acteur[233] », celui – dirait le maître nô de Yoshi Oida – ayant atteint l'« âge de la liberté[234] » (« soixante ans[235] ») est en mesure de transformer de « tout petits détails[236] » dans sa partition en opérant des « changements de son énergie vitale[237] », lesquels sont pour Jerzy Grotowski, les véritables signes d'une « implication personnelle[238]». Comprenons que la distinction chronopoïétique entre l'artificiel et l'organique est aussi chronopolitique : l'allégeance de l'interprète à la partition est une allégeance de longue durée ; elle est un pouvoir qui ne récolte véritablement ses fruits (la conservation de la forme) qu'à l'épreuve du temps. « C'est bien de plus de cinquante ans d'étude qu'il est question. A ce stade, on a parfaitement assimilé son style, si bien que même en improvisant ou en adaptant le travail, on ne peut jamais le trahir[239] ». Parfois même, nous rappelle Yoshi Oida, la liberté que cette chronopolitique agit à la manière d'un cruel leurre étouffant l'éclosion même qu'elle laisse espérer[240]. C'est sur ce dernier point

232 Jerzy Grotowski, « Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », *loc. cit.*
233 *Ibid.*
234 *Ibid.*
235 *Ibid.*
236 Jerzy Grotowski, « Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », *loc. cit.*
237 *Ibid.*
238 *Ibid.*
239 Yoshi Oida, *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, 2008, p. 94.
240 « Mon maître de nô dit une fois qu'on ne dit pas faire du théâtre "à sa manière". Au contraire, il faut s'astreindre à faire exactement ce que montre le professeur. La manière de lever la main, la manière de dire les répliques, tout doit être fait exactement comme il le dit. Même si on pense que c'est incorrect, on ne doit pas modifier ou réinterpréter ce qu'on a appris avant d'atteindre soixante ans. Alors on peut être libre. Mais comme on commence l'entraînement de nô à l'âge de cinq ou six ans, c'est bien de plus de cinquante ans d'étude qu'il est question. A ce stade, on a parfaitement assimilé son style, si bien que même en improvisant ou en adaptant le travail, on ne peut jamais le trahir. Tout ce qu'on a appris dans les cinquante années précédentes procure une base solide qui en retour vous aide à connaître ce qu'est la liberté véritable.
J'ai rencontré mon maître des années après qu'il m'eut dit cela, il avait alors environ soixante-quinze ans. Je lui ai demandé s'il ressentait toujours la même chose maintenant qu'il avait atteint "'l'âge de la liberté". Il me répondit : "Non. Ce que je vous ai dit ne s'applique qu'aux génies. Je suis un acteur ordinaire, et ne peux parvenir à la liberté. C'est bien le contraire en fait. Je n'ai désormais aucune liberté. Je me fais vieux et il m'arrive d'avoir l'impression d'oublier mes répliques ou d'avoir un trou. Je me fais tellement de souci à l'idée d'oublier mes répliques que je n'ai plus le temps de me préoccuper de trouver la liberté. Mon seul souci est de faire mon travail correctement. C'est tout." », Yoshi Oida, *op. cit.*, p. 94-95.

que l'approche artificielle se distingue de l'approche organique entendue au sens de Dimitri Jourde : cette dernière implique en elle-même le désir de la variation. Son image ne peut être celle du câblage, car elle implique un débordement que l'acrobate comme Fabian Thomé nomme une « recherche[241] » (Fabian). Aussi ne peut-elle se dire comme un système fermé, et pour cause : le corps comme territoire vivant n'en est pas un ; les partitions du danseur artificiel, elles, le sont (du moins, théoriquement – mais il ne faut pas sous-estimer les pouvoirs théoriques [chap. VI]). Si le solo de « [Fabian] a une logique qui est la sienne et qui est un peu imparable » (Dimitri), c'est peut-être parce que ses mouvements sont tressés à son corps par un réseau souterrain de racines qui participe activement à leur croissance en respirant, absorbant, métabolisant, synthétisant le corps lui-même. Leur écriture s'est fragilement *offerte* à un milieu corporel d'une complexité et d'un dynamisme associatif que l'approche artificielle ne peut ou ne veut envisager car, pour le dire avec les mots de Gilbert Simondon, « l'artificialisation est un processus d'abstraction dans l'objet artificialisé[242] ». La pensée mécanique diderotienne dépeinte par Jerzy Grotowski pense l'interprète à l'instar d'un canal, or ce canal est étanche, forgé pour tenir à distance son contenu d'un milieu exogène ; la pensée organique, elle, est tissulaire, toujours plus ou moins perméable.

Mais si la danse travaillée par le danseur est organique, ce n'est pas seulement parce qu'elle cherche à s'alimenter de son sol et à en écouter les rythmes : c'est également qu'elle tente de le nourrir. La création d'un matériel chorégraphique, ainsi que Dimitri Jourde et Fabian Thomé le rappellent, est tout autant un moment d'écoute qu'un moment de transformation, de déphasage de l'être. Il s'agit pour eux de « découvrir autre chose[243] » (Dimitri), de raffiner un « langage[244] » (Fabian) ; pour le dire avec les mots de Patrick Williams : « I don't feel that [bad] about the things I get stuck for a long time. I feel actually very good and I can always work on quality, being more precise on the speed control, on musicality, on tempo, on these little things that I can always try to get even more better... there

241 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.
Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 125.

242 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 47.

243 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 98.

244 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 177.

is always like… You never perfect them[245] » (Patrick). Dire que les danseurs techniciens travaillent dans leur propre intérêt serait pourtant réducteur. La soif des « variantes[246] » (Larbi) formulée par Larbi Cherkaoui et ses partenaires ne me semble en effet pas tenir d'un besoin renouvelé de « satisfactions » au sens développé par Brian Massumi, reformulé par Yves Citton : « Être "satisfait", c'est avoir éprouvé des manques, des besoins, des envies, des désirs, et avoir trouvé le moyen […] de soulager la tension qu'induisaient ces manques, besoins, envies, désirs[247] ». Implicitement, les notions d'intérêt et de satisfaction nous conduisent vers d'hésitantes analyses dirigées par l'idée qu'il est en nous quelque chose à assouvir, à consumer, et, plus généralement, à consommer. Or Patrick Williams ne témoigne aucunement de son envie de consommer la recherche qu'il conduit sur le territoire de son propre style. Le danseur technicien est bien plutôt en recherche d'intensité, et plus précisément, des contrastes qu'elles maintiennent ensemble : « L'intensité est la mesure de l'inclusion mutuelle de ce qui, dans d'autres circonstances, tend à se séparer[248]. » La notion de contraste est ici indissociable de celle de l'« inclusion mutuelle[249] » telle que développée par Brian Massumi : une soif de nouveautés diffère d'une soif de contrastes en ceci que la première valorise une expérience en ce qu'elle se distingue de l'ordinaire, tandis que la seconde prête attention aux expériences qui révèlent des écarts ou tensions potentiellement fécondes entre l'ordinaire et un élément nouveau. Aussi une telle conception de l'intensité ne doit pas être confondue avec celle critiquée par le philosophe Tristan Garcia pour qui la notion

---

245 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 201.
« Je ne me sens si mal vis-à-vis des choses auxquelles je reste collé pendant longtemps. Je me sens même vraiment bien et je peux toujours travailler sur la qualité, être plus précis sur le contrôle de la vitesse, la musicalité, le tempo, sur ces petites choses que je peux toujours essayer d'avoir encore mieux… il y a toujours… Tu peux toujours les perfectionner. »

246 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 80.

247 CITTON, Yves (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in, MASSUMI, BRIAN, *L'économie contre elle-même : vers un art anti-capitaliste de l'événement*, *op. cit.*, p. 26.

248 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 150.

249 « The logic of mutual inclusion conceives of these zones of indiscernibility positively, as the crucible of the emergence of the new. Far from being zones of indifference that absorb and disable activity, they are appetitively overfull of activity on the tendential move. […] The logic of mutual inclusion is the logic of *differentiation* : the process of the continuing proliferation of emergent differences. », Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, p. 50.
« La logique de l'inclusion mutuelle conçoit ces zones d'indiscernabilité de façon positive, comme le creuset de l'émergence du nouveau. Loin d'être des zones d'indifférence qui absorbent et désactivent, elles sont pleine d'appétit et surpleine d'activités dans un mouvement tendanciel. […] La logique de l'inclusion mutuelle est la logique de la différenciation : le processus de la continuelle prolifération des différences émergentes. »

désigne d'abord la recherche d'une expérience puissante et extraordinaire[250]. Il ne s'agit pas de délaisser une danse pour passer à la suite, mais de construire la suite à partir d'une danse déjà-là. Élaborer un langage contemporain avec une base de flamenco ou d'acrobatie. Continuer d'affiner ce langage. Et ce presque par nécessité :

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

> **Dimitri.** - Mais toutes les créations, c'est toujours des moments que moi j'aime bien mais qui sont durs.. En tout cas moi dès que je fais que de jouer, je sens qu'il faut que je sois en création sur autre chose sinon à un moment donné... tu te fais plaisir à jouer, tu te fais super plaisir mais des fois tu te frottes plus trop à ça quoi, au truc où tu sais pas, où tu te poses la question, il faut que tu crées quelque chose, tu sais pas[251]...

La recherche de contrastes n'est donc pas réductible à une quête de plaisir, à cette forme presque capitalistique d'hédonisme que le philosophe Richard Shusterman décrirait comme « [caractéristique] de la culture contemporaine en ce qu'elle tend à la radicalité, au sensationnel et à la violence[252] ». Elle est une recherche faite d'actes esthétiques au sens où « l'acte esthétique prolonge la tension créative du contraste [253]». La création spectaculaire est alors, pour le danseur cultivateur, le lieu et le temps privilégié de cette opération de prolongation ; et non, comme c'est le cas pour le danseur à l'identité mouvante de Jennifer Roche, le lieu et le temps d'une opération de substitution.

Les trajectoires des interprètes de *Fractus V*, en ceci qu'elles conjuguent continuité et variation, échappent donc à l'opposition éculée des approches dites « moderne[254] » et post-

250 Voir GARCIA, Tristan, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.

251 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 251.

252 SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 200, p. 50.

253 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 213.

254 « Le processus qui conduit à l'individuation et, a fortiori, à l'individualisme, a été très souvent appréhendé sous le terme de modernité en tant qu'expérience de rupture des liens avec la communauté, la tradition, mais aussi la nature. Il s'agit d'un long cheminement de divisions en cascade, au cours duquel le sujet serait parvenu à se séparer de tout ce qui n'est pas lui, à se délester de toutes déterminations, bref à se libérer. Nul mieux que Michel Benassayag (2004:62-63) n'a décrit, à mon avis, les étapes de cette individualodycée : "De la substance originelle, telle que l'on peut concevoir la sorte de magma dans lequel se fond tout l'existant, on procède à une première séparation de la matière inorganique et de la matière organique. Dans celle-ci, on laisse de côté le végétal pour privilégier l'animal, puis on opère une autre coupure en laissant du côté de l'opacité, du voile, l'animal, pour ne garder que l'homme. Une fois arrivé à l'homme, on procède à une nouvelle séparation, le véritable homme n'étant pas celui qui existe quand il dort mais lorsqu'il est éveillé, conscient. Puis, dans cet homme éveillé, on établit clairement la séparation entre le fou, qui reste du côté du voile et de l'opacité, et l'homme normal, le "sage". Mais, là encore, on sépare chez l'homme sage, l'imaginaire, qu'on laisse de côté, ne gardant que la raison, plus proche du

moderne de l'identité : « If the modern 'problem of identity' was how to construct an identity and keep it solid and stable, the postmodem 'problem of identity' is primarily how to avoid fixation and keep the options open[255]. » Sensibles aux processus d'individualisations, mais plus concernées encore par les processus d'individuations, ces trajectoires font en quelque sorte leur cette proposition de Gilbert Simondon : « L'individu est un être qui devient, dans le temps, en fonction de sa structure, et qui est structuré en fonction de son devenir[256] ». C'est conscient de cet entre-jeu que les danseurs, presque en pèlerins, semblent chercher à développer avec « care, sophistication and knowledge[257] » une forme d'artisanat de leur propre corps. Cet artisanat, comme ensemble de techniques organiques, n'engage pas seulement une attention aux influences d'un environnement et aux remous des résonances internes, mais également une attention aux devenirs potentialisés par les événements traversés. Cette attention aux devenirs est ce que nous pourrions appeler avec Gilbert Simondon une attention énergétique : non pas une seule attention aux changements des états du corps, mais une attention aux influences morphogénétiques de ces derniers. En ce sens, la pratique reliant les cinq danseurs réunis consiste bel et bien à « interpréter ». Non plus au sens de « traduire de manière personnelle », mais au sens « se faire l'augure de ». Se faire l'augure non pas des désirs d'un chorégraphe, mais de l'onto-champ de bataille qui travaille leur propre corps.

C'est ici que les trajectoires des interprètes que je rencontre au Graner témoignent d'une certaine sensibilité spirituelle au sens tout à fait énergétique et métabolique proposé par Larbi Cherkaoui :

> Je n'aime pas l'amalgame courant qui fait de la spiritualité un synonyme de la religion. Pour beaucoup, ce mot n'évoque que l'esprit, et crée par conséquent une dualité avec le

---

projet du pouvoir. Enfin, de la raison on sépare le désir, beaucoup trop opaque, du savoir. Seul cet homme-là, qui aura été distillé jusqu'au savoir conscient et qui aura prétendument laissé derrière lui toutes les étapes précédentes méritera la dénomination d'individu/moi." », François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, *op. cit.*, p. 93-94.

255 BAUMAN, Zygmunt, « From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity », in HALL, Stuart (éd.), DU GAY, Paul (éd.), *Questions of cultural identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage, 1996, p.18.
« Si le problème moderne de l'identité était de construire une identité solide et stable, le problème post-moderne de l'identité consiste d'abord à éviter tout fixation et à garder les options ouvertes. »

256 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p.247.

257 BIRD-DAVID, Nurit, « Beyond 'the hunting and gathering mode of subsistence': culture-sensitive observations on the Nayaka and other modern hunter-gatherers », *Man*, n°27, 1992, p. 40, in INGOLD, Tim, *The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill*, New York, Routledge, 2000, p. 59.
« Soin, sophistication et connaissance »

> corps. Ses racines linguistiques sont pourtant les mêmes que celles du mot « respirer ». Corps et esprit ne sont qu'une seule et même chose. La conscience de la respiration peut aider à trouver cet état. Inspirer, expirer, inspirer, expirer, c'est dans ce rythme, à l'intérieur, que se trouve la clé. La manière dont nous traitons nos corps, dont nous respirons, peut s'avérer une source de changement dans nos vies. Cette unité esprit/corps est en complète osmose avec les gens qui nous entourent, avec l'univers dans lequel nous vivons. Nous faisons partie d'un tout. Si j'ai un côté spirituel, c'est là qu'il se situe. J'ai l'impression d'absorber le monde qui m'entoure autant que certains éléments de ce monde m'absorbent. Nous absorbons les choses en les regardant, en les écoutant, en les sentant, en les touchant, en les mangeant. Ce que j'intègre, c'est ce qui me crée, me recrée ou me transforme[258].

La spiritualité ici esquissée par Larbi Cherkaoui est une esthétique, une *aisthesis*, une modalité de perception. Une aisthétique pour partie caractéristique du danseur-pèlerin. En deçà des dualismes de la stabilité et du mouvement comme du temps court et du temps long, son attention habite le geste même du « métaboliser » : c'est-à-dire, étymologiquement, le lancer (βάλλειν, *ballein*) d'un changement (μετὰ, *méta*). C'est là, sans doute, que germe une pensée du danseur comme pèlerin. Un danseur qui, attentif aux mouvements de la rumeur de son corps, et la travaillant même en considérant sa danse comme l'objet d'une recherche organique, se rend sensible au devenir de son corps-dansant. *La condition du « pèlerinage sur soi[259] » consiste en l'esthétisation (devenir sensible) de son ontogenèse.* Parler de corps-pèlerin ne manquera sans doute pas d'éveiller quelques soupçons et méfiances athéistes, voire quelques regards en biais qui voudraient y voir le retour d'une pensée essentialiste là où pourtant nous la contestons fermement. Pour parer ces menaces, il aurait été possible de remobiliser le terme étymologiquement jumeau de « pèlerin », à savoir « pérégrin ». De l'italien *peregrino*, les termes désignent d'abord celui qui marche en terres étrangères. Mais là où le pérégrin semble errer sans but, le pèlerin est autrement tendu, saisi dans une forme de recherche qui est d'abord une recherche sensible (aisthétique), un désir de (micro)contrastes.

En tant que pratique, le pèlerinage n'a donc rien d'une condition ontologique, d'un mouvement toujours à l'œuvre (« tout interprète serait un pèlerin »), mais il définit bien plutôt un artisanat, une pensée micropolitique de l'individuation, une technique du corps qui est aussi une technique de soi – dans cette intrication qu'ont bien mise en avant les études

258 Sidi Larbi Cherkaoui, Justin Morin, *Pèlerinage sur soi*, *op. cit.*, p. 439-40.
259 Titre de l'ouvrage réalisé à la suite d'entretiens avec Larbi Cherkaoui réalisés par le critique Justin Morin.

somatiques de Carla Bottiglieri, Isabelle Ginot et Violetta Salvatierra[260]. Cette technique travaille et compose dans la matérialité même des corps et dans l'écologie des forces les travaillant (affects, désirs, organicités, tendances kinesthésiques). Les corps-pèlerins de *Fractus V* ne sont bien sûr pas souverains ni maîtres de leur destinée, mais ils sont en tout cas sensiblement polarisés [chap. VI]. Jamais définissables par une essence immuable, ils n'en sont pas moins dotés d'une forme de centralité mouvante, qui est en réalité une territorialité organique, peut-être une terrestrialité [chap. VIII]. En cela, il semblerait que le pèlerinage puisse également être considéré à l'instar d'une forme de résistance face aux écueils ontopolitiques des asservissements aux ordres identitaristes ou ultralibéraux pouvant peser sur les corps des scènes actuelles. Cette résistance repose sur une gageure : celle de voir, dans le bruissement des replis des corps, dans le bruit de sa rumeur, l'expression d'une puissance écologique irréductible à un déterminisme exogène.

De ces propositions découle à présent une nouvelle question : en quoi le processus de création de *Fractus V*, dans son organisation, dans son déroulement, dans ses structures micropolitique et chorégraphique, pourrait-il participer d'une tel pèlerinage ?

260 BOTTIGLIERI, Carla, GINOT, Isabelle, SALVATIERRA, Violeta, « Du bien-être comme devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi », in FLORIN, Agnès (dir.), PRÉAU, Marie (dir), *Le Bien-être,* Paris, L'Harmattan, 2013.

# CHAPITRE III.

## CHORÉGRAPHIER LE COMMUN

**1. Partage d'auctorialité**

**2. Foyers de propagations**

**3. Des onto-champs de bataille**

Comment les trajectoires des danseurs-pèlerins se rencontrent-t-elles dans le dispositif de création de *Fractus V* ? Que sont-elles les unes pour les autres ? Comment envisagent-t-elles d'évoluer ensemble dans l'espace et dans le temps en ce début de création ?

Lorsqu'il se trouve à Barcelone pour entamer la création de *Fractus V*, Larbi Cherkaoui donne un entretien au Mercat de les Flors – la *casa de la dansa* de Catalogne qui coproduit le spectacle et met à disposition de la compagnie le studio du Graner en ce début d'été. L'équipe du lieu profite de la présence du chorégraphe pour préparer les supports de communication en prévision de la venue de la compagnie en janvier 2016 pour une série de quatre représentations [chap. IX-3]. Dans cet *entrevistem* donné en anglais, le danseur anversois *presenta 'Fractus V'* en commençant par évoquer chacun des huit membres de l'équipe, leur habileté et là d'où ils viennent, puis il poursuit :

> So it's a very diverse group. People coming from very different nationalities and cultures. We wanted to search how these different positions and dances can work together so we try to find rhythms together, we try to find movements that can relate to the instruments we are using. But it's very nice to meet the different styles of dancing and think about how to put these styles together. […] Even if all of us come from different backgrounds, it's very natural, we are looking for one way of speaking together. Finding a same way to think, even, without losing our styles, because we are us, we are not losing ourselves. […] I think dance is very special because it brings a necessity for dancers to change their langage, all the time. They have to learn from someone else and teach to some, to speak like them. And in this process we learn to open our minds.[261].

Larbi Cherkaoui met à l'horizon de *Fractus V* le désir partagé entre les artistes d'élaboration d'un commun : « One way of speaking[262] » (« without losing [ourselves] »).

---

261 CHERKAOUI, Sidi Larbi, « Entrevistem SIDI LARBI CHERKAOUI, que presenta 'Fractus V' », Youtube, vidéo publiée par le Mercat de les Flors, 2016. Sous-titrage en catalan inclus dans la vidéo.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=L36J9VtB7Ws&t=193s
« Donc c'est un groupe très divers. Des personnes venues de pays et de cultures très différentes Nous voulions chercher comment ces différents espaces et danses pouvaient travailler ensemble, donc on essaye de trouver des rythmes ensemble, on essaye de trouver des mouvements qui peuvent se relier aux instruments qu'on utilise. Mais c'est vraiment très agréable de rencontrer des styles de danse différents et de penser à comment les mettre ensemble. […] Même si nous venons tous de parcours différents, c'est très naturel, on cherche une manière de parler ensemble. De trouver une même manière de penser, mais sans pour autant perdre nos styles, parce que nous sommes nous, nous ne nous perdons pas. […] Je pense que la danse est très spéciale parce qu'elle pose la nécessité pour les danseurs de changer leur langage tout le temps. Ils doivent apprendre de quelque d'autre et enseigner à d'autres, à parler comme eux. Et c'est dans ce processus là que nous ouvrons nos esprits. »

262 Rappelons-nous que Larbi Cherkaoui, avec son compagnon de route Damien Jalet, ont créé en 2012 un spectacle intitulé *Babel [words]*.

Mais ne nous y trompons pas, le langage commun rêvé à l'ombre du studio barcelonais n'est pas aussi lisse qu'il pourrait peut-être le laisser penser à première vue. Le langage commun que rêve la compagnie n'est pas réductible à un système de signifiants et de signifiés partagé, ni à un opérateur de communications intelligibles. Si les interprètes vont effectivement mettre en partage leurs écritures, apprendre et enseigner des matériels chorégraphiques, s'entendre pour écrire de nouvelles séquences, ils chercheront d'abord à apprendre à *se relier* les uns aux autres, c'est-à-dire à se prêter attention, à évoluer ensemble, à s'appuyer les uns sur les autres, et non pas seulement à partager des partitions entre eux. Le langage commun qui se rêve est donc un langage fondé sur des alliances, ou plus exactement sur le développement de capacités d'alliance entre des corps que des habiletés et des cultures semblent tenir à distance mais qu'une écologie de désirs fait converger. Le commun dont il est question relève donc tout autant d'un répertoire que d'une culture affective. C'est autour de sa fabrique, qui comprend mais excède la fabrique de l'objet spectaculaire proprement dit, que Larbi Cherkaoui invite ses futurs compagnons à le rejoindre à Barcelone.

Quelles sont les modalités de constitution de ce commun ? Établissons que, sur le plateau du Graner, les interprètes se rencontrent autour d'un projet intrinsèquement chorégraphique. La chose paraîtra évidente à qui considère la « chorégraphie » comme une pièce de danse, mais elle paraîtra également contestable pour celui ou celle qui ne verra dans la pièce à venir aucun signe d'une innovation remarquable dans l'art de composer le déplacement des corps dans le temps et dans l'espace (« chorégraphie »). C'est qu'il nous faut clarifier un point de vocabulaire.

> Choreograph (v.) : to arrange relations between bodies in time and space
> Choreograph (v.) : act of framing relations between bodies ; « a way of seeing the world »
> Choreography (n.) : result of any of these actions
> Choreography (n.) : a dynamic constellation of any kind, consciously created or not, self-organising or super-imposed
> Choreography (n.) : order observed…, exchange of forces ; a process that has an observable or observed embodied order
> Choreograph (v.) : to recognize such an order
> Choreograph (v.) : act of interfering with or negotiating such an order[263]

263 Manning, Erin, *Always more than one*, *op. cit.*, p. 75.

Comment la compagnie de *Fractus V* problématise-t-elle le chorégraphique ? En premier lieu, observons que la question est volontairement piégée. S'il est commun d'interroger les pensées chorégraphiques animant des œuvres, il est plus rare d'interroger les mouvements chorégraphiques opérant au sein des compagnies qui élaborent des œuvres. La proposition consiste ici à penser la chorégraphie d'un processus de création chorégraphique, tout en se gardant de la réduire à une proto-chorégraphie de l'objet scénique à venir. Pour le dire autrement : il s'agit de considérer le processus de création lui-même, et plus largement la vie de la compagnie, à l'instar d'une chorégraphie. La justification de ce parti pris se mêle en réalité à la réponse elle-même. Le chorégraphique de *Fractus V*, et c'est là l'hypothèse suggérée par Larbi Cherkaoui, semble tenir d'un processus de génération du mouvement fondé sur l'amorçage et la composition de relations entre interprètes. Plus qu'un artisanat spectaculaire, il est un artisanat des corps et même plus spécifiquement un travail alchimique des corps : une tentative de transformation des corps par leur juxtaposition et leur entre'affection.

De manière tout à fait explicite pour le danseur anversois, le chorégraphique participe d'une politique qui n'est pas seulement une politique de création d'un spectacle mais une politique de création ou plutôt de transformation des corps d'interprètes. Au fil de l'entretien qu'il réalise avec l'équipe du Mercat de les Flors, un parallèle s'explicite : Noam Chomsky évoque dans son œuvre théorique le pouvoir d'influence et de formation des médias sur les esprits de ses contemporains, et appelle de ses vœux la constitution de groupes d'auto-défense intellectuelle en réponse aux agitations médiatiques – un programme auquel Larbi Cherkaoui ajoute, par l'entremise d'une référence à l'auteur Alan Watts, l'enjeu du développement d'une écologie mentale en guise de levier de résistance. À sa manière, la compagnie de *Fractus V* transpose ce processus de résistance sur un plan kinesthésique. En miroir avec le médiatique, le chorégraphique peut être pensé – ainsi que le suggère William Forsythe, une référence pour le danseur anversois – comme « the potential of perceptual

---

« Chorégraphier (v.) : arranger les relations entre les corps dans l'espace et le temps / Chorégraphier (v) : action de cadre les relations entre les corps ; « une manière de voir le monde » / Chorégraphie (n.) : le résultat de ces actions / Chorégraphie (n.) : une constellation dynamique de tout genre, consciemment créée ou non, s'auto-organisant ou super-imposée / Chorégraphie (n.) : ordre observé… échange de forces ; un processus qui a un ordre observable et observé / Chorégraphie (v.) : reconnaître un tel ordre / Chorégraphie (v.) : action d'interférer avec ou de négocier un tel ordre »

phenomena to instigate action[264] ». Une pratique d'induction kinesthésique. La question politique et ontologique, posée par le travail chorégraphique de *Fractus V* sera donc la suivante : comment la chorégraphie de la création amorce-t-elle une danse commune sans tout à fait la discipliner ni la contrôler[265] ? Et plus précisément encore : comment invite-t-elle à la table de la création les corps des interprètes non comme signes à agencer mais comme trajectoires pèlerines à accompagner ? À l'heure où les artistes font connaissance, le ton est donné : le processus de création de *Fractus V* se rêve comme une expérience ontogénétique.

## 1. Partage d'auctorialité

18 juin 2015. Il est 18h, cela fait à peine trois jours que j'ai traversé Cerbère. Une lumière blanche irradie doucement le studio, la pénombre étend aux premiers recoins son empire. Au milieu, Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd et Patrick Williams s'affairent à l'écriture de la séquence dite du *tutting*, du nom de ce style de hip hop dont ils s'inspirent, et qui est par ailleurs la spécialité de Twoface. L'on entend en fond de scène Woojae Park jouer quelques airs de piano, chanter en coréen, et être rejoint épisodiquement par Shogo Yoshii à la flûte traditionnelle. Les quatre danseurs, indépendamment de la musique, debout, côte à côte, enchevêtrent leur corps comme un engrenage. Leurs bras forment des lignes, des angles droits. Des mouvements d'isolation les segmentent, les fracturent et les ré-agencent en de nouveaux ordres articulatoires et géométriques. Le jeu semble ici consister à étendre ces nouvelles mécaniques au groupe entier, à faire du groupe une machine au sein de laquelle les mouvements de chaque partie à la fois seraient permis et à la fois impacteraient le système entier, de telle sorte que l'ensemble paraisse mû par une seule et même intentionnalité

264 FORSYTHE, William, « Choreographic Objects », *WilliamForsythe*. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.williamforsythe.com/essay.html
« Le potentiel d'un phénomène perceptuel d'instiguer une action. »

265 « La discipline fonctionne par moulages : la société a besoin d'un certain nombre de caissiers, de comptables, de convoyeurs de fonds, de managers, d'enseignants, et elle les produit en série, selon un modèle homogène et standardisé […] Au lieu de mouler des professions, le contrôle module des comportements, appelés à rester toujours flexibles. […] Il ne suffit plus de punir, comme le faisait le souverain, ni de normaliser, comme le faisait le maître d'école ou d'apprentissage : il faut assouplir les comportements pour les rendre aussi adaptables et plastiques que possible – ce qui s'obtient en modulant savamment les environnements conditionnant les réactions des agents », CITTON, Yves (postf.), « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », in MANNING, Erin, MASSUMI, Brian, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, traduit de l'anglais par Armelle Chrétien, Dijon/Paris, Les presses du réel/ArTeC, 2018, p. 104.

mécanologique mystérieuse. Face à moi, cette intentionnalité est pour l'heure en chantier, sur l'établi, dressée sur le métier. Avec elle, c'est bien sûr la machine-groupe elle-même qui se cherche, qui cherche ce que Gilbert Simondon nommera sa « cohérence interne[266] », sa « systématique fonctionnelle[267] », peut-être son écologie mécanique, au sens où sa ligne de force organisatrice ne pré-existe pas mais se cherche présentement au fil des propositions et flexions des corps. Nous pourrions presque dire de cette machine qu'elle tend à sa « concrétisation[268] », chaque partie cherchant non pas à s'accoler mais à converger avec ses partenaires.

À ce travail, les quatre danseurs ne suffiront pas. La concrétisation semble impliquer une confrontation, un « milieu artificiel[269] », un « laboratoire associé originel[270] » propice au développement des capacités auto-organisationnelles du groupe-machine[271]. Aussi les quatre danseurs font-ils face à de multiples regards. Celui d'un grand miroir disposé sur le plateau pour l'occasion, celui de l'assistant chorégraphe Jason Kittelberger, celui de sa tablette-caméra enregistreuse installée sur un trépied, et celui de ma propre caméra – disposée de biais. Autant de regards comme autant de points d'application de forces, de rapports de pouvoirs entre les horizons géométriques d'un *tutting* collectif, dont les mouvements angulaires, à 90° ou 180°, rythmés, liés, et tout entier tendus vers le dessin de macro-formes éphémères se travaillent d'abord visuellement[272], et les corps indépendantistes aux angles parfois plus aigus ou obtus que droits ou plats. Ces relations frontales donnent parfois naissance à de tiers-mouvements, à l'instar de ceux-ci écrits au détour d'une transition : Johnny Lloyd est assis au sol, le dos droit, la jambe gauche en équerre, et Larbi Cherkaoui, d'un pas presque banal, monte sur cette cuisse et se fige en l'air. Dimitri Jourde le saisit

266 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 46.
267 *Ibid.*, p. 47.
268 *Ibid.*, p. 49.
269 *Ibid.*, p. 47.
270 *Ibid.*
271 Pour être plus exact : groupe-machine-(intermittente)-en-devenir
272 « [Au sujet des matériels transmis par Patrick] Je sens qu'on pourrait encore faire mieux, mais c'est juste une question d'ici et là de reprendre le temps d'être devant un miroir et de regarder. Parce qu'il y a des choses qu'on peut faire sans miroir mais le travail hip hop c'est très axé sur le miroir, c'est comme la danse classique, c'est comme s'il fallait se voir pour corriger. C'est pas quelque chose qu'on peut faire que sur le feeling. »
Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86-87.

ensuite par la taille, et l'emmène contre lui exécuter une roue dans les airs avant qu'il ne retombe sur ses pieds.

Ces deux mouvements (la statue et la roue), bien que d'abord construits sur des rapports de poids, cherchent actuellement leur linéarité, leur géométrie, leurs angles, leurs points fixes, leurs isolations, bref : leur *tuttingness*. Le groupe rencontre quelques difficultés : l'appui sur la cuisse est trop instable, Johnny Lloyd induit malgré lui un léger mouvement d'en avant qui propulse Larbi Cherkaoui et ne l'aide pas à trouver son équilibre. Ils en viennent alors à chercher quelque moyen de le retenir dans sa montée : Dimitri Jourde propose notamment de lui attraper le bras droit pour lui fournir un appui, quand Patrick Williams met à sa disposition l'une de ses épaules. Ce dernier propose ensuite de reprendre la séquence depuis le début pour y voir plus clair, et lance en rigolant à son camarade : « You can be a stone ; if you be a stone, every one can climb on you ». Twoface semble être dans son élément, il regorge d'idées d'écriture et sa parole semble assurée, connaisseuse, installée. Il conclut la reprise par un « I think it can work, it's just about working on this », auquel Dimitri Jourde, presque en clown, répond par un « Thank you ! » presque ironisant avant de serrer son partenaire dans ses bras. Depuis quelques minutes, il joue de plus en plus à parodier la séquence, et ses traits d'humour prennent généralement pour cible le *tutting* lui-même : il propose d'abord (en acte) de se jeter monolithiquement au sol en formant un angle droit plutôt que de prendre une position précaire d'équilibre ; puis il joue à saisir Larbi à la taille en tuttant par à-coups (« And here, I can tut it : tut it, tut it, tut it ») ; enfin il répond au danseur-chorégraphe - qui lui demande de former un angle avec sa main qui lui sert d'appui dans les airs - quelque chose comme : « Mais non elle te tient elle ne peut plus tutter ». Face aux difficultés d'écriture de cette séquence – et notamment du mouvement d'équilibre –, Johnny Lloyd finit par céder sa place à Jason Kittelberger et quitte le plateau après un dernier visionnage collectif de l'enregistrement vidéo de la séquence. Dimitri Jourde le suit de peu. Twoface, le danseur-chorégraphe et l'assistant chorégraphe resteront tous les trois pour poursuivre le travail autour de la position d'équilibre une dizaine de minutes encore.

Ces deux mouvements seront finalement abandonnés. Larbi Cherkaoui ne montera pas sur la cuisse de Johnny Lloyd, mais enjambera ce dernier dans une sorte de mouvement de remplacement : le premier prenant la place du second sur la ligne de front. L'épisode n'en est

pas moins marquant pour qui veut comprendre l'entre-jeu politico-poïétique à l'œuvre à Barcelone, tant on peut déjà sentir combien l'habileté au tutting de Patrick Williams irradie ici le processus d'écriture. Elle est un repère auquel les danseurs se tiennent, un feu que l'on n'oublie pas, mais son influence est tout à fait lâche : il permet les détours, les lignes droites comme les courbes, car quels que soient les chemins empruntés, il demeure visible dans la nuit, sans jamais perdre en justesse, sans jamais voir son pouvoir d'orientation faiblir. Ainsi les danseurs tendent-ils au tutting sans tout à fait y prétendre. Ce style et les principes chorégraphiques qui lui sont attachés, s'ils existent sous quelque forme dans les imaginaires kinesthésiques de chacun des danseurs impliqués, émanent d'abord sous la forme de la sensibilité de l'un des membres du groupe. De par son histoire, son expérience et l'acuité de son regard, le danseur jouit dans l'écriture de cette séquence, plutôt que d'une autorité, d'un pouvoir auctorial, bien que les deux termes ne soient pas sans rapport. *Le Littré* est en effet formel : les termes « auteur » et « autorité » semblent avoir une racine latine commune en un substantif, *auctor*, lui-même issu d'un verbe, *augere*. Celui-ci traduit toute une famille d'actions relatives au champ lexical de la croissance : accentuer, accroître, augmenter, agrandir, grossir, renforcer, amplifier, croître, développer.

L'une des lectures les plus évidentes de cette situation pourrait se formuler ainsi : Patrick Williams tient un rôle prépondérant dans l'écriture de ce matériel. Au regard de sa puissance de proposition et de son habileté dans l'esthétique travaillée, l'on peut dire de lui qu'il est, si ce n'est l'auteur, du moins l'un des principaux signataires de cette séquence. Dans les termes de la chercheuse Jo Butterworth, le danseur oscillerait sans doute entre ce qu'elle nomme les statuts de « dancer as creator[273] » et de « dancer as co-owner[274] » de la danse (fig. 7), et le processus chorégraphique lui-même pourrait être qualifié de « démocratique[275] » au sens où il organise une forme de partage auctorial (« shared authorship[276] ») entre les artistes impliqués. Effectivement, si certains matériels sont créés sur une demande (même évasive) du chorégraphe, d'autres pré-existent tout à fait à la résidence de création. Le cas du *solo* de Fabian Thomé, issu de sa pièce *Entre sombras* de 2014, en est un exemple parmi d'autres.

273 BUTTERWORTH, Jo, « Teaching choreography in higher education : a process continuum model », *Research in Dance Education*, vol. 5, n°1, 2004, p. 55.
274 *Ibid*.
275 *Ibid*.
276 *Ibid*.

Table 1. The five choreographic processes

| Didactic-Democratic Spectrum | Didactic-Democratic Spectrum | Didactic-Democratic Spectrum | Didactic-Democratic Spectrum | Didactic-Democratic Spectrum |
|---|---|---|---|---|
| Process 1 | Process 2 | Process 3 | Process 4 | Process 5 |
| **Tutor Role** | **Tutor Role** | **Tutor Role** | **Tutor Role** | **Tutor Role** |
| Choreographer as Expert | Choreographer as Author | Choreographer as Pilot | Choreographer as Facilitator | Choreographer as Collaborator |
| **Student Role** | **Student Role** | **Student Role** | **Student Role** | **Student Role** |
| Dancer as Instrument | Dancer as Interpreter | Dancer as Contributor | Dancer as Creator | Dancer as Co-owner |
| **Choreographer Skills** | **Choreographer Skills** | **Choreographer Skills** | **Choreographer Skills** | **Choreographer Skills** |
| Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material | Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/qualities of dancers | Initiation of concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues | Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure | Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/share/adapt dance content and structures of the work |
| **Dancer Skills** | **Dancer Skills** | **Dancer Skills** | **Dancer Skills** | **Dancer Skills** |
| Convergent: imitation, replication | Convergent: imitation, replication, interpretation | Divergent: replication, content development, content creation, (improvisation and responding to tasks) | Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks) | Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks), shared decision-making on aspects of intention and structure |
| **Social Interaction** | **Social Interaction** | **Social Interaction** | **Social Interaction** | **Social Interaction** |
| Passive but receptive, can be impersonal | Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed | Active participation from both parties, interpersonal relationship | Interactive | Interactive |
| **Teaching Methods** | **Teaching Methods** | **Teaching Methods** | **Teaching Methods** | **Teaching Methods** |
| Authoritarian | Directorial | Leading, guiding | Nurturing, mentorial | Shared authorship |
| **Learning Approaches** | **Learning Approaches** | **Learning Approaches** | **Learning Approaches** | **Learning Approaches** |
| Conform, receive and process instruction | Receive and process instruction and utilize own experience as performer | Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others, etc. | Respond to tasks, problem solve, contribute to guided discovery, actively participate | Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery |

Figure 7. Les cinq processus chorégraphique de Jo Butterworth.

C'est même en découvrant la vidéo de cette pièce que lui fait parvenir le danseur madrilène que Larbi Cherkaoui décide de l'inviter à prendre part à *Fractus V*[277].

Pour autant, les danseurs ne sont pas tout à fait « co-owners[278] » à deux titres. D'une part, certaines séquences sont explicitement écrites à partir des désirs de Larbi Cherkaoui : le travail sur les textes de Noam Chosmky et d'Alan Watts, les *jumpings*, une partie du *hip hop*. Bien qu'elles soient composées collectivement, ces séquences naissent du désir du danseur anversois (ce qui correspond au régime du « dancer as creator[279] » de Jo Butterworth). Par ailleurs, si Johnny Lloyd me fera part en mai 2018 d'un certain manque de reconnaissance officielle en tant qu'auteur de matériels du spectacle, tous lui reconnaissent sans hésiter le statut de chorégraphe, à condition de l'entendre au sens « d'artisan en charge de la composition d'ensemble, de l'organisation de l'hétérogénéité ambiante » : rôle qu'il a pris en charge depuis le geste de constitution de l'équipe, qui le conduit parfois à suggérer des collaborations sur certaines écritures – il propose ainsi à Dimitri Jourde et Fabian Thomé de travailler un matériel de sol, à Patrick Willaims et Johnny Lloyd d'écrire un matériel de mains sur le texte d'Alan Watts –, et qui le mènera *in fine* à décider, avec l'aide du dramaturge Antonio Cuenca, du déroulé de la chorégraphie. Si Larbi Cherkaoui est considéré comme le chorégraphe de *Fractus V*, c'est en un sens parce qu'il est l'auteur de l'acte de composition fondateur : l'invitation de ses partenaires[280]. « C'est mon spectacle, c'était mon idée de les mettre ensemble et de voir où ça allait nous emmener[281]. » (Larbi) En tant que tel, c'est-à-dire, au nom du primat (politique et chronologique) de son désir et des moyens (humains, logistiques et financiers) dont il dispose pour le déplier, il détient un pouvoir de conduite et d'arbitrage au sein du processus de création, mais aussi la responsabilité associée

---

277 « Entre temps j'avais connu Sidi à Macao, il avait vu le spectacle il avait adoré ce que j'ai fait. On s'est recontacté à Huston où je dansais avec la compagnie de mes amis. Il m'a demandé si j'avais refait une pièce, je lui ai envoyé la dernière pièce *Entre les ombres,* et c'est là où Sidi m'a… Parce que moi j'avais dit à Sidi que pour ma prochaine création, si ça l'intéressait de travailler avec moi… Bon Sidi, qui a beaucoup de travail, m'avait dit : "Bon je ne pense pas parce que j'ai déjà autre chose à faire, mais j'ai une petite idée, viens et on en parle." Et donc il m'a parlé de *Fractus*. »
Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 179.

278 Jo Butterworth, « Teaching choreography in hgher education », *art. cit.*, p. 55.

279 *Ibid.*

280 « La composition commence avec le choix des interprètes », rappellera la chorégraphe Sylvie Giron.
Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* , op. cit., p. 213.

281 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.

(face à ses financeurs, notamment, mais également face à ses partenaires de scène, ses équipes technique et administrative). En héritier d'Alain Platel et de Pina Bausch, le chorégraphe considère depuis ses premières créations les danseurs comme les sources des matériels qui composeront ses spectacles[282]. En rester à une lecture de l'auctorialité (et de son partage) comme distribution de la propriété du mouvement dansé serait pourtant manquer l'un des enjeux aussi souterrains que majeurs de la scène de répétition.

Dans un court article efficacement intitulé « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe » (2009), la chercheuse en danse Joëlle Vellet interroge l'asymétrie des relations liant la chorégraphe Odile Duboc à ses danseurs en s'interrogeant « sur le fait qu'un dispositif chorégraphique apparemment très modélisant puisse conduire l'interprète à acquérir la capacité de faire d'autres choix tout en étant pleinement passeur de la signature de la chorégraphe[283] ». Au fil de ses développements et de citations de la chorégraphe, Joëlle Vellet en vient à observer que si « la source [du mouvement] est découverte et créée par la chorégraphe » – « "je leur demande de vivre ce que je vis"[284] » – « une forme de re-création et de re-découverte est nécessairement à la charge de l'interprète[285] ». Si la chercheuse peut sembler ici faire passer pour un geste émancipatoire une pratique biopolitique exemplaire des « sociétés de contrôle[286] », elle ne nous révèle pas moins que l'exercice d'un « pouvoir[287] » auctorial (au sens de Gilles Deleuze) en situation de création peut se manifester comme *une capacité à mettre en culture chez autrui une sensibilité cultivée en soi*[288].

Partiellement investi d'un tel pouvoir, Patrick Williams opère à sa manière une mise en culture en ses partenaires d'une sensibilité au tutting. Or, si le hip hopper dispose d'une charge auctoriale, il n'a pas l'autorité du chorégraphe (ni ses relations d'amitié avec Johnny

282 La chose, nous le disions en introduction, est bien sûr à nuancer lorsqu'il crée pour des ballets ou des opéras.

283 VELLET, Joëlle, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahiers de danse*, n°24, 2009, p. 22.

284 *Ibid.*

285 *Ibid.*, p. 23.

286 Yves Citton (postf.), « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », in Erin Manning, Brian Massumi, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, *op. cit*, p.104.

287 « Le pouvoir n'est pas essentiellement répressif (puisqu'il « incite, suscite, produit... ») […] ; il s'exerce avant de se posséder […] ; il passe par les dominés non moins que par les dominants (puisqu'il passe par toutes les forces en rapport) » Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 78.

288 Un ré-examen approfondi des dimensions biopolitiques de cette opération sera effectué au [chap. VI-2].

Lloyd et Dimitri Jourde). Il ne peut imposer ses formes ni ses enseignements, il n'aura pas vingt ans pour former ses partenaires mais à peine deux mois[289], ses compagnons ne sortent pas d'école mais sont tous différemment aguerris dans des styles fort étrangers au sien, et ses propositions seront toutes – *in fine* – soumises à l'appréciation de Larbi Cherkaoui, lui-même pris dans un endo-champ-de-bataille entre ses rôles de danseur-appreneur et de chorégraphe-désirecteur. Il n'en demeure pas moins que le processus de création de *Fractus V* se fait le théâtre d'un geste remarquable : celui du partage de l'auctorialité, non plus saisi comme partage de la « paternité d'un geste ou d'une œuvre », mais comme partage d'une écologie de pratiques affectives[290]. Ou partage d'une puissance d'affecter et d'être affecté : tous apprennent, apprennent aux autres et proposent[291]. Ce geste, bien sûr, s'accompagnera de son lot de complications propres, ainsi que me l'évoquera Dimitri Jourde quelques mois plus tard :

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Larbi c'est pas non plus un chorégraphe qui est dictateur, qui dit « maintenant on fait ça, toi tu fais ça ». Des fois il le fait, mais souvent il ouvre la question à tout le monde, et évidemment c'est compliqué. Parce qui si tout le monde a une idée, sur quoi on se base pour savoir laquelle est la meilleure ? Des fois c'est lui qui ouvre à la discussion et puis à un moment il dit « y a trop d'idées ! », et c'est toujours dur de dire « toi, ton idée elle est bien ; toi ton idée elle est pas bien »[292].

À Barcelone, le partage auctorial n'est donc pas sans conséquence sur les dynamiques d'agrégation et de désagrégation du groupe. Il semble même entraîner un phénomène ayant trait à une complexification, c'est-à-dire à une multiplication et à une singularisation, des formes de résistance et d'accueil que les apprentissages et autres écritures suscitent. Ainsi le *tutting* peut-il être pris en dérision, le processus de composition peut-il être quitté un peu prématurément, sous le coup de l'humeur d'un danseur. Les affinités comme les désirs sont

---

289 « A peine », le tutting ne représentant qu'une séquence du spectacle.

290 Un geste qui ne doit pas, cependant, être confondu avec celui du partage de l'autorité des désirs du chorégraphe, lesquels resteront maîtres en toute circonstance, et ce en dépit des frustrations que cela pourra occasionner

291 Observation à nuancer cependant car Fabian Thomé n'enseignera qu'un court matériel de sol à l'ensemble de l'équipe. En revanche, il transmettra le *flamenco* et son *solo* à Larbi Cherkaoui.

292 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 112-113.

invités à la table de la création. Si le Graner tient d'une insaisissable agora où flotte dans les airs quelque chose comme le principe de « non-hiérarchie des styles de danse[293] », il semble avant tout régner ici une invitation tenue *mais* légère à la mise en variation des corps par leur « juxtaposition[294] » et leur co-engagement dans un processus d'éducation collectif [part. 2] : *les désirs poussent les corps à s'observer, à s'imiter avec application, à se parodier, tout autant qu'à se résister.*

## 2. Foyers de propagations

Je me rassois une dernière fois sur les gradins du Graner. L'assise est spartiate, il n'y a pas de dossier ; mon buste se penche en avant, invite mon bassin dans une antéversion. Un afflux de sang dynamise mes bras. Mes mains naviguent entre un enregistreur audio, un caméscope et un carnet de notes sur lequel je tente de consigner les mouvements du studio. Pas les mouvements dansés : ceux-là, j'ai pour l'heure renoncé à les croquer autrement que par quelques formules plus ou moins explicites. Il y a « Shiva » (*Chomsky*), puis « Egyptian Shiva » (*tutting*), « Qi ball » (*hands/hips Larbi*) et, plus prosaïquement, « Impro Dim », « Impro Pat », « recherches Dim », « Phrase bras Pat » (*tutting*[295]), « Dim material » (*hip hop Dimitri*), « Patrick material » (*hip hop Patrick*), « Johnny material » (*hip hop Johnny*), « Phrase frappes Johnny » (*body percussion*), *etc*. Je me souviens avant tout de leurs traits et de leurs sons. Je peine à les décrire autrement qu'en imitant certains gestes le soir ou lorsque je prends une pause dans le parc attenant au studio. Ce qui m'apparaît très clairement, en revanche, c'est leur mode d'organisation. À chaque matériel-au-travail, sa chorégraphie-de-travail.

*Tutting*. Les interprètes se placent en quinconce, au centre du plateau, face au miroir. Patrick Williams n'est pas à l'avant du groupe, mais plutôt au centre. Ils le regardent *via* le miroir et l'écoutent. Twoface parle-chante beaucoup quand il transmet [chap. VII-2].

---

293 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 62.
294 Terme employé au sujet du spectacle *zero degrees* construit avec Akram Khan.
*Ibid.*, p. 80.
295 Dans sa version encore non chorégraphiée.

*Body percussions.* Des traversées de jardin à cour qui finissent généralement au centre du plateau. Johnny Lloyd est à l'avant, ceux qui le suivent forment une ligne à l'arrière. Le bruit des pas contre le sol. Le claquement irrégulier et non synchrone des mains. « And... HA ! »

*Hip hop*. Qu'ils soient donnés par l'acrobate, le lindy hopper ou Twoface, les matériels hip hop sont résolument des matériels qui se travaillent côté cour. Les danseurs collent presque le miroir.

*Improvisation Dimitri.* Alors là. Ça prend tout l'espace. Ça fait des ronds autour du plateau, ça tourne en cercle mais toujours dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Parfois, ça dessine des lignes de cour à jardin ou du lointain à l'avant pour lancer des acrobaties. Un saut. Et puis ça retourne au sol et ça re-tourne au plateau. Pour attraper une bouteille d'eau, prendre de l'élan, réfléchir. Il me demande de le filmer avec son téléphone pour se souvenir de quelques trouvailles.

*Improvisation Patrick*. Un peu l'inverse ?

*Barcelone, 20 juin 2015, hall du Graner*

> **Patrick.** - Some styles are not feeding my own personality. For example I'm not like moving so much in the space. It's difficult for me. I'm more like creating a space around me instead of using a lot of space on stage. I can do that too but, I learned it really late, so... I realized that house and a lot of footwork based dances I'm not so much interested in. I like a steady, compact dance style. So that's why I choose a lot of angles, tutting, toyman. Also a lot of three-dimensional movements, so I can still have big motions, even if I'm not moving a lot in the space[296].

Aux noms de fortune tantôt sibyllins tantôt transparents que j'accole aux chorégraphies-de-travail, j'ajoute systématiquement les noms des artistes qui s'y engagent. Leurs noms,, ou

---

296 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 200.
« Certains styles ne nourrissent pas ma propre personnalité. Par exemple je ne suis pas trop à bouger beaucoup dans l'espace. C'est difficile pour moi. Je suis plus à créer un espace autour de moi plutôt qu'à utiliser beaucoup d'espace sur scène. Je peux le faire aussi mais, j'ai appris ça vraiment tardivement, donc… J'ai réalisé que la house et beaucoup de danses basées sur un jeu de jambes ne m'intéressent pas trop. J'aime un style de danse stable, solide et compact. C'est pourquoi j'ai choisi des angles, du tutting, du toyman. Aussi, beaucoup de mouvements tridimensionnels, donc je peux quand même faire de grands mouvements, même si je ne me déplace pas trop dans l'espace. »

plutôt, leurs abréviations. DimLarbFab. DimPat. DimLarbJohn. Jas'John[297]. Dim. Pat. Ces codes se retrouvent plus tard sur mon ordinateur, lorsque je classe chaque plan tourné au caméscope. À chaque plan son événement. Ou parfois, ses événements. « 2015.06.17 - 54 - Capoeira impro Dim/Musician, JasPat' travail sol, John showing mov to Larbi, 8'[298] ». Si l'œil de mon caméscope suit le plus souvent les déplacements de Dimitri Jourde[299], les jours passant, il s'essaie toujours plus à saisir ce qu'il se trame alentour. Alors, je panoramique pour balayer le studio. Je tourne en *staccato* pour picorer les événements. Ou encore, je laisse la caméra enregistrer, intrigué par un mouvement souterrain, la germination d'une lame de fond qui parfois agrège et parfois découpe la compagnie. Dans le vaste espace du studio, la prise de notes, la prise de vue et même dans une certaine mesure la prise de son m'invitent à opérer des cadrages, lesquels ne laissent pas tant apparaître des scènes et des corps que des (micro)*milieux* apparaissant et disparaissant dans l'atmosphère du Graner.

Un milieu de *tutting*. Un milieu d'*improvisations Dimitri*. Un milieu de *body percussions*. Tous se caractérisent par leur organisation spatio-temporelle, leurs habitants, leur figure maîtresse quand il y en a une, leurs qualités kinesthésiques, leurs sonorités : en d'autres termes, par leur chorégraphie, ou « mobile architecture », au sens de la philosophe Erin Manning : « I propose the concept of "mobile architectures" as another way of conceiving the choreographic when it becomes an event not for the individual body but for the ontogenetic architecting of environments in the moving[300]. » C'est au fil de ses va-et-vient au plateau que Dimitri Jourde construit, densifie et fait exister le milieu chorégraphique de son *solo*, et que ce dernier, presque en retour, semble emporter le danseur dans ses replis et ses lignes de fuite. Il en va de même pour Johnny Lloyd répétant dès que l'occasion lui en est donnée une séquence de percussions corporelles ; mais aussi de Patrick Williams, investissant l'espace à proximité des fenêtres du plateau, pour y déployer une improvisation nourrie par les airs de musique électronique diffusée par Jef Verbeeck, *sound designer* et

297 Jason Kittelberger étant, pour mémoire, l'assistant chorégraphe.

298 Date – N°plan – événement, noms des artistes, durée du plan

299 Après tout, je suis d'abord là pour le suivre, et il me faut encore négocier ma présence à Anvers auprès de Larbi Cherkaoui.

300 Erin Manning, *Always more than one*, *op. cit.*, p. 100.
« Je propose le concept "d'architecture mobile" comme une autre manière de concevoir le chorégraphique quand il devient un événement non pas pour le corps individuel mais pour l'ontogenèse architecturale des environnements en mouvement. »

technicien son pour la compagnie. *Le pouvoir de mise en culture des corps est indissociable de ses milieux d'exercice*. La transformation des corps d'interprètes doit être pensée conjointement avec les cycles d'apparition et de disparition des espaces chorégraphiques au sein desquels vivent, s'échauffent et circulent des tensions et des tendances kinesthésiques, ou « forces of form[301] ».

Il est environ 11h lorsque Dimitri Jourde bascule de son échauffement au travail chorégraphique de *Fractus V*. L'acrobate a déplié un ordinateur de voyage qu'il installe sur les premiers gradins. À son écran apparaissent des images de *Fractus [work in progress]* : son *solo*[302]. Il s'en imprègne, puis s'éloigne au plateau reparcourir quelques phrases, revient à nouveau. À cour, face au miroir, Patrick Williams transmet son *hip hop* à Johnny Lloyd et Jason Kittelberger. Les deux milieux chorégraphiques – celui du *solo* de l'acrobate et celui du *hip hop* – co-existeront un moment, une quarantaine de minutes, avant que Dimitri Jourde ne rejoigne finalement ses partenaires. Le lindy hopper est en train de transmettre le *hip hop* de *Fractus [work in progress]* à Patrick Williams[303]. À l'arrivée de l'acrobate, les danseurs échangent quelques mots. En dépit de ma proximité avec les artistes – trois mètres à peine –, je ne peux entendre un seul mot de ce qu'il se dit. Et pour cause. Shogo Yoshii et Woojae Park s'adonnent au lointain à une session intensive de percussions et de gong[304] ; je crois que les vibrations de leurs instruments étouffent ou engouffrent les moindres sons émis. Ne souhaitant pas déranger l'intimité assourdie du quatuor, je reste à distance, et redouble mes regards. Dans un premier temps, les interprètes travaillent le *hip hop* de Dimitri Jourde, et s'essaient ensuite à l'enchaîner avec les *hip hop* de Patrick Williams et de Johnny Lloyd. Lorsque vient le moment d'y ajouter la séquence de Larbi Cherkaoui, quelques divergences se font sentir entre les danses de l'acrobate et du lindy hopper. Un simple visionnage de la captation de mai 2014 rappellera que cette divergence ne date pas d'aujourd'hui. Par quelque coïncidence, le danseur anversois entre dans le studio à ce moment là et se joint à ses partenaires pour quelque temps. Le temps du *hip hop* touche rapidement à sa fin. Le groupe se délite. Les musiciens ont cessé leur musique.

---

301 *Ibid.*, p. 81.
« Forces de forme. »
302 [FWP : 6' - 9'30]
303 [FWP : 22'45 - 24'15]
304 [CSG : 11'40 - 13'30]

Alors que je griffonne mon carnet pour relever l'alliage à venir des différents matériels de *hip hop* (« Dim material », « Patrick material », « Johnny material », « Larbi material hip hop »), je ne prête aucune attention au nouveau son diffusé dans le studio. Une voix d'homme accompagnée d'un piano sans doute un peu trop pathétique. Ce n'est qu'en dé-rushant un plan de caméscope que je (re)découvre ce fragment de discours du philosophe Alan Watts, répété en boucle quarante minutes durant :

> So then let's consider first of all : what is a mind, in the grip of vicious circles ? Well, one of the most obvious thing that we all know is the phenomenon of worry. The doctor tells you that you have to have an operation. And, that has been set up that everybody worries about it. But since worrying takes away your appetite and your sleep, it's not good for you. But you can't stop worrying, and therefore you get additionally worried that you are worried. And then furthermore because it is quite absurd and you're mad at yourself because you do it, you are worry because you worry because you worry. That is a vicious circle[305].

Larbi Cherkaoui semble décidé à travailler chorégraphiquement ce texte. Il s'entoure de Dimitri Jourde et de Patrick Williams, le travail commence. Il ne faudra pas dix minutes à l'acrobate pour s'extraire du *trio*. La recherche minimaliste sur des mouvements de main transfigurant le texte ? Non. Pas cette fois, *a priori*. Il l'a déjà fait avec le danseur anversois et le lindy hopper dans *Fractus [work in progress]*, sur le texte de Noam Chomsky[306], mais il semblerait que la direction prise ne l'attire pas. Alors le voilà qui se détache. Erre dans le grand studio, s'étire au lointain sur les tapis orientaux des musiciens, regarde par la fenêtre. Il est midi quarante. Le soleil brille. Pas un nuage. Johnny Lloyd, qui retravaillait studieusement la séquence des bras/hanches de Larbi Cherkaoui à cour, traverse soudainement le plateau sur la demande du chorégraphe pour participer à l'écriture.

---

305 Voir « Textes du spectacle », volume II, annexe 5, p. 48-49.
La version diffusée ce jour là dans le studio du Graner est accessible en ligne :
WATTS Alan, « The mind is a vicious circle », Youtube, 2014, publié par Life Coach V.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FAl9hw2nyzw
« Considérons tout d'abord ce qu'est un esprit empêtré dans un cercle vicieux. Bien. Observons l'une des choses les plus évidentes que nous connaissons tous : le phénomène de l'inquiétude. Le docteur vous dit qu'il va falloir vous opérer. Dans une telle circonstance, il a été prouvé qu'automatiquement tout le monde en vient à s'inquiéter. Bien que l'inquiétude vous ôte votre appétit et votre sommeil, qu'elle n'est pas bonne pour vous, vous ne pouvez pas vous arrêter de vous inquiéter, et par conséquent vous vous inquiétez encore que plus que vous n'étiez déjà inquiet. Et peu à peu, parce que ce comportement est absurde et que vous vous en voulez à vous-même, vous êtes inquiets parce que vous vous inquiétez parce que vous vous inquiétez. Voilà un cercle vicieux. »
306 [FWP : 19'15 - 21'15]

« 2015.06.18 - 67 - Suite, Dim se détache, 3' »

« 2015.06.18 - 68 - Suite, LarbPat puis John, Dim à l'écart puis étirements, 8' »

« 2015.06.18 - 69 - Suite, Dim s'étire puis Larb demande regard, 24' »

Finalement, l'acrobate rejoint ses partenaires pour offrir un regard extérieur. Il s'allonge en face d'eux, aux pieds du miroir. Inspirés, le trio s'engage sans le savoir sur l'écriture d'une séquence qui ne sera finalement pas reliée au texte d'Alan Watts. Les premiers mouvements de mains écrits – des sortes de vagues (pensées) émanant de la tête de l'un des danseurs – serviront finalement de point de départ à la séquence dite du *crowning*. Néanmoins, sur les bases de cette collaboration, Johnny Lloyd et Patrick Williams s'empareront tous deux à Anvers du texte pour lui dédier un nouveau matériel chorégraphique de bras[307].

C'est à leurs frontières invisibles et étales, *filamenteuses*, ainsi qu'à leurs extériorités remarquables, que l'on peut reconnaître l'existence des milieux chorégraphiques qui vont et viennent au plateau tout au long des répétitions. Les mouvements de réunion et de détachement des danseurs frappent l'observateur et révèlent comme des architectures invisibles dans l'espace du plateau. Le champ kinesthésique (« kinesfield[308] ») du Graner n'a rien d'un milieu d'application homogène d'un seul pouvoir chorégraphique. Le plateau est à l'inverse hétérotopique tout autant qu'« hétéropoïétique[309] », c'est-à-dire producteur de

307 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

308 Terme emprunté à la chorégraphe et chercheuse Gretchen Schiller.

« The kinesfield is not a "frame" for the body-medium as is the kinesphere, but an experiential-based conceptual description which highlights kinaesthetic transactions among the body and the environment. », Schiller, Gretchen. *The Kinesfield : a study of movement-based interactive and choreographic art*, thèse sous la direction de Roy Ascott, University of Plymouth, 2003, p. 134.

« Le champ kinesthésique n'est pas un "cadre" pour le corps-medium comme la kinésphère, mais une description conceptuelle construction sur l'expérience qui met en lumière les transactions kinesthésiques entre le corps et l'environnement. »

309 Erin Manning, *Always more than one*, *op. cit.*, p. 76.

différences. En fin d'après-midi le 17 juin : Dimitri Jourde initie Shogo Yoshii à la capoeira, Patrick Williams et Jason Kittelberger expérimentent un travail de sol, Johnny Lloyd montre une phrase de percussions corporelles à Larbi Cherkaoui, Woojae Park est plongé en fond de scène dans son *geomungo*, Fabian Thomé est absent[310]. La politique alchimique de *Fractus V*, et notamment la pratique du partage auctorial qui la caractérise, n'opère pas exactement interindividuellement mais d'abord écologiquement. J'entends par là qu'il ne faut pas réduire les transmissions qui jalonnent les répétitions barcelonaises à de pures transmissions de corps-sachant à corps-apprenant mais qu'il convient davantage de les approcher à la manière d'atmosphères de partage [chap. VI-3]. Les processus de « don du geste[311] » ou d'écriture supposent toujours l'implication d'une excédence des corps qui se matérialise atmosphériquement. Ces milieux sont générés par l'action conjointe des efforts et des attentions des danseurs. Les matériels au travail, qu'ils soient pré-écrits et donc en cours de transmission ou qu'ils soient en cours d'écriture, pourraient relever de ce qu'Erin Manning nomme à la suite du chorégraphe William Forsythe des « objectiles[312] » chorégraphiques, c'est-à-dire : « […] a missile for experience that inflects a given spacetime with a spirit of experimentation. We could call these objects "choreographic objectiles" to bring to them the sense of incipient movement their dynamic participation within the relational environment calls forth[313]. »

Leur spécificité serait avant tout d'être structuré et structurant : d'une part, ils sont organisés, et d'autre part, ils organe-isent, c'est-à-dire qu'ils créent et développent de nouveaux systèmes kinesthésiques et relationnels entre danseurs. Suivant les intuitions de la philosophe, nous pourrions dire que l'ontopouvoir chorégraphique déphase les danseurs au sein des objectiles en structurant en eux de nouveaux chemins de mouvement, de nouvelles lignes de recherche kinesthésiques, mais également, de nouvelles relations sensibles et

310 Quand bien même tous les habitants du plateau se retrouveraient engagés dans un même milieu chorégraphique, il nous faudrait encore spécifier l'assemblée exacte que recouvre « tous les habitants du plateau » : il y a des absences, des jeux de pauses non-synchronisées et des mouvements de retrait qui occasionnent parfois certaines irrégularités dans la constitution de la compagnie.

311 Isabelle Launay, « Le don du geste », *art. cit.*

312 Erin Manning, *Always more than one*, *op. cit.*, p. 97.

313 *Ibid.*, p. 92.

« Un missile expérientiel qui infléchit un espace-temps donné avec un esprit d'expérimentation. Nous pourrions nommer ces objets des "objectiles chorégraphiques" pour leur apporter le sens du mouvement naissant de leur participation dynamique au sein d'un champ relationnel qui les appelle. »

attentionnées à leurs partenaires. Pour le dire avec les mots de Bernard Aspe, le pouvoir ontopolitique d'un milieu réside dans sa capacité à se propager, et non seulement dans son aptitude à mettre en circulation des affects. La distinction entre propagation et circulation est bien connue des mouvements sociaux : la propagation structure des tendances quand la circulation est une seule exposition à des tensions. Avec une certaine évidence, la qualité kinesthésique travaillée par Larbi Cherkaoui et Patrick Williams dans la chorégraphie de mains n'a trouvé aucune terre fertile chez Dimitri Jourde ; à l'inverse, quelque chose a pris chez Johnny Lloyd, et cette propagation conduira le nouveau trio à écrire une séquence pour le spectacle. En ce sens, l'on gagnerait peut-être à substituer dans notre analyse le terme de « milieu » par celui de « foyer ». Les milieux chorégraphiques sont des foyers où se propagent – c'est-à-dire se transforment et se structurent – des tendances kinesthésiques. Autrement dit, ils sont d'actuels espaces de croissance pour les corps.

Néanmoins, si les phénomènes de constitution et de rayonnement des foyers sont les plus évidents lorsqu'ils concernent le développement ou l'écriture de matériels chorégraphiques destinés à prendre place dans l'écriture de la pièce, un regard moins spectaculo-centré sur les répétitions laisse rapidement découvrir que la vie du Graner regorge en réalité d'événements souvent chorégraphiquement remarquables de propagation. C'est également dans les marges, les entre-temps, les blancs du temps barcelonais de la création que se rencontrent et s'« entre-fertilisent[314] » les interprètes.

*Improvisation improvisée*. Comme à son habitude, Dimitri Jourde marche en cercle sur le plateau. Il vient tout juste de finir ses étirements au sol. Il s'est relevé et a enchaîné quelques coups de pied, des sauts, même une roulade je crois. Maintenant il marche. Patrick Williams l'observe étrangement du fond de la scène. Lorsque, dans sa courbe, l'acrobate vient à passer devant le hip hopper, ils échangent un regard. Mais Dimitri Jourde continue sa course, frappe sa poitrine et sa cuisse en rythme, le regard instable. Puis il repasse devant Patrick Williams, sans le regarder. Le hip hopper se glisse alors dans son pas, dans son dos. Ils marchent au même rythme. Lorsque l'acrobate s'en rend compte quelques secondes plus tard, il arrête sa marche en cours de route, son corps oscille ostensiblement, comme secoué par un mouvement d'inertie. Twoface fait de même. Il imite même dans un premier temps les gestes

314 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 70.

robotiques de son partenaire. Twoface imite Dimitri Jourde imitant Twoface. Puis l'acrobate pivote soudainement sur lui-même et vient mettre le tranchant de son bras contre le dos de son partenaire. Le jeu improvisé prend une nouvelle tournure : il se fait jeu d'équilibres, jeu de poids. La contrainte de l'improvisation finit par se définir : au sol ou debout, les interprètes ne peuvent se déplacer qu'à partir d'un appui posé sur le corps du partenaire. Les deux danseurs glissent l'un sur l'autre, passent sous leurs jambes, leurs bras, cherchent comme des passages à travers l'autre. Le hip hopper n'a semble-t-il pas l'habitude de cette pratique. Il peine davantage à trouver des appuis, des passages, des axes de rotation au sol. Reste qu'il essaie. À quelques mètres de là, Johnny Lloyd les observe en mettant ses genouillères. Il ne les rejoint pas, mais entame l'une des seules improvisations dansées que je le verrai effectuer en solo lors des trois années à venir[315]. La partition de propagation se dessine dans toute sa mécanicité affective : les cercles de l'acrobate, qui appellent le hip hopper, qui appelle une improvisation improvisée, qui appelle une improvisation de Johnny Lloyd par rayonnement (qui appelle un nouvelle idée de séquence pour le chorégraphe).

*Surimpressions*. Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Jason Kittelberger et Patrick Williams enchaînent les matériels de *hip hop* à cour, en face des miroirs. Au fond de scène, à cour également, Shogo Yoshii et Woojae Park font vibrer *taïko* et gong. Danseurs et musiciens partagent un même tempo mais ne se regardent pas. Ils ne travaillent pas ensemble, sont seulement juxtaposés. Tout à coup la musique cesse, et la danse se poursuit sur le même tempo. Étaient-ils ensemble ? Ce n'est véritablement qu'à Anvers que musiciens et danseurs chercheront des accords[316] [chap. IV]. De telles situations d'échos rythmiques abondent pourtant à Barcelone et donnent occasionnellement lieu à une saillie d'un danseur en direction d'un musicien pour entamer un dialogue improvisé cette fois ci plus explicite. Comme des actualisations de relations déjà-presque-là.

*Techniques de corps*. Rideaux tirés, fin d'après-midi. Je crois qu'il fait nuit et qu'un lampadaire éclaire le plateau en son centre d'une lueur jaunâtre. Johnny Lloyd, idée fixe,

---

315 Johnny Lloyd improvisera avant tout en compagnie de Dimitri Jourde et Patrick Williams.
Voir à ce sujet les « Jeux » dans *Choeur sauvage* : « Séquençage du documentaire Choeur Sauvage », volume II, annexe 5, p. 56-61.

316 Ceci ne vaut pas pour le *trio* et les matériels de *Fractus [work in progress]*, lesquels ont déjà été travaillés avec Woojae Park et Shogo Yoshii.
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

traverse mon champ de vision comme une ombre, seul, en reparcourant son matériel de percussions corporelles. Woojae Park joue du *geomungo* à l'aide d'un archet, tandis que Larbi Cherkaoui, installé à ses côtés, cherche des accompagnements à la harpe ou à l'harmonium. Au centre du plateau, Dimitri Jourde, proche du sol, danse, cherche. Quelques minutes plus tôt, avec Patrick Williams et Jason Kittelberger, ils se montraient chacun leur tour leurs différentes techniques de sol. Des pas de hip hop, des arbres plus ou moins droits, plus ou moins en force. Des mouvements de capoeira. Alors que ses partenaires se sont éloignés et qu'il occupe le plateau, l'acrobate se voit surpris par une arrivée impromptue. Shogo Yoshii vient de lancer une roue, se retrouve face à Dimitri Jourde, et entame une ginga hésitante, sans un mot. Les deux hommes se font maintenant face. Le jeu commence. L'acrobate donne quelques rapides indications sur le pas de base, mais rapidement, la danse commence, les souffles s'accélèrent. À son retour dans le studio, Jason Kittelberger les observe à cour, tente d'imiter certaines trajectoires rasantes de jambes, quelques parades. Au plateau, les entre-temps de *Fractus V* sont propices au partage des techniques de culture du corps. La capoeira de Dimitri Jourde est à ce titre exemplaire et occasionne comme un écho anachronique avec une scène observée quelques jours à peine avant la première du spectacle : Shogo Yoshii, guidant sans un mot un enchaînement shintoïste, suivi par Dimitri Jourde et Patrick Williams, dans un plateau baigné d'obscurité et d'une lumière bleutée. Parmi ces nombreuses microtransmissions opérant dans les marges, toutes ne seront pas autant prétexte à structuration d'une technique, mais toutes participent néanmoins à nourrir de véritables horizons d'apprentissage. Ainsi, lorsqu'au cours des échauffements matinaux, Patrick Williams tente d'imiter quelques étirements de l'acrobate avant que celui-ci ne vienne l'accompagner dans l'étirement de ses ischio-jambiers, l'événement n'a rien d'anecdotique. Twoface, désireux de s'inspirer de la technique de sol de son partenaire pour venir nourrir son hip hop, cherche à développer en lui des souplesses et techniques ontogénétiques du corps de Dimitri Jourde pour y parvenir. Au Graner, les propagations agitent les atmosphères les plus anodines. Sous l'effet de rayonnements, de matériels, de techniques ou de corps, des brèches ou lignes de déphasage s'ouvrent chez les danseurs de *Fractus V*.

## 3. Des onto-champs de bataille

> Je parle ici surtout des danseurs, non des chorégraphes en titre (encore que tout danseur contemporain soit producteur d'un matériau chorégraphique irremplaçable émanant de sa propre dynamosphère et de sa sensibilité corporelle aux racines mêmes de l'acte chorégraphique). Car dans les méandres d'une relation hiérarchique encore obscure et mal identifiée, il est très difficile parfois de distinguer à quel niveau commence l'exploitation d'un corps (c'est-à-dire au fond sa mise en « signes », du moins en représentation). La différenciation des tâches chorégraphe/danseur, est de plus en plus difficile à concevoir, surtout du fait que c'est le dernier qui produit souvent l'essentiel du matériau[317].

Dans son article « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », la critique et penseuse Laurence Louppe ouvre son propos par une référence à cette phrase de l'historienne de la danse Sally Banes : « Le corps du danseur est un champ de bataille[318] ». C'est à son endroit, plus que dans les discours qu'il pourrait porter, que se joue selon elle la politique de la danse. Mais cette politique, nous rappelle *Fractus V*, ne saurait se réduire à l'événement de l'interprétation d'une partition chorégraphique : elle ne consiste pas seulement à conduire un corps ou un ensemble de corps au cours d'une représentation, ni même au cours d'un seul temps de création. Qualifier le pouvoir chorégraphique d'ontopolitique, dire qu'il s'exerce sur un corps – et donc sur un matériau qui précède, succède, et même excède le processus de création lui-même –, invite nécessairement à comprendre son influence sur une trajectoire de vie (que l'on pourrait, par prudence plus que par précision, qualifier de « professionnelle »). À cette échelle, ou plutôt, dans cette *dynamique*, l'enjeu porté par le chorégraphique dépasse l'esthétique spectaculaire pour prendre part au cours d'une esthétique de vie, et ce notamment dans le cadre d'une production telle que *Fractus V* dont, compte-tenu de la notoriété de la compagnie qui la porte, l'on imagine qu'elle tournera longtemps, et donc que qu'elle soumettra *à répétition* les artistes à ses influences. Entendons donc que considérer la dimension ontopolitique du chorégraphique, c'est considérer l'écologie intermittente à laquelle les danseurs exposent leur corps, et, par conséquent, le devenir de ce dernier. C'est prêter attention au fait que Johnny Lloyd enseignera plus tard à ses propres élèves le matériel de sol qu'il a appris de Dimitri Jourde, que Fabian Thomé chorégraphiera et dansera en

317 LOUPPE, Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *Nouvelles de danse*, n° 30, 1997, p. 40.
318 *Ibid.*, p. 36.

septembre 2018 une nouvelle pièce en compagnie de Woojae Park, que sera né en Patrick Williams le désir d'apprendre le tango après sa rencontre avec German Cornejo et Gisela Gelassi à Anvers, que Dimitri Jourde partagera certains des chants polyphoniques appris aux côtés de Larbi Cherkaoui avec l'équipe artistique de *Celui qui tombe*, que Larbi Cherkaoui devra la solidité et la stabilité de son travail de jambes à l'entraînement des moines shaolin chez qui il aura séjourné pour la création de son spectacle *Sutra*. En embrassant cette problématique, en faisant de la trans'formation des interprètes son désir conducteur comme son horizon avoué, *Fractus V* participe explicitement d'une expérimentation de politique de création dont l'une des spécificités résiderait dans le soin apporté à la considération de ce mouvement vital précédant, succédant, excédant, mais également *irriguant* le processus de création. ,

Lorsque le pouvoir chorégraphique cherche à se mettre au service de trajectoires d'interprètes – et il est ici capital de se souvenir que Larbi Cherkaoui est aussi danseur et donc soumis à ce pouvoir –, alors l'enjeu proprement politique de la création ne consiste pas tant en une « réhabilitation du statut de l'interprète[319] ». Il ne s'agit pas tant de soumettre à l'appréciation du public la multiplicité des « incorporations[320] » de la chorégraphie par des interprètes si différents les uns des autres afin de « [rendre] visible l'historicité singulière de chaque construction interprétative[321] ». Car alors, le processus de création se résumerait à la seule spectacularisation de disparités, à la mise en visibilité d'un assemblage de différents points de vue non-coincïdant entre eux, mais entiers en eux-mêmes. Il relèverait d'une démarche que je qualifierais d'identitaire au sens laplantinien, en ceci qu'il agirait à la manière d'un « faux berger[322] » exhibant des êtres identiques à eux-mêmes, sans prétendre les altérer, seulement en démontrant par la preuve que Johnny Lloyd et Dimitri Jourde ont des corps différents puisqu'ils dansent différemment un même matériel du fait de leurs histoires respectives. Or, le moment barcelonais, comme le spectacle plus tard, ne présentent rien de tel que des danseurs finis, mais bien plutôt des danseurs en mouvement, pris dans le cours d'un rituel de création ou spectaculaire exigeant, ou plutôt résultant, d'un désir de déphasage de l'être – lequel ne tient donc en rien d'une identité soumise à l'impératif de la

319 GINOT, Isabelle, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001, p. 84, note n°5.
320 *Ibid.*
321 *Ibid.*
322 François Laplantine, *Je, nous et les autres*, *op. cit.*, p. 62.

*conservation*. La « personnalité[323] » (Patrick) mentionnée par Patrick Williams n'a rien d'une entité idéelle, pure et intouchable : elle est au contraire le fruit d'un artisanat auquel participe activement le processus de création lui-même, et dont le polissage continuera en scène comme en répétitions. La charge politique des répétitions n'est pas à chercher dans la revendication de la singularité de l'interprétation, de la « nature exceptionnelle et authentiquement créatrice de chaque [danseur][324] », pour reprendre l'expression un brin grinçante d'Isabelle Ginot, mais plutôt dans la revendication du pouvoir déphasant du travail d'interprétation sur les corps qui s'y dédient.

Si le pouvoir chorégraphique tend à se mettre au service de trajectoires d'interprètes, c'est donc qu'il considère et cherche à *nourrir* (et non à arrêter) des tendances qui ne sont pas strictement les siennes. Et pour cause : le pouvoir chorégraphique n'est pas exactement la propriété d'une personne ni même d'une discipline fantasmée dont il conviendrait de suivre les préceptes. Pour le dire en creux et avec les mots d'Isabelle Launay, l'épouvantail dont les artistes de *Fractus V* travaillent à se tenir à distance consisterait en la recherche d'une « organicité disciplinée[325] » :

> Ce sage sadisme anatomique, érotisme d'une société disciplinaire, aussi intense soit-il, produit des « corps dansants » dont l'imaginaire s'est gelé, fossilisé, « docilisé » dans une relation instituée de pouvoir.[326]

Presque à l'inverse, les répétitions barcelonaises sont le théâtre d'explosions d'histoires et de géographies disparates parmi lesquelles les danseurs – profitant de haltes en terres familières – sont invités à trouver leur propre chemin, *aidés mais non contraints* par les cartographies proposées par leurs partenaires. Ce que la politique de création de *Fractus V* semble chercher à favoriser relèverait plutôt de ce que la chercheuse nomme l'« économie souterraine » d'un danseur :

---

323 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 200.
324 Isabelle Ginot, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *art. cit.*, p. 78.
325 Isabelle Launay, « Le don du geste », *art. cit.*, p. 93.
326 *Ibid.*, p. 94.

> Une économie souterraine, cachée, ou encore informulée – qui tente de créer du mouvement dans une singularité, et non d'identifier des différences au nom d'une idée prédéterminée de ce qui est idéologiquement « Identique » ou « Autre »[327].

À cette proposition il convient néanmoins d'apporter une légère précision contextuelle. De toute évidence, dans l'enceinte du Graner, les altérités sont criardes, et le dire comme les artistes ne cessent de le dire[328] n'est pas faire preuve d'idéologie[329]. Ce qui est en jeu à Barcelone me semble reposer tout autant dans la mise en mouvement d'une économie souterraine étrangère aux catégories de l'« Identique » et de l'« Autre » que dans l'animation de ces mêmes catégories idéelles, toujours transitoires, toujours imparfaites, mais toujours en recherche. Ce à quoi tentent d'échapper les danseurs ne consiste donc pas tout à fait en des idées de ce qu'ils sont et de ce qu'ils ne sont pas ; en vérité, leurs discours en sont même chargées, et les difficultés des apprentissages seront là pour les stimuler. Leur épouvantail, à nouveau, consiste bien plutôt en l'hégémonie et la fixité de ces idées, tout autant, par ailleurs, qu'en la rigidification de leur corps. En un sens, c'est à ces processus, non pas de cristallisation mais de clôture, que tentent de répondre les répétitions en opérant des formes de distraction, qui ne sont autre que des brouillages des figures neuro-squeletto-identitaires arrêtées, ou en cours d'arrêt, de fermeture. Les danseurs de la compagnie *métabolisent* ainsi une disparité d'enseignements, et c'est seulement sous l'effet de cette métabolisation qu'ils sont amenés à faire varier les contours fluctuants de leur corps d'interprète et personnalité, au sens de Patrick Williams.

En un sens, les répétitions semblent opérer à la valorisation d'une forme de souveraineté des interprètes, laquelle se trouve être non sans rapport avec celle que Frédéric Lordon nommerait « *la souveraineté des intéressés*, c'est-à-dire leur droit d'égale participation à l'auto-détermination de leur destin collectif[330] ». L'on m'aura vite rétorqué que : « Non, les interprètes de *Fractus V* n'ont pas un droit d'égale participation à l'auto-détermination de leur destin collectif, parce qu'il est un chorégraphe dont les désirs sont plus puissants que ceux de ses partenaires ». La chose est entendue, et les frustrations de danseurs ponctuant le

---

327 *Ibid.*, p. 92.

328 Johnny Lloyd, Patrick Williams, « STEPS 2016 : Interview with Johnny Lloyd und Twoface (Eastman) », *loc. cit.*

329 Pourquoi une logique idéelle (idéologie), par ailleurs, devrait-elle nécessairement être arrêtée ?

330 Frédéric Lordon, « Sortir les parasols », *Lundimatin*, 8 février 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://lundi.am/Sortir-les-parasols

processus de création seront là pour nous le rappeler. Pour autant, ne concluons pas trop rapidement au seul asservissement contractuel de ces derniers à la volonté de Larbi Cherkaoui. Si je soutiens ici que les danseurs ont voix à la détermination de leur destin collectif, c'est que ce destin collectif ne saurait se comprendre à la manière d'un horizon homogénéisateur. La politique de création de *Fractus V* est une invitation à la différenciation des corps par la mise en commun de matériels chorégraphiques : communion et diffraction sont engagées dans une même partition, comme si la création se pensait à la manière d'une polyphonie de passage, une polyphonie par laquelle on passe pour trouver ensemble de nouvelles voix singulières à explorer ensemble puis séparément. Or l'empuissantisation de cette capacité des corps à se singulariser lors de la mise en partage participe du déploiement d'une forme de souveraineté au sens où elle travaille à la reterritorialisation de l'ontopouvoir : l'intensité comme la directionnalité de la transformation des corps est pour partie rendue aux interprètes. Il n'est pas demandé à Dimitri Jourde de faire « comme si » il était hip hopper. Il n'est pas demandé à Johnny Lloyd de faire « comme si » il était un acrobate. Il revient aux artistes, aux mouvements plus ou moins instinctifs de leurs attentions et de leurs désirs, d'incorporer plus ou moins les logiques kinesthésiques des matériels proposés par leurs partenaires : « Each one has to try to understand which way [the movement] should go, but it should not lose its own personnality[331] » (Patrick). Bien sûr, les danseurs n'ont pas choisi leurs partenaires, à l'exception de Larbi Cherkaoui ; mais, pour les raisons évoquées précédemment, ils se sont engagés dans un processus qu'ils savaient confrontant et espéraient transformant. Le processus de création repose ainsi sur une forme de gageure : laisser les choses (alchimies) se produire, au risque qu'elles ne se produisent pas, ou pas explicitement, ou en des lieux inattendus, ou dans des temps plus lointains.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Martin.** - À un moment, quand tu parlais [des répétitions à Barcelone en juin 2015], du fait que vous êtes allés plus lentement, tu as parlé de cette question de la position de fragilité qui était difficile à endosser par les interprètes. Il y aussi une question que je voulais te poser sur la composition du groupe : finalement, j'ai

331 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 203.
« Chacun d'entre nous doit essayer de comprendre quel chemin [le mouvement] devrait prendre, mais nous ne devrions pas perdre notre propre personnalité. »

> l'impression que tu es un peu le dénominateur commun de ces quatre autres artistes car en chacun d'eux tu retrouvais quelque chose de toi, et peut-être aussi que ce qui était compliqué à Barcelone (c'est une question que je te pose) c'était qu'entre eux ils n'avaient peut-être pas tous cette facilité pour entrer en contact entre eux...
>
> **Larbi.** - Oui, parfois il faut creuser plus pour trouver des choses qu'on a en commun avec les autres. Je pense que maintenant la manière dont par exemple Fabian et Dimitri dansent le matériel du sol c'est fantastique, et en fait ils ont tous les deux une certaine vitesse une certaine souplesse une compréhension de leur propre corps qui est très belle, donc je pense que ça a juste pris un peu de temps. Même chose disons avec le côté humoristique de Patrick qui va très bien avec celui de Dimitri, donc ils ont un humour qui est très commun. Le rythme, l'expertise d'un Fabian dans le flamenco on peut le mettre en rapport avec l'expertise du musicien Johnny. Et je pense que sur ce niveau là, ça prenait juste un peu de temps à comprendre qu'il y avait cette possibilité là [...] Donc il y a aussi les lenteurs de la rencontre, et c'est vrai qu'ils n'ont pas choisi les uns pour les autres, mais je pense que le fait que moi je sois le dénominateur en commun est normal aussi ; je veux dire, c'est mon spectacle, c'était mon idée de les mettre ensemble et de voir où ça allait nous emmener[332].

Si l'on voit poindre dans ce discours la manière dont la centralité de Larbi Cherkaoui doit au primat de son désir, aux gestes d'invitation fondateurs pour la création, l'on peut entendre également la légèreté de la poigne du chorégraphe : « Les mettre ensemble et voir où ça allait nous emmener » n'est pas « voir comment j'allais les diriger ». La pratique alchimique à l'œuvre au Graner ne semble pouvoir opérer qu'à un prix, dont le flottement atmosphérique est sans doute l'un des emblèmes : celui d'une certaine lâcheté de l'autorité de Larbi Cherkaoui, couplée à une certaine confiance dans la disposition à l'ouverture et au couplage animant ses partenaires[333]. À Barcelone, ainsi qu'en témoignent les temps de

---

332 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 85-86.

333 « We approach styles in a very open way » Johnny Lloyd, Patrick Williams, « STEPS 2016 : Interview with Johnny Lloyd und Twoface (Eastman) », entretien réalisé en 2016 par Isabella Spirig, directrice du festival suisse de danse STEPS.

« Nous approchons les styles d'une manière très ouverte. »

« Johnny. - It's also an expanding experience because it changes how your body moves, and it's nice to acquire, I think this is also why the five of us are together. It's because we are able to acquire from each other.. » Entretien Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 158.

« C'est aussi une expérience qui nous fait grandit parce qu'elle change la manière dont notre corps bouge, et c'est agréable d'acquérir. Je pense que c'est aussi pour cela que nous sommes tous les cinq ensemble. C'est parce que

respiration, les vides, les parodies, les solitudes, les dissociations, l'importance des écritures idiosyncratiques, le dispositif de répétition paraît en quête d'un affaiblissement de l'emprise d'un pouvoir chorégraphique tout à fait extérieur aux danseurs. Et cet affaiblissement semble en réalité aller de pair avec la *réorientation de l'angle d'application de sa force* : d'une imposition verticale, il tente de se faire opération oblique, proposition d'infléchissement davantage que volonté d'écrasement.

À Barcelone, les corps des interprètes semblent gagner à être regardés comme des matériaux. Mais ne nous méprenons pas quant aux sens de ce terme. Ces matériaux ne sont non pas, ainsi que nous le disions précédemment avec Gilbert Simondon, des objets inertes attendant passivement de recevoir le sceau formel appuyé par quelque pouvoir ; ils sont au contraire des matériaux toujours déjà faits des plis de leur histoire, et toujours déjà tendus vers quelque horizon, ainsi que le défendent à leurs manières Tim Ingold et la philosophe Karen Barad :

> Les matériaux n'*existent* pas, en tant qu'objets, c'est-à-dire comme des entités statiques douées d'attributs déterminables. Ils ne sont pas, selon les termes de Karen Barad, « des petits morceaux de la nature », attendant, pour se réaliser, la marque d'une force externe comme la culture ou l'histoire. En tant que substances-en-devenir, elles insistent ou *persistent* bien plutôt, par-delà les destinations formelles qui, selon le moment, leur ont été assignées, et elles se transforment sans cesse[334].

Aussi, à mon sens, n'y a-t-il rien de dégradant à concevoir ces êtres dans leurs matérialités, comme substances dont « les propriétés ne sont pas des attributs mais des histoires[335] ». Et ce d'autant plus que la création de *Fractus V* se voudra en elle-même être pareille à un processus alchimique : il ne s'agira jamais de tenter de révéler les danseurs pour ce qu'ils sont, pour leur état transitoire, encore moins pour leur essence, mais bien plutôt d'observer ce qu'ils font ou plutôt ce qu'ils tendent à faire lorsqu'ils se réunissent, sans jamais perdre de vue l'évidence de leur histoire.

Or, si cette histoire s'entend ici comme une nébuleuse de causes déterministes, c'est bien tout sauf pour lui imputer un quelconque horizon téléologique vers lequel elle conduirait

---

nous sommes capables d'apprendre les uns des autres; »

334 INGOLD, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, p. 74-75.

335 *Ibid*, p. 79.

inexorablement les corps, « car voilà toute l'affaire : on peut être déterminé à prendre de *nouvelles* directions[336] ». Si l'histoire des interprètes-matériaux pourrait avoir structuré leurs désirs, leurs gestes d'empathie, d'échos et d'amitié, elle n'en est pas moins la source d'un bouillonnement tendu vers l'avenir et la communauté comme moyens de son propre déphasage. Il semble ici se terrer un étrange paradoxe : le pouvoir chorégraphique de *Fractus V* – entendu comme rapport de forces exercé non pas seulement par Larbi Cherkaoui, mais distribué à l'ensemble des membres de la compagnie par ce geste de partage auctorial observé précédemment – n'a rien d'une excuse ou d'un prétexte pour la rencontre de ces artistes. L'horizon spectaculaire non plus[337]. Il semble plutôt être *au service* d'un désir d'entre'transformation liant les danseurs au sein de cette création étrange – car dirigée par l'étrangéité. C'est ici qu'il se distingue non seulement de créations travaillant davantage à l'exposition de singularités plutôt qu'à leur transformation – nous pourrions ici penser à *Racheter la mort des gestes* (2013) de Jean-Claude Gallotta –, mais également de celles travaillant une singularisation-transformation des interprètes qui chercherait à éviter toute propagation d'apprentissages entre les corps – nous penserions alors aux productions de la compagnie Peeping Tom, où l'imitation, ainsi que le confie Franck Chartier, est en quelque sorte bannie au profit de l'approfondissement des tendances des corps (virtuoses ou âgés) portés au plateau[338]. Comprenons donc que l'une des caractéristiques du processus de création de *Fractus V* repose dans *la redistribution au sein de la compagnie de ses rapports de pouvoir et donc de ses forces morphogénétiques*.

> Le terme anglais *power* [...] recouvre en effet deux mots que la philosophie politique spinoziste a pris l'habitude de distinguer en français sur la base de deux emprunts au latin. D'un côté, le *pouvoir* proprement dit (*potestas*) désigne l'influence (plus ou moins coercitive) exercée verticalement par les institutions, de haut en bas, sur les sujets qu'elles administrent […] D'un autre côté, la *puissance* (*potentia*) désigne les énergies et les forces vives qui alimentent de bas en haut le pouvoir institutionnel, lequel ne peut donner l'impression de nous tomber dessus que parce qu'il est incessamment supporté (au double sens de toléré et de soutenu) par la puissance des multitudes[339].

---

336 Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p. 104.

337 Spectaculaire comme destiné à être vu ; que cela soit le public anversois, Dieu ou eux-mêmes, c'est une autre question.

338 Notes de terrain du 23 mars 2016.

339 Yves Citton (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 28.

En s'appropriant un instant le vocabulaire proposé par le chercheur Yves Citton – et, derrière lui, la philosophie politique spinoziste – , nous pourrions dire que les désirs des danseurs engagés dans *Fractus V* sont le sang et l'énergie[340] du pouvoir chorégraphique qui s'emploie à les dé-re-trans-former eux-mêmes. Dit autrement : ils se font communément les auxiliaires de leur propre transformation – certes plus ou moins lâche, notamment en ce début de création, à Barcelone – tandis que les matériels chorégraphiques qu'ils écrivent, (différemment et variablement) institutionnalisés par leur force commune (au gré de leurs accointances et de leurs humeurs), deviennent les nouvelles balises kinesthésiques qui auront sur eux ce pouvoir d'attraction, parfois d'écrasement, voire de séduction, grâce auquel les danseurs s'essaieront à de micro-onto-tremblements, se livreront à des *tentatives comme à des tentations de régénérations*.

340 Pour le dire en des termes de médecine chinoise.

# Premier bivouac.

## Souffler dans les fêlures

Au cours de cette première partie, j'ai tenté d'approcher le moment barcelonais de *Fractus V* – c'est-à-dire le temps de la rencontre entre les interprètes – en mettant en récit puis en portant à l'étude trois gestes intimement liés d'habitation du Graner. Par leur description et leur étude, j'ai voulu donner à sentir certains mouvements d'animation remarquables du studio (*i.e.* sa chorégraphie) durant les premiers temps de la création, et ce tout en réfléchissant plus spécifiquement à leurs manières de s'articuler avec l'enjeu de la transformation des corps des artistes.

Le premier d'entre eux [chap. I], peut-être aussi mineur que fondamental, consiste en l'ouverture d'entre-temps, souvent investis en solitaire. « Entre », car entre deux temps de transmission, entre deux temps d'écriture, entre deux temps de travail collectif, mais aussi entre la session du matin et la session du soir. Au premier abord, ces entre-temps font l'effet de replis, de retranchements, quand ce n'est pas parfois d'étalages de compétences. Leur observation nous apprend néanmoins qu'ils sont également des espaces pour se ressaisir d'un mouvement, pour se rappeler d'une danse, pour rechercher une sensation. Ils révèlent quelque chose de l'ordre d'une mise au travail de l'intimité, laquelle semble nécessiter la formation d'une autre écologie, d'un milieu plus restreint. Si les entre-temps importent tant, c'est qu'ils sont comme des rappels à l'interprète de son incomplétude – il est en lui-même un terrain en recherche, une incomplétude qui se manifeste notamment par les retours réguliers de ces spectres et autres danses fantômes du passé qui viennent hanter les plis et les impulsions de son corps. Les ouvertures récurrentes d'entre-temps pourraient se lire comme un soin accordé à l'histoire génétique des corps, au sens où elles offrent comme des lieux de passage entre les organes et mémoires d'un corps et l'horizon de son déphasage. C'est par ce va-et-vient que les interprètes semblent élaborer, collectivement, la matrice de création de *Fractus V*.

Le second mouvement [chap. II] observé apparaît dès lors que, jetant un regard en direction des ténèbres ouvertes par ces entre-temps, l'on commence à sentir ou entendre frapper la rumeur sourde des corps. L'habitation du Graner par les artistes ne peut être dissociée des mouvements qui ont précédé l'entrée dans le studio. Se rencontrant, les artistes

sont déjà-toujours pris dans des élans, des dynamiques, des désirs de nature tant sensibles, politiques que relationnels. L'une des caractéristiques communes aux huit trajectoires de vie qui se rencontrent (voire se retrouvent) à Barcelone tient dans leur attention portée au devenir de leur corps. Tous les interprètes habitent le Graner chargés d'une sensation qui n'est pas exactement celle de leur identité ni de leur signature mais plutôt celle de leur organicité – laquelle n'est jamais une chose fixée, mais une activité tissulaire qui évolue selon une temporalité lente et germinative. Celle-ci forme en quelque sorte le don fait à la compagnie naissante par chacun des membres ; mais elle est également cette puissance quelque peu sacrée qui demandera non pas à demeurer intouchée, plutôt à être écoutée et accompagnée sur la voie de sa propre transformation.

C'est à l'orée de cette transformation que le troisième mouvement [chap. III] d'habitation semble se révéler. D'infimes comme de très évidentes propagations sont à l'œuvre dans le studio. Par les transmissions et écritures de matériels, mais également par les regards en coin, les traits d'humour et les improvisations, des gestes et des sensibilités se mettent en partage. Les corps infusent ou s'entr'infusent, se mettent en culture les uns les autres, au service de la création comme de leurs propres curiosités. Ils sont mutuellement non pas les moteurs mais plutôt les accompagnateurs de leurs recherches intimes : les partenaires d'un co- ou plutôt d'un éco-pèlerinage qui nourrit et travaille des lignes de désir et des potentielles d'entr'affections. Si l'ouverture des entre-temps et l'écoute des organicités révèlent et réveillent l'espace de jeu interne des individus, le temps de la propagation cherche à souffler dans ces fêlures ainsi rendues apparentes. C'est à l'embrasure de leurs possibles que les artistes de *Fractus V*, progressivement, entrent en relation.

De ce jeu naissant gardons-nous pourtant de dresser un portrait idéalisé. Les interprètes ne sont pas des irénistes zélés, et leur co-habitation sait entraîner des mouvements d'humeur, des levées de boucliers et des indifférences. Encore faudra-t-il que les artistes trouvent des chemins d'évolution à partager. Encore faudra-t-il que le soin de leurs organicités ne mute pas en protectionnisme. Encore faudra-t-il que les gestes et sensibilités qui se propagent trouvent dans les corps des climats hospitaliers pour entraîner d'éventuels déphasages.

Mais l'heure est au repos. Il nous faut profiter du soleil méridional de juillet, avant qu'il ne soit l'heure de rejoindre l'objectile chorégraphique dans sa remontée vers la mer du Nord.

# Deuxième partie /

# Côte à côte : processus de déphasage

**Introduction à la 2ème partie.** Pulsologie

**Film n°2.** *Chœur sauvage*, documentaire, Givors&Rossi, 2018, 50'

**Chapitre IV.** Août-Septembre 2015 : danser dans la bruine

**Chapitre V.** Techniques anthropologiques

**Chapitre VI.** Le contemporain comme horizon

**Chapitre VII.** « Knowing from the inside » : une infraécologie ?

**Chapitre VIII.** Micropolitiques du jeu

**Deuxième bivouac**. L'étrangéité qui affleure

# Introduction à la 2nd partie.

## Pulsologie

La perspective de la régénération des corps révèle aux artistes des sentiers semblables à des chemins de crête, lesquels offrent quelques périlleux passages entre les gouffres de la tentation identitaire (corps-clos) et ceux de sa négation (corps-à-louer). L'arpentage de ces chemins au cours du processus de création s'annonce comme un « jeu de vertige » au sens du sociologue Roger Caillois, non pas parce qu'il y serait question de feindre l'immobilité, mais bien plutôt parce qu'il sera demandé aux interprètes une appréciation et une appréhension continue des incessantes oscillations et des saisissants déséquilibres qui les travailleront tout du long. Jamais ces gouffres ne disparaîtront tout à fait. Toujours, au gré d'un mouvement d'humeur ou d'une inquiétude, leurs vents se feront sentir, tenteront les uns d'ériger des murs, pousseront les autres à se reprocher de ne pas être là où ils « devraient » être. L'examen de l'arpentage de ces chemins de crête et de leurs cahots constituera le fil rouge de notre seconde partie. Nous allons tenter avec eux de saisir où, quand et comment s'opèrent les transformations des interprètes de *Fractus V*, afin de tenter une compréhension de la technicité comme de la temporalité de l'opération de déphasage des corps. Si ce dernier terme a déjà fait l'objet d'une première introduction[1] et nous a discrètement accompagné tout au long de la première partie, il convient peut-être de nous remémorer son sens simondonien, tant celui-ci se révélera important au fil des développements à venir. Reprenons donc :

> La conception de l'être sur laquelle repose cette étude est la suivante : l'être ne possède pas une unité d'identité, qui est celle de l'état stable dans lequel aucune transformation n'est possible ; l'être possède une *unité transductive* ; c'est-à-dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même, se déborder lui-même de part et d'autre de son centre. Ce que l'on prend pour *relation ou dualité de principes* est en fait étalement de l'être, qui est plus qu'unité et plus qu'identité ; le devenir est une dimension de l'être, non ce qui lui advient selon une succession qui serait subie par un être primitivement donné et substanciel[2].

1 Voir *supra*, p. 31.

2 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit*., p. 31.

Dans la pensée de Gilbert Simondon, le déphasage ne désigne rien de tel qu'un changement successif : il ne s'agit pas ici de penser que l'on passerait d'une phase d'évolution à une autre de manière irréversible comme dans le cas du développement embryonnaire. Le déphasage du philosophe n'est pas succession, mais *étalement*. Faire émerger une nouvelle phase de l'être consiste en quelque sorte à inventer un nouveau mode d'individuation, une nouvelle *manière* d'être ou plutôt de devenir. Cette manière ni ne remplace ni ne subsume les autres ; elle s'y tisse, et forme bientôt un nouveau territoire à explorer, tracer, habiter. Pour se l'imager, considérons très brièvement le cas exemplaire de la composition d'un matériel de tutting par Dimitri Jourde au sein du spectacle *Eins, zwei drei* trois ans après la résidence anversoise au sein de laquelle nous nous apprêtons à plonger. Le déphasage opéré par l'acrobate *via Fractus V* a conduit à la structuration en lui de nouvelles lignes de danse, de nouveaux désirs d'écriture : en d'autres termes, à l'émergence de la possibilité d'exploration d'une nouvelle manière d'être *au* et *en* mouvement. Or cette émergence, suggère Gilbert Simondon, est irréductible à quelque chose de l'ordre de l'inculcation en lui d'un nouveau savoir. Et nous verrons par ailleurs que, si la résidence anversoise est clafie d'apprentissages, elle n'en est pas pour autant un temps de transmission très orthodoxe[3]. Pour le philosophe, un déphasage nécessite l'actualisation d'un nouveau potentiel de l'être, l'intervention d'une charge de réalité préindividuelle grâce à laquelle il sera à même de déborder l'individu/l'unité qu'il était. Le déphasage simondonien survient lors de la mobilisation de l'excédence de l'être, de ce qui en lui est toujours plus-que-lui, d'une force naturante dont on ne peut *a priori* cerner les contours. Ce n'est qu'alors que peut survenir un étalement, un déphasage, qui n'a donc rien d'une simple adaptation – laquelle consiste en un ajustement des manières, et non en l'invention de nouvelles.

Réancré dans le cadre de la création de *Fractus V*, ce concept se verra sensiblement reconsidéré sous un prisme non plus ontologique mais micropolitique. Il s'agira de considérer le déphasage comme une modalité singulière de transformation de l'être, laquelle se caractériserait par sa capacité à opérer une « conservation d'être à travers le devenir[4] », c'est-à-dire, énoncé plus prosaïquement, qu'il permettrait aux interprètes de se dépasser sans tout à fait se perdre de vue. Si *Fractus V* semble *a priori* appeler une pensée du déphasage, c'est que

3 « Clafie » signifie « remplie », « gorgée de », « pleine de ».

4 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit*., p. 25.

sa création s'amorce, comme nous l'avons vu, depuis des corps considérés dans toute leur fertilité et leur polarisation : auteurs, cultivateurs et pèlerins. Le grand enjeu du moment anversois pourrait donc se formuler ainsi : comment former un commun tout en mobilisant ces forces territoriales ? Et plus encore : comment la mise en commun pourrait-elle être elle-même vectrice de déphasages en chacun des corps, ou de « fertilisations croisées[5] », pour reprendre les termes employées par Larbi Cherkaoui au sein de sa note d'intention ?

Pour tenter une réponse à ces questionnements, je propose de porter à l'étude les conditions et techniques d'apprentissage qui scanderont le temps de la création. À cette fin, nous aborderons le moment anversois de la création de *Fractus V* dans une perspective pulsologique. Dans la tradition chinoise, le diagnostic par le pouls permet au praticien d'apprécier l'état de la circulation du sang (*xue*) et de l'énergie (*qi*) d'un corps : il révèle et localise les situations d'excès, de vide, de faiblesse, de puissance, de rapidité, de lenteur, de froid, de chaleur, d'arythmie. Il peut être glissant, en corde, flottant ou encore rugueux, car il exprime la qualité générale d'un flux, mû par un faisceau de résonances internes et d'échos externes[6] (dont le cycle des saisons), et renseigne sur les dispositions structurales et structurantes d'un organisme. Choisir une perspective pulsologique, c'est prêter une attention soutenue aux variations des rythmes des corps-en-devenir ; c'est observer l'intrication d'un battement de vie et de la traversée d'un désir. Aussi nous faudra-t-il être attentifs aux situations d'asphyxie, de retraits, de plein engagement, de frustrations comme de heurts qui parsèmeront l'épisode anversois. Nous observerons ainsi ce que je serais tenté de nommer après François Laplantine « le moment ethnographique[7] » du processus de création de *Fractus V*. Car en effet, à l'instar de l'anthropologue laplantinien, les danseurs – saisis dans leur quête d'adéquation – s'apprêtent vraisemblablement à jouer alternativement aux jeux de l'imprégnation et de l'élaboration, non pas exactement avec un « terrain de recherche » entendu au sens courant, mais avec un matériel chorégraphique qu'ils se proposent d'habiter.

---

5 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 70.

6 « L'affect est ce "complexe" (effet résonant d'une repliure auto-complicante) qui ancre les réactions présentes dans l'invertie des relations présentes dans l'inertie des relations passées, en unissant ce qui m'affecte de l'extérieur (la sensation) avec ce qui résonne de l'intérieur (le sentiment, l'émotion, la passion), en fonction de ce qui a été retenu des expériences passées (la mémoire), selon une capacité à être affecté en développement constant (la sensibilité). », Yves Citton (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 16.

7 François Laplantine, *Non*, p. 115.

> Il y a bien deux moments dans cette démarche ou, pour dire les choses autrement, la méthode en anthropologie est une question de tempo. Le double mouvement oscillant entre le *dé* et le *re* est la pulsation même de cette discipline. C'est un mouvement non pas d'alternative mais d'alternance dans lequel le chercheur-expérimentateur qui va devenir un auteur part du pouvoir pour parvenir à un savoir (ou plutôt à une connaissance) mais en faisant sans cesse retour au voir[8].

De la déprise à la reprise, du défaire au refaire, et retours. Doit-on lire dans ces lignes le portrait programmatique du futur quotidien des danseurs ? Si oui, comment cette méthodologie se pratique, s'endure et se se module-t-elle dans le temps (car l'on ne peut décemment pas imaginer ni attendre d'un danseur les mêmes dispositions à la déprise et à la reprise au premier jour des répétitions et six semaines plus tard) ? En écrivant au sujet de l'attitude chinoise du *wu wei* – qui est un « non-agir » mais au sens où « non agir ne s'oppose pas à agir mais consiste à laisser agir[9] » –, François Laplantine semble nous donner de premiers indices sur la marche d'un tel mouvement d'alternance :

> Dans le *wu wei*, la position affirmative n'est pas à proprement parler congédiée mais suspendue dans une expérience qui n'est plus celle du vieil idéalisme européen de la conscience lucide et de la maîtrise de soi-même et des autres. C'est une attitude qui est faite d'ajustements successifs, de patience et de prudence, qualités indispensables non seulement en diplomatie, en thérapie mais aussi dans la recherche scientifique […] Bref le *wu wei* ne consiste pas à accepter, mais plutôt à *ne pas s'opposer* avec précipitation, à s'imprégner de ce qui advient, survient, devient, revient, à laisser agir en soi des situations en perpétuelle transformation[10].

Retenons pour l'heure cette nuance que propose d'instituer l'auteur entre les gestes d'acceptation et ceux de non-opposition avec précipitation. Ainsi que Larbi Cherkaoui ne cessera de le rappeler au cours des rencontres avec le public qui viendront : le processus de création de *Fractus V* appelle au respect des « lenteurs de la rencontre[11] » ainsi qu'à la « patience[12] ». Mais ne nous méprenons pas : lorsque le chorégraphe fait allusion à la patience, il ne désigne pas seulement cette temporalité germinative inhérente à tout processus de création supposant le développement d'une acuité, il nomme également ce mouvement qui

---

8 *Ibid.*, p. 136.
9 *Ibid.*, p. 131.
10 *Ibid.*, p. 123.
11 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.
12 Notes de terrain du 24 mai 2018 à Rennes prises à l'occasion d'une rencontre des artistes avec le public. Larbi Cherkaoui y a insisté sur l'importance de la patience qu'avaient dû développer les artistes pour faire avec et accompagner les difficultés les uns des autres dans les apprentissages.

apaise la conflictualité et invite les cœurs en colère à se déprendre de l'inconfort généré par les situations de dysrythmie et de divergences advenant au sein de la compagnie[13]. Autrement dit, la patience sera elle aussi sensible autant que politique, au sens où elle désignera tant les phénomènes d'apprentissage sensoriel que ceux d'acceptation de la diversité méthodologique régnant entre les artistes, pour devenir pleinement, ainsi que son étymologie nous le rappelle, un art du *souffrir*, de l'*éprouver*. Pour autant, et nous y reviendrons, *Fractus V* ne sera pas tout à fait qualifiable d'œuvre de patience : ce n'est pas un spectacle issu d'un long processus d'harmonisation et d'accordage des sensibilités mené à son terme. À Anvers, les invitations à la patience côtoieront ainsi de (très) près les injonctions (intérieures) à la maturation du matériel en vue de la première représentation. Il s'agira donc pour les artistes de prendre le temps de la patience sans l'avoir vraiment.

Or, est-il seulement possible d'opérer une transformation, et plus spécifiquement un déphasage, dans de telles circonstances ? Si oui, comment, par quels chemins, au détour de quels sentiers ? Pour répondre à ces interrogations, nous proposerons dans un premier temps de visionner le documentaire *Chœur sauvage* – principalement réalisé à partir d'images et de sons d'archives de la résidence de création anversoise –, puis de découvrir par la suite le récit cahoteux de ce temps là [chap. IV]. Ces ambiances en mémoire, nous entamerons alors un parcours réflexif formé à la manière d'un quatrain en rimes embrassées. Quand les premier et quatrième vers [chap. V & VIII] chercheront à décrire et qualifier les dynamiques relationnelles à l'œuvre entre les artistes en situation d'apprentissage, les second et troisième [chap. VI & VII] tenteront plutôt une forme de descente à l'intérieur des métabolismes pour comprendre comment les interprètes, à une échelle plus intime, cherchent à se frayer un chemin au travers des processus d'éducation qu'ils traversent.

---

13 L'on retrouvera un même genre de propos dans la bouche de Johnny Lloyd dans une rencontre avec le public qu'il prendra en charge avec Shawn Fitzgerald Ahern, remplançant provisoire de Dimitri Jourde, en juillet 2018 au Jacob's Pillow Festival : « (*à propos de la chorégraphie de* Chomsky I) It was very awkward. And we needed hours of not getting frustrated at each other in order to accomplish that »
« C'était un processus vraiment ingrat. Il nous a fallu des heures à essayer de ne pas frustrés les uns par les autres pour parvenir à faire ça. »
Johnny Lloyd, Shawn Fitzgerald Ahern, « Post-Show Talk: Sidi Larbi Cherkaoui's Eastman | Jacob's Pillow Dance Festival 2018 », *loc. cit.*

Par ce quatrain, nous proposerons de porter une attention toute particulière à l'entrelacement des échelles transindividuelles et infraindividuelles du processus de déphasage : comment le travail de mise en commun fêle et irrigue les corps des danseurs, et comment chaque corps de danseur tente de déployer dans le champ commun une puissance créative plus-qu'individuelle. La structure réflexive choisira en un sens de suivre ce chiasme.

# 2ÈME VIDÉO.

# *Chœur sauvage*

**Documentaire réalisé avec Mona Rossi à partir des images d'archive du travail de terrain, 52min.**

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/92de54e3-fab1-4cde-8400-928008474160

# CHAPITRE IV.

## AOÛT-SEPTEMBRE 2015 : DANSER DANS LA BRUINE

**1. Kunst Humaniora, brises humides**

**2. Assistants : le contremaître et le traducteur**

**3. Fils d'écritures**

**4. deSingel, purée de poix et scène-de-montage**

**5. Mouvements aux frontières**

11 août 2015. Il est environ 22h lorsque j'arrive à Anvers, deuxième ville de Belgique, première ville de Flandre, dirigée par un bourgmestre du nom de Bart de Wever, le président de l'Alliance Néo-flamande (*Nieuw-Vlaamse Alliantie*, ou *N-VA*) ; « un repère d'indépendantistes », m'a glissé quelques heures auparavant ma co-voitureuse wallonne, Annick, alors que nous faisions route vers Bruxelles (*Brusselles*). Me reviennent des souvenirs des drapeaux catalans flottant aux fenêtres d'une banlieue barcelonaise, les images du cortège du roi d'Espagne à l'Hôtel de la Ville de Paris, puis ces mots du philosophe Tristan Garcia :

> La politique me semble la logique de diffusion et de rétraction de ce nous […] « Nous » m'apparaît donc toujours comme le signe d'un choix politique, qui arbitre entre différents découpages à l'aide de catégories classificatoires, dont la modernité ne permet plus qu'un usage stratégique. Ici m'apparaît une forme métaphysique, c'est-à-dire une forme où s'exprime la décision de gagner en puissance tout en perdant en possibilité : découper un nous politique, l'étendre universellement, c'est gagner en extension pour perdre en intensité ; le rétracter sur une communauté proche, c'est faire l'inverse[14].

L'extension et l'intensité d'un « nous » sont-ils exactement ces vases communicants présidant au degré de puissance d'un ensemble, ainsi que le suggère Tristan Garcia ? L'ensemble de *Fractus V* est-il destiné à se rétracter sur quelques nœuds ou à s'étendre quitte à se perdre du regard ? Quelque chose m'apparaît manquer à cette équation, quelque chose comme « ce qui (re)lie » le nous, quelque chose qui laisserait envisager qu'une communauté puisse être étendue et d'intensité variablement forte et faible à la fois ; quelque chose comme des affects communs.

Si le « nous » anti-spéciste et englobant de Tristan Garcia perd en intensité, est-ce du fait de son extension, ou du fait de son incapacité à trouver de la puissance en ses relations ? Car que nomment exactement ces phénomènes de rétraction et d'extension présidant à la puissance du « nous » ? La rétraction consiste-t-elle en la réunions d'êtres se reconnaissant des expériences structurantes communes ? L'assemblée de *Fractus V* ne réunit en rien des flamands, blancs, mâles, homosexuels, végétariens et danseurs contemporains (des Larbi Cherkaoui) ; peut-elle être qualifiée, à ce titre, d'assemblée extensive ? Sans doute. Mais il nous faudrait aussitôt remarquer que certains couples (notamment avec Larbi Cherkaoui, le corps-pivot, le plus petit dénominateur commun) sont plus intenses que d'autres, car ils sont

14 GARCIA, Tristan, « L'être le plus faible possible », *Multitudes*, n°65, 2016, p. 49.

eux-mêmes fondés sur des dispositions empathiques et structurales, pressenties en diverses occasions par les deux parties puis développées au cours de compagnonnages ou de temps de rencontres privilégiés. L'équipe sera-t-elle alors plus rétractée une fois que les artistes se seront entre'structurés, entr'intégrés ? Et si la re-connaissance ré-tracte, ne dé-traque-t-elle pas de même ?

En arrivant ce jour là à Anvers, comme trois années plus tard en rédigeant cet écrit, je ne peux dissocier de mes pensées ce qu'il se trame en ces théâtres de ce qu'il se trame dans l'arène internationale : le jeu des isolationnismes et des mondialismes, nos enchevêtrements, d'évidents problèmes d'écoute, une question d'hospitalité aussi. L'étude des dynamiques relationnelles à l'œuvre au sein de la compagnie de *Fractus V* ne nous permettra sans doute pas de participer aux analyses « macro-géopolitiques », ce serait là sombrer dans ce que Frédéric Lordon nomme un « paralogisme scalaire[15] », un illusion d'échelle : les dynamiques d'une assemblée de dix personnes ne sont pas celles de communautés de… plusieurs millions voire milliards d'individus. Reste bien sûr que les artistes ne sont ni étrangers ni indifférents aux enjeux politiques secouant notre temps, que ces derniers s'invitent même dans la création, et en particulier l'un d'entre eux : les « déliaisons majeures du vivre-ensemble[16] ». Ce sont bien de microtentatives de réponses à ces enjeux qui se trament ici, notamment à travers l'invention de liens, plus ou moins petits, entre les artistes. D'abord de « tout petits liens[17] », pas nécessairement de franches amitiés ni de communions béates. *Fractus V* est d'abord un laboratoire d'écoute et de conversation avant d'être une classe d'harmonie.

---

15 Frédéric Lordon nomme « paralogisme scalaire » l'erreur consistant à tenter de comprendre le fonctionnement d'une communauté nombreuses à partir de l'observation de petits groupes, et ce en raison de l'« asynopsis » des grandes communautés, c'est-à-dire, l'impossibilité de la « transparence » et de « la perception de tous » : « Mais la société n'est pas qu'un "groupe d'amis" élargi, et l'asynopsis est au principe d'une différence qualitative. Si les groupes humains se totalisent à l'échelle de rassemblements nombreux, alors il faut penser en propre les formations sociales macroscopiques, "en propre" signifiant non comme simples homothéties de regroupements microscopiques. », LORDON, Frédéric, *Imperium : structures et affects des corps politiques*, Paris, la Fabrique éditions, 2015, p. 74.

16 François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 215.

17 « Ce sont ces tout petits liens fugitifs qu'il est stimulant de penser aujourd'hui et non les liaisons fortes d'une culture comptable tendue vers le profit et éliminant le reste. Les liens que je ne peux que suggérer ne sont pas des liens de conjonction pure et simple. Ils ne se laissent pas saisir dans la réalisation de l'œuvre, dans l'accord parfait entre un programme et son exécution, dans l'adéquation des langues, dans l'harmonie – au sens étymologique du terme *harmonia* qui désigne l'action de joindre deux pièces de bois. On les reconnaît à leur caractère irrégulier, dépareillé, désaccordé. », François Laplantine, *Quand le moi devient autre* op. cit., p. 102-103.

## 1. Kunst Humaniora, brises humides

6 août – 15 septembre 2015. Nous sommes engagés dans la dernière résidence de création du spectacle. Derrière nous, derrière eux : *Fractus [Work in Progess]*, au Canada, en Norvège avec les musiciens, la représentation pour le 40e anniversaire de Wuppertal, les rencontres de Larbi Cherkaoui avec Patrick Williams à Tokyo, avec Fabian Thomé à Anvers, les deux semaines à Barcelone avec l'équipe entière, dans l'atmosphère flottante du Graner. Cette dernière résidence de création s'annonce être la plus longue et la plus intense : les artistes ont devant eux six semaines de travail à l'issue desquelles, à raison de six jours de répétition sur sept[18] et des horaires de présence au plateau oscillant entre 10h-19h et 13h-21h[19], ils présenteront *Fractus V* sept fois consécutives, du 16 au 24 septembre[20], sur la scène de la Rode Zaal (« Salle Rouge) du deSingel – Campus International des Arts d'Anvers.

Le mercredi 12 août, sous un soleil qui ne tardera pas s'éclipser, je découvre au détour du 26 rue Karel Ooms l'enceinte du Kunst Humaniora. Établissement scolaire du second degré dédié aux arts et aux humanités, son rez-de-chaussée a été mis à la disposition de la compagnie Eastman pour les premiers jours de la résidence, du 6 au 15 du mois. Derrière ses hautes grilles de fer forgées, c'est une vieille et haute bâtisse qui se dresse, avec ses briques d'un rouge cramoisi, presque tuméfié, ses grandes et petites fenêtres à carreaux cernées de boiseries blanches, le ton océanique et délavé de son toit. Tout autour d'elle, un parc, comme une intime cour enveloppante, ombragée par quelques hauts arbres aux branchages où s'épanouissent de profus feuillages. Si ce n'était pour cette banderole aux lettres grisonnantes et capucines dévalant la façade – « de ! **KUNST**HUMANIORA » –, je serais passé à côté de cette bâtisse comme l'on passe à côté d'un décor un brin onirique. Le grand portail étant ouvert, je pénètre dans l'enceinte et entre dans un hall où Lars Boot est attablé devant son ordinateur. L'assistant-producteur lève son regard vif à mon arrivée, me salue, me demande si j'ai fait bon voyage, puis m'indique l'étroit couloir menant au plateau. Je découvre sur mon chemin les tables du *catering*, avec fruits et fruits secs, noix, biscuits, thés, bouteilles d'eau, puis, derrière l'encadrure d'une porte, la scène. Autour d'un tapis de danse d'un blanc criant,

18 Relâche le dimanche.

19 Ce dernier cas de figure correspondra souvent à la seconde moitié du mois d'août, au cours de laquelle le chorégraphe – récemment nommé à la co-direction du Ballet royal de Flandre (*Opera Ballet Vlaanderen*) – sera en répétition avec les danseurs du ballet dans la matinée.

20 Relâche le 21 septembre.

quoique maculé de traces de pas et de gaffer[21], se déploie l'intérieur d'un théâtre modeste, plan pied, avec quelques hauts gradins mobiles, un mur de fond de scène aux moellons apparents. À ma gauche, quelques rangées de pendrillons, et en fond de scène, les musiciens et leurs instruments : Woojae Park à jardin, Shogo Yoshii à cour. Soumik Datta arrivera d'ici quelques jours. Tout en face, une grande porte battante mène directement dans l'arrière cour de la bâtisse. L'air flottant, sec et presque suspendu du Graner a laissé sa place à l'épaisse humidité de l'été anversois ; la lumière brillante de Catalogne s'est retirée au profit des éclairages électriques blancs, quoique encore souvent écrus par l'irruption de rayons de soleil grigeoyants venus de l'arrière-cour ; une légère brise humide fait parfois sentir son souffle léger au plateau. Au cœur de cette nouvelle résidence, je découvre les danseurs s'affairant sans le chorégraphe. Il n'arrivera qu'une heure plus tard.

Entre les murs du Kunst Humaniora, l'heure n'est plus au flottement, mais aux frottements. Là où, à Barcelone, les contacts étaient légers, procédaient par effleurements, et pouvaient être abandonnés au gré d'un mouvement de retrait, ils deviennent à Anvers autrement plus *appuyés* et *tenus*. Les relations se font plus exigeantes, plus engageantes, et par là même, plus prégnantes et potentiellement étouffantes. Autour d'elles, tout se passe comme si une nouvelle forme de pression s'était immiscée dans l'air, et donnait puissance à de légers vents s'amusant à pousser les interprètes les uns vers les autres. Cette pression est irréductible mais étroitement liée à l'appréhension de la première, certes encore lointaine, du spectacle. Ou plutôt, elle en est en quelque sorte le corollaire morphogénétique : si les danseurs veulent co-construire un spectacle, ils vont à présent devoir se rencontrer autrement intensément, ce qui impliquera une constriction progressive des espaces vacuolaires et de leur puissance d'imperméabilisation. À titre météopoétique, j'observe que cette modulation de l'atmosphère du dispositif de création converge avec l'évolution des conditions climatiques des répétitions. La sécheresse de l'air catalan s'est retirée au profit d'une vague humidité belge. Du mandarin *shi*, l'on nomme en médecine chinoise « humidité » cette sécrétion de l'organe *pi* (rate-pancréas) en charge de la métabolisation et de la mise en circulation des aliments et boissons dans l'organisme. Produite en excès, elle provoque des stagnations de *qi*, peut-être des stases de *xue*, et génère en toutes circonstances des formes d'échauffement dans le corps. À l'inverse, si le corps venait à en manquer, il souffrirait de malnutrition, de perte de

21 Rouleaux adhésifs, le plus souvent noirs, utilisés pour installer un tapis de danse, tenir des câbles au sol afin d'éviter tout accident, *etc.*

lubrification, et s'affaiblirait en conséquence. Lorsque je regarde le plateau du théâtre depuis les gradins, je crois ainsi observer les prémisses d'une forme d'humidification des épidermes des artistes, comme si le temps était venu dans l'estomac du studio de stimuler quelques adhérences entre les chairs des interprètes, comme si la perspective de l'entre'transformation (et donc de la métabolisation d'autrui) impliquait de même chez eux la nécessité de se frotter et de se coller les uns aux autres pour mieux se digérer : « Ça commence à péguer sur le plateau[22] », auraient pu dire quelques uns de mes ancêtres.

## 2. Assistants : le contremaître et le traducteur

Parce que la brise anversoise ne suffirait peut-être pas à assurer et maintenir ces adhésions en l'absence du chorégraphe et/ou lors des sessions de travail en petits groupes, deux assistants prennent place derrière la table de régie et sur le plateau pour les accompagner et les soutenir. La première et la plus délicate des tâches de Jason Kittelberger, l'assistant chorégraphe officiel, me semble ainsi être la suivante : tenter d'assurer un ordre au sein du studio. Autrement dit : canaliser les « énergies[23] » et désirs des interprètes et les maintenir groupir ; une tâche également symboliquement et affectivement dévolue au chorégraphe, mais ici partiellement déléguée à l'assistant officiel, peut-être en raison des absences, de la fatigue et de la multiplicité des désirs de Larbi Cherkaoui lui-même. Reste que le jour de mon arrivée au Kunst Humaniora, cette fragile écologie aura connu l'un de ses soubresauts les plus importants.

*Anvers, 20 août 2015, couloir du deSingel*

> **Martin**. - Dans le contexte de la création de *Fractus V*, il y a les attentes de Larbi d'un côté, mais est-ce que l'avis des permanents – Jason et Elias – a une importance pour toi ? Ou plutôt, comment tu la gères ?
>
> **Dimitri**. - J'ai jamais bossé avec des assistants, c'est la première fois. C'est particulier parce que, en fait, c'est plutôt compliqué pour eux je dirais. Savoir où est-ce que tu te situes quand t'es assistant, qu'est-ce que c'est que ton rôle ? Est-ce que c'est d'aider à l'organisation, « on commence à 9h », « ok maintenant pause

22 De l'occitant *pegar*, « coller, être poisseux ».

23 Nous reviendrons sur ce terme ultérieurement [chap. XII] : considérons pour l'heure qu'il désigne les forces motrices des corps.

> déjeuner » ? Là tu es aidant plutôt.. Après, puisqu'ici on travaille plutôt avec des formes, ils peuvent dire « lève un peu ton bras parce que sinon on voit pas l'image », et ça c'est bien.. Après que eux se retrouvent à créer ce que tu vas faire, ça c'est plus compliqué... parce que la question s'est posée. On travaille une séquence et d'un coup l'assistant prend une place de chorégraphe et dit « là il faudrait que tu fasses plutôt ça, non ça c'est pas bien... » [...] je sais pas si t'étais là[24]...

12 août 2015, je m'installe dans les gradins pour la première fois, et lance ma caméra[25]. Dimitri Jourde, Johnny Lloyd et Patrick Williams occupent l'espace central de la scène et travaillent – sous le regard de Jason Kittelberger et de sa tablette-caméra – une séquence qui viendra à s'appeler le *shooting*[26]. Mais en ce jour, nul *shoot* dans la danse. L'acrobate y joue le rôle d'un manipulé, un être en quelque sorte vampirisé. Son corps, presque tétanisé, se meut sous les coups de ses partenaires. Sous leurs coups, ou plutôt sous leurs ravissements, car chaque geste qu'ils lui portent sont des mains qui viennent agripper des organes d'éther, des poings qui se referment sur des monceaux d'énergie vitale, et qui, brutalement, en une décharge, les arrachent, et entraînent à leur suite chez l'acrobate un mouvement réflexe, sauvage et douloureux, un mouvement impulsif de fuite, aussitôt arrêté par la dureté d'un sol, ou par la fermeté de nouvelles mains venant rattraper leur victime, pour mieux la dépouiller, encore. C'est en tout cas ce que m'évoque le filage des premiers mouvements de cette séquence en début d'écriture. Les danseurs, eux, semblent autrement préoccupés : où pourraient-ils l'agripper ? En quelles articulations, dans quelles directions, à quels rythmes ? Comment pourrait-il y répondre ? Avec quelle virtuosité ? Avec quelle crédibilité – fut-elle conjointement mécanique et fantasque ? Jusqu'où pousser cette réponse ? C'est-à-dire, où l'arrêter ? Où le rattraper ? Car à chaque point de sa trajectoire correspondront différents équilibres, différents agencements des corps, et donc différents possibles d'écriture. Parfois, Dimitri Jourde joue à défaire ces rythmes, il répète ses chutes comme s'il était une vieille machinerie tressautant, il redouble de virtuosité pour ridiculiser toute vraisemblance en s'éjectant comme un personnage de *cartoon* vers l'arrière.

---

24 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 112.

25 [CSG : 20' - 23'15] – La séquence est montée à partir des plans tournés ce jour là. Ne figure cependant pas au montage le conflit qui va peu à peu jaillir.

26 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

Les gestes et les paroles circulent entre les danseurs dans une rythmicité quelque peu cahotique : à des temps de profusions succèdent des lenteurs, des suspensions, des amorces de discussions sans fin pouvant se perdre en prospectives, tout comme en propositions concrètes qu'ils expérimentent alors, avec une conviction variable. Leurs échanges se voient finalement interrompus par une intervention de Jason Kittelberger qui, s'appuyant sur son autorité d'assistant chorégraphe, tente d'impulser une direction de travail : il souhaite moins de virtuosité, plus de sobriété et de clarté dans les gestes.

À leur côté, Fabian Thomé travaille son solo. Face public, le regard quelque peu perdu, il reprend nonchalamment ses premières torsions, les arcs de cercle qu'il trace au sol de ses jambes. Il finit par rejoindre ses partenaires à la demande de l'assistant chorégraphe et tente de saisir ce qu'il se trame de ce côté ci du plateau. Arrive quelques minutes plus tard Élias Lazaridis, danseur permanent de la compagnie[27]. Il sera présent en soutien presque tout au long de la résidence anversoise – même s'il ne sera pas officiellement reconnu comme assistant chorégraphe[28]. À son tour, il propose de nouvelles pistes d'écriture. Comme un sentiment de désorientation semble croître dans les regards des artistes, comme une main invisible semble retenir leurs engagements – par prudence, par incertitude, par méfiance ? Larbi Cherkaoui arrive alors à son tour, suivi de près par Lars Boot. Il ne jette d'abord qu'un bref regard aux danseurs – qui continuent de travailler de leur côté, non sans lui jeter quelques regards expectatifs – puis il échange quelques mots avec Jason Kittelberger, observe un

---

27 « Né en 1981 à Kavala, en Grèce, Elias Lazaridis s'initie à la danse classique à l'âge de huit ans. Il pratique l'athlétisme et participe à des compétitions internationales, remportant des courses de 400 mètres haies. À Athènes, il étudie l'architecture, mais sa passion pour la danse reste intacte. Il décide donc de poursuivre sa formation de danseur à l'École nationale de danse d'Athènes. Une fois celle-ci achevée, il se partage entre l'Opéra national de Grèce et la compagnie adLibdances / Kat Válastur. Il part ensuite pour Bruxelles et y intègre P.A.R.T.S, (l'école d'Anne Teresa de Keersmaeker) où il se forme à différentes techniques contemporaines.
En 2007, Elias Lazaridis s'installe à Londres, où il travaille comme danseur professionnel indépendant et professeur de danse. Il a ainsi dansé pour Hofesh Shechter (*Uprising/In your rooms*) et Akram Khan (*Vertical Road*, *Confluence*, *London 2012 Olympic Ceremony*). En 2009, il commence à travailler avec Sidi Larbi Cherkaoui, notamment dans *Das Rheingold* et *生长genesis*. Il a également participé à la scène d'ouverture du film *Anna Karénine*, mis en scène par Joe Wright et chorégraphiée par Sidi Larbi Cherkaoui.
En 2014, Elias a dansé dans *Shell Shock*, un opéra de Nicholas Lens, Nick Cave et Sidi Larbi Cherkaoui, pour commémorer la Première Guerre mondiale. Il a également collaboré sur les opéras *Les Indes Galantes* (2016) et *Satyagraha* (2017), tous deux réalisés par Sidi Larbi Cherkaoui. Avec Cherkaoui, il a travaillé pour Göteborgs Operans Danskompani en tant qu'assistant chorégraphique (*Noetic*, 2014) et danseur (*Icon*, 2016). »
« Personnalités / Elias Lazaridis », *Eastman*. [en ligne]
Disponible en ligne : http://www.east-man.be/fr/people/234/Elias-Lazaridis

28 Au générique du spectacle sur le site internet de la compagnie, Elias Lazaridis apparaîtra comme remplaçant (*second cast*) en raison de son remplacement de Fabian Thomé lors de la tournée de *Fractus V* au printemps 2016 en Suisse [chap. IX-4].

instant silencieusement ses partenaires, les bras posés sur les flancs, la tête penchée, s'assoit quelques minutes, et enfin se dirige en fond de scène, toujours sans un mot. Là-bas, il réveille l'harmonium – une sorte de piano-accordéon – et tente quelques courts échanges musicaux avec le *geomungo* de Woojae Park puis la flûte traditionnelle de Shogo Yoshii. Au centre du plateau, les danseurs et assistants finissent un dernier filage et s'éparpillent dans l'espace : le groupe se défait, l'espace se vide. Dimitri Jourde se repose à proximité des instruments quand Larbi Cherkaoui se lève pour lui parler. Des gradins où je suis installé, je n'entends pas un mot de leur conversation. M'apparaît seulement la mine circonspecte de l'acrobate, qui ne dit rien.

L'équipe au complet se réunit alors à nouveau et reprend la dernière phrase de la séquence : Dimitri Jourde est debout les bras en croix, ses partenaires tirent d'abord des fils de ses coudes qui tombent pour venir former des angles droits, puis de son dos, puis de son ventre, jusqu'à mettre le danseur à terre. Tous, à l'exception de l'acrobate, proposent une suite au matériel. Or le chorégraphe, visiblement insatisfait, propose d'abord d'accélérer les gestes pour donner davantage de liant à la déconstruction du corps : plus élastique, moins marionettique. Puis il suggère une chute plus acrobatique, avant que Dimitri Jourde ne l'interrompe, visiblement à bout et empreint d'une certaine nervosité.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri.** - J'ai l'impression que déjà, quand Larbi dit « non, fais pas ça, fais plutôt ça », c'est pas facile [...], tu vois, pour moi en tout cas. Je pense qu'il y a des gens qui sont plus formés pour ça ; mais moi à chaque fois, je me dis « ouf là... oh fais voir.. ah faut que je fasse ça ? ok... » Mais si en plus c'est quelqu'un d'autre qui te le dit, c'est vrai que tu te dis : bon, est-ce que je fais ça ? Ou est-ce que ce que je faisais c'était pas suffisant ? En fait, est-ce qu'il faut que je fasse comme Jason a envie ? [...] Ce jour où c'est arrivé, ou ça n'a pas fonctionné, Larbi n'était pas là et Jason a essayé de retranscrire ce que lui pensait que Larbi voulait, et au final, c'était pas ce que Larbi voulait.. Et pour moi c'était dur, parce je proposais des choses et lui il disait « bah non, non, fais plutôt ça ».

**Martin**. - Jason t'avait demandé de bouger plutôt comme Patrick, c'est ça ?

**Dimitri.** - [...] Avant tu vois, c'était un truc où on me manipulait, et après j'allais dans le corps de Patrick, et c'est Patrick qui était manipulé. Larbi a dit que ça ne fonctionnait pas avec Patrick et qu'il valait mieux que ça ne soit que moi qui le fasse comme j'étais en train de le faire. Mais Jason il a retranscrit : « Alors là, tu

vas faire Patrick ». Pour moi l'intérêt c'était pas que moi je fasse Patrick ; le truc qui ne fonctionnait pas, c'était pas que tout à coup Patrick le fasse, c'était que tout à coup Patrick le fasse comme Patrick ; il préférait que ce soit fait comme moi [...] Ce qui est aussi compliqué, c'est que je trouve que c'est dur pour toi de refuser, tu vois. C'est un peu comme un principe. C'est-à-dire que si tu commences à refuser, ça devient délicat pour tout le monde finalement. [...] Donc j'apprends tout le truc en me disant « ok je le fais ». Et c'est vrai qu'on prend une heure à faire ce truc, et à chaque fois que je propose quelque chose on me dit « non non, ça c'est *too much*, fais pas ça c'est carrément *too much* ». Ok, donc je le fais plus. Et quand Larbi vient, il dit : « Ok montrez moi. Mmmh.. Tssss... ouais... il y a plus vraiment les trucs un peu virtuoses... » Et je me dis : « Ouais bah c'est con, faudrait mieux que t'en parles à [Jason] ». Et peut-être que Larbi il n'a pas compris ce que je voulais lui dire, parce qu'à chaque fois je deviens un peu stressé quand ça arrive... Et du coup il me dit[29] :

*Anvers, 12 août 2015, plateau du Kunst Humaniora.*

**Larbi**. - Mais moi j'étais pas là...

**Dimitri**. - Je sais que t'étais pas là. Mais pour moi, revenir en arrière en reprenant [*ma virtuosité*] en compte, à un moment donné dans ma tête, ça fait scrrrrrr... j'y arrive plus. Donc c'est ok. On le fait demain. On reprend à zéro, comme si on avait jamais fait ça, et on reprend comme avant. On *erase* tout ce qu'on a fait aujourd'hui.

N'étant portée ni par la légitimité – le pouvoir[30] – du chorégraphe, ni par ses amitiés avec les danseurs, la parole de l'assistant s'est montrée ce jour là plus ferme qu'incitatrice, et l'usage de son autorité plutôt malvenu, car Jason Kittelberger aura semblé trop peu à l'écoute de la matière même de cette création : le danseur, son corps et ses désirs. Le matériel de *Fractus V* émerge des plis des corps des danseurs, et non de ceux des assistants. Ce sera la première et la dernière fois que j'assisterai à l'intenable confusion des rôles d'assistant et de chorégraphe : « Tu viens travailler pour Larbi, ça veut dire que des fois ce que t'as envie de suivre, ce sont les idées de Larbi, et pas forcément celles de quelqu'un avec qui tu peux te dire "Ouais, ok, pourquoi pas, mais ton idée elle est comme l'idée de lui et de lui et de lui" » (Dimitri).

29 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 113-114.

30 « Il n'y a ni "légitimité" ni "consentement" – un autre concept à problèmes. Il y a des effets de puissance. L'État impose son ordre parce qu'il affecte adéquatement. Il affecte d'un affect commun. Et ce pouvoir d'affecter n'est autre, en dernière analyse, que la puissance collective même de ses sujets », Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p. 112.

Suite à cet événement, le rôle des assistants ne s'est pas pour autant amoindri, mais plutôt recalibré. Les jours suivants, Jason Kittelberger semble se recentrer sur une mission d'ordre presque architecturale, mais à la manière d'un contremaître. Cette mission, ainsi que l'énonce Dimitri Jourde dans l'entretien cité plus haut, prend deux formes majeures, l'une logistique, l'autre esthétique : il se fait d'une part le relais en chair et en os du planning des journées (horaires, pauses), assurant ainsi la bonne structuration des répétitions, et fait d'autre part office de regard chorégraphique extérieur. Pour mémoire, le terme « chorégraphique » n'a ici aucune connotation auctoriale au sens courant du terme[31], mais il renvoie à une définition euclidienne – ou kinétique, au sens de François Laplantine[32] – de la chorégraphie comme organisation spatio-temporelle du mouvement dans un espace. L'assistant ne préside pas à l'écriture des mouvements, mais veille à ce que ceux-ci soient à peu près communs, à peu près ensemble, et spatio-temporellement organisés au plateau : il porte ainsi un regard attentif aux entrées et aux sorties, s'assure que les trajectoires et les formes tracées dans l'espace par la danse sont conformes à celles proposées par Larbi Cherkaoui (ligne, cercle, etc.), et se permet des commentaires lorsqu'un déplacement nuit à la visibilité du mouvement d'ensemble. Le fait que ces dimensions de l'écriture – non pas périphériques mais centrales dans le processus de création d'une chorégraphe telle qu'Anne Teresa De Keersmaeker – reposent ici entre les mains de Jason Kittelberger me paraît doublement significatif : cela témoigne d'une part de la confiance accordée par le chorégraphe aux qualités du regard classique de son assistant issu du ballet – et l'on peut à nouveau reconnaître ici un certain talent de Larbi Cherkaoui pour donner puissance aux habiletés d'une sensibilité spécifique –, et d'autre part, il dit la nécessité tout autant que la non-primauté du regard chorégraphique (au sens d'organisation du temps et de l'espace) sur la danse (au sens anglais de *dancing*).

Déplions un instant cette dernière lecture, car la nuance qu'elle propose entre « le regard chorégraphique » et « la danse » me semble exprimer à demi-mot l'un des enjeux majeurs de ces répétitions. Dans un article dédié au travail qu'il réalise aux côtés du danseur et chorégraphe Loïc Touzé, le chercheur Mathieu Bouvier propose d'opérer une distinction entre « danser » et « faire une danse » construite sur la réfutation d'une définition autotélique de l'acte de danser.

---

31 Être l'auteur de quelque chose.

32 « *Kinésis* est un simple déplacement moteur qui ne modifie pas profondément celui qui effectue un parcours », François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p.107.

> La danse étant le seul art qui réunisse en une seule instance l'auteur, le médium et la forme, elle est souvent vue par la philosophie comme un « acte-monde » plutôt que comme un acte de relation au monde. Or, sans contester la dimension autopoïétique du geste dansé (il n'est certes créé et médiatisé que par lui-même), nous ne souscrivons pas à son autotélie : nous pensons qu'un geste dansé est, si ce n'est une relation, toujours du moins *en* relation. [...] C'est pourquoi, à l'initiative de Loïc Touzé, nous utilisons plus volontiers l'expression « faire une danse » : c'est une proposition transitive, un faire poïétique qui articule un projet, un acte et un effet, dans une situation qui en détermine les gestes pertinents. [...] Environné de [ses] entités partenaires, et soutenu par un *credo* intime en leur coopération, le danseur n'est plus le seul souverain de sa danse, il en devient l'interprète[33].

À partir d'une dénonciation de la pensée du danser (*dancing*) comme « acte-monde » aux accents solipsistes, Mathieu Bouvier nous invite à repenser le partage des formes de souveraineté de la danse. Si « faire une danse » implique de coopérer avec des « entités partenaires », c'est que la danse jaillit de relations ; si elle est élan, car d'abord fruit d'une autopoïèse, elle est également et nécessairement relation, tension, polarisation. D'un point de vue poïétique, cette définition minimale et écologique du danser nous confronte *a minima* à la question suivante : qu'est-ce qui met en danse les interprètes de *Fractus V* ? De quels jeux de forces naît la danse ? Si la réponse se trouve dans le processus de création, alors pouvons-nous être certains d'une chose : la déférence des danseurs vis-à-vis de l'organisation chorégraphique du matériel s'annonce être un pôle auxiliaire (ou de soutien) à la mise en danse. À l'instar de Jason Kittelberger, elle est la plus ferme des armatures, mais non la plus éloquente. Non pas exactement un garde-fou, mais plutôt un muscle transverse, garant d'une forme fibreuse – ici plutôt lâche, mais vive – d'intégrité.

L'autre source d'intégrité, primordiale tout autant qu'insuffisante à elle seule dans ce processus[34], est bien davantage d'ordre magnétique. Elle naît du désir de pèlerinage travaillé en première partie, mais n'y est pas réductible, ceci pour la seule raison que ce souhait à lui seul ne peut maintenir les danseurs ensemble. Il peut les guider les uns vers les autres, être porteur d'attention et de valeur, mais il lui faut pour devenir source d'intégrité se faire

---

33 BOUVIER, Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne] Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1686 *Cit.*

34 Il convient de ne jamais perdre de vue la dimension proprement contractuelle des liens rattachant les interprètes à *Fractus V*.

relation, affect, lien, fût-il « tout petits[35] », afin qu'attractions et agrégations opèrent dans le temps. Comme en écho à Jason Kittelberger, Elias Lazaridis me semble être une figure de soutien agissant précisément sur une intégrité en mode mineur[36], faite d'appels et d'attraits plus que de canevas et de fibres. Le surprenant à manier l'anglais comme le français, j'observe l'assistant officieux travailler à tisser du lien, tout particulièrement entre Fabian Thomé et le reste de l'équipe non-anglophone. Ainsi est-il présent lors des sessions de travail entre le danseur et Shogo Yoshii, puis avec Soumik Datta, afin de se faire traducteur. Or traducteur, il l'est également mais différemment lorsqu'il participe aux tentatives d'explicitation des techniques idiosyncratiques des danseurs, en partageant sa propre lecture des matériels. Il n'est ainsi pas rare qu'en sortant du théâtre du Kunst Humaniora par l'arrière-porte, je découvre le danseur grec, abrité de la pluie sous un préau, travaillant à incorporer une partie du matériel du spectacle pour ensuite proposer un soutien, non didactique (haut-bas) mais latéral, aux danseurs de *Fractus V*[37]. À leurs manières, Jason Kittelberger et Elias Lazaridis m'apparaissent tous deux comme des esprits incitateurs de continuité, des générateurs de microdrames relationnels, des génies qui murmurent et alertent, depuis le seuil de leur étrange condition intermédiaire, laquelle leur interdit tant de disparaître que de saisir de leurs mains les matériaux qu'ils entourent.

## 3. Fils d'écritures

En ces premiers jours des répétitions anversoises, le mouvement auquel participent Elias Lazaridis et Jason Kittelberger aux côtés des danseurs et musiciens me semble exprimable en seulement quelques termes : l'impression de dynamiques d'écriture. J'entends nommer ainsi ces efforts de densification d'un matériel chorégraphique par agrégation, presque par transduction, qui conduisent les artistes à l'élaboration des différentes séquences chorégraphiques. Si l'écriture est un processus, encore nécessite-t-il un engagement[38], une

35 François Laplantine, *Quand le jeu devient autre*, *op. cit.*, p. 102-103.

36 « La science mineure, qui est un sous-courant de la science majeure, sans qui elle ne pourrait exister, est tout le contraire : elle commence par la fluidité et ne voit dans les choses qui nous semblent fixes dans leur forme et leur constitution, que les contours ou enveloppes d'un mouvement perpétuel. Ce faisant, elle place l'hétérogénéité et le devenir avant la constance, l'homogénéité et l'être. », Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p.55.

37 C'est en raison de cette proximité avec le matériel des danseurs qu'Elias Lazaridis pourra remplacer Fabian Thomé sur une partie de son *solo* au printemps 2016.

38 Parole de doctorant ?

entrée, un suivi. L'impression dont il est ici question pourrait donc être celle d'une trace sur une surface, ou plutôt d'un mouvement sur un corps : ici, elle est exposition et mise en culture d'un faisceau de tendances kinesthésiques, coopération avec des entités imaginaires, lente opération de constitutions de micro-métaphysiques[39].

Alors que le plateau du Graner me faisait l'effet d'un espace libre de réunion et de rencontres parfois impromptues, une place propice aux errances comme aux premières conversations, l'espace du Kunst Humaniora tient davantage d'une sorte de laboratoire à ciel ouvert saisi par d'incessants grouillements. Les sept artistes et deux assistants présents forment des groupes, se répartissent l'espace : là, en fond de scène, Woojae Park improvise au piano, quand Shogo Yoshii se plonge dans ses partitions ; dans le hall, Patrick Williams et Johnny Lloyd commencent l'écriture de la partition chorégraphique qui accompagnera le texte d'Alan Watts déclamé par Larbi Cherkaoui ; ce dernier, avec Dimitri Jourde et Fabian Thomé, travaille au centre du plateau une étrange trio auquel beaucoup associeront un imaginaire érotique : les corps s'emmêlent, se retiennent, glissent les uns les autres avec fluidité, jamais ne se quittent ; Elias Lazaridis travaille à l'extérieur ; Jason Kittelberger s'est absenté. Après quelques avancées significatives dans la composition du trio, le chorégraphe mobilise les deux musiciens pour tenter quelques improvisations avec le matériel naissant. Danseurs et musiciens ne se suivent pas strictement, il arrive que les danseurs s'interrompent pour clarifier un mouvement tandis que les musiciens continuent de tirer quelques fils mélodiques de leurs différents instruments. Patrick Williams et Johnny Lloyd entrent par l'encadrure à cour : le premier s'installe dans les gradins quand le second se dirige en fond de scène pour s'emparer de sa guitare et participer, étrangement seul et collectivement, aux recherches musicales. Seulement quelques minutes plus tard, sous l'effet d'une rupture aussi nette que silencieuse, les danseurs à l'exception de Fabian Thomé se retrouvent à l'avant du plateau pour travailler sur la séquence dite du *hip hop*, accompagnée par Shogo Yoshii. Woojae Park s'en est retourné à son piano, et tente d'y travailler discrètement. Le danseur de flamenco s'est quant à

39 « Je distingue ontologie et métaphysique comme je distingue la *catabase*, mouvement spéculatif qui descend vers la toute-possibilité, qui consiste à dé-déterminer les entités, et l'*anabase*, mouvement ascendant ou opération de retour de l'intérieur des terres vers la côte, qui consiste à retrouver de la puissance et à reconstituer des déterminations. […] L'ontologie permet de faire le compte de ce qu'il y a. Plus une ontologie permet de penser d'êtres, plus elle rend possible, meilleure elle est. Il n'y a pas d'autre critère.
Concernant la métaphysique, c'est différent. Une métaphysique tient à une manière de sacrifier un peu de possible contre un peu de puissance. Le métaphysicien est toujours celui qui, à partir de possibilités infinies, réduit le nombre de ce qui est possible, afin de charger les possibilités restantes des possibilités anéanties : la puissance, c'est cela. », Tristan Garcia, « L'être le plus faible possible », *art. cit.*, p. 44-47.

lui retiré du théâtre, il ne revient qu'une heure après pour travailler son solo avec Larbi Cherkaoui puis Elias Lazaridis et le percussionniste, en fond de scène, à cour. Parallèlement, Johnny Lloyd s'exerce en avant scène, retravaille le *hip hop*. Les ensembles se font et se défont, les matériels s'agrègent, dans leurs temps et leurs espaces.

Tramé de chantiers qui se chevauchent, s'alternent, et parfois se font écho, le Kunst Humaniora pourrait plus que jamais nous rappeler le studio de répétition de *Myth* décrit par Guy Cools : « Sidi Larbi Cherkaoui's rehearsal studio resembles a contemporary science lab where small groups of researchers autonomously research the same subjects from different angles[40]. » Si j'observe aujourd'hui une même organisation fondée sur l'autonomisation des artistes dans le travail de recherche et de composition du matériel chorégraphique, je ne me risquerai pas à affirmer que tous ces groupes malléables travaillent à de mêmes sujets. Quand certains ensembles poursuivent les transmissions, d'autres s'engagent dans des plis de matériels et d'idées très hétérogènes : l'idée d'attraction dans tel *trio*, l'idée de manipulation dans le *shooting*, un matériel de frappes au sol esquissé par Dimitri Jourde, un matériel de hanches (*hips*) proposé par Larbi Cherkaoui, le *tutting* de Patrick Williams, les percussions corporelles de Johnny Lloyd, le *hip hop*, la rencontre du *solo* de Fabian Thomé avec les percussions de Shogo Yoshii, le texte de Noam *Chomsky*, le texte d'*Alan Watts*[41], les chants polyphoniques corses… L'on pourrait retrouver ici un nouveau point commun avec *Myth* : « The open rehearsal process that [Larbi] uses in his work stimulates and challenges his performers to explore and work with their own somatic experiences. As a result, the sources of inspiration and the starting points for choreographic research in *Myth* are extremely eclectic[42] ». Néanmoins, à en croire Guy Cools, les explorations de *Myth* s'articulaient toutes autour d'une même thématique explicitement nommée, le *trauma* : « "How can a certain event mark an individual forever ?", which the dancers summarize too quickly as : we work on traumas[43]. » Au Kunst Humaniora, personne ne semble être à même de cerner aussi précisément le plus petit dénominateur commun (mythique?) des matériels. Le 18 novembre 2015, Fabian Thomé me confiera en entretien n'avoir pu entrer « naturellement » dans ce qu'il nomme le « concept » du spectacle que deux mois après la première, et en dépit de mes

40 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 86-87.

41 La séquence est écrite chorégraphiquement dans un style geste-parole proche de celui de Larbi Cherkaoui, mais exploré cette fois ci par deux autres danseurs : Patrick Williams et Johnny Lloyd.

42 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 86.

43 *Ibid.*, p. 83.

tentatives, je ne parviendrai pas ce jour-là à comprendre exactement de quoi retourne ce « concept ». Johnny Lloyd, trois ans plus tard, regrettera pour sa part la dimension arrangée voire bricolée du spectacle saisi dans son ensemble, comme si le tout manquait d'une forme de source unificatrice. Je lui suggérerai alors que leurs intuitions et les frottements générés par leurs rencontres me semblent être deux de ces lignes rouges sous-tendant la dramaturgie du spectacle ; il sourira alors et me répondra en qualifiant mon regard d' « altruistic ». Reste que pour l'heure, assis sur les gradins du théâtre, les mouvements s'enchaînent devant moi sans que je ne parvienne toujours à saisir ni leur provenance, ni leur horizon, ni leur relation. C'est dans ce climat d'incertitude qu'une dizaine de matériels continuent pourtant de se développer et de s'agréger dans une agitation croissante.

La veille du départ du Kunst Humaniora, le jeune dramaturge du spectacle Antonio Cuenca arrive à la première heure de Bruxelles pour assister aux répétitions. L'équipe entière s'installe à l'avant du plateau, sur des chaises disposées en demi-cercle face à la table de régie où sont disposés deux ordinateurs portables. Les artistes (re)découvrent alors une heure durant l'ensemble de leurs matériels filmés par Jason Kittelberger. Larbi Cherkaoui les commente à Antonio Cuenca, tandis que les autres danseurs et musiciens – à l'exception de Johnny Lloyd – ne prennent que très peu (voire pas du tout) la parole. Je finis par descendre des gradins et les rejoindre, caméra au poing. Au bout d'une quarantaine de minutes, les danseurs se dispersent, et le chorégraphe s'adresse au dramaturge directement en français.

> **Larbi.** - Le plus simple pour nous ce serait, par exemple, si tu pouvais nous dire qu'est-ce que ça… (*ses mains se jettent vers son visage*)… quel genre de (*ses mains tourbillonnent*) ça… par exemple, ça me donne un effet … (*il se remue sur sa chaise*) excitant ou … (*il se voûte légèrement*) … Étant donné que la musique est encore moins développée [que les mouvements], puisqu'on n'a pas Soumik, on joue encore constamment à changer l'atmosphère. Donc peut-être que tu pourrais essayer de partir du mouvement plutôt… et surtout en cherchant des contrastes.
>
> Parce que pour l'instant, on fait tout en mode « apprentis-bougeurs », on fait tout avec le même flow… Mais comme je te le disais avec les hanches, on peut rajouter des énergies très facilement quand on sait ce qu'on veut faire.. mais ça demande toujours d'abord une certaine pratique qui est homogène. Enfin là on fait tout avec un même niveau, jusqu'à ce qu'à un moment donné on sait ce qu'on fait. Le seul qui est un peu plus fort c'est Fabian ; il est vraiment très bon là dedans, parce qu'il fait tout de suite avec les effets qu'il faut. Mais par exemple, même le truc… ça (*il fait le* tutting *avec sa main gauche*), on pourrait le faire … (*le mouvement est plus*

*direct, plus rapide, plus engageant pour le haut du dos*). On pourrait le faire avec plus d'intensité, et je pense qu'on pourrait aller vers des choses plus intenses et des choses plus douces.

Parce que ce que je cherche aussi, c'est des contrastes énergétiques. Il y a des choses plus aquatiques et des choses qui sont beaucoup plus en feu, des choses plus en air, des choses plus terriennes... Ce serait bien de se dire aussi quel morceau a quel potentiel.. ça c'est plutôt aquatique. Par exemple, les sauts c'est pas très aquatique.. ou bien c'est terrien et on garde ça bas (*il se voûte et remue ses épaules*), ou bien on essaye d'être très légers (*son menton se relève, fait quelques à-coups vers le ciel*). Donc c'est plutôt air ou terre... les bras les hanches, c'est plutôt eau ou feu justement (*sa poitrine oscille de gauche à droite*)... parce que c'est pas là (*il pointe le sol*), c'est pas là (*pointe le ciel*) ... mais ça pourrait être de l'air si on voulait... Peut-être que ça ça pourrait être une base pour l'ordre des danses, tu vois, se baser sur l'ordre naturel d'une énergie qui va vers une autre (*il trace un cercle avec son index*) .. la terre va vers le bois, le bois va vers l'eau, l'eau va vers ... (*son regard s'est peu à peu perdu, il se lève, vraisemblablement déjà ailleurs*).

Un truc comme ça ça pourrait être intéressant[44].

Presque étrangement – c'est-à-dire, en dépit de la sensation de désorientation du travail mené jusqu'alors qu'ils laissent transparaître – ces propos me paraissent tout à fait éclairants quant à la directionnalité du processus d'écriture auquel j'assiste alors. Ce n'est pas la première fois que les désirs dramaturgiques de Larbi Cherkaoui rencontrent une métaphysique élémentaire. Le discours du chorégraphe au sujet de son spectacle *Myth* portait déjà les traces de son intérêt pour une forme de cosmogonie élémentale, et cette dernière, pour lui, semblait alors traduire kinesthésiquement et poétiquement ces sentiments de multiplicité et de tonalité intérieures que nous avons abordé au troisième chapitre à travers les notions d'identités post-moderne, pèlerine et intuitive[45]. Au sein du processus de création de *Fractus V*, l'on découvre que cette cosmogonie est envisagée à la fois comme une piste de coloration mais également d'organisation chronologique des matériels dansés. Autrement dit : le chorégraphe semble tenter une dramaturgie fondée sur le potentiel évocatoire des matériels des interprètes. Et ce

44 *Choeur sauvage* présente une scène précédant de peu cette discussion : [CSG : 26'30 - 28']

45 « With this project on archetypes, *Myth*, I need everybody, all typologies, all opinions, in a way that I can make a combination conceivable. You are able to recognize the essential – the four elements – in the characters because you have so many of them. », propos de Sidi Larbi Cherkaoui rapportés dans Guy Cools (éd.), *Imaginative bodies : dialogues in performance practices*, Amsterdam, Valiz, 2016, p. 119.
« Avec ce projet sur les archétypes, *Myth*, j'ai besoin de tout le monde : toutes les typologies, toutes les opinions, d'une façon à ce que je puisse faire une combinaison imaginable. Vous êtes capables de reconnaître l'essentiel – les quatre éléments – dans les personnages parce que vous en avez tellement d'eux. »

processus n'est en rien formel, au sens hylémorphique du terme. Il ne s'agit pas exactement de produire du matériel comme « surface de littéralité opaque, plate et gelée[46] », pour ensuite lui accoler un sens élaboré *a posteriori* et indépendamment. Larbi Cherkaoui ne part pas de formes pour leur attribuer un sens, mais il explore les sens des corps dansants pour surprendre ce qu'il pourrait nommer leurs potentiels énergétiques, et les possibles circulations de ces derniers. Aussi le sens dramaturgique ne peut-il préexister à l'écriture des matériels, car c'est de leur développement qu'il dépend tout entier. Si la logique du processus d'écriture de *Fractus V* paraît si faible et si fragile, c'est sans doute qu'elle relève d'un sentir-penser fondamentalement alchimique et non chimique ni même anatomique[47]. Le déploiement et les frottements des corps sont la directionnalité du processus, son temps est son sens.

## 4. deSingel, purée de poix et scène-de-montage

*Email reçu le 15/08/15 à 15h26*
*Expéditeur : Lars Boot*
*Objet : FRACTUS V | TUE 18/8 - SUN 23/8 | DESINGEL - rode zaal*

dear All,

next week we start in deSingel, de rode zaal (red venue)

we'll stay there till the premiere on September 16.

for the first timers in deSingel, Arnout and myself are there to show you around on Tuesday.

below you'll find an overview of the week to come.

Dancers, have a good and well deserved 2-day rest!

Musicians, see you all tomorrow for that 11am-1pm Sunday session at the Betty Braem!

Hug,

Lars

46 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 352.

47 « Pour l'alchimiste […], le matériau est connu non pas pour ce qu'il est mais pour ce qu'il fait, en particulier lorsqu'il est mélangé avec d'autres matériaux et utilisé d'une manière particulière ou placé dans une situation particulière. », Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*, p. 74-75.

deSingel est le campus international des arts d'Anvers. D'après mon hôte anversoise, Ria, son nom viendrait du néerlandais et signifierait « le canal ». L'on nomme ainsi le Singel d'Amsterdam ce canal qui, au Moyen-Âge, délimitait la ville de sa périphérie, et qui aujourd'hui constitue le canal le plus intérieur de la ceinture entourant la vieille ville. Pour rejoindre la nouvelle et dernière résidence de création de *Fractus V*, le canal que je longe s'appelle la Route n°10 – une sorte de rocade à quatre ou cinq voies, elle-même longée par quelques chemins de fer, puis, un peu plus à l'extérieur encore, une autoroute que l'on nomme ici le Ring. Si le bâtiment est encadré par ces axes routiers et leurs bretelles, il ne s'en trouve pas pour autant renfoncé. Au contraire. Lorsque je le découvre pour la première fois le mardi 18 août, le deSingel s'impose à moi par la grandeur de son complexe, galbé par les lanières qui l'enserrent. D'un seul tenant, étendu et régulier, le bâtiment-campus-danse-théâtre-musique-architecture-conservatoire d'Anvers comprend pas moins de deux théâtres et huit grands studios de travail – Blauwe Zaal, Rode Zaal, Kleine zaal, Zwarte zaal, Theaterstudio, Muziekstudio, Witte zaal, Gele Zaal, Studio top, Expo – avec des loges, laveries, entrepôts de décors et de costumes, sans compter les salles de cours du conservatoire de musique se répartissant sur plusieurs étages, le restaurant principal, le foyer-bar des personnels-artistes-étudiants, une bibliothèque, un interminable dédale de couloirs pour accueillir les publics, une aile entière dédiée aux bureaux de l'administration, un sous-sol où se trouvent les bureaux de la compagnie Eastman, et deux grandes cours intérieures aux pelouses tondues et soignées, agrémentées de minces arbustes. Pour rejoindre la Rode Zaal par l'entrée des artistes, j'emprunte un chemin goudronné s'enfonçant jusqu'à un parking intérieur en contrebas. Là-bas, des portes coulissantes m'accueillent, puis des gardiens. Je suis au niveau des loges prêtées à la compagnie, juste au-dessus de leurs bureaux. Empruntant quelques escaliers et couloirs vitrés, et suivant quelques indications recueillies, je découvre une lourde porte noire débouchant à l'arrière des pendrillons du plateau de la Salle Rouge.

Sur scène, les danseurs ainsi que Shogo Yoshii travaillent le matériel de percussions corporelles de Johnny Lloyd, accompagnés d'un métronome. Je me glisse jusqu'à la table de régie installée aux premiers rangs du parterre, dispose mes affaires, avant de regarder l'espace du théâtre tout autour de moi. Si le Kunst Humaniora était un étrange manoir, la Salle Rouge est une véritable boîte. Une boîte noire-rouge qui, un peu à la manière de ces poupées russes, se trouve elle-même enserrée par un labyrinthe de couloirs, au sein d'une aile plus grande, au

sein d'un complexe plus grand encore, au sein d'une ceinture autoroutière et ferroviaire encore plus grande. Fabian Thomé sera le premier à m'évoquer le caractère on ne peut plus constrictif de ce nouvel environnement. Plus d'arrière porte pour sortir du studio, mais un réseau de couloirs. Plus d'arrière cour sauvage pour prendre une pause, mais un parking, ou une cour intérieure aménagée. Plus de brises humides au plateau, encore moins le son de la pluie, mais un air quelque peu renfermé, habitué des longs couloirs, de ses moquettes et de ses poussières. Comme un sentiment d'inconfort... deSingel porte vraisemblablement bien son nom, car non content de dire par son onomastique les constrictifs effets de sa disposition architecturale, il se fait également l'annonciateur du mot d'ordre à venir entre les murs de la Salle Rouge : l'heure est bientôt venue pour les artistes de ceinturer les matériels chorégraphiques, et de trouver leurs propres chemins à l'intérieur de ce labyrinthe.

Au fil des premières journées passées dans cette enceinte, j'observe le rythme des répétitions prendre une nouvelle tournure. Spatialement, le plateau du deSingel jouit désormais d'une écrasante centralité, presque d'une évidente sacralité, après que celles-ci se soient abandonnées et offertes un temps aux charmes des recoins du Kunst Humaniora. Pour autant, le plateau se distingue toujours radicalement du champ libre barcelonais. L'effet qu'il me procure est davantage celui d'un établi, presque d'une table de montage, voire d'un atelier d'assemblage. Le matériel s'y monte, s'y agence, s'y écrit, s'y chorégraphie et s'y apprend à une allure et avec un engagement qui m'apparaît redoublé. Mes deux courts séjours parisiens, fin août et début septembre, me réserveront de flagrantes surprises à chaque retour, tant les séquences chorégraphiques prennent à présent forme et se cisèlent avec rapidité et franchise. *Next, next, next*. Cette modulation rythmique se traduit exemplairement par la multiplication des recours aux captations vidéos au cours des sessions d'écriture. D'essais en filages, les artistes (danseurs et/ou musiciens) se retrouvent régulièrement debout, face à la tablette-enregistreuse-visionneuse de Jason Kittelberger, à se faire des retours, partager des propositions et écouter les désirs de Larbi Cherkaoui. En réalité, il me semble que la grande majorité des sessions de travail au plateau se ponctue désormais de ces instants de visionnage, comme si l'ombre du regard du spectateur s'était déjà glissée dans les gradins de la Salle Rouge, comme si la dimension proprement chorégraphique de la création avait soudainement pris une priorité nouvelle.

Or cette modulation pulsologique – caractérisable par des mouvements d'accélération et de tension – n'est pas sans générer quelques complications dans ce que l'on pourra nommer avec Dimitri Jourde le processus d'engagement corporel des artistes dans l'écriture : « Tu vois quand je dis qu'il y a un travail pour moi pour que le corps suive ce que je veux.. si je suis comme ça [*il fait un mouvement de* tutting *de travers*]... d'un coup je me dis "Bah là mon corps il y est pas, faut que ça passe que par ma tête."[48] ». À travers cette dissociation du corps et de l'esprit esquissées par l'acrobate – et sur laquelle nous reviendrons plus tard – c'est en réalité toute une machinerie poïétique qui se retrouve ébranlée. La constriction du temps et de l'atmosphère contraignent le mouvement de respiration des interprètes – ce va-et-vient de l'imprégnation des matériels chorégraphiques à la proposition de nouveaux mouvements –, les espaces de métabolisation et donc de proposition inventive s'en trouvent par la même fragilisés.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri.** - (*nous regardons ensemble des extraits de la séquence des jumpings*) Mais écrire du mouvement, ça reste du... Tout est du mouvement. Tu vois, Johnny propose tel geste, on peut reprendre ça. Si tu décides « venez on fait des phrases de bras », « ah ça y est j'en ai une », alors tout le monde s'arrête et toi tu peux te dire « ah ouais ok... » Ok on apprend celle là, puisque c'est la règle du jeu.. et toi tu peux te dire que c'est dommage, parce que moi je pourrais trouver des phrases, mais il me faut un peu plus de temps.. tu vois.. c'est-à-dire que même si c'est un premier jet, ah, stop, ok on apprend tous ça.. tu vois y a un coté comme ça aussi.

On est un peu tous à des endroits différents, donc peut-être que quand on va dire qu'il faudrait trouver du mouvement, y a quelqu'un qui va dire « moi ça y est j'ai trouvé ! », tu vois.. et c'est comme si tu te dis : « wouaw.. on a même pas commencé.. ! » Mais ça c'est la création après.. des fois tu fais comme ça et après c'est génial.. Mais là par exemple, quand on a commencé [à travailler sur la séquence des *jumpings*], Larbi me montre la vidéo et me demande « qu'est-ce que t'en penses ? » Je lui dis que je pensais qu'il faudrait faire un peu moins de sauts, et je lui montre ce que moi j'aime et il me dit « ah ouais ça c'est bien ». Alors je me dis « ah c'est un chantier qu'on va ouvrir ensemble, chercher ensemble »... mais tout à coup... tout à coup tout va très vite, et hop hop, et d'un coup tu te dis « ah ben la recherche est finie », on est passé déjà à l'écriture et on apprend tous. Alors je trouve que c'est dommage, j'aurais préféré moi avoir deux heures pendant lesquelles on cherche ce qui est bien, ce qui est pas bien... Tu vois moi j'ai souvent

48 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 114.

> envie qu'il y ait un dialogue comme ça, mais en général c'est très compliqué. C'est rare de faire des créations où on se dit « ah ouais ! » et ça marche ; souvent il faut que quelqu'un prenne le lead et ça se fait d'une manière un peu autoritaire[49]...

La généralisation de ce procédé de composition n'est par ailleurs pas étrangère aux transformations de l'usage de l'environnement de création. Si l'espace de travail s'est resserré à l'étendu du plateau, c'est que l'esprit laborantin et déconcentré décrit par Guy Cools laisse peu à peu sa place à une modalité de composition que nous pourrions qualifier de concentrique. Sur le plateau du deSingel, tout tend à se rassembler, tout cherche à se nouer, presque à s'arranger. De ce mouvement s'apprêtent à naître autant de heurts que de véritables moments de puissance. *Fractus V* n'a vraisemblablement rien d'une ode aux harmonies trop mesurées ; il n'en demeure pas moins que la première fois que la séquence du *tutting* est interprétée plus ou moins en rythme avec les mélodies de Woojae Park et de Shogo Yoshii, l'après-midi du 19 août, je suis pris de quelques frissons. Quelque chose est en train de changer radicalement. Une nouvelle dimension de complexité, donc de relationnalité, est sur le point de bouleverser l'écologie de la scène-de-montage de la Salle Rouge. Avec l'intensification du travail de couplage avec les musiciens, l'homogénéité du flow des danses dont faisait état Larbi Cherkaoui quelques jours auparavant s'estompe peu à peu au profit d'une forme de coloration, presque de saturation. Arpentant ainsi un chemin qui les conduit d'« apprentis-bougeurs » à « bougeurs », les artistes semblent être les mécaniciens d'un processus d'extension organique des matériels : leurs logiques de croissance, d'écriture et de traversée ne se décident plus seulement entre danseurs, mais les musiciens sont désormais partie prenante et acteurs primordiaux de ces genèses. Si depuis Barcelone, les qualités et énergies de leurs instruments et de leurs chants nourrissent l'atmosphère des répétitions, ces phénomènes sont longtemps restés marginaux, presque invisibles : un rythme de percussions qui inspire Dimitri Jourde, Patrick Williams[50]. À présent, cette nourriture, ces affects-en-ondes-vibratoires se déploient avec une adresse claire en direction des danseurs : « four, five, six, seven and... »... et la musique se fait entendre.

En cette troisième semaine de répétitions anversoises, l'ensemble des matériels ne se prêtent toutefois pas à un tel travail. La genèse de *Fractus V* résiste de toute évidence à une lecture trop monodique. Plusieurs séquences chorégraphiques majeures s'apprêtent encore à

49 *Ibid.*, p. 119.
50 [CSG : 11'40 - 13'30]

naître : ainsi en est-il du monstrueux matériel, au cours duquel les corps des danseurs s'assembleront pour former une étrange araignée géante ; mais également d'une scène de combat (*battle*) qui verra Patrick Williams fracasser ses partenaires, dans une atmosphère tantôt cartoonesque, tantôt noire et froide, aux sons lourds et vibrants du *taiko* de Shogo Yoshii et des bruitages vocaux de Johnny Lloyd[51]. Car il est une seconde dysrythmie d'envergure opérant au cœur du processus de création : le calendrier de la production – soucieux de finitions – ne saurait suivre la temporalité de la familiarisation des artistes. Or, le matériel naît des rencontres, des lents processus de créolisation des histoires et des trajectoires, et certains d'entre eux en sont encore seulement à leurs premiers pas.

Le vendredi 21 août au soir, je rejoins le joueur de *sarod* Soumik Datta – arrivé l'avant-veille de Londres –, ainsi que Fabian Thomé et Elias Lazaridis à l'arrière des pendrillons du théâtre[52]. Dans cet étrange recoin, confiné entre les lourds tissus gondolés, un mur de béton et des monticules de *fly cases*, le danseur se tient droit sur un élément de scénographie, - un grand triangle de bois blanc déposé sur le sol -, disposé à recevoir et à donner corps aux puissants coups de ses bottes de flamenco. Un faible projecteur irradie de ses feux rasants l'épaisse planche-à-frapper, les traits de lumière s'éclatent et se perdent sur les jambes de Fabian Thomé ; les visages restent dans la pénombre. Face à lui, le musicien est installé sur une chaise, une jambe croisé, sa main gauche sur le manche du *sarod*, la main droite, alerte, au-dessus du chevalet. L'assistant-traducteur se tient légèrement en retrait au centre d'une ligne droite reliant des deux artistes. Je m'installe à l'arrière de Soumik Datta, caméra à la main, prêt à goûter chaque minute de leurs improvisations, à enregistrer chaque coudée de leurs discussions. Car ces deux là ne se connaissent que très peu, et la demande de Larbi Cherkaoui est exigeante : co-composer un matériel à deux voix – bottes et *sarod*. Par quelque étrange arrangement, les premières notes du *sarod* et des frappes ne tardent pas à se rencontrer, à s'allier, à se trouver – les artistes se regardent, s'écoutent, Fabian Thomé balance ses bras et ses poignets pour inviter aux ralentissements comme aux accélérations, ses talons tentent de répondre aux envolées des cordes pincées. L'improvisation dure ainsi de longues minutes, les instruments et les rythmes se cherchent, parfois se perdent. Qui guide ? Qui suit ? La question semble être sur toutes les lèvres et sur aucune à la fois. La sauce prend et se perd à répétition, au rythme des résonances. Lorsqu'enfin ils s'entendent pour s'arrêter, vient le

51 [CSG : 44'10 - 46'45]
52 [CSG : 33' - 36']

moment de partager leurs désirs et leurs interrogations dans un étrange dialogue à trois-quatre voix, dans l'espoir de trouver quelques accords scripturaux :

> **Fabian.** - En fait ce que je veux lui expliquer, c'est qu'il trouve une mélodie, mais qu'en fait cette mélodie elle va aussi en crescendo, que ce soit naturel au niveau de la musique.
>
> **Elias.** - If you find a melody that also goes in crescendo…
>
> **Soumik.** - When ? At the beginning ?
>
> **Elias.** - Au début ?
>
> **Fabian.** - Au début non. Je veux que ce soit une mélodie, c'est-à-dire que même qu'on ne l'entende presque pas (*il claque des doigts pour donner le temps*), c'est dans les temps si tu veux. Mais que ce soit vraiment plus une mélodie, qu'on entende plus le temps. Je préfère que ce soit une mélodie, et c'est moi qui rentre dans le temps, qui l'y impose (*frappe le sol en anacrouse*), tu vois ce que je veux dire ? C'est-à-dire qu'il fait une mélodie qui va avec le temps, très lent, et quand moi je rentre, cette mélodie – sans s'accélérer – commence .. il commence à mettre des choses dedans (*mime la main arpégeant d'un joueur de guitare*), et c'est moi qui m'adapte à lui.
>
> **Elias.** - Ok.. wouaw.. soo… pshiou… (*il me regarde*)
>
> **Martin.** - Good luck..
>
> **Elias.** - So, you start with a long melody. Don't accelerate. He starts taping, you know, with you. Then you add the melody, you add things in the melody. And then he adapts in you.
>
> **Soumik.** - Ok. Do you want me to be rhythmic ?
>
> **Elias, Martin.** - Yes.
>
> **Fabian.** - Ouais (*se recoiffe*).
>
> **Soumik.** - And should that be the tempo you start with ?
>
> **Elias.** - Et tu voudras que ce soit le tempo que tu commences avec ?
>
> **Fabian.** - Oui (*continue*).
>
> **Soumik.** - Ok. Your beginning tempo is : one two Ta …. Ta .. Ta. Like this or slower ?

**Fabian.** - Slow, slow, very slow.. I prefer. (*il commence à claquer lentement des doigts... *clac* *clac* *clac* .... *clac* .. *clac* et ses chaussures frappent l'anacrouse au sol*)

[...]

**Soumik.** - This is the basic structure right ?

[...]

**Soumik.** - Mmh.. I am at the moment... Because I am aware you're doing flamenco, or that this is based or going like flamenco, I play a flamenco scale .. (*il joue une gamme sur son sarod*)

**Elias.** - Il joue en flamenco en fait, sur une *scale* (*il lève les bras*)...

**Fabian.** (*d'un ton ferme*) - Bah moi j'aimerais que ce ne soit pas du flamenco.

**Elias.** - He likes that it is not flamenco.

**Soumik.** - But the instrument is not flamenco but the scale is. I can make it more ... less flamenco. (*il regarde Elias et se reprend*) I can make it less flamenco.

**Elias.** - Il pourrait le faire moins flamenco.

**Fabian.** - Moi j'aimerais moins. Le moins flamenco possible. Déjà ça (*il attrape la chaussure de son pied droit*) c'est flamenco. The rhythmic (*il frappe dans ses mains*) is flamenco. No want flamenco !

**Soumik.** - Ok. That's what I wanted to know[53].

S'entendre : tracer les lignes d'une structure rythmique commune, d'un tempo fondamental, décider de la gamme, clarifier les points d'écoute et de correspondance[54]. J'assiste à la naissance de la séquence du *flamenco* ; j'entends les frappes de Fabian Thomé, héritages d'une carrière intense et aujourd'hui révolue de danseur de flamenco, se mêler aux mélodies improvisées du *sarod* indien de Soumik Datta. Devant moi, les artistes semblent avoir entamé un dialogue rythmique et intensif proche mais irréductible aux séquences d'écriture chorégraphique pour au moins deux raisons. De toute évidence, et ainsi que Shogo

53 [CSG : 33' - 36']

54 Au sens de Tim Ingold : « Dans la correspondance, au contraire, les points se déplacent pour décrire les lignes qui les enveloppent comme des mélodies en contrepoint. Pensez, par exemple, aux lignes de mélodie entremêlées d'un quartet à cordes. Les musiciens peuvent être assis les uns en face des autres et leurs corps fixés à un endroit. Mais leurs gestes et les sons qu'ils produisent correspondent, essayent d'atteindre une fusion », *Faire*, *op. cit.*, p. 225.

Yoshii me le rapportera ultérieurement, les musiciens cherchent d'abord à accompagner les danseurs, à les porter. Il n'est nullement question d'une distribution égalitariste des rôles dans ces phases de création. Par ailleurs, je constate une différence de temporalité dans la pratique des improvisations : lors des temps de recherche des duos Fabian Thomé / Soumik Datta[55], ou Fabian Thomé / Shogo Yoshii[56], le travail s'effectue par nappes. Les artistes improvisent plusieurs minutes sans s'arrêter, tentent de saisir les charnières dans la partition de leur partenaire, d'écouter les inflexions. L'écriture opère davantage par infusion d'impressions que par tressage de gestes : en cause, sans doute, le fait que ces coopérations n'exigent pas de transformations radicales de la technique flamenca de l'un ni des harmonies mélodiques des autres, mais plutôt de leurs *environnements instrumentaux et rythmiques*. Si le processus d'apprentissage de nouveaux matériels comme le processus de familiarisation avec de nouveaux environnements apparaissent comme étant relativement différents, ils n'en restent pas moins tous deux difficiles à traverser. Le chemin vers le déphasage n'est pas avare de frustrations, de tensions et d'incertitudes quant à la bonne marche des transformations et des accordages au travail dans le magma des corps. Ces mots, écrits par Guy Cools pour la brochure du programme de *zero degrees*, un duo-rencontre entre Akram Khan et Larbi Cherkaoui, m'apparaissent être d'une incroyable actualité pour saisir le caractère absolument trouble et brouillé de ce qu'il se joue en et entre les interprètes :

> By no means expect a new, perfect blend of two langages. Language does not evolve that way, neither bodily nor verbally. If it did, the result would be gobbledegook. Language evolves slowly, renews itself organically, soaks up elements from other langages, find its creative translations for « foreign » elements. And the more two people understand and respect the other langage and culture, the more effective and interesting the translation process[57].

C'est même ce *processus de traduction* qui, *in fine*, semble venir se glisser au cœur naissant de la dramaturgie « immanente[58] » (Antonio) de *Fractus V*. Aux premiers embryons

55 [CSG : 33' - 36']

56 [CSG : 14'30 – 16'40]

57 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 80.

« N'espérez d'aucune manière un mélange nouveau et parfait de deux langages. Le langage n'évolue pas de cette manière, ni corporellement ni verbalement. S'il le faisait, le résultat serait du charabia. Le langage évolue lentement, se renouvelle organiquement, absorbe des éléments issus d'autres langages, cherche ses propres traductions créations de ces éléments "étrangers". Et plus deux personnes comprennent et respectent le langage et la culture de l'autre, plus le processus de traduction sera intéressant et effectif. »

58 C'est au cours d'un entretien réalisé à Paris le 20 novembre 2018 dans un café rue Clignancourt que le dramaturge revient avec insistance sur la dimension immanente de la création de *Fractus V* – une dimension qu'il

de filages, j'aperçois Labi Cherkaoui improviser des transitions entre le *trio* et les *hips*, entre les *hips* et le *crowning*. Le danseur anversois se fait l'opérateur et le territoire de quelques unes des transmutations énergétiques de langages en langages qui formeront l'armature de la chorégraphie. En un sens, l'agencement dramaturgique de la création commence à se cristalliser par là même où il a commencé : c'est-à-dire dans les alchimies intérieures des corps dansants et plus spécifiquement dans le jeu de leurs affinités les uns avec les autres. Larbi Cherkaoui m'apparaît ici dans ce rôle *non pas central mais nodal* qui lui est par ailleurs si cher : celui de re-lieur d'hétérogénéités[59]. Antonio Cuenca commence à comprendre que la cohérence à venir du spectacle ne relèvera d'une logique ni narrative ni conceptuelle. Ce qui importera, c'est que ça danse, et que ça danse continuellement, « comme des estafettes, on continue on continue[60] » (Larbi). Et pour cela, la dramaturgie doit être une sorte de mécanique des fluides, et plus spécifiquement une dramaturgie opératrice de conductions et de transformations d'énergies qui emporteront les artistes comme le public (« parce qu'il ne faut pas oublier d'où vient Larbi, me glisse Antonio. À la fois de la danse contemporaine, avec Platel, mais aussi de la pop, des clips de MTV[61] »).

## 5. Mouvements aux frontières

Avec la quatrième semaine vient le temps de travailler la scénographie du spectacle. 40 panneaux en forme de triangles-rectangles ont une face blanche et une face noire, et ces faces varient sur la moitié d'entre eux – on distingue les deux types de colorations par un + et un -. 6 autres panneaux ont des proportion uniques et permettent la formation d'un genre de pentagone lorsqu'ils sont disposés avec le restant des pièces. Ces éléments ont été pensés par Larbi Cherkaoui et le scénographe Herman Sorgeloos en mars dernier. Bien qu'ils ne soient

---

associe tout particulièrement à Larbi Cherkaoui, et à laquelle lui-même, en tant que dramaturge d'opéras, n'est pas tout à fait habitué du fait des conditions de production même des spectacles sur lesquels il travaille d'ordinaire.

59 Il dit en 2014 au sujet de son spectacle *Genesis* : « Il y avait des différences culturelles irréconciliables qu'il fallait tout de même réconcilier. C'est ce défi qui m'intéresse, c'est pour ça que je travaille. Je ne sais pas si ça a l'air facile mais moi, ça me demande toute mon énergie. » CHAPON, Benjamin, « Sidi Larbi Cherkaoui: "Danser, c'est culturel, pas naturel." », *20minutes*, 3décembre 2014.[en ligne]
Disponible en ligne : https://www.20minutes.fr/culture/1493995-20141203-sidi-larbi-cherkaoui-danser-culturel-naturel

60 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.

61 MTV était une chaîne américaine consacrée exclusivement à la retransmission de vidéo-clips musicaux.
Retranscription de notes à partir d'un entretien réalisé à Paris le 20 novembre 2018 dans un café rue Clignancourt.

pas le fruit de la même collaboration artistique, ils s'inscrivent esthétiquement dans une continuité certaine avec *Sutra* (2008), *Babel [words]* (2010), *Puz/zle* (2012) ou encore *Genesis* (2013) : quatre créations précédentes du chorégraphe au sein desquelles des éléments scéniques sont manipulés, déplacés, agencés et ré-agencés par les interprètes eux-mêmes pour transformer l'architecture de l'espace ; symboliquement et physiquement construire, détruire, limiter et dé-limiter des environnements (fig. 8). Sur le plateau du deSingel, la scénographie est pour le moins littérale : les triangles-rectangles permettent de dessiner des *fractales*. Reste qu'il faut imaginer comment les construire, c'est-à-dire se demander : couchées ou à la verticale ? Selon quels dessins ? Par qui ? Comment (c'est-à-dire, chorégraphiquement) ? Dans quelles circonstances ? Pourquoi ? *Etc.*

Le 22 août, les répétitions s'augurent dans la bonne humeur. Quelques panneaux sont disposés au plateau sur la tranche de sorte que depuis les gradins, je m'imagine comme un banc d'ailerons de requins ou peut-être de ruines au plateau. Les premières propositions entraîneront plusieurs heures de rires parmi l'équipe. Le jeu (spontané) consiste à travailler avec le caché pour suggérer des actions : descendre des escaliers, frapper quelqu'un dont on ne voit que les jambes, rentrer une main à jardin et la faire ressortir à cour, mais aussi glisser avec la tête le long des triangles, faire se rencontrer les visages. Le lendemain, la direction est toute autre. Alors que Fabian Thomé et Soumik Datta entament le *flamenco* à cour, les interprètes construisent un chemin au danseur pour le conduire au centre du plateau. À l'origine de ce travail, une contrainte tout à fait physique : les panneaux, qui sont des planches de bois épaisses de quelques centimètres, permettent au danseur madrilène de faire résonner dans tout le théâtre les percussions de ses bottes. Le surlendemain, les choses en viennent à se compliquer. Larbi Cherkaoui imagine la construction d'une genre de muraille en avant-scène. Interprètes et techniciens se réunissent et tentent des heures durant différentes formes de construction, en vain. Après de longues heures d'essai, le danseur-chorégraphe, doit s'en aller pour Londres le temps de la soirée afin d'assister à la première d'un spectacle théâtral pour lequel il a écrit quelques danses.

Dans les minutes qui suivront son départ, la tension monte dans la Rode Zaal. Certains se montrent compréhensifs vis-à-vis du départ, mais regrettent l'absence de Larbi Cherkaoui, et la fatigue qu'il accumulera en ces temps où l'énergie de chacun est une ressource de plus en plus rare. D'autant plus que, depuis quelques jours, le danseur anversois a commencé à

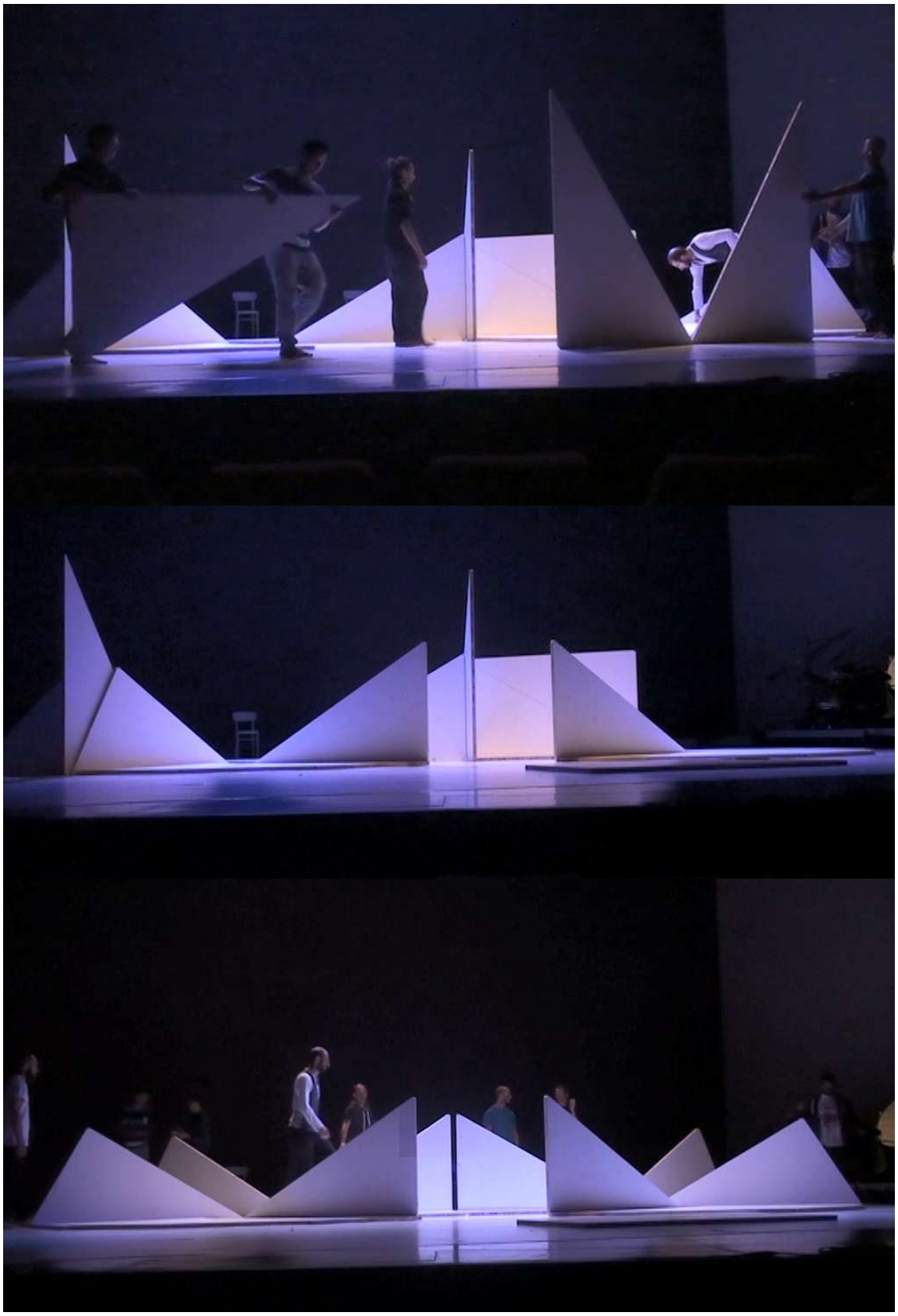


Figure 8. Essais scénographiques dans la Rode Zaal.
Photogrammes du 22 août 2015.
Martin Givors

travailler avec le Ballet de Flandre en matinée, et chorégraphié un fragment de comédie musicale pour une date à Ghent pendant ses nuits. Or, *Fractus V* s'achemine toujours plus vers une série de huit dates, une fatigue psychique tout autant que physique alourdit et entrave les interprètes, les apprentissages patinent ou en tout cas demandent un temps qu'ils n'ont pas, les écritures collectives sont parfois grippées, le travail scénographique n'est pour l'heure pas concluant, et il est même d'une complexité géométrique telle qu'il semble commencer à échauffer des esprits déjà trop (pré)occupés par l'intégration des matériels chorégraphiques. « L'idée même était facile, mais la conception de l'idée était très difficile, et ça a pris beaucoup d'essais, et on a eu des échecs, et on a dû reprendre, et ça c'était un peu décourageant à certains moments[62]... » (Larbi). Pour les danseurs encore présents, l'agencement des panneaux est la dernière de leurs priorités. Leur préoccupation porte d'abord sur l'incorporation des danses, puis le travail de couplage avec les musiciens. Le processus de déphasage, maintenant couplé avec l'approche de la première, génère des inquiétudes, voire même quelques tensions interpersonnelles parfois explosives, parfois sourdes.

Le 26 août, c'est presque un soulagement pour moi de quitter Anvers trois journées durant afin de participer au workshop « The performer's cognition[63] » organisé par la Fabrique Autonome des Acteurs dans la région nancéienne. Je commençais à manquer d'air. Et je n'étais vraisemblablement pas le seul. Dimitri Jourde est retourné deux jours (dont une journée de relâche) à Oslo, auprès de sa famille. Le compagnon de Fabian Thomé est arrivé à Anvers pour plusieurs jours. Tout semble se passer comme si le *dehors* avait pour un temps repris ses droits. L'équipe s'oxygène peut-être avant une dernière ligne droite qui s'annonce parsemée de nombreux filages, fragments de filages, collaborations avec les créateurs son et lumières et discussions avec les techniciens de plateau. À mon retour, quelque chose semble s'être déposé dans l'atmosphère, comme si les interprètes avaient entamé une sorte de repli en eux-mêmes en guise de préparation.

---

62 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 85.

63 Atelier de trois jours mêlant pratique et théorie et tentant d'articuler les relations entre les arts performatifs et les neurosciences cognitives.
Voir appel à participation : https://www.fabriqueautonome.org/wp-content/uploads/2016/05/Call-FAA-1-juin-2015FR-last-1.pdf

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - So I think in this way for working with him, in learning the people's material and needing to learn it quickly, in not focusing on the details in the beginning but waiting until the things has surfaced, I've developed a sort of relaxed zen approach to acquiring the material. Because as soon there's stress there, as soon the ego becomes present or insecurity arises, it's a killer for memory. It's very very hard to learn, it's very hard to acquire things if you're worried about getting it. But at the same time you have to get it so I think it's almost, it forces a kind of meditative state[64]...

Les apprentissages comme l'écriture de *Fractus V* ne se termineront pas miraculeusement pour le jour de la première. La proposition scénographique appellera une révision, les matériels étrangers demanderont leur infusion, c'est-à-dire, avant tout, *du temps*. Jusqu'au bout, néanmoins, certaines séquences continueront de s'inventer ou de se réinventer.

À la fin du mois d'août 2015, les conquêtes de Daesch sur le territoire syrien semblent être sur tous les écrans[65]. Le 2 septembre 2015, un cliché fait la une de nombreux journaux : on y voit le jeune Aylan Kurdi, « l'enfant syrien échoué sur la plage[66] », mort, face contre terre, au bord de la mer. Abondent aussitôt les rumeurs de manipulations du cliché, de mises en scène[67]. « Complotistes », sceptiques et défenseurs des droits des réfugiés s'écharpent sur la toile. Six jours plus tard, le 8 septembre 2015, une vidéo devient virale : à la frontière serbo-hongroise, une troupe de réfugiés brise un barrage de police, se rue de l'avant à toute vitesse. C'est au milieu de ce vacarme qu'une cameraman de la première chaîne nationale hongroise brise la course d'un homme tenant entre ses bras son enfant en lui faisant un croche-patte[68]. Les

---

64 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.

65 PERRIN, Olivier, « Daech a décapité l'ex-directeur du site archéologique de Palmyre », *le Temps,* 19 août 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.letemps.ch/opinions/daech-decapite-lexdirecteur-site-archeologique-palmyre

66 « Migrants: qui était Aylan, petit Syrien de trois ans dont la mort sidère l'Europe? », *l'express*, 3 septembre 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.bfmtv.com/international/alan-kurdi-l-enfant-syrien-echoue-sur-la-plage-est-mort-il-y-a-un-an-1032633.html

67 BRETEAU, Pierre, DAMGÉ, Mathilde, « Mort d'Aylan: mensonges, manipulation et vérité », « Les décodeurs », *Le Monde*, 8 septembre 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/09/10/mort-d-aylan-mensonges-manipulation-et-verite_4751442_4355770.html

68 « Petra Laszlo, journaliste hongroise licenciée pour avoir fait un croche-patte à un migrant », *Franceinfo*, 10 septembre 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/petra-laszlo-journaliste-hongroise-licenciee-pour-avoir-fait-un-croche-pied-a-un-migrant_1077417.html

réfugiés s'écrasent au sol, l'homme se relève péniblement, saisit l'enfant et reprend sa course en jetant un regard à son agresseuse. La scène est filmée par un journaliste allemand. C'est à cette époque que la séquence de *manipulations* de Dimitri Jourde devient le *shooting* : désormais les danseurs n'arrachent plus d'énergie au corps de l'acrobate, mais ils percent ses chairs de balles. Chaque parcelle de contact se fait maintenant cible, lieu d'impact[69]. Beaucoup des mouvements de Dimitri Jourde sont conservés mais réajustés, de nouvelles situations de tirs (à la tête, au ventre) sont écrites. Au fil de la ré-écriture, les artistes s'inspirent d'images d'actualités.

Le nouveau récit émergeant de cette macabre danse donne alors sa coloration aux matériels suivants. Les pistolets de Patrick Williams s'assemblent, le cliquetis des gâchettes deviennent les déclics d'un appareil photo, le corps inerte de Dimitri Jourde (Aylan), face contre terre, est en partie déshabillé pour l'occasion. Lorsque l'acrobate tente de se relever, Twoface (journaliste hongroise) revient, cette fois ci muni d'une caméra, filme son partenaire (migrant à la frontière serbe) un instant, frappe son bras d'appui pour le faire retomber au sol. S'ensuit alors le *solo* de Dimitri Jourde, hérité du Canada et de *Fractus [work in progress]*[70], et affiné depuis lors. La danse se construit autour d'une relation d'attraction puissante avec le sol, comme un enchaînement dont il semble d'abord prisonnier, avant peut-être de trouver dans la terre la force de ses envolées [chap XII-1]. Depuis l'écriture de la transition entre le *shooting* et cette séquence, la danse se voit comme chargée d'une nouvelle dimension. Lorsqu'émergent les premiers mouvements du *solo*, le danseur est (dramaturgiquement) criblé de balles, mort sur une plage, humilié, mais en fuite : son enchaînement au sol et son envolée, désormais accompagnés par un crescendo musical dirigé par le violon traditionnel de Shogo Yoshii, apparaissent comme une résurrection. Celle-ci les conduira bientôt à la (re)formation d'une meute[71], évoluant ensemble entre sol et rebonds, jusqu'à laisser place au *solo* de Fabian Thomé, errance libérée de la peur, voyage intérieur, méditation désertique. La dramaturgie du spectacle se dessine donc encore avec les mouvements médiatico-politiques du monde. Ces événements inspireront par la suite le premier solo de Patrick Williams. Alors que ses partenaires, disposés en éclats au plateau, entament le chant *Santcus*, l'interprète initie une sorte de danse de défiguration en compagnie de partenaires imaginaires : devant lui, des

69 [CSG : 41' - 43'30]
70 [FWP : 6' - 9'30]
71 [CSG : 46'45 - 49']

navires, des bras et des mains de réfugiés tendus dans sa direction ; le visage apeuré, presque effrayé, il hésite à aller de l'avant, mais un vent semble l'aspirer vers l'arrière alors que de soudaines crampes s'emparent de son corps, au ventre, aux bras, au visage, comme autant de remous de ses (de nos?) propres contradictions en matière d'hospitalité. Ces soubresauts le conduiront jusqu'au centre du plateau, où la peur, lentement, mutera en colère.

Le 13 août, trois jours avant la première, Patrick Williams contracte une légère blessure à la cheville alors qu'il répète les *jumpings* avec ses partenaires. S'il peut encore marcher, il rechigne désormais à sauter. La scène finale au cours de laquelle Larbi Cherkaoui, sur un crescendo musical, marche vers l'avant-scène entouré de ses quatre partenaires bondissant autour de lui se trouve compromise. Qu'à cela ne tienne : le hip hopper et le danseur anversois inversent les rôles. Si le spectacle reste introduit et conclu par des chants polyphoniques, la danse, elle, commence et se conclut avec Patrick Williams. Pour sceller ce retournement dramaturgique, Larbi Cherkaoui demandera à son partenaire après la première d'écrire un court *solo* conclusif.

Mardi 15 septembre 2015.

À vélo, je vois des colonnes de réfugiés se diriger vers le campus des arts. Il y a seulement quelques jours, une femme – je crois qu'elle est une membre de la direction du deSingel – a demandé à Larbi Cherkaoui ce qu'il pensait de l'idée de les accueillir pour la dernière générale de *Fractus V*. Le danseur-chorégraphe a accepté ; le contraire eut été surprenant. La salle se remplit d'un parterre improbable. Aux premiers rangs, les élèves du conservatoire. Quelques amis de la compagnie, des officiels, des programmateurs sans doute. À côté de moi, Ria, ma principale hôte anversoise depuis mon arrivée début août, les yeux écarquillés, ne cache pas son excitation. Partout autour, une assemblée silencieuse venue de la Méditerranée.

Au terme du spectacle, le théâtre applaudit. Ria exulte, elle a adoré. Mais quand même, pendant les *jumpings*... « They didn't know what to do, right ? Ouuhouuuh my God they were completely looost heeii ? ! Hahaha !»

# CHAPITRE V.

## TECHNIQUES ANTHROPOLOGIQUES

**1. Faire compagnie**

**2. Apprendre à être affecté**

**3. L'apprenti-bougeur est un descripteur**

**4. À l'écoute du matériel qui vient : sensibilités allagmatiques**

À Anvers, les artistes sont portés à être ensemble, côte à côte, six semaines durant. Ils partagent (certes inégalement) de longs moments dans les espaces de création, dans les cafés, dans les appartements, les supermarchés à proximité des studios, les rues alentour. Cette situation ne sera pas amenée à se reproduire, elle s'en fait donc lourde d'enjeux – relationnels, sensibles comme économiques – : si le spectacle sera enrichi, huilé et affiné lors de la tournée, quelque chose de lui sera gravé le 15 septembre 2015, gravé en les artistes comme en les supports de communication et les équilibres financiers de la compagnie. Ce « quelque chose » le rendra reconnaissable, même après les ré-agencements liés à l'arrivée du chanteur Kaspy N'dia à l'automne 2015 [chap. IX-2], à la transformation scénographique du printemps 2016 [IX-4], aux blessures et indisponibilités des artistes qui surviendront occasionnellement. J'entends par là qu'il s'opère dans le temps de la création une opération de pliage unique, une prise de consistance – qui n'a rien d'une réification –, en somme : une systémisation, au sens où l' « on peut envisager comme un système toute réalité capable de subir des transformations tout en conservant sa structure[72] ».

Oui, en l'espace de quelques semaines, *Fractus V* est devenu un jeune système habité par une équipe d'artistes, de techniciens et d'administrateurs. La dernière fois que je l'ai vu lors de l'été 2015, le 16 septembre au soir, il semblait presque se comporter en organisme : se réajustant, improvisant, ratant, reprenant, réfléchissant, se réfléchissant, se nourrissant, se reproduisant, se …, se …, …, … . « *Fractus V* », et non pas seulement « Sidi Larbi Cherkaoui », « Johnny Lloyd », « Fabian Thomé ». « *Fractus V* » ou cet ensemble qui tient peut-être de la « toile[73] », voire de « l'arrière-fond[74] », autrement dit : des ténèbres d'un temps passé en commun. C'est donc de ce long processus de systémisation qu'il m'importe à présent de discuter, non plus seulement pour déployer son histoire, mais bien plutôt pour lui poser une question que je voudrais aussi existentielle que possible : qu'est-ce qu'entrer dans un processus de structuration relationnelle ? La question n'est pas : quelles relations ont été construites pour en arriver à cette structure spectaculaire ? Je redis ici si nécessaire la

72 Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 42.

73 Au sujet de la pensée du social proposée par Tim Ingold : « La toile tissée par l'araignée devient le modèle de la façon dont les humains contribuent à tramer le médium qui les fait vivre et les anime. », Yves Citton, « Pour une écologie des lignes et des tissages », *art. cit.*, p. 59.

74 « En réalité, ce qui a lieu dans l'être-ensemble est bien plutôt le déploiement d'un fond ou d'un « arrière-fond » (*Hintergrund*). Rillke parle de l' « ample mélodie de l'arrière-fond » (XXVIII) sur lequel se révèle l'être-ensemble. », Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit*., p. 36.

dissociation existant entre la présente entreprise ontogénétique et les formes plus courantes d'étude des processus de création scénique (dite génétique théâtrale et *rehearsal studies*[75]). L'attitude simondonienne induit en nous un renversement : l'esthétique scénique[76] n'est plus au bout du génétique, la structure spectaculaire n'est plus au bout des carnets de notes du metteur en scène. *Fractus V* est d'abord un milieu d'individuations – physique, vitale et psycho-collective – et nous intéresse par conséquent en tant qu'il induit un tressage relationnel entre les interprètes et l'environnement qui constituent la compagnie qui vient.

Si la traversée de la création est pensée comme traversée d'un milieu d'individuation, séquence d'un pèlerinage [chap. II & III], son *efficace* ne saurait en être ni déduite ni écrite *a priori* : postuler que la seule présence d'un organisme au sein d'un environnement suppose ontologiquement son affection par ce dernier – comme le fait le regard écologique que nous avons fait nôtre – ne dit effectivement rien des effets et devenirs de l'affection elle-même. Dit autrement : l'opération régénérante est fragile, sujette à l'échec, toujours incertaine. L'une des raisons tient sans doute à notre structure membranaire, laquelle ouvre la possibilité aux résistances, dysrythmies et désaccords entre des mouvements d'intériorités et d'extériorités. Ainsi que nous le rappelle le philosophe Bernard Aspe dans son ouvrage *Les fibres du temps* (2018), « le paradigme [simondonien] de la cristallisation, qui éclaire l'individuation physique, éclaire aussi l'individuation vitale par ce qu'elle n'est pas[77] » : à la différence des cristaux, nous ne nous individuons pas seulement à notre limite – à la surface de nos épidermes – « mais aussi à l'intérieur de notre espace topologique[78] ». Notre « auto-complication[79] » est affaire de résonances internes comme externes, elle est une alchimie de rythmes, d'attitudes et de dispositions potentiellement contradictoires et non-correspondantes.

---

75 Pour mémoire, l'on fait ici référence à deux ouvrages majeurs quoique très différents dans leurs approches : GRÉSILLON, Almuth (dir.), MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), BUDOR, Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010 ; MCAULEY, Gay, *Not magic but work : an ethnographic account of reahersal process*, Manchester, New York, Manchester University Press, Palgrave Macmilan, 2012.

76 Au sens restreint de choix et d'agencement des éléments spectaculaires.

77 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 46.

78 *Ibid.*

79 « Pour comprendre les rapports entre les mouvements des corps sensibles et les sensations que leur offre leur environnement, il faut concevoir [l'apprenti-bougeur] comme une transformation en train de devenir [bougeur], dont les évolutions sont une affaire de mise en résonance entre ses tendances internes et les tendances qui dynamisent son environnement. La sensation n'est ainsi jamais un simple *input*, mais ce que Brian Massumi appelle – par un geste d'abstraction – "une auto-complication immédiate" (*immediate self-complication*) », Yves Citton (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 15.

L'influence d'un environnement ne peut être tenue pour garante *a priori* d'une véritable régénération qui ne soit donc pas une adaptation passagère. Ainsi, par-delà la certitude que « quelque chose se passera » s'étend l'incertitude des métamorphoses, c'est-à-dire, d'abord, l'incertitude de leur propagation de par les corps.

L'étude des processus de déphasage des interprètes n'en est rendue que plus fragile, incertaine et nécessairement partielle. Les observations recueillies demandent plus que jamais à ne pas être traitées comme d'implacables vérités synthétisant l'expérience des artistes. En ces eaux là, les concepts au travail cherchent à repérer et tracer les contours de processus métaboliques remarquables, mais sont conscients de traiter de phénomènes proprement irréductibles. Face à cette complexité, la proposition du présent chapitre est la suivante : actant que les processus de régénération des interprètes s'effectuent d'abord par le biais d'apprentissages (et donc d'enseignements), il me faut commencer par étudier les techniques et qualités relationnelles qui semblent caractéristiques du « workshop géant[80] » (Dimitri) au sein duquel je me trouve immergé. Si cette approche s'impose, c'est également en raison de la familiarité frappante des gestes et des modes d'apprentissage auxquels j'assiste : observation des partenaires, discussions, tentatives de compréhension, tentatives d'intégration, descriptions, imitations, et bien sûr, partage du temps et du sensible. Autant de techniques fondamentales du travail ethnographique lui-même, ici rejouées tout autour de l'apprenti chercheur.

Sera ainsi mise au travail l'hypothèse que les pratiques de structuration relationnelle et notamment d'apprentissage à l'œuvre entre les artistes de *Fractus V* gagnent à être approchées à la manière de pratiques anthropologiques – l'anthropologie étant elle-même considérée, à la suite de François Laplantine et de Tim Ingold, à l'instar d'une « une forme de connaissance et une forme de rencontre avec les autres[81] » plutôt que comme « quelque chose qui viendrait de la maîtrise d'un savoir constitué[82] ». À travers cette hypothèse, le questionnement portera plus spécifiquement sur le mode de relationalité à l'altérité (*ethnos*) travaillé par les apprentissages.

---

80 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 125.

81 Propos de François Laplantine dans le film : PELLIGRA, Daniel (réal.), *Alter égaux ou les doubles vies de François Laplantine*, 2007. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5EHlY536zCo

82 *Ibid.*

## 1. Faire compagnie

Que sont Sidi Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Kaspy N'dia, Woojae Park, Fabian Thomé, Patrick Williams et Shogo Yoshii, les uns pour les autres ? Plus spécifiquement, sur quel(s) mode(s) se relient-ils les uns avec les autres ?

Je commencerai à répondre à cette question par contraste en effectuant un détour par le processus de création de *bahok*, une pièce pour neuf danseurs dirigée par le chorégraphe Akram Khan et présentée en janvier 2008 à Beijing. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux parcours croisés des artistes Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan – que l'on sait tous deux reliés par une forme de souci de la « mise en communication des êtres et des cultures[83] » (qui n'est autre que le souci de l'anthropologie selon François Laplantine) –, l'auteur et dramaturge Guy Cools trace le portrait suivant des circonstances de création du spectacle :

> The rehearsal period is spread out over three months : a research month in London on the summer of 2007 and two months of creation in December 2007 in London and in January 2008 in Beijing leading up to the Chinese world premiere. When the nine dancers, with seven different nationalities (Chinese, Indian, Slovak, Spanish, South-African, South-Korean, and Taiwanese) meet for the first time in London, Akram is surprised by how little exchange and communication there is between them. He intuitively decides that this will be the main topic to explore. How will strangers who speak different languages and master different dance techniques (from ballet, folk dance, and martial arts to more contemporary idioms) relate to each other ?[84]

Il poursuit :

> In the first four weeks of the research, the dancers take classes in each other's techniques. Akram also decides to focus less on the creation of movement material in the first improvisations, and instead to explore more theatrical exercices which are new and unknown to everybody. These exercices are inspired amongst others by a workshop he took in Simon McBurney, co-founder of Théâtre de Complicité. They include stories people have to tell about their dreams or about « home »[85].

---

83 LAPLANTINE, François, *L'anthropologie*, Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 211.

84 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 93.
« Le temps de répétition s'est étalé sur trois mois : un mois de rechercher à Londres à l'été 2007 et deux mois de création en décembre 2007 à Londres et en janvier 2008 à Beijing, lesquels ont conduit à la première mondiale en Chine. Quand les neuf danseurs, avec sept nationalités différentes (chinoise, indienne, slovaque, espagnole, sud-africaine, sud-coréenne et taïwanaise) se sont rencontrés pour la première fois à Londres, Akram a été surpris du peu d'échange et de communication qu'il y avait entre eux. Il décide alors intuitivement de faire de cette chose là le principal sujet à explorer. Comment des étrangers parlant différentes langues et maîtrisant différentes techniques (du ballet, de la danse folk, des arts martiaux et encore d'autres langages contemporains) se relient-ils les uns aux autres ? »

85 *Ibid.*, p. 94.

Akram Khan ne dansera pas personnellement ce spectacle. En revanche, ce dernier n'en sera pas moins exempt d'influences de danse kathak. Parallèlement aux séquences écrites par les interprètes à partir de leurs techniques et de leurs improvisations, le chorégraphe composera deux danses d'ensemble à partir de son propre langage corporel. Pour accompagner les artistes dans le processus d'apprentissage, « he allows his dancers to go through the same experiences he has, that is, to imprint their contemporary bodies with kathak classes, to let the technique absorb into their bodies and to let their bodies instinctively and somatically create a new identity out of this[86] ».

> Are you lost ?
> You look lost.
> Do you know where you are going ?
> Is it in your papers ?
> Air
> Water
> Fire
> Earth
> But no address.
> What are you carrying ?
> Body
> Memories
> Home
> Hope
> Home[87].

Ces quelques fragments d'histoire de *bahok* peuvent nous rappeler *Fractus V* en quelques points, en particulier : l'emphase sur la multiculturalité des interprètes comme source de création, voire même, sur la fécondité des fractures culturelles entre interprètes ; le recours aux matériaux idiosyncratiques ; une critique du « 'One World One Dream' that global

---

« Les quatre premières semaines de recherche, les danseurs ont pris des cours dans les techniques de chacun. Akram décide également de se focaliser moins sur la création de matériel chorégraphique dans les premières improvisations, mais plutôt d'explorer davantage les exercices théâtraux qui sont nouveaux et inconnus pour tous. Ces exercices sont inspirés entre autres par un atelier que le chorégraphe a suivi avec Simon McBurney, co-fondateur du Théâtre de Complicité. Ils incluent des histoires que les gens ont à raconter à propos de leurs rêves et de leur "maison". »

86 *Ibid.*, p. 95.

« Il permet à ses danseurs de vivre les mêmes expériences que lui, de laisser une technique être absorbée par leurs corps de laisser leurs corps instinctivement et somatiquement créer une nouvelle identité à partir de ça. »

87 Guy Cools, *In-between dance cultures*, p. 98.

« Êtes-vous perdus ? Vous avez l'air perdu. Savez-vous où vous allez ? Est-ce dans vos papiers ? Air. Eau. Feu. Terre. Mais pas d'adresse. Qu'est-ce que vous portez ? Corps. Mémoires. Maison. Espoir. Maison. »

capitalism wants to sell us[88] », et notamment de sa violence à l'égard des migrants qu'il jette sur les routes, exploite et refoule aux frontières ; la conjuration du spectre du morcellement post-moderne par le recours à une pensée cosmogonique élémentale (terre, air, feu, eau) ; une interrogation du sens des trajectoires individuelles, et notamment de l'histoire et du devenir de corps d'interprètes.

Comme un parfum de désorientation ou plutôt de quête d'orientation dans un monde politiquement déboussolant (et déboussolé) semble communément exhaler de ces deux créations. À lire Guy Cools, je ressens néanmoins que *bahok* et *Fractus V* connaissent un genre d'écart que je qualifierais de méthodologique[89], un écart directionnel dont le paradigme caricaturé pourrait être celui des destins différentiels d'enfants nés sous le signe de la gémellité. Si proches, ou plutôt, habités par une problématique *a priori* si commune – « how will strangers who speak different languages and master different dance techniques [...] relate to each other ? » – ils semblent comme se différencier le long d'un fil. Disposant de trois mois de création, dont un premier à l'été 2007 et les deux suivants aux mois de décembre et de janvier de l'année suivante, Akram Khan a dédié le premier tiers de son temps de répétition à l'organisation de sessions de rencontres et de familiarisation entre ses danseurs. Ces temps, nous dit Guy Cools, ont pris notamment deux formes : le travail d'improvisation hérité de Simon McBurney autour de la notion de « maison », et les cours techniques (*classes*) donnés par chaque danseur (et le chorégraphe) au reste de la compagnie.

À Anvers, pas de travail au plateau impliquant le partage d'une intimité autour d'une thématique commune. Les danseurs de *Fractus V* n'ont en outre jamais donné de cours de leurs techniques respectives au reste de la compagnie ; je n'entends pas par là qu'ils n'ont rien appris de leurs techniques respectives, seulement qu'aucun temps proprement pédagogique ne fut jamais inscrit sur un planning officiel. Ici, pas de « class » de tutting, pas de « class » de capoeira, d'acrobatie, de flamenco, de lindy hop. Les danseurs, comme les musiciens par ailleurs, n'ont jamais été les élèves les uns des autres au cours d'un temps commun pédagogique institué tel quel, tandis qu'ils ont pu l'être très explicitement mais ponctuellement à deux autres reprises : lors de la venue de la chanteuse Christine Leboutte pour travailler les polyphonies, ou plus évidemment encore lors des interventions des

88 *Ibid*., p. 97.
89 Au sens de « μέθοδος, *méthodos* » : « poursuite ».

danseurs de tango argentin Gisela Gelassi et German Cornejo. Mais ces intervenants, ainsi que leur statut le suggère, ne sont pas des membres de *Fractus V* : les seuls rapports véritablement professoraux sont des rapports *exogènes* à l'équipe de création.

Dans le miroir de l'espace séparant le récit de la création de *bahok* de mon expérience anversoise, je crois apercevoir une ombre rôder dans la Rode Zaal. Je n'en distingue étrangement que le titre : le maître. Le maître. Derrière lui, le poids, l'autorité et une poussière d'éternité. Envers lui, dans l'air sombre et opaque, les traits obliques d'une crainte ; une méfiance, peut-être même une défiance. Paria adulé, invité gênant, épouvantail et gouvernail. Ici, il n'y a pas de maîtres, mais des maîtrises, et ce sont elles qui seront mises en partage. J'ai écrit que les danseurs n'ont jamais donné de cours de leurs techniques respectives, mais qu'en est-il alors des temps de transmission chorégraphique qui les ont tant occupé ? Ne sont-ils pas d'actuels temps pédagogiques ? Patrick Williams n'est-il pas professeur lorsqu'il enseigne les mouvements du *tutting* à ses partenaires ? Sans doute est-il quelque chose comme un presque-professeur ; un presque-professeur de tutting qui aurait renoncé à faire de ses élèves des danseurs de tutting ; un presque-professeur de tutting face à des presqu'élèves ayant renoncé – ou n'ayant jamais envisagé – de devenir de fins danseurs de tutting[90]. Resteraient alors les nombreux épisodes de microtransmissions jalonnant les creux des temps de répétitions : la transmission par Dimitri Jourde du pas fondamental de la capoeira – la gigue – à Shogo Yoshii [chap. III-2] ; les conseils de l'acrobate à Patrick Williams en vue de la réalisation des équilibres sur les mains ; les ajustements proposés par Larbi Cherkaoui au pont[91] de Johnny Lloyd ; la brève transmission par Shogo Yoshii d'un fragment de danse traditionnelle japonaise à Patrick Williams ; *etc*. Ils sont comme des apprentissages saisis sur le vif, à la fois dans le cours d'un mouvement qui les dépasse – la création, la traversée –, à la fois presque dans ses marges. « Presque » dans ses marges, parce que la structure des temps de répétition a été d'une part assez lâche jusqu'à la fin du mois d'août pour permettre voire inviter ces épisodes à venir habiter les entre-temps flottants des répétitions [chap. I & III], quand, d'autre part, elle n'a pas été assez tenue pour les inscrire avec régularité et officialité, comme l'étaient les cours techniques des danseurs de *bahok*. Elles sont donc des microtransmissions fortuites

90 Nous reviendrons au [chap. VI] sur l'écart entre donner un cours et transmettre un matériel chorégraphique.

91 Le pont est une posture dans laquelle le corps s'arc-boute vers le ciel, posé à l'avant sur ses paumes de mains, et à l'arrière sur les pieds, le bassin, dirigé vers le plafond.

nous rappelant l'un des paris de cette création énoncé précédemment : laisser les choses (alchimies) se produire, au risque qu'elles ne se produisent pas.

Le seul souvenir de ces instants m'évoque un genre de relation très différent de celui de la relation pédagogique professeur-élève ; un genre de relation qui n'aurait rien d'une transmission verticale du savoir, mais plutôt d'un mouvement latéral, plus proche de celui survenant entre compagnons de voyage au détour d'une halte ou d'une conversation. Et peut-être ce mouvement latéral est-il représentatif de la plupart des relations d'apprentissage à l'œuvre sur les plateaux de *Fractus V*. Les transmissions ne sont pas à l'horizon du processus de création : les danseurs ne se retrouvent pas exactement pour apprendre les uns des autres mais pour partager un chemin les uns à côté des autres. Les apprentissages sont centraux sans que la finalité de la traversée ne soit en eux-mêmes. C'est cette modalité de l'entre'transformation que je nommerai ici compagnonnage (il paraît que *fractus* est un terme issu du latin tardif désignant historiquement la rupture du pain par le Christ[92]) : ni professeurs ni élèves, mais désireux d'apprendre côte à côte, nous cheminons, *attentifs les uns aux autres*, travaillant, « waiting until the things have surfaced[93] » (Johnny), en nous tout autant qu'entre nous.

## 2. Apprendre à être affecté

Qu'est-ce que ce presque-rapport pédagogique qui semble lier les danseurs entre eux ? Est-il seulement qualifiable de pédagogique ? *Fractus V* navigue en eaux troubles. Les rapports qui s'y tissent ni sont pas nets, tranchés, trop institués ; pourtant, ce sont bien eux, plus que les matériels chorégraphiques eux-mêmes, qui semblent être la matière de cette création. C'est d'un étrange revers qu'ont émergé mes premières pistes de compréhension de l'économie de ces « rapports ». Un étrange revers qui ne tient pas tant du volte-face que de l'écho inattendu, et dont on peut trouver quelques traces dans les premiers récits de cette thèse : « J'allais apprendre à les connaître quand eux–mêmes allaient apprendre à se connaître les uns les autres. Ce parallélisme allait constituer quelque chose comme un lieu commun à habiter

92 Information entendue lors d'une discussion avec le public à Rennes le jeudi 24 mai 2018.

93 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.

ensemble[94]. » Les danseurs… se comporteraient-ils comme des anthropologues ou du moins des ethnographes ? La littérature la plus adéquate pour m'accompagner dans l'étude des relations d'apprentissage tissées entre danseurs serait-elle celle qui m'accompagne moi-même dans ma formation ethnographique ? Serait-ce là la piste de recherche proposée par l'observation de notre condition commune de « compagnons » ? À bien y regarder, ce chemin a déjà été, si ce n'est emprunté, du moins repéré il y a cela une vingtaine d'années par Laurence Louppe.

> Le travail avec un chorégraphe m'évoque celui de ces ethnologues-kinésiologues et danseurs qui, pour pénétrer un système gestuel, demeurent longtemps dans une société et reproduisent les gestes des habitants en se mettant à côté d'eux jusqu'à en avoir intégré les rythmes et compris les dynamiques, ainsi que toutes les colorations de 'effort[95]'. Et qui peuvent alors en tirer des conséquences importantes sur la façon dont telle culture élabore son imaginaire ou ses rapports sociaux à partir de l'expérience du corps, et du partage de cette expérience[96].

Reterritorialisons la proposition. Le terrain des artistes de *Fractus V* n'est pas le système d'un chorégraphe : il est cette hétéropie où fourmillent les danses et les musiques de chacun des interprètes, sans que l'on ne puisse même dire que « celle de Larbi Cherkaoui est plus importante que les autres ». Et cette reterritorialisation, loin d'affaiblir la proposition de Laurence Louppe, au contraire la renforce. Le terrain des artistes, comme mon propre terrain, confronte intrinsèquement à toute une disparité de complexités : il n'y a pas *un* système à élucider, mais plutôt des manières – plus ou moins convergentes – de devenir en un milieu et un temps qu'il faut porter à l'étude.

C'est donc ici, autour d'une pensée du compagnonnage comme « *mode de connaissance*[97] » fondé sur l'attention et le partage d'une traversée, que les chemins de l'anthropologie en viennent à croiser ceux de *Fractus V*. Les problématiques relationnelles se jouant entre interprètes ne sont pas seulement thématiquement anthropologiques, mais elles sont avant tout *techniquement* anthropologiques au sens où elles concernent des pratiques de

94 Voir *supra*, p. 92.
95 L'auteure fait ici référence à la théorie de l'*effort-shape* de Rudolf Laban. Le choix de ne pas faire précéder le terme 'effort' d'article se justifie par l'emploi d'un terme anglais.
96 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 135.
97 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 37.

recherche sur le terrain, à commencer par l'observation participante, qui est « la façon la plus caractéristique de travailler en anthropologie[98] ».

> S'il y a bien une pratique d'exposition et d'attention, d'attente des autres, qui nous emmène dans un monde où nous pouvons partager leur compagnie, qui leur donne une présence, mais dans le même temps dénoue et défait le destin (*unravels and un-destines*), c'est certainement le mode de travail des anthropologues, que l'on appelle l'observation participante[99].

Cette technique, à laquelle fait peut-être implicitement Laurence Louppe dans ses propos, n'est pas seulement à entendre comme une disposition à prêter attention aux autres et à s'engager dans leurs actions ; elle implique d'abord la pensée et l'agencement d'une hospitalité non seulement de la part de l'observé, mais également de la part de l'observateur. Or ce que nous rappelle bruyamment l'anthropologie et ses auto-examens épistémologiques, c'est qu'il n'y a pas une mais de nombreuses manières de se rendre disponible pour recevoir des affects et des enseignements. Parmi elles, la réification, l'étrangéification (*othering*) ou la prise de distance sont autant de leviers permettant de garantir une forme de distance de sécurité entre l'observateur et l'observé[100], quand à l'inverse, le compagnonnage anthropologique dépeint par Tim Ingold semble travailler à intensifier les processus de rapprochement et d'altération du chercheur vis-à-vis de son terrain. Selon l'écossais, « l'anthropologie est une *pratique* de l'éducation[101] » pour celui qui l'entreprend. Les questions que nous adressent en premier le parallèle établi entre le travail des danseurs et celui des anthropologues concernent ainsi les modes de relationnalité aux altérités : quelles formes d'hospitalités envers les apprentissages observe-t-on sur les plateaux anversois ? Et comment se manifestent-t-elles ?

98 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 74.
99 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 75.
100 Ce que Tim Ingold nomme « les hauteurs olympiennes de la théorie ». *Ibid.*, p. 76.
101 *Ibid.*, p. 77.

*Comprendre*

Comprendre les « logiques[102] » (Dimitri), les « chemins[103] » (Patrick), les « langages[104] » (Fabian), les « manières[105] » (Larbi), les « physicalités[106] » (Johnny). Et apprendre le matériel. Le travail le plus caractéristique du moment anversois de *Fractus V* tient sans doute dans la valse de ces deux verbes, et derrière eux, dans la réflexivité qu'ils supposent. Le moment anversois est « un moment un peu plus délicat où ça marche un peu plus dans la tête[107] » (Dimitri). Autrement dit, il est « une prise de tête[108] » (Fabian). Ne nous méprenons cependant pas : si « comprendre » peut communément signifier « saisir avec l'esprit », alors il ne nous faut pas entendre « avec l'esprit donc sans le corps », mais bien plutôt, « avec l'esprit comme sécrétion du corps qui cherche à cartographier de nouveaux territoires de mouvement ». L'individuation psychique au sens de Gilbert Simondon procède de l'individuation vitale qu'elle tend à prolonger, presque à servir : ce que les danseurs s'emploient à faire chauffer au cours des répétitions, ce n'est pas seulement leur mental (la petite voix dans leur tête) comme instance abstraite de planification de ce qu'il faudrait que le corps fasse, mais leur esprit comme éclaireur, chercheur, avant-garde, cartographe, observateur d'un paysage chorégraphique à investir [chap VII-1]. Car voilà sans doute la première des pratiques autour de laquelle nous nous retrouvons tous : l'*observation* – qui n'est bien sûr pas seulement visuelle, mais synesthésique, et notamment kinesthésique.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Martin**. - J'aimerais que tu me parles des différentes étapes d'intégration du matériel de *Fractus* jusqu'à maintenant. Comment est-ce que tu t'y es pris au début, comment est-ce que tu procèdes pour intégrer ces danses ?

---

102 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 120.

103 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 203.

104 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

105 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 186.

106 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 157-158.

107 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 122.

108 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

> **Larbi**. - Je pense que beaucoup c'est de l'observation. Je suis beaucoup dans l'apprentissage à travers le fait de prendre le temps de regarder les autres et de comment ils font les choses. J'ai une manière d'analyser le mouvement qui est très visuelle, et j'essaye de comprendre – comment dire – où l'énergie va, où le poids change. Et après, les gestes, le fait d'imiter les gestes, c'est pas difficile, mais c'est plus la manière dont quelqu'un fait quelque chose qui m'intéresse. Et donc c'est ça la difficulté : trouver en tant qu'interprète la capacité à intégrer une manière de faire les choses. Parce que Dimitri, le matériel du sol qu'il fait, il a une manière de le faire ; Fabian quand il fait le flamenco, il a une manière de le faire ; et c'est ça qui m'intéresse beaucoup, c'est leur style, et sur ce niveau là je regarde beaucoup et j'essaye d'intégrer pour pouvoir proposer quelque chose pour le public qui est commun[109].

Si la position de Larbi Cherkaoui est quelque peu exceptionnelle du fait de son statut de chorégraphe et des temps de rencontres privilégiés qu'il a goûté avec Patrick Williams et Fabian Thomé en amont des résidences de création, elle n'en reflète pas moins l'attitude de l'intégralité de ses partenaires, à savoir : *dans le même temps*, lire les corps depuis sa propre technicité (qui est d'abord une sensibilité) *et* écouter leurs sonorités singulières. L'observation à l'œuvre en studio consiste à la fois à saisir et à suivre : les danseurs s'attellent les uns aux autres, et ainsi gardent ou plutôt sont attentifs (*-servare*) à celui qui, devant eux (*ob-*), leur dévoile de nouveaux sentiers. Le dévoilement en question n'est toutefois pas à rapprocher de celui opérant dans le « mythe de la pédagogie[110] » de Jacques Rancière : il n'est pas un processus par lequel les « esprits savants[111] » – les maîtres de tutting, flamenco, lindy hop – viennent « poser un voile d'ignorance sur tout ce que l'on doit apprendre et s'attribuer la responsabilité d'être celui qui le lèvera[112] ». Il consiste bien plutôt en une forme d'invitation à l'attention : « Mais observer *avec* ou *depuis* n'est pas objectifier ; c'est *s'ouvrir* (*to attend*) aux personnes et aux choses[113] ». Comprendre, donc, au sens de prendre *avec*. L'image du dévoilement pourrait être celle d'un enveloppement : envelopper les logiques de ses partenaires ne consiste pas tant à les faire siennes qu'à les inviter à prendre place dans ses paysages, et donc à se situer vis-à-vis d'elles (et à les situer vis-à-vis de soi), comme un marcheur se repère en croisant les horizons en lui. Car s'ouvrir, ainsi qu'en témoigne la

109 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 186.
110 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 48.
111 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 48.
112 *Ibid.*
113 *Ibid.*, p. 76.

relation de Dimitri Jourde à la danse de Fabian Thomé, c'est peut-être d'abord ouvrir la voie à une affection, à la possibilité d'être affecté (donc touché) – même légèrement – par les mouvements d'un corps que l'on suit du regard.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Par exemple hier je regardais Fabian, et, de vraiment regarder lui comment il expliquait sa danse, je me disais : « Ouaah.. il sait exactement ce qu'il fait, c'est très organique »... Mais en fait, si je vois le solo comme ça... j'ai l'impression que ça me touche pas. Mais tout à coup, je le vois l'expliquer, et ça me touche beaucoup, je comprends ce qu'il fait. D'un coup je m'aperçois que c'est hyper logique, ou en tout cas logique, ou précis ou exact[114].

Le récit de la transformation du regard de l'acrobate sur la danse de son partenaire pourrait nous remémorer les premières pages de *La description ethnographique* (1996), un ouvrage rédigé par François Laplantine au fil duquel l'on peut notamment découvrir ces mots de Pierre Francastel : « On ne voit que ce l'on connaît, ou du moins ce que l'on peut intégrer à un système cohérent[115] ». Proposition abrupte mais salvatrice pour qui souhaite s'engager dans une démarche anthropologique, dont l'auteur propose alors la définition suivante : « l'observation rigoureuse, par imprégnation lente et continue, de groupes humains minuscules avec lesquels nous entretenons un rapport personnel[116] ». Proposition par ailleurs éclairante au sujet de l'insensibilité première de Dimitri Jourde envers la danse de son compagnon : trop étrangère à sa vue, elle lui échappe tant – c'est-à-dire : il la rate tant – qu'ils se manquent. C'est par l'écoute des mots de Fabian Thomé que s'opérera alors la « révolution du regard[117] » de l'acrobate, qui ne sera pas seulement un geste idéel, mais aussi un mouvement affectif (« ça me touche »). Cette révolution, qui peut être lente comme subite, et qui génère une « intensification du premier voir[118] », nous en apprend davantage sur la nature de l'ouverture induite par le travail d'observation à l'œuvre : comprendre l'autre, c'est ouvrir aux rayons de l'autre les plis de sa propre sensibilité ; c'est « comprendre la nature des liens

114 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 107.

115 FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 60, in François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 14.

116 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 13.

117 *Ibid.*, p. 15.

118 *Ibid.*, p. 18.

qui relient un "devant" que nous incorporons et un "dedans" à partir duquel s'effectue l'activité sensitive, mais aussi intellectuelle[119] ».

Cette trajectoire du « devant » au « dedans » se révélera de manière exemplaire deux semaines plus tard lorsque Johnny Lloyd me dressera le portrait – son portrait – de la danse de Dimitri Jourde :

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - Physically in his body, something what [Dimitri] does a lot is that he relies a lot on a roll from right to left and left to right (*ses mains parcourent son abdomen de gauche à droite et de droite à gauche*). He will roll like this (*il dessine une vague de sa main droite dont la trajectoire n'est pas seulement ondulatoire mais dissymétrique : le côté gauche est en bas lorsque le côté droit et en haut, et* vice versa). This is for me unique. I can do this (*il dessine une vague*), everything that is rolling like this I understand quick... but... Here it's four points. It's two points in the torso and two points in the hips. And sometimes it's creating this kind of axis (*X*) and sometimes it's creating this kind of axis (*I I*), and if you have that a little bit wrong you are missing all of the swing[120].

Pour comprendre et dire le *swing* du matériel de sol écrit par l'acrobate, le lindy hopper effectue ni plus ni moins qu'une variation. Le roulement de Dimitri Jourde apparaît comme une translation de son propre roulement autour de nouveaux axes et de nouveaux points. La cartographie kinesthésique proposée porte ainsi les traces du corps même qui la dessine[121], et qui n'hésite pas par la même à dire la distance qui les sépare tous les deux : « This is for me unique ».

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Quand je vois quelqu'un refaire [le solo de Fabian] – tu vois, là je vois Larbi qui le fait plus ou moins – je me dis : « ah ouais c'est une danse », mais je ne saurai pas dire ce que c'est. Mais quand [Fabian] l'explique, je me dis : « ah ouais d'accord, pour la faire comme lui c'est compliqué ». Je me dis que tu pourras faire

119 *Ibid.*, p. 20.

120 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 161.

121 On est ici dans le registre de la critique des « données ethnographiques » en ethnologie : « Il n'existe donc pas à proprement parler de "données ethnographiques", mais d'emblée, toujours et partout, la confrontation d'un ethnologue (particulier) et d'un groupe social et culturel (particulier), l'interaction entre un chercheur et ceux qu'il étudie. C'est précisément cette rencontre qui mérite d'être appelée "terrain". C'est cette confrontation et cette interaction (et non "la moitié") qui constituent l'objet même de l'expérience ethnologique. », François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 40.

> à peu près la même chose, mais pour la faire comme lui ça sera compliqué, parce qu'en fait, d'un coup, tu vois la complexité de ce qu'il fait quand il l'explique. C'est là que la différence se fait j'ai l'impression[122]...

« La qualité, elle se fait sur du temps[123] » : l'observation entre les danseurs n'est pas seulement attentive à la diversité des architectures des corps, elle est attentive à travers elle à l'écart chrono-topologique – donc ontogénétique – qui les sépare. Le travail de compréhension des artistes est en un sens proche du travail de médiation propre à l'ethnographie laplantinienne – « un mouvement de va-et-vient ininterrompu entre la proximité et la distance, entre le même et l'autre[124] » – dont la finalité ne sera jamais de décalquer l'autre, mais de nourrir un travail de « médiation sans fin[125] » qui aurait fait sienne l'idée que les replis de l'écart auquel il s'ouvre « ne [pourront] jamais être totalement [comblés][126] ». Ces replis, néanmoins, n'augurent pas toujours de difficiles apprentissages : les danseurs se surprennent parfois à sentir des familiarités ou du moins des accointances avec les matériels transmis par leurs partenaires[127]. Reste néanmoins que l'observation, comme son étymologie semble l'indiquer, se réalise toujours dans une situation de « déficit de contiguïté[128] », et c'est sans doute dans le jeu que cette dernière induit qu'elle trouve sa fin[129]. J'entends par là qu'il serait vain de lire les efforts d'observation à l'œuvre dans les studios anversois comme des seules tentatives pré-avortées de réductions d'écarts. Les danseurs n'attendent pas de voir leurs corps se transformer du tout au tout au contact de nouveaux partenaires. L'objet même de l'exploration du déficit de contiguïté tient donc ailleurs, dans le potentiel relationnel même de l'écart, à savoir l'écho.

❖

122 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108.
123 *Ibid.*
124 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 41.
125 *Ibid.*
126 *Ibid.*
127 L'on peut penser à l'affinité de Fabian Thomé avec le matériel de sol de Dimitri Jourde. Cette affinité ne signifie cependant pas pour autant une homogénéité des techniques des deux artistes.
128 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais (Brésil) par Oiara Bonilla, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 123.
129 Au sens mécanique de « facilité de mouvement d'une pièce, d'un organe dans (ou sur) une autre ».
Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] : « Jeu »
Disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/jeu

## *Le goût de l'osmose*

*Barcelone, 16 janvier 2016, loges du Mercat de los Flors*

> **Larbi.** - Si le thème [du spectacle] avait été le contraste, j'aurais fait autrement. Mais je voulais vraiment créer quelque chose où, peut-être qu'à un moment donné, on s'en fout si c'est Patrick ou si c'est Dimitri ou Johnny ou Fabian ou moi, mais on voit juste, tu sais... une sorte de.. ouais, de.. d'équipe. Et tout le temps y a quelqu'un, c'est comme des estafettes : on continue on continue.. Bien sûr les énergies sont différentes mais on est tous compatibles. Je voulais trouver cette compatibilité avec chacun, et ça, ça me demande beaucoup d'observation[130].

Qu'est-ce que cette « compatibilité » évoquée par le danseur-chorégraphe ? Au premier abord, le terme peut évoquer un arbitraire : ces piles sont-elles compatibles avec cet appareil ? La réponse attendue sera tranchante, incontestable et non sujette à évolution. Mais le terme peut aussi gêner par son arrière-goût cloisonnant : ne travailler qu'entre personnes compatibles, n'est-ce pas là un geste des plus enfermants ? *Fractus V* n'esquive en rien ces interrogations, *a priori* tout à fait justifiées, mais peut les surprendre par sa réponse. Il m'apparaît que la compatibilité mentionnée ci-dessus par Larbi Cherkaoui demande à être approchée comme une sorte de disposition affective entre les danseurs, un voisinage de leur génie (au sens de « ingenium[131] » spinoziste). Dire que les interprètes sont compatibles consisterait ainsi à dire que leurs sensibilités sont en mesure de trouver des terrains d'entente pouvant les conduire à s'inspirer mutuellement, composer et danser ensemble avec enthousiasme. La question de savoir si la compatibilité de deux sensibilités est innée ou acquise est alors aussi mal posée qu'à propos. Le processus de création de *Fractus V* à la fois suppose *a priori* une potentialité d'entente entre ses membres *tout autant* qu'elle prétend pouvoir mettre en culture cette compatibilité par le travail d'observation-participante qu'elle suppose.

---

130 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.

131 « C'est qu'une chose n'a le pouvoir d'affecter qu'à la condition… de rencontrer une complexion affectable. Spinoza récapitule sous le nom d'*ingenium* l'ensemble de nos susceptibilités affectives. […] Et ainsi « des hommes différents peuvent être affectés par un seul et même objet de manière différente, et un seul et même homme peut être affecté par un seul et même objet de manière différente à des moments différents » (*Eth.*, III, 51). Car l'*ingenium* des hommes diffère entre eux, et diffère aussi en chacun avec le passage du temps : non seulement nos susceptibilités affectives sont dissemblables mais elles se modifient. », Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, *op. cit.*, p. 23-24.

Tout d'abord la constitution même de l'équipe repose sur une gageure : Larbi Cherkaoui, en dénominateur compatible commun, semble supposer que s'il se sent proche de chaque interprète, chaque interprète pourra se sentir proche *en un certain point* (?) de tous les autres. La compatibilité repose peut-être sur une sorte de parcelle affective commune, un territoire d'entente minimal, à partir duquel pourront se déployer des jeux de contraste. En réalité, la compatibilité *a priori* du groupe ne s'arrête pas aux affinités kinesthésiques des corps, bien qu'elle soit le premier critère d'invitation. En procédant aux invitations de ses partenaires, Larbi Cherkaoui souhaite également former une équipe de cinq personnes. Le chiffre 5, d'ailleurs présent dans le titre de la création, semble symboliser pour lui une forme d'unité dans la diversité en ceci qu'il le rapporte aux cinq doigts de la main[132]. Ainsi que me le rapporte le dramaturge Antonio Cuenca, c'est aussi avec cette idée en tête que le chorégraphe constate avec satisfaction que son équipe forme comme un genre d'équilibre au regard des orientations sexuelles des danseurs[133] : *Fractus V* comporte ainsi deux hétérosexuels, deux homosexuels et un bisexuel. Dans un même genre de mouvement, le chorégraphe a observé que les quatre éléments des signes du zodiaque sont représentés par la compagnie. La communication autour du spectacle ne mettra cependant en avant que l'hétérogénéité des pays d'origine (forçant le trait pour Fabian Thomé, qui de français devient espagnol) et des cultures chorégraphiques, et ne s'attardera pas sur ces dernières dimensions de la composition considérées comme plus mineures.

Ceci étant dit, l'opération qui nous intéresse ici n'est pas tant celle de la compatibilisation *a priori* que celle qui consiste, comme le dit Larbi Cherkaoui, à « trouver cette compatibilité avec chacun », car c'est elle qui « [lui] demande beaucoup d'*observation* » (Larbi). Pour l'ensemble de l'équipe, le jeu semble consister à « flairer les accords[134] », c'est-à-dire à apprécier où naîtront les potentielles collaborations les plus fortes et les plus créatrices.

---

132 « I feel like I wanted to have five movers, like the fingers on your hand. I like this number, it's very spiritual and powerful », Sidi Larbi Cherkaoui, Entrevistem SIDI LARBI CHERKAOUI, que presenta 'Fractus V' », *loc. cit.*
« Je pense que je voulais avoir cinq bougeurs, comme les cinq doigts de la main. J'aime nombre, il est très spirituel et puissant. »

133 L'homosexualité de Larbi Cherkaoui est un thème qu'il aborde de manière récurrente dans les entretiens qu'il accorde, et ce notamment au regard des formes d'engagement politique et social dont témoignent ses danses. La seule référence à la question genrée que j'entendrai au sein de l'équipe des danseurs me viendra de Johnny Lloyd qui, en mai 2018, autour d'un verre au Théâtre National de Bretagne, me partage son constat que Larbi Cherkaoui ne s'est entouré que d'hommes beaux pour cette création.

134 [CSG : 13'30 - 28']

Comprenons donc que les compatibilités comme potentiels d'une sensibilité à être affectée ne sont pas exactement arbitraires. Encore faut-il s'entendre sur la signification du terme : du latin *arbitrarius*, employé par Plaute au sens de « douteux » car issu de la « décision d'un homme » et non de la « nature », l'arbitraire semble être un décidé. Or la compatibilité des corps des cinq interprètes présents n'est décidée par aucun d'entre eux : elle est le fruit de leurs trajectoires, et s'ils travaillent par l'exercice de l'observation à ouvrir et transformer leur sensibilité, les danseurs ne peuvent le faire qu'à la mesure du temps et des dispositions attentionnelles proposées par le processus de création. Trouver des compatibilités, donc, revient à flairer de potentiels et d'actuels échos, à la croisée du déjà-là et du spectre des devenirs des corps. En somme, si le travail d'observation des compatibilités mené par les danseurs peut avoir l'air prophétique ou essentialiste, il semble bien plutôt se situer entre eux deux, dans un espace proprement prospectif.

Au cœur de cet espace, les distances séparant les corps ne sont pas des lieux de distinction mais des zones à différencialités (ZAD ?), qui ne sont autre que la version fractussienne du terrain anthropologique, à savoir : des milieux où les résonances des puissances corporelles sont susceptibles de nouer des dialogues énergétiques pouvant engendrer des situations d'osmose. « Osmose », c'est en tout cas le terme employé par Larbi Cherkaoui pour m'évoquer la sensation que provoque en lui l'observation des corps dansant de ses partenaires.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi**. - Quand je vois quelqu'un faire quelque chose j'ai l'impression de l'avoir fait. C'est comme une osmose, (*ses mains semblent porter ce qu'il regarde dans sa poitrine*) comme ça, ça entre, et parfois ça reste dans l'imaginaire, et parfois ça peut se manifester dans le corps même[135].

Du grec *osmos* (ώσμός) signifiant « impulsion » ou « poussée », l'osmose est un mouvement membranaire : elle désigne ainsi « le passage de la solution la moins concentrée vers la solution la plus concentrée, lorsque deux liquides de concentration différentes sont séparés par une membrane semi-perméable (c'est-à-dire laissant passer le solvant mais non la substance dissoute)[136] ». Si le mouvement osmotique induit donc une imprégnation du milieu

135 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.

136 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] : « Osmose »

sur-saturé – Larbi Cherkaoui –, cette imprégnation est d'abord ingestion d'une solution solvante. Comprenons qu'elle n'est pas ingestion de la « manière » du corps qu'il regarde danser, mais opportunité de dissolution en lui. La dissolution n'est pas ici à entendre au sens de perte, encore moins de déstructuration : le danseur ne s'oublie pas dans le regard. Au contraire. Il s'y recompose. Et la recomposition diffère de la déstructuration au même titre que, pour Gilbert Simondon, le questionnement diffère de l'angoisse du doute. « L'angoisse est comme le parcours inverse de l'ontogenèse ; elle détisse ce qui a été tissé, elle va à rebours dans tous les sens[137] », nous dit l'auteur, qui va jusqu'à voir dans ce phénomène un « renoncement à l'être individué submergé par l'être pré-individuel ». L'osmose de Larbi Cherkaoui est sans doute voisine mais bien distincte de la sensation par laquelle ce que l'on pourrait être ou ce que l'on aurait pu être engloutirait l'existant en devenir (l'individué s'individuant). Elle est un réagencement structural qui se pense comme ouverture en l'état et par le truchement d'une impulsion et non comme incapacité en l'état nécessitant un démantèlement (détissage). En paraphrasant Yves Citton, nous pourrions dire qu'elle ne dénonce (*debunk*) pas les structures individuées comme s'il ne nous restait qu'utopiquement ou tristement à les défaire, mais qu'elle tend plutôt à les augmenter, voire à les favoriser (*foster*)[138].

Reprenons. Le premier geste d'observation nommé, depuis les errances et regards en coin barcelonais aux apprentissages anversois répétés et répétés, consiste fondamentalement en un geste d'ouverture, qui est d'abord un geste d'acceptation : « Mon art est un dialogue, une suite, avant tout. Je regarde, j'accepte et je reflète[139] ». Accepter, ce n'est pas exactement se laisser traverser par : la relation du danseur à l'apprentissage ne relève pas ici de l'image de la pur médiumnité. Elle est d'abord réception, et implique donc un accueil, une place, donc une hospitalité. Dans un registre tout à fait parallèle, Tim Ingold affirme que « [les scientifiques] ne se contentent pas de *recueillir* ce que le monde leur offre, ils l'*acceptent*[140] ». Si Larbi

---

Disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/osmose

137 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 251.

138 « On l'a vu, [le travail de Brian Massumi] ne vise pas à dénoncer (*debunk*), mais à augmenter (*augment*), à favoriser (*foster*) l'émergence de nouveautés prometteuses. La faiblesse actuelle des politiques se réclamant de la gauche tient en grande partie à ce que celle-ci vit dans le déni ou dans la dénonciation unilatérale du dividualisme, au lieu de l'identifier comme un nouveau champ possible de dépassement des culs-de-sac où nous engouffre le capitalisme néolibéral. », Yves Citton (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 36.

139 BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Paris, Textuel, 2013, p. 22.

140 Tim Ingold, « Marcher avec les dragons », in *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 354.

Cherkaoui s'éloigne à sa manière de la figure du danseur-canal que l'on retrouve notamment chez le philosophe José Gil [chap. XII-1], l'anthropologue prend pour sa part ses distances vis-à-vis d'un autre extrême : celui du chercheur amassant des « données ». Arguant que « ce qui est "donné", dans la science, c'est précisément ce qui est sorti de la circulation pour devenir une sorte de résidu, débarrassé du mouvement de la vie[141] », il propose une critique des scientifiques intouchés dans leur chair par les connaissances qu'ils brassent. À une connaissance scientifique faite de données et formant comme une « couverture, à l'extérieur de notre être[142] », l'auteur oppose ainsi une connaissance qui « se déploie et se développe à l'intérieur de notre être terrestre[143] ». Étrangement, le danseur de José Gil n'apparaît en réalité pas si différent du scientifique de Tim Ingold : la médiumnité de l'un comme l'étanchéité de l'autre étouffent la relation membranaire du danseur-chercheur au monde. La posture travaillée par les artistes de *Fractus V* en diffère radicalement, et se retrouve bien plutôt dans ces mots par lesquels François Laplantine entend décrire le *wu wei* (non-agir) chinois : elle est « une observation par imprégnation pouvant aller jusqu'à l'absorption[144] », « une passivité affairée[145] ». Non pas un voir structuraliste, mais un regard toujours structurant, car sa semi-perméabilité invite à la conduction d'une énergie kinesthésique entre l'observateur et le monde. Cette conduction, pour les danseurs de la compagnie, comme peut-être pour l'ethnographe désirant « vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie[146] », passe ici par une seconde pratique en réalité intimement enchevêtrée à l'observation osmotique : l'imitation. C'est par un détour de quelques pages par la théorie anthropologique que nous chercherons à repenser ce dernier terme.

## 3. L'apprenti-bougeur est un descripteur

La définition de l'activité mimétique est sans doute l'une des pierres d'achoppement de la pratique anthropologique et plus particulière du « moment ethnographique[147] » qui la

141 *Ibid.*, p. 352.
142 *Ibid.*
143 *Ibid.*
144 François Laplantine, *Non, op. cit*, p. 12.
145 *Ibid.*
146 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 22.
147 François Laplantine, *Non, op. cit*, p. 115.

constitue. Et cette problème se cristallise, entre autres, autour d'une seconde notion qui est celle de la description, et au sujet de laquelle nous commencerons à réfléchir à partir des positions *a priori* antagonistes de Tim Ingold et François Laplantine. Dans les dernières pages de son article « L'anthropologie *n'est pas* l'ethnographie », l'anthropologue écossais laisse entendre que l'activité descriptive consiste en un geste proprement ethnographique visant à expliciter le monde en l'arrachant au fleuve de la vie pour l'exposer sous vitre scellée à une assemblée d'académiciens tous plus hors du monde les uns que les autres. Plus littéraire dans son approche, François Laplantine entend n'abandonner ni la pratique descriptive ni le terme de « description » au sens de pratique « neutre et impartiale[148] » d'« enregistrement » que ses pères Bronislaw Malinowski et Marcel Mauss ont pu lui attribuer[149]. Pour lui il convient tout d'abord de dire que la description n'est pas une représentation, au sens où, d'une part, elle ne suppose pas de « conception substantialiste du réel[150] » – décrire ne signifie pas révéler des choses en elle-mêmes – et d'autre part, elle n'est pas réductible à une opération « instrumentale[151] » d'expression ou plutôt de communication du monde réel par les mots. Non. La description ethnographique, nous dit l'auteur, vise « à faire advenir ce qui n'a pas encore été dit, bref à faire surgir de l'inédit[152] ». Comprenons donc qu'elle relève davantage de la *poursuite* que du redoublement.

Comment cette opération de poursuite se réalise-t-elle ? De premières réponses se trouvent dans la lecture étymologique proposée par l'auteur : « Décrire, *de-scribere*, signifie étymologiquement écrire d'après un modèle, c'est-à-dire procéder à une construction, à un découpage, à une analyse au cours de laquelle on se livre à une mise en ordre[153] ». La description ethnographique défendue par François Laplantine se caractérise par au moins trois traits : elle se tient « au plus *près de*[154] », mais ne cherche pas à « pénétrer *dans* » ni à « s'appuyer *sur* ; elle ne « fixe pas la vision dans un savoir[155] », mais « introduit le trouble dans ce qui est regardé » ; elle est « autant exploration du vocabulaire que du phénomène

148 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 39.
149 Au sujet de Bronislaw Malinowski, François Laplantine ajoute : « En contradiction flagrante d'ailleurs avec sa propre expérience », *ibid.*
150 *Ibid.*, p. 36.
151 *Ibid.*, p. 37.
152 *Ibid.*
153 *Ibid.*, p. 36.
154 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 122.
155 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit*., p. 119.

proprement dit[156] » car soucieuse de travailler avec « discernement[157] ». Si la description « fait surgir de l'inédit », c'est d'abord parce qu'elle est une pratique par laquelle l'individu tente de sortir de lui-même sous l'influence d'une coprésence affectante (et ce quel que soit la nature du corps affectant). L'on peut ainsi dire de la description qu'elle est une actuelle technique de conduction au travers du corps de l'impulsion accueillie par les sens. Bien qu'elle « [tienne] à la fois de l'accord [...] et de l'écart[158] », elle se caractérise par l'effort de contiguïté avec les sources de son affection qu'elle demande : l'ethnographe ne se contente pas de croiser ce qui l'affecte, mais il doit le suivre, ou plutôt, le longer, topologiquement, ou jusque dans les replis de ses mémoires. Car décrire, c'est organiser le régime de valeurs de son écologie affective ; c'est opérer des mises en surbrillances et en même temps se laisser surprendre par ce qui nous apparaît dans l'ombre ou dans un éclat ; en somme, choisir et suivre des fils. Dans le premier manuscrit de son ouvrage *Myth(e) – roman dansé*, Joël Kérouanton, ou plutôt l'auteur fictif à qui il prête sa plume se trouve un jour si touché par la répétition d'un duo entre le danseur James O'Hara (l'enfant) et la chanteuse Christine Leboutte (la mère) qu'il en abandonne peu à peu toute ambition descriptive. Submergé par la charge qu'il reçoit, il se lance dans l'écriture d'un nouveau roman.

> À regarder James O'Hara évoluer au sol dans le studio du Bourla (il couinait, caquetait, battait des mains, appelait sa mère pendant que celle-ci appelait la sienne), l'histoire de Kamala, petit homme qui refusait de marcher, surgit vivement au bout des doigts. Mon clavier s'en souvient encore, je le tapotai jour et nuit. Ça commençait comme ça[159] :

Une fiction, dont le personnage principal s'appellera Kamala – du nom de cet enfant indien élevé par les loups. Page de couverture[160]. Première page. Premiers paragraphes. Puis l'auteur de couper court à sa rêverie quelques lignes plus loin : s'il continue dans cette voie, il perdra le fil de ce qui se déroule au plateau, devant lui. Il ne verra plus la danse.

---

156 *Ibid.*, p. 31.

157 « Le jade (yu), dont le pictogramme évoque ce qui est rare, précieux et travaillé par le temps, est d'autant plus apprécié en Chine qu'il est non seulement légèrement brouillé, mais encore patiné, altéré et parfois presque bourbeux. C'est la pierre par excellence qui suscite l'observation minutieuse de l'œil et la concentration de l'esprit. Elle a l'aptitude d'engendrer ce que les textes attribués à Confucius appellent le discernement: l'acte qui consiste à discerner des lignes, des nervures, des flexions. », LAPLANTINE, François, *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*, Le Havre, De L'incidence éditeur, 2012, p. 12-13.

158 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 122.

159 KÉROUANTON, Joël, *Myth(e) : roman dansé*, manuscrit, version du 5 décembre 2015, p. 52.

160 *Ibid.*, p. 53.

> Ça aurait pu donner un livre, mais j'ai vite arrêté. Le risque était grand d'imaginer, d'interpréter, de réduire myth à Kamala tandis que la pièce se déployait dans d'autres directions[161].

Il deviendra l'un de ces auto-mobiles à qui ne manque qu'un canapé pour s'asseoir et une prise pour alimenter son ordinateur. Non, il lui faut re-venir au dé-crire, qui n'est déjà pas tout à fait fidèle sans être pour autant volage. Encore un auteur *in the midst*. Kamala allait l'emporter loin. Trop loin, jusque dans un territoire où le fil rouge de la danse de James O'Hara et Christine Leboutte se serait mêlé si étroitement à ceux des coupures de journaux indiens et ceux de ses chimères et ceux de tous les « êtres solicitudinaires[162] » peuplant son imaginaire qu'il n'aurait plus su le reconnaître, lui, le fil rouge. L'auteur de Joël Kérouanton comme l'ethnographe choisit, oublie et choisit d'oublier.

Au fil de leurs observations, les danseurs-chercheurs de *Fractus V* dédient leurs sens à la cartographie rigoureuse de nouveaux territoires de mouvements, tout en étant conscients des limites inhérentes à l'entreprise. De même qu'une histoire, aucune description « ne ressemble à un véhicule à roues qui a un contact constant avec la route. Les histoires marchent, comme les animaux et les hommes […] Chaque pas est une foulée qui passe sur quelque chose de non-dit[163] ». Or les non-dits, les manques, le suggéré, les appels d'air, abondent précisément dans la Rode Zaal lors des transmissions de matériels chorégraphiques. Pour les « apprentis-bougeurs[164] » (Larbi) qui sont des genres de descripteurs-imitateurs sur le vif, la difficulté tient entre autre au fait que non seulement les matériaux à incorporer sont faits de qualités kinesthésiques et de logiques de tracés très divers, mais en plus, les pratiques de transmission et leurs langages associés sont tout aussi divers. Si le souffle et le tracé d'un mouvement dans l'espace sont indissociables – comme le suggère le théoricien de la danse Rudolf Laban en pointant la complémentarité de ce qu'il nomme la « dynamosphère » et la « kinesphère » –, chaque interprète, au regard d'abord du matériel qu'il transmet, de son parcours, de son caractère et de ses compétences linguistiques, les associe différemment au cours des

161 *Ibid.*, p. 64.

162 L'expression est du philosophe Étienne Souriau : « Il est inversement des entités fragiles et inconsistantes, et, par cette inconsistance, si différentes des corps qu'on peut hésiter à leur accorder une manière quelconque d'exister. Nous ne songeons pas ici aux âmes ; mais à tous ces fantômes, à ces chimères, à ces morganes que sont les représentés de l'imagination, les êtres de fiction. Y a-t-il pour eux un statut existentiel ? », SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence* [1943], Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 50.

163 BERGER, John, « Stories », in BERGER, John, MOHR, John, *Another Way of Telling*, Vintage Books, New York, 1982, p. 284-285, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 123.

164 Voir *supra*, p. 230.

apprentissages qu'il donne. Le *tutting* de Patrick Williams et le matériel de sol des *hips* proposé par Dimitri Jourde[165] sont à ce titre deux exemples remarquables de l'hétérogénéité des techniques d'enseignement qui habitent la compagnie, et ce notamment en ce qui concerne leur relation à ce que l'on pourrait appeler le déroulé d'une danse[166].

Le hip hopper approche le tracé d'un mouvement à la manière d'un énoncé d'exercice géométrique : il s'agit de repérer les parties mobiles et les parties fixes, d'identifier le point d'application d'une force, de déterminer sa vectorialité (pousser/tirer), de définir la position d'arrivée, puis, en quelque sorte, de dessiner la ligne.

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Patrick.** - [When I try to imagine the movement of another dancer], I really do movement analyzing to understand. If I pull something, then it doesn't mean... it's not pushing. (*il met son bras droit à l'horizontale, et le déplace vers l'avant*) The thing is: I pull it there (*il montre son index*), but I push it here (*il montre son coude*). I really try to understand differences. When I look here, I pull on something, but when I look here I can do the same movement but I push it away. So it's also where my focus is, and then you have the "same" movement. And some person say « you pull it away » and the other person say « no you push it away », and I'm like « ok you have to be clear ». If I look here for myself it's pulling and if I look here it it's pushing. So it's really clarifying what I do. It's also why most of the time I can explain my movement[167].

Avec Twoface, l'apprentissage du *tutting* comme son écriture collective prennent bien souvent la forme d'une suite d'opérations distinctes et enchaînées : chaque « cellule[168] »

---

165 Si les *hips* sont d'abord une séquence écrite par Larbi Cherkaoui, elles sont constituées dans leur deuxième partie de matériels de sol de Dimitri Jourde et Fabian Thomé.
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

166 *Hips* : [CSG : 28' - 33']
Matériels de sol (*Floor matrial*, *hips [floor part]*) : [CSG : 46'45 - 49']

167 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 207.
« Quand j'essaye d'imaginer le mouvement d'un autre danseur, je fais vraiment une analyse du mouvement pour le comprendre. Si je tire quelque chose, ça ne veut pas forcément dire que… (*il met son bras droit à l'horizontale, et le déplace vers l'avant*) En fait : si je tire ici (*il montre son index*), mais je pousse là (*il montre son coude*). J'essaye vraiment de comprendre les différences. Quand je regarde ici, je tire quelque chose, mais quand je regarde là je peux faire le même mouvement mais en poussant. Donc c'est aussi la question de où se trouve mon focus, et après tu as le "même" mouvement. Et certaines personnes disent "tu le tires" et d'autres disent "non, tu le pousses", et moi je dis : "ok, il faut être clair". Si je regarde, pour moi, c'est tirer, et si je regarde ici, c'est pousser. Ca m'aide vraiment à clarifier ce que je fais. C'est aussi pourquoi la plupart du temps je peux expliquer mes mouvements. »

168 « Sous-unité d'une phrase chorégraphique. » CVEJIC, Bojana, DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, « Cellule » in « Glossaire », *Carnets d'une chorégraphe : Drumming & Rain*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014, p. 192.

chorégraphique, pour le dire dans la langue d'Anne Teresa de Keersmaeker, est clairement identifiée, et son tracé peut s'exprimer sous la forme d'un véritable protocole. Les « phrases » chorégraphiques se disent et se chantent [chap. VII-2] d'abord sous la forme d'un *staccato*, c'est-à-dire de mouvements *a priori* indépendants, avant de tracer par la suite leur inter-relation, ou organicité au sens de Dimitri Jourde.

Lorsque l'acrobate transmet un matériel de sol, le dispositif explicatif n'a rien de comparable, et ce pour une raison simple : « C'est tout ce que je peux vous dire, après faut faire, parce que la tête elle ne va pas assez vite pour suivre le mouvement de toute façon[169]. » (Dimitri) La chose n'est bien sûr pas généralisable à l'ensemble des mouvements du matériel de sol, mais elle caractérise néanmoins les stylèmes acrobatiques qui scandent les danses de Dimitri Jourde. Si ces mouvements ne se prêtent à l'analyse en piqué typique de Patrick Williams, c'est d'abord parce que leur réalisation est indissociable de leur inter-relation. Sans l'impulsion du mouvement précédent, sans la charge énergétique qu'il déploie dans le corps du danseur, il n'est pas possible de lancer l'acrobatie [chap. XII-1]. Aussi la transmission verbale de cette danse est-elle nécessairement aérée et l'apprentissage fait plus volontiers appel au geste imitatif du brouillon afin, peu à peu, de tracer son sillon (fig. 9).

*Anvers, 1er septembre 2015, sur le plateau de la Rode Zaal*

> **Dimitri**. - (*à Johnny*) So it's like... toc (*il met ses mains sur son bassin pour désigner le mouvement d'antéversion qui emmène son corps vers l'arrière*)... leg (*le mouvement vers l'arrière se poursuit par un genre de coup de pied arrière de la jambe droite, qui revient ensuite comme un ressort propulser le corps vers l'avant*) ... and then, leg (*ce qui amène la jambe gauche à frapper en réponse vers l'avant, comme pour absorber l'élan*)... it goes down here (*lorsque la jambe gauche revient, elle frappe au sol et redirige l'énergie vers le bas*)... (*le bassin, dans un mouvement spiralé partant de l'articulation sacro-iliaque droite, tire le corps vers le sol où se pose le genou droit*) ... (*le flanc droit du corps poursuit sa descente pour venir toucher le sol et allonger le corps sur le dos*) ... (*à l'aide des appuis de son pied droit posé à plat sur le plateau et de son bras gauche, il lance son bassin dans les airs, effectue un retourné acrobatique pour se retrouver allongé sur le ventre*, *puis ajoute après*) ... over ... (*puis il pousse dans ses bras pour relever son buste*) and here (*il dirige la poussée vers l'arrière, soulève son bassin, et se sert de ses bras pour remonter en station debout*)[170].

169 Propos tenus ateliers lors d'un atelier organisé le samedi 18 octobre 2016 au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

170 [CSG : 28' - 33']

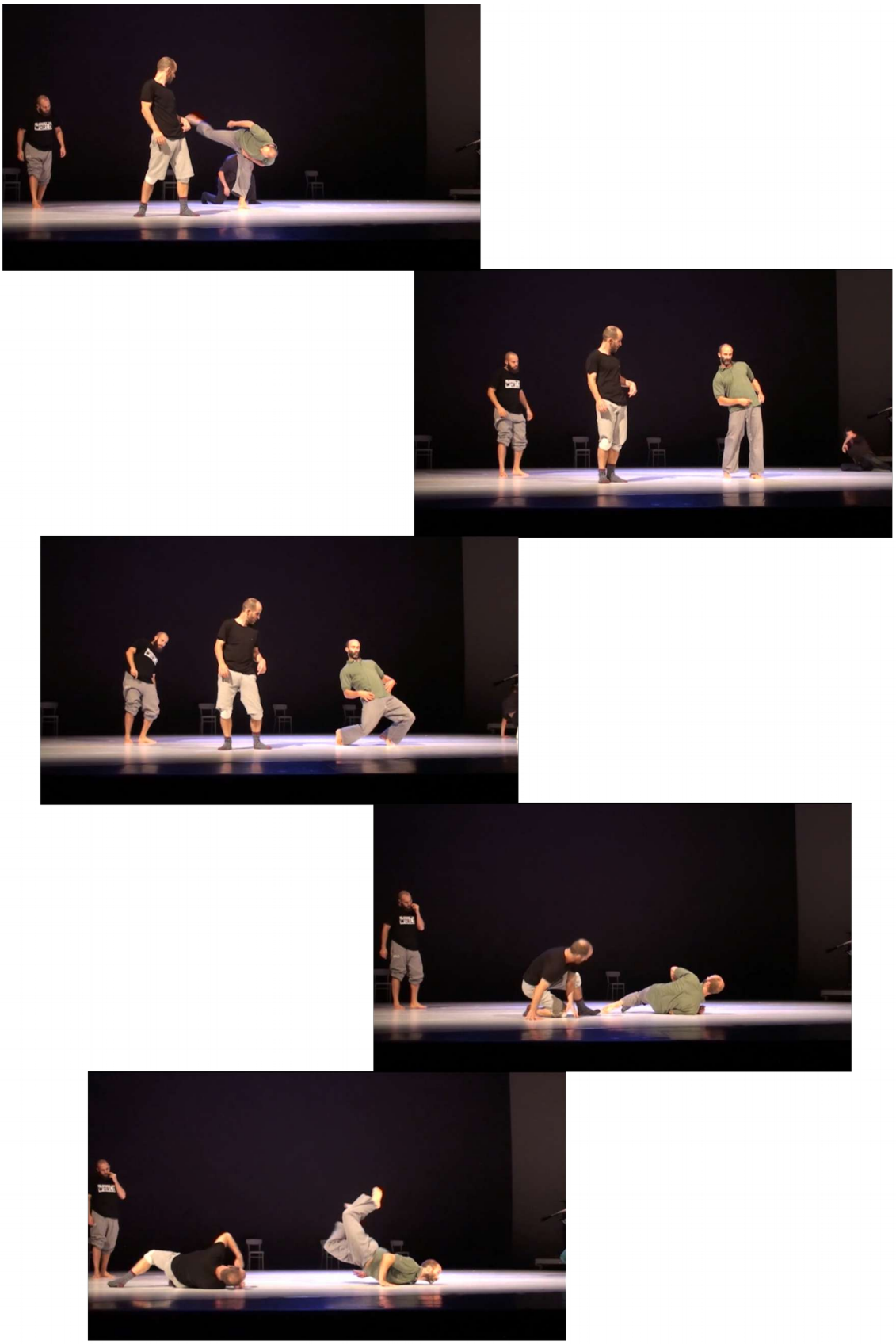


Figure 9. Dimitri Jourde transmet une phrase de la partie au sol des *hips* à Johnny Lloyd sur le plateau de la Rode Zaal, Patrick Williams observe et imite de loin.
Photogrammes du 4 septembre 2015.
Martin Givors

…

Toutes ces descriptions entre parenthèses n'ont été écrites qu'au terme d'un atelier pris avec l'acrobate, et après visionnage répété et tentative d'apprentissage de la séquence. Autrement dit : dans des conditions descriptives hors de portée des danseurs au cours du processus de création. Pour ces descripteurs-imitateurs, les parenthèses sont à imaginer, à tenter, à écrire.

La dé-limitation ethnographique encourt toujours le risque de se confondre avec la dé-limitation des traits d'un réel positivé, c'est-à-dire visible – à condition de s'en tenir à une expérience relativement pauvre du regard. « Dans cette conception objective (c'est-à-dire en fait optique) du réel, la perte, le manque, l'absence mais aussi le souffle n'existent pas. Ils n'existent pas parce qu'ils ne se voient pas[171] ». J'émettrai donc l'hypothèse que si la description ethnographique se délimite effectivement elle-même en s'attelant à suivre des lignes, ces lignes ne sont en rien des traits, mais bien plutôt des traces. En ce sens, la description n'a pas à rougir de tenir la *mimesis* pour l'une de ses ancêtres. Certes, ainsi que le rappelle l'ethnographe, « le réalisme, qui constitue l'aboutissement de cette tradition [celle de la *mimesis*], en exprime simultanément les limites et le caractère problématique[172] » en ceci qu'il « prétend nous faire pénétrer au cœur de la réalité alors qu'il nous en éloigne en nous en donnant une compréhension simplifiée[173] ». Mais abandonnons un temps l'idée que la réalité ait un cœur qu'il faille pénétrer, et considérons un instant le monde qui nous environne comme une surface vallonnée par l'influence des traces auxquelles elle s'offre[174]. Dans un tel monde, décrire, c'est-à-dire « écrire d'après les traces », désigne l'action par laquelle « l'apprenti-bougeur[175] » (Larbi) s'emploie à retrouver par le geste ce que l'on pourra nommer après François Laplantine « l'énergie [d'un] tracer[176] ».

> En vieil anglais, le terme *writan* contient le sens spécifique d' « inciser des caractères runiques dans la pierre » (Howe, 1992, p.61). Une ligne s'écrit [*write*]

171 Je ne reviendrai pas ici sur les raisons du lien réel/vue.
François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 127.
172 Cette proposition s'appuie sur une lecture de l'ouvrage *Mimesis* (1994) d'Erich Auerbach.
François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 73.
173 *Ibid.*
174 Je me réfère ici à la définition ingoldienne de la trace : « Nous définirons la trace comme la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu. Il existe deux grandes catégories de traces : la trace additive et la trace soustractive [de matière]. », Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 62.
175 Voir *supra*, p. 230.
176 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 90.

> en traçant et en tirant [*drawing*] un trait sur une surface : le rapport entre la trace et l'écriture se situe ici entre le geste – tirer ou traîner l'instrument – et la ligne qu'il trace, et non, comme on l'entend traditionnellement aujourd'hui, entre des lignes dont le sens et la signification sont fondamentalement différents[177].

Si le vieux *writan* nous rappelle ce que l'écrire doit au tracer, peut-être nous suggère-t-il de même ce que le dé-crire doit au re-tracer. Rejaillit ainsi dans la danse des mots cette rythmique si caractéristique de l'anthropologie laplantinienne, allant du *dé* du « désaisissement » au re de la « réflexion » dans un mouvement de respiration alterné ; la trace empreinte l'ethnographe comme l'ethnographe emprunte la trace. En ce monde de surfaces, il semblerait donc que les danseurs-descripteurs s'engagent précisément dans un genre de mimésis (du grec μιμεισθαι, *mimesthai*), c'est-à-dire d'une pratique de l'imitation. Cette *mimesis*, bien sûr, n'est qu'une parente éloignée de celle que l'on rencontre ordinairement sous nos latitudes ; cette *mimesis* n'est pas formelle mais évocatoire ; cette *mimesis* est « modale[178] », au sens laplantino-cherkaouien du terme, car les sujets de son attention ne sont autres que des manières – des manières entendues comme des mouvements caractéristiques de corps, des singularités gestuelles.

Qu'est-ce qu'imiter des manières ? Nous l'avons dit : décrire, fusse par l'imagination, l'énergie d'un tracer. La proposition demeure pourtant bien sibylline. Qu'est-ce que l'énergie d'un tracer ? La question est à faire frémir, car l'on n'imagine pas même de quelle « énergie » il est ici question [chap. XII]. Une première piste de réponse s'offre néanmoins à nous à travers le concept de *ductus* tel qu'il est déployé par la chercheuse Rosemary Sassoon : en paléographie, l'on dit qu'il désigne « la trace visible du mouvement de la main lorsque la plume est en contact avec le papier avec la trace invisible des mouvements où la plume n'est pas en contact avec le papier[179] ». Le *ductus* dit un cheminement, un écoulement – si l'on pense à l'*aquae ductus* romain –, mais un écoulement qui n'est jamais tout à fait une extraversion mais tient plutôt du serpentement. Ce qu'il faut entendre par là, ce n'est pas que

---

177 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 63.

178 « Ce que je propose d'appeler une *anthropologie modale*, radicalement différente d'une anthropologie structurale, est une démarche permettant d'appréhender les *modes de vie*, d'action et de connaissance, les *manières* d'être, et plus précisément encore, les modulations des comportements, y compris ls plus apparemment anodins, non seulement dans la relation à l'espace, mais dans la dimension du temps, ou plutôt, de la durée. », François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 185-186.

179 SASSOON, Rosemary, *The Art and Science of Handwriting*, Bristol, Intellect, 2000, p.39, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 123.

le *ductus* présuppose une raison ou une intention pour le diriger, mais que sa route se trace le long de ses frottements. Il se pourrait même qu'il y ait quelque chose de pléonasmique dans la formule, car tracer, en un sens, revient déjà à frotter quelque chose. Frotter son épiderme contre les mouvements de l'air, frotter sa peau « au soleil de tous les étés[180] », frotter ses enveloppes, ses liquides, ses chairs et ses os, et bien sûr, frotter son regard contre les pages d'un livre ou les gestes d'archet de Woojae Park, ne sont-ce pas là autant de *façons* par lesquelles l'on trace bon gré mal gré sa voie dans un environnement ?

En écho au lemme spinoziste selon lequel « un corps en mouvement ou au repos a dû être déterminé au mouvement ou au repos par un autre corps[181] », l'on peut dire que le *ductus* de Rosemary Sassoon est en quelque sorte l'itinéraire des affections et affects d'un corps, le récit de ses relations endogènes comme exogènes ; il ne dit pas seulement l'énergie d'un tracer mais les mouvements de ce que Gilbert Simondon nommerait « l'énergie potentielle[182] » du tracer, c'est-à-dire les fluctuations de « la fraction de l'énergie totale du corps qui peut donner lieu à une transformation, réversible ou non[183] ». Ainsi le *ductus* caractéristique des mains de Shogo Yoshii ne saurait se réduire au tracer descendant et finalement percussif des baguettes contre la peau d'un *taïko* mais se continuerait dans le rebond ascendant qu'il induit et qui, par la tension gravitaire qu'il génère, potentialise énergétiquement les mains à leur rechute prochaine, et peut se voir infléchir notamment rythmiquement d'un mouvement antagoniste des poignets. Écrire d'après les traces pourrait ainsi signifier re-tracer une ou plusieurs phases d'énergie potentielle d'un corps toujours en relation avec d'autres corps (*a minima*, celui de l'observateur) : en somme, dépeindre des sentiers d'actualisation.

Mais s'il y a de l'énergie du tracer dans le *ductus*, comment ce dernier est-il accessible aux sens du descripteur ? À nouveau, on ne peut répondre à cette question qu'à condition d'en clarifier les termes : si « accéder » au *ductus* signifie le trouver devant soi comme l'on observe un objet réifié, alors il est proprement inobservable, et il convient si l'on veut étancher notre soif d'objectéité de nous convertir à la *mimesis* des réalistes. En revanche, si par « accéder » l'on entend quelque chose comme « suivre les traces de », alors il revient de

180 Paroles de la chanson « Le Métèque » (1969) de Georges Moustaki.

181 *Lemme* III de la partie II de *l'Ethique* de Spinoza, « De Mente », dans la traduction de Bernard Pautrat (Seuil).
Disponible en ligne : http://spinoza.fr/lecture-des-axiomes-et-des-lemmes-physiques-du-de-mente/

182 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 67.

183 *Ibid.*

s'en remettre à la dimension énergétique – selon la définition simondonienne – des traces. Si l'on s'en tient à une compréhension élargie de la proposition définitionnelle de Tim Ingold[184], les traces reflètent toujours des échanges de matières et d'énergies, et sont ainsi comme les témoins de relations passées, présentes comme en devenir. Leur souffle, ou leur métastabilité – qui est à la fois la résultante d'une histoire et l'espace même de leur devenir – est pour l'ethnographe l'espace de leur description qu'il anime de la question suivante : de quelles transformations ou réactions cette trace a-t-elle, est-elle, pourra-t-elle encore être le creuset ?

Il ne faut pas seulement entendre dans la triade de l'avoir, de l'être et du pouvoir une acception pauvrement linéaire du temps, mais bien plutôt le constat d'un entrelacs que l'ethnographe ne pourra toujours que variablement déplier. J'entends donc que la description ethnographique comme écriture d'après les traces tient fondamentalement d'un jeu de pistes ; le danseur-descripteur est en quête de traces comme d'autant de chemins parcourus et donc d'histoires en devenirs. Pour les gestes qu'il observe et qu'il imite, donc, « il ne s'agit pas de trouver une solution mais d'expérimenter et d'abord de frayer des passages et de rendre compte de processus de transformation[185] ». Ce processus, qui implique une maturation, est une opération par laquelle l'imitateur se dé-brouille dans ses sens et dans son corps, et suppose donc du brouillard et du brouillon. Ainsi que nous le rappelle François Laplantine, son mouvement serait plutôt celui de l'« esquisse[186] » qui consiste « à raturer, à se tromper, à hésiter et non à fixer, stabiliser[187] ».

*Anvers, 22 août 2015, sur le plateau de la Rode Zaal*

**Patrick**. - So we are here. Tac.

**Johnny. -** Ah ok, the hips go forward first ? Or to the left ?

---

184 « Nous définirons la trace comme la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu. Il existe deux grandes catégories de traces : la trace additive et la trace soustractive. », Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 62.
Élargir cette première définition consistera ici à y adjoindre une pensée des traces atmosphériques : « Ainsi, à quelle famille pourrait appartenir la traînée blanche produite par le passage d'un avion, ou par la particule subatomique dans une chambre à brouillard expérimentale ? À quelle catégorie pourraient appartenir les éclairs en forme de fourche ? Ou le sillage d'un parfum ? Ce sont très certainement des traces, mais vu qu'elles ne s'inscrivent pas sur des surfaces solides, elles ont l'apparence de fils. », Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 71.
185 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 133.
186 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 90.
187 *Ibid.*

**Patrick**. - Forward, and then tac.

**Johnny**. - Ok, so over forward to the left. Ok got you.

**Patrick**. - So I think now you're in a good position to...

**Johnny**. - Oh shit one more time.[188]

C'est sans doute ici que commencent vraiment à se jouer la qualité et l'ancrage du processus d'éducation anthropologique défendu par Tim Ingold : dans les détours de l'acte toujours prospectif et jamais assertif du re-traçage des *ductus* de nos compagnons (fig. 10). Le temps est donc venu de nous rapprocher des artistes avec lesquels nous avons engagé le voyage, et de nous poser avec eux une question : *qu'est-ce que faire des brouillons* dans la Rode Zaal ?

## 4. À l'écoute du matériel qui vient : sensibilités allagmatiques

Sitôt la question posée, des fils de réponses semblent jaillir gueules ouvertes et dents saillantes depuis les eaux troublées du théâtre : faire des brouillons, c'est « rater, rater encore », dans l'espoir de finir par « rater mieux », aurait dit Beckett. Et ça n'est pas tout à fait confortable, même si le 20 août, Dimitri Jourde se paye le luxe d'un brin d'optimisme : « Bah tu te trouves toujours un peu mieux que la fois d'avant quoi.. ». Voilà sans doute la brûlante actualité du chantier de débrouillage dans lequel je me trouve plongé. Il m'apparaît donc qu'à Anvers, on ne peut véritablement réfléchir le « brouillon » sans penser conjointement le « difficile », à savoir : « ce qui n'est pas facile », ce qui échappe (di-) au *facere* des artistes. Et la chose ne devrait pas surprendre. Si nul danseur n'aurait su prédire ce à quoi allait ressembler la chorégraphie de *Fractus V*, si, comme les poètes du philosophe John Dewey, les artistes « s'efforcent eux aussi d'atteindre un objectif qui n'est anticipé que de manière imparfaite et imprécise, et progressent en tâtonnant en quête de l'identité d'une aura dans laquelle leurs observations et leurs réflexions se perdent[189] », il n'en demeure pas

188 « Patrick. - Donc tu es ici. Tac / Johnny. - Ah ok, les hanches vont vers l'avant d'abord ? Ou sur la gauche ? / Patrick. - Vers l'avant, puis tac. / Johnny. - Ok, vers l'avant qui emmène vers la gauche, j'ai compris. / Patrick. - Je pense que tu es dans une bonne position pour… / Johnny. - Eh merde, encore une fois. »

189 DEWEY, John, *L'art comme expérience* [1987], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Folio, 2010, p. 80, in Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 43.

Figure 10. Patrick Williams transmet l'une de ses phrases de hanches à Johnny Lloyd sur le plateau de la Rode Zaal.
Photogrammes du 4 septembre 2015.

Martin Givors

moins que l'artefact qui se bricole au plateau est d'ores et déjà riche de matériels chorégraphiques qui l'ont précédé et qui s'apprêtent désormais à le composer. Or en cette période de répétitions, la spécificité de ces matériels tient dans le fait que, d'une part, ils ne sont pas communément partagés, et d'autre part, ils sont complexement tissés par des spécialistes, donc complexement partageables à des novices[190].

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Martin**. - Are there still some material that resist to you, that you have difficulties to emb...
>
> **Johnny**. - Of course ..! Of course.. All of it... I mean, right now, there isn't so much material which is coming from my own improvisation, which I taught to the other dancers, which has been the case in all the other pieces. In *Shell shock*, some of it was mine, so there are moments when I'm like: "Oh I really feel home in this". The *body percussions* is, this is from me and I feel relaxed in it. But I mean, the floor work is from Dimitri it's freakin' hard, the tutting is from Twoface and it's freakin' hard [...] So no, right now I'm not relieved inside of the choreography. I don't get to rely on that subconscious state yet, I'm still working on getting everything[191].

Ce que l'on pourrait entendre dans ces mots de Johnny Lloyd, c'est que la mise en commun des matériels, qui est l'une des opérations maîtresses du processus de création, semble porter intrinsèquement le principe même de difficulté, c'est-à-dire : l'inadéquation des compétences entre danseurs et matériels. Ou, dit plus précisément : l'étrangéité des *ductus* soumis à l'imitation, et donc à l'esquisse. Au sujet de cette étrangéité, l'on serait tenté de répondre qu'elle s'estompera avec le temps. Qu'un jour, le danseur se sentira chez lui dans chaque pas. Peut-être. Il est vrai qu'il transmettra un jour à ses élèves d'Utrecht aux Pays-Bas le matériel de sol. Mais ce temps n'est pas celui de quelques semaines anversoises, mais celui

---

190 « Dimitri.- T'as vu, ça va vite, et c'est là que je dis il y a un côté où c'est très pointu au niveau danser de réussir à dissocier le haut le bas. C'est technique tu vois ce qu'on fait à chaque fois. ». Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 116.

191 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 160.

« Martin. - Est-ce qu'il y a encore des matériels qui te résistent, que tu as des difficultés à inc… / Johnny. - Bien sûr ! Bien sûr… Tous… Je veux dire, pour le moment, il n'y a pas tant de matériel que ça provenant de mes propres improvisations, que j'ai transmis aux autres danseurs, ce qui a été le cas dans d'autres pièces. Dans *Shell Shock* par exemple, quelques uns venaient de moi, donc il y a des moments où je me dis "oh on se sent comme à la maison là dedans !" Les percussions corporelles en est un, c'est de moi et je me sens très détendu à l'intérieur. Mais ce que je veux dire, le matériel de sol vient de Dimitri et il est super dur, le tutting vient de Patrick et il est très dur […] Donc non, maintenant, je ne me sens pas détendu à l'intérieur de la chorégraphe. Je ne peux pas m'appuyer sur un état subconscient encore, car je travaille encore à tout apprendre. »

de plusieurs mois, voire de plusieurs années de tournées, et sera l'objet de notre troisième partie. Revenons en donc à la Rode Zaal.

Un processus d'éducation par imitation observé dans le cadre d'un processus de création de spectacle ne peut être pensé indépendamment de sa contrainte temporelle : « a time line, a due date[192] » (Johnny) que l'on appelle la première. Si cette dernière ne les empêche pas de penser les processus d'éducation sur le long terme – « le flamenco, peut-être que dans deux trois ans j'y arriverai à peu près[193] » (Larbi) –, elle fixe néanmoins une échéance à laquelle la chorégraphie devra être présentable, c'est-à-dire, dans ce contexte-ci, structurée et presque sue[194]. Pour parvenir à cette fin, les danseurs ne sont bien sûr pas les maîtres de leur temps, ou plus exactement, ils font ce qu'il peuvent avec le temps que la production leur a trouvé. Du fait de la dimension éducative de la création de *Fractus V*, cette échéance exerce directement une pression sur les capacités d'apprentissage des danseurs[195], et non pas uniquement sur ce que l'on pourrait caricaturalement nommer leur « inventivité ». « Caricaturalement » seulement, car ainsi qu'en témoignent certaines des reformulations observées au cours d'entretiens ou de discussions informelles, l'apprentissage et l'imitation des danses impliquent avec une certaine insistance un travail dit de « recherche personnelle » (Fabian) fait de « blocages »[196] comme de trouvailles. Dans un pareil contexte, la contrainte temporelle

192 *Ibid.*, p. 161.
« une date limite »
193 Notes de répétitions du 11 septembre 2015..
194 Si les danseurs n'ont pas tous la même relation à l'enjeu de la « maîtrise » des matériels chorégraphiques en vue de la première du spectacle, le seul affichant une certaine détente à ce sujet n'est autre que le chorégraphe : « À un moment donné je m'en fous si je connais tous les déjà ou pas encore, j'irai sur scène, j'ai pas ce rapport de la perfection ,j'ai pas ce rapport de la perfection. Il faut vraiment que j'ai tout bien avant.. non, même si j'ai le demi du matériel j'irai sur scène, parce que pour moi la scène est un espace d'exploration c'est pas un espace de comment dire 'aboutissement, non c'est encore un dialogue avec soi-même avec le public bien sûr mais aussi avec le sol avec les danseurs, donc je me permets beaucoup d'erreurs »
Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.
195 « Johnny. - But of course the mind is in an uncertain place. At that moment you're leaning somebody else's material which is usually much more difficult of course because it's just something your body doesn't have done before and you're in a situation you need to get it very quick. »
Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 158-159.
« Johnny. - Mais bien sûr que l'esprit est dans une zone inconfortable. En ce moment, tu es en train d'apprendre le matériel de quelqu'un d'autre, ce qui est d'ordinaire bien plus difficile puisque c'est simplement quelque chose que ton corps n'a pas fait auparavant et tu es dans une situation où il faut que tu l'apprennes très vite. »
196 « Fabian.- Je pense que vraiment et ça je le répète, pour rentrer dans ce spectacle, dans ce concept, je pense que tout le monde à notre manière on a eu cette sorte de blocage, pas blocage non plus mais de recherche personnelle, des fois ça allait des fois ça n'allait pas, parce qu'on était dans cette hésitation, mais je pense que vraiment c'était primordial qu'on vive ça pour qu'aujourd'hui pour aujourd'hui ça se fait vraiment... »

est ce que j'appellerai avec Gilbert Simondon une contrainte allagmatique au sens où elle est une contrainte d'opérations. Que faut-il entendre par là ? Au fil des pages de ses « manuscrits préparatoires[197] », le philosophe s'emploie à définir l'allagmatique comme « la théorie des opérations[198]. ». Du grec ancien *allagma* (άλλαγμα), signifiant le « changement » tout autant que « l'échange », et de *allagmatikos* (αλλαγματικος), « qui concerne les échanges » ou « l'art des échanges », le terme pourrait désigner le cœur battant de sa thèse, à savoir l' « opération », étant entendu que « l'opération est ce qui fait apparaître une structure ou qui modifie une structure[199] ». Saisi plus spécifiquement dans le contexte d'un processus d'individuation, la notion se déploie ainsi : « [L'individu] est ce en quoi une opération peut se convertir en structure et une structure en opération[200] ». Ainsi que l'étymologie nous invite à le penser, ces conversions sont toujours des théâtres d'échanges, et plus spécifiquement d'échanges énergétiques, lesquels conduisent précisément à la génération ou la modification – qui peut être un entretien – de structures. Mais ce qu'il nous importe de relever, c'est que « la *théorie allagmatique* introduit à la théorie du savoir comme à la théorie des valeurs. Elle est *axiontologique*, car elle saisit la réciprocité du dynamisme axiologique et des structures ontologiques. Elle saisit l'être non pas en dehors de l'espace et du temps, mais préalablement à la division en systématique spatiale et en schématisme temporel[201] ». Autrement dit, l'allagmatique pense à la fois les directions que les temporalités des transformations de l'individu ; son devenir dynamique comme son devenir structurel ; l'opération embrasse les valeurs dans un sens presque canguilhémien et les états de passage ; elle est polarisation de matières-énergies dans l'espace et le temps qui s'annoncent. Qu'il me soit donc permis d'emprunter ce terme à l'auteur pour faire entendre cette théorie de la connaissance aux allures peut-être abstraites au travers d'une perception si présente à l'esprit des danseurs en cette période anversoise. Par perception allagmatique je n'entendrai nulle autre chose qu'une forme d'appréciation – avec toute la dimension d'incertitude que cela suppose – du potentiel de transformation de l'être dans un temps et un espace donnés. Si la temporalité de la création

---

Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 184.

197 Gilbert Simondon, « Allagmatique », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 529.

198 *Ibid.*

199 *Ibid.*

200 *Ibid.*, p. 535.

201 *Ibid.*

opère comme contrainte allagmatique, c'est qu'elle contraint spatio-énergético-temporellement les opérations de transformations envisageables – étant entendu que l'on ne peut toujours anticiper ni l'intensité ni l'efficience d'une opération, mais qu'un danseur expérimenté peut plus ou moins estimer (ou en tout cas estime) allagmatiquement ce que représentent cinq heures de répétitions, et plus spécifiquement, cinq heures de répétitions avec une réserve d'énergie disponible qui va en s'amenuisant, notamment à la charnière des mois d'août et de septembre. Pour Johnny Lloyd, le reste est donc affaire de priorisation, de stratégie et de gestion du stress (« a killer for memory[202] » (Johnny)) ; et à ce jeu, même la transformation n'échappe pas toujours aux ruses de la rationalité :

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - I always make an excel list of everything I'm in... (*il saisit ma mine circonspecte : j'ai compris « excellist », mon visage se plisse*) I mean, I really have a list of the choreographies I know, like about how much of that choreography, if it's 50% or 90%.. And so, I feel relaxed with the eleven days that are left because I know, ok: the tango I still really need to practice for a couple of hours, the floor work I need to work on the transitions for a couple of hours, but I had these hours up and I realize "oh I have enough"... well, hours[203]...

Aussi bancal ou incertain ce sens allagmatique et surtout sa conversion en pourcentage puissent-t-ils paraître – et je les pense en réalité plus fins que ce qu'une pensée deleuzienne *r*amollie de l'intensité et de l'aléatoire pourraient nous laisser penser –, ce sens, ses observations et ses prédictions sont ici omniprésents. Et pour cause : son objet est le sujet même du processus de création, à savoir la mesure des potentiels de transformations d'une structure, et ici plus spécifiquement, l'appréciation énergétique donc rythmique et topologique du potentiel de variation des habitudes kinesthésiques des interprètes. Car ce que l'on entend par opération de transformation (un pléonasme pour Simondon) peut en réalité se subdiviser ou se déplier dans un ou plusieurs continuums pouvant aller du réversible à l'irréversible, de

---

202 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.
« mortel pour la mémoire »

203 *Ibid.*, p. 160.
« Johnny. - Je fais toujours une liste excel des choses que je suis en… Je veux dire, je fais vraiment une liste des chorégraphies que je connais, en précisant à peu près à combien de pourcent j'ai une chorégraphie, 50 %, 90 %… Et de cette manière je me suis plus détendu avec les 11 jours qu'il reste parce que je sais que, ok : le tango j'ai encore besoin de pratiquer une paire d'heures, j'ai besoin de travailler encore les transitions du matériel de sol, et j'ai eu ces heures doc je réalise que "ok, j'en ai assez"… d'heures. »

l'engageant ou du coûteux au modique ou au négligeable, et par là, mais dans la direction de l'avenir, de l'allagmatiquement probable dans un temps et un espace donnés à l'allagmatiquement improbable.

À Anvers, je suis le témoin – à deux reprises espacées entre elles de quelques jours – d'une scène de micro-transmission *a priori* anodine entre Larbi Cherkaoui et Johnny Lloyd : le premier semble aider le second à travailler cette posture que l'on appelle le pont, et qui consiste globalement à étirer l'intégralité de la face antérieure du corps en se courbant à la manière d'un arc, les paumes et les plantes ou doigts de pieds en appui contre la Terre et poussant vers le Ciel. L'objet du travail est le suivant : les paumes de mains positionnées contre le mur, le danseur, en prenant la posture, doit maintenir son buste le plus éloigné possible de ce même mur. Le mouvement – par ailleurs si appréciable pour qui écrit de longues heures – tend les bras dans une oblique et provoque, par la poussée des mains, un abaissement des épaules et une ouverture des omoplates comparable à ceux de bien des équilibres acrobatiques. Alors que j'échange avec Larbi Cherkaoui sur ses propres pratiques de *training* et notamment de yoga – et plus précisément, sur leur rareté pendant les temps d'échauffement –, j'en profite pour évoquer avec lui ces épisodes avec Johnny Lloyd :

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

> **Larbi**. - C'est parce que lui, il a des problèmes de.. d'épaules, et il aimerait être plus souple. Et en fait, la souplesse qu'il doit trouver c'est une souplesse dans ses épaules. Donc j'essayais de lui montrer à quel point il pourrait encore trouver de l'espace encore plus loin dans ses bras. Parce qu'il a un style de danse très saccadé et personnel, et il est très musclé ici aussi, donc quand il monte les bras il les monte avec certains muscles, donc ça crée une personnalité. Mais c'est pas toujours le mouvement que d'autres font. Patrick fait ça, un autre fait ça. Donc en fait, j'essaye de pratiquer une sorte.. oui.. de correction sur quelqu'un comme lui qui est ouvert à ça, à dire : « Tu pourrais bouger avec ce muscle là ou ce muscle là, essaye un peu, juste pour avoir une variation sur ce que tu sais déjà ». Plutôt que de dire : « Voilà toi tu fais à ta façon ». Parce que, les façons, voilà, on a mille façons de faire des choses, donc à un moment il faut aussi qu'on se mette d'accord à se dire on va essayer de le faire comme ça. Et après, il y a des mouvements, comment dire… très très difficiles… et il y a des choses que tu te dis : « Ça c'est juste un muscle que tu dois réveiller et ça prend deux semaines et tu l'as réveillé et puis ça marche ». Donc faut pas non plus.. oui, parfois les gens se cachent un peu derrière un style, et je dis : « Non, on n'a pas de style, on a des habitudes ». Et ces habitudes, dans

> leurs connexions les unes aux autres créent un style, et si on change notre habitude on change notre style[204].

Se dessinent ainsi au travers des mots du danseur et chorégraphe la question maîtresse de l'allagmatique du processus de création de *Fractus V* : où est-on à la fois disposé et en mesure d'opérer des variations ? Observons que Larbi Cherkaoui réserve deux traitements tout à fait distincts aux termes de « façon » et de « manière ». Si le travail de l'interprète consiste selon lui à « trouver […] la capacité à intégrer une manière de faire les choses[205] » (et non pas seulement, car la distinction est considérable, « d'intégrer des choses »), il invite ce dernier à ne pas toujours travailler « à [sa] façon ». Peut-être y a-t-il du trop façonné dans la « façon », et peut-être y -t-il à l'inverse dans le *ductus* de la « manière » – dans son vide ou plutôt son appel d'air – la possibilité d'une ex-ploration dans le trace*r*. Derrière les façons, donc, se trouve l'ombre de la fixité, peut-être de l'immobilisme, ou en tout cas une asphyxie de l'individu*é* trop attaché au déjà-là de sa structure kinesthésique – une forme de conservatisme ontologique. Face à lui, Larbi Cherkaoui oppose ce qu'il nomme d'abord des « corrections », avant de se reprendre et de remplacer le terme par celui de « variations ». À l'instar de la puissance de l'osmose, la variation ne défait pas ce qui est mais serpente depuis le déjà-su. Elle est structuration, mais, comme le dirait François Laplantine de l'écriture scientifique, elle procède « de façon oblique, par tâtonnements[206] ». C'est précisément dans cet espace, l'espace de cette trajectoire oblique, que le sens allagmatique se montre le plus influent, car en lui repose pour partie la décision de travailler « à sa façon » ou « à la manière de », selon, d'une part, le désir, et d'autre part, une certaine appréciation de l'horizon séparant la répétition présente de la première. Car il est évident que la seconde modalité d'apprentissage est autrement engageante, et par là même, chronophage autant qu'énergivore – pour le danseur apprenant comme pour le danseur enseignant – et qu'elle ne peut en cela être méthodiquement appliquée à l'intégralité des matériels du spectacle, car ici, le temps se raréfie, autant que l'énergie. Lire le processus de création de *Fractus V* comme une entreprise de tout faire « à la manière de » serait non seulement rudement simplificateur quant à la complexité des événements mais risquerait d'induire un contresens brutal qui laisserait penser que

---

204 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 79-80.

205 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 86.

206 François Laplantine, *Quand le moi devient autre*, *op. cit.*, p. 96.

« l'écologie de l'éducation[207] » explorée par les artistes ne se peindrait qu'à l'aide d'une seule et unique modalité d'apprentissage – la réalité m'apparaît autrement baroque, et sa singularité sourd au contraire de cette bigarrure. Notons à ce sujet que l'invitation à l'éducation de Larbi Cherkaoui se formule relativement souplement : « essayer de faire comme ». De « à sa façon » à « à la manière de », il y a de nombreux chemins de traverse, de haltes et de refuges. Ces notions étant par ailleurs tout à fait théoriques, gardons nous de les penser trop fermement : laissons les être, pour nous comme pour les danseurs, d'éloquents horizons. Par ailleurs, pour autant que ni le rocher de Sampzon ni le massif du Tanargue ne sont les bords du monde d'un montréalais, car se déploient derrière eux les plaines du Gard et les massifs de la Loire, aucune de ces deux modalités d'apprentissage n'est tout à fait une borne, ils sont tout au plus des repères, et le paysage de *Fractus V* en inclut en réalité au moins un troisième : celui de l'échec et de l'abandon, qui est un « essayer », voire un « essayer sans espoir de réussite » – et peut-être parfois, un « même pas essayer ».

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

**Martin**. - What kind of skills do you still have to work on ? You were talking about Dimitri's material...

**Johnny**. - Well.. Dimitri is a trained-circus artist-acrobat... (*ses mots, leurs sous-entendus, la situation le font rire*) So that's... so there is just so many things which he can do and we can't yet and... and some of the things he shows I understand, and some of them I try and I think like: "I'm never gonna get this". And I still try to get and just wait 'til Larbi kicks me out of that part of the choreography (*cette fois nous rions franchement tous les deux*)... which he will probably do.. ! Like right now Dimitri's choreo we are talking about, everybody is kind of swarming in and jumping in and out of the choreography and of course we get to skip some... I mean... but of course.. of course it's like that because we are looking for ensemble works but we are relying on people's expertise.. Also I could do a lot on body percussions which isn't being done by the ensemble and also in my own vocabulary, which isn't[208]...

207 Citton, Yves (postf.), « Sciences de l'éducation ou arts de l'attention ? », in Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 106.

208 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 160-161.

« Martin. - Quel genre de compétences il te faut encore travailler ? Tu parlais du matériel de Dimitri…. / Johnny. - Eh bien… Dimitri est un artiste de crique et acrobate entraîné. Donc… il y a juste tellement de choses qu'il peut faire et que nous ne pouvons pas encore faire et… et parmi les choses qu'il nous montre, j'en comprends certaines, mais pour d'autres je vais d'abord essayer puis me dire : "J'arriverai jamais à avoir ça". Mais j'essaye toujours et j'attends en attendant que Larbi m'éjecte de cette partie de la chorégraphie… ce qu'il va probablement faire ! En ce

Dans la structure chorégraphique présentée lors de la première à Anvers, comme dans toutes les suivantes par ailleurs, deux séquences d'ensemble contiendront du matériel chorégraphique de sol écrit par Dimitri Jourde[209]. Ces danses, effectivement marquées par les entrées et sorties régulières de danseurs, sont parmi les témoins des échecs et abandons de l'apprentissage. L'acrobatie ainsi que le chant – si l'on songe à l'apprentissage avorté de ce dernier par Patrick Williams – ont sans doute cela d'exigeant qu'ils ne souffrent les à peu près ; ce n'est pas que le *tutting* ou les *body percussions* en pâtiraient moins, mais que le corps de leur danse est composé de mouvements pour la plupart accessibles au premier abord par les danseurs ; j'entends par « accessibles » : effectuables les uns à la suite des autres physiquement parlant – bien qu'imparfaitement ; le vocabulaire de sol de l'acrobate, quant à lui, demande parfois quelques acquis que nul danseur dans un pareil contexte ne peut envisager acquérir ou retrouver.

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - In the process we have eleven days left to get all of the material, and if Dimitri comes out with a flip and we are all supposed to flip, I'm gonna say: "hey Larbi, look, can I play the guitar here?" (*nous rions à nouveau*[210])

Parallèlement, si l'échec nous apparaît avec une certaine force dans le cas de l'apprentissage des mouvements acrobatiques, il est tout aussi observable – bien que dans une forme mineure et presque discrète – lors des temps dédiés à la poursuite collective de l'écriture d'un matériel étranger, notamment lors de la seconde quinzaine du mois d'août. Ainsi la poursuite de l'écriture du *tutting*, en ceci qu'elle suppose l'acuité d'une sensibilité à la fois très visuelle[211] et d'ensemble parce que sa dramaturgie repose sur des formations et des transformations de dessins angulaires collectifs, a-t-elle pu laisser sur le bord du chemin plusieurs danseurs, dont l'acrobate.

---

moment même la choré de Dimitri dont on parle, tout le monde rentre et sort et bien sûr il faut éviter certains passages mais… Mais bien sûr que c'est comme ça parce que nous cherchons des danses d'ensemble tout en se reposant sur l'expertise des personnes. Je pourrai également faire beaucoup de percussions corporelles, qui ne sont pas pratiquées par l'ensemble mais qui est aussi dans mon vocabulaire ce qui n'est pas... »

209 Le *floor material* faisant suite au *solo* de Dimitri Jourde, ainsi que la seconde partie des *hips*.
Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

210 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 161.
« Il nous reste 11 jours pour apprendre tout le matériel, et si Dimitri arrive un flip, et que l'on est tous supposés faire le flip, je vais demander : "Larbi, regarde, est-ce je peux jouer de la guitare ici… ?" »

211 Il n'y a pas de miroir dans les studios de travail de la compagnie à Anvers.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - C'est beaucoup sur des logiques et des pensées de mouvement de groupe, d'être toujours un. Ça moi c'est vraiment quelque chose que je connais pas que moi je sais pas faire, et j'ai pas d'idées de logiques et de ça et du coup je me sens pas hyper utile à ça,. C'est vrai, je sens par exemple que Patrick il sait beaucoup plus ça tu vois, des logiques de qui peut aller où, qu'est-ce qui peut se faire là à droite pendant que l'autre il fait ça à gauche. Pour moi c'est un peu du chinois ça, donc j'essaie de trouver. Si j'ai une idée je la propose, mais souvent je me retrouve plus à être un peu passif, à essayer de faire la forme qu'il faut que je fasse[212].

L'allagmatique connaît des limites que le sens allagmatique s'essaie à flairer, et qu'il s'essaie à les flairer n'empêche pas pour autant les danseurs d'essayer. L'expérience des limites est ainsi l'une des composantes majeures du processus d'éducation de *Fractus V*. Signe-t-il la fin d'une transformation ? Peut-être, oui, avec toute la fatalité que cela semble induire. Si l'apprentissage « à la manière de » demande parfois d'être « malin » (Dimitri, au sujet de Larbi), il peut également inviter au retrait. Ce mouvement souvent se dit ou plutôt se maudit car il relève de ce que François Laplantine propose de nommer « les deux non-dits de la performance : d'une part la possibilité de rater le but que l'on s'était fixé et d'autre part, tout ce qui s'élabore, souvent avec difficulté, à travers les détours[213] ». La pensée du ratage, en tout cas telles qu'avancée par l'ethnographe et entendue lors des entretiens, ne saurait effectivement se penser indépendamment d'une forme de succès qu'il nomme « performance[214] ». Et l'auteur d'ajouter au sujet des « comportements performatifs » : « Tout se passe comme si ces derniers procédaient d'une conviction initiale : l'affirmation d'un principe d'adéquation entre le percevoir, le faire et le dire[215] ». Je serais tenté d'ajouter le « désirer » à cette triade, car si l'efficience allagmatique de *Fractus V* connaît tant de bigarrures, c'est aussi que l'orientation vers une modalité d'apprentissage ou une autre est inextricablement liée aux désirs des artistes – donc absolument variable –, et que ces désirs peuvent donner lieu à des « plaisirs » (Dimitri) qui seront éventuellement des générateurs ou des stimulateurs d'énergie :

---

212 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 120.

213 François Laplantine, *Quand le moi devient autre*, *op. cit.*, p. 96.

214 Voir le chapitre 2 « Performance. Dits, non-dits et interdits. » de l'ouvrage de François Laplantine *Quand le moi devient autre*.

215 François Laplantine, *Quand le moi devient autre*, *op. cit.*, p. 97.

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - But Dimitri's floor material is a very strong material, it's beautiful, and if we get it to a certain professioncy it's going to be powerful so you know... you work hard at it. And I also really like it. I'm a fan ... so I have also to .. to get it for me[216].

C'est donc qu'il faut revenir à et faire cas de l'idée que l'allagmatique, écrivait Gilbert Simondon, est axiontologique. Au delà du postulat, le terme invite à regarder un phénomène extrêmement saillant dans la Rode Zaal : l'éducation, en ce qu'elle tient pour partie d'un « art de l'échange » (*allagmatikos*, αλλαγματικος), est tributaire d'un régime de valeurs – plus ou moins dynamique lui-même, au sens où le processus de création pourra être l'occasion de sa transformation – *et* d'une structure – des corps d'interprètes chargés d'histoires et de potentiels. L'influence du couple formé par ce régime de valeurs – axiologie – et cette structure – ontologie – n'est non pas seulement tolérée dans les apprentissages, mais bien plutôt interrogée, questionnée et mise au travail : dit autrement, les affinités et capacités déjà-là et en-devenir n'ont pas ici de rôle secondaire, mais jouent un rôle nodal dans l'écologie des investissements éducatifs et même dans la co-écriture ou la danse d'ensemble de certains matériels chorégraphiques. Dans une perspective ontogénétique et non structurale, ce qui importe n'est pourtant pas seulement d'observer que le jeu des affinités et des structures opère allagmatiquement et infléchit les processus de transformation, mais de comprendre que le processus éducatif implique leur double détermination ou (dé-)termination : une détermination au sens latin traditionnel de *determinare*, « fixer les limites », et une détermination à l'étymologie plus fantasque, formée du préfixe privatif dé-, « déplacer les limites ». C'est dans l'espace ouvert par ces deux opérations et le temps offert par la production que semblent aller et venir les apprentissages. La pratique proprement éducative de *Fractus V* ne s'arrête pourtant pas seulement à ce constat – somme toute assez entendu – mais me paraît autrement intéressante en ce qu'elle ne se contente pas seulement de travailler au jeu d'une (dé-)termination axiontologique mais suppose également de le *ré*fléchir – et non pas tout à fait, nous le verrons, de le penser, au sens de « s'en faire une idée ». Tant en situations de pratique qu'en entretiens ou lors de discussions informelles, il m'apparaît que les

---

216 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 121.
« Mais le matériel de sol de Dimitri est un matériel très fort, très beau et si on arrive à l'avoir avec un certain degré de maîtrise, ça va être très puissant, alors tu sais… Tu travailles dur pour ça. Et je l'aime beaucoup aussi. Je suis un fan… Donc il faut aussi que… je l'apprenne pour moi. »

danseurs sont non seulement attentifs mais également parfois attentionnés envers deux processus corporels nodaux dans le jeu de cette (dé-)termination : ces processus, nous pourrions les nommer avec le philosophe Bernard Aspe d'une part le filtrage membranaire et d'autre part la dynamique vitale. La membrane cellulaire, en ce qu'elle constitue la « surface[217] » d'un corps – c'est-à-dire, *a minima*, entre « un espace intérieur et un espace extérieur » –, « est un opérateur de filtrage qui sélectionne les éléments susceptibles d'entrer (air, nourriture) et empêche l'intrusion de certains autres (virus)[218] ». L'auteur ajoute : « C'est parce qu'une membrane fonctionnelle existe pour chaque organisme que peuvent être maintenues ses structures internes, c'est-à-dire les conditions favorables à sa perpétuation et sa capacité à affronter les éléments indésirables qui percent régulièrement le filtre membranaire[219] ». Le filtrage membranaire est donc cette opération par laquelle se régulent les pratiques d'absorption et d'excrétion d'un corps et, par là, les variations de son intégrité, c'est-à-dire de son devenir. Ces variations structurelles, qui sont irréductibles mais proches des accroissements et des affaiblissement de puissance que l'on retrouve chez Spinoza, sont ainsi le fruit d'une activité à la fois interne et externe de la membrane. Mobilisant la pensée du psychologue Didier Anzieu, Bernard Aspe invoque ainsi la « double fonction[220] » de la membrane : « de protection sur le versant externe, d'inscription sur le versant interne ». Alors qu'une image usuelle de l'éducation pourrait être celle d'un apport, d'une pure absorption, au sens presque de remplir, de « combler un vide[221] » dirait Tim Ingold, la modalité de filtrage à l'œuvre à Anvers est autrement polarisée.

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

**Martin**. - Donc tu sens que toi tu as ce plaisir de faire ce chemin avec eux, parce que tu ne le ferais pas seul ; mais est-ce que tu sens que dans ce genre de projet tu intègres ? Enfin tu t'adaptes, tu les imites, mais après tu sens que ça s'intègre en toi ?

**Larbi. -** Bien sûr, oui, mais je me fais même pas l'idée de... c'est pas... tu sais, c'est comme avec la nourriture. On la mange pour qu'on.. et y a des choses qui restent et y a des choses qui s'en vont. C'est naturel. C'est pareil avec l'information : il faut l'assimiler, et mais il faut aussi arriver à la laisser aller, et il ne faut pas tout garder.

217 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p.57.
218 *Ibid.*
219 *Ibid.*
220 *Ibid.*, p. 58.
221 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 18.

> J'ai tendance à être une éponge et à garder trop, mais je suis content aussi qu'il y a des choses qui ne sont que des passages, qu'il y a des choses qui viennent et qui s'en vont. Donc je ressens chaque apprentissage un peu comme ça[222].

Les processus d'apprentissage de *Fractus V* semblent ainsi marqués d'un mouvement, qui est en réalité un double-mouvement, qui est celui de l'*in* et de l'*ex*. Il n'est nullement question de rétention du savoir, de sa conservation, de son emmagasinement. Apprendre n'a rien d'une accumulation mais procède bien plutôt d'une circulation. Ce n'est pourtant pas exactement que les artistes poussent les éducations indésirables vers la sortie à grands coups d'intentions purificatrices, mais plutôt que, sous l'effet de quelques obscures opérations, certaines prennent racines quand d'autres seront exfiltrées par les eaux. C'est ici que la (dé-)termination commence à se faire (dé-)terremination, au moment même où le processus de filtrage membranaire cède la parole à un second processus, la « dynamique vitale[223] ». Bernard Aspe, rappelant précédemment quelques éléments de la pensée simondonienne dont il est – nous l'aurons remarqué – empreint, nomme « dynamique vitale » ce mouvement par lequel le devenir, s'il est un mouvement de perpétuation, est toujours, « pour être tel », « aussi un processus d'amplification ». Or, et c'est là que cette pensée nous intéresse, l'amplification n'est pas l'accumulation en ceci que la première pense la fécondité quand la seconde fait plutôt cas de la quantité ; il n'y a pas tout à fait d'opposition entre elles, mais plutôt une divergence dans les modalités de structuration d'un ensemble (et de ce qui l'excède). Pour le dire autrement : la première se structure par épreuve – au sens « d'action d'éprouver » – d'une fécondité et suppose donc un accroissement, la mise en croissance d'un germe, quand la seconde structuration tient plutôt de l'adjonction, de la multiplication d'éléments, qui – et c'est là toute la chose – ne regardent pas à leur alchimie. Si la dynamique vitale est intimement enchevêtrée au filtrage membranaire, c'est qu'elle en est en quelque sorte le développement par le truchement de l'épreuve de la fécondité.

---

222 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 81-82.

223 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 49.

# CHAPITRE VI.

# LE CONTEMPORAIN COMME HORIZON

**1. Suivre le *gingado***

**2. Le disciplinaire et le contemporain**

**3. Danser au gré des spores**

> Chacun de nous, dit Laban, a un 'style' dans la façon de s'articuler à l'environnement ou aux autres. Les gestes de la vie quotidienne, le traitement de l'espace de proximité laissent apparaître es options de 'qualité' qui ne constituent pas notre rapport au monde mais qui, chose plus importante peut-être, l'irisent. Il y a, autour de tout être, un miroitement, qui surgit de son corps et de ses gestes. Et qui 'compose'. Comme le ferait le nimbe d'une luminosité invisible. Le danseur est celui qui prend corporellement conscience de ce faisceau diapré de registres existentiels, qu'il exploite chez lui, chez les autres, qui le développe, qui lui donne sens et portée[224].

Théoriquement, et en particulier sous la plume de Laurence Louppe, la danse contemporaine a pu faire de la démultiplication des styles et de la reconnaissance de l'idiosyncrasie des corps deux de ses dynamiques constitutives. Il n'aura toutefois échappé ni au penseur Michel Bernard ni aux auteurs de l'ouvrage *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud* (2018) que la formulation comme la mise en pratique de cet idéal s'est parfois rendue aveugle aux rapports de pouvoir qui le travaillent. La danse contemporaine est *aussi* un système de valeurs, une catégorie politique, un milieu, un circuit de production, et, en ce qui nous concerne ici plus directement, *un processus de formation des corps*. Ce dernier, plus spécifiquement, semblerait se définir par son libéralisme : « Le modèle homogénisateur est mort, vive le mouvement de la singularisation des corps. »

Quelles manifestations d'un tel principe se donnent à voir dans un contexte d'apprentissage ? En quoi les pratiques d'éducation observées dans les studios anversois, quand bien même elles seraient de type anthropologique, pourraient-elle accorder un espace à cette hypothétique dynamique singularisatrice des corps ? Pour répondre à ces questionnements, nous tenterons de suivre à la trace les techniques d'orientation et de frayage des interprètes au sein des apprentissages. Car recevoir ou vivre (*to undergo*) une éducation constitue toujours et déjà en un processus micropolitique mettant en jeu les valeurs d'un corps ainsi que sa manière d'être hospitalier envers les forces (plus ou moins instituées, plus ou moins autoritaires) qui l'influencent. La question à laquelle nous en venons pourrait donc se formuler ainsi : comment s'éprouve, techniquement[225], la fécondité du processus d'éducation à l'œuvre dans *Fractus V* ?

---

224 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 127.
225 Au sens simondonien de gestion des mouvements de matières et d'énergie.

## 1. Suivre le *gingado*

Le point par lequel nous commencerons sera celui de la traversée des apprentissages par les danseurs. De la même manière que « les danseurs ont tous leur manière de fatiguer » (Sharp), ils endurent les éducations à des *tempi* et par des approches et des pratiques relativement différents. C'est même précisément dans l'écart observé entre leurs différentes pratiques habituelles d'apprentissage et l'organisation effective du temps de travail de *Fractus V* que se révèle l'une des plus fortes empreintes de Larbi Cherkaoui sur la création : le danseur est aussi chorégraphe [chap. III] parce qu'il donne sa principale teinte à l'agencement spatio-temporel du mode de mise en culture des éducations au sein de la création.

Cette teinte, en quoi consiste-t-elle ? Et comment influence-t-elle les processus de (dé-)terminations, de filtrage membranaire, d'épreuve de la fécondité ? Nous commencerons à répondre à ces question en compagnie de deux danseurs aux propos éclairants car contrastés quant à leurs traversées des pratiques d'apprentissage : Dimitri Jourde et Johnny Lloyd.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri**. - Mais d'être sur le plateau et de toujours faire des choses... des fois, à part refaire des choses que j'ai apprises et que j'aime pas faire tout seul, parce que je me dis tout le temps que quand on refera cette séquence je la ferai avec tout le monde. Parce ce que seul j'ai du mal, tu vois. Johnny il est très comme ça : il refait chaque chose à la suite dans son coin. Moi j'arrive pas du tout à faire ça...
>
> **Martin**. - Ça t'ennuie ?
>
> **Dimitri**. - Ça m'ennuie, et en plus tout seul je ne m'en souviens pas donc je suis toujours en train de me dire : « Merde.. j'ai l'impression de perdre mon temps ». Puis tu vois, c'est trop laborieux pour moi de faire ça tout seul. Déjà j'essaie de chanter : je chante pour moi tout seul, pour essayer de réussir à chanter. Tu vois ça c'est un challenge pour moi... donc c'est aussi des fois tu trouves les endroits où t'as un challenge à faire. Mais des fois y a des journées où j'ai vraiment pas fait grand-chose et je ne sais pas où[226]...

Ce n'est pas la première fois que j'entends Dimitri Jourde qualifier le processus de création de « laborieux ». Je crois même qu'il vient juste de le prononcer à deux reprises quelques minutes avant : « Ça devient laborieux comme boulot, d'apprendre des trucs, c'est laborieux,

226 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 116-117.

mais, c'est comme ça...[227] » (Dimitri) Dans le « labeur », l'on peut entendre la fatigue, les efforts, la sueur. La consumation d'énergie. Ou, plutôt que sa consumation, sa conversion, laquelle pourrait aussitôt nous évoquer le labour : cette pratique par laquelle le paysan laboure c'est-à-dire ouvre la terre pour la mettre en culture. Nous sommes bel et bien en train de parler d'un processus d'éducation, et l'on pourrait pour l'heure dire au moins deux choses des apprentissages traversés par Dimitri Jourde : d'une part, l'acrobate ne les danse qu'accompagné – j'entends par là que si les matériels l'habitent plus ou moins consciemment à longueur de journée, il ne les esquisse vraiment (et ne s'en souvient) qu'en compagnie de ses partenaires ; d'autre part, puisqu'il ne les danse qu'accompagné, il arrive certains jours qu'il ne les danse que « peu » – la plupart du temps, parce que le plateau est pris par le travail d'une séquence qu'il ne danse pas. Pour l'acrobate, les répétitions de *Fractus V* aux alentours du 20 août sont constituées de temps d'apprentissage par osmose et imitations en groupe, et de pas mal de vide. Un vide qu'il pourra occasionnellement dédier à l'affinement de son solo, à l'observation de ses compagnons, mais qu'il ne consacre jamais à la révision – en tout cas en mouvement – des matériels d'ensemble écrits par ses partenaires ou par le collectif. Ce n'est pas là sa manière d'apprendre.

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri.** - Tu vois moi je l'ai vu dans des spectacles où il fait du flamenco, où il fait de la danse indienne, et c'est impressionnant comme il arrive à se fondre là dedans. Mais il sait qu'il ne fera pas exactement la même chose, donc il le déplace en se disant « je vais le faire autrement », et je pense que c'est là où il est malin. Tu vois moi par exemple, quand j'ai appris des acro, j'ai regardé des cassettes, des vidéos de break et j'ai essayé de faire un peu la même chose. Mais j'ai senti très vite que je ne ferai pas la même chose, donc j'ai l'impression que tu le prends comme un outil, « Tiens ouais c'est une bonne façon… »

**Martin.** - Comment tu l'as senti ?

**Dimitri.** - D'abord, y a : est-ce que tu peux le faire, tu vois, techniquement ? Est-ce que t'y arrives ? Est-ce que tu y passes du temps ? Parce que tu vois, des trucs de breaker, c'est du temps. Les mecs ils ne peuvent pas tricher. Pour faire ce qu'ils font, il faut qu'ils passent du temps à travailler dessus. Ou tu te dis « C'est vraiment ça que je veux faire, je veux y mettre toute mon énergie », ou tu te dis « Ouh.. je pense que c'est vraiment du boulot. » Tu sais, moi je ne suis pas très

227 *Ibid.*, p. 116.

> bosseur dans le truc de « Je vais le faire tous les jours pour y arriver ». J'ai l'impression que j'essaie quelque chose, et si j'y arrive je me dis que c'est fait pour moi, et si j'y arrive pas je me dis « Bon, tu sais quoi, je prends ce qui est à prendre dedans ». Mais je ne suis pas vraiment un mec comme ça qui va réussir à se dire « Je vais faire ça tous les jours pour que j'y arrive... »[228].

Dimitri Jourde semble avoir très tôt cultivé un mode d'apprentissage non pas autonome, ni tout à fait grégaire, mais plutôt longitudinal. Voire même, pour être plus exact, sinusoïdal. L'acrobate serpente, navigue et transverse les territoires des matériels qu'il veut faire sien : il y vient, mais par le côté, il s'en imprègne un moment, puis repart par un tout autre chemin ; puis au terme de quelques pérégrinations, il y revient, toujours sans s'y arrêter, toujours de biais, comme pour humer à nouveau le mouvement qui lui avait parlé, puis il en emporte quelque chose pour le transformer. Il transverse les milieux. C'est entre autre ce qu'il a fait des années plus tôt avec la capoeira, et c'est même peut-être l'une des choses qu'il a développée au contact de cette dernière, car le parallèle entre son mode d'apprentissage, voire même avec son attitude générale en bien des temps de la création, et ce qu'écrit François Laplantine à propos du *gingar* brésilien est en de nombreux points frappant :

> [Gingar] est une *manière d'être brésilien* […], une manière sinueuse, serpentine, latérale et jamais frontale de se déplacer en ondulant, d'entrer en relation avec les autres, une manière de vivre le plaisir, non d'avoir un corps mais d'être ce corps apte à se transformer en permanence[229].

Car voilà ce qui semble porter l'acrobate à transverser : les manières lui parlent, mais ce n'est pas pour autant qu'il désire apprendre à parler comme elles. Alors ils conversent, épisodiquement, sur un esprit qui pourrait être une variation ou un mode de la correspondance théorisée par Tim Ingold ; mais aussi d'une forme de description ethnographique laplantinienne qui, si elle repose également sur une approche, implique ici de se tenir « au plus *près de*[230] » aussi éphémèrement qu'épisodiquement. Car, *a priori*, il n'est pas dans ses habitudes de prolonger une halte, là, pour des heures et des jours[231], afin de se dédier

228 *Ibid.*, p. 109.
229 François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 50.
230 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 122.
231 Nous pourrions rétorquer qu'il s'y est cependant livré plus jeune, en écoles de cirque. Mais une telle affirmation serait en réalité tout à fait hypothétique et périlleuse, notamment si l'on considère un instant que les modes d'apprentissage du cirque traditionnel comme du cirque contemporain tendent parfois à favoriser la structuration d'idiosyncrasies artistiques franches et dessinées (on pense au numéro, à la spécialisation disciplinaire, à la recherche de l'irreproductible).

entièrement à l'étude d'une danse inconnue, tantôt auprès d'un professeur tantôt seul, en vue de son intégration. À la différence remarquable de Johnny Lloyd.

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

**Martin**. - [Nous parlons des difficultés dans l'apprentissage du matériel de sol de Dimitri. Johnny évoque le swing oblique (en X) qu'effectue l'acrobate dans ses mouvements du torse. Je lui demande alors...] So, to get this swing, what do you do? Do you have to repeat and repeat? And when you are repeating, what ...

**Johnny**. - Well this question is two questions: it's how do you do in the process and how do you do as a dancer. In the process we have eleven days left to get all of the material [...] But we also trust our choreographer. I mean, Larbi pushes us and pushes us and pushes us and eventually sometimes we get stuff that we thought we wouldn't get.. and we also trust him to... if we look bad at something, he's going to adjust that so that either I'm not in that moment or there is a trick to ... So you try your best and.. There isn't as much of pedagogical process in this kind of acquiring of the movements which is in a process, which has a time line, a due date. So the dancers correct you and you try again, the dancers correct you you try again ... that's it. If it's me as a dancer, and I'm really interested in.. for example to get to where Twoface is in tutting, then I will spend a lot of time everyday on the basics. You know I'm going to figure out what the basics are: I understand the angle here (*il montre les extrémités basses de ses phalanges qui aplatissent le dos de la main ou forment un accent circonflexe*). Here is an important basic I hear that this needs to not go up like a dot, so I'm gonna practice these positions and all these positions... And me, I'm a technician, I would spend hours doing this, with the goal in two years also being fast in tutting. We don't have that luxury now. So we... we do the best, and that's not as much through a technical build up, that's just by trying and trying again[232].

232 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 161.
« Martin. - Pour avoir ce swing, comment est-ce que tu t'y prends ? Est-ce que tu répètes et répètes ? Et quand tu répètes, qu'est-ce que… / Johnny. - Cette question en contient deux : comment tu fais dans le processus de création et comment tu fais en tant que danseur. Dans le processus de création, il nous reste 11 jours pour tout apprendre […] Mais nous faisons confiance à notre chorégraphe. Je veux dire que, Larbi nous pousse et nous pousse et nous pousse et parfois on en vient à apprendre des choses que l'on ne pensait pas pour voir saisir… Et nous lui faisons également confiance pour… Si nous avons l'air d'être trop en difficulté sur quelque chose, il va ajuster les choses de manière à ce que soit je ne sois pas dans ce moment, soit il y a un truc. Donc tu fais de ton mieux et… Il n'y a pas vraiment de processus pédagogique dans ce type d'acquisition, avec une date limite, une date de présentation. Donc les danseurs te corrigent, tu essaies encore, les danseurs te corrigent et tu essaies encore… ça marche comme ça. Si on parle de moi en tant que danseur, et que je suis très intéressé par l'idée d'aller vers le niveau de Twoface en tutting, alors je passerais beaucoup de temps tous les jours à travailler les bases. Tu vois je vais essayer de comprendre quelles sont les bases : je comprends cet angle ici (il montre les extrémités basses de ses phalanges qui aplatissent le dos de la main ou forment un accent circonflexe). Il y a là un principe important que j'ai compris qui est que cette partie ne doit pas former comme un accent. Donc je vais pratiquer ces positions et toutes ces

« This question is two questions: it's how do you do in the process and how do you do as a dancer » : que les choses soient claires, Johnny Lloyd, qui est danseur mais également chorégraphe aux Pays-Bas, a bien pris la mesure de l'écart séparant ses propres pratiques d'apprentissage et de création de celles de *Fractus V*, et, par-delà, de celles de Larbi Cherkaoui, avec qui il travaille depuis maintenant quelques années. D'où la distinction qu'il pose en ouverture de sa réponse, et par laquelle nous allons peu à peu entrer dans une compréhension différentielle de ce que l'on pourrait appeler, d'une part, la « pédagogie », et notamment la « pédagogie technicienne », et, d'autre part, la modalité éducative de *Fractus V*. Comment le danseur la décrit-elle, cette dernière ? Par la positive, en deux tournures auxquelles on peut reconnaître une certaine efficacité : « The dancers correct you and you try again, the dancers correct you you try again… that's it », « so you try your best and... » And ? L'apprentissage, nous dit Johnny Lloyd, est alternance prolongée d'essais et de corrections. Il est curieux de relever que le terme « essai » tire ses origines du latin *exagium*, signifiant « poids », ou « pesage ». Essayer une danse, ce pourrait donc être, en quelque sorte, peser une danse – c'est-à-dire, apprécier par son corps les déplacements de poids qui la caractérisent.

À l'image des répétitions de formules construites autour de la conjonction de coordination « and » qui scandent l'oralité du danseur en ces temps de création, Johnny Lloyd est pris à Anvers dans un mouvement d'esquisse qui n'est pas tant celui du serpentement que celui du ballottement. S'échinant sans relâche à suivre les mouvements du poids d'un *ductus* qui lui échappe toujours, le danseur évolue de tentatives en tentatives, sans que les bourrasques de ses partenaires ne cessent de venir le réorienter par à-coups répétés mais discontinus – insuffisamment prolongés pour assurer son prochain coup, mais suffisamment stimulants pour lui fixer si ce n'est un cap du moins un horizon. Son avancée est un vacillement, voire un chancellement : elle consiste à rayer (*cancellare*, lat.), c'est-à-dire à tirer des traits, autant pour tenter, esquisser des cadres que supprimer, mais, jamais sûre de son geste ni de son espace, elle tremble, peine à s'orienter et ne sait toujours trop sur quoi s'appuyer pour trouver quelque assurance. Car voilà sans doute ce qui la déstabilise : le manque. La rayure est toujours une plaie ouverte sur le défaut d'un tracé. Ce manque, ce défaut, Johnny Lloyd le

positions. Et moi, en tant que technicien, je passerais des heures à faire ça, avec le l'objectif dans deux ans de devenir rapide en tutting. On n'a pas ce luxe en ce moment. Donc on… on fait de notre mieux, et ça n'est pas vraiment un apprentissage technique, c'est juste essayer et essayer encore. »

résume en quelques mots : « There isn't as much of a pedagogical process in this kind of acquiring of the movements which is in a process ».

Le processus éducatif à l'œuvre, nous le pressentions quelques pages auparavant, ne relève pas d'un processus proprement pédagogique pour cet artiste. Pourquoi ? La réponse me semble apparaître au détour d'une tournure négative : « We do the best, and that's not as much through a technical build up, that's just by trying and trying again ». Ce que l'on peut donc lire en creux, c'est que l'apprentissage par la rayure se distinguerait de ce qu'il nomme un apprentissage technique, ou plutôt une construction technique (« *a technical build up* »). Or, « [he's] a technician », d'où l'écart, qu'il n'hésite pas à qualifier d'opposition, entre ses pratiques d'apprentissage en tant que danseur et celles à l'œuvre dans le processus d'éducation de *Fractus V*. De quoi est-il plus précisément constitué, cet écart ? Sans doute de quelque chose ressemblant à une différence de mode de structuration de la connaissance. Le technicien de Johnny Lloyd est un genre de bâtisseur : pour lui, l'apprentissage consiste à poser des fondations, à construire en soi les « basics », les bases d'une danse, « ce sur quoi l'on peut marcher » (*basis*, βάσις)[233]. Et il n'a pas peur de consacrer du temps – beaucoup de temps – à ces bases, qui deviendront ses bases. Bien. Et que sont-elles, ces fondations ?

Dans le cas du *tutting*, des valeurs et des formes : la précision des angles, la position des doigts, un vocabulaire courant. Si le processus d'éducation de *Fractus V* ne consiste pas en un processus de pédagogie technicienne, c'est donc qu'il ne procède pas à l'étude analytique et la pratique ordonnées et prolongées des fondations techniques des danses. La sollicitation pressée et stressée du « [creative] process » et de sa « time line » nourrissent ainsi un climat de confusion, c'est-à-dire une ambiance propice au mélange des corps comme au brouillage des sens. Cette confusion me semble ainsi être l'une des causes tant de la nécessité pour

233 N'imaginons pas pour autant qu'il ne commence à marcher (βαίνω, *baino*), à danser (*bailar*) et à improviser qu'une fois que ses bases ont passé avec succès une épreuve parasismique. Ce n'est pas que le technicien de Johnny Lloyd, « à l'inverse » du pérégrin du Dimitri Jourde, construit des bases pour danser quand le second danse pour construire ses bases. Prendre ce raccourci de pensée équivaudrait à opérer une confusion onto-méthodologique du même genre que celle qui touche la réception de la distinction proposée par Tim Ingold entre « perspective résidentialiste » (*dwelling perspective*) et « perspective constructiviste » (*building perspective*). « Les personnes pensent souvent que soit l'on réside, soit l'on construit, parce que j'ai proposé cette opposition », or, la question était : « est-ce que l'on construit parce que l'on réside, ou est-ce que l'on réside parce que l'on construit ? » Ontologiquement, ou plutôt ontogénétiquement, il est entendu que le technicien *comme* le pérégrin se structurent en dansant [chap. II] ; mais notre questionnement est ici non pas ontologique mais méthodologique, au sens où il concerne la mise en comparaison des modes d'éducation de deux danseurs.
Citations issues de : Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient : conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *art. cit.*, p. 162.

Dimitri Jourde d'apprendre en groupe – une situation propice sinon génératrice de confusion – que de l'impossibilité pour Johnny Lloyd de procéder au « technical build up » lent et progressif auquel il aspire « as a dancer ». Mais ne nous y trompons pas, les conditions de la création ne sont pas les seules causes de cette confusion. Il se pourrait même que cette dernière soit un principe à part entière du mode d'éducation ici à l'œuvre.

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - Something that Larbi talks to me about and which is very important for him and which is an opposite process of what I'm used to do for myself, is to, as soon as the choreography starts to exist, already use the source of what is driving the choreography. I prefer myself to really take time to figure out what is the physicality and what comes next, and I'm occupied with what comes next until my body is doing it, and then I feel the freedom to start to feel, and start to ambition what the choreography is, but I'm talking now as a dancer, not as a maker. As a maker, I start with the vision, but as a dancer when I'm learning somebody else material I really want to get down from the or, from the technique and then start to add the emotion, the source. But Larbi is quite determined to always include the source as early as possible, also to learn the choreography, as a way to remember what comes next. And he is insistent on that with me, and I'm getting it, and it's a completely fit version, very difficult at the beginning for me, to suddenly go from a whole to ... and then work what is specific instead of going from specific and then work toward a whole. And it's also really... it adjusts your mindset[234].

Pour Johnny Lloyd, si l'apprentissage des matériels chorégraphiques relève d'une confusion, c'est d'abord parce qu'il implique une fonte ou un brouillage des détails techniques impliqués dans la réalisation d'un mouvement au profit d'une approche qu'il qualifiera de plus entière (« *whole* »). Cette approche, qu'il n'hésite pas à associer au

234 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.
« Il y a une chose dont Larbi me parle car elle est très importante pour lui qui se trouve être un processus opposé au mien : cela consiste, dès qu'une chorégraphie émerge, à déjà utiliser la source de ce qui la conduit. Je préfère pour ma part prendre mon temps pour comprendre quelle est la corporéité et qu'est-ce qui viendra après, et je suis occupé par ce qui va venir après jusqu'à ce que mon corps soit en train de le faire, et seulement ensuite je ressens la la liberté de commencer à sentir, et je commence à envisager ce que la chorégraphie est. Mais je parle ici en tant que danseur, non en tant que créateur. En tant que chorégraphe, je commence à partir d'une vision ; mais en tant que danseur, lorsque j'apprends le matériel de quelqu'un d'autre, j'essaie de descendre aux origines, à la technique, et ensuite d'ajouter l'émotion, la source. Mais Larbi est plutôt déterminé à toujours inclure la source le plus tôt possible, et aussi à apprendre la chorégraphie comme un moyen de se souvenir de ce qui vient après. Et il insiste beaucoup là-dessus avec moi. Ee comprends ce fonctionnement, qui est tout à fait pertinent mais qui m'est très difficile au début pour moi, de travailler comme ça avec un genre de regard d'ensemble sur les choses, pour ensuite aller dans les détails, au lieu de commencer par les détails pour ensuite saisir l'ensemble. Ca réajuste ton état d'esprit. »

chorégraphe, se caractérise par le souci de mobiliser ce qu'il nomme la « source » ou l' « émotion » d'un mouvement le plus tôt possible dans l'apprentissage, et même d'y recourir pour procéder à la mémorisation du matériel chorégraphique. Elle s'oppose ainsi à une approche plus technicienne, laquelle, à défaut de pouvoir travailler les « basics » d'une danse, se construirait par l'analyse détaillée d'une « physicalité » et l'incorporation très progressive des mouvements. Le corollaire implicite de ce constat pourrait se formuler de la manière suivante : l'éducation de *Fractus V* est imprécise mais sensible à l'énergie du tracer d'un matériel et donc à son devenir, quand l'éducation technique de Johnny Lloyd est plus structurale, plus fidèle - au sens réaliste du terme -, mais peine à appréhender la continuité d'un matériel. Bien que le terme de « source » employé par le danseur puisse nous paraître quelque peu mystérieux, il nous dit néanmoins combien l'apprentissage à Anvers semble travaillé par ce qui flue dans un matériel chorégraphique, à savoir : l'énergie de son tracer. En écho avec les ethnographes laplantiniens, les danseurs semblent ainsi se livrer au travail répété de la description : c'est-à-dire qu'ils écrivent dans l'espace des gestes dansés d'après les traces visibles, audibles, kinesthésiques comme langagières des mouvements de leurs partenaires. Des traces donc toujours lacunaires, que le temps de la production les empêche d'épuiser, mais dont ils s'imprègnent pourtant à répétition.

Si le mode d'éducation de *Fractus V* se distingue donc de celui de Johnny Lloyd par son approche à la fois entière et génétique ou plutôt énergétique, il n'est pas non plus à confondre avec ce que l'anthropologue de la danse Joëlle Vellet a pu nommer – à partir d'un travail réalisé auprès de la chorégraphe et danseuse Odile Duboc – « la transmission matricielle de la danse contemporaine[235] ». Au premier abord, nous pourrions pourtant être tentés d'associer ces pratiques en ceci qu'elles partagent toutes deux un vif intérêt pour « la génétique du mouvement dansé[236] », c'est-à-dire, pour l'explicitation des foyers sensibles de génération et d'impulsion d'un mouvement. Cet intérêt se déploie bilatéralement dans l'espace des discours en situation d'éducation : à l'instar d'Odile Duboc, les danseurs procèdent à des

235 VELLET, Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, 2006, n°72, p. 79.

236 « Notre étude porte sur l'activité de transmission d'une artiste chorégraphe reconnue, Odile Duboc, lorsqu'elle enseigne sa propre danse (une courte variation chorégraphique de danse contemporaine) à des professeurs de danse hautement qualifiés. […] En étudiant ce processus, nous avons mis en évidence que la chorégraphe utilise les discours dans des buts très spécifiques pour lui permettre de donner accès à la genèse du geste dansé, de façon à permettre aux professeurs de s'approprier les nuances qualitatives propres à cette danse. », *ibid.*

« analyses[237] » de leurs propres mouvements, à l'évocation d'un « imaginaire poétique[238] », à la description des « organisations[239] » de poids et d'énergie, et reconnaissent la spécificité de chacun de leurs « métalangages[240] ». Ainsi Patrick Williams précise-t-il s'il faut pousser le coude ou tirer les doigts pour effectuer un mouvement transversal du bras tendu, Larbi Cherkaoui décrit-il l' « énergie de la vie » qu'il caresse et enroule de ses mains, Dimitri Jourde précise-t-il le pied d'appui d'un saut et la nécessaire ouverture de la hanche opposée pour permettre une circulation d'énergie, et Johnny Lloyd conçoit-il que chaque danse se dit à travers « son propre vocabulaire[241] ». Pour autant, si les danseurs précisent effectivement « où se situent l'origine et la circulation du mouvement[242] », il serait inadéquat de prétendre qu'ils « [laissent] advenir ce qui nourrit le fond et non la figure », comme si « l'origine et le noyau producteur » des gestes importaient « bien davantage que la forme du geste final elle-même[243] ». En réalité, l'hétérogénéité formelle des interprétations d'un matériel comme le matériel de sol équivaut parfois à l'hétérogénéité de ses génétiques[244]. Elles sont même sans doute d'égale importance, et l'on serait sans doute bien inspiré de relever une certaine superficialité dans le mode d'éducation de *Fractus V*. J'entends donc que la notion de « transmission matricielle », et derrière elle la notion d' « incorporation[245] » proposée par la sociologue Sylvia Faure, désignent des formes d'apprentissage bien trop exigeantes ou prenantes pour pouvoir désigner les éducations lacunaires et ectodermiques qui s'opèrent à Anvers. L'écart séparant ces deux pratiques n'est donc pas à trouver dans les valeurs qu'elles donnent respectivement au « fond » et à la « forme » du mouvement dansé. Sans doute, en

237 *Ibid.*, p. 85.
238 *Ibid.*
239 *Ibid.*, p. 87.
240 *Ibid.*, p. 88.
241 « Johnny. - It would also change how you talk. If somebody says "try to describe [someone else's movement]", then you start to use certain vocabulary. » Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 158.
« Cela changera aussi ton discours. Si quelqu'un te dit "essaye de décrire [le mouvement de quelqu'un d'autre]", alors tu vas commencer à utiliser un certain vocabulaire. »
242 VELLET, Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », Recherches en danse, n°2, 2014, p. 10. [en ligne]
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/353
243 Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *art. cit.*, p. 89.
244 Cette situation serait poussée à son paroxysme pendant la tournée lorsque Dimitri Jourde, blessé, ne reconnaît simplement plus son matériel de sol lorsqu'il entend Fabian Thomé et Johnny Lloyd le transmettre au danseur Shawn Fitzgerald Ahern.
245 « La saisie corporelle des gestes et des comportements moteurs et mentaux expérimentés et appris dans un type de relation avec d'autres individus, dans un cadre formel (cours de danse) ou informel (famille) », FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps*, Paris, la Dispute, 2000, p. 91.

vérité, ne nous comprendrions-nous pas nous-mêmes sur le sens exact à donner à ces termes dans un tel contexte. Si l'on considère effectivement que l'apprentissage des danseurs de *Fractus V* se fonde sur des opérations de description et d'imitation telles que nous les avons définies avec François Laplantine, alors nous sommes dans un registre non pas opposé mais plutôt étranger à l'opération proprement réaliste de « représentation[246] » d'une forme que serait la reproduction dite fidèle d'un mouvement. Ne nous méprenons pas : je ne sous-entends pas par là qu'il n'y a pas ici de danseurs qui ne soient habités par quelques désirs ou attentes ou espoirs réalistes de reproduction formelle ; je relève plutôt que, présentement, le processus de création les invite à en faire (en son sein) le deuil, et, partant, à « faire de leur mieux[247] ».

Non. L'écart différentiel entre le mode d'éducation de *Fractus V* et la pratique de la transmission matricielle, de même que l'écart différentiel entre le mode d'éducation *gingado* de Dimitri Jourde et la pédagogie technicienne de Johnny Lloyd, se trouve ailleurs que dans leurs approches des relations fond/forme ou génétique/structure du mouvement dansé. Je les crois en fait creusés à seulement quelques encablures de là : dans leurs relations à la – ou , précisément, à leur – *doxa*. Mais qu'est-ce qu'une *doxa* ? Et que cherche-t-on à nommer en évoquant « la relation d'un mode d'éducation à une *doxa* » ?

Selon le sociologue François Provenzano, le terme *doxa* (δόξα) qualifie d'abord dans la pensée aristotélicienne les « prémisses probables[248] » à toute entreprise de persuasion : il désigne ainsi les positions les plus communément partagées par une assemblée, et dresse donc le portrait du paysage (intellectuel) à partir duquel s'initiera une discussion à vocation transformatoire. C'est la philosophie platonicienne qui donnera par la suite une connotation négative au terme : « Opposée à l'*epistémè* [la science, ou ici la philosophie], la *doxa* est

246 La proposition s'inspire notamment de la critique de la représentation opérée par François Laplantine dans son ouvrage *Je, nous et les autres* : « Contrairement à ce qui peut jaillir du métissage qui est chaque fois imprévisible, on sait toujours d'avance dans la logique identitaire et représentationnelle ce qui va se passer : tout faire pour résorber ou annuler l'altérité, neutraliser l'insolite, nier l'étonnement que supposent la rencontre et la transformation née de cette rencontre. […] Comme la représentation a horreur du détour et des chemins de traverse, vous ne la verrez pour ainsi dire jamais s'écarter de la route qu'elle a tracée. », François Laplantine, *Je, nous et les autres*, *op. cit.*, p. 142-143.

247 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 161.

248 PROVENZANO, François, « Doxa », in Glinoer, Anthony (dir.), Saint-Armand, Denis (dir.), *Le lexique socius*, 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/57-doxa

condamnée comme croyance fausse, naïve et sans fondement rationnel[249] ». Aujourd'hui, cet agrégat d'axiomes, d'irrationalités et de positions majoritaires que l'on nomme *doxa* n'est plus seulement déprécié, mais il est également considéré à la manière d'un pouvoir : non seulement un instrument de pouvoir (pour faire plier une minorité sous l'influence de la majorité) mais également un objet de pouvoir – l'objet de ce que l'on appelle la « guerre de l'opinion ». C'est dire que la *doxa* pourrait d'abord désigner un ensemble d'influences, des vents, et que ces influences sont des forces puissamment tournées vers un avenir qu'elles entendent structurer de leur jus. Ainsi l'orthodoxe est-il étymologiquement celui qui suit en ligne droite le chemin éclairé par un système d'influences (souvent hégémonique), quand l'hétérodoxe est précisément celui qui s'écarte du chemin suivi par l'orthodoxe (souvent par dissidence), sans doute animé par une autre *doxa*. Dégageant brièvement le doxal de ses dimensions politiques, la philosophe Anne Cauquelin propose d'approcher le terme de la manière suivante :

> On peut dire quelque chose à propos de la *doxa* et, sinon en donner les lois, du moins en dessiner les contours et tenter d'en proposer une physique (quelles forces l'animent, quel est son mode d'action, à quel système composite elle se lie), une logique (quel sens peut venir de la *doxa*, [...] si elle a une logique propre) et enfin une esthétique (c'est-à-dire une manière de rapporter les objets sensibles à un mode de perception et d'énonciation qui lui serait propre)[250].

À la fois « physique », « [éco]logique » et « esthétique », le doxal pourrait ainsi paraître muer en concept simondonien : mode d'individuation, il concerne tout à la fois la relation d'un corps avec la matérialité de son environnement, la polarisation du même corps, et le jeu affectivo-intensif de cette scène.

Qu'apporte le doxal à l'étude des phénomènes d'éducation ? Sans doute quelque chose comme une question : quel corps est à l'horizon de cet apprentissage ? Ou plus exactement : qu'est-ce qui préside au dessin du corps qui est à l'horizon de cet apprentissage ? La question est donc une question de valeurs et de hiérarchisation de ces valeurs : une problématique que l'on dit axiologique. Il ne s'agit donc plus exactement de nous demander « quelles informations offrent ces pratiques éducatives ? », mais bien plutôt « comment ce mode

249 *Ibid.*
250 CAUQUELIN, Anne, *L'art du lieu commun : du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

d'éducation propose-t-il aux apprenants de s'orienter au sein du champ informationnel auquel ils se soumettent (*undergo*) ? »

Répondre à cette question dans le contexte des répétitions de *Fractus V* appelle à suivre un chemin conceptuellement aussi miné qu'engageant. Car cet horizon des corps, cet horizon axiologique de transformation des corps, Larbi Cherkaoui lui a d'ores et déjà attribué un nom, un nom auprès duquel notre méthode ethnographique[251] nous invitera donc à penser :

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - L'image que parfois les gens ont d'eux-mêmes, c'est qu'on est professionnels donc on doit tout savoir faire tout de suite. Et pour moi c'est une erreur dans la manière de travailler de beaucoup de professionnels, [...] parce qu'en fait, on ne fait que ce qu'on sait faire déjà, et parfois c'est très peu. Enfin, c'est très peu dans le sens où c'est très peu quand on est dans un espace où on a justement envie de créer quelque chose de *contemporain*, quelque chose de nouveau, il faut expérimenter, il faut essayer d'aller au-delà[252].

Bien. Alors, qu'est-ce qu'un horizon contemporain de transformation des corps ? Et, partant, quelle serait la *doxa* d'un tel horizon ? Et, en ce qui nous concerne plus directement, qu'est-ce qu'un mode d'éducation orienté par une quête de contemporanéité ? Parce qu'un éléphant se mange très bien, mais seulement en petits morceaux, nous commencerons par approfondir la distinction naissante entre apprentissage disciplinaire et apprentissage contemporain – et non pas exactement « apprentissage de la danse contemporaine ».

## 2. Le disciplinaire et le contemporain

C'est au cours de l'entretien réalisé avec lui le 31 août que j'entends Larbi Cherkaoui peu à peu développer, au détour du récit qu'il me livre de ses premières années en tant que danseur, une première distinction entre ces deux modalités de structuration et de transformation des

---

251 « Dans le *wu wei*, la position affirmative n'est pas à proprement parler congédiée mais suspendue dans une expérience qui n'est plus celle du vieil idéalisme européen de la conscience lucide et de la maîtrise de soi-même et des autres. C'est une attitude qui est faite d'ajustements successifs, de patience et de prudence, qualités indispensables non seulement en diplomatie, en thérapie mais aussi dans la recherche scientifique. […] Bref le *wu wei* ne consiste pas à accepter, mais plutôt à *ne pas s'opposer* avec précipitation », François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 123.

252 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 84.

corps que sont le disciplinaire et le contemporain. La conversation commence par quelques questions sur ses premières formations et les traces qu'elles ont laissées en lui et qui opèrent encore dans son travail. Il n'est pas encore explicitement question de discipline – au sens où le terme n'est pas ici utilisé –, mais plutôt de sa compréhension des possibles modes de pratique de la danse dans le champ professionnel auquel il s'initie

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

**Martin**. - Du coup, par rapport à ces deux années de formation, dans la première école moderne, puis à la PARTS[253]...

**Larbi**. - Disons que je prendrai plutôt deux ou trois, ou quatre, parce qu'il ne faut pas sous-estimer aussi la formation que j'ai eu en jazz avant [...]

**Martin**. - Alors parlons en de ces années jazz et de celles d'après à la Parts et à l'école moderne. Comment tu pourrais décrire cette influence là, en termes d'esthétique, en termes de techniques, en termes de ... ?

(*un temps*)

**Larbi** - C'est des valeurs. C'est des valeurs : « qu'est-ce qu'on trouve important ». Donc il y a des... Tu sais quand on est dans un cours de jazz ou un cours de classique, pointer le pied c'est important. Quand on a une ligne, c'est important que ça finisse. C'est important que la tête soit haute. Certaines choses sont importantes. Par contre, quand on est dans un autre style, quand on est dans le flamenco : ce qui est important, c'est qu'on soit sur le rythme, qu'on soit un avec le rythme, qu'il y ait quelque chose de complètement terrien et tout le reste... et c'est que ce soit passionné, qu'il y ait un quelque chose, un sentiment qui ressort et donc tu ne peux pas faire ça à froid... sinon c'est pas du flamenco. Le flamenco ça tient, il y a quelque chose comme une sorte de feu, une concentration et quelque chose de très... Les claquettes, c'est fait comme si tout était facile...

Et donc chaque style avait une série de valeurs qui étaient importantes, et une syntaxe aussi. C'est comme des langages. Et dans ce sens là, même ma formation en tant que traducteur était très importante, parce qu'elle m'a aidé à comprendre que toutes ces danses sont des langages. Quand on fait le jazz dans le jazz et qu'on ne pense qu'en jazz, y a plein de gens de jazz qui diront « ça c'est du jazz », « ça c'est pas du jazz », « ça c'est du classique, par contre si tu fais ça c'est du jazz ». Et

253 La PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) est une école de danse créée à Bruxelles sous l'initiative d'Anne Teresa De Keersmaeker et Theo Van Rompay. Il s'agit d'une formation extrêmement reconnue à l'échelle internationale. Larbi Cherkaoui n'y est resté qu'une année avant de rejoindre les Ballets C de la B d'Alain Platel.

> donc du coup ils créent des contraintes à l'intérieur de la contrainte qui est déjà le jazz ; ils disent « non non il ne faut pas faire ça il faut faire comme ça ». « La préparation de la pirouette c'est comme ça tandis qu'en classique c'est comme ça ». Et donc c'est des différences de… d'esthétique, pour bien définir que ça c'est différent de ça. Et je pense que le vingtième siècle, ou la fin du 20e siècle surtout, c'était le siècle dans lequel il y avait un besoin de constamment différencier ça de ça de ça de ça. Et ça s'éclatait dans mille styles.
>
> Même chose dans le hip hop : le hip hop disait « nous on fait du hip hop », mais quand il y avait du jazz funky, c'était pas du hip hop, c'était du jazz funky. Et on faisait encore des pirouettes et on tenait encore des lignes et on était encore un peu élégants à certains moments. Donc entre le hip hop et le classique, il y avait ce funky jazz. Et donc tout était constamment nommé, cloisonné. J'étais dans une compagnie funky jazz, et je me rappelle que c'était très difficile parce que quand il y avait un autre mouvement que tu voulais faire ils disaient « non… non tu vas pas faire ça c'est du hip hop presque, ça ne tient plus debout, c'est pas assez clair… » Et même chose quand tu fais du hip hop, quand je travaille avec Patrick il me dit « ouais ouais, mais ça on ne fait pas » et je me dis « ah… Oui je comprends ». Je comprends aussi qu'il y a des choses qu'on fait pas. Mais donc pour être plus court : c'est des valeurs et une clarté de langage. C'est comme… En anglais, on dit a *tomato* et en américain on dit *tomeïto*, tu vois, des choses comme ça, où à chaque fois la nuance est un peu différente[254].
>
> […]
>
> Et dans la danse contemporaine, ce que j'aimais bien c'est que tout était possible, c'est qu'on pouvait faire tout ce qu'on voulait, et que c'était un univers très libre. C'est pour ça que j'ai choisi de travailler dans ce domaine, parce que ça me permet de chanter une chanson corse et le public m'accepte ; tandis que si je suis dans un concours de jazz ou sur « you think you can dance[255] » et que je chante une chanson corse, les gens sont perdus, et ils sont vraiment perdus parce qu'ils arrivent même pas à apprécier la mélodie. Ils sont juste « qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi est-ce qu'il fait ça ? » Et ça, ça me désole un peu, que le monde soit comme ça, mais je trouve ça super cool d'avoir un espace pour faire des choses[256].

C'est donc par l'entremise de la notion de « style », qui ne désigne rien d'autre qu'un ensemble institué de valeurs (« le feu ») célébrant certaines formes (« la pirouette ») en tant que phénomènes produits par des jeux de forces spécifiques (« la préparation de la pirouette

254 En alphabet phonétique : \tə.ˈmɑː.təʊ\ (*to-ma-to*) *(Royaume-Uni)* et \tə.ˈmeɪ.toʊ\ (*to-meï-to*) *(États-Unis)*

255 Compétition de danse et émission de télé américaine qui sera reprise dans de nombreux pays.

256 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 77-78.

c'est comme ça »), que la pensée de Larbi Cherkaoui va en venir à distinguer le travail disciplinaire du travail contemporain. La distinction ne consiste bien sûr pas à soutenir que le premier serait stylisé quand le second ne le serait pas, mais elle pourrait bien plutôt se formuler ainsi : le travail disciplinaire fait sienne la *doxa* d'un style, au sens où il tend à en incorporer la physique, la logique comme la poétique, tandis quand le travail contemporain est un espace d'invention doxale. C'est sans doute ici que la relation cherkaouienne à la question stylistique se distingue de celle proposée par Laurence Louppe dans sa *Poétique de la danse contemporaine* :

> On a parlé de travail. Celui du style est long : il procède par imprégnation lente d'un système corporel sur un autre. Dominique Bagouet, nous dit sans ancienne partenaire Dominique Noël, aimait les 'danseurs-éponges', ceux qui absorbent une poétique du corps par capillarité. Mais l'éponge a besoin de temps pour s'engorger, changer de contour et de consistance. Une danseuse aussi remarquable que Viviane Serry disait, lors d'un atelier de répertoire Bagouet, qu'elle ne pouvait transmettre le mouvement mais non le 'style', n'étant pas restée assez longtemps dans la compagnie[257].

Il apparaît parfois, dans la pensée de Laurence Louppe, que le style *est* plus qu'il ne *devient*. L'on peut ainsi discriminer en conséquence ceux qui portent la « marque[258] » de ceux qui ne l'ont pas. Il y a sans doute dans ce geste là quelque chose comme le germe d'une dynamique proprement disciplinaire. Si l'on suit les lignes du *gingado* de Dimitri Jourde, l'on peut constater que l'autre style – c'est-à-dire le style de l'autre – n'est pas l'objet d'un désir de possession.

En revanche, l'étude des styles en elle-même – telle qu'on l'observe dans le processus d'éducation de *Fractus V* – n'est pas contraire au travail du contemporain. Même : elle le nourrit, voire l'affine. Chez le jeune adulte Larbi Cherkaoui, ce travail a développé des habiletés au discernement, à l'observation et à la pensée des valeurs kinesthésiques – autant de compétences peut-être non strictement nécessaires dans le travail d'invention contemporaine en lui-même, mais cependant centrales dans celui pratiqué par l'actuel danseur et chorégraphe. Qu'il nous suffise effectivement de repenser à ses pratiques d'analyses axiologiques lors de l'apprentissage des danses de ses partenaires, ou encore de l'entendre évoquer ses pratiques de composition chorégraphique par la mise en écho des compatibilités

257 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 134-135.
258 *Ibid.*

énergétiques entre danseurs pour constater combien il a recours à l'outil analytique qu'il a aiguisé par l'apprentissage de différents styles. Nous pourrions dire en cela que ce travail a posé les jalons – et participe encore au développement - du regard ethnographique presque laplantinien du chorégraphe, à savoir : « Un regard si ce n'est inquiet, du moins questionnant, qui part à la recherche de la signification des variations[259] ». « Tomato », « tomeïto ». Pour autant, et c'est ici que l'histoire de Larbi Cherkaoui rejoint théoriquement celle de Dimitri Jourde – et peut-être celle de François Laplantine – : travailler des styles n'implique pas de s'approprier tout à fait leurs « [codes[260]] ». Pour paraphraser fictionnellement le danseur et chorégraphe : pratiquer avec une contrainte (« être un avec le rythme ») n'est pas se contraindre à pratiquer seulement dans le cadre de cette contrainte (« flamenco »). En un sens : la discipline prend le cadre pour le milieu, le paysage pour le territoire. C'est lorsque je discute avec lui de ses pratiques d'entraînement qu'il me livre son explication de cette nuance : se contraindre à pratiquer en suivant le cadre d'un style – ce qui est donc le propre du mode disciplinaire[261] – consiste selon lui à *se* plier à une « forme extérieure », à tenter de prendre ses plis. L'attitude que le danseur anversois et la plupart de ses partenaires défendent, et que je qualifierai ici de contemporaine, consiste à opérer « à un niveau très personnel[262] ». Et la chose ne signifie *surtout pas* : « d'une manière qui sera toujours la même et qui devra donc *caractériser* la signature d'un corps ». La proposition de Larbi Cherkaoui ne manque pas de faire écho à ses mots que nous citions précédemment : « Non, on n'a pas de style, on a des habitudes[263] ». Autrement dit : si les habitudes d'un danseur résultent de l'intégration et de la systématisation de principes stylistiques, un danseur en lui-même est irréductible à un ensemble défini de principes stylistiques. Contrairement à la *doxa* d'un style qui se donne à voir comme forme extérieure et objectivable, la *doxa* du danseur est incommensurable,

---

259 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 17.

260 « Dimitri. - J'ai jamais pris un cours tu vois, j'ai jamais appris comment on fait ça, mais j'ai toujours fait comme je le sentais en voyant. C'est comme ça que moi je le reproduis. Mais quand d'un coup, tu le vois lui qui est vraiment un spécialiste, tu t'aperçois que tout est vraiment plus compliqué que ce que toi tu fais juste pour la sensation. D'un coup, tu te dis « Wouaw ok, c'est compliqué », tu fais un truc et « Ah non, non, c'est pas comme ça, il faut que ça fasse hii hann hii ». C'est aussi très codé leur truc. C'est très complexe mais c'est très codé. Tu fais un truc et « Ah non nooon, c'est pas comme ça qu'on fait », alors que moi, dans ma notion de la danse, c'est possible en fait, si je veux faire ça je peux le faire. », Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 120-121.

261 *Ibid.*

262 *Ibid.*.

263 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 80.

mouvante, peut-être même fuyante, et ne se révèle que de l'intérieur. Reste à savoir ce que ce dernier terme peut signifier – nous y viendrons ultérieurement.

Les différences remarquables entre le contemporain et le disciplinaire telles que pensés par Larbi Cherkaoui semblent donc pouvoir se dire sous la forme d'un problème d'orientation, et peuvent nous rappeler ainsi la distinction à peine ébauchée entre le mode d'éducation du pérégrin Dimitri Jourde et celui du technicien Johnny Lloyd. À bien observer leurs déplacements vis-à-vis d'un style qu'ils décident d'apprendre, l'on pourrait dire que le mouvement du premier tient plus de la traversée et celui du second de l'immersion, que le premier serpente quand le second s'élève, que le premier est discontinu et le second continu. Il y a d'une part une marche alternant de proche en lointain dans un mouvement courbé voire sinusoïdal, et d'autre part une marche parallèle, droite, contiguë et constante. Actons donc que ces deux modes ne s'opposent pas exactement, mais que, si c'est probablement dans leur mouvement d'alternance que se construisent bien des parcours, ils semblent difficilement pouvoir être à l'œuvre simultanément. Si l'on fait à nouveau nôtre l'idée que « la vie d'une personne est la somme de ses traces, de toutes les inscriptions de ses mouvements, quelque chose qu'on peut retracer sur le sol[264] », alors nous pourrions dire que les différences entre les modes d'orientation du disciplinaire et du contemporain sont rythmiques et topologiques ; ce sont des différences que Gilbert Simondon – nous y revenons – nommerait axiontologiques, car elles concernent l'orientation d'un corps en voie de structuration. Le technicien de Johnny Lloyd suit et se tient bon gré mal gré à l'horizon d'un ou de plusieurs styles car c'est en lui ou en eux qu'il trouve son repère ou son modèle de corps en devenir, quand le pérégrin de Dimitri Jourde trouve son orientation ailleurs, quelque part à la croisée de son histoire et des forces d'un milieu qui travaillent son corps. Parce que le terme d'axiontologique est incroyablement austère et laisse comme un goût d'abstraction pâteuse en bouche, je suggérerai de parler de polarisation – étant ici entendu que la polarisation consiste à déterminer un repère à partir duquel procéder à une orientation dans un monde en mouvement, et que ce repère a la particularité d'être dans l'axe de rotation d'un centre, de telle manière qu'il paraisse immobile aux yeux de l'observateur habitant ce centre, de la même manière que l'étoile polaire[265] est un repère à peu près stable pour les habitants de notre

264 WAGNER, Roy, *Symbols that Stand for Themselves*, *op. cit.*, p. 21, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 106.

265 De son autre nom : Alpha Ursae Minoris.

hémisphère (nord) cherchant le pôle nord. L'hypothèse à laquelle nous conduit Larbi Cherkaoui serait donc la suivante : l'étoile polaire disciplinaire repose dans l'axe de rotation d'un style, quand celle du contemporain repose dans l'axe de rotation de… quelque lieu, sans doute erratique, en le danseur[266] ?

Oui mais.

Avant de tenter une compréhension de la *doxa* du contemporain, il nous faut nous ôter une épine de notre pied. Enfin... de notre pied *et* de celui de Larbi Cherkaoui. Voilà, le contemporain dont il est ici question n'est pas celui de la danse contemporaine[267]. Si les deux expressions viennent parfois à se confondre, c'est, semble-t-il, que d'une part, la danse contemporaine représente un « espace » de déploiement de prédilection (et non le seul) pour le contemporain comme mode de polarisation (« je trouve ça super d'avoir un espace où faire des choses... ») ; et d'autre part, mais cette fois de manière plus insidieuse, que la danse contemporaine s'est érigée en une discipline dont certains de ses acteurs ont continué de célébrer le mode de polarisation contemporain, et ce selon cette technique de l'en-même-temps trop actuelle (au sens agambenien[268]) qui consiste (plus ou moins consciemment) à faire passer les lignes droites de certains (et en réalité, pas de n'importe qui[269]) pour les courbes de tout le monde. Je relèverai ici deux malentendus entretenus par cette rhétorique afin de cerner mieux encore notre sujet, à savoir : le contemporain, et derrière lui, le contemporain comme *doxa* du mode d'éducation travaillé dans la Rode Zaal.

Dans le récent ouvrage collectif *Danser contemporain* (2018) qu'elle a co-dirigé avec Federica Fratagnoli, l'anthropologue Mahalia Lassibille entreprend d'étendre l'« ethnographie de la catégorisation[270] » initiée par son confrère Frank Alvarez-Pereyre au champ de l'étude des pratiques de danse, et propose en ce sens de réfléchir à la danse contemporaine comme

266 Que l'on ne me taxe pas d'essentialisme, je n'ai pas écrit « quelque chose » ; et ce « quelque part » peut être mouvant.

267 Peut-être qu'il ne l'est simplement « pas tout à fait », ou « plus aujourd'hui », mais je laisse la question à un historien.

268 « Actuelle » au sens d'aveuglante, donc.

269 Question magnifiquement adressée par la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin.
« Répondant à la question "Qu'est-ce que la danse africaine contemporaine ?", [Robyn Orlin] souligne : "Quand on parle de "danse africaine contemporaine", je ne sais pas de quoi on parle. L'Afrique est un grand continent et ça pose une grande question, à savoir qu'est-ce qui est africain, qu'est-ce qui est contemporain et pourquoi l'Afrique ne serait pas contemporaine ? Moi, ce que j'aimerais savoir, c'est qui peut répondre à ces questions ?" », Mahalia Lassibille, « Quand la catégorie (dé)catégorise », *art. cit.*, p. 297.

270 *Ibid.*, p. 289.

« catégorie historique[271] ». En opérant un rattachement de la discipline au cours du temps et à la matérialité des espaces (« Faire du contemporain un problème d'espace[272] ») par le concours de la méthode ethnographique, la chercheuse entend prolonger ce mouvement de dévoilement amorcé par le philosophe de la danse Michel Bernard en 2004 : « [Les catégories du moderne, du postmoderne et du contemporain] offrent une caractéristique singulière commune : elles se servent du temps comme un leurre et masque d'un désir clandestin d'axiologisation[273] ». Le premier malentendu procède ainsi selon l'auteur d'une mise en correspondance abusive. Ici : la mise en correspondance du « temps chronologique » avec le « temps axiologique », c'est-à-dire de l'actualité du temps commun avec l'actualité des valeurs de certains, de la polarisation de tous avec la polarisation de certains. Ce geste implique, parfois subrepticement, un mouvement d'homogénéisation des valeurs qui occupe aujourd'hui plusieurs études d'anthropologie post-coloniale de la danse, dont celle de Mahalia Lassibille, laquelle se dédie plus spécifiquement à l'étude des relations de l'interprétation de la catégorie de la « danse contemporaine » au regard de celles de la « danse traditionnelle » ou de la « danse moderne » au Niger.

Changeons d'échelle. L'on pourrait maintenant relever que, saisi dans une perspective simondonienne, nul corps de danseur comme nul corps de chorégraphe ne peut prétendre évoluer autrement qu'à la fois chronologiquement et axiologiquement (et topologiquement), et que par conséquent, du point de vue de l'un de ces corps, la notion même de mise en correspondance abusive du « temps chronologique » avec le « temps axiologique » perd de son sens. C'est donc, logiquement, que la danse contemporaine n'a pas de corps, contrairement aux danses dites traditionnelles[274], à la danse moderne ainsi qu'à la danse postmoderne, dont les tracés d'une Martha Graham, d'un José Limon ou d'un Merce Cunningham s'affichent encore avec bruit. C'est donc, plus sérieusement maintenant, qu'il faut que la danse contemporaine possède théoriquement une infinité de corps (« l'art contemporain se [doit] d'inventer ses propres langages[275] ») de manière à ce qu'elle puisse

271 *Ibid.*

272 FRATAGNOLI, Federica, LASSIBILLE, Mahalia, « Introduction », in Federica Fratagnoli (dir.), Mahalia Lassibille (dir.), *Danser contemporain*, *op. cit.*, p. 6.

273 Michel Bernard, Véronique Fabri, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse », *art. cit.*, p. 23.

274 Pour une déconstruction de ce genre d'idée reçue :

275 Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire mémoire », *art. cit.*, p. 3.

penser défendre une « non valeur[276] », qui consiste en réalité en une infinité rigoureusement plate (au sens de strictement égales axiologiquement parlant) de corps. Dès lors, s'il y a mise en correspondance abusive d'un « temps axiologique » avec un « temps chronologique », donc écrasement, c'est nécessairement que si toutes les axiologies sont égales, « certaines sont plus égales que d'autres ». Cet étrange détour nous met ainsi sur les traces d'un second potentiel malentendu pouvant affecter notre appréciation de cette discipline qu'est la danse contemporaine. Ce malentendu – l'épine de nos pieds – consisterait précisément à confondre une polarisation idiosyncratique avec une polarisation fuyante, la polarisation d'un corps déterminé avec la polarisation d'un corps (dé-)terminé. Plus spécifiquement, j'entends désigner par là cette circonvolution par laquelle la théorisation de la « transmission matricielle de la danse contemporaine[277] » proposée par Joëlle Vellet laisse parfois entendre que l'abolition de la « forme » du mouvement se fait au profit de l'abolition de l'autorité d'un « modèle » (le corps idiosyncratique de Martha Graham ?), et ce alors même qu'elle montre dans le même temps comment se redéploie cette autorité du « modèle » sur un plan infraindividuel. Je tiens ce mode d'éducation pour exemplaire de ce second malentendu en ceci qu'il est une pensée de l'éducation proprement inductive et non politiquement transductive. Elle se construit contre le primat de la « forme » juste, mais adoube sur ses cendres le primat du juste « chemin » ; un certain *eugénisme kinesthésique*, donc, qui procède, pour emprunter ces termes au théoricien de la danse Rudolf Laban, au niveau non pas kinesphérique (tracé dans l'espace) mais dynamosphérique (déploiements qualitatifs d'efforts[278]). C'est là ce qui permet de considérer libérale (au sens politique) l'acception suivante : « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe[279] ».

Or pour être contemporain au sens de Larbi Cherkaoui, c'est-à-dire intime et fuyant, l'apprentissage génétique des chemins ne peut qu'être soumis à la variation, et les danseurs sont ainsi invités à devenir « auteurs de [leur danse][280] ». La chose ne devrait en réalité par surprendre, car le contexte de conceptualisation du matriciel, ainsi que le souligne Joëlle

276 « Le paradoxe de la situation tient à ce que critiquer la valeur précédente, même au nom d'une "non valeur", valorise à son tour. », Mahalia Lassibille, « Quand la catégorie (dé)catégorise », *art. cit.*, p. 296.

277 Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *art. cit.*, p. 79.

278 Les quatre facteurs d'efforts théorisés par Rudolf Laban étant le poids, l'espace, le temps et le flux.

279 Joëlle Vellet, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *art. cit.*, p. 22.

280 La citation originale comprend « jeu » à la place de « danse ». SERMON, Julie, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in CHAPUIS, Yvonne, SERMON, Julie, *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques, 20e et 21e siècles*, Dijon, Presses du réel, 2016, p. 219.

Vellet, fait sien que « inventer le corps est aussi le travail du chorégraphe[281] ». Se retrouve ici à l'œuvre ce que nous nommions à la suite du philosophe Brian Massumi une forme d'onto-pouvoir chorégraphique[282] [chap. III-3], lequel, s'il n'est pas à même de s'imposer formellement, s'exerce en puissance, dividuellement, plus fragilement mais aussi plus magnétiquement, dans le dessin des tendances kinesthésiques du danseur. Aussi, si l'« une des caractéristiques des écritures chorégraphiques contemporaines est l'invention d'un langage propre, sensible et corporel, voire lexical[283] », force est de (re)dire que, dans la transmission matricielle de la danse contemporaine, tous les corps n'ont pas l'apanage d'être auteurs. Au risque de me répéter encore, je voudrais souligner d'une part combien ce second potentiel malentendu est d'abord théorique, et d'autre part combien il ne faut pas pour autant le sous-estimer. Les professeures de danse suivies par Joëlle Vellet ont-elles tout à fait intégré le juste chemin de la chorégraphe ? La chose me semble ontologiquement impossible (heureusement ?), en une après-midi de « trois heures trente de travail[284] » même très improbable, et ce en dépit de l' « [expertise][285] » reconnue de ces danseuses[286]. Ce qui nous importe en revanche, c'est de seulement apprécier que l'écart existant entre l'apprentissage par reproduction (formelle ou génétique) d'un modèle et l'apprentissage par imitation de ce même modèle est tout à fait opérant et même opératoire au sein même du champ de la danse contemporaine, et ce en dépit des appels à au « [changement][287] » et à la « [singularisation] » que l'on peut attribuer au mode éducatif de la discipline. J'ajouterai même que l'apprentissage par reproduction semble avoir trouvé dans certains territoires et réseaux très marchandisés de la discipline un milieu tout à fait hospitalier au sein duquel il a pu muter en une pratique que l'on nommera communément « l'adaptation[288] », dont le « hired-body[289] » conceptualisé par

281 Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire mémoire », *art. cit.*, p. 5.

282 À nouveau, je ne préjuge pas ici des intentions d'Odile Duboc, seulement des conséquences théoriques de la conceptualisation réalisée à partie de son travail.

283 Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire mémoire », *art. cit.*, p. 4.

284 Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *art. cit.*, p. 80.

285 « Dans la situation étudiée, la chorégraphe fait face à un groupe de professeures, elles-mêmes reconnues *expertes* dans le domaine de l'enseignement de la danse contemporaine, toutes sont titulaires du Certificat d'Aptitude, le plus haut diplôme d'enseignement en danse en France. », *ibid.*, p. 79.

286 J'ajouterais que l'on ne sait pas non plus quel est en quelque sorte le degré d'exigence orthodoxique d'Odile Duboc elle-même dans cette situation.

287 FAURE, Sylvia, « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », *Éducation et Sociétés*, n°4, 1992, p. 87.

288 « The adaptation is indeed the law of the external milieu », Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 18.
« L'adaptation est en effet la loi du milieu extérieur »

289 Susan Leigh Foster, « Dancing bodies », *art. cit.*, p. 492.

Susan Foster serait la figure clef [chap. II-2], et qui ne consiste ni plus ni moins qu'en la démultiplication et l'alternance des *doxas* (dés)orientant la croissance d'un corps d'interprète. Et l'on imagine mal comment la démultiplication des « formes extérieures » serait un mouvement axiontologiquement égal à celui du développement d'une orientation « à un niveau très personnel ». La polarisation contemporaine travaillée par *Fractus V*, contrairement aux styles de Laurence Louppe, est précisément quelque chose que l'on ne peut ni ne cherche à inculquer. Elle est une alchimie territorialisée, toujours en devenir, et non une marque ni un grain qu'il s'agirait de transmettre. Les matériels chorégraphiques se mettent en partage, pas les modes d'orientation – et c'est peut-être là la condition micropolitique du corps-pèlerin [chap. II], car il y a dans l'axiontologie [chap. V-4] qu'elle défend quelque chose d'in-déterritorialisable qui n'est cependant pas arrêté. Une pratique intime du devenir au travers de la sortie de soi, une pratique qui, au sein de *Fractus V*, est proprement indissociable d'une éthique et d'une micropolitique de la relationnalité comme source de renouvellement.

## 3. Danser au gré des spores

Comment penser, décrire, catégoriser (?) la *doxa* contemporaine travaillée à Anvers au regard de cette apparition ? Sans doute une réponse se trouve-t-elle le long de la piste ouverte par ces mots déjà cités du danseur et chorégraphe : « Je regarde, j'accepte et je reflète[290] ». Rien de transcendantal dans ces mouvements, seulement des opérations membranaires pensées à l'échelle d'un corps (dé-)terminé. Le temps de quelques lignes, permettons-nous un curieux décentrage loin des studios de danse.

*Un problème d'échelle*

Peut-être l'une des spécificités de la polarisation contemporaine réside-t-elle dans sa scalarité (eng. « *scalability* »), ou plutôt dans sa non-scalarité (eng. « *non-scalability* »), au sens développé par l'anthropologue américaine Anna Lowenhaupt Tsing.

290 Rosita Boisseau, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *op. cit.*, p. 22.

> Progress itself has often been defined by its ability to make projects expand without changing their framing assumptions. This quality is "scalability." [...] Scalability […] is the ability of a project to change scales smoothly without any change in project frames[291].

Les circonstances du développement de cette définition pourraient paraître pour le moins éloignées – en tout cas disciplinairement et géographiquement – de nos propres recherches anversoises. Au fil des pages de son ouvrage *The mushroom at the end of the world* (2015), l'auteure se livre au récit d'un travail de terrain réalisé dans le nord des États-Unis, au cœur de la chaîne des cascades dans l'Oregon, auprès d'une population de cueilleurs de champignons matsutake dont la particularité consiste en leur incultivabilité à grande échelle par l'humain.

> Japanese research institutions have thrown millions of yen into making matsutake cultivation possible, but so far without success. Matsutake resist the conditions of the plantation. They require the dynamic multispecies diversity of the forest—with its contaminating relationality[292].

La croissance du matsutake n'est pas scalaire (« *scalable* ») pour une raison simple : l'alchimie dont elle dépend est le fruit d'une histoire géologique (dévastation industrielle d'une forêt) qu'aucune plantation ne parvient à reconstituer, car le développement et la fructification des mycéliums nécessitent une opération de « transformative mutualism[293] » qui ne peut advenir qu'au sein de biotopes particulièrement diversifiés. Or, et c'est là la limite de la scalarité : « Scalability requires that project elements be oblivious to the indeterminacies of encounter; that's how they allow smooth expansion[294] ». Autrement dit : ne sont scalaires que les corps interchangeables, ou plutôt, ne sont scalaires que les processus d'accroissement engageant des corps tolérant l'absence de transformation de leurs cadre (*frame*) de

---

291 TSING, Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeston, Princeston University Press, 2015, p. 38.
« Le progrès lui-même a souvent été défini dans sa capacité de faire se développer des projets sans changer les hypothèses qui lui fournissent son cadre. Cette qualité est la "scalarité". […] La scalarité […] est la capacité d'un projet à changer d'échelle sans incident et sans occasionner de changement dans le cadre du projet. »

292 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, *op. cit.*, p. 40.
« Les institutions de recherche japonaises ont dépensé des millions de yen pour tenter de rendre possible la culture du matsutake, mais jusqu'à présent sans succès. Le matsutake résiste aux conditions de la plantation. Ils requièrent la dynamique d'une diversité d'espèces de la forêt – avec sa relationalité contaminatrice. »

293 *Ibid.*
« Mutualisme transformatif »

294 *Ibid.*, p. 38.
« La scalarité requiert que les éléments du projet soient inconscients des indéterminations de la rencontre ; c'est cela qui permet leur expansion lisse et sans heurt. »

développement – « or at least, in appearence[295] ». C'est pourquoi, ajoute l'anthropologue, « scalability banishes meaningful diversity, that is, diversity that might change things[296] ». De toute évidence : aucun corps composite n'est tout à fait scalaire ; seulement, certains, comme la canne à sucre européenne, le sont davantage que d'autres, comme le matsutake. Soit. Mais qu'en est-il du danseur ? Aussi éloignées contextuellement soient-ils, les écrits d'Anna Tsing croisent analogiquement notre recherche en plusieurs questions très précises : comment penser la scalarité du mode de croissance, ou du mode de polarisation, d'un organisme ? Comment apprécier la résistance d'un organismes face à la scalarité de son mode de polarisation ? Et par là même, qu'est-ce qu'un mode de polarisation non-scalaire ? C'est sans doute à cette dernière interrogation que tente de répondre le concept de « contemporain » tel que nous l'esquissons avec Larbi Cherkaoui. Car en effet, qu'est-ce qu'un mode d'éducation disciplinaire, si ce n'est, précisément, une polarisation scalaire qui entend faire croître ou mettre en culture des individus s'individuant « without changing [its] framing assumptions » ? Par contraste, la polarisation contemporaine de *Fractus V* semble penser le danseur à l'instar d'un matsutake, au sens où elle est inextricablement entrelacée à la chair de son histoire, et par là même, se révèle vulnérable aux affections survenant au gré de ses rencontres. C'est donc là ce qui la rendrait fuyante, dirait Gilles Deleuze, ou, métastable, dirait Gilbert Simondon. L'étoile polaire de notre hémisphère nord nous révélerait ainsi par contraste la nature de l'étoile polaire contemporaine : contrairement à cette dernière, Alpha Ursae Minoris ne suit pas les mouvements de l'axe de rotation de la Terre, c'est pourquoi un jour les marcheurs et les navigateurs en éliront une autre. L'étoile polaire du contemporain en revanche se caractériserait par sa stricte synchronicité avec le danseur. C'est pourquoi elle ne serait pas à proprement parler un corps – une « forme extérieure » – : elle serait précisément ce qu'aucun (autre) corps corporant (*bodying body*) ne peut être.

Mais laissons un temps ces images reposer. Pour poursuivre cette étude et comprendre plus encore les conditions de cette métastabilité polaire, dédions-nous quelques temps à l'un des traits les plus revendiqués du travail contemporain de Larbi Cherkaoui : sa relationnalité, et, derrière elle, sa vulnérabilité.

---

295 *Ibid.*, p. 40.
« Ou du moins en apparence »
296 *Ibid.*
« La scalarité bannit une diversité pleine de sens, c'est-à-dire, une diversité qui peut changer les choses. »

*Contagions atmosphériques*

> L'imitation est très mal vue en danse contemporaine qui défend l'idée d'un geste personnel. Dans les années 1980, l'individu était au centre de la création chorégraphique. Jan Fabre, Pina Bausch, William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, Wim Vandekeybus, Trisha Brown, Meg Stuart… toujours une personne clef avec sa vision personnelle. Je pense appartenir à une autre génération, celle qui cherche la réconciliation de toutes ces influences. Je privilégie une danse relationnelle avec le monde extérieur, un suivi de tous ces maîtres, donc une continuité avec la tradition. Mon art est un dialogue, une suite, avant tout[297].

Dans ces mots échangés avec Rosita Boisseau, le danseur et chorégraphe anversois expose les rouages de la transformation du champ de la danse contemporaine à laquelle il souhaite participer. Cette transformation pourrait s'entendre comme une nouvelle pratique d'habitation d'un territoire excédant le champ disciplinaire même : elle consisterait non plus à occuper une place, camper une « vision personnelle » par ses productions esthétiques, mais à créer en se tramant dans un tissu relationnel dont l'on se sait ou plutôt dont l'on se sent toujours et d'abord une continuité, une « suite » plutôt qu'une rupture.

À mesure que l'on pénètre le deSingel, que nos pas foulent la moquette délavée des couloirs, que l'on passe à nouveau la lourde porte à l'arrière de la scène pour pénétrer dans cette antre où la lumière se raréfient, c'est tout le tranchant polis de nos mots qui s'émousse. Ici, les lettres et les concepts se courbent sous l'effet de la pesanteur de l'air. Nous sommes le 18 août et il est environ 20h. Nous prenons place derrière la longue table de régie, je m'installe à proximité de ma caméra, à jardin. Les interprètes sont au plateau, faiblement éclairés par une lumière à mi-chemin entre un bleuâtre et un blanchâtre. Leurs ombres apparaissent démesurément grandes sur la toile blanche du fond de scène ; sœurs de surface, elles se superposent, s'assombrissent, se transversent, jamais ne se ressemblent tout à fait. C'est à présent le quatuor du *tutting* qui est au travail : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd et Patrick Williams, presque collés les uns aux autres, forment et déforment dans l'espace une +, qui tantôt devient une | , un ˥, un ˧. À mesure que leurs pieds arpentent cet infime territoire commun, leurs bras esquissent dans les airs des lignes parallèles, des angles droits, des carrés lacunaires, des encadrures de portes, simplement des lignes brisées. Alors les poignets se cassent, les droites se fendent et fendent l'air. Il arrive même que ces

297 Rosita Boisseau, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *op. cit.*, p. 22.

étranges esquisses de figures invoquent des profondeurs de l'espace assombri du théâtre les spectres de lignes inavouées ou tout simplement défaillantes. Parfois, les tracés rencontrent les corps mêmes qui alors s'emboîtent, se poussent, se cherchent et se séparent sous l'effet d'une pirouette minimale ni classique ni funky jazz. Les regards au lointain ils dansent, tous en relation étroite quoiqu'assez libre avec le rythme des cordes pincées par Woojae Park, qui arpège en cinq temps l'écoulement cahoteux d'une cascade à peine enveloppée par les fils de la mélodie sinueuse de la flûte de Shogo Yoshii, lui-même religieusement assis en tailleur en fond de scène, le classeur plastifié de ses partitions sous les yeux. Dans l'ombre de cour, Fabian Thomé, les mains sur les flancs et le regard sur ses partenaires, presse la pédale des percussions. 1, 2, 3, 4, doum, doum, 1, 2.. ? .. Doum doum...4... 5 ??? .. Doum doum !

Et subitement Larbi Cherkaoui s'échappe en ligne droite pour aller échanger avec Woojae Park. Presque aussitôt une nouvelle physique s'empare de la salle. Avec une certaine latence, Dimitri Jourde et Patrick Williams enchaînent quelques derniers mouvements, comme pour refroidir, alors que la musique retombe comme neige ; et puis c'est la charpente de l'air de la Rode Zaal qui cède et tous s'éclatent dans l'espace. Shogo Yoshii est déjà aux côtés de Fabian Thomé, à tenter de lui chanter et mimer les temps forts de ce compte en cinq temps, Dimitri Jourde reste debout presque immobile, la plante de son pied droit contre le creux de son genou gauche, Patrick Williams erre en cercle à l'affût des mouvements de Larbi Cherkaoui, Jason Kitelberger monte au plateau et mêle sa présence au flottement, sans rien dire, comme pour participer au silence. Et puis, après avoir clarifié quelques comptes, après avoir parodié, caricaturé, imité [chap. VII] leur œuvre, ils commenceront à nouveau le *tutting*.

Duo, trio, quatuor – puis quintet, avec l'arrivée de Fabian Thomé. Alignés, les uns derrière les autres, les danseurs vaguent de leur bras, qui viennent se positionner, les uns après les autres, à l'horizontale, à hauteur de leurs flancs les doigts tendus vers le public. Chaque levé de bras se déploie différemment sans pour autant que l'on ne puisse les identifier les uns aux autres. Mais il y en a des plus amples, des plus angulaires, des qui partent de l'épaule et des qui tressautent du coude, des qui fluident, des qui se déposent dans l'air et des qui s'y campent. Quand la danse des géométries (« Egyptian shiva », dans mon carnet de notes) reprend en compagnie des musiciens, les regards semblent comme se densifier, l'air s'épaissit, les géométries à leur tour s'arpègent et vibrent au son de la flûte : il y a des droites droites et des droites courbes, des angles droits plutôt droits et des angles droits plutôt aigus, des

poignets brisés et des poignets fléchis, des mains plates et des mains circonflexes, des bras qui s'alignent sur les épaules et d'autres en pleine poitrine, des rectangles compressés comme s'ils avaient avalé des cercles et des triangles presque isocèles (Dimitri a le bras plus long que Larbi) aux jambes ondulées voire carrément cassées plutôt que droites. Devant nous danse toute une flore et une faune de figures géométriques que les danseurs imitateurs dépourvus de règles autant que de compas que d'équerres ou encore de rapporteurs invitent à apparaître, et alors qu'ils s'apprivoisent les uns les autres sourdent le crépitement des arpèges et la brise mélodique qui les abordent et les emmènent ensemble arpenter quelques sentiers désormais familiers, avant qu'à nouveau mes compagnons de recherche ne s'interrompent, et vaquent, et puis finalement rentrent chez eux, enfin.., enfin dans les hébergements loués pour eux par la compagnie, à l'exception de Larbi Cherkaoui qui rentrera chez lui, et jusque là ils porteront à leur manière et en une prodigieuse myriade de replis de leur corps les traces et les senteurs des chemins parcourus et les empreintes de ces articulations qui – à la manière des anses d'un symboles – mûriront dans leur retraite avant, de nouveau, de chercher leurs partenaires dans les trace*r* des danses à venir, tandis que nous, marcherons un temps seul*s* sur le plateau vidé, caresserons le bois de la harpe, passerons la lourde porte, hanté*s*, de monceaux de gestes et d'écritures en embuscade.

Qu'avons-nous appris de ces fils de souvenirs habités ? Peut-être à ne pas sous-estimer l'éloquence des corps qui dansent ensemble. À ne pas oublier qu'à Anvers les danses s'apprennent en étant dansées ensemble dans de baroques manières, dont non pas la seule vue mais le côtoiement long et engageant charge de mémoires vibrantes ces quelques mots avec lesquels Larbi Cherkaoui m'exprime, quelques jours plus tard, ce qu'il pense que le travail contemporain peut : « Trouver un monde commun[298] ». « Relier » les danseurs, les musiciens, les styles, ce n'est pas simplement les arranger ensemble, mais bien plutôt, pour reprendre le mot d'Anna Tsing, les agencer ; c'est-à-dire peut-être : les rendre agents les uns des autres. Si

298 « Mais je trouve ça super d'avoir un espace de faire des choses.. et aussi de les relier parce que du coup un chant corse et du tutting, ça ne se rencontrera jamais, sauf dans un spectacle chez moi, où justement j'ai pris le temps d'être en Corse avec des chanteurs corses pendant quelques années et après à travailler avec Patrick au Japon tout ça et trouver un monde commun, et j'espère que dans le futur je pourrai encore travailler avec Patrick parce que je trouve que c'est qu'on a tellement encore de chose à faire et à découvrir que j'ai un plaisir à mettre ces mondes ensemble.. ». Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 78.

cette répétition du *tutting* en est le mouvement même, c'est qu'elle semble tisser – non sans une certaine profusion – d'innombrables récits de processus de contagions et d'enchevêtrements. Elle nous donne ainsi à voir et à « sentir » (*to smell*) comment les traits ou plutôt les traces des éducations de Patrick Williams sourdent à la manière d'herbes folles et avec une diversité remarquable des bras des danseurs ; mais de pareilles éruptions, semble-t-elle ajouter avec vivacité, sont inséparables des conditions absolument collectives de leur émergence.

Or il m'apparaît que c'est précisément dans l'alliance de la sauvagerie et de la sporadicité de la poussée des gestes des danseurs que ce que nous nommions précédemment nous rappelle : la mise en commun (« *commoning* ») de la danse est motrice de sa variation. Dit autrement, aussi « personnelle » soit l'orientation de l'étoile polaire du danseur de *Fractus V*, elle n'en est pas moins intimement imprégnée des spores des corps auxquels elle se mêle médialement par le jeu de la danse. C'est donc que la « personne » du « niveau très personnel » de Larbi Cherkaoui n'a rien d'une réalité isolée et individuée pour de bon au sens simondonien, mais qu'il faut bien plutôt l'entendre au double-sens d'« individu » et d'« absence d'individu », et peut-être même comme un mouvement par lequel l'individu se trouve débordé. À la question « en quoi l'opération de mise en commun implique-t-elle la variation ? », l'anthropologue répond ainsi :

> Le bien commun (*commonality*) n'est pas la découverte des points communs de chacun, c'est une création continue, pas une régression à l'origine. En l'absence de variation, la seule différence s'établirait au niveau des facultés, et l'éducation, c'est-à-dire le transfert direct d'un savoir et de valeurs d'un individu doué à un autre moins doué, serait réduite à l'entraînement[299].

La compréhension de cette proposition nécessite d'éclaircir le sens de deux notions clefs dans le travail théorique de l'auteur : l'éducation, pour Tim Ingold, n'est pas l'entraînement. La différence que l'auteur dresse entre les deux est proche, mais plus radicale, de celle que nous avons esquissé entre le mode d'éducation contemporain et le mode d'éducation disciplinaire. Le propre de l'éducation ingoldienne, ainsi que nous y reviendrons, réside en ce qu'elle tend à développer la faculté de réponse (« (*response ability*[300]) ») de l'apprenant, « sa

299 *Ibid.*, p. 18.
300 *Ibid.*, p. 17.
« Capacité de réponse, »

capacité à répondre et à ne pas répondre » aux appels de son environnement, et donc à opérer par lui-même un filtrage (membranaire et vitale, [chap. V]). L'entraînement, à l'inverse, « moule la matière brute des hommes immatures vers une forme préexistante[301] » : « Il peut répliquer la forme, mais il n'a absolument aucun but éducatif ». L'éducation proposerait donc d'inventer quand l'entraînement induirait à la reproduction. Pour mémoire, l'anthropologue est avec Gilbert Simondon – dont il s'inspire par ailleurs[302] – un fervent critique de la pensée hylémorphique. Aussi le recours à l'image du moulage peut-il ici se lire comme un écho lointain de ces pages dans lesquelles le philosophe révèle la portée politique de l'acte hylémorphique en le décrivant non seulement comme un geste d'imposition d'une forme idéelle sur une matière brute, mais également comme un geste originairement hégémonique car conceptualisé dans un temps où la médiation idées-formes s'effectuait par l'activité d'esclaves [chap. III][303]. Or, dans le monde « recherché[304] » par Tim Ingold, l'opération de mise en commun ne présuppose pas l'aliénation d'une population – c'est pourquoi, « en l'absence de variation », « l'éducation […] serait réduite à l'entraînement » – de même qu'elle ne consiste pas à se conforter les uns les autres par la reconnaissance de nos ressemblances formelles issues d'entraînements ou d'héritages passés, mais bien plutôt à inventer un devenir ensemble :

---

301 *Ibid.*

302 Tim Ingold découvre et emploie notamment la pensée simondonienne pour sa critique de la pensée hylémorphique. « [*L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*] étant toujours en attente d'être traduit en anglais, il reste encore peu connu et rarement cité dans la littérature anthropologique anglophone. Nul doute pourtant que l'œuvre de Simondon peut potentiellement révolutionner ce champ de recherche », Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*, p. 66.

303 « L'opération technique qui *impose une forme à une matière passive et indéterminée* n'est pas seulement une opération abstraitement considérée par le spectateur qui voit ce qui entre à l'atelier et ce qui en sort sans connaître l'élaboration proprement dite. C'est essentiellement l'opération commandée par l'homme libre et exécutée par l'esclave ; l'homme libre choisit de la matière, indéterminée puisqu'il suffit de la désigner génériquement par le nom de la substance, sans la voir, sans la manipuler, sans l'apprêter : l'objet sera fait de bois, ou de fer, ou en terre. La véritable passivité de la matière est sa disponibilité abstraite derrière l'ordre donné que d'autres exécuteront. La passivité est celle de la médiation humaine qui se procurera la matière. La forme correspond à ce que l'homme qui commande a pensé en lui-même et qu'il doit exprimer de manière positive lorsqu'il donne ses ordres : la forme est donc *de l'ordre de l'exprimable* ; elle est éminemment active parce qu'elle est ce que l'on impose à ceux qui manipuleront la matière ; elle est le contenu même de l'ordre, ce par quoi il gouverne. » Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 51.

304 « Pour développer le type de démocratie auquel nous devrions selon moi aspirer, il faut que notre conception de la démocratie soit empreinte de cette recherche d'une vie en commun qui associe, sans les opposer, les processus de fabrique du commun et de différenciation. », Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient », *art. cit.*, p. 165.

*Aberdeen, 27 mai 2017, bureau de l'anthropologue.*

> **Tim**. - La fabrique du commun ne consiste justement pas à dire : « Oh ! Nous sommes issus du même sang et nous avons foulé le même sol ! », mais bien plutôt à avancer en se demandant : « Pourrions-nous nous imaginer, toi et moi, dans un lieu où nous partagerions le même chemin ? » C'est un lieu qui ne pourrait être connu par aucun d'entre nous au commencement, mais qui serait au contraire une nouvelle découverte[305].

Sans doute ces mots sont-ils tout à fait éloquents pour évoquer ce qu'il se joue dans la Rode Zaal anversoise : la danse du *tutting*, et la vie communautaire de la compagnie dans une certaine mesure, sont à l'image de ce « lieu » ou de ce « chemin » dans ou sur lequel les artistes de *Fractus V* cherchent à se retrouver. Et les dysrythmies de Fabian Thomé aux percussions, les géométries ratées, les rendez-vous manqués de la chorégraphie sont autant de déploiements de cette recherche, de cet effort d'imagination sans lequel ils resteraient viscéralement séparés. La nécessité de la découverte de cet espace que Larbi Cherkaoui appelle un « meeting point[306] » est donc la raison pour laquelle la mise en commun implique la variation. Mièvrement dit : « *A priori*, je ne vais pas où tu vas, car mon étoile polaire n'indique pas la même direction que la tienne, mais, si l'on apprend l'un de l'autre – ce que nous désirons, n'est-ce pas ? –, alors peut-être s'inclineront-elles, et pourrons-nous découvrir et partager un (bout) de chemin ensemble (avant que d'autres apprentissages ne nous mènent (un temps?) ailleurs) ». Mais si la mise en commun semble donc impliquer la variation, la réciproque est-elle soutenable ? Et si oui, dans quelle mesure ?

> Il ne peut pas y avoir de variation sans coparticipation dans un environnement social partagé. C'est en correspondant avec les autres, en leur répondant et non en recevant seulement ce qu'ils nous donnent, que chacun de nous se constitue en tant que personne dotée d'une voix unique et caractéristique. Alors que l'entraînement gomme les différences, ou ne les tolère qu'en marge comme des idiosyncrasies, l'éducation souligne les différences en les considérant comme le fondement de la personnalité de chacun[307].

---

305 *Ibid.*, p. 166.

306 « It's definitely always gonna be a meeting point between their own discipline with my discipline, how it goes together. I'm not only interested in making them move like me, I'm also interested in learning how they move. », CHERKAOUI Sidi Larbi, « Sidi Larbi Cherkaoui about his first ever creation for the Dutch National Ballet », Youtube, vidéo publiée par le Het Nationale Ballet, 2011.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=eddPZEIKkYU
« Cela va toujours être un point de rencontre entre leur discipline (*le ballet*) et ma discipline, comment elles peuvent aller ensemble. Ca ne m'intéresse pas de les faire danser comme moi, et je suis aussi intéressé par l'idée d'apprendre comment eux ils bougent. »

307 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 18.

Reprenons brièvement. Dans la pensée de Tim Ingold, l'entraînement génère des homogénéités, tolère des idiosyncrasies, tandis que l'éducation fonde et nourrit les personnalités. Leur différence, nous y revenons, est pour partie doxale. Si l'entraînement homogénéise, c'est que sa physique, son écologie et son esthétique sont scalaires, préexistantes et extérieures à ceux qui le suivent. La pensée même des « idiosyncrasies » qu'il tolère ne témoigne que des conséquences de ce fait là : sont plus ou moins tolérés les êtres inadaptés (donc tous, mais à des degrés divers) ; et cette tolérance dit bien leur hétérodoxie, et par là même, l'orthodoxie de la discipline. L'éducation, quant à elle, est fondation et nutrition d'une personnalité par la pratique de la correspondance, c'est-à-dire par la mise en développement d'une faculté de réponse, membranaire et vitale, qui trouve quelque part à la rencontre de ses propres plis, de son potentiel et des spores de son milieu, la formule toujours en devenir de sa propre *doxa*. Explorons les choses : quels genres de variations la mise en commun opérée par le processus de création de *Fractus V* suscite-t-elle ?

*Anvers, 20 août 2015, Rode Zaal.*

**Dimitri.** - C'est vrai que quand je suis avec Larbi, c'est intéressant parce qu'il va à un endroit où je pourrai jamais aller de ma vie quoi. Moi j'y croirai pas du tout. Je me dirai : « C'est juste impossible et à la fin ça va être nul ». Et lui tu sens qu'il a une idée, il sait où il veut aller là. Mais je dirais que c'est ça qui fait que dès fois, je deviens un peu passif tu vois, parce que je ne sais pas du tout quoi proposer là dedans. Et moi je suis plutôt à me dire : « Mec c'est impossible ça ». Donc je me dis qu'il faut juste que je suive[308].

*...quelques jours passent...*

*Anvers, 31 août 2015, Rode Zaal.*

**Larbi.** - Je pense qu'avec *Fractus V*, [...] j'ai essayé de trouver des jumeaux, des gens avec qui je me sens bien à danser ensemble, parce que ça ne m'intéresserait pas de danser de cette manière là tout seul. C'est aussi cet accouplement dont on parlait avant : j'ai envie de bouger comme ça, mais pas tout seul. Donc avec lui, du coup, je me sens bien à faire ça à deux. Comme si on était des dauphins qui choisissaient de nager ensemble plutôt que solitaires. Il y a un peu de ça. Et tendance à si je suis à côté d'un dauphin ou d'un requin j'aurais tendance à vouloir danser autrement[309].

308 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 116.

309 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 81.

Danser ce que l'on ne pourrait et ne voudrait danser qu'en compagnie. Ces mots des danseurs offrent comme un curieux parallèle avec la conclusion précédente. L'éducation par opération de *commoning*, semble-t-il, n'implique en rien de partager un chemin commun qui serait lui-même une extériorité, une « forme extérieure », une étoile polaire convenue presque idéellement par l'apprenant et l'enseignant ou seulement pour l'un des deux. Non, si l'opération demande de chercher un chemin commun, celui-ci se forme et se trouve sous les pas des deux partenaires. La variation est donc intéro-externe : les compagnons apprennent ensemble à se trouver sur un chemin commun dans le même temps qu'ils apprennent eux-mêmes à s'y trouver, c'est-à-dire à s'y découvrir eux-mêmes, ou plus exactement encore, à découvrir un territoire d'un plus-qu'eux-mêmes – d'un eux-mêmes potentiel – que la mise en commun leur offre d'individuer. Pour les danseurs, il ne s'agit donc pas tant de pré-tendre à cet espace commun que d'y aller, quitte à penser parfois qu'« il faut juste [suivre] » ses partenaires et engager sa présence quand notre imagination se trouve mise en branle par quelques accès de « pessimisme ». Sans doute le matériel chorégraphique est-il à cette image : le *tutting* auquel nous avons assisté est une variation du *tutting* de Patrick Williams, un chemin tracé collectivement, avec néanmoins en tête de cortège, le hip hopper accompagné du chorégraphe. En termes simondoniens, la mise en commun impliquerait donc l'engagement d'une charge de réalité pré-individuelle, qui n'est autre qu'une charge d'énergie potentielle de l'être. La pensée du philosophe nous rappelle ainsi que l'un des enjeux posés par la variation par la mise en commun réside dans ce mouvement par lequel l'individu individué parviendra à sortir de sa réalité ; à se déphaser. Citant les travaux du théologien Henry Nelson Wieman, Tim Ingold nous propose de penser l'opération de variation par la mise en commun comme participant d'une forme de créativité proprement sociale qui consiste, précisément, en « ce que la personnalité subit, mais ne peut pas faire[310] » – le déphasage de l'individué par le transindividuel – , et « bâtit progressivement de la personnalité en communauté ».

Jouant avec le philosophe Jan Masschelein sur l'origine du terme, Tim Ingold propose de substituer à son étymologie latine conventionnelle, à savoir *educare* – « élever ou inculquer à chaque génération les meilleures manières de la société et les savoirs sur lesquelles elles reposent[311] » –, une étymologie construite à l'aide du préfixe *ex-* (en dehors) et de *ducere*

310 WIEMAN, Henry Nelson, *Intellectual Foundations of Faith*, Londres, Vision Press, 1961, p. 66, in Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 47.
311 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 43.

(conduire) : « L'éducation ne consiste plus alors à inculquer du savoir *dans* les esprits des novices mais à les faire *sortir* dans le monde. » Pour cet auteur, le « monde » ressemble sans doute à ces plages écossaises sur lesquelles il sortait, accompagné d'étudiants de l'Université d'Aberdeen, pour tresser des paniers, apprécier (et prendre) la pluie, observer la rencontre du ciel et de la mer dans les méandres de l'horizon[312]. Un en dehors de l'université, des salles de cours, des amphithéâtres et des bureaux, d'où l'anthropologue pouvait ressentir un certain malaise à parler « du » monde plutôt que « dans » le monde. La situation anversoise est sur ce point relativement différente – non pas que tous prennent goût à l'enfermement dans les murailles du deSingel, quoique les (trop nombreuses) pluies estivales belges n'incitent que peu au bain de soleil. L'en dehors des danseurs, lui, est fait de nouvelles organicités ; il est de l'ordre de cette émotion qu'éprouve Fabian Thomé à danser au son du *sarod* de Soumik Datta ; son extérieur est d'abord l'extérieur d'une corporéité que le temps, l'âge comme la virtuosité, sur quelques malentendus, menacent toujours de rigidifier de trop les corps et les individualités. Aussi est-il opportun de se rappeler que *Fractus [work in progress]* fut l'œuvre de trois danseurs en passe d'avoir quarante ans. Renouer avec un processus d'éducation relève ainsi peut-être pour eux d'un processus de réjuvénation : « to grow young[313] », dirait Tim Ingold.

L'anthropologue n'hésite pas à qualifier ce mode d'éducation de résolument mineur en ceci qu'il ex-pose, vulnérabilise, désarme[314]. Qui ? Peut-être quelque chose comme des déterminations endo-conservatrices des des désirs venues d'on ne sait trop où. Ou plutôt, d'on sait trop où. Car les deux penseurs dont les textes sont lus et chorégraphiés dans la Rode Zaal ont en réalité quelques hypothèses à ce sujet : 1/ un certain climat politico-médiatique appelé « fabrique du consentement » (Noam Chomsky) , 2/ les cercles vicieux de la petite voix dans notre tête (Alan Watts). Tim Ingold ajouterait (au moins) la suivante : 3/ l'éducation en mode majeure, qu'il nomme « entraînement ».

---

312 Pour le récit de ces sorties, voir le chapitre 2 « Les matériaux de la vie », in Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*

313 INGOLD, Tim, *Anthropology and/as education*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2018, p. 5.
« Grandir en rajeunissant »

314 « Une éducation forte nous fournit des connaissances, nous permet de mieux nous défendre contre les caprices du monde extérieur, nous immunise, nous offre la sécurité et le confort de la raison. […] Une éducation faible, dispensée à l'aide d'une pédagogie pauvre, obtient l'effet inverse. Elle nous apprend à passer outre la sécurité de nos positions défensives, à retirer notre armure et à accueillir le monde les bras ouverts. C'est une pratique de désarmement. », Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 49

Bien. Nous avons dit combien la polarisation nommée avec Larbi Cherkaoui contemporaine et favorisée par le mode d'éducation de *Fractus V* procédait de manière sinusoïdale, car sa doxa était non scalaire et même toujours fuyante, que cette fuite était notamment le fait de l'effet conjugué des spores de son milieu et de ses propres esquisses par lesquelles le danseur se fraye un chemin dans le monde pour rejoindre ses partenaires, et que, précisément, c'était cette dernière opération qui engageait non pas seulement la découverte d'un nouveau lieu à partager, mais également d'un nouveau territoire en soi à individuer. Cette sortie de soi par l'esquisse imitatrice est précisément le moment de l'invention contemporaine en ceci qu'elle est transductive, se déploie de proche en proche, paraît comme chargée d'une odeur, *a smell*, comme si cette invention était marquée du fond des âges. À nous donc de briser le cercle. La question qu'il nous revient à présent poser est la suivante : d'où vient cette invention ?

Retenant tout à coup son pas, Tim Ingold se tourne vers nous. Je crois voir poindre l'ombre d'une méfiance dans son regard, quelque chose qui dirait : « Nous n'avons pas fait tout ce chemin pour assister au re-débarquement du sujet autonome quand même ? » Après un temps, nous hochons la tête, des sourires s'esquissent, l'atmosphère se détend. Une légère brise rafraîchit nos esprits échauffés, emporte au loin quelques idées indigestes. Le regard de l'écossais se perd un temps dans le paysage qui nous borde, suit le froissement des feuilles de chênes correspondant avec un vent du midi. Quand il revient à nous, il nous pose une question : « Vous avez soutenu que les danseurs n'étaient pas sans rapport avec des anthropologues, n'est-ce pas ? » Nous acquiesçons. « Alors... » L'anthropologue inspire, retient sa respiration, prend soudainement un air grave, puis écarquille les yeux :

> Le domaine anthropologique de l'observation participante fait partie de ceux où la différence rassemble les êtres dans la mises en commun plutôt que de les diviser en opposant leurs identités respectives. Il ne s'agit pas d'un domaine d'altérité (*othering*) mais de rassemblement (*togethering*). […] Il s'agit d'un engagement à habiter non pas dans de multiples mondes d'existence, mais dans un seul et même monde en devenir, dont la multiplicité est infinie. La différence, dans ce monde « globalisant » (*worlding*) est interstitielle : elle provient de l'intérieur et non d'une juxtaposition d'univers radicalement opposés les uns aux autres à la manière d'un collage[315].

315 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 82.

Sur ces mots, il nous salue, lève les mains au ciel – « encore du soleil ! » – et reprend sa route. Quelques minutes s'écoulent, et d'un commun accord, nous dirigeons nos pas vers Anvers, en quête de quelques nouvelles pistes. Alors que nous ruminons les dernières paroles de l'anthropologue – « la différence, dans ce monde "globalisant" est interstitielle : elle provient de l'intérieur » – nous pénétrons la Rode Zaal. Il reste quatorze jours avant la première, et si la chorégraphie se dessine de plus en plus, une tension habite désormais l'air. Mais Dimitri Jourde, comme à son habitude, s'échauffe au plateau. Alors nous nous asseyons, à proximité de Larbi Cherkaoui qui, reprenant le fil de notre conversation au sujet du contemporain là où nous l'avions laissée, nous confie tout à coup quelques doutes.

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

**Larbi.** - C'est aussi parfois un peu stressant parce que... étant donné que parfois [ces mondes que nous mettons ensemble] sont très loin, je me dis comment... comment trouver encore ce... ce lien.

(*un temps*)

Mais le lien il est dans le corps. Donc il est dans le fait que c'est le même corps qui fait ça et qui fait ça. Donc on doit faire confiance aussi à ça[316].

316 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 78.

# CHAPITRE VII.

# « KNOWING FROM THE INSIDE » :

## UNE INFRAÉCOLOGIE ?

1. Processus d'invention psycho-vitale
2. Écrire une partition de chair et de souffles
3. Turbulences rationnelles
4. La part inconstructible du corps

Le mode d'éducation de *Fractus V* semble reposer sur une gageure : faire confiance au corps comme territoire et puissance opérante des raccords en devenir. Il s'agit pour les danseurs de faire confiance, en d'autres termes, au *genius loci* de leur organisme. La nouvelle destination de nos développements s'éclaire donc à mesure qu'elle s'assombrit, car à nouveau notre périple nous ramène sur les rivages familièrement inconnus de nos épidermes. La piste de recherche suggérée par Larbi Cherkaoui, et que nous nous apprêtons à suivre, est donc la suivante : c'est parmi les fibres du corps – en tant que matière, nous l'avons dit, historique, énergétique et fongique – que s'opèrent les inventions contemporaines.

Pour mémoire, le corps des danseurs de *Fractus V* s'est d'ores et déjà vu caractérisé de deux manières : d'une part, il évolue dans le milieu de la création au rythme d'une pulsation allant et venant de l'observer au décrire, et, d'autre part, son hospitalité envers les éducations se trouve être polarisée à l'endroit de la rencontre entre son histoire et les qualités sporifères des atmosphères qu'il respire et ce par la mise en jeu de sa *response ability*. Les rapports sous lesquels il se compose avec son environnement pourraient ainsi être qualifiés de compagnonniques – le compagnonnage étant ici entendu en un sens proche mais non strictement équivalent à celui proposé par l'anthropologue Tim Gibson : « [a] shared activity in itself[317] ». Défaire l'apparent paradoxe de cette proposition, comme nous l'a proposé Tim Ingold, nous conduit à présent à considérer une nouvelle question : dans les remous de quelles singulières écologies s'opèrent donc les liens du corps contemporain ? Quelles puissances abritent-elles ? Quelles sont leurs pratiques ? Comment cohabitent-elles ? De ces questions ne sauraient découler de réponses trop claires, mais plutôt des pistes terreuses, car si l'on ne peut pénétrer le corps d'un « apprenti-bougeur[318] » professionnel pour en saisir la mécanique depuis l'intérieur, au moins peut-on suivre ses traces le temps d'une création.

## 1. Processus d'invention psycho-vitale

Cette pratique ne saurait néanmoins répondre à elle seule à l'intégralité des enjeux de la création de *Fractus V*, et en premier lieu, aux nombreux épisodes d'apprentissage de matériels chorégraphiques. La raison est rythmique autant qu'écologique : le centrage, en ce qu'il est un geste de tonification terrestre, n'est pas en mesure de procéder seul à de pareils processus

317 Tim Ingold, *The perception of the environment, op. cit.*, p. 70.
« Une activité partagée en elle-même. »
318 Voir *supra*, p. 230.

d'éducation nécessitant la reconnaissance, l'arpentage et la compréhension de territoires aussi étrangers, et ce notamment dans un temps aussi limité. Pour parvenir à leurs fins en cette période anversoise, les danseurs en appellent donc avec insistance à cette autre pratique de soutien à la territorialisation de nouvelles danses : l'invention de partitions internes des matériels enseignés. J'entends désigner par là ce geste par lequel les artistes tentent une compréhension des matériels chorégraphiques qu'il leur faut apprendre. Dans son développement, cette compréhension semble ici s'opérer par la mise en ébullition du psychisme des interprètes, c'est-à-dire : par le déploiement d'une importante quantité d'énergie en son domaine d'activité. Dimitri Jourde, Fabian Thomé et Johnny Lloyd décrivent de concert mais à leur manière ce phénomène comme une forme de sursollicitation de l'activité mentale (« la tête », « the mind ») en vue de l'« [acquisition] » des « langages » chorégraphiques. Une sursollicitation passagère dans l'histoire de la création, quelque peu « [cauchemardesque] » mais « nécessaire », en ceci qu'elle participe d'une transition du « penser » au « sentir » (les mots sont de Fabian Thomé). Ce passage, qui est d'abord un processus, ne tend pas exactement vers l'arrêt de l'activité mentale, mais plutôt vers sa modération ou sa « redirection ». Vers où ? La réponse la plus unanime semble se dessiner en creux : vers d'autres choses que le corps lui-même. Et ce n'est non pas que ces deux puissances se séparent, mais plutôt qu'elles entrent peu à peu dans un mode relationnel qui n'est plus celui de l'interaction (face à face) mais celui de la correspondance (côte à côte)[319]. Soit. « Allons-y pêle-mêle[320] » : que désignent en pratique celle ou celui que l'on nomme « la tête » ou « the mind » ? Comment opèrent-ille au cours du processus d'éducation de *Fractus V* ? À quoi ressemble cette transition ou ce passage du « penser » au « sentir » ?

À peine sortons-nous de la Rode Zaal qu'au-dessus de nos têtes s'amassent les nuages noirs d'une discorde ontologique. Et l'on entend déjà l'orage gronder : « *Quid* des relations corps-esprit ? Du *body/mind problem* ? ». C'est en compagnie de la pensée de Gilbert Simondon que nous tenterons de nous prémunir de sa ruine tout en profitant de ses vents. Pour le philosophe, ainsi que nous l'évoquions au sujet de l'observation [chap. V], la vie psychique n'est pas une forme distincte d'une matière qui l'abriterait. Il la considère bien plutôt à la

319 Bien que cette dernière s'avérera être plus ou moins contiguë selon les interprètes, les jours, les situations, *etc* [chap. X].

320 BIENAISE, Johanna, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter : regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », *Recherches en danse*, n°2, 2014, p. 2. [en ligne]
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/439

manière d'un « nouvel étage d'individuation[321] », non positivement déterminé par l'individuation vitale qu'elle poursuit, et ce dans la mesure où cette dernière n'en est que la « souche[322] ». Or si le vital est la souche du psychique, c'est qu'il se trouve être dans le besoin de le faire apparaître, ou du moins, de le postuler :

> Si l'être vivant pouvait être entièrement apaisé et satisfait en lui-même, dans ce qu'il est en tant qu'individu individué, à l'intérieur des limites somatiques et par la relation au milieu, il n'y aurait pas d'appel au psychisme[323].

En d'autres termes : « Le véritable psychique apparaît lorsque les fonctions vitales ne peuvent plus résoudre les problèmes posés au vivant[324] ». Pour comprendre cette proposition, il est important de garder à l'esprit cette logique simondonienne – plus ou moins abstraite selon ce que l'on y projette – qui veut que l'être vivant se pose avant tout comme un problème à résoudre, et l'individuation comme une série d'inventions successives et tâtonnantes en vue de sa résolution – étant entendu cependant qu'aucune invention n'est à même de résoudre les « tensions de l'être[325] ». Or pour le philosophe, l'apparition de la vie psychique vient tenter une réponse à une problématique spécifique :

> Mais c'est lorsque la vie, au lieu de pouvoir recouvrir et résoudre en unité la dualité de la perception et de l'action, devient parallèle à un ensemble composé par la perception et l'action, que le vivant se problématise[326].

En un sens, la vie psychique prend ses racines dans l'épreuve d'une incompatibilité d'ordre à la fois perceptive, active et affective. Pour le dire avec les mots de Dimitri Jourde : « Tu vois quand je dis qu'il y a un travail pour moi pour que le corps suive ce que je veux.. si je suis comme ça [*il fait un mouvement de* tutting *de travers*]... d'un coup je me dis "Bah là mon

---

321 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 166.

322 « Une telle conception du rapport entre l'individuation vitale et l'individuation psychique conduit à se représenter l'existence du vivant comme jouant le rôle d'une souche pour l'individuation psychique, mais non d'une matière par rapport à laquelle le psychisme se forme. », *ibid.*

323 *Ibid.*, p. 165.

324 *Ibid.*, p. 166.

325 « L'état d'un vivant est comme un problème à résoudre dont l'individu devient la solution à travers des montages successives de structures et de fonctions […] Ces inventions successives, ou individuations partielles, contiennent des significations qui font que chaque étape se présente comme la solution des états antérieurs. Mais ces résolutions successives et fractionnées ne peuvent être présentées comme un anéantissement des tensions de l'être. », *ibid.*, p. 204.

326 *Ibid.*, p. 165.

corps il y est pas, faut que ça passe que par ma tête."[327] » La problématique posée à l'acrobate par l'apprentissage du *tutting* fait en quelque sorte saillir une double-incompatibilité que nous pourrions comprendre à l'aide d'une terminologie empruntée au philosophe Shaun Gallagher : une incompatibilité à la fois de « schéma corporel » – entendu comme un ensemble de « processus préconscients et sub-personnels qui jouent un rôle dynamique dans la conduite de la posture et du mouvement[328] » – et de « percept corporel », - au sens d' « expérience perceptive du sujet quant à son propre corps[329] ». J'entends par là que ni ses fonctions kinesthésiques déjà structurées ni sa sensibilité ne lui permettent de résoudre en lui le problème posé par le matériel chorégraphique de Patrick Williams. La vie psychique simondonienne, et peut-être par analogie « la tête » de Dimitri Jourde, s'engagent alors sur un chemin qui est un chemin de développement non pas seulement de la sensation mais également de la perception, cette dernière étant considérée comme « association d'éléments de sensation[330] », « solution d'un conflit », « *invention* d'une forme », et non comme saisie d'une forme pré-existante dans le monde. La vie psychique participe donc de la genèse (continue) de formes de perception, or « une forme pour l'être n'est une bonne forme que si elle est constructive[331] », c'est-à-dire que si elle engage l'accroissement de structures et de fonctions. Si les formes de perception participent d'un tel processus, c'est que percevoir consiste à « accroître non la quantité de signaux d'information ni la qualité d'information, mais l'intensité d'information, le potentiel d'information d'une situation[332] ».

> Au-dessus de l'information comme quantité et de l'information comme qualité existe ce que l'on pourrait nommer l'information comme intensité. Ce n'est pas nécessairement l'image la plus simple et la plus géométrique qui est la plus expressive ; ce n'est pas non plus nécessairement l'image la plus fouillée, la plus méticuleusement analysée dans ses détails qui a le plus de sens pour le sujet qui perçoit […] Il faut encore que ces détails comme ces ensembles aient un sens par rapport à nous, qu'ils soient saisis comme intermédiaires entre le sujet et le monde, comme signaux permettant le couplage du sujet et du monde[333].

---

327 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 114.

328 GALLAGHER, Shawn, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press, p. 26, in GINOT, Isabelle, « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Image du corps et schéma corporel dans la méthode Felfenkraïs », in GINOT, Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, l'Entretemps, p. 50.

329 *Ibid*., p. 26.

330 Gilbert Simondon *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 229.

331 *Ibid.*, p. 204.

332 *Ibid.*, p. 239.

333 *Ibid.*, p. 238.

Les formes de perception, donc, participent de la construction de l'être vivant en ceci qu'elles lui suggèrent des modes de relation et peut-être d'enchevêtrement avec son milieu qui sont comme autant de pistes de réponses et donc d'inventions au regard des problématiques qu'il rencontre. Il est ici primordial de garder à l'esprit la dimension jamais-résolutrice de cette rythmique simondonienne faite de « problématiques » et d'« inventions », sans quoi, pour reprendre ses termes, nous rapporterions l'individu à un automate tout entier tendu vers la réduction des écarts existant entre « son action et le but déterminé[334] » (*cf.* doxa disciplinaire [chap. VII]). L'individu, à l'inverse, « [invente] et [découvre] des buts au cours de son action, car il [réalise une] véritable transduction, la transduction étant l'élargissement d'un domaine initialement très restreint qui prend de plus en plus de structure et d'étendue[335] ». Le processus de compatibilisation entreprit par la vie psychique est donc en lui-même un processus d'intensification tout au plus « en tension-vers][336] » mais jamais finalisé.

Permettons nous ici de dresser un parallèle entre la pensée simondonienne et les écrits du psychologue américain James J. Gibson afin de saisir peut-être plus explicitement ce qu'il se joue dans ce travail d'invention perceptive. Dans son ouvrage *The ecological approach to visual perception*, l'auteur, dans une évidente mais accidentelle proximité de pensée avec Gilbert Simondon, entend à sa manière défaire les postulats hylémorphiques à l'œuvre dans la théorie cognitiviste, dont l'un des postulats fondamentaux consiste à penser que les formes de perception pré-existent dans le monde et que l'activité cognitive consiste précisément à les retrouver. Son entreprise théorique – construite sur l'étude des relations entre les animaux et leur environnement – le mène notamment à la théorisation du concept d'*affordance* : par ce terme, le psychologue entend définir ce que l'environnement offre ou propose à l'animal[337]. Une *affordance*, plus précisément, n'est ni tout à fait dans l'animal, ni tout à fait dans le milieu, mais bien plutôt dans les possibles ouverts ou intensifiés par leur couplage ; aussi, pour un être humain, un objet ne se définit-il plus perceptuellement par ses fonctions

334 *Ibid.*, p. 161.
335 *Ibid.*
336 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 196.
337 « The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill », GIBSON, James, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1986, p. 127.
« Les affordances d'un environnement sont ce qu'il offre à l'animal, ce qu'il lui assure ou fournit, pour le meilleur ou pour le pire. »

socialement admises, ni par ses qualités, mais bien plus directement par le faisceau d'*affordances* qu'il ouvre[338]. Or, et c'est ici que la pensée de Gilbert Simondon revient, les *affordances* elles-mêmes sont prises dans le cours de genèses : le tapis de danse de la Rode Zaal n'offre pas la possibilité à Johnny Lloyd de faire la vague en oblique tant que Johnny Lloyd n'a pas successivement inventé au contact du tapis de danse une multitude de manières de faire quelque chose s'apparentant à cette vague. Nous pourrions ainsi définir (partiellement) l'émergence de la vie psychique telle que théorisée par le philosophe comme la potentialisation d'un processus d'invention d'*affordances* par l'entremise du développement et de la structuration de nouvelles formes de perception. Terminons ce point en considérant un instant la proposition suivante de : « [La perception est] la saisie d'une figure sur un fond[339] ». Autrement dit, une *affordance* est une figure captée depuis un continuum d'intensités, intensifiée par l'activité perceptive, cristallisée par sa structuration, et amenée à se régénérer par les à-coups des inventions futures.

## 2. Écrire une partition de chair et de souffles

Ces quelques propositions flottant autour de nous, cheminons de l'ontologique au modal, et retrouvons nos compagnons de recherche pour apprécier les modes de mobilisation du psychique et les pratiques d'invention à l'œuvre au cours des processus d'éducation, en nous appuyant plus spécifiquement sur l'étude des pratiques d'enseignement et d'apprentissage des matériels chorégraphiques. Parce que les danseurs nous rappellent combien le moment anversois marque une certaine forme de climax de l'activité psychique, nous opérerons par contraste.

Pour ce faire, nous reprenons la route du Graner barcelonais (et du soleil). En ce 16 juin 2015, les artistes réunis depuis à peine quelques jours se livrent ensemble (avec tout ce qu'« ensemble » peut impliquer de légèreté à cette époque) à l'apprentissage du *hip hop* écrit par Patrick Williams[340]. Face aux miroirs, Dimitri Jourde et Fabian Thomé suivent

338 « The psychologists assume that objects are composed of their qualities. But I now suggest that what we perceive when we look at objects are their affordances, not their qualities. », *ibid.*, p. 134.
« Les psychologues supposent que les objets sont composés de leurs qualités. Mais je suggère désormais que ce que nous percevons en regardant des objets sont leurs affordances, et non leurs qualités. »
339 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 229.
340 [CSG : 8' - 8'40]

l'enseignement pour le moins progressif proposé par leur partenaire. L'apprentissage du matériel se fait à partir de son découpage en courtes phrases scandant une mesure de huit temps (fig. 11-13). Chaque phrase est elle-même composée d'un à plusieurs mouvements, et l'enseignement de Patrick Williams procède plus ou moins par accumulation : les danseurs apprennent les phrases d'une mesure les unes après les autres, puis les enchaînent, puis ils apprennent les premières phrases de la mesure suivante, puis les enchaînent, puis les enchaînent avec les phrases de la première mesure. Pour passer de l'enseignement d'une phrase à une autre, le hip hopper semble attendre de Dimitri Jourde et de Fabian Thomé qu'ils aient approximativement repéré les points qu'il juge primordiaux dans l'enchaînement des mouvements d'une phrase, à commencer par le rythme, la coordination de la partie supérieure du corps avec la partie inférieure, et le dessin de certaines lignes dans l'espace – le miroir, sur ce dernier point, semble jouer un rôle correctif important.

> **Patrick. -** One and two, three and four (*il reste en position*). What we do now, we pull that leg (*il remue sa jambe gauche*), and five and six and seven and eight. Ok. One more time. So we are here (*il reprend la posture de* two). Three and four. And now that we are here, we pull that leg. And five and six, sev… (*il se reprend*) and seven and eight. (*il observe le pied avant de Dimitri dont la plante n'est pas posée au sol ; il frappe trois fois de suite son propre pied avant au sol ; la dernière fois, il ajoute*) This has to pull down. (*reprenant la position du* four *en émettant seulement un* « euh », *il reparcourt les quatre derniers temps* (*et leurs demi-temps*)). Ta ta ta tA Ta ta ta tA. Ok. From the top (*début de la mesure précédente, qui se trouve être la première du matériel*) One, two, three and four, five, six, seven and eight. (*deuxième mesure*) One and two, three and four, and five and six and seven and eight (*il accélère légèrement sur la fin*). Ok. One more time. We'll do it a little bit faster (*il mouline des mains*). Ok. Five, six, sevent eight. (*il débute la première mesure*) One and two, three and four, five, six, seven and eight. (*deuxième mesure, il ralentit*) One and two, three and four, and five and six and seven and eight. What happens now it's that we go like this with the elbows and the arms. Like this. Tac, Tac. Ok (*il reprend le début de la troisième mesure*). One and two (*puis il ajoute une phrase*) and three and four. Here (*il montre sa poitrine*) and the toes (*il se lève sur ses orteils*). And (*il se lève sur la pointe des pieds par la poitrine*) three *(il redescend*).

Quelques minutes plus tard, Johnny Lloyd et Larbi Cherkaoui les rejoignent. Ils reprennent la première mesure. Le hip hopper donne le compte, qu'il suspend occasionnellement pour donner quelques corrections, soit en refaisant le mouvement seul, soit en verbalisant un commentaire.

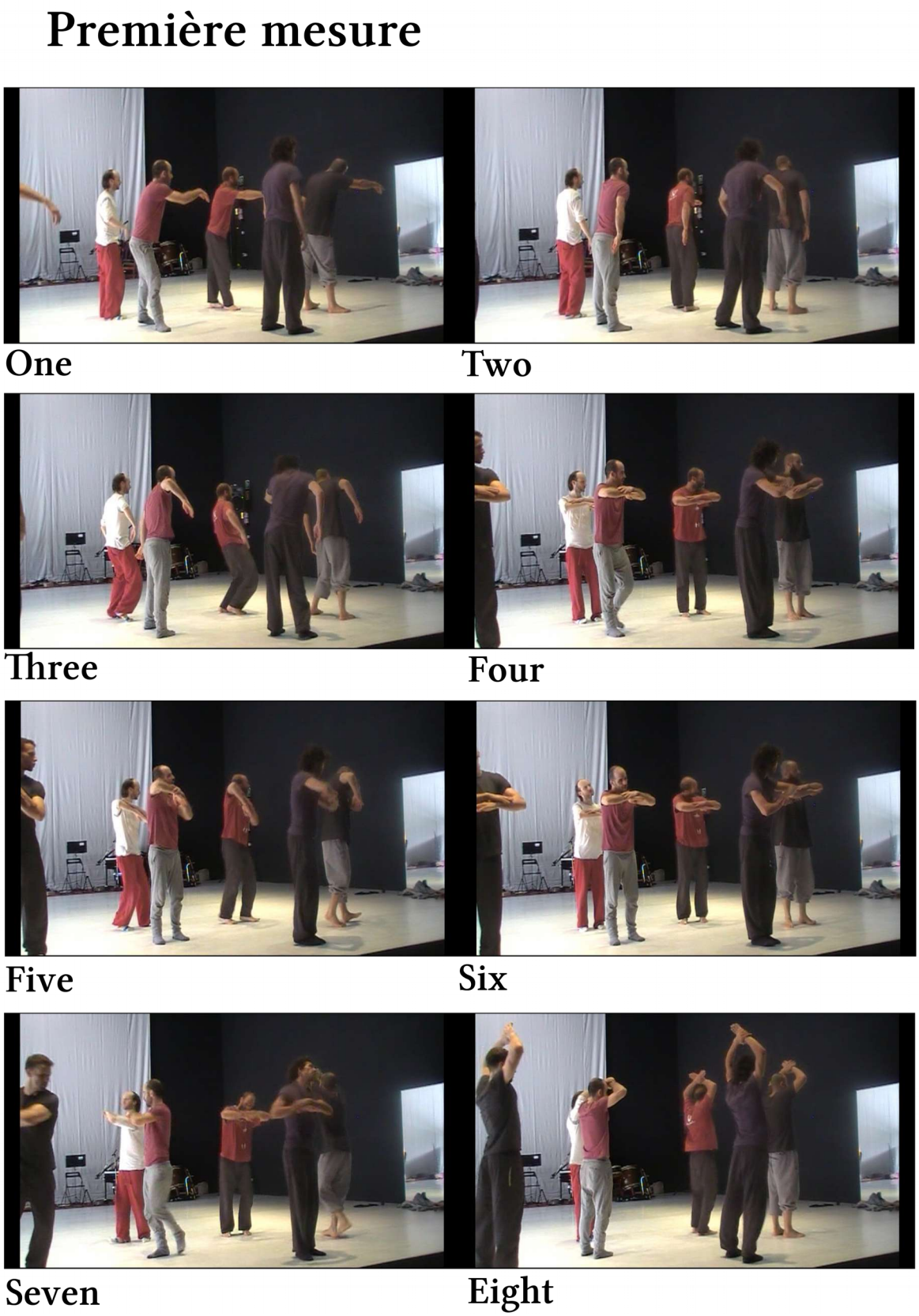



Figure 11. Patrick Williams transmet la première phrase de son *hip hop* à Barcelone. Photogrammes du 16 juin 2015.
Martin Givors

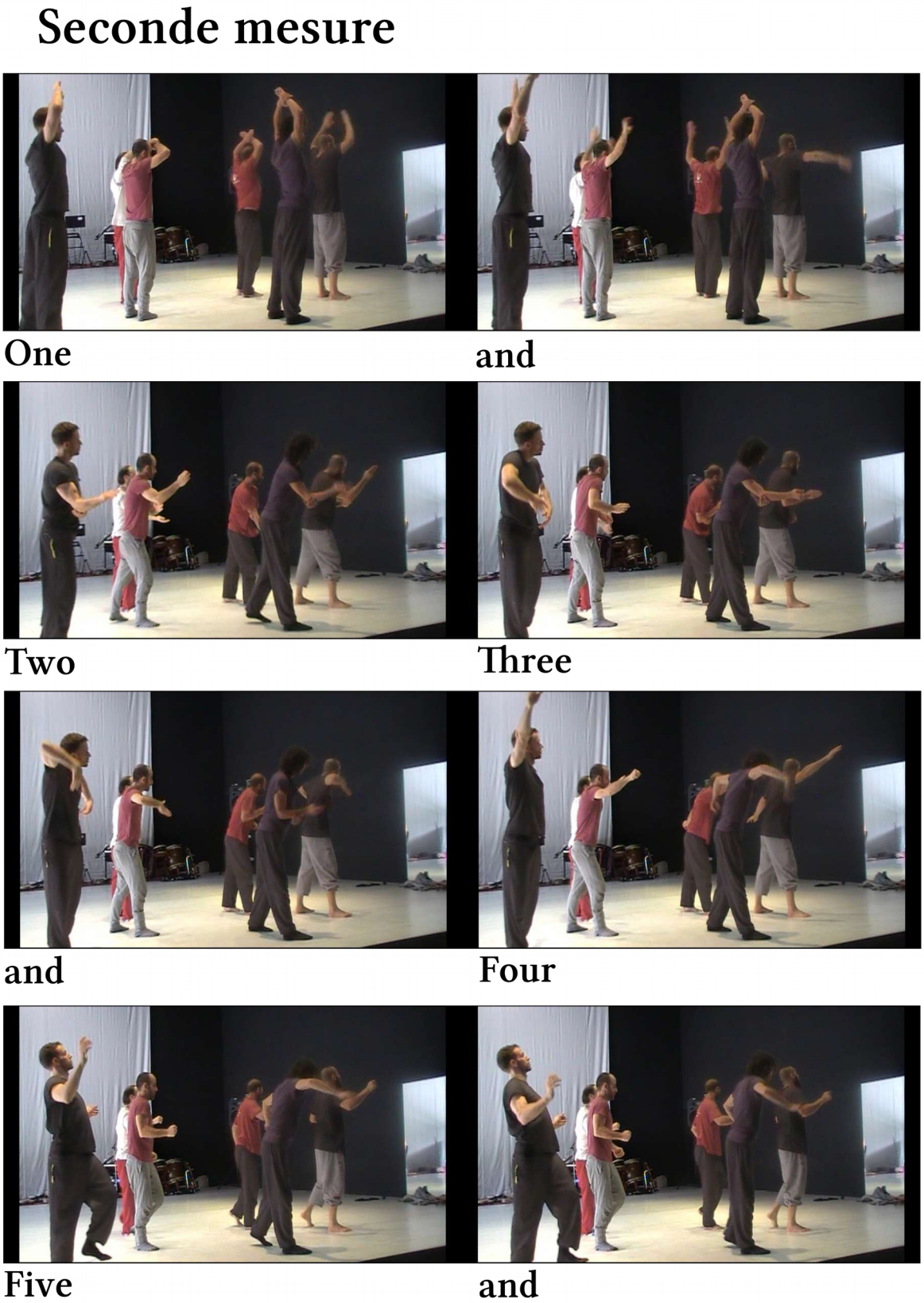



Figure 1. Patrick Williams transmet la seconde phrase de son *hip hop* à Barcelone. Photogrammes du 16 juin 2015.

Martin Givors

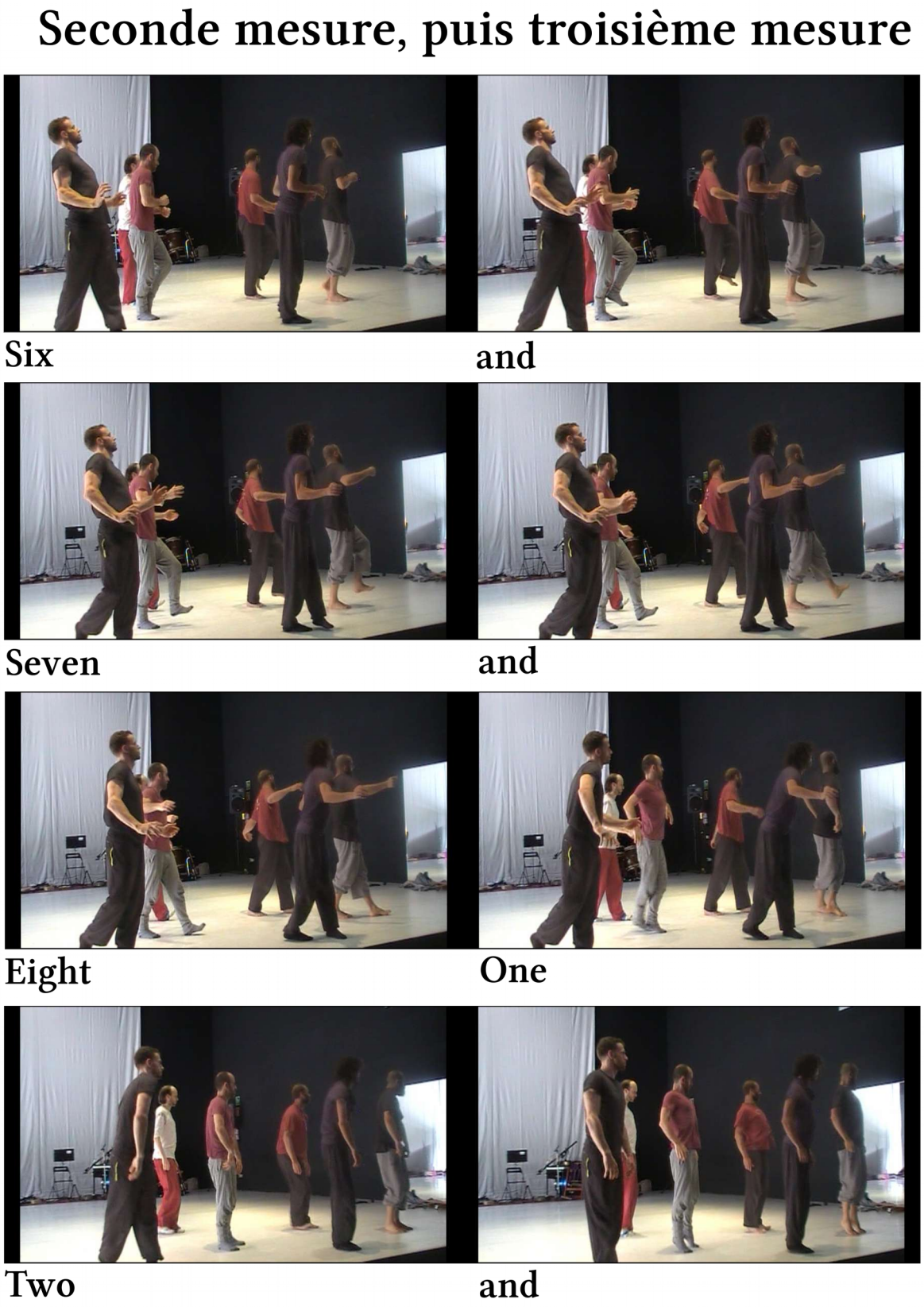



Figure 13. Patrick Williams transmet les seconde et troisième phrases de son *hip hop* à Barcelone. Photogrammes du 16 juin 2015.

Martin Givors

> **Patrick. -** One and two. Here it's easier with the hips. Three and.. Feet together, four. Inside, five. Six. Seven and eight. One more time. (*il claque des doigts à répétition, hoche répétitivement la tête vers l'avant et piétine sur chaque temps*) Five, six, seven, (*clac*) and One and two, three and four, five, six, seven and eight. Yeah ? We continue. (*il ralentit sensiblement*) One. And. Two …

« Le hip hopper donne le compte ». « Donner » est-il un verbe approprié dans cette proposition ? L'on pourrait écrire qu'il le bat, comme l'on bat des mains. Mais ce serait sans doute lui prêter une régularité qu'il n'a pas, et ce supposât-t-elle une accélération[341]. J'entrevois au moins deux raisons à cela. La première tient dans les pauses de durées variables qui séparent chaque phrase – des pauses qui peuvent être des temps de correction, de précision, mais aussi des instants pour attendre les partenaires prenant « plus » de temps. La seconde tient dans la dimension non-mécanique du compte : s'il est un métronome – c'est-à-dire, s'il est l'opérateur du partage (νέμω, *nemo*) du mètre (μέτρου, *metron*) – Patrick Williams est un métronome pneumatique. À l'entendre, un mètre est un souffle ; et si ses temps sont des coups de vent, ces coups de vent répondent à une physique : certains tombent, d'autres s'envolent, quand d'autres encore rebondissent. Si je tentais de décrire par des mots le phrasé de la seconde mesure, j'écrirais sans doute quelque chose comme : *One and stop - Three and oooopen  And five and contract... And seven and ready*. Mais la proposition serait tout à fait insatisfaisante : l'on préférerait au moins le tracer à l'aide d'un crayon, sinon le réciter à voix haute. Car voilà ce qu'apparaît être le compte du hip hopper : un récit ; c'est-à-dire, l'appel ou le r'appel d'un souffle singulier, écrit dans le langage de la chair et de l'air.

Or, et j'emprunterai ici les mots du philosophe André Leroi-Gourhan, « les écrits sont chacun une suite compacte, rythmée par des sigles et des notes marginales, dans laquelle le lecteur s'oriente à la manière du chasseur primitif, le long d'un trajet plutôt que sur un plan[342] ». En métronome, Patrick Williams opère des coupes, qui ne sont autres que des partages, du souffle. À l'endroit du partage, il propose ici au moins trois genres de notation. La première prend la forme d'une suite de chiffres (temps) et de conjonctions de coordination « and » (demi-temps). La seconde y ajoute des commentaires kinesthésiques ou verbaux. La

---

341 « Je demande souvent à un groupe d'acteurs de s'asseoir en cercle, de fermer les yeux, et de frapper ensemble dans les mains, en essayant de rester à l'unisson, sans que personne ne dirige, ou qu'un rythme préétabli ne s'impose. A chaque fois, dès que le groupe commence à se souder, le claquement de mains va s'accélérer imperceptiblement avant d'atteindre un pic d'intensité. Puis il ralentit à nouveau (sans pour autant redevenir aussi lent qu'au départ), pour ensuite recommencer à s'accélérer. », Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, *op. cit.*, p. 55.

342 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 26.

troisième se passe de chiffres et de mots et propose des onomatopées, qui ne sont pas seulement des imitations d'ordre représentationnelles réductibles à l'équation « tac tac = sonorités machiniques du *tutting* », mais bien plutôt des opérations de transductions analogiques au sens simondonien. Dans cette dernière modalité de récit, que l'on entend de manière plus développée par la suite de la répétition (c'est-à-dire, étendue sur plusieurs voire toutes les phrases), les frontières des mesures s'estompent pour ne laisser place qu'à une suite de notes. Qu'entend-on, en elles ? Sans doute quelque chose comme des accents, ou « neumes[343] », du nom de cette « notation spécifiquement musicale qui fut utilisée pour le chant grégorien », et à laquelle l'on a pu reconnaître des vertus (entre autres) « mnémotechniques[344] ».

Les neumes, des plus sommaires aux plus complexes, donnaient ainsi des indications relatives notamment à la hauteur du son – grave ou aigu – tout autant qu'à l'articulation rythmique des mots chantés. J'entends par là que la pratique du compte telle que proposée par Patrick Williams et partagée par la plupart de ses partenaires relève bien souvent d'une pratique proprement prosodique en son sens antique, à savoir issu de *prosodia* (προσῳδία) : « le chant dont on accompagne un instrument, puis la cadence des vers, et, spécialement, l'accent du mot ; enfin la quantité longue ou brève des syllabes, qui déterminent la justesse des vers[345] ». Le hip hopper chante en accompagnant les mouvements de son corps, et son chant n'est autre que le récit pneumatique de la danse elle-même. Un récit dont les vertus mnémotechniques semblent tenir, peut-être avant tout, de la dimension proprement analogique de ses neumes avec les mouvements qu'ils accompagnent : les accents de leur souffle n'est pas sans rapport « opératoire[346] » dirait Gilbert Simondon avec les accents du souffle des mouvements eux-mêmes, au sens où tous partagent à peu près un certain dynamisme structurant (et non structurel).

À la manière du « chasseur primitif » d'André Leroi-Gourhan, Dimitri Jourde et Fabian Thomé, puis Larbi Cherkaoui et Johnny Lloyd, s'orientent donc dans la partition de Patrick

343 *Ibid.*, p. 31.
344 *Ibid.*, p. 30.
345 Dictionnaire Littré [en ligne] : « Prosodie »
Disponible en ligne : https://www.littre.org/definition/prosodie
346 « L'acte analogique est la mise en relation de deux opérations […] La méthode analogique suppose que l'on peut connaître *en définissant des structures par les opérations qui les dynamisent*, au lieu de connaître *en définissant les opérations par les structures entre lesquelles elles s'exercent*. », Gilbert Simondon, « Allagmatique », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 532.

Williams au gré des neumes qu'il scande et qu'ils tentent pour leur part de faire leurs. Ces neumes, accompagnés de positions et de commentaires, forment ainsi une partition d'air et de chair, constituée de souffles, de points et de tâches [*taskcapes*[347]]. En ce sens, l'enseignement du matériel et de sa partition paraît relever de ce que Tim Ingold, lui-même inspiré par les travaux de James Gibson, nomme à son tour une « éducation de l'attention » :

> Autrement dit, si les connaissances des anciens sont supérieures à celles des novices, ce n'est pas parce qu'ils ont acquis des représentations mentales qui leur permettent de se figurer plus précisément le monde, mais parce que leur système de perception est habitué à observer les caractéristiques essentielles de l'environnement que les plus jeunes ne remarquent même pas […] Plus nous foulons les chemins d'observation, plus nous sommes capables de remarquer et répondre naturellement aux variations environnementales et aux invariants paramétriques sous-jacents, explique Gibson[348].

Je soutiendrai ici que les matériels chorégraphiques sont précisément tels des chemins d'observation pour les danseurs [chap. X], et qu'à mesure que ces derniers les arpentent, y trébuchent mais toujours y répondent, s'écrivent (au sens de *writan*, « se tracent ») en eux de nouvelles partitions, et, partant, de nouveaux neumes, points et commentaires pour les réciter. Cette écriture relève moins d'un « compte-rendu[349] » que d'un « moyen de retrouver quelque chose » ; elle appelle moins son archivage que son archéologie, moins son dépôt que sa fouille[350]. J'entends par là qu'elle procède littéralement d'une écriture du temps qui compte autant qu'il se compte. Et c'est probablement ici que réside l'une des spécificités de ces écritures : elles comptent. En réalité, dans l'enceinte du Graner puis du Kunst Humaniora et de la Rode Zaal, elles ne cessent même de compter, à l'exception notable – nous y

---

347 « L'expérience que nous partageons, vous et moi, ou que je partage avec l'auteur du livre, est celle d'un voyage à travers un champ de tâches associées. J'ai inventé le mot "*taskcape*" pour nommer ce "paysage d'activités". À l'image des pancartes dans un paysage, les instructions du livre donnent des indications particulières aux apprentis cuisiniers pour leur permettre de se frayer un chemin dans le "*taskcape*", les instructions étant judicieusement placées à chaque point que l'auteur aura considéré comme crucial pour faire le lien entre chacune des étapes de la préparation du plat en question. Entre ces / points, on s'attend à ce que le cuisinier soit capable de trouver seul son chemin, attentivement et réactivement, sans recourir à des règles explicites de comportement, ou en d'autres termes habilement ("*skillfully*"). », Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 24-25.

348 *Ibid.*, p. 45.

349 « Carruthers remarque que le mot utilisé dans l'Antiquité grecque pour désigner le verbe lire – anagignosco – signifie littéralement "se remémorer", et que le verbe latin équivalent – *lego* – signifie littéralement "cueillir" ou "rassembler". », Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 26.

350 À la nuance près que certaines ont goût à fouiller les archives. Je compte Bruno Ligore au nombre de ces insatiables archéologues. Voir « Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]
Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1712

reviendrons – de celles des matériels de sol de Dimitri Jourde[351]. Mais qu'entend-on par « compter » ? Énumérer, lister ? En dépit de toute la froideur pouvant connoter ces termes, il ne serait pas tout à fait erroné de dire que, lorsqu'il compte, Patrick Williams liste chronologiquement des positions parallèlement au fait que les mouvements de son propre corps associés à sa prosodie concourent à les relier, et qu'ainsi les écritures en résultant sont pareilles à des ensembles de points situés sur une courbe de temps et reliés entre eux par des lignes approximatives de mouvements (ou des lignes de mouvements approximatifs). Compter, donc, permet ou plutôt favorise le tracé d'une écriture chrono-cartographique – la partition. Compter guide une opération de computation de la danse. Et l'on entend ici combien ce geste fait appel et mobilise les fonctions mêmes de la vie psychique simondonienne par le truchement d'une forme de travail attentionnel : du latin *com-putare*, « compter » consiste à relier (*com*) ce qui a été élagué, émondé, quelque peu nettoyé, autrement dit, poncé et pensé (*putare*)[352]. Une écriture qui compte – c'est-à-dire qui segmente et relie, donc partitionne – participe ainsi au processus de résolution de la problématique posée par l'apprentissage d'un matériel chorégraphique étranger, à savoir : se rendre puis évoluer dans un nouveau territoire sans s'y perdre tout à fait. Seulement bien sûr, toute partition connaît une genèse, et pour autant que baliser n'est pas marcher, computer n'est pas danser : le chemin reste donc à faire.

Nous retrouvons ainsi l'équipe le 14 août, soit environ deux mois et deux semaines de répétitions plus tard. Sur le plateau du Kunst Humaniora, Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd et Patrick Williams s'affairent au travail du *hip hop* afin d'en produire une captation vidéo présentable au dramaturge Antonio Cuenca le lendemain [chap. V]. En ce jour, le *hip hop* est sans doute la séquence chorégraphique (non issue d'une écriture collective) la plus hétérogène du répertoire naissant des interprètes[353]. Elle résulte de la mise en série de quatre matériels chorégraphiques d'auteurs distincts : le premier a été écrit par Patrick Williams, le second par Dimitri Jourde, le troisième par Johnny Lloyd et le quatrième par Larbi Cherkaoui. Ces trois derniers matériels, toutefois, sont assemblés depuis l'ancêtre de *Fractus V*, *Fractus [work in progress]*, présenté à Wuppertal en mai 2014. Lorsque nous nous

351 Dimitri Jourde témoigne par ailleurs qu'il n'a pas pour habitude de créer une danse rythiquement ordonnée par une musique. Ses écritures peuvent être inspirées par une musique, mais elles ne cherchent que rarement les coïncidences rythmiques lors de leur composition.

352 « Putare » recouvre chacun des termes ici énoncés à l'exception de « poncer » (et quelques autres encore).

353 Voir « Aperçu génétique des séquences du spectacle », volume II, annexe 2, p. 38-42.

installons en hauteur dans les gradins, les artistes entament un premier filage de la séquence accompagnés par les percussions de Shogo Yoshii[354]. Alors que se lisent sur les lèvres de Johnny Lloyd les comptes d'une partition intérieure, le musicien de Yokohama garde les yeux rivés sur la partition manuscrite disposée face à lui, si bien qu'il ne remarque pas l'arrêt prématuré de ses partenaires. Larbi Cherkaoui le hèle, lui fait signe du bras, et le silence revient un instant dans le théâtre. Après avoir résolu une problématique de déplacements dans l'espace (et plus précisément, de croisements), les interprètes reprennent la séquence avec Shogo Yoshii jusqu'aux mouvements de transition entre les troisième et quatrième matériels. S'en suit alors un long temps de répétition du quatrième matériel au cours duquel musiciens et danseurs cesseront de cheminer de concert, bien que toujours co-présents au plateau. Qu'il me soit permis de prévenir le lecteur que les paragraphes suivants seront, à l'instar de cette épisode de travail, quelque peu emmêlant ; aussi que l'on n'hésite pas à s'imaginer calmement la scène, voire à en imiter les gestes (et leurs variations), ou encore à en (re)découvrir les quelques images disponibles.

Larbi Cherkaoui en tête, le groupe commence à répéter, à danser-compter le quatrième matériel, quand émerge peu à peu un malentendu au sujet de l'organisation de ce que nous nommerons la « phrase du drapeau ». Cette phrase, sans rentrer pour l'instant dans les détails de son compte, pourrait être décrite comme suit : debout dos aux gradins, les danseurs dessinent un demi-cercle de leur bras gauche partant de la poitrine jusque sur le côté du corps, tandis que leur poing est fermé comme s'il tenait un drapeau ; un drapeau qu'ils plantent ensuite en soulevant puis redescendant leur bras tout en frappant le sol du pied gauche ; tout en maintenant cette position, le corps soulève son coude opposé en angle droit de manière à former comme une encadrure de porte entre son torse et son avant-bras ; puis le poids du corps se déporte sur la droite ; et enfin la tête tombe vers l'avant, roule sur la poitrine et se dresse au-dessus de l'épaule droite.

**Patrick.** - I think in the *[work in progress]* it was a little bit different right[355] ?

354 À noter que dans *Fractus [work in progress]*, Shogo Yoshii était à la flûte quand Kazutomi 'Tsuki' Kozuki était aux percussions, sur une partition rythmique quelque peu différente. [FWP : 22'45 - 24'15]

355 « Patrick. - Je crois que c'était un peu différent dans le *[work in progress]* non ? »

Pour mémoire, Patrick Williams n'a pas participé au premier *Fractus* : il n'en a pris connaissance qu'à travers sa captation. Sur la vidéo réalisée à Wuppertal, l'on peut effectivement observer trois progressions différentes de cette dernière phrase : Larbi Cherkaoui entame une longue et ample rotation de la tête vers l'arrière dès le premier mouvement latéral du bras portant le drapeau, puis il achève cette rotation au-dessus de l'épaule droite lorsque son coude forme l'angle droit ; Dimitri Jourde quant à lui tourne la tête à gauche à 90° lorsqu'il plante le drapeau et tourne la tête à droite à 90° lorsqu'il forme un angle droit avec son coude tout en frappant le sol de son pied droit ; tandis que Johnny Lloyd, enfin, lance son poing gauche latéralement plus qu'il ne plante un drapeau et ne soulève pas son pied gauche, mais frappe le sol à droite lorsqu'il forme l'angle droit de son coude, et tourne à cet instant là la tête… vers la gauche. Redoutable hétérogénéité formelle, donc, que le processus d'éducation mené par Larbi Cherkaoui au Kunst Humaniora va un temps tendre à harmoniser. Pour ce faire, le danseur anversois propose de répéter la phrase plus lentement, puis la mesure, tout en en clarifiant la progression à l'aide du récit du compte, donné à voix haute et distincte (quoique parfois recouverte par les percussions de Shogo Yoshii). Seulement voilà. Les choses, ici, gagnent une nouvelle complexité.

**Larbi. -** Six (*son bras gauche s'ouvre latéralement*)
Seven (*il plante le drapeau et frappe le sol à gauche*)
And (*il forme un angle droit de son coude*)
Eight (*il déporte son poids à droite et roule sa tête jusqu'à son épaule droite*)

*Il reprend.*

**Larbi**. - Six (*son bras gauche s'ouvre latéralement*)
Seven (*il plante le drapeau et frappe le sol à gauche*)
And (*il forme un angle droit de son coude et déporte son poids à droite*)
Eight (*il roule sa tête jusqu'à son épaule droite*)

*Il reprend lentement depuis le début de la mesure*.

[…]
**Larbi**. - Five (*son bras gauche s'ouvre latéralement*)
Six (*il plante le drapeau et frappe le sol à gauche*)
Seven (*il forme un angle droit de son coude*)
And (*il déporte son poids à droite*)
Eight (*sa tête tombe vers l'avant*)
And (*sa tête roule*)
One (*sa tête se place jusqu'au dessus de l'épaule droite*)

*Il reprend plus rapidement depuis le début de la mesure.*

[…]
**Larbi**. - Five (*il abaisse son épaule droite*)
(*puis son bras gauche s'ouvre latéralement*)
Six (*il plante le drapeau et frappe le sol à gauche*)
Seven (*il forme un angle droit de son coude*)
And (*il déporte son poids à droite et sa tête tombe vers l'avant*)
Eight (*sa tête roule et se place jusqu'au dessus de l'épaule droite*)

*Le travail de la séquence du drapeau se poursuit encore quelques minutes sans que Larbi Cherkaoui ne guide véritablement ses partenaires. Ils s'observent les uns les autres, parfois se font une remarque, parfois restent isolés, comptent du bout des lèvres.*

Le 10 juin 2016, à l'occasion d'une série de représentations de *Fractus V* aux Halles de la Villette à Paris, Shogo Yoshii me lance au détour d'une discussion : « Dancers are always counting. But it's not a true count. » Ce qu'il entend par là, c'est que le compte des danseurs n'est pas très orthodoxe quand bien même il pourrait en avoir l'allure : d'une part, il ne suit pas un tempo parfaitement régulier (comme celui d'un métronome électrique), et d'autre part, l'organisation de ses notes sur sa partition est légèrement fluctuante. L'observation des répétitions successives de la phrase du drapeau nous confronte à un phénomène bien connu des musiciens : celui de l'incohérence rythmique. Au gré de ses reprises, la durée de la phrase oscille ainsi entre quatre et six temps – ce qui serait *a priori* insoutenable sur une partition orthodoxe au sens de Shogo Yoshii, car alors cela impliquerait un bouleversement aléatoire des boucles rythmiques et de la structuration des temps forts et des temps faibles.

C'est donc que le compte de Larbi Cherkaoui est en quelque sorte habité par ce que l'on nommera ici des croches hésitantes. À les étudier plus précisément, les variations rythmiques opérées par Larbi Cherkaoui opèrent toujours par glissements en amont ou en aval de mouvements : tantôt un mouvement réalisé sur le temps migre sur le demi-temps suivant,

tantôt il recule d'un temps plein, quand il ne se perd pas tout simplement quelque part entre les deux. En un sens, la régularité rythmique du compte du danseur fait les frais de l'archaïque problématique de l'inséparation[356] du flux du mouvement du corps que rappelait dès 1926 le théoricien de la danse Rudolf Laban dans son ouvrage *Choreography* : « The dynamic study of forms [formlehre] is superior to the static study of forms. However, it has too many gaps in its structure. We know too little[357]. » Reprenant et développant cette intuition quelques années plus tard, il poursuivra :

> This illusion of a standstill is based on the snapshot-like perception of the mind which is able to receive only a single phase of the uninterrupted flux. It is our memory which tend to perpetuate the illusion created by the « snapshots » ; and the memory itself moves, changes and vanishes […] Since it is absolutely impossible to take account of each infinitesimal part of movement we are obliged to express the multitude of situations by some selected « peaks » within the trace-form which have a spatial quality[358].

Si l'on s'image un temps le mouvement du corps à l'instar d'un courant continu, alors l'on pourrait dire que la fonction de la croche consiste précisément à venir opérer une saisie ou ponction dans son cours. Son problème est alors (au moins) double : il consiste d'une part à déterminer ce qu'il convient d'accrocher, c'est-à-dire de mordre, de marquer et d'extraire des flots (une frappe du sol, une rotation de la tête, *etc.*), et d'autre part, à déterminer de ce à quoi il convient à présent d'accrocher ce qui a été marqué pour créer une sensation paradoxale de continuité discontinue (lier le déport du poids à la rotation de la tête, ou lier le déport du poids à la seule chute de la tête, par exemple). Au fil des répétitions, les croches de Larbi Cherkaoui

---

356 « Nos "milieux" ne sont pas des espaces qu'occupent des objets (autour de notre centralité humaine dûment subjectivée) ; ce sont des tramages relationnels faits de trajectoires et de lignes de forces, formant des nœuds d'objectivation et de subjectivation, où l'on ne peut isoler des "individus" qu'en coupant dans le vif de ce qui les (et nous) constitue de façon fondamentalement "inséparée », Yves Citton (postf.), « Sciences de l'éducation ou arts de l'attention ? », in Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 104.
L'auteur fait ici référence à l'ouvrage suivant : QUESSADA, Dominique, *L'inséparé. Essai sur un monde sans Autre*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

357 LABAN, Rudolf, « Choreography », traduit de l'allemand vers l'anglais par Stefanie Saachsenmaier et Dick McCaw, in MCCAW, Dick (éd.), *The laban sourcebook*, London, New York, Routledge, 2001, p. 103.
« L'étude dynamique des formes est supérieure à l'étude statique des formes. Cependant, elle a trop de trous dans sa sstructure, nous ne connaissons que trop peu. »

358 LABAN, Rudolf, *Choreutics*, annoté et édité par Lisa Ullmann, London, Macdonal & Evans, 1966, p. 3-28.
« L'illusions de l'arrêt est construit sur une perception de type "cliché" (*comme un cliché photographique*) de l'esprit qui n'est capable de recevoir qu'une seule phase d'un flux ininterrompu. C'est botre mémoire qui tend à perpétuer l'illusion créée par le "cliché" ; and cette mémoire elle-même est mobile, change et disparaît […] Puisqu'il est absolument impossible de prendre en compte chaque partie infinitésimale du mouvement, nous sommes obligés d'exprimer la multitude des situations avec certains "pics" sélectionnés à l'intérieur de la forme-trace qui a une qualité spatiale. »

sont donc hésitantes en ce qu'elles n'accrochent toujours les mêmes choses ni ne les accrochent toujours de la même manière. Ainsi la chute de la tête vers l'avant se voit-elle tantôt marquée, c'est-à-dire extraite du flux pour devenir une figure sur la partition, tantôt abandonnée au fond, non marquée, ni par un temps ni par un demi-temps ; et ainsi le dessin de l'angle droit par le coude se voit-il d'abord figuré sur un demi-temps – le septième et demi – puis sur un temps – le septième. La pratique prosodique telle que pratiquée par Patrick Williams puis Larbi Cherkaoui a cela de singulier qu'elle se situe précisément à la croisée de l'écriture d'une partition (le compte) et de son chant lui-même. Or, et c'est là l'un des aspects centraux de notre développement, l'écriture du compte ne précède ni ne supplante tout à fait le chant et la danse, mais il s'essaie au contraire de les suivre ; saisie dans sa genèse, la partition interne n'est en rien « [complète] et [prête] à l'emploi[359] » comme le plan décrit par le philosophe Michel de Certeau ; elle n'est pas représentation cartographique de la structure de la danse mais outil *aidant à sa territorialisation*. Elle est comme rendue au service des forces corporelles qui paraissent l'excéder, et participe peut-être ainsi d'une pratique d'invention « de l'intérieur », au sens où elle tend précisément à accompagner ce qui émerge ou jaillit des mouvements du corps. Elle relève de ce que nous nommerons par conséquent une écriture prosodique : un « chant » (ᾠδή, *odè*) qui chemine « à côté » (πρός, *pros*) d'une danse filant non sans cahots depuis quelques profondeurs.

## 3. Turbulences rationnelles

Ne nous méprenons pas pour autant : ce mode de cheminement prosodique n'a rien d'un acquis ni d'un état que l'on enclencherait par quelque simple décision. Il semble bien plutôt relever du fragile équilibre d'une écologie intérieure qui sait parfois se faire le théâtre de luttes infrapolitiques entre « la tête » et les mouvements du corps ; des luttes à la source de quelques « désespoirs » de danseurs. Ainsi que nous invitent à le penser ces mots de Rudolf Laban – « [Man of later times] establishes stability in his mind as a contrasting partner to mobility. In this way he becomes unrelated to his surroundings[360] » –, constatons que

359 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 37.

360 Rudolf Laban, *Choreutics*, *op. cit.*, p. 6.
« [L'homme des temps modernes/] établit la stabilité du monde dans son esprit comme un partenaire contrastant avec la mobilité. De cette manière il devient délié de son environnement. »

l'observation des processus d'écriture comptée du mouvement dansé conduit à considérer l'un des principaux foyers de l'activité psychique des danseurs en situation d'apprentissage que nous nommerons, avec le philosophe Brian Massumi : la rationalité.

> Traditionnellement, la « rationalité » tend à privilégier l'explication par l'identification de causes locales antérieures dont les effets linéaires sont proportionnels à l'élan transmis. Cela convient tout à fait à des systèmes simples, relativement fermés, à certains niveaux de réalité (ceux qui répondent aux lois classiques de la thermodynamique)[361].

Or, la pratique de la danse n'ayant rien d'un système simple, force est de constater que la « passion de la causalité[362] » de la raison se trouve ici quelque peu heurtée : si les croches de Larbi Cherkaoui hésitent, c'est que les mouvements du corps leur échappent et qu'elles ne sont en mesure de les faire tout à fait coïncider avec elles. Et pour cause : la raison, suggère le philosophe, ne dispose en elle-même « d'aucune force motrice[363] ». Si le compte et les mouvements du corps avaient toujours été en eux-mêmes strictement équivalents ou concordants, les indications de la partition auraient été suivies au pied de la lettre et l'arpentage du chemin du matériel n'aurait pu donner lieu à aucun glissement de mouvement ni aucune hésitation de croche. Or, bien sûr, de cette équivalence et de cette concordance il n'est rien : les mouvements des corps tentent de se conformer au compte, quand ce n'est pas le compte qui se retrouve décontenancé par les mouvements du corps qu'il lui faut alors suivre, quitte à reconfigurer la partition. Ce que l'on observe ainsi à l'œuvre dans cette situation aussi complexe que quotidienne de répétition, c'est un mouvement de correspondance opérant entre deux forces dont aucune ne peut strictement déterminer l'autre, et ce quand bien même elles semblent participer d'un même processus. Un retour aux propositions simondoniennes nous rappelle une piste d'interprétation du phénomène. Tout autant que « [les motivations purement vitales] existent à titre de problèmes et non de forces déterminantes, ou directrices[364] » pour la vie psychique, « le vital n'est pas une matière pour le psychisme ». Gilbert Simondon, pour autant, n'y voit pas un strict dualisme fonctionnel au sens où sa pensée est précisément préoccupée par les modalités relationnelles du vital et du

361 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 195.
362 *Ibid.*, p. 194-195.
363 *Ibid.*, p. 193.
364 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 166.

psychique. Les deux étages d'individuation participent d'un même individu, et sont tout à fait à même de s'influencer l'un l'autre pour répondre à leurs problématiques.

Si Brian Massumi critique vertement la conception de la raison comme « main invisible[365] », il lui reconnaît toutefois deux rôles essentiels qui en font une puissance majeure du processus d'invention d'une partition interne : le rôle « critique[366] » et le rôle « correctif[367] ». Le premier est une invitation à la re-singularisation de la perception des situations par laquelle la raison tempère ces « illusions objectives » que l'on nomme « mise en conformité des sentirs » : il ne s'agit ici ni plus ni moins qu'une fonction favorisant l'invention de nouvelles formes de perception en procédant à ce que le chercheur Jean-Marie Schaeffer nommerait un « retard de catégorisation[368] » des sensations. Le second rôle quant à lui est dit « correctif ». Il consiste à « évaluer l'efficacité d'un moyen dont une tendance s'est emparée afin qu'il la conduise dans le sens de son orientation choisie, ou de sa terminaison désirée[369] ». Dans notre situation, la raison semble participer précisément de l'écriture hésitante d'une partition interne afin de fournir à l'affectivité du corps ce que l'auteur nomme un « correctif :

> Une fonction « corrective » n'est pas une fonction qui impose une « rectitude » à l'activité depuis son dehors. Un correctif fonctionne de façon immanente au processus qu'il module de l'intérieur. Le mode du correctif n'est pas celui du jugement, mais du *tâtonnement* : autrement dit, la remise en scène itérative des conditions de l'événement qui en explore progressivement la réserve de potentiel, en tant que partie intégrante d'une série persistante d'événements affectivement liés à distance[370].

Or, et c'est en réalité là l'une des thèses majeures de Brian Massumi, les situations dans lesquelles la raison poursuit ces deux rôles sont proprement raréfiées sous l'effet de l'éducation qu'elle même a reçu au fil de notre histoire[371]. Le philosophe relève ainsi deux formes d'excès de la rationalité dont les conséquences vont dans des directions exactement opposées à celles des rôles qu'il lui prête :

---

365 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 193.
366 *Ibid.*
367 *Ibid.*, p. 194.
368 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires*, Paris, Marchaisse, 2011, p. 113.
369 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 194.
370 *Ibid.*, p. 198.
371 En philosophe, Brian Massumi ne précise pas de qui est cette histoire : actons, avec le flou que cela induira, qu'il se réfère aux formes dominantes d'éducation de la raison affiliées à la pensée cartésienne.

> [Pour que la raison participe d'une coopération créative avec l'affectivité,] cela suppose [de sa part] d'admettre que son amour de la généralité et de la causalité était toujours une passion, bien qu'à vocation limitative, destinée à freiner des passions plus vastes et inventives encore, apparaissant dès lors comme le facteur passionnel d'un anti-devenir[372].

Apprécions à présent les conséquences éducatives de tels (dys)fonctionnements en observant que cette propension de la raison à constituer un anti-devenir pourrait également constituer le geste anti-contemporain [chap. VII] par excellence en ceci qu'elle opère précisément une rigidification doxale de l'être d'une double-manière. D'une part, en participant à « l'amplification » de l'idée générale que le « sujet » a de lui-même, elle concourt à émousser la singularité des remous affectifs que génèrent en lui les événements qu'il traverse. D'autre part, en réduisant ses correctifs à de brutes injonctions à la « rectitude », la raison fait sienne une orthodoxie que l'on imagine peu encline à se laisser déplacer par la rencontre de quelques spores avec la complexion de son corps. Et les danseurs de *Fractus V*, bien sûr, ne sont pas toujours étrangers à de tels démons, ainsi qu'en témoignent ces quelques mots énoncés *a posteriori* par Fabian Thomé :

*Oslo, 18 novembre 2015, foyer des loges du Baerum Kulturhus*

> **Fabian.** - Avant [à Anvers] j'aimais [danser le matériel de sol de Dimitri] mais c'était plutôt : « Non il faut que je fasse ça ! Non, alors il faut faire ça, il faut faire ça ! ». Et ça, ça a été pendant beaucoup de temps comme ça dans la tête... « Non il faut passer là ! » Donc ça me permettait pas d'être libre à tous les niveaux[373].

Lorsque le rôle correctif de la raison se rigidifie et compense son impuissance motrice en redoublant d'insistance sur la scène mentale du danseur, il semble se produire comme une irritation aux lieux de disjonctions entre les volitions de la raison et les mouvements actuels du corps dansant : « Donc des fois oui... peut-être un peu désespéré, même fâché avec moi, dans le sens où il faut vraiment que ça rentre..[374] » (Fabian). Cette entêtante inflammation a pu parfois conduire le danseur dans une recherche qu'il considère aujourd'hui comme « peut-être trop personnelle », comme si la rigidité causale recherchée par la raison l'avait isolée par moments de ce que Brian Massumi nomme « la singularité des situations, et plus précisément encore l'auto-relation au propre avenir des tendances actuelles à l'œuvre dans la configuration

372 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 199.
373 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 185.
374 *Ibid.*, p. 184.

perçue de ces situations[375] ». En outre, ainsi que la construction du *hip hop* nous en donne un aperçu, Larbi Cherkaoui impose au processus de création un appétit des couplages et des déplacements toujours insatisfait. Cette course à la complexification, associée au manque évident de temps de maturation, maintient l'équipe dans une forme d'espace flottant d'immaîtrise de l'intégralité du répertoire :

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Mais vu qu'avec Larbi t'as vu c'est compliqué, on rajoute toujours un truc tu vois, une fois qu'on sait faire un truc : « Alors ah du coup on pourrait faire ça en même temps ». Et t'es là : « Ouf... Ah ouais vraiment t'es sérieux tu veux qu'en plus on marche comme ça sur le côté à droite à gauche comme ça en faisant le truc ?[376] »

C'est alors ici que le processus d'éducation de *Fractus V* engage la raison à faire face à sa « butée ». Contrainte – en dépit de « sa croyance démesurée en sa qualité de force motrice ainsi que son sens présomptueux de sa propre grandeur[377] » – d'abandonner son empire de généralités sous les assauts répétés de situations toujours singularisées et singularisantes, la rationalité du danseur tend à requalifier la mesure de son influence au sein d'une écologie qui endogènement comme exogénement lui est tout à fait insoumise. Or cette requalification n'opère pas sous le seul effet d'un contexte de création, mais connaît des relais intérieurs œuvrant de concert à atténuer les inflammations générées par les disjonctions et les sursauts autoritaires de la tendance corrective. Pour Johnny Lloyd, la tonification de cette requalification relève d'une actuelle pratique d'autocritique de la raison qu'il nomme « méditation ».

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny**. - But also I think in the years that I've been working with Larbi... When he understands what the choreography is going to be, then he starts to break down and to clean. So I think in this way for working with him, in learning the people's material and needing to learn it quickly, in not focusing on the details in the beginning but waiting until the things have surfaced, I've developed a sort of relaxed zen approach to acquiring the material. Because as soon there's stress there, as soon the ego becomes present or insecurity arises, it's a killer for memory.

375 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 196-197.
376 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 116.
377 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 197.

It's very very hard to learn, it's very hard to acquire things if you're worried about getting it. But at the same time you have to get it so I think it's almost... it forces a kind of meditative state... [...]

**Martin**. - And could you describe this meditative state you just talked about ?

**Johnny**. - Well. From what I know in meditation is that the perspective of the first person, the "I", is a central role – egocentric. And a true meditative state is when you are observing an object or a person or anything from a... or without the coloration of the ego, which of course is impossible; except I read in some books some people have done it but... But I do experience through practice and through also being in situation which forces you to do it, because you have to in order to survive. This state of: "Ok now, there is the choreography, which I need to get, and that's it". There is not the question of how I'm doing, there is not the question of somebody is annoyed because I'm too slow, there is not the question of somebody is in a bad mood today, there is not the question of: is my suggestion being recognized or not? Which you know that's hard as dancer, especially for a choreographer who comes to dance, and there are ideas all over the place [...] But I think I accomplish that some of the time, and that's a meditative state. When you are just relaxed and you are not focused on worrying about getting the choreography, you are just seeing it without the judgement of the stress and without the awareness of people's perceptions: you see what is there and you take it.. You see it you observe and you repeat it. And that's as far as the mind goes[378].

378 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 159.
« Mais je pense aussi qu'au cours de ces années pendant lesquelles j'ai travaillé avec Larbi… Quand il comprend ce que la chorégraphie va être, il commence à défaire et nettoyer. Donc je pense que dans cette manière de travailler avec lui, à apprendre les matériels des gens et avoir besoin d'apprendre rapidement, dans le fait de ne pas se focaliser sur les détails au début mais d'attendre que les choses aient fait surface, j'ai développé une sorte d'approche zen, relâchée, pour acquérir le matériel. Parce qu'aussitôt qu'il y a du stress, aussitôt l'égo devient présent et un sentiment d'insécurité s'installe, c'est mortel pour la mémoire. Il est vraiment très difficile d'acquérir des choses quand tu te fais du souci vis-à-vis de cet apprentissage. Mais en même temps, il faut que les apprennes, donc je pense que c'est comme… ça force un genre d'état méditatif. […] / Martin. - Et pourrais-tu me décrire cet état méditatif dont tu as parlé ? / Johnny. - De ce que je connais de la méditation, la perspective de la première personne, le "je", tient un rôle central, égocentrique. Et un véritable état méditatif survient lorsque tu observes un objet ou un personne ou n'importe quoi à partir de… ou plutôt sans la coloration de l'ego, ce qui bien sûr est impossible, sauf pour certaines personnes dans des livres que j'ai lus, mais… Mais j'en fais un peu l'expérience, à travers la pratique, mais aussi du fait d'être dans une situation qui te force à faire ça, parce que tu en as besoin si tu veux survivre. Cet état de : "Ok, maintenant, il y a la chorégraphie qu'il faut que j'apprenne et c'est tout". Il n'est pas question de savoir comment je vais, il n'est pas question de se dire que quelqu'un est gêné parce que je suis trop lent, il n''est pas question de savoir si quelqu'un est de mauvaise humeur aujourd'hui, il n'est pas question de savoir si ma suggestion a été reconnue ou pas – ce qui, tu sais, est difficile pour un danseur, et surtout pour un chorégraphe qui vient à la danse, chargé de plein d'idées. […] Mais je pense que je parviens à ça de temps en temps, et ça c'est un état méditatif. Quand tu es juste relâché, que tu n'es plus soucieux au sujet de la chorégraphie : tu es juste en train de voir ce qu'il se passe sans le jugement du stress ni la conscience des perceptions des autres personnes. Tu vois ce qui es là et tu le prends. Tu le vois, tu observes et tu le répètes. Et l'esprit ne va pas plus loin. »

Tâchons à présent de revenir à la proposition de Larbi Cherkaoui – « le lien il est dans le corps, il faut faire confiance à ça » – à l'aune de notre nouvelle compréhension de l'écologie intérieure des artistes en création.

## 4. La part inconstructible du corps

"And that's as far as the mind goes."

Reterritorialiser l'exercice de la puissance psychique et plus spécifiquement de la puissance rationnelle : voilà sans doute l'une des premières pratiques de micro-politique intérieure favorisée par le processus de création de *Fractus V*. Que l'on ne s'y trompe pas, reterritorialiser le mode opératoire de la raison n'est pas l'exiler, la réduire au silence, et encore moins la parquer ; cela semble bien plutôt consister à l'inviter, par sa mise en veille ou sa butée, à renaître à la texture de son sol, à la vie de la terre où s'enfouissent ses racines par-delà sa « souche[379] », et, partant, à reconsidérer son inséparation tout autant que son irréduction à son milieu immédiat. Les danseurs avec qui je parle, et ce quelque soit leur talent, à moins que ce ne soit précisément ici que ce dernier ne réside, savent ou apprennent à se reconnaître à la merci de quelques processus qui les excèdent, à commencer par le temps, et derrière lui, les temps du corps.

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Patrick**. - For me, it's just a matter of time because... a movement material actually I can get really fast. It's what I think at least. But for me it's a different to find the right quality, the right timing, the right emotion for other movements that I'm not used to[380].

« A matter of time ». Un problème d'allagmatique. Bref, le hip hopper virtuose attend. Quoi ? Que son corps se structure et tisse ses nouveaux chemins de chair, c'est-à-dire, qu'il

379 Pour mémoire : « Une telle conception du rapport entre l'individuation vitale et l'individuation psychique conduit à se représenter l'existence du vivant comme jouant le rôle d'une souche pour l'individuation psychique, mais non d'une matière par rapport à laquelle le psychisme se forme. », Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 166.

380 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 202.
« Pour moi, c'est juste une question de temps parce que… En fait, j'arrive très rapidement à apprendre un matériel de mouvement. C'est ce que je pense en tout cas. Mais par contre, trouver la bonne qualité, le bon timing, la bonne émotion, ça c'est différent, surtout pour des mouvements auxquels je ne suis pas habitué. »

fasse précisément ce que sa raison ne peut pas faire. Non pas qu'elle soit faible. Au contraire. Je tiendrai même que Patrick Williams est sans doute le danseur de la compagnie de *Fractus V* ayant développé l'intelligence cartographique la plus puissante ; en témoignent non seulement la précision toute euclidienne avec laquelle il décrit ses matériels mais également cette pratique de mémorisation par visualisation dont il use et qui fait de lui le seul danseur qui, selon Dimitri Jourde, même après trois années de tournée, est à même de donner le chemin du matériel de sol tel qu'enseigné par l'acrobate ; quand, dans la bouche de Johnny Lloyd ou de Fabian Thomé, ce-dernier lui est méconnaissable. Pour autant, *to get the material is not to dance it*. Le hip hopper ne danse pas le sol comme son partenaire, et ce même en dépit du temps et de la précision de sa partition. La différence entre *to get the material* et *to find the right quality, the right timing, the right emotion* n'est pas éloignée de celle que nous esquissions précédemment entre écrire une partition interne et la chanter-danser : la première relève d'un geste de mise en réseau, la seconde d'un geste de maillage. *To get the material* revient ainsi à arpenter le matériel en tentant de conformer ses gestes à la « concaténation de causes et d'effets[381] » écrite. *To dance it*, en revanche, consiste à l'inviter à se mêler aux remous d'un corps corporant pétri d'histoires et de tendances et par là même d'une créativité inhérente au processus d'ontogenèse dont il procède.

Or si Patrick Williams s'en remet ainsi au temps, c'est que la trajectoire de la mise en réseau au maillage n'est pas le fait d'une quelconque volition. Ce passage relève même précisément de ce qui est proprement « inconstructible[382] » pour sa volonté : si cette dernière peut décider de comprendre, elle ne peut pas décider d'apprendre. « C'est juste que *ton corps il commence à apprendre* les [mouvements] » (Dimitri). Je n'entends donc pas par là que le chemin du matériel est en soi inconstructible, bien sûr, mais que l'auteur de sa construction ne saurait être un opérateur de raccords rationnel ni même idéel, mais une puissance d'un autre

381 CITTON, Yves, « Spinoza médiologue ? Spinoza écologue ? Discussion de Éthique II, 14-29 », conférence donnée à Paris 8 le 17 mai 2018 dans le cadre du *Séminaire International et Interdisciplinaire de Recherches Spinozistes – Spinoza à Paris 8*. Propos retranscrits par l'auteur.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=0VtCs-iaFwE

382 NEYRAT, Frédéric, *La part inconstructible de la Terre : critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016. Dans cet ouvrage, l'auteur critique les solutions de géo-ingénierie destinées à répondre au changement climatique, arguant notamment qu'il nous faut repenser le concept de « nature » pour comprendre ce en quoi la Terre comme milieu ne peut être tout à fait contrôlée, ni ne doit faire l'objet d'une tentative de contrôle (*a fortiori* par quelques businessmen peu scrupuleux).

ordre : non pas reliante, mais tissulaire, selon la distinction travaillée par Tim Ingold entre le « network[383] » et le « meshwork[384] ».

> [As a SPIDER,] my point, however, is that the web is not an entity. That is to say, it is not a closed-in, self-contained object that is set over against other objects with which it may then be juxtaposed or conjoined. […] Every plant, too, is a living tissue of lines. And so, indeed, am I. It is as though my body were formed through knotting together threads of life that run out through my many legs into the web and thence to the wider environment. The world, for me, is not an assemblage of heterogeneous bits and pieces but a tangle of threads and pathways. Let us call it a meshwork, so as to distinguish it from your network. My claim, then, is that action is not so much the result of an agency that is distributed around the network, but emerges from the interplay of forces that are conducted along the lines of the meshwork[385].

À la différence du réseau, le tissu est intègre, en tout lieu contemporain de lui-même et du monde dans lequel il se tisse, et c'est de cette contemporanéité que sourd sa puissance[386]. Le corps des danseurs de *Fractus V* n'est pas un assemblage de morceaux d'hétérogénéité et n'ingère pas les apprentissages comme des blocs de connaissances. Il n'effectue même en rien une incorporation au sens de « saisie corporelle de gestes et de comportements moteurs[387] » proposé par Sylvia Faure ; à moins de considérer par quelques circonvolutions que l'adjectif « corporelle » annule justement la dimension dominatrice du geste de « saisie » lui-même : car à Anvers, seules les partitions internes tentent de saisir les matériels chorégraphiques comme des tout-faits ; les tissus corporels, quant à eux, travaillent plutôt à les « capturer dans

383 « Réseau »

384 « Maille »

385 INGOLD, Tim, « When ANT meets SPIDER : social theory for arthropods », *Material agency : Towards a Non-Anthropocentric Approach*, NewYork, Springer Science, 2008, p. 211-212.
« En tant qu'araignée, je considère, en revanche, que la toile n'est pas une entité. C'est-à-dire que ce n'est pas quelque chose de replié sur soi, un objet contenu en lui-même qui serait placé contre d'autres objets auxquels il serait juxtaposé ou joint. […] Chaque plante est un tissu vivant de lignes. Et ainsi, j'en suis un également. C'est comme si mon corps s'était formé du nouage des lignes de vie qui courent le long de mes nombreuses jambes jusque dans la toile puis jusque dans le vaste environnement. Le monde, pour moi, n'est pas un assemblage de bouts et de pièces hétérogènes mais un enchevêtrement de fils et de chemins. Appelons-le un maillage, pour le distinguer de votre réseau. J'affirme donc que les actions ne sont pas le résultat d'une agentivité distribuée au sein d'un réseau, mais émergent de l'entre-jeu des forces qui sont conduites le long des lignes du maillage. »

386 Pour le dire avec les mots de Gilbert Simondon : « Toute la masse de matière vivante qui est dans l'espace intérieur est activement présente au monde extérieur sur la limite du vivant : tous les produits de l'individuation passée sont présents sans distance et sans retard », Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 226.

387 « La saisie corporelle des gestes et des comportements moteurs et mentaux expérimentés et appris dans un type de relation avec d'autres individus, dans un cadre formel (cours de danse) ou informel (famille) »,
Sylvia Faure, *Apprendre par corps*, *op. cit.*, p. 91.

[leurs] plis[388] ». Et l'écart entre les deux est celui d'un mode d'individuation : du psychique au vital. Pour décrire cette activité tissulaire, Johnny Lloyd emploierait ici des termes tels que « the subconscious[389] », ou « the muscle memory[390] ». Dans les deux cas, l'entité désignée relève précisément de quelque chose sur quoi ni notre raison ni même notre pensée ne peuvent prétendre avoir de véritable prise alors même qu'elles participent au tressage de l'individu. Quelque chose avec quoi, par conséquent, il leur faut bon gré mal gré cohabiter.

*Anvers, 4 septembre 2015, loge partagée du danseur au deSingel*

> **Johnny.** - I've also learned that, anyway, muscle memory... It's a funny thing to have choreography in your head because all of these choreographies that are there – I mean we have now over an hour of choreography and this isn't the only show I'm in so .. I mean there is six hours of choreography right there, and if I have to think of for example let's say.. the arm routine that Larbi and Twoface do and that I join, I mean this is my starting thing but then I don't see it.. you know it doesn't stay in a visual cognitive part of your brain, it get stored in a part of the brain which is intuitive which is subconscious so .. when you're working with your conscious mind as a dancer you're walking there to do the choreography but the piece isn't.. isn't move per move in you consciousness, there is too much. But as soon as you do this, you know "ok, oh this is the next thing, oh this is the next thing, oh this is the next thing".. it's connected through chains. And that's scary because all of the links of the chains are in the dark[391].

388 L'expression est empruntée à Tim Ingold, lorsque ce dernier évoque en quelques lignes la pensée du philosophe Vilém Flusser au sujet de la matérialité d'une tente : « Cela le conduit à comparer la voile d'une tente à la voile d'un voilier, et même à l'aile d'un planeur, dont le but n'est pas tant de résister au vent ou de le briser, mais de le capturer dans ses plis, de le détourner ou de le canaliser d'une manière qui serve les intérêts de l'habitat humain. », FLUSSER, Vilém, *The shape of things : a philosophy of design* [1999], Londres, Reaktion, 2002, p. 46-49 in INGOLD, Tim, « La hutte conique », in Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, p. 247.

389 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 160.

390 *Ibid.*, p. 159.

391 *Ibid.*, p. 160.

« J'ai aussi appris que, dans tous les cas, il y a la mémoire musculaire… C'est une drôle de chose d'avoir la chorégraphie dans sa tête parce que toutes ces chorégraphies qui sont là – je veux dire, nous avons à peu près une heure de chorégraphie, et c'est pas le seul spectacle dans lequel je suis donc… Il y a six heures de chorégraphie ici, et si je dois penser par exemple… disons… le matériel de mains que Larbi et Twoface font et que je rejoins, je connais ma position de départ mais je ne la vois pas… Tu sais, ça ne reste pas dans une partie visuelle du cerveau, c'est entreposé dans une partie du cerveau qui est intuitive, qui est subconsciente donc… Quand tu travailles avec ton esprit conscient en tant que danseur, tu vas ici pour faire la chorégraphie, mais la pièce n'est pas… elle n'est pas mouvement par mouvement dans ta conscience. Il y en a trop. Mais dès que tu fais ça, tu sais "ok, oh et ça c'est le prochain mouvement, et ça c'est le prochain mouvement, et ça c'est le prochain mouvement." Tout est connecté à travers des chaînes. Et c'est effrayant parce que tous les maillons et liens de cette chaîne sont dans l'obscurité. »

« I've also learned that, anyway, muscle memory... » Anyway. In any case. Regardless. La mémoire du danseur – qui n'a rien d'un entrepôt d'immuabilités mais relève au contraire de ressources toujours en jeu – échappe à la « conscience ». « There is too much ». Lorsque le 4 septembre, onze jours avant la première, dans une atmosphère pour le moins tendue qu'il tente d'apaiser par la recherche d'un état méditatif, Johnny Lloyd s'en remet à la mémoire musculaire, le danseur n'est pas tout à fait comme le joueur abattant ses dernières cartes devant une défaite certaine. Il s'en remet aux savoirs de son propre corps. Et il n'y a là aucun aveu d'impuissance, si ce n'est celle d'une raison ou plutôt d'une conscience parvenue à sa butée : « Une limite déterminante pour son organisation, mais qui reste étrangère à sa logique[392] ». Si les chaînes du matériel sourdent à l'esprit de Johnny Lloyd à mesure qu'il danse, ce n'est peut-être pas tant que les mouvements sont enchaînés, mais plutôt que l'enchaînement est le mode réductionniste d'apparition – ou d'accroche – du mouvement à l'esprit. L'obscurité de laquelle ils sont saisis, quant à elle, pourrait alors précisément qualifier le continuum de mouvements parcourant les fibres du corps du danseur. Et si ce continuum est, à l'image du contemporain de Giorgio Agamben, ténébreux, c'est peut-être que son devenir est proprement irreprésentable, indéfinissable, tout au plus estimable, parce que « le niveau *infra* de l'individu est irréductible[393] ». Allons-y franchement : l'obscurité du domaine tissulaire du corps n'est autre que l'obscurité de ce qui est à naître dans le corps. En un mot, pour reprendre et tordre la piste de réflexion ouverte par Yves Citton : sa « nature[394] ». Non pas tant une *natura naturata* – laquelle désignerait plutôt ce qui est déjà structuré – mais plutôt une *natura naturans* – une force naturante qui, en ceci qu'elle est comme chargée par l'histoire, les relations et les mouvements de son corps, fonctionne selon un « principe de récursivité » au sens où elle nourrit les conditions de sa propre émergence. Pour emprunter ses mots à Gilbert Simondon, nous pourrions dire que la nature du corps est ce par quoi « le présent surgit du corps et retourne au corps[395] » par le truchement d'une opération d'individuation.

La butée qui semble s'exprimer au travers des mots de Johnny Lloyd n'est donc pas une impuissance de l'être, mais une réorganisation de ses processus d'irrigation énergétique.

392 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.,* p. 60.
393 *Ibid.*, p. 59.
394 Yves Citton, « Spinoza médiologue ? Spinoza écologue ? Discussion de Éthique II, 14-29 », *loc. cit.*
395 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 28.

J'entends par là qu'il n'est peut-être en réalité que la libération ou plutôt l'in-censure d'un autre bouillonnement, qui est un bouillonnement vital, naturant, lequel transporte avec lui de nouveaux possibles. Et si accepter l'obscurité « takes courage[396] » pour le lindy hopper, la chose semble se négocier tout autrement pour Larbi Cherkaoui :

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Martin**. - Quels sont les indices qui te font dire que tu maîtrises un matériel ?

**Larbi**. - Oh j'ai jamais l'impression de maîtriser vraiment bien, c'est tout le temps un peu dans le ici et maintenant ; c'est un peu mon secret. Je reste dans le maintenant, je me dis que j'ai assez de bagage en tant que danseur pour me dire que je vais arriver à survivre le spectacle et de rester moi-même. Et à côté de ça je prends les jours comme ils viennent, donc il n'y a pas un aboutissement. À un moment donné, je m'en fous si je connais tous les pas déjà ou pas encore, j'irai sur scène, j'ai pas ce rapport de la perfection [...] Parce que si je tournais ça d'une autre manière, « il faut y aller que quand c'est parfait », j'irais jamais... j'irais jamais, je ne serais jamais assez content[397].

Si les ténèbres de l'immaîtrise du mouvement dansé libèrent Larbi Cherkaoui des freins de quelques jugements de valeurs (« content » ou pas) et d'impératifs orthodoxiques (« perfection »), elles semblent dans le même temps lui offrir la garantie d'une transformabilité tout autant que d'une intégrité. Au regard du processus de création de *Fractus V*, il pourrait même apparaître que ces deux phénomènes sont inextricables : le geste contemporain comme geste d'invention jaillit indistinctement d'une histoire et du renoncement à la maîtrise chorégraphique du matériel qui implique un renoncement à la maîtrise des mouvements du corps, et c'est au cœur de cette indistinction que semble se former l'invention recherchée par le processus de création saisi comme processus d'éducation et donc de transformation. En cela, l'obscurité du contemporain n'a rien d'une intériorité, d'une profondeur s'opposant à une surface, et dans laquelle les apprentis-bougeurs seraient invités à descendre pour y trouver quelques ressources à partager. Non, le temps de l'apprentissage des matériels chorégraphiques n'est pas un temps propice à l'introspection, en ceci qu'il appelle des émergences davantage que des enfouissements : car quoi qu'il en soit, il

396 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 160.
« Ca demande du courage »

397 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.

faut danser, reprendre, répondre de sa présence. Le mouvement contemporain est donc un élan, un devenir permanent, une opération de différenciation « interstitielle », une « [connaissance] de l'intérieur[398] », pour en revenir à ces quelques mots lancés par l'anthropologue écossais. Pour mémoire, donc, connaître de l'intérieur n'est pas connaître l'intérieur (comme s'il était une chose) ; et encore moins connaître sans l'extérieur (comme si l'on était isolé) ; mais bien plutôt connaître depuis (*from*) l'intérieur (comme espace d'affleurement) ; car il s'oppose à connaître depuis l'extérieur, que celui-ci soit radical (une *doxa* disciplinaire) ou projectif (une raison entichée de quelque surplomb). Au cours d'un tel processus, le mode d'activité du psychisme ne consiste donc pas à descendre et à arrêter, mais à suivre et à accompagner les tressaillements des fibres du corps à l'aide de ses propres inventions qui ne sont autres que des montages mobiles.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Martin**. - Tu parlais du flamenco comme d'une partie qui t'a demandée beaucoup de travail, est-ce que tu sentais que le matériel te résistait un peu ? Qu'est-ce qui t'a fait comprendre que tu devais y passer encore et encore du temps ?

**Larbi**. - Oh c'est difficile à dire... Je pense que c'est juste : le corps essaye et puis fait une erreur, on est surpris que le corps ne fasse pas ce qu'on pense qu'il aurait dû faire, donc on lui parle. On refait puis soudain c'est juste, et puis c'est faux à nouveau. Ouais c'est juste essayer. Essayer c'est comme apprendre à marcher, quand on est bébé on essaye, puis à un moment donné on reste debout, puis à un moment donné on fait un pas et un autre ; ça prend le temps que ça prend[399].

---

398 « Knowing from the inside/KFI » (« Connaître de l'intérieur ») est le nom d'un projet de recherche conduit par Tim Ingold de 2013 à 2018 et financé par l'European Research Council.
« *Knowing From the Inside* seeks to reconfigure the relation between practices of inquiry in the human sciences and the forms of knowledge to which they give rise. Its fundamental premise is that knowledge is not created through an encounter between minds furnished with concepts and theories, and a material world already populated with objects, but grows from the crucible of our practical and observational engagement with the world around us. Knowledge, we contend, comes from thinking *with*, *from* and *through* beings and things, not just *about* them. »
« *Connaître de l'intérieur* chercher à reconfigurer la relation entre la pratique de l'enquête dans les sciences humaines et les formes de connaissance auxquelles elles donnent naissance. Son postulat fondamental est que le savoir n'est pas créé dans la rencontre entre des esprits emplis de concepts et de théories et un monde matériel déjà peuplé d'objets, mais au contraire croît dans le creuset de nos engagements pratiques et attentionnels avec le monde autour de nous. Le savoir, affirmons-nous, vient du fait de penser *avec*, *depios* et *au travers* des êtres et des choses, et non pas juste *à propos* d'eux. »
Plus d'informations en ligne : https://www.abdn.ac.uk/research/kfi/

399 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 88.

Larbi Cherkaoui parle avec son corps. À nouveau, n'y voyons aucun dualisme : « Corps et esprit ne sont qu'une seule et même chose[400] ». Si les danseurs ne sont pas dualistes mais se réfèrent néanmoins au vocabulaire trop souvent associé à cette pensée (tête, corps, esprit), c'est peut-être que leurs pratiques d'apprentissage, de tâtonnement et de jaillissement du mouvement dansé les amènent à opérer une forme de décollement identitaire. Si « je » n'est pas le « corps », « je » n'est pas l'« être » pour autant. Ce n'est peut-être qu'une fois l'identification de la pensée (et avec elle, du sujet) à l'être rompue que s'ouvre la perspective d'une nouvelle écologie intérieure au sein de laquelle les tissus du corps et le psychisme, qui ne sont pas des substances mais des modalités d'individuation, peuvent développer une qualité relationnelle qui ne se pense plus au travers des couples de l'autorité (de la tête) contre le déchaînement (du corps) ni de la claustrophobie (de la tête) contre la limitation (du corps). Par l'échange, le psychisme de Larbi Cherkaoui aide son corps de ses correctifs (« ce que l'on pense qu'il aurait dû faire ») : ici la partition interne, qui ainsi que nous l'avons observé, n'est autre qu'une série d'indications chrono-topologiques plus ou moins établie. Pour reprendre les termes du philosophe Brian Massumi, l'activité psychique et avec elle la raison tendent par son biais à « coopérer[401] » avec le corps, voire, à « l'accompagner » en « admettant que les "moyens" qu'[elle] évalue et aide à construire sont des *techniques de relation* », et non des « forces motrices[402] » ; des techniques de relation qui, pour mémoire, aident le corps à opérer de nouveaux couplages en développant de nouvelles formes de perceptions qui reconfigurent son milieu intensif. C'est donc seulement œuvrant sur le mode de la correspondance que l'activité psychique m'apparaît pouvoir être désignée sous le terme pour le moins aventureux de « conscience » employée par Johnny Lloyd, à condition encore de l'entendre en un sens étymologique bien particulier : comme mode d'accompagnement de la science du corps, voire comme mode d'accompagnement des sciences tissulaires en général. Si le terme même de « correspondance » tel que pensé par Tim Ingold est un concept ontologique tout autant qu'une pratique d'éducation engageant une éthique du compagnonnage, nous le spécifierons ici au travers d'une qualification modale : la correspondance du psychisme avec le corps sera dite prosodique, au sens où elle œuvre comme un chant par son engagement énergétique voire même synergétique à concourir pleinement à la tonification de la croissance de la part

400 Sidi Larbi Cherkaoui, Justin Morin, *Pèlerinage sur soi*, *op. cit.*, p. 39.
401 Brian Massumi, « Les tâches affectives de la raison », in *L'économie contre elle-même*, p. 19.
402 *Ibid.*, p. 193.

naturante du corps contre les « captures limitatives[403] » des orthodoxies endogènes comme exogènes. And « that's as far as the mind goes ». Reste à explorer enfin ce que « favoriser la puissance naturante d'un corps » peut signifier en matière d'éducation.

Favoriser ce qui est broussailleux et inconstructible, favoriser une forêt ? Le grouillement qui l'habite ? Favoriser une dimension sauvage - du latin *silva*, « forêt » – de l'être ? Penser le sauvage, nous suggère l'anthropologue de la domestication Jocelyne Porcher, ne consiste plus à penser cette puissance dangereuse, non-civilisée et incontrôlable ayant pu hanter l'imaginaire colonial comme l'imaginaire rural. À l'inverse de l'animal domestique, cet « imbécile qu'on peut exploiter comme un minerai[404] », l'animal sauvage, propose-t-elle, est perçu aujourd'hui comme « libre, socialisé, intelligent » : « [Il] n'est plus le repoussoir, il est le modèle ». Le philosophe Baptiste Morizot voit dans ce renversement le produit de la rencontre de deux pensées : d'une part celle, fantasmée, du sauvage « déchaîné[405] », et d'autre part, celle de la « domestication de la vie humaine » vécue comme « enchaînement des pulsions vitales ». « Le mythe du *Wild* [sauvage] est […] une métaphysique d'enchaîné qui veut se déchaîner ». C'est en cherchant à se départir de cette métaphysique, qu'il qualifie de « néolithique » en écho avec l'essor du pastoralisme que connut cette époque, que Baptiste Morizot esquisse une pensée qui « implique certes de se dédomestiquer, mais sans devenir les sauvages réactifs, sauvages romantiques, sauvages néo-païens, adeptes du cri primal. C'est-à-dire, sans devenir ce sauvage que les domestiques ont inventé[406] ». Une ligne de crête, donc, qu'il propose de nommer « féral » comme « nom du sauvage expurgé des connotations de sauvagerie ».

> Pourtant, il existe et résiste une forme de sauvage à l'anthropocène, mais y accéder exige un détour. Un détour, par exemple, par une aire culturelle pour qui ne fait pas sens l'opposition naturaliste entre nature et culture, sauvage et domestique. Il existe un geste dans la langue des signes amérindienne (langue vernaculaire qui permettait aux différentes tribus des Plaines de communiquer entre elles), qui signifie selon les traducteurs « par soi-même ». C'est le même geste qui est traduit par « sauvage »[407].

---

403 *Ibid.*, p. 199.
404 PORCHER, Jocelyne, *Vivre avec les animaux : une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, la Découverte, 2011, p. 132.
405 Baptiste Morizot, *Les diplomates, op. cit.*, p. 81.
406 *Ibid.*, p. 82.
407 *Ibid.*, p. 84.

Baptiste Morizot propose trois sens pour nourrir cette nouvelle définition de l'animal sauvage : d'abord, toutes les sélections résultant de ses apprentissages s'opèrent « à son avantage » et non au profit de quelque exploitant (« ainsi la vigilance de l'antilope est sélectionnée à son avantage, et pas à celui du lion[408] ») ; ensuite, les sélections qu'il effectue le rendent opérant lorsqu'il est soumis « à des pressions multiples[409] », et ce de façon à ce qu'il puisse se relier de manière « plurielle, résiliente, viable[410] » aux mutations de son milieu ; enfin, il habite « des territoires avec leur géopolitique propre, leur sens du territoire, leur manière d'occuper le terrain, de cartographier les points-clés, d'être chez soi », et cet habiter du sauvage est proprement « irréductible[411] » et ne saurait être qualifié d'« hybride » : « Ce n'est pas parce que les mésanges recherchent activement les mégots de cigarette pour faire leur nid, car la nicotine constitue un anti-parasitaire qui protège leurs œufs, qu'elles deviennent des hybrides d'humain ou des domestiques. Parmi nous par elles-mêmes sont les mésanges. » Ainsi triplement qualifié, l'animal sauvage s'engage dans « une interdépendance multiple et vicariante » avec son milieu, c'est-à-dire « une interdépendance équilibrée qui est le nom caché de l'indépendance ».

À l'instar du féral, les danseurs de *Fractus V* conjuguent endogènement comme exogènement le double-horizon de l'indépendance que nous avons qualifierons ici de compagnonnage au sens partagé par Tim Ingold : « [A] shared activity in itself[412] ». Engagés sur leurs propres sentiers de transformation, les artistes sont enagagés dans un processus de création socialement engageant, déstabilisant mais jamais domestiquant [chap. VII], au sein duquel ils cherchent « à leur manière » de quoi dépasser ou challenger ou nourrir leur être tout autant en s'alliant momentanément à d'autres autour de l'artisanat d'une chorégraphie. Cette modalité d'individuation, faite d'enchevêtrements, de mises en variation tout autant que de polarisations toujours fuyantes, n'est pas radicalement étrangère aux pensées de l'enchaînement et du déchaînement, mais les repose plutôt sur son territoire qui est le territoire du dividuel en une opposition entre le devenir et l'anti-devenir (qui est exemplifié par les frustrations d'interprètes). La différence, fine mais radicale, entre ces deux oppositions

408 *Ibid*., p. 85.
409 *Ibid.*
410 *Ibid*., p. 86.
411 *Ibid*., p. 87.
412 Tim Gibson, Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 70.
« Une activité partagée en elle-même »

repose dans leur attitude respective envers la complexité des environnements dans lesquels ils se pensent. Le déchaînement, en tant que réaction à une histoire d'intendance ou manifestation crue d'une sauvagerie sans règles, est pur déferlement de pulsions jaillissant d'un lointain passé et attaquant les structures du présent comme si elles consistaient en des manifestations de ses esclavagistes d'hier ou de demain. Elle est le produit d'un débordement aveugle aux complexités événementielles, aux changements, aux déphasages structurels et relationnels possibles. Le devenir du danseur sauvage, quant à lui, varie continuellement de l'intérieur par la force d'une puissance naturante, dont la polarisation est contemporaine c'est-à-dire métadoxale : elle est à la fois résiliente et vicariante, car formée dans le creuset des tissus du corps. Le devenir ne déborde pas mais flue, de même que son adversaire ne tente pas de le contraindre mais de le réamorcer selon des tendances qui ne seront pas à son avantage mais à celui de son exploitant. En d'autres termes, la puissance naturante du sauvage n'est pas quelque chose qui dirige ou qui se met en cage, mais elle est une puissance que les danseurs apprennent à écouter et suivre :

> In short, the hunter does not seek, and fail to achieve control over animals; he seeks revelation. Robin Ridington has put the point concisely in his observation that hunter-gatherers, 'instead of attempting to control nature… concentrate on controlling their relationship with it.'[413]

En travaillant à se rencontrer, à apprendre les uns des autres et à écrire ensemble, la compagnie de *Fractus V* semble ainsi chercher à disposer un espace propice au déploiement de cette puissance naturante. « Semble chercher », car le processus, ainsi que nous avons tenté de le démontrer, n'a rien ni d'une évidence ni d'une pratique stable : elle est un difficile cheminement sur un chemin de crête où soufflent des vents parfois contraires et souvent déstabilisants (« je ne vais jamais y arriver », « ça va être nul », « y a des mouvements que je n'aime pas faire », « je ne sens pas la musique », « il y en a qui me trouvent trop lents », *etc*.). Ce qu'il m'importe de souligner en prolongeant ici une pensée de la force naturante du corps et de l'éducation sauvage, ce n'est pas tant que les danseurs vivent sauvagement, mais qu'ils y tendent. Le sauvage de la Rode Zaal n'est pas un état fantasmé mais un horizon poursuivi.

---

413 *Ibid.*, p. 72.
« En bref, le chasseur ne cherche pas et n'échoue pas à parvenir au contrôle sur les animaux ; il cherche la révélation Robin Ridigton a décrit cela de manière concise en observant que le chasseur-cueilleur, "plutôt que de chercher à contrôler la nature… est concentré à contrôler sa relation avec elle." »

Repose ici ce qui m'apparaît être l'une des clefs du mode éducatif que nous étudions : si ce dernier n'est pas un entraînement, ce n'est pas seulement parce qu'il ne s'entiche pas d'un programme disciplinaire, mais c'est avant tout parce qu'il procède à une pratique de recherche aussi transindividuelle qu'intime dont l'horizon consiste à techniciser ou du moins susciter *un mode relation à notre corps en tant que quelque chose nous y échappe toujours*. Au cours des dernières pages, les artistes ont mentionné à plusieurs les termes d'instinct ou d'intuition, souvent pour nommer ce qui palliait ou plutôt émergeait lors de la requalification de la puissance de leur propre « tête » ou de leur raison. Instinct et intuition apparaissent ainsi comme des forces auxquelles il reviendra nécessairement de s'en remettre, presque comme à des avatars de cette puissance corporelle qui opère les raccords entre les apprentissages, tisse les matériels, élabore des lignes de mouvement subconscientes. Dans un dernier mouvement, accordons leur toute notre attention.

# CHAPITRE VIII.

## MICROPOLITIQUES DU JEU

**1. L'embrasement du corps**

**2. This is not Cherkaoui, this is Cherkaouiesque**

**3. Sympathies événementielles**

Les danseurs se déphasent-ils en jouant ? À l'évocation de cette seule question se percutent en moi nombre d'images plus diverses et contradictoires les unes que les autres : cet enfant aperçu imitant une chèvre, la mine quelque peu déprimée de Dimitri Jourde le 21 août, le regard pensif de Larbi Cherkaoui face aux tas d'éléments scénographiques qu'il lui faut assembler, la tension de Fabian Thomé lorsqu'il s'emploie à monter ces éléments en château alors qu'il lui tarde de travailler les matériels chorégraphiques, les froids naissants entre quelques danseurs, mais aussi Patrick Williams s'amusant à improviser une chorégraphie de tutting avec une perceuse-visseuse subtilisée à un technicien, Shogo Yoshii inventant une transition à la flûte entre l'air du chant corse *Adieu paure* et la chanson *El condor pasa* de Simon and Garfunkel, un quartet improbable entre l'acrobate frappant chaotiquement les percussions, Shogo Yoshii improvisant dessus un air de flûte, le hip hopper hurlant par à coups des propos incompréhensibles[414], avant que Soumik Datta ne lui mette entre les mains un étrange coussin bleu dans lequel il s'apprête à frapper de son pied à répétitions. En dépit des tensions qui parfois l'habitent, l'atmosphère épaisse de la Rode Zaal respire, fréquemment mais irrégulièrement percée de rires qui en détournent la gravité.

Or ces rires ne sont en rien réductibles à des mouvements de soupape chargés d'abaisser la pression au sein du théâtre. S'ils en sont pourtant bien souvent, ils me semblent également opérer à la manière d'actuelles participations au processus de création, au sens où ils concourent à une forme d'intensification instinctive d'une pratique qui n'est autre que celle du déphasage, laquelle opère alors sous les coups d'explosions soudaines. En effet, en jouant, les artistes se surprennent – eux-mêmes et leurs partenaires –, explorent, ouvrent des spectres de croisements incongrus. Et parce qu'ils le font côte à côte, voire complètement ensemble, ils s'engagent les uns les autres dans une spirale, décrochent des sourires, se répondent et s'entraînent toujours plus loin dans d'éphémères dramaturgies. À mesure que ces dernières se déploient, les enthousiasmes se font contagieux, de telle manière que les joueurs et leurs partenaires, de même que les assistants voire les techniciens de passage, se retrouvent parfois non pas pris au piège mais pris au jeu et entrent par-là même dans une communauté momentanée et hospitalière, dont ils amplifient la puissance par leur présence. S'instaure ainsi un territoire fragile, qui n'est pas un lieu de vie mais un espace éphémère de jeu, où se trouvent invoqués activement, dans une « zone of indiscernibility[415] », une compagnie de

414 [CSG : 37' - 38']
415 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 6.

personnes dans toute la senteur de leur instinct et toute l'inventivité de leurs intuitions, c'est-à-dire : dans leurs capacités à se dépasser eux-mêmes-ensemble. Mais n'y a-t-il pas là quelque chose d'analogue au processus d'éducation travaillé par les répétitions elles-mêmes ? Clarifions notre geste : penser les apprentissages de *Fractus V* comme procédant de jeux n'implique pas de les réduire aux épisodes d'euphorie générale, car l'animal politique (ou l'artiste de *Fractus V* ?) qui joue « does not recognize any rigid opposition between the frivolous and the serious, which is to say, between the enthusiastic expenditure of creative energies and the anchor of function and utility. It nourishes itself on the productive paradox of their processual alliance[416] ». N'est-ce pas, Dimitri ?

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

> **Dimitri.** - Tu vois des fois y a des choses qui se créent quand t'es sur le plateau et que tu fais des trucs qui n'ont rien à voir avec le spectacle, mais que la personne qui fait le spectacle regarde de dehors et se dit « Wouaw ça putain j'aimais bien ». Ou une qualité, ou un esprit. Et je sais que moi quand je le fais, j'ai quand même toujours conscience qu'on me regarde, donc je ne fais jamais rien en me disant je fais ça mais je m'en fous. J'ai l'impression que je le fais toujours en me disant : « Ça peut... » En tout cas, c'est souvent arrivé que c'est un peu en faisant le con que tu trouves des choses où tu te dis « Ah ouais ! ». Ou le con ou quelque chose qui n'a rien à voir, tu vois, j'en sais rien... C'est vrai, tu vois les spectacles, j'ai l'impression qu'il y a des idées qui arrivent et qui ne viennent pas par la tête mais qui viennent plutôt par le plateau, à jouer. Même la musique se met à faire n'importe quoi et on se dit « Ah ouais ça, ça fait bien ». Mais ça, ça dépend des gens. Je pense que quand tu suis du ballet ça ne se fait pas beaucoup comme ça. Et Jason là il est en train de suivre du ballet et il comprend pas les blagues... (*il rit*) Non... Je veux dire que pour moi, quand tu fais une blague sur le plateau, c'est toujours à moitié une blague et à moitié une proposition, parce que c'est toujours compliqué de faire des propositions pour moi, parce que si c'est trop sérieux[417]...

Que sont donc ces propositions ludiques qui n'arrivent non pas de la tête mais « du plateau », du « jeu », et suivent les impulsions de quelques « [intuitions][418] » ? Et en quoi

---

« Une zone d'indiscernabilité »

416 *Ibid.*, p. 40.

« [L'animal politique] ne reconnaît aucune opposition rigide entre ke frivole et le sérieux, c'est-à-dire entre la dépense enthousiaste d'une énergie créative et l'ancrage de la fonction et de l'utilité. Il se nourrit lui-même du paradoxe productif de leur alliance processuelle. »

417 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 115.

418 « J'ai l'impression que souvent, les gens avec qui je bosse, ce qu'ils aiment c'est quand je suis intuitif. », *ibid.*, p. 114.

pourraient-elles constituer des ressorts d'apprentissages *from the inside*[419] ? C'est au cours d'une dernière (re)traversée anversoise quelque peu singulière que nous allons tenter de répondre à ces questions.

En ce 32 août fictionnel, nous nous apprêtons à accompagner Dimitri Jourde se livrer à trois temps de travail : son échauffement, qui deviendra un temps de recherche autour de son solo ; l'écriture collective du *shooting* ; puis l'apprentissage de la séquence des *hips*. Avec eux, nous étudierons trois gestes (ludiques?) au cœur du processus de transformation des danseurs : s'échauffer, s'imiter et s'agencer. Pour cette journée quelque peu spéciale, nous invitons Brian Massumi à venir se joindre à nous dans la Rode Zaal afin d'y faire résonner les pensées du jeu (*play*) et de l'animal politique (*political animal*) telles qu'élaborées au fil des pages de son essai *What animals teach us about politics* (2014).

## 1. L'embrasement du corps

« Mais Dimitri Jourde, comme à son habitude, s'échauffe au plateau. » [chap. VII] Mais que se passe-t-il seulement lorsqu'il s'échauffe ? Comment qualifier sa pratique-pensée de l'échauffement ? Quel horizon sert-elle ? Comment se relie-t-elle avec les processus d'éducation à l'œuvre ? Tout d'abord, peut-être, revenons sur une distinction sémantique proposée par l'acrobate lui-même alors que nous discutions de ses pratiques de *training*[420] : l'« échauffement » n'est pas la « routine ».

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

**Martin.** - Qu'est-ce qui t'ennuie [dans le yoga] ? Le côté routinier ?

**Dimitri.** - Je ne sais pas.. [...] Ça fait plusieurs fois que j'essaye de faire du yoga, parce qu'avec Larbi, il était à fond dans le yoga, et très vite ça m'a saoulé.. Parce qu'à chaque fois que je fais des spectacles, j'ai un peu une façon à moi de m'échauffer et de me mettre en condition qui ne va pas du tout avec le yoga. Le

419 « De l'intérieur »

420 « [Le mot *training*] exprime ainsi indifféremment l'enseignement donne dans les écoles de formation, dans les cours, stages et ateliers, mais aussi les exercices pratiques auxquels peuvent e livrer les acteurs *avant* une production, de même que l'entraînement effectué par des acteurs désireux de perfectionner leur art sans que leur travail vise une production spécifique. Cette absence de distinction entre trois finalités (la formation, la production et le développement de l'art de l'acteur) en fait un terme quasi générique dans le monde anglophone. » FÉRAL, Josette, « Vous avez dit *training* ? », in MULLER, Carol, *Le training de l'acteur*, Arles, Paris, Actes Sud, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000, p. 9-10.

> yoga une fois que j'ai fini ça je me dis : « Bon, c'est bien, maintenant je vais me manger un truc, je fais autre chose ». Mais ça ne me met pas en condition pour être en travail. Et en fait, quand je veux être en travail je ne fais pas ça. Je m'échauffe moi, je sens moi mon corps, ce que j'ai envie de faire, et je sens que je fais une évolution pour doucement arriver...
>
> Tu vois moi en général je m'échauffe et après je ne m'arrête pas, je continue et direct je commence à travailler, parce que ça m'emmène vers des mouvements. Donc en fait j'ai toujours fait des échauffements qui m'amènent à improviser directement ; je commence à bouger, à chercher. Alors que le yoga en fait pour moi y a un côté un peu statique tu vois, il y a un truc ffffou (*il souffle*) : je ne réfléchis pas, je ne suis pas vraiment dans mon corps, je suis quelqu'un qui est dans son corps [le professeur], mais c'est pas du tout mon chemin à moi. Donc je comprends la logique du truc, mais c'est un peu .. c'est pas ça que je fais... Moi c'est un peu comme si l'échauffement que je fais c'est un développement que je fais depuis le début que je travaille. J'en arrive à cet échauffement là. Donc du coup, ouais, [le yoga] ne m'est pas proche de moi et ça ne me met pas en travail. Donc c'est un truc que je fais que quand je ne travaille pas[421].

Être dans son corps ou ne pas y être : c'est-à-dire ? Sans doute y a-t-il quelque chose de potentiellement surprenant à entendre que, lors de la pratique du yoga – avec professeur ou en suivant des vidéos américaines trouvées sur internet[422] –, l'acrobate ne se sent pas dans son corps. *A priori*, la proposition pourrait même paraître paradoxale ou plutôt contre-intuitive au au regard des qualités généralement prêtées à cet art : la reconnexion au corps, au soi – étant entendu que dans leurs emplois usuels ces termes sont irréductibles à un sens mais bien polysémiques. Reste que le 3 juin 2015, la pratique du yoga « ennuie » Dimitri Jourde, bien qu'il lui reconnaisse des vertus d'entretien du corps non négligeables, notamment avec le temps. Et si elle l'ennuie, c'est qu'elle ne suit pas ses propres chemins, et, partant, qu'elle ne le met pas dans un état de création. Tâchons de déplier quelques enjeux de cette proposition. Nous retournons dans l'enceinte de la Rode Zaal, en ce 32 août 2015.

Nous tournons notre regard en direction de la grande scène du théâtre lorsque l'acrobate, vêtu d'un haut rouge et d'un ample pantalon de toile blanc, s'allonge au sol pour initier le temps de son échauffement[423]. Le haut de son dos reposé, le bassin maintenu à distance du sol par un seul bras, Dimitri Jourde se livre à toute une gamme d'étirements prenant l'une de ses

421 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 102.

422 *Ibid.*

423 Extraits de débuts d'échauffements de l'acrobate : [CSG : 2'30 - 5'30 / 18' - 20' / 49' - 50'30]

jambes – celle opposée à son bras d'appui – pour protagoniste. Tantôt rapprochée du visage et tantôt fléchie en direction du coccyx, tantôt étirée par la main et tantôt fouettant l'air à répétition, tantôt fléchissant le pied et tantôt l'étendant, tantôt tenant une position dans le temps et tantôt la goûtant à peine, la jambe de l'acrobate est en recherche. La jambe, pour ne pas dire le corps entier, est même doucement à l'affût : ici des doigts de pied s'agitent, là le bassin semble se remuer, quand ce n'est pas le genou qui vient et revient sur les premiers temps d'une flexion comme pour y trouver quelque chose, y éveiller quelque chose, y allumer quelques feux ? Quand les deux bras viennent à soutenir ensemble le bassin, les deux jambes, liées d'une relation nouvelle, se joignent pour tracer quelques cercles et battre l'air de concert, avant de s'échapper par-dessus la tête et venir tâter de leurs orteils la texture familière du tapis de danse (*culbuto*).

Désireuses d'aller toujours plus loin, les voilà qui portent le corps entier à se retourner à plat face contre sol. De longues secondes s'écoulent pendant lesquelles l'acrobate, étrangement immobile, semble seulement avoir planté ses yeux à quelques pas devant lui. Ces derniers ne se relèvent que pour suivre Jef, le régisseur son, traverser le plateau. Silence. Le regard revient, plus erratique, à proximité de la tête, à gauche, à droite, au fond de la Rode Zaal. Alors les doigts puis les paumes des mains de l'acrobate se joignent dans le dos et forment dans la puissance de leur entrelacs un levier venant arquer le corps entier, désormais pieds et tête relevés. Mais les yeux eux ne s'en inquiètent pas. Ils continuent d'errer, lentement, dans l'espace de la Rode Zaal. Depuis les épaules s'amorce alors peu à peu un mouvement d'ouverture et de fermeture de la région dorsale. Un battement d'ailes, ou, peut-être, le bruissement d'un couple de nageoires. Lorsque le corps se repose enfin au sol, les mains viennent trouver les environs du visage, prennent place paumes contre terre (*cobra*), et les bras se dressent et soulèvent avec eux la colonne vertébrale qui s'arc-boute en réponse. Toujours vives, les épaules reprennent leur va-et-vient d'avant en arrière. La poitrine et les dorsales alternativement s'ouvrent et se ferment, s'ouvrent et se ferment. Puis goûtent le haut et le bas. S'ouvrent et se soulèvent et se ferment et redescendent, s'ouvrent et se soulèvent et se ferment et redescendent, s'ouvrent et se soulèvent et se referment et redescendent. Jef repasse. « Ça va et toi ? » (Nous n'entendons pas la suite de la conversation). Repoussant encore le sol mais cette fois-ci en oblique, les bras de l'acrobate poussent son bassin dans les airs et entraînent par là même les jambes dans un mouvement d'extension (chien tête en bas).

Galvanisée, l'une d'entre elle en profite aussitôt pour venir s'étirer dans l'axe formé par le dos. Le pied fléchi elle goûte, apprécie son vol, avant que de son genou elle vienne se glisser à l'ombre de la poitrine, pour finalement retourner délicatement dans les airs où, prise d'une curiosité renouvelée, elle se fléchit latéralement et se laisse graduellement tomber de l'autre côté de sa jumelle. Alors le corps entier peu à peu se tord. Une main se soulève. Le visage se tourne en direction du lieu estimé de d'impact. Et les doigts de pied doucement atterrissent.

De quelles courbures travailler les mots pour dire le rythme des premiers temps de l'échauffement de Dimitri Jourde ? Fluide autant que vif, surpris mais habitué, lent et alerte. Rampant. Car comme un étrange lézard rôde sous sa peau et en ses yeux. Se glissant avec sensibilité et jeu dans les membranes humides du temps, l'acrobate me fait l'impression d'une larmuse[424]. Une larmuse qui, à défaut de s'envelopper et de crépiter au contact des traits ardents du soleil, attise des flammes avec lesquelles elle échauffe ses propres chairs, allant et venant de foyers en foyers – genoux, épaules, orteils –, prêtant attention aux braises les plus criardes comme les plus éteintes. Et le bûcher, peu à peu, prend.

L'étrange rampant entame sa mue, qui se révèle être une métamorphose. Bientôt sur ses jambes Dimitri Jourde amorce des frappes. Coups de pied à coups de pied, coups de pied retournés, du droite, du gauche, et les voûtes palmaires claquent le sol et le sol claque le corps et le centre abdominal claque les cuisses qui fendent l'espace et s'envolent jusqu'à décoller le corps du sol. *Golpes de linha*, *golpes rodados. Armadas*. Le jeu est musclé, mais surtout entraîné autant qu'entraînant, car les muscles suivent et donnent. Et le sol appelle. Appelle les sauts, les rebonds, les frappes, et les appuis, quand l'acrobate finalement roule des arbres droits en traçant des demi-cercles à répétition dans l'espace : de droite à gauche en passant par le ciel, retour par la terre, de droite à gauche en passant par le ciel, retour de droite à gauche en passant par le ciel, retour par la terre, de droite à gauche en passant par le ciel.

Une pareille scène épuise et parfois perd, déroute et emmêle mon propre regard. En quête lui aussi d'épuisement, de l'épuisement de la scène par l'archéologie de ses variations, il s'engouffre tantôt parmi les ombres d'images passées qu'il surimprime avec vertige et tantôt dans une certaine contemplation, incapable de saisir ce qui flue devant lui. Mais à chaque fois, jamais il ne sait prédire, jamais il ne sait seulement se dire « oui oui je vois tout à fait », non, tout à fait jamais, mais à peu près oui, toujours. Je crois qu'il y a quelque chose de proprement

424 Expression provençale : faire la larmuse, ou larmuser, signifie dorer au soleil.

animal dans les mouvements de ce corps : une présence organique étrangement familière, dont l'avancée parmi des postures et des mouvements qui lui sont si habituels échappe pourtant à toute stricte linéarité, à toute formalité, à toute régularité. Cette imprédictibilité semble tenir à ce qu'elle suit, c'est-à-dire au fait que l'on ne sait jamais ce qu'elle va suivre (*doxa*), ou, plutôt, que l'on ne se figure pas bien ce qu'elle va entendre puis se mettre à suivre : une tension dans le mollet, une douleur dans les épaules, Jef, une rigidité du bassin, les appels du sol, la sonorité percussive d'un pied frappant le tapis de danse, le débordement d'une énergie dans les cuisses, les mouvements d'une spirale, l'ivresse d'une projection dans l'espace. Car voilà sans doute l'une des spécificités de cette forme d'animalité : elle habite un territoire dont l'on pourrait retracer, de loin et avec plus ou moins de précision, les frontières, les principales teintes, le climat, la faune et la flore, au regard de ce qu'il en jaillit régulièrement. Sous ces latitudes, rien de fondamentalement discontinu ni de véritablement déroutant en apparence. Pour mémoire, et de son propre aveu, la danse de Dimitri Jourde, parce qu'il s'agit déjà là en réalité de sa danse, n'a jamais connu de rupture radicale depuis son passage fondateur dans la compagnie Kubilaï Khan Investigations[425]. « J'ai l'impression que je fais souvent des choses qui sont un peu proches de ce que je fais, donc ça peut se répéter un peu[426] » [chap. II-3]. Que cette répétition ne nous aveugle pas pour autant : toute l'étrangeté de l'échauffement de Dimitri Jourde ne réside précisément pas dans le territoire qu'elle explore, mais dans sa manière de l'arpenter. Son insaisissable *ductus*. Et si l'on sait où l'acrobate animal est plus ou moins, l'on ne sait jamais comment il va, ou plutôt comment il ira, ni même par quels détours il en vient parfois à trouver son chemin dans de nouveaux territoires limitrophes qu'il familiarise néanmoins doucement, comme celui du chant polyphonique corse, découvert il y a huit ans lors de la création d'*Apocrifu* avec Larbi Cherkaoui, et auquel il s'adonne encore aujourd'hui.

C'est donc à partir de cet échauffement là, partant d'une longue préparation structurelle du corps pour aller très progressivement jusqu'à un temps d'improvisation, que l'acrobate entre chaque jour dans le processus de création de *Fractus V*. Une entrée, sans doute, conduite et

425 Notes de terrain du 3 juin 2015. Lors d'une discussion informelle, l'interprète revient sur ce qu'il considère comme une continuité dans son parcours, laquelle se retrouve en réalité dans sa manière de s'échauffer, de se sentir dans son corps, de se mettre en état de création.

426 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 105.

opérant « à un niveau très personnel ». Une entrée, par ailleurs, ou par conséquent, peut-être non-adaptée à la création elle-même.

*Paris, 3 juin 2015, studio du Théâtre de la Ville*

> **Martin.** - Donc ton échauffement qui te met en condition de créer, tu l'adaptes à chaque fois en fonction des projets dans lesquels tu es ?
>
> **Dimitri.** - Non pas vraiment.. enfin c'est jamais vraiment la même chose mais.. ouais... non.. ouais.. En fait je l'adapte pas du tout, puisque c'est avant que l'on ne travaille. Ça me fait que moi je commence à rentrer dans ... comment dire... dans une spirale de mouvements où tout à coup je me dis « ah ouais ça c'est bien ». Et je rentre dans un truc de recherche de mouvements et du corps. Par contre c'est vrai que quand je commence ça, la création, moi ce que je vais faire ça va être beaucoup inspiré de ça, parce que d'un coup je vais me retrouver moi dans cette recherche. Si la personne [le chorégraphe] ne propose rien, moi je vais être dans ça. Après si on est avec Larbi, lui ça va être des musiques et un thème. Par exemple dans *Apocrifu* où on travaille sur les apocryfes, on a mis que des musiques arabes, tu vois, pendant tout le truc, et des prières tu vois.. Donc évidemment ton échauffement avec ça il rentre dans quelque chose, dans une énergie.. et après il y a sur quoi on travaille. Souvent tu vois je m'échauffe, je rentre doucement dedans et doucement j'essaie d'écrire ; une fois que je trouve des choses je vais essayer de les écrire pour m'en souvenir, comme ça je me dis « Demain je pourrai continuer de travailler sur ça ». Mais c'est comme si je fais ça pendant plusieurs jours, et après j'essaie doucement de connecter ces deux choses là au fur et à mesure de la création. De faire que ce que j'ai fait là ça serve aussi un petit peu[427].

Dimitri Jourde, donc, n'adapte pas son échauffement, car son échauffement est d'abord l'espace et le temps de l'éveil de toute une écologie intime : une communauté d'élans, de sensations, de spirales, de formes de perception, d'intensités, d'*affordances*. Il est en quelque sorte un rituel d'invocation des forces habitant son corps et y évoluant conjointement depuis une vingtaine d'années[428]. C'est donc par là, ou depuis là, qu'il entre dans le processus de création de *Fractus V* comme dans d'autres[429]. Ne nous figurons pas pour autant que ce rituel implique une quelconque autarcie : quand il se prépare, l'acrobate veille. Il discute parfois avec ses partenaires, peut les observer s'échauffer le temps d'un coup d'œil, il écoute

427 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 3 juin 2015 à Paris », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 103.

428 Notes de terrain du 3 juin 2015. Depuis qu'il forgea auprès du chorégraphe Kubilaï Khan, à sa sortie du Centre National des Arts du Cirque, les fondements de son propre entraînement.

429 Le 11 mars 2017 à Narbonne, quelques heures avant une représentation de *Celui qui tombe*, j'observe l'acrobate suivre un échauffement similaire dans ses grandes lignes.

également la musique s'il y en a, voire choisit lui-même d'en diffuser et emplit alors le théâtre des airs de la formation brésilienne Méta Méta. Cet état de veille n'est pas sans rappeler ces curieux propos du Professeur Wei Qi Feng : « Méditation, c'est 60 % dedans, 40 % dehors. Vous marchez et vous vous dites : "Ah, que la nature est belle". Et en même temps, vous êtes dans le *dan tian*, à l'intérieur de vous-même[430] ». Ce qu'il semble donc s'élaborer dans ce temps consiste en un équilibrage de la métastabilité du corps du danseur que je proposerai de nommer centrage. Que ce terme ne prête pas à la confusion : j'entends qualifier par centrage l'éveil et la tonification d'une écologie de référence. Le centrage est donc ici entendu comme une opération axiontologique de structuration du corps sur le temps long, et non comme la quête d'un point de puissance intérieure qui serait commun à tous, ni même comme la capacité du danseur de faire de n'importe quel point de son corps le centre d'une nouvelle kinésphère[431]. Au contraire, en réalité. Il est précisément ce qui ne peut être commun à tous, de même qu'il ne peut être déterritorialisé et reterritorialisé dans un temps bref.

Par l'attention et l'écoute de certaines structures, de certaines orientations kinesthésiques aussi anciennes que polies par l'exercice, Dimitri Jourde aiguise non pas ses armes mais une « recherche » chargée des intensités qui le font vibrer : celles pour lesquelles il danse, en réalité. C'est animée par cette recherche qu'il mène par le mouvement dansé que l'acrobate tentera par la suite d'opérer quelques connexions avec le matériel chorégraphique, les sonorités et les thèmes proposés par le processus de création, de manière à ce que l'écologie de ses chairs et de leurs histoires rencontrent l'écologie de la création en un terrain ni trop stérile ni trop instable. Ainsi donc, si l'on comprend à l'instar de Johanna Bienaise l'adaptation comme une action consistant à « joindre, attacher » (du latin *aptus*), ou « mettre en relation ce qui [nous habite] et ce qui [nous entoure][432] », alors nous faut-il réfléchir un instant au mode spécifique d'adaptation opéré par Dimitri Jourde. Car en effet, comme en écho avec les propos de la danseuse et chercheuse pour qui « le processus même d'adaptation

430 Notes d'un cours pris le 1er mars 2015 dans la ville de Dunedin en Nouvelle-Zélande après avoir pratiqué en extérieur. Le professeur Wei Qi Feng reprend des indications en quelques points similaires lors d'un enseignement donné en mars 2018 en Ardèche, organisé par l'association Lirethno.
WEI Qi Feng, « Zhineng Qigong Wei Qifeng Lirethno Mars 2017 partie 1 », Youtube, vidéo publiée par Ethnopratiques le 25 février 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=8GCFbyOYNu8

431 « It starts from any point », selon la formule accrochée au chorégraphe William Forsythe.
Voir : SPIER, Steven, *William Forsythe and the practice of choreography : it starts from any point*, London, Routledge, 2011.

432 Johanna Bienaise, « De l'interprétation en danse ou de l'art de s'adapter », *art. cit.*, p. 2.

[est] apparu définitivement comme celui du déséquilibre, de l'ajustement incessant, facteur de remises en question et de moments de doute[433] », l'échauffement de l'acrobate procède - peut-être comme un antidote ? - à la mise en culture d'une métastabilité instinctive et créatrice qui n'a rien d'une immobilité en ceci qu'elle reste – mais sur une temporalité longue et dans une proportion modérée – germinative, attentive, enracinée, habitante et habitée, territorialisée, mais fuyante, opératrice de légères variations. En somme, quelque peu sauvage...

Brian Massumi interrompt notre observation d'un mouvement de coude. Il nous désigne l'acrobate, tournant en rond au plateau, cherchant erratiquement au sol quelques mouvements qui peut-être intégreront son solo.

> The pull of the supernormal toward the relational variation of forms of life activity predisposes the animal to an enthusiastic acceptance of emergent variations. The passion of appetition pulls forward toward variations on forms of life, upstream of the adaptative pressures that make the final, irrevocable selection in accordance with the necessities of survival[434].

Déplions cette proposition. Ce que le philosophe suggère ici de nommer « the supernormal stimuli[435] » ou « a supernormal tendency[436] » désigne plus explicitement ce mouvement par lequel l'instinct animal n'a rien d'une opération machinique visant à répéter du même, mais consiste bien plutôt en l'expression d'une « self-expressive autonomy of vital creativity[437] ». De l'observation de ce mouvement, que le philosophe Raymond Ruyer nomme « auto-conduction[438] », découle une première conclusion : même libéré de toute contrainte forte, l'animal varie, se nourrit de contrastes intensifs, car il est dans la nature instinctive de l'animé de ne jamais strictement se répéter. Et ce n'est que sous le coup des pressions de son milieu qu'il est amené à opérer une sélection dite « irrévocable », c'est-à-dire à entamer un processus

---

433 *Ibid.*, p. 6.

434 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 16.
« L'attraction du supranormal en direction variation relationnelle des formes de vie prédispose l'animal à une acceptation enthousiaste des variations émergentes. La passion pour l'appétit (*appetition*) le tire vers l'avant en direction des variations de ses formes de vie, et ce en amont des pressions adaptatives qui font la sélection finale et irrévocable, en accord avec les nécessités de la survie. »

435 *Ibid.*
« Le stimulus supranormal. »

436 *Ibid.*
« La tendance supranormale »

437 *Ibid.*, p. 18.
« L'autonomie expressive de la créativité vitale. »

438 *Ibid.* Terme emprunté par Brian Massumi au philosophe Raymond Ruyer.

par lequel certains stimuli supranormaux peu à peu se normaliseront et intégreront les formes perceptives structurées de l'animal. Mais, et le philosophe d'insister sur ce point : la loi de l'adaptation sélective ne détermine pas seule et de l'extérieur le comportement de l'animal.

> The lesson of the supernormal tendency is that there is more to nature's ways than law-abiding behavior. To the law of selective adaptation, instinct opposes a power of improvisation more than eager to respond to the call of conformity to external demands with a supernormal twist. Instinct takes the liberty of inventing proposed solutions. It does not content itself with finding its solutions already sketeched in negative outline in environmental constraints[439].

La proposition du philosophe me paraît traverser la Rode Zaal à la manière d'un nuage. Inspirante, mais comme habitée d'un manque dans ces espaces que l'on nomme « terrain ». Il y a pourtant bien quelque chose dans l'échauffement de Dimitri Jourde qui résonne immédiatement avec les propos de Brian Massumi : le phénomène d'auto-conduction. Si les mouvements de l'échauffement me paraissent aussi imprévisibles, ou plutôt indéterminables, c'est que la force qui les meut est pareille à ce serpentement instinctif par lequel l'animal se propulse vers l'avant, avide de prégnances intensives que l'on ne pourrait tout à fait prévoir *a priori*. L'instinct, en un sens, arpente le territoire intensif du corps : c'est là l'opération que nous nommions centrage.

Mais postuler l'existence et donc l'efficience en soi du mouvement instinctif est ethnographiquement insuffisant. Dans la Rode Zaal, ne s'expriment que des variations de modalités instinctives : si tous les danseurs semblent effectivement convoquer une forme d'attention instinctive – comme s'il s'agissait d'une méditation au sens étymologique, c'est-à-dire d'une préparation – tous procèdent différemment, et l'observation de Dimitri Jourde ne saurait être généralisable. Patrick Williams erre, fait quelques assouplissements, puis met ses écouteurs et *tut* au rythme de sonorités enfouies. Johnny Lloyd enchaîne quelques postures de yoga. Fabian Thomé s'étire longuement, notamment les membres inférieurs ; mais avec le temps, il arrive de plus en plus tard, peut-être pour rester quelques temps avec son compagnon

---

439 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 18.
« La leçon de la tendance supranormale est qu'il y a plus dans les voies de la nature qu'un seul comportement de soumission à la loi. À la loi de la sélection adaptative, l'instinct oppose un pouvoir d'improvisation plus qu'enthousiaste à l'idée de répondre à l'appel à la conformité de l'extérieur par un tour (*twist*) supranormal. L'instinct prend la liberté d'inventions des solutions à proposer. Il ne se contente pas de trouver des solutions déjà dessinées en négatif dans les contours des contraintes environnementales. »

venu le rejoindre le temps d'une semaine à Anvers. Larbi Cherkaoui, lui, ne vient pas du tout lors du temps libre d'échauffement. Ou plutôt, très rarement.

*Anvers, 31 août 2015, gradins de la Rode Zaal*

> **Larbi.** - J'en parlais aussi avec Johnny.. je disais que parfois tu sais, une des raisons pour lesquelles parfois je m'échauffe même pas, c'est que j'ai pas envie de prendre de mauvaises habitudes. Je préfère ne pas me former mal. Et du coup je ne suis pas formé mais au moins je suis juste là et j'ai ce que j'ai et avec ça je fais ce que je fais[440].

Le danseur anversois, après avoir longuement pratiqué le yoga avec une professeure tout à fait exigeante, semble aujourd'hui opter pour des formes minimales d'échauffement en matinée, mais conduite, nous l'entendions précédemment, « à un niveau très personnel ». Sans doute a-t-il confiance en son bagage pour survivre aux répétitions sans s'échauffer à nouveau[441]. L'on comprend mieux peut-être pourquoi le chorégraphe a renoncé aux entraînements matinaux collectifs : l'échauffement, de par son ancrage territorial, n'est pas un espace de pratique commune, mais un temps d'éveil d'un territoire et d'une force à partir de laquelle les danseurs se mettront communément au travail. À la vue des « développements » de Dimitri Jourde depuis ses étirements à ses improvisations – pour mémoire, il est le danseur s'échauffant le plus longtemps sur l'heure attribuée –, il m'apparaît que l'instinct n'est pas seulement une force déjà-là, mais également une force à même d'être stimulée, éveillée. Aussi l'échauffement de l'acrobate me semble être tout autant un échauffement musculaire, articulaire et tendineux qu'un échauffement instinctif, qui n'est finalement autre que la douce sollicitation progressive d'un appétit intensif, une soif des (micro)variations.

Et, ainsi que nous le rappellent consécutivement Dimitri Jourde et Brian Massumi, la mise en branle de cet appétit ne saurait se réduire à la réponse à une contrainte : « Et je rentre dans un truc de recherche de mouvements et du corps […] Si la personne [le chorégraphe] ne propose rien, moi je vais être dans ça ». Bien sûr que les mouvements recherchés et peut-être écrits seront ou non conservés en définitive selon la nécessité (vitale?) de la chorégraphie, mais cette nécessité n'est pas tout ce qui oriente la recherche. L'acrobate, d'abord, fabrique du

440 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 79.

441 Référence implicite à cette phrase qu'il prononce en entretien lors de la tournée : « Je me dis que j'ai assez de bagage en tant que danseur pour me dire que je vais arriver à survivre au spectacle et rester moi-même. » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.

mouvement car il est en situation de création, puis, cherche à relier sa recherche à ce qu'il se fait. En cela, il n'est pas seulement soumis à la sélection adaptative, au sens maintenant proposé par Brian Massumi : « Adaptation is indeed the law of the external milieu[442]. » Et l'on constate ici combien la définition animale de massumienne diffère de celle proposée par la danseuse et chercheuse Johanna Bienaise. Lorsque cette dernière voyait dans l'adaptation une mise en relation de l'intérieur avec l'extérieur, le philosophe, lui, opère une distinction : l'adaptation est déjà un mouvement somato-politique, et le danseur animal entend bien ne pas s'y plier *a priori*, car quelques bouillonnements vitaux en lui ont d'abord quelque chose à dire et ne sauraient préemptivement souffrir de censure. Car s'échauffer, en somme, consiste précisément un mouvement de déploiement et d'intensification d'une puissance instinctive elle-même autrice de variations sous l'effet de son appétit intensif ; l'échauffement de Dimitri Jourde est donc un échauffement de son instinct comme force auto-ontopuissante sauvage car « à son avantage[443] ». Brian Massumi nous souffle alors qu'il y voit là l'une des caractéristiques principales du jeu (*play*) :

> Play, and the expressivity to which it dedicates itself, constitutes an autonomous domain of life activity, one that is fundamentally insubordinate to the logic of adaptation, even if it may be usefully captured by it under certain circumstances. This inverts the relation between play and its analog arenas. Instead of play slavishly conforming to them, it is in fact variations on their forms that are invented by play, and then secondarily take on adaptative functions[444].

Autrement dit, l'échauffement n'est pas une pré-subordination aux pratiques d'apprentissage ou de composition chorégraphique (de même que ces dernières ne seront pas réductibles à des pré-subordinations aux spectacles). L'échauffement des danseurs de *Fractus V* relève à l'inverse d'une préparation *des* temps à venir, et non d'une préparation *aux* temps à venir, en ceci qu'ils en agencent les forces et désirs kinesthésiques mêmes.

---

442 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 18.
« L'adaptation est effectivement la loi du milieu extérieur. »

443 Baptiste Morizot, *Les diplomates, op. cit.*, p. 85.

444 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 13.
« Le jeu, et l'expressivité à laquelle il se dédie, constitue un domaine autonome de l'activité vivante, un domaine qui est fondamentalement non-subordonné à la logique de l'adaptation, quand bien même il serait utilement capturé sous certaines circonstances. Cela inverse la relation entre le jeu et ses arènes analogues. Plutôt que de se conformer servilement à elles, le jeu invente des variations de leurs formes, et dans un second temps assume ses fonctions adaptatives. »

## 2. This is not Cherkaoui, this is Cherkaouiesque

Au terme du temps de l'échauffement du 32 août 2015, les artistes se retrouvent peu à peu au plateau pour travailler les matériels chorégraphiques du spectacle, à commencer par la séquence des *hips*[445]. Patrick Williams se positionne au centre de la scène, Larbi Cherkaoui effectue quelques aller-retours pour échanger avec les musiciens. Aujourd'hui, l'équipe s'apprête à effectuer l'une des premières répétitions de la séquence avec Woojae Park, Shogo Yoshii et Soumik Datta réunis. Sous les feux d'une lumière blanchâtre, le hip hopper se frotte le visage du revers de la main, scrute les mouvements du chorégraphe, attend. Attendant, il commence quelques mouvements de bras, fluides, arrondis, ondulants latéralement, élégamment, soigneusement, puis les accompagne d'un léger roulement de bassin. Et son corps peu à peu se fige. Twoface prend la pose, le bassin légèrement en avant[446], les bras grands ouverts : l'un à l'horizontal, sur son côté droit, la paume vers le ciel, l'autre s'élevant face à lui, le coude en angle obtus, la paume de main nonchalamment détendue. Puis il pointe son index en direction du public, lève un sourcil, l'air de dire : « Who's the boss here ? » Sa tête légèrement penchée, son regard se resserre, toise l'air de la Rode Zaal, rappelle les règles du jeu écrites en lettres capitales sur son haut noir : « ME AGAINST THE WORLD ». L'incongruité de la scène me fait esquisser un sourire. Mélange des genres. *Battle* de hanches et de rondeurs contrôlées. *The king of the stage* nous défie dans l'arène de la fluidité *queer*. Puis il lâche soudainement la posture, frappe ses hanches à répétitions comme pour les éveiller, se préparer pour la danse.

À cette scène se surimpriment quelques souvenirs barcelonais[447]. Le 19 juin, dans un studio empli par la lumière du soleil provenant de fenêtres de toit, Larbi Cherkaoui transmet à Patrick Williams, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd une phrase de bras ondulatoire qui ne tarde pas à s'assortir de roulements de bassin. J'inscris dans mon carnet : « 2015.06.19 - Vidéo 79 – Groupe Qi ball and hips ». *Qi ball*, parce que mes yeux-mains s'éveillent brusquement au contact d'un mouvement familier (enfin!). Le mouvement débute comme en caressant une balle d'air, une balle d'énergie, de *qi*, que les bras roulent, polissent, caressent, apprécient, avant de la laisser et de commencer à onduler en essuie-glace (...). Larbi Cherkaoui se tourne face au groupe, « It's like the energy of life », puis il sourit et projette sa balle de *qi* au-dessus

445 [CSG : 28' - 33']
446 Rétroversé, plus précisément.
447 [CSG : 5'30 - 7'15 & 9'20 - 11']

d'un Dimitri Jourde visiblement concentré. Le hip hopper se jette alors derrière l'acrobate, attrape la balle de *qi* puis vient la briser comme un œuf sur la tête de son partenaire. Les regards peu à peu se tournent vers Dimitri Jourde. En un instant, la concentration de ce dernier s'est faite malice. Le mouvement d'ondulation est devenu posture. Ses bras sont spiralés, l'un centrifuge, l'autre centripète, tandis que ses mains semblent tenir des plateaux d'argent, l'un au niveau de l'épaule, l'autre au niveau des hanches. D'un côté, puis de l'autre. « Yin ». « Yang ». « Yin ». « Yang ». Ses mots sortent avec l'assise et l'aplomb du clown. Ses partenaires ne le quittent pas des yeux. Puis il conclut. « Chinese ».

Dans la Rode Zaal, plus de *qi ball*. Une partie des phrases de mains s'est d'abord dissociée totalement des phrases de hanches pour finalement être coupée sur la scène-de-montage du deSingel. Reste un matériel de hanches et d'ondulations de bras pour le moins déroutant[448]. Lorsque Patrick Williams entame sa danse au son du *geomungo*, un instant après avoir souverainement claqué des doigts en jetant un regard à Woojae Park, une étrange voix jaillit du corps de Shogo Yoshii, engouffre l'atmosphère dans la gravité, la lenteur et la tenue d'une sorte d'imprécation japonaise affleurant du fond des âges[449]. Larbi Cherkaoui, bientôt suivi par Johnny Lloyd, rejoignent alors le hip hopper dans une danse de hanches et de bras dont les arcanes semblent empruntées aux brumes venues du pays du Soleil Levant… à moins qu'elles ne s'inspirent de quelque parade nuptiale. Entre le Ciel et la Terre, les colonnes vertébrales communient avec les mouvements des cordes frappées de Woojae Park ; elles en suivent l'élongation, la déformation, le *vibrato*, la suspension, les titubations. À cour, j'observe l'acrobate, hors scène, non loin de Shogo Yoshii, improvisant dans l'ombre et à sa manière quelques courbures au rythme des vibrantes notes.

Lorsque le hip hopper et le lindy hopper s'éloignent par les côtés, Larbi Cherkaoui se tourne dos au public, vient à la rencontre de Dimitri Jourde et de Fabian Thomé qui se sont entre temps rapprochés du centre de la scène. Formant comme une pointe, le trio repart en direction des gradins dans un mouvement de hanches si marqué qu'il en fait rouler les épaules, cambre le dos, penche légèrement le cou vers l'avant. Mi-esprits de l'eau, mi-

448 Matériel de bras créé par Larbi Cherkaoui puis coupé : [CSG : 5'30 - 7'15 / 9'45 - 11' / 26'30 - 28'].
Matériel de hanches créé par Larbi Cherkaoui puis enrichi : [CSG : 9'20 - 9'45 / 28' - 33']

449 DATTA, Soumik, PARK Woojae, YOSHII, Shogo, « Tiger in a water drop », Youtube, 7 novembre 2017, publié par Soumik Datta.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=y7fkj4xr12I

dragqueens, les danseurs paradent… « C'est vrai que ce mouvement là c'est carrément too much[450] ! » (Dimitri).

C'est sur une levée commune des bras au ciel que le *sarod* de Soumik Datta pénètre l'atmosphère, avec toute la clarté, la brillance, l'étincelance des cordes d'acier. Bouclant d'abord avec sobriété une courte phrase mélodique rythmée qui résonne comme le déroulé d'un tapis rouge, l'arrivée en ville d'un cortège imposant respect et admiration, le musicien peu à peu nourrit sa mélodie, développe, accélère, et c'est bientôt toute la compagnie qui le suit. Les mouvements de hanches finissent par laisser place à des mouvements de sol. Un matériel de Dimitri Jourde[451]. Patrick Williams et Johnny Lloyd s'exfiltrent discrètement de l'agitation du plateau. Le souffle de Shogo Yoshii jaillit soudainement de sa flûte comme un trait soulevant de sa puissance la Rode Zaal, tandis que toujours tout en souplesse, en roulements et en ondulations, les corps, eux, se mettent à la merci de la terre. Roulades, glissés, sauts déséquilibrés épousant le sol en courbes ou en vagues. Ou du moins, essayant, quand ils ne heurtent pas lourdement le tapis de danse ni ne coupent quelques fioritures jourdiennes pour filer un peu plus droits.

Les danseurs mi-acrobates mi-guimauves voient pour la deuxième fois leurs compagnons les rejoindre. C'est à cinq qu'ils continuent de rouler et de s'élancer sur le tapis de danse, enhardis maintenant par la force du *taiko* que Shogo Yoshii percute et invite à résonner dans l'enceinte du théâtre, jusque dans mes os, jusque dans les circuits imprimés de ma caméra. Dans une dernière couture presque invisible, Dimitri Jourde recule tandis que Fabian Thomé prend la tête de la compagnie, et s'en suit un nouveau matériel de sol, rapide, contorsionné. Les interprètes évoluent en meute. Des loups. Mais des loups dansant un matériel désormais un brin passionnel, emphatique, presque dramatique. Thomésien ? Et la danse en vient à sa fin tandis que les musiciens décélèrent progressivement. Au sol, tous semblent à la fois vifs et fatigués, satisfaits et pensifs. Tous, sauf Dimitri Jourde, qui seulement au bout de quelques secondes se hisse vers Fabian Thomé et agite aquatiquement ses bras dans tous les sens en grimaçant de façon ridicule, avant de reculer pour se figer le bras droit tendu vers son partenaire, la main gauche protégeant son visage maintenant distordu, comme effarouché par quelque obscure raison…

450 Notes de terrain du 18 juin 2015. Nous discutons des *hips* avec Dimitri Jourde dans un bistrot à proximité du studio du Graner. Pour les *hips* à Barcelone, voir : [CSG : 9'20 - 9'45]

451 [CSG : 46'45 - 49']

Danseur mi-esprit de l'eau, mi-dragqueen, mi-acrobate, mi-guimauve, mi-loup, mi-épanchement pathétique. Trop pour un seul homme ? Danseur cyborg ? « Cyborg de supermarché[452] » ? La formule est d'Isabelle Ginot. Et si je la mobilise alors que le souvenir des *hips* roule une dernière fois en moi, c'est que viennent de s'immiscer dans l'air de la Rode Zaal les pensées travaillées par la chercheuse dans son article « Ceci n'est pas le corps de Chouinard ». Nous les avons invitées en ce 32 août afin de participer à la suite de nos développements autour de ce second geste au potentiel ludique et éducatif (ou ex-ducatif [chap.VI-3]) qui nous intéresse : l'imitation. Et plus précisément : les imitations du corps de Larbi Cherkaoui, du corps de Dimitri Jourde et du corps de Fabian Thomé proposées par chaque membre de la compagnie il y a un instant. Elles seront notre point de départ pour étudier une dernière fois le jeu instauré par l'imitation entre l'originalité des corps et le pouvoir des modèles.

En 1999, Isabelle Ginot assiste à la reprise du *Faune* (1987-99) de la chorégraphe Marie Chouinard ; le solo est à cette occasion dansé par l'une des interprètes de la compagnie, « Carole Prieur ou Marie-Josée Paradis[453] ». À la sortie de la représentation, ou peut-être plus tard, des retours *a priori* peu délicats et quelque peu tranchés parviennent aux oreilles de la chercheuse. Elle note :

> Les connaisseurs (ceux qui ont vu Chouinard danser elle-même [le solo]) sont déçus, et témoignent du *manque* qui nous sépare de toutes les origines. L'interprétation n'est qu'un mime laborieux de ses gestes, privés du lien (du souffle) qui les rattachait originairement au sens : à l'imaginaire de Chouinard, son intériorité, bref, sa présence[454].

Commentaires d'un autre temps ? À l'heure (2001) « où il règne […] dans la profession une idéologie sanctifiant *l'interprète*, son statut créateur, sa singularité, la violence des effets sur lui des rapports de pouvoir avec le chorégraphe, le public, les institutions, etc...[455] », les connaisseurs feraient sans doute mieux de rincer leurs jugements et de reconsidérer l'unicité des danseuses. Et Marie Chouinard de ne pas jouer à la « chorégraphe diabolique[456] » qui « ferait de ses danseuses de fidèles miroirs[457] ». L'affaire aurait pu être brièvement pliée et

452 Isabelle Ginot, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *art. cit.*, p. 80.
453 *Ibid.*, p. 78.
454 *Ibid.*, p. 79.
455 *Ibid.*, p. 78.
456 *Ibid.*
457 *Ibid.*, p. 79.

Figure 14. Filages des *hips* de Larbi Cherkaoui dans la Rode Zaal.
Photogrammes des 20 et 21 août 2015.

Martin Givors

l'originalité des danseuses célébrée. Mais il n'en est rien : la chercheuse amorce seulement sa charge, et les intéressés (à commencer par elle-même) risquent d'être surpris·e. Et pour cause : « Quelque chose en moi aime dans Chouinard ce que mon esprit rejette[458] ».

> Postiches, prothèses, excroissances, monstruosités s'accumulent, corps déformés, reformés, augmentés dans une outrance que nous épargnent habituellement, habituellement, les scènes françaises dites d'avant-garde. Chouinard opère sur le mode de l'invasion, de la pléthore et du trop-plein ; elle défigure les corps par l'adjonction de prothèses en tout genre (mais toujours d'aspect obscènement phallique)[459].

Non. « Ceci n'est pas le corps de Chouinard. » Et alors ? Existent-ils des « rapports de propriété entre corps, sujet, image corporelle et nom[460] » ? Ou seulement les aboiements anachroniquement modernes de « *la-vérité-de-la-danse-du-corps*[461] » ?

> Une longue tradition de la danse moderne nourrit le fantasme d'une reconquête d'un *corps-naturel*, dont les formes multiples empruntent inévitablement les motifs du retour vers un *corps-originel* […], de la redescente vers quelques *profondeurs*, ou encore de la *mise-à-nu* […] d'une *vérité-du-corps* perçue comme au-delà, ou en dessous, des surfaces cultivées […]. *Il-était-une-fois-la-vérité-du-corps*[462].

Hélas. Dans ce monde de prothèses et de « grossièreté [des] artifices[463] », Isabelle Ginot, notamment inspirée par les écrits du chercheur en *performance studies* André Lepecki et du philosophe Paul Preciado, propose de repenser une partie de l'arsenal théorique et critique (le « kit de danse[464] ») pourtant cher aux yeux de son esprit. Car voilà : « Le *corps-organique* s'affiche comme corps détachable [… et] plus que la corne-gode, ce qui se démembre là c'est l'origine de la danse (le fait même qu'il y ait une origine)[465]. » Les critiques de la danse moderne peuvent donc ranger leurs truelles et leurs sceaux : ici, il n'y a pas de « *corps-du-dessous*[466] » plus vrai ou authentique ou naturel. Seulement la « figure à remplir sans laquelle la métamorphose du corps en *vrai-danseur* ne saurait advenir[467] ». Cette « figure imposée,

458 *Ibid.*, p. 80.
459 *Ibid.*, p. 79.
460 *Ibid.* Propos d'André Lepecki rapportés par Isabelle Ginot.
461 *Ibid.*, p. 81.
462 *Ibid.*, p. 80.
463 *Ibid.*, p. 81.
464 *Ibid.*, p. 80.
465 *Ibid.*, p. 81.
466 *Ibid.*
467 *Ibid.*, p. 82.

prothèse du corps dansant[468] », n'est autre que celle de l'ancêtre Vaslav Nijinski, dont le faune plane autour du *Faune* à la manière d'un spectre aussi attrayant que démesuré. Rien, par conséquent, d'une forme d'intériorité dans cette danse, mais plutôt la « recomposition d'une morphologie ostensiblement (et exagérément) imitative [renvoyant] à la primauté du visible sur le sensible, au pouvoir d'un corps idéal[469] ». Et si le discours de la chorégraphe suggère que « c'est comme un autre corps qui croît depuis l'intérieur du vôtre[470] », la chercheuse se montre plus réservée quant à l'imaginaire véhiculé par la métaphore :

> Révélation d'une intériorité, ou encore épluchage, élagage de couches superficielles qui viendraient masquer ou empêcher le geste profond, ces idéologies construisent un corps où l'extériorité se doit d'être l'exact reflet des intérieurs, sous peine de passer pour un mensonge. Mais, contrairement à ce que Chouinard semble revendiquer, sa danse ne révèle rien d'intérieur qui viendrait recouvrir ou dissoudre les effets de surface ; son *Faune* appartient à l'ordre du monstre – corps composé d'éléments d'ordres hétérogènes, voire contradictoires[471].

Alors que ces dernières pensées reprennent leur envol, notre regard, peu à peu, se repose sur les danseurs de la Rode Zaal qui viennent tout juste de reprendre un second filage de la séquence. Une question émerge : pour ses partenaires, le corps de Larbi Cherkaoui est-il du même ordre que le celui de Vaslav Nijinski pour Marie Chouinard ? Un corps idéal, dont les artistes exprimeraient « différentes façons d'entrer dans la posture[472] » (ou plutôt dans la danse) par l'exercice mimétique ? Ou est-il, sinon, de l'ordre d'un corps croissant depuis l'intérieur ? Ni l'un ni l'autre et pourtant un peu des deux. S'il n'est pas tout à fait ce second corps croissant depuis l'intérieur, c'est que l'entreprise de distinction *radicale* du corps de l'interprète avec le corps de son modèle en l'interprète lui-même m'apparaît pour le moins inappropriée en situation d'éducation. Car si les danseurs ne sont pas là pour copier, ils désirent néanmoins apprendre, donc participer à la structuration de leur corps saisi dans son irréductibilité. Pour autant, le corps de Larbi Cherkaoui ne relève pas non plus tout à fait de la « figure à remplir[473] » en « [dédoublant] sa propre *identité*[474] » par un mouvement d'aller-

468 *Ibid.*
469 *Ibid.*, p. 80.
470 *Ibid.*, p. 82.
471 *Ibid.*, p. 83.
472 *Ibid.*, p. 82. Propos d'Hubert Godard rapportés par Isabelle Ginot.
473 *Ibid.*, p. 82.
474 *Ibid.*

retour dans une danse « intenable[475] », et ce dans la mesure où l'enjeu de la création n'est pas celui de la multiplication des identités, mais plutôt celle de leur mise en commun dans la différenciation [chap. VI-3]. Si l'imitation du corps de Larbi Cherkaoui ne cherche pas à produire d'hybridité ni de dédoublement dans le corps de Dimitri Jourde, la raison ne tient pas seulement dans le fait que « c'est le même corps qui fait ça et qui fait ça[476] » et qu'il se pense comme un « meshwork[477] » naturant et non comme un « network[478] » réseaunant [chap. VII-4]. L'imitation même à laquelle se livre l'acrobate « envelops a difference in a display of similarity[479] ». Elle est un jeu dans lequel « what is played upon is the noncoincidence[480] ». Or cette non coïncidence n'est pas seulement à entendre formellement.

> Le suffixe -*esque* exprime une différence minimale entre ce qu'on *fait* et ce qu'on *ferait* si la situation invoquée n'était pas en suspens : par un moyen directement esthétique — un geste stylisé — la situation est détournée. S'ouvre un petit écart entre l'impératif et le conditionnel, entre la forme du donné et le possible, et c'est dans cette brèche que les animaux se précipitent ensemble. Dans le jeu, on ne fait pas « comme si », on ne reproduit pas une forme donnée. On fait « -*esque* », on profite d'une différence pour faire varier une forme. On invente, on compose. Et on le fait ensemble, en relation, dans un mouvement de contagion affective qui passe entre les individus impliqués, un mouvement *transindividuel*[481].

Si dire que la danse des hanches de Dimitri Jourde est cherkaouiesque revient d'abord à relever l'écart fondamental qui la distingue d'une reproduction et de la tentation d'être une reproduction, il est aussi ce qui lui donne toute sa valeur. Car effectivement, l'on n'attend pas d'une danse cherkaouiesque qu'elle remplisse la fonction de la danse analogue, c'est-à-dire de celle de Larbi Cherkaoui. Le -esque, précisément, met en « suspens[482] » l'attachement ou la propriété du geste. Aussi l'acrobate et le hip hopper s'emploient-ils souvent à parodier le matériel du danseur anversois, comme pour apprécier et signifier l'écart. Autrement dit, l'imitation n'implique pas de remplir la figure du corps de Larbi Cherkaoui, mais

475 *Ibid.*
476 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 78.
477 Tim Ingold, « When ANT meets SPIDER : social theory for arthropods », *art. cit.*, p. 212.
478 *Ibid.*
479 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 4.
480 *Ibid.*
481 MASSUMI Brian, « Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle entretien avec Brian Massumi », entretien réalisé par Erik Bordeleau, *Vacarme*, n°77, 2016. [en ligne]
Disponible en ligne : https://vacarme.org/article2948.html
482 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 4.

d'actuellement et activement mettre en scène ce dernier. Avant de déplier cette proposition, clarifions un éventuel malentendu : dire que l'imitation implique une « dramatization[483] » n'implique pas son artificialité comprise comme contraire à sa dimension naturelle.

Construit en opposition avec le fantasme moderne d'un *corps-naturel* pensé à la manière d'une pureté-déjà-toujours-non-contradictoire, donc réifiée et isolée, le *corps-organique* décrit par Isabelle Ginot, lorsqu'il se heurte à l'*intégrité-du-corps* du danseur, n'a d'autre choix que de la « [démembrer][484] », si ce n'est de la « [torpiller][485] ». Et pour cause : toute rupture de la discontinuité lui serait insoutenable, car elle signerait alors avec elle le retour du clivage du corps en soi et de la prothèse comme objet, et par là même, du corps naturel contre la prothèse artificielle. Si le corps-organique en vient donc à découper le corps-naturel, c'est qu'il est entre les deux une forme de disjonction qu'il nous faut cerner. Le premier, englouti dans son immuabilité, ne voit qu'en lui-même sa cause ; le second, hybridé, distribue cette dernière à l'intégralité du réseau dont il se sent un point relié. En matière d'imitation maintenant : le premier ne veut même pas en entendre parler au sens où il n'y voit que potentiels ombrages à son plein rayonnement. Le second, quant à lui, ne saurait s'en passer tant il ne pourrait danser sans modèle (« voilà peut-être la *véritable-origine-de-la-danse*[486] »). La pensée animale de Brian Massumi, bien sûr, se trouve *a priori* en incompatibilité avec chacune des propositions. Ou, plus exactement, elle se dépose en leur milieu en postulant l'existence de l'instinct comme « self-driving movement […] under the propulsion of the supernormal tendency[487] » – donc toujours avec son milieu intensif *via* lequel elle cherche à se dépasser elle-même. L'instinct est étranger à l'opposition du naturel et de l'artificiel car cette opposition naît du dualisme qu'il embrasse : l'artifice du jeu est précisément ce par quoi l'instinct procède à la mise en variation du danseur animal par la sollicitation de sa tendance (naturelle) supranormale. Cette sollicitation ludique de la capacité instinctive à dépasser le vécu relève précisément de ce que Brian Massumi propose de nommer la dramatisation, laquelle repose sur un principe énoncé par Grégory Bateson : « This is not a bite », l'animal qui mord en jouant inflige une morsure qui n'est pas une morsure. Ici « This is not Cherkaoui's body ».

483 *Ibid.*, p. 7.
« Dramatisation »
484 Isabelle Ginot, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *art. cit.*, p. 81.
485 *Ibid.*, p. 83.
486 *Ibid.*, p. 82.
487 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, p. 54.

L'acrobate joue Larbi Cherkaoui tout en actant sa noncoïncidence avec lui. Or, là où le paradoxe semblerait court-circuiter la logique, il se fait au contraire pour le danseur-animal un moteur d'activité. *This is not Cherkaoui, this is Cherkaouiesque*. « Playing plays a learning role[488]. »

Pour prendre la mesure de la nature ludique au sens batesonien du dispositif de création anversois, reparcourons un bref instant le souvenir, marquant, de la première répétition du mois d'août à laquelle j'ai assisté. À mon arrivée au Kunst Humaniora le 12 août 2015, je découvre les danseurs occupés à l'écriture du *shooting*, qui est encore à cette époque une succession de manipulations du corps de Dimitri Jourde [chap. IV-2][489]. Alors que je m'installe dans les gradins, j'observe que les interprètes semblent reprendre la répétition de cette séquence pour la première fois depuis le moment barcelonais. En Catalogne, avant que l'acrobate ne devienne l'unique marionnette, la scène était encore divisée en deux temps : dans une première partie, Johnny Lloyd et Patrick Williams manipulaient Dimitri Jourde ; puis dans une seconde partie, l'acrobate se jetait dans le corps du hip hopper comme dans miroir, et Patrick Williams devenait le manipulé. Aussi la première section portait-elle l'empreinte d'une écriture roulante, circulaire et parfois acrobatique, et la seconde l'empreinte d'une écriture plus machinique, avec un corps architecturé comme un ensemble d'engrenages, des isolations articulaires, une certaine stabilité, peu de mobilité dans l'espace, *etc*. Entre temps, le danseur-chorégraphe a proposé de ne conserver et de ne développer que la première partie écrite par l'acrobate. Mésinterprétant par erreur les propos de Larbi Cherkaoui, Jason Kittelberger demande ce jour-là à Dimitri Jourde d'apprendre le matériel machinique pré-écrit par son partenaire et de la danser comme ce dernier. La confusion est donc la suivante : là où Larbi Cherkaoui souhaite conserver la qualité d'écriture du corps de l'acrobate (et donc oublier l'écriture du hip hopper), son assistant demande au corps d'acrobate d'apprendre le matériel du hip hopper et de le danser comme ce dernier. Il effectue un genre de renversement axiologique qui n'est peut-être pas étranger à sa formation avant tout classique : l'écriture d'abord, l'interprète ensuite. Au plateau, la situation reste plus ou moins cordiale une heure durant : « Je trouve que c'est dur pour toi de refuser, tu vois, c'est un peu comme un principe ; c'est-à-dire que si tu commences à refuser, ça devient délicat pour tout le monde[490] »

488 *Ibid.*, p. 11.
489 [CSG : 20' - 23'15]
490 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 113.

(Dimitri). Chaque proposition d'écriture acrobatique reçoit une fin de non-recevoir, l'assistant jugeant leur style « too much » au regard de l'esthétique générale du matériel composé deux mois plus tôt par Patrick Williams. Ainsi, non seulement l'assistant change les règles du jeu en demandant d'apprendre à danser « comme » le hip hopper, mais il refuse désormais les éléments plus idiosyncratiques apportés par Dimitri Jourde. L'acrobate finit cependant par s'emporter lorsque Larbi Cherkaoui, arrivé depuis peu au théâtre, observe dubitatif la séquence telle qu'elle est travaillée, puis demande à Dimitri Jourde de ne pas essayer de danser « comme Patrick », mais comme lui-même.

*Anvers, 12 août 2015, plateau du Kunst Humaniora*

> **Dimitri**. - Mais pour moi, revenir en arrière en reprenant [ma virtuosité] en compte, à un moment donné dans ma tête, ça fait scrrrrrr... j'y arrive plus. Donc c'est ok. On le fait demain. On reprend à zéro, comme si on avait jamais fait ça, et on reprend comme avant. On *erase* tout ce qu'on a fait aujourd'hui.

Ce jour-là, Jason Kittelberger semble avoir rompu ce qui s'apparente à l'une des règles d'or implicites du processus de création anversois : la possibilité du jeu, au sens ludique batesonien comme au sens de défaut de serrage entre une écriture et un corps. En réclamant la coïncidence de l'écriture du hip hopper dans le corps de l'acrobate, et même en écartant chacune des propositions de ce dernier au motif qu'elles sont trop acrobatiques au regard de la qualité recherchée, l'assistant enfreint le pacte de création même de *Fractus V* fondé sur l'écoute et la fertilisation des lignes de singularisation des corps d'interprètes et dont le jeu est l'un des principaux *modi operandi*.

## 3. Sympathies événementielles

La journée du 32 août 2015 se poursuit. Après un court flottement, les artistes se retrouvent peu à peu au plateau pour travailler la séquence du *shooting*[491]. En ce jour, l'acrobate-marionnette n'est toujours pas la cible des pistolets de ses partenaires-agresseurs ; ces derniers le torturent encore de leurs mains, en arrachant de son épiderme ce que j'imagine être des filets ou des traits d'énergie vitale.

491 [CSG : 41' - 43'30]

Si l'échauffement de Dimitri Jourde se trouve être une excellente préparation de cette composition, c'est que le chorégraphe espère précisément y voir se déployer toute la virtuosité de l'acrobate. Et c'est précisément ce à quoi Dimitri Jourde semble se livrer : *flip* arrière, équilibre sur les mains, vagues au sol, sauts. Plusieurs des mouvements caractéristiques de sa danse fleurissent ainsi tout au long de la chorégraphie et donnent une dimension tout à fait balistique à la violence de la scène. Il n'est sans doute pas étonnant que la transformation des attaques à mains nues en tirs de balles – qui aura lieu le 4 septembre – n'ait pas demandé de refonte intégrale de la partition de l'acrobate[492]. En réalité, les mouvements écrits en réponse aux gestes de ses partenaires – parce que pleinement nourris des puissances de son corps d'acrobate [chap. XII] – étaient d'ores et déjà pour la plupart des mouvements balistiques, construits sur des projections, des confrontations de corps, des impacts et rebonds aussi imaginaires que brutaux. Ainsi le processus d'écriture de cette séquence semble-t-il relever, pour Dimitri Jourde, d'une forme de variation au regard de sa pratique d'échauffement. Cette variation, qui procède par contrainte, repose d'abord sur une adaptation proprement dramaturgique : parmi les mouvements qu'il recherche en compagnie de ses partenaires, seuls passeront l'adaptation sélective ceux qui répondront à la puissance, aux points et aux rythmes des agressions de ses partenaires, selon le principe de recherche d'une organicité collective travaillé précédemment. Ou, car l'inverse est également valable : parmi les mouvements recherchés par ses partenaires, seuls passeront l'adaptation sélective ceux qui répondront à l'une des propositions acrobatiques de Dimitri Jourde. Comment pourrions dès lors qualifier ce glissement ayant opéré depuis les temps d'échauffement ? Lorsqu'ils composent ensemble, les interprètes voient-ils leur inventivité instinctive comme capturée par les nécessités de l'écriture ? Quelles espaces ludiques de variation un tel processus leur offre-t-il ?

« Le processus d'adaptation dramaturgique à l'œuvre », semble nous dire Brian Massumi, « relève non pas tant d'une capture du jeu que de l'amorce d'un processus d'inclusion mutuelle entre l'arène du jeu (*play*) et l'arène du combat (ou arène d'activité) ». En d'autres termes, les frontières entre le jeu (*play*) et le jeu (*game*) commencent à se brouiller sans pour autant se mélanger tout à fait. Lorsque les artistes travaillent le *shooting* dans un mouvement d'écriture collective, nous n'assistons ni à une recherche kinesthésique en soi comme pur jeu

492 Le travail des manipulations présenté dans *Choeur sauvage* ne donne à voir que l'épisode étudié précédemment de transmission du matériel de Patrick Williams à Dimitri Jourde [CSG : 20' - 23'15]. Le matériel de l'acrobate est en revanche visible dans la séquence du *shooting* [CSG : 41' - 43'30].

de mise en variation, ni à une pratique d'écriture tout à fait déterminante. Recherche et écriture commencent précisément à entrer dans ce que le philosophe nomme une « zone of indiscernibility » : « They overlap in the unicity of the performance, without the distinction between them being lost. They are performatively fused, without becoming confused[493]. » Si le principe d'écriture opère à la manière de ce que la philosophe Susanne Langer nomme une « matrix[494] », il ne reste absolument opérant qu'au moment de la sélection adaptative du mouvement, c'est-à-dire au moment de son placement sur la partition. La recherche stylistique des danseurs, quant à elle, conserve un espace de manœuvre appelant au jaillissement des créativités des danseurs. Or, et la question se pose ici pour Dimitri Jourde davantage que pour ses partenaires : quelles marges de variation lui reste-t-il lorsque le chorégraphe lui fait part de son désir de voir se dessiner une écriture proprement acrobatique ? Notons qu'une situation en quelques points analogue se déroule parallèlement entre Fabian Thomé et les musiciens Soumik Datta et Shogo Yoshii : le danseur, chaussant ses bottes de flamenco, va recourir aux sonorités, rythmiques et *compas* d'un art dont il cherche lui-même à varier, voire à s'éloigner : « No want flamenco[495] ! » (*dit-il à Soumik Datta*). La question pourrait donc ainsi être reposée : par quels détours l'instinct du danseur peut-il faire face à des situations qui contraignent ses marges de manœuvre en les invitant à chercher du même coup là où il cherche de la variation ?

*Anvers, 20 août 2015, un couloir de deSingel*

**Dimitri.** - Dans la danse, puisqu'il y a beaucoup d'acros, il y a souvent un espèce de tricks, tu vois. Les gens vont se dire : « Ah ouais ça c'est un tricks ». Et moi quand je fais, si on me dit : « Ah ouais ça c'est un bon tricks », je me dis un peu : « C'est pas un tricks, c'est un mouvement ». Je ne me suis pas dit : « Ah là je vais placer mon truc que j'ai répété, j'ai trouvé un truc.. » Mais je sais que pour plein de gens qui vont être dans une danse un peu plus épurée, ils vont trouver que ma danse elle est hyper pleine de trucs un peu genre : « Ah ouais d'accord on a compris ça c'est impressionnant ». Alors que moi quand je le fais je ne le pense pas du tout comme ça, mais je peux comprendre quand je la vois qu'on puisse se dire ça...

**Martin.** - Mais du coup.. c'est un peu ça quand Larbi te demande quelque chose de virtuose.. ?

493 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 6.
« Ils se chevauchent dans l'unicité du geste, sans que leur distinction ne soit perdue. Ils ont performativement fusionné sans se confondre pour autant. »
494 *Ibid.* Propos de Susanne Langer rapportés par Brian Massumi.
495 [CSG : 33' - 36']

> **Dimitri.** - Ouais, là en l'occurrence je vais pêcher un peu dans les trucs que je me dis : « Tiens ah ouais là y a ce tricks... » Ouais c'est un peu le moment où faut que je ressorte mes trucs d'acrobate.. Mais après j'essaye toujours de trouver une façon de faire que ça fasse pas trop collé quoi.. Mais là le principe [dans le *shooting*] c'est des manipulations qui te font faire des trucs extrêmes, donc c'est encore un autre truc... c'est pas de ma faute quoi[496] !

Qu'est-ce que Dimitri Jourde nomme un « tricks[497] » (ou *trick*, au singulier) ? Sans doute quelque chose comme une figure dans un sens très simondonien, c'est-à-dire comme émergence d'un fond : un genre d'objet kinesthésique, fruit d'un travail disciplinaire ou idiosyncratique, dont la spécificité tient à ce qu'il s'est vu extrait d'un flux de mouvements pour devenir une sorte d'en-soi, un tout-fait prêt-à-être-collé. Aussi le trick n'émerge-t-il pas de la danse, mais il y « rentre[498] » (Dimitri) : contrairement à ce que l'acrobate nomme un mouvement, la figure « vient complètement d'ailleurs[499] », et c'est là pourquoi « [il peut la] voir venir trois mouvements avant[500] » en regardant le danseur se préparant *à* la faire. Entendons bien que la distinction entre le trick et le mouvement ne tient pas dans ce que la danseuse et chercheuse Agathe Dumont nomme « l'excellence technique[501] » du geste lui-même, laquelle ne s'estime qu'au regard de la conformité de l'exécution avec un « modèle de corps[502] » – son orthodoxie, en somme. Non. La différence tient bien plutôt dans l'engagement de ce qu'elle qualifie de « virtuosité invisible[503] », de « virtuosité du sentir[504] », qui n'est autre qu'une pratique instinctive par laquelle l'acrobate lui-même se trouve pris et peut-être surpris par une dynamique énergétique que je ne qualifierais cependant pas « d'entre-deux[505] » au sens où, précisément, elle est irréductible. Au sens travaillé ici, le tricks n'est autre qu'un geste anti-instinctif, qui n'est lui-même autre qu'un geste d'anti-devenir car il opère contre la puissance de variation (ou tendance supranormale). Comprenons que la *trickness* (tricksité?)

---

496 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108-109.
497 Terme anglais qui peut signifier un « tour ».
498 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 105.
499 *Ibid.*, p. 108.
500 « Dimitri. - Souvent je me dis "Bon vraiment lui il a voulu faire un flip, je le vois venir trois mouvements avant qu'il a envie de faire un flip". » *ibid.*
501 DUMONT, Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse*, n°2, 2014, p. 3.
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/391
502 *Ibid.*, p. 8.
503 *Ibid.*, p. 6.
504 *Ibid.*, p. 2.
505 *Ibid.*, p. 8.

d'un geste, si elle n'est pas liée à sa maîtrise technique, n'est pas non plus exactement liée à son ancienneté dans le répertoire kinesthésique du corps du danseur. Pour l'acrobate, elle se décèle avant tout par son imposition au sein d'une écriture qui, en quelque sorte, lui reste étrangère : « Son flip, il n'a rien à voir avec sa danse[506] », il n'est pas « complètement dans son corps[507] » (Dimitri).

Comment dé-tricker le trick lorsque celui-ci est commandé à demi-mot par un ami chorégraphe ? Pour Dimitri Jourde comme pour Fabian Thomé, la question serait sans doute mal posée, car de leurs propres mots, les mouvements qu'ils proposent ne sont pas des tricks ; nul besoin, donc, de les dé-tricker. Que sont-ils, alors ? Les fruits de « manipulations qui te font faire des trucs extrêmes[508] » (Dimitri) pour l'un, de la musique pour l'autre : « Non moi ce que je fais c'est de la musique, des percussions, mais c'est pas du flamenco[509] » (Fabian). N'y voyons là aucun tour des artistes. La clef de la variation, de l'évitement du même, se trouve dans les situations de création : la dramaturgie du *shooting*, la composition musicale avec Soumik Datta. En termes massumiens, « l'événement[510] » sauve le mouvement instinctif de la « *sameness*[511] » du tricks. Le philosophe nous propose ainsi une piste d'explication :

> As we saw in the analysis of supernormal stimuli, instinct thinks gesturally in qualitative blocks. […] It bears on blocks of relation, ensembles of integrally linked experiential qualities. Bearing on qualities, it « distinguish[es] *properties* » rather than perceiving objects. It singularizes properties under variation-tending relational deformation, rather than perceive discrete objects in the mode of recognition[512].

506 Voir « "Matrice sensorielle" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 108.

507 « Dimitri. - C'est pas ce que je peux voir quand je vois des breakers par exemple. Les breakers tu sens "wouw lui c'est complètement dans son corps qu'il passe…" Et tu vois la différence entre ceux qui vont faire ça et ceux qui vont essayer de placer une phrase que tu sens qu'ils ne contrôlent pas... », *ibid.*

508 *Ibid.*, p. 109.

509 Notes répétitions 21 août 2015.

510 « Il y a une réactivation du passé en passage vers un futur modifié qui traverse les dimensions du temps, entre le passé et l'avenir, et entre des passés d'ordres différents. Cet entre-deux ou cette transversalité du temps est le temps de l'événement », Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 203.

511 « Instinct always has a first degree of appetitive mentality, a hunger for the supernormal, however weighed down and laid low it may be with inherited corporeality and its penchant for sameness », Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 32.
« L'instinct a toujours un premier degré d'appétit mental, une faim pour le supranormal, bien qu'alourdi et ralenti par la corporéalité et son penchant pour la similitude. (*sameness*) »

512 *Ibid.*, p. 31.
« Comme nous l'avons vu dans l'analyse du stimulus supranormal, l'instinct pense gestuellement en blocs qualitatifs. […] Il a à voir avec des blocs de relation, des ensembles de qualités expérientielles intégralement reliées. S'appuyant sur des qualités, il « distingue des propriétés » plutôt qu'il ne perçoit des objets. Il singularise

Si l'instinct est en mesure de se glisser dans les replis d'une situation singulière, c'est que, à l'instar d'une *affordance* gibsonienne, il ne pense pas en termes d'objectéité mais de propriété. La distinction de propriétés, en ceci qu'elle est d'abord relationnelle et intensive, ouvre appelle à la variation, à la singularisation de la réponse instinctive, et non à son imposition. Si ce n'est pas « de [la] faute » de Dimitri Jourde que l'écriture du *shooting* est acrobatique, c'est d'abord qu'elle est une réponse à la situation dramaturgique et aux propositions de ses partenaires. Mais qu'est-ce qu'une réponse ? Peut-être une manière instinctive de s'agencer dans un événement. En répondant aux coups de ses partenaires par des gestes acrobatiques, Dimitri Jourde s'agence « [machiniquement][513] » en travaillant à coupler organiquement les mouvements de son corps aux actions de Patrick Williams, Johnny Lloyd et Fabian Thomé ; et il s'agence « [expressivement][514] » en concourant à l'évolution d'une dramaturgie collective (fig. 15). Si l'agencement produit porte enfin l'empreinte du corps de l'acrobate, c'est que sa structuration repose sur quelques éléments de stabilité que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment ses « côtés » : considéré selon son axe vertical, « l'agencement a d'une part des côtés territoriaux et reterritorialisés, qui le stabilisent, d'autre part des pointes de déterritorialisation qui l'emportent[515] ». Du rapport entre les côtés et les pointes dépend donc la marge de manœuvre de la soif de variation des instincts mis en jeu.

Si Fabian Thomé ne fait pas du flamenco mais de la musique, c'est que loin d'être pris par quelques contraintes disciplinaires, sa recherche consiste plutôt à sentir « le vent[516] » souffler au cœur de l'agencement qu'ils construisent localement, singulièrement et de manière intermittente avec Soumik Datta. Et ce souffle n'est autre que le fruit de l'association des mouvements de leurs deux corps-instruments : le danseur ne « colle » pas un trick de flamenco, mais ses percussions cherchent en réponse aux notes du *sarod* de son partenaire, dans une relation qui n'a rien d'une indifférence, mais tient plutôt d'un jeu de pouvoir, d'alternance des forces maîtresses : « C'est moi qui rentre dans le temps, qui l'y impose[517] » (Fabian), puis « il commence à mettre des choses dans sa mélodie, et c'est moi qui m'adapte à

---

des propriétés sous l'effet de la tendance à la variation des déformations relationnelles, plutôt qu'il ne perçoit des objets discrets sur le mode de la reconnaissance. »

513 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 112.

514 *Ibid*.

515 *Ibid*.

516 *Ibid*., p. 84.

517 Extraits d'un enregistrement sonore du 21 août 2015.

Figure 15. Explorations et écritures chorégraphiques autour des manipulations.
Photogrammes du 3 septembre 2015.

Martin Givors

lui[518] ».

L'espace ouvert par l'agencement n'est autre qu'un espace de jeu transindividuel, le territoire de rencontres de deux instincts flairant l'un en l'autre la possibilité d'une variation, de l'émergence d'un champ d'intensités dont s'abreuver, voire auquel se frotter. S'agencer, en d'autres termes, consiste à s'en remettre aux fonctions sympathiques de l'instinct : à la fois au sens massumien de ce qui « transports us into the heart of the *event*[519] », et, dans le même temps, au sens deleuzo-guattarien de « cofonctionnement[520] ». Plus précisément, la dynamique sympathique en situation de création consiste en une plongée dans l'événement et en un long et parfois laborieux travail d'organe-isation de « symbioses[521] » cofonctionnelles. Ce n'est qu'à se prix que la relationnalité travaillée par le jeu des instincts deviendra « a *transsituationnal* link[522] ».

Le geste d'agencer implique de toute évidence davantage que l'instinct. Ou plutôt, il le sollicite tant qu'il semble l'amener, pour se départir de ses éventuelles lourdeurs, à s'allier avec une autre force d'inventivité que Brian Massumi propose de nommer, dans le sillage d'Henri Bergson, l'intuition. : « Intuition grounds instinct's corporeal inheritance from the past in the corporeality of the present, enabling it to effectively grasp the supernormal potential of the situation[523]. » Instinct et intuition, comme la plupart des concepts élaborés par Brian Massumi, se joignent eux-mêmes dans une inclusion mutuelle que nous ne pourrions trancher sans perdre l'efficience des deux termes à la fois. Entendons-nous néanmoins sur la nuance bergsonienne suivante : l'instinct est une intuition vécue, il est un geste n'opérant pas sous le mode de la représentation cognitive. Lorsque Fabian Thomé répète aux côtés de Soumik Datta, le danseur est à l'image de son intuition : écartelé. Écartelé entre, d'une part, les résonances de ses propres frappes, leur familiarité et leurs capacités émulatoires, et d'autre

518 *Ibid.*

519 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 32.
« Nous transporte au cœur de l'événement »

520 « Aussi la seule unité de l'agencement est de cofonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie". Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 84.

521 *Ibid.*

522 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 27.
« Un lien trans-situationnel »

523 *Ibid.*, p. 35.
« L'intuition enracine l'héritage corporel de l'instinct du passé dans la corporéalité du présent, lui permettant ainsi de saisir le potentiel supranormal d'une situation. »

part, un effort de pistage des chemins, espaces et instants de possibles couplages entre les mouvements de son propre corps et ceux de la musique de son partenaire, le danseur précisément s'expose autant qu'il se confronte au champ paradoxal de virtualités.

L'instabilité manifeste de l'exercice instinctif, ou intuito-instinctif, bien sûr, nous suggère de ne pas considérer l'opération sympathique comme un processus monocorde ; il se pourrait que la plongée au cœur de l'événement à laquelle il tend soit parfois plus délicate que la métaphore aquatique pourrait le suggérer[524]. La trajectoire du travail mené par Fabian Thomé avec les musiciensnous invite même à penser les choses ainsi : le processus de création implique en lui-même et dans son temps un processus d'échauffement des capacités sympathiques de l'instinct du danseur (et ce de la même manière que le déploiement de l'instinct est lui-même l'objet d'un échauffement). Car parfois, les danseurs sauvages improvisent, s'épuisent même, mais peinent pourtant à se trouver.

*21 août 2015, aux alentours de 20h, Rode Zaal*

> **Soumik.** - (*Fabian et Soumik improvisent ensemble depuis maintenant de longues minutes ; le danseur souffle à la fin d'une dernière improvisation au cours de laquelle les deux artistes ne sont rythmiquement et mélodiquement pas trouvés lors de la dernière ascension, ou* subida) Fabian, let's do only the beginning.. Now we've done it quite a few times, there is no point you... Where is Dimitri ?
>
> **Fabian.** - Elias qu'est-ce qu'il me dit ?
>
> **Soumik.** - Basically, there is no point him doing again and again, cause he's just getting tired.

Lorsqu'il frappe le sol de ses bottes, Fabian Thomé m'apparaît s'engager avec une forme d'entièreté dans une vibration croissante et ascendante quoique que nuancée. Et quand bien même le danseur est en situation de recherche, l'esprit du rythme ne semble tolérer de lui aucune suspension, saccade, mouvement d'entrée / sortie trop régulière, et, encore moins, une interruption hors du temps. Car quelque chose dans l'enchaînement des percussions toujours appelle une maturation. Une résolution musicale, dont l'attraction est si forte, si importante pour l'instinct, qu'elle semble comme l'attirer et l'absorber si intensément qu'elle en vient parfois à couper toute possibilité de parole au danseur lui-même.

524 Tout dépend cependant de là où l'on imagine plonger.

> **Soumik**. - I don't understand that actually. When you go in *tAc tatAc tatAtatatAc*, what happens ?
>
> **Fabian**. - When I do... i(l *frappe et se tait, mouline au rythme des temps forts et faibles la main droite*)[525].

La puissance de l'instinct pourrait-elle être isolante ? Presque aliénante ? Sans aller jusque là, Brian Massumi suggère de penser combien la créativité instinctive, dans sa recherche du stimulus supranormal, en vient parfois à se prendre à son propre jeu.

> Whether an instinctive action is induced by an external stimulus or a situation of external necessity or happens in the absence of either, there is a degree of « hallucinatory » freedom in the deformational variations it performs. Instinct, Bergson emphasizes, is not just triggered, it is *played* (1998, 145, 180). It plays itself, as it plays upon[526].

Si Fabian Thomé n'est vraisemblablement pas pris d'hallucinations quand il danse, peut-être en revanche semble-t-il parfois pris dans une forme toute singulière d'illusion, laquelle gagne ici à s'entendre étymologiquement comme jeu (*ludere*) intérieur (*in*). Comme happé par une perception que son instinct se joue à intensifier, le danseur perd un temps le musicien. Et s'il tente de l'attirer à lui par ses gestes, la réponse proposée, esquissée (ou absente) peine bien souvent à le relier à son partenaire. L'échange semble contraint, presque obstrué : « Musicalement ça n'allait pas spécialement avec moi ce que je voulais proposer.. Mais je ne dis pas juste la musique, moi-même dans mon langage il fallait que je trouve autre chose[527]. » Car voilà : « Instinct always has a first degree of appetitive mentality, a hunger for the supernormal, however weighed down and laid low it may be with inherited corporeality and its penchant for sameness[528]. » Comme alourdi, pris au jeu d'une intensification du presque-même, pris en tenaille par « les choses qu'on veut apprendre[529] » et « les choses qu'on doit faire bien[530] », Fabian Thomé, selon ses propres mots livrés trois mois plus tard à Oslo, ne « se

525 [CSG : 33' - 36']

526 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 19.
« Que l'action instinctive soit induite par un stimulus extérieur ou une situation de nécessité extérieure ou advienne en l'absence de l'un comme de l'autre, il y a un degré le liberté "hallucinante" dans les variations déformationnelles qu'il effectue. L'instinct, insiste Bergson, n'est pas seulement provoqué, il est *joué*. Il se joue lui-même comme il joue sur. »

527 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

528 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 32.

529 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

530 *Ibid.*

concentre peut-être pas là où est la solution à travers [les difficultés de la création][531] ». La situation ne trouvera d'ailleurs pas de solution tout à fait satisfaisante pour le danseur au cours de la période de répétitions. Ni même après les premières représentations anversoises d'ailleurs.

Faut-il en conclure l'échec du travail sympathique ? Faut-il défaire nos précédents développements quant à la pratique de l'agencement comme plongée au cœur de l'événement et travail d'organe-isation ? Quitte à être massumien en ce 32 août, je dirai que conclure là un échec serait sans doute superposer trop cavalièrement deux pratiques de pensée là où l'on gagnerait plutôt à les considérer dans leur inclusion mutuelle. Là où le philosophe voit l'agencement, l'ethnographe voit des brouillages, des rendez-vous toujours-presque-manqués, qui ne sont cependant autres que les pierres d'une histoire relationnelle qui gagnera à être pensée à une échelle excédant la résidence de création.

> **Fabian.** - (*résolvant une mesure et faisant signe à Soumik d'arrêter*) *Hasta...* euh... jusque là. Juste là... (*il plie son corps sous la fatigue*)
>
> **Elias.** - (*avec un léger accent grec*) Oui, mais déjà ça comme début c'est vraiment... c'est un bon base, vraiment. It's a very nice base to.. kind of.. like... get from.

Comprenons qu'entre Fabian Thomé et Soumik Datta, l'éloquence est à chercher du côté de la sursaturation de l'atmosphère ; dans la profusion des tentatives, qui, si elles se ratent, néanmoins se cherchent.

> **Fabian.** - Je veux que ce soit comme une conversation.
>
> **Elias.** - But it is a conversation.
>
> **Soumik.** - At the beginning, are you improvsing ?
>
> **Elias.** - Est-ce que tu improvises au début ?
>
> **Fabian.** - Oui. Yeah.
>
> **Soumik.** - Ok. And when does it become set ?
>
> **Elias.** - Et quand est-ce que ce sera arrêté ?

531 *Ibid.*

> **Fabian**. - Si tu veux le début c'est fixé. Quand je fais... [...] Mais après, par ce qu'on est en train de construire, par sa mélodie, j'improvise ce qui va bien. Je peux faire ça ou autre chose. Et après on choisit ce qui va mieux...

Par l'entremise d'une curieuse traduction, la question « à quel moment la partie improvisée laisse-t-elle place à une structure cadre ? » est devenue « quand est-ce que la partition sera arrêtée ? » Et la réponse de dérouter les questions elles-mêmes : si les toutes premières frappes sont arrêtées, le reste est recherche de « ce qui va bien ». Et pour cause : les premières frappes fixent le *compas*, le milieu rythmique proposé par Fabian Thomé comme territoire de rencontres. La suite est improvisations : une quête tout autant qu'un abandon aux irruptions attendues mais imprévues de moments de puissance, d'éclairs d'accordage. Récolte de « poussières d'événements[532] ». La sympathie instinctive « transports us into the heart of the *event*[533] » : elle ne prétend pas donner instantanément et irrémédiablement les clefs d'une symbiose. Ce qu'elle ouvre et met au travail, en revanche, c'est une rencontre, ou plutôt un imaginaire relationnel en actes, et donc, un processus de « recherche personnelle » et transindividuelle d'une « solution » mutuellement intensifiante au travers du champ de virtualités organiques qui s'étoile profusément comme confusément dans l'obscurité de la Rode Zaal :

*Oslo, 18 novembre 2015, foyer des loges du Baerum Kulturhus*

> **Fabian. -** Mais y avait tellement d'idées, tellement de choses... Quand je dis [qu'on était frais], au pluriel quoi... En fait ça fait partie de la recherche. D'un côté ou de l'autre, indirectement, je pense que Larbi a voulu que nous aussi on ait notre recherche personnelle. Comment on trouve cette solution à travers ce concept et comment on se sent dedans. Donc moi au début, je me suis senti bien, mais je ne comprenais pas encore mon personnage, peut-être jusqu'au final. Et petit à petit, ça s'est fait et ça s'est construit[534]...

Nous revenons doucement en ce 32 août 2015. À mesure que nous observons le temps s'écouler, le personnage du manipulé de Dimitri Jourde s'élabore parallèlement à celui de Fabian Thomé. Les espaces du *play* et du *game* se chevauchent toujours plus à mesure que les structures cadres gagnent en précision et en pouvoir. Le milieu sursaturé de couplages arpenté par le travail intuito-instinctif s'engage ainsi toujours plus dans un processus de cristallisation.

---

532 Expression de Fernand Braudel citée par François Laplantine, *Quand le moi devient autre*, *op. cit.*, p. 104.

533 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 32.

534 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

L'on aperçoit au loin les « alliances[535] » et des « alliages[536] » entre danseurs et musiciens se forger. Et les poussières d'événements comme autant de poussières d'étoiles se mêlent à l'humus des corps.

Un rapide mouvement de mémoire nous rappelle que le *shooting* et le *flamenco* ne sont pas les seules séquences opérant sur un mode similaire de mise en variation sympathique par l'organe-isation de couplages – c'est-à-dire, au sens développé ici, par l'opération d'agencements. S'inscrivent ainsi dans des démarches voisines, mais à des degrés variables : l'écriture du trio de percussions corporelles formé par les trois musiciens et danseurs Johnny Lloyd, Fabian Thomé et Shogo Yoshii ; le solo de Dimitri Jourde ; le solo de Fabian Thomé ; le solo de Patrick Williams ; puis, en réalité, toutes les séquences amenées à rencontrer une proposition musicale, c'est-à-dire, presque toutes les séquences du spectacle.

Dans l'observation du bouillonnement sympathique anversois, une pensée conclusive affleure : s'agencer, c'est se structurer paradoxalement. Opinions côte à côte. C'est être frais au pluriel. C'est invoquer, en un même temps, dans les remous tissulaires du corps, « a recognition of the given[537] », « an enactive thinking of the new[538] », « the heart of the event[539] ». C'est main-tenir ces tendances sans abdiquer au poids de l'une, ni à la tortuosité d'une autre, mais les laisser « coactive[540] » dans un geste d'« inclusion mutuelle[541] ». C'est les offrir toutes ensemble à la puissance naturante du corps, et accompagner leur co-fécondation.

> La question devient dès lors : comment les différents modes d'être ou modes d'activité peuvent-ils se mêler et entrer en relation de façon à créer des composés qui laissent les variations enthousiasmées du corps s'exprimer de manière non-exclusive, voire mutuellement intensifiantes ? Tel est l'enjeu de l'*inclusion mutuelle*. Une politique naturelle ou animale se consacre à l'invention des inclusions mutuelles. Elle se base non pas sur la représentation, mais sur les gestes affectifs qui sont directement énactifs d'un mouvement transindividuel. La politique animale cherche à prolonger la puissance du jeu. C'est une politique sérieusement ludique, de nature esthétique, à vocation écologique[542].

535 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 84
536 *Ibid.*
537 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 31.
538 *Ibid.*
539 *Ibid.*, p. 32.
540 *Ibid.*, p. 34.
541 Brian Massumi, « Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle entretien avec Brian Massumi », *loc. cit.*
542 *Ibid.*

# Second bivouac.

## L'étrangéité qui affleure

Alors que notre seconde partie s'achève, le temps est venu de faire halte pour apprécier le chemin parcouru. Au gré de ces dernières pages, nos trajectoires narratives comme théoriques ont cherché à suivre les traces des processus et techniques de *déphasage* des interprètes. C'est à travers ce dernier terme, emprunté à la philosophie simondonienne, que nous avons tenté une définition technique et micropolitique du régime de transformation des corps proposé par la résidence de création de *Fractus V*.

S'observant, s'imitant et apprenant les uns les autres six semaines durant, les artistes n'ont ni infléchi leurs routines de travail ni révolutionné leur schéma corporel ; mais ils ont en revanche développé presque anthropologiquement [chap. V], en tout cas sympathiquement [chap. VIII], de nouvelles manières d'être *au* mouvement comme *en* mouvement. Si l'on ne peut dire de ces manières (*ductus*) – qui sont d'abord des manières d'imaginer, de tracer et d'organiser la danse – qu'elles ont radicalement restructuré les habitudes des interprètes, c'est peut-être d'abord qu'elles n'en avaient ni le temps ni même la vocation. Suivant les propositions du philosophe Brian Massumi, nous avons pu observer combien les apprentissages et imitations scandant le « workshop géant » (Dimitri) de la création ont été davantage les vecteurs d'affects de (re)vitalisation des corps plutôt que les instruments de leur restructuration à proprement parler. Des danses cherkaouiesques aux acrobaties jourdesques en passant par le tutting williamesque, la pratique du *jeu* mimétique entre les danseurs s'est faite l'outil de l'invention de nouveaux chemins de mouvement : une actuelle « technique [de régénération] de soi ». Il en est allé de même pour les écritures collectives, dont l'horizon poïétique a toujours consisté en la recherche d'agencements intensifiants entre interprètes ; c'est-à-dire : en la recherche d'agencements poussant chaque interprète à se déborder lui-même, à développer une variation de ses propres savoirs par le biais non pas de leur négation mais de leur remise en jeu – le *flamenco* composé par Fabian Thomé et Soumik Datta étant à ce titre exemplaire.

Pour chaque artiste de *Fractus V*, les altérités radicales que représentent leurs partenaires ne sont ni véritablement des modèles ni des anti-modèles ; elles constituent plutôt des opératrices de fracturations internes : celles grâce à qui l'étrangéité va affleurer depuis un intérieur contaminé par son milieu. C'est peut-être ici que toute la subtilité du processus d'apprentissage anversois se trouve condensée : dans cette dialectique entre, d'une part, la propension des corps à se renouveler eux-mêmes – ce que Brian Massumi nomme leur « tendance supra-normale » – et, d'autre part, l'influence morphogénétique du milieu de création sur les interprètes qui l'habitent. Le champ de bataille de *Fractus V*, qui est en réalité un champ de déphasage pour ses interprètes, semble être généré par les frottements de ces deux forces, dans l'entre-jeu de leurs inflexions réciproques.

La différence notable entre le processus d'apprentissage observé à Anvers et les pratiques de transmission disciplinaires ou matricielles décrites par Sylvia Faure et Joëlle Vellet tient dans la place que le premier a toujours accordé aux phénomènes de résistance (plus ou moins conscients) des interprètes envers les processus d'incorporation au sein desquels ils s'engageaient eux-mêmes. Faisant leur la dynamique *paradoxale* du jeu, les interprètes ont appris tout en résistant aux apprentissages. Le processus de création de *Fractus V* nous est ici apparu dans sa dimension micropolitique, au sens où favoriser les mécanismes de diffraction des apprentissages consiste précisément à favoriser ce qui, en l'être, peut tendre à infléchir les mécanismes d'asservissement des (micro)sociétés disciplinaires ou de contrôle que peuvent constituer les espaces de création et d'éducation.

Au fil de nos développements, nous avons tenté de mettre en lumière deux dimensions des genres d'endo-contre-pouvoirs invoqués par le processus de création. Le premier pourrait se définir à la manière d'une technique intime d'orientation au sein des apprentissages [chap. VI] : il désigne plus précisément le fait que les interprètes ne peuvent (ni parfois ne cherchent) à intégrer tout à fait l'environnement matriciel des gestes qu'ils apprennent. Leur approche est plus sinusoïdale, plus sporadique, car elle procède par des imprégnations explicitement partielles des techniques enseignées. Ces imprégnations partielles ne sont que rarement le signe d'un désintérêt, et sont plutôt à considérer comme les marques d'une attention portée par les artistes aux éventuelles affinités liant leurs propres désirs d'apprentissage aux techniques qui leur sont effectivement transmises. L'artiste, en qualité de territoire de croissance des apprentissages, semble comme moduler son hospitalité envers les matériels

transmis en fonction du jeu de tensions, d'affinités, d'accroches et d'écarts existant entre ces derniers et ses propres désirs. Or, le caractère imparfait voire même diffracté des apprentissages constitue pour Larbi Cherkaoui le propre d'une démarche d'inventivité dite *contemporaine*.

Que l'on ne s'imagine pas pour autant que cette forme de résistance à l'œuvre dans le processus de métabolisation des apprentissages soit le seul fait d'une volonté souveraine et clairvoyante de l'artiste. À partir des propos des interprètes, nous avons bien plutôt cherché à montrer en quoi les pratiques d'inflexion et d'appropriation des enseignements s'opère au contraire au sein d'artistes si ce n'est tiraillés, du moins légèrement fracturés à la jonction de leur « tête » et de leur « corps », pour reprendre leurs propres termes [chap. VII]. Au cœur d'une infraécologie où volonté et raison se trouvent si fortement sollicitées qu'elles s'en voient dépassées et parfois requalifiées comme puissances accompagnatrices (*prosodiques*) plutôt que directrices, les corps semblent développer en eux-mêmes les conditions d'une transformation tissulaire, presque sauvage, en tout cas échappant toujours pour partie à l'ivresse de la maîtrise. De là l'idée que, si le processus de création a consisté en une épreuve tant « physique » que « psychologique » (Fabian), c'est que les conditions du déphasage contemporain travaillé par *Fractus V* sont tout à fait indissociables de la mise à contribution de puissances naturantes irréductibles du corps dont l'intuition et l'instinct sont quelques formes reconnues d'expression.

L'on pourrait éventuellement dire que l'empuissantisation de ces formes d'infrarésistances aux apprentissages ont d'abord été le fait d'un calendrier de production inadapté aux ambitions de transmission animant le processus de création. L'on pourrait éventuellement dire que les artistes n'ont pas eu le choix de transformer les matériels chorégraphiques car ils ne parvenaient pas à les apprendre tels qu'ils étaient enseignés. L'on pourrait éventuellement dire que les processus de diffraction sont d'abord des accidents avant d'être les fruits d'une stratégie tout à fait réfléchie. Il y a de toute évidence du vrai dans chacune de ces affirmations, tout autant qu'il est certain que l'on ne peut considérer *Fractus V* comme l'échec d'un processus de transmission idéal. La plupart des danseurs auraient effectivement apprécié disposer d'un temps supplémentaire pour affiner les danses, reparcourir les transmissions plus en détail. Quelques heures avant la première, un goût d'inachevé saisit encore des corps qui ne se sentent pas prêts, alors même qu'ils sont habitués à « sortir des choses qui sont plus

faites [en eux] » (Fabian). Pour autant, l'aventure de la création n'en a pas moins été une véritable exploration des possibilités de diffraction dans les apprentissages ; un processus de « fertilisations croisées » cherchant délibérément à constituer un *commun hétérogène*, sans toujours savoir comment faire, sans toujours savoir comment s'organiser, sans toujours savoir comment se positionner face aux brouillons, aux échecs et aux épiphanies ponctuant son cours.

Il est une image, notamment employée par les travailleurs de la terre en Ardèche, qui m'évoque parfois ce temps de création passé à Anvers. Lorsque la pluie irrigue une terrasse cultivée, les éléments fins du sol s'infiltrent toujours plus loin dans les profondeurs et repoussent par conséquent les éléments lourds vers la surface. C'est ainsi que la pluie « fait pousser des cailloux », et que ces cailloux se retrouveront bientôt en bordure des terrasses pour constituer les murets ou participer à la formation des calades – ces voies pierrées construites dans une alliance de roches déjà-là à la surface de la terre et de pierres agencées par les hommes pour construire des chemins. « Faire pousser des cailloux », c'est en quelque sorte structurer de nouveaux chemins à partir d'un potentiel révélé par la pluie (anversoise).

Faire affleurer les pierres de nouvelles lignes de danse.

# Troisième partie /

# Retrouvailles : rituels de trans'formation

**Introduction de la 3ème partie.** Énergétique

**Film n°3.** *Fractus V*, film de spectacle, Caïozzi, 2016, 75'

**Chapitre IX.** Journal de tournée : transformations intermittentes

**Chapitre X.** Attiser le foyer de la compagnie

**Chapitre XI.** « Keeping [the dance] close to my own heart »

**Chapitre XII.** Battements de c(h)oeur

**Troisième bivouac**. Polyphonier

# Introduction à la 3ème partie.

## Énergétique

L'histoire aurait pu s'arrêter ici. Les danseurs pèlerins ont fait pousser des cailloux, le vent de nouvelles organicités souffle sur les fraîches calades de leur corps, et l'on pourrait être tenté de penser que les jeux éducatifs sont derrière eux, que la suite ne sera que… que on-ne-sait-pas-trop-quoi, mais en tout cas, quelque chose de moindrement déphasant que le processus de création lui-même. Et l'on n'aurait pas totalement tort : la fin de la résidence de création signe la fin d'un régime de co-présence continue des artistes, et avec elle, la raréfaction des temps d'apprentissage et d'écriture collective de matériels chorégraphiques. Reste qu'enterrer le processus de régénération des artistes le 15 septembre 2015 reviendrait à nier que les enseignements, comme les corps, comme les spectacles, vivent. Et donc, que la première ne signe en rien l'aboutissement d'un processus d'apprentissage. En l'occurrence, elle en est même particulièrement éloignée.

*Oslo, 18 novembre 2015, foyer des loges du Baerum Kulturhus*

> **Fabian.** - (*au sujet des dates anversoises*) Pour moi c'était encore trop frais [...] Personnellement oui ça a été dur, parce que peut-être que je suis plus habitué à sortir pour la première des choses plus faites, ancrées en moi ; chose que je n'avais pas parce que j'étais encore en recherche, ce qui est normal, mais peut-être difficile psychologiquement. Ça a été difficile d'admettre qu'il fallait plus de temps. Donc c'est peut-être au niveau personnel, oui, c'est une claque au niveau de l'orgueil pour vouloir faire tant bien et encore c'est pas prêt et tu sais que tu peux faire encore mieux. Mais je pense que ces difficultés, il fallait vraiment qu'on les vive pour comprendre et pour faire vraiment un pas en avant à travers ce spectacle et un pas en avant au niveau personnel[1].

Admettre que le spectacle est jeté à l'eau précocement, que le spectacle se surimpose à la recherche plus qu'il ne lui succède, que l'on se trouve confronté à sa propre lenteur métabolique et que celle ci nous dépasse, que l'ancrage, lui, est encore à venir. En dépit des

1 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

apparences, le danseur ne parle pas du processus d'écriture d'une thèse, mais bien de ce qu'il nomme l'« assimilation[2] » (Fabian) d'un spectacle. Car de toute évidence, le processus d'éducation de *Fractus V* se continue lors de la tournée. Il ne s'éteint pas, mais cependant mute, change de teinte, de rythme. Il crépite autrement. D'ailleurs, on ne l'appelle plus « apprentissage » ou « éducation ». Fabian Thomé comme Dimitri Jourde convergent sur ce point : le commencement de la tournée marque une rupture. « Tu n'es plus dans un truc de cours[3] » (Dimitri), « on a plus ce poids de "on doit apprendre", "il faut qu'on voit comment on connecte les choses"[4] » (Fabian). Il s'agit à présent de « [jouer] une pièce[5] » (Dimitri). (Presque) finie la « prise de tête[6] » (Fabian), place à la « partie de plaisir[7] », et pour ce faire : quelque chose se voit tranché le 16 septembre 2015.

Mais le trancher en question est lui aussi un geste s'étalant dans le temps : les artistes ne sortent pas du processus de création tout de go. Les derniers jours de répétitions sont parsemés de longs filages qui intègrent peu à peu la lumière et les mouvements de décor ; ils peuvent durer jusqu'à deux heures, pour une représentation d'environ une heure et quart. Puis il y a la générale. Huit représentations entrecoupées par une journée de relâche, le 21 septembre. Et après Anvers, il y aura dans les mois à venir de nouvelles générales, de nouveaux filages (tant pour les artistes que pour les techniciens), mais aussi d'autres transformations chorégraphiques à assimiler. La rupture entre le temps de résidence et le temps de la tournée n'est pas une dissection instantanée, mais plutôt un déchirement progressif et partiel. « Progressif », parce qu'il faudra davantage qu'une représentation pour qu'il se consomme ; « partiel », parce qu'il ne consistera jamais en une coupure radicale : en tournée, les artistes restent en création, mais sur un mode nouveau qu'il nous faut à présent étudier.

Qu'est-ce que le spectacle et sa tournée font au processus d'éducation ? Qu'y a-t-il de

---

2 *Ibid.*

3 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 126.

4 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

5 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 126.

6 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

7 *Ibid.*

régénérateur dans l'exercice de la répétition – de la répétition de répétitions, comme de la répétition du spectacle ? Et plus spécifiquement, quelle est la puissance propre de la répétition intermittente, de celle qui ne s'effectue pas dans le régime temporel immersif et continu de la résidence de création, mais se définit au contraire par sa discontinuité ?

Les recherches en génétiques théâtrales de Josette Féral comme les *rehearsal studies* de Gay McAuley contribuent à nous révéler les relations liant les temps de résidence aux propositions scéniques. Elles racontent à l'aide de leurs matériaux propres (carnets de mise en scène, notes de terrain, *etc*.) la spécificité du processus morphogénétique d'une œuvre, de telle manière que l'on ne puisse plus seulement parler de la signature d'un chorégraphe, mais également de la signature d'un processus de création. Mais chaque spectacle crée-t-il sa propre forme de vie intermittente ? Et si oui, quelles relations pourraient alors enchevêtrer l'objet chorégraphique à l'itinérance spatio-temporelle de ceux qui l'interprètent ?

La question, semble-t-il, n'est que rarement traitée par la littérature scientifique des arts de la scène. Et pour cause : il se pourrait bien que ces formes de vie de tournée n'impactent pas tant l'œuvre sémiologiquement étudiée ; et si elles l'impactent, parce qu'elles le font nécessairement, elles l'impactent bien moins nettement que le temps de résidence lui-même. Si l'on ajoute à cela la probable absence du signataire de l'œuvre au cours de la tournée, cela nous donne un argument supplémentaire pour déconsidérer un temps qui se trouve être esthétiquement non-déterminant. Peut-être y a-t-il dans le temps de la tournée quelque chose de plus générique, de plus transversal : de l'échauffement aux filages techniques en passant par les balances sonores, tout apparaît concourir *in fine* à favoriser une opération de re-présentation, de présentation d'un presque-identique. On admettra bien sûr que le changement des publics influe sur l'engagement des danseurs, voire même que l'espace scénique lui-même peut exiger quelques arrangements. Mais ce faisant, nous continuons d'envisager la variation du spectacle comme résultant d'une seule « adaptation[8] ».

Il en va bien autrement dès lors que l'on considère la tournée comme une suite de convergences éphémères de trajectoires d'interprètes ; et pour ces derniers, chaque jour, il faudra se retrouver, chaque soir, il faudra danser et jouer. Et danser n'est pas re-présenter une chorégraphie. Dire d'une œuvre qu'elle se re-présente n'a de sens que dans le cadre d'une

8 Donc de seules formes de soumission aux lois du milieu, au sens massumien.

pensée de l'identique *stricto sensu*. Danser n'implique pas la duplication de l'œuvre mais la ré-ex-position de l'interprète à toute une écologie d'affects, de rythmes, de qualités, de jeux relationnels, et en particulier de jeux regards qui opèrent sur le plateau lui-même. L'on peut ainsi considérer les danseurs comme d'actuels regardeurs, comme d'actuels spectateurs (de *spectare*, « regarder », « observer », « contempler »), car c'est ici, dans le jeu attentionnel des interprètes, que se dresse pour Dimitri Jourde le premier et principal changement entre les temps d'apprentissage et les temps de jeu.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Martin**. - Et du coup, la transition entre le moment où c'est de l'apprentissage et le moment où t'as commencé à prendre plaisir ou à mieux sentir, à arrêter de réfléchir, c'est à partir de la première à peu près ?
>
> **Dimitri**. - Ouais, je dirais... quasiment... je la mettrai là. Ou peut-être des générales avant ; deux trois générales qu'on a faites. Mais c'est qu'à partir du moment où on joue, tu sens que tout le monde est dans une attention... Tous on a le même focus[9].

Le partage du focus constitue pour l'acrobate l'une des caractéristiques majeures du temps du jeu. Mais il nous revient de ne pas nous laisser piéger par une compréhension trop actuelle du terme « focus ». Ce que suggère Dimitri Jourde n'est pas réductible au fait que les artistes partagent et regardent un même horizon, lequel serait en quelque sorte celui de la chorégraphie (nous aurons par ailleurs l'occasion d'interroger l'évidence de cette proposition). Partager un focus, c'est peut-être d'abord entretenir communément un feu, lequel n'est pas un feu ravageur, mais un feu de vie, un foyer. *Focus*, en latin. Un foyer autour duquel l'on se met en mouvement, autour duquel, précisément, l'on entame une tournée. Et c'est éclairé et échauffé par ce foyer commun que les danseurs dansent, sous leurs propres regards, sous les regards du parterre, sous les regards de Noam Chomsky, d'Alan Watts, d'Aylan et de bien d'autres. La constitution, et surtout la re-constitution de ce foyer commun sera l'objet de notre attention tout au long de cette troisième partie, car c'est en elle que nous chercherons à comprendre les puissances transformatrices et régénératrices propres au temps de la tournée. Le foyer de la compagnie ne désignera ainsi pas seulement le territoire relationnel formé par le devenir-compagnie, mais un mouvement interactionnel par lequel les artistes nourrissent et sont nourris voire trans'portés par ce territoire commun.

---

9 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 129.

Si la résidence de création anversoise a rassemblé les interprètes dans la dynamique d'un régime éducatif, en travaillant à faire affleurer en eux de nouvelles lignes de danse, la tournée semble procéder sur un régime que nous nommerons rituel, en référence au concept de « interaction ritual[10] » proposé par le sociologue Rendall Collins puis repris par l'ethnographe des répétitions Gay McAuley : « For Collins, following Durkheim and Goffman, ritual is 'a mechanism of mutually focused emotion and attention producing a momentarily shared reality, which thereby generates solidarity and symbols of group membership'[11]. » Nous entendrons désigner par ce terme le processus de (re)constitution rythmique et intermittent du foyer de la compagnie, par le truchement des gestes d'attention et des mouvements d'énergie de ses habitants, et ce des plus microscopiques et anodines discussions d'avant ou d'après-spectacle aux épiphanies de scène les plus intenses. Le rituel travaille non seulement un (re)devenir-ensemble, mais également une forme de « collective effervescence[12] » qui se caractériserait par la montée de ce que Rendall Collins nomme une « emotional energy[13] ».

Notre proposition consistera alors à considérer la ritualité non pas seulement du spectacle lui-même, mais du retour du foyer de la compagnie, depuis les premières répétitions de tournée du début d'après-midi jusqu'au spectacle – voire même, mais plus brièvement dans notre étude, jusqu'aux discussions d'après-spectacle. Au terme du visionnage du film du spectacle de *Fractus V* réalisé par Denis Caïozzi en mai 2016 à la Maison de la Danse de Lyon, il sera proposé d'effectuer une traversée narrative et théorique du processus rituel à travers une succession de changements d'échelle.

Le premier problème que nous serons alors invités tient dans un nouveau paradoxe : un foyer peut-il être perdurant *et* intermittent ? Continu et discontinu ? Les deux, dans le même temps ? Qui est familier de l'entretien d'un feu de bois sait que la vie d'un foyer se caractérise par ses variations d'intensité (des grandes flammes aux cendres chaudes en passant par les frêles braises) et que ces variations sont tout particulièrement sensibles au volume de bois,

---

10 « Rituel d'interaction »

11 Gay McAuley, *Not magic but work*, *op. cit.*, p. 219.
« Pour Collins, et à la suite de Durkheim et de Goffmann, le rituel est un mécanisme de focalisation émotionnelle mutuelle et d'attention produisant momentanément une réalité partagée, laquelle génère ainsi une solidarité et des symboles d'appartenance à un groupe. »

12 *Ibid.* Le terme est emprunté par Rendall Collins à Emile Durkheim.
« Effervescence collective »

13 *Ibid*.
« Énergie émotionnelle »

aux mouvements de l'air (tirage), à l'inflammabilité des essences, et, évidemment, à la technique de celui qui l'entretient. C'est de là que nous partirons : pour comprendre comment la ritualisation continue l'éducation, nous procéderons à la description et à l'étude de la vie du foyer de la compagnie [chap. IX & X]. Quel est donc le pouvoir de la mécanique des répétitions ? Qu'est-ce que ce courant, ce champ de force que les interprètes rappellent, nourrissent et entretiennent ? Qu'oppose-t-il, que propose-t-il, face aux désagrégations du temps, aux éloignements de la vie intermittente, à la fragilité d'une compagnie chimérique, c'est-à-dire aussi fuyante que polycéphale ? Au gré des entrées hétérogènes d'un journal offrant un témoignage de trois années de suivi de tournée, nous tenterons de lever, par un travail littéraire comme par le des activités de la compagnie, quelques grands enjeux de l'existence intermittente de la compagnie de *Fractus V*.

L'étude des modes d'habitation de cet espace nous amènera ensuite à considérer plus spécifiquement le temps de la représentation dans sa dimension longitudinale, c'est-à-dire comme traversée [chap. XI]. Il sera alors question d'étudier ce que l'on nommera les chemins de scène des interprètes afin de comprendre comment, dans un espace commun intermittent, les artistes cherchent à frayer leur propre mode de traversée du spectacle. Un mode de traversée qui serait à la fois idiosyncratique et soumis à la variation, mais qui, dans le même temps, travaillerait à l'entrée en relation des artistes en scène.

Cette recherche nous mènera pour conclure à l'étude des temps des relations nouées par les interprètes en scène à une échelle encore plus étroite et locale [chap. XII]. Il ne s'agira non plus seulement de comprendre comment les artistes parviennent à se relier en scène, mais d'analyser ce que ces phénomènes d'entrées en relation provoquent comme sensations en eux tout autant qu'entre eux. Ce dernier développement sera ainsi l'occasion d'apprécier l'intensification du devenir-compagnie, sa mutation en un devenir-chœur, encore plus fragile et plus occasionnel, mais d'un tout autre degré de puissance.

Au terme de cette traversée, il nous sera permis de ré-apprécier la puissance chiasmatique liant les régimes éducatif et rituel de l'expérience de *Fractus V*. Entre ces régimes, l'écart me semble d'abord être énergétique : si le premier travaille à élaborer lentement des chemins, le second consiste en leur arpentage enthousiaste. En spectacle, les danseurs ne cherchent pas seulement à cartographier le mouvement en eux : ils travaillent à son déploiement, à son intensification, parfois à son débordement. La notion de transe fera ici son apparition dans les

discours des interprètes, non pas comme une banalité expérientielle, mais comme l'objet d'une recherche, le cœur de certaines épiphanies de plateau. Or les notions de transe et de formation, comme nous le suggérions en introduction de la première partie, ne sont pas à distinguer trop radicalement. La transe participe à la formation des corps dans l'empreinte et la charge qu'elle génère, tout autant que la formation des corps participe à la possibilité de l'entrée en transe. Cette relation chiasmatique est au cœur, je crois, des rapports liant la résidence de création de *Fractus V* à sa tournée. C'est même dans sa pulsation que pourrait se révéler la puissance régénératrice de cette aventure. C'est donc elle qui formera le fil conducteur de cette troisième partie.

# 3ÈME VIDÉO.

# *Fractus V*

**Film du spectacle réalisé par Denis Caïozzi en mai 2017 à la Maison de la Danse de Lyon, produit et diffusé par ARTE et 24Images, 75min.**

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/dbae85fb-dd27-4bd6-b28e-55967f43b4f1

# CHAPITRE IX.

## JOURNAL DE TOURNÉE :

## TRANSFORMATIONS INTERMITTENTES

**1. Septembre 2015. De retour d'Anvers : huà shī xíng qì**

**2. Novembre 2015. Oslo : respirer**

**3. Janvier 2016. Barcelone : une question de rythme**

**4. Avril 2016. Suisse : une famille à géométrie variable**

**5. Juin 2016. Paris : revenir ailleurs**

**6. Septembre 2016. Amsterdam : ch'air**

**7. Octobre 2016. Londres : l'œil du cyclone**

**8. Mai 2017. Lyon : regards extérieurs**

**9. Mai 2018. Rennes : la vie d'après**

**10. Septembre 2018. Lyon : le temps des ligaments**

> La supposition continuiste appliquée au temps a le défaut de rendre impossible toute pensée de la coupure, de l'instauration de commencements véritables. Mais l'hypothèse discontinuiste aboutit finalement à une aporie tout à fait similaire : s'il n'y a que des commencements, alors aucun n'est particulièrement discernable, et c'est l'existence qui s'éparpille dans un brouillard de points […] Qu'y a-t-il donc au-delà de l'opposition du continu et du discontinu ? S'il existe quelque chose de tel qu'un temps commun, celui-ci ne peut avoir la forme d'une évolution linéaire, ou celle d'un progrès sans rupture. […] Un processus d'individuation [collective] n'est jamais une amplification continue. Il est vrai qu'il ne peut survivre s'il ne trouve pas des voies d'amplification, mais celle-ci ne peut être constante : il y a des arrêts, il y a des menaces de rupture, il y a des régressions. Même là où ces voies sont trouvées, le procès ne se déroule pas sans heurts – et ceux-ci aussi doivent être pensés comme des éléments inhérents à la résonance transindividuelle[14].
>
> Bernard Aspe

❖

## 1. Septembre 2015. De retour d'Anvers : huà shī xíng qì

Le soleil ne s'est pas encore levé sur Anvers lorsque alourdi par des sacs d'habits, de livres (bien trop), de matériels d'enregistrement, et une guitare classique dans son étui, j'entame le trajet du retour pour Grenoble. Interminable trajet s'il en est. Presque aussi long que le co-voiturage de l'aller. Non pas à cause d'une suppression de train, ni même d'un retard. Simplement parce que je ne descends pas à la bonne gare de Bruxelles. « La tête dans le brouillard ». Les nuages anversois avec moi. C'est sans doute par contagion brumeuse que l'agent de billetterie change mon ticket sans même me demander le moindre complément. Lors de la suite du trajet, il ne se passe presque rien. Je ne fais presque rien. Je comate, vois les paysages défiler, traverse Paris en métro, attends, m'assois, attends. Ni ennui, ni excitation, ni tristesse. Un corps presque apathique rentre dans sa ville d'adoption. Il voyage habité, chargé, ou plutôt surchargé, ralenti, le métabolisme au ralenti, décontenancé par la matière expérientielle à laquelle il se voit confronté. À travers des gouttelettes de souvenirs, de tensions et de regrets, l'on pourrait presque distinguer quelques lettres flottant dans le ciel : « Et maintenant ? » En guise de réponse, l'attroupement de quelques nuages.

---

14 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 99.

Les jours suivants, en dépit des conseils énoncés par Gay McAuley à Rennes en octobre 2014, je ne rédigerai pas l'ensemble des notes prises en Belgique. Les trois quarts des 373 plans et 160h de rushs tournés ne seront pas non plus renommés. Et beaucoup ne seront pas visionnés avant le mois de mai 2018. C'est même à cette période qu'une sensation de malaise germe à leur égard : et si la caméra m'avait éloigné de la création ? Une question aussitôt accompagnée d'une salve de remises en question : pourquoi ai-je la sensation de n'avoir qu'effleuré le monde de cette création ? La difficulté linguistique m'a-t-elle maintenu à l'écart de la Rode Zaal ? Suis-je en mesure de comprendre ce qu'il se joue dans un processus de création de danse contemporaine, moi qui suis issu du théâtre, de la médecine chinoise, du qi gong ? La frontière paraît saillante, tranchante, presque coupante. J'ai laissé quelques plumes à Anvers. Et lorsqu'il s'agit de faire le récit de ces moments…

**Fabian. (Martin)**. - Pour moi (nous) c'était encore trop frais[15].

En médecine traditionnelle chinoise, il est dit que l'estomac est le viscère creux (*Fu*) de réception de l'eau et des céréales, c'est-à-dire des matières solides et liquides. Leur transformation s'opère sous l'égide de l'organe plein (*Zang*) de la rate, lequel est en charge de la transformation et du transport de ces matières. Cette fonction s'opère avec le soutien du foie (*Gan*) qui apporte vent et mouvement au système digestif. Les matières ne sauraient ici être réduites aux solides et liquides *a priori* ingérés : elles concernent également les mouvements affectifs relationnels, les différentes informations pénétrant l'organisme. Toutes tendent ici à se liquéfier. Nous l'avons dit précédemment : une certaine humidité règne dans un tel système. Elle lui est constitutive, car c'est par des mouvements liquides voire liquoreux que les substances nutritives sont transformées puis transportées pour nourrir le corps par le sang (*xue*) et les différents liquides organiques (*jin ye*). Lorsque la rate est affaiblie, surchargée, peut-être agressée, les liquides s'accumulent. On dit que l'humidité devient pathologique, qu'elle génère des blocages, ralentit la circulation, obstrue les méridiens, et, souvent, brouille l'esprit et les sens. Plusieurs principes de traitement peuvent être sollicités par le praticien pour répondre à une telle situation : *zào shī*, *lì shī*, *huà shī* ; assécher l'humidité, évacuer l'humidité, transformer l'humidité.

15 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

Au cours des mois de septembre, d'octobre et de novembre, une charge d'enseignement à l'Université m'ouvre presque par hasard une première voie de transformation de l'humidité anversoise. C'est en initiant un groupe d'étudiants de première année de licence d'arts du spectacle à des pratiques de théâtre physique et de qi gong que les mémoires belges peu à peu sortent de leur stagnation. En pratiquant, en enseignant, en retrouvant une forme d'hygiène corporelle abandonnée dans les remous du travail de terrain, de nouvelles relations se tissent entre la création de *Fractus V* et mes sens. Des mots de Larbi Cherkaoui prennent une consistance nouvelle : « The problem is not speed, but relation and rhythm[16] ». La dimension relationnelle de l'apprentissage d'une danse se formule peu à peu en moi à la manière d'une écologie énergétique : où s'aspire l'énergie du *tutting*, du matériel de sol, des *hips* ? Dans le même mouvement, ma pratique du qi gong développe de nouvelles sensibilités rythmiques et sensibles : j'utilise la puissance d'un compte pour scander des auto-massages percussifs, je deviens plus attentif aux anacrouses respiratoires articulant les mouvements, il m'arrive de jouer avec les formes elles-mêmes, d'en travailler des variations. Parallèlement, j'observe à l'occasion de festivals et de concerts que mes danses improvisées reprennent parfois certains segments des matériels observés à Anvers : une ondulation des *hips*, des lignes du *tutting*, quelques vagues de bras du *hip hop*, des frappes au sol des *jumpings*. Quelque chose est souterrainement au travail. Dans ce temps grenoblois, de nouvelles résonances internes s'opèrent, la plupart du temps à l'insu de ma propre volonté. Quelques spectres me surprennent, se glissent ça et là, en viennent à habiter les plis d'un temps quotidien.

*Huà shī xíng qì* : l'humidité anversoise se transforme lorsque le *qi* se met en circulation.

## 2. Novembre 2015. Oslo : respirer

Nous sommes le 17 novembre, il est environ 16h25 lorsque mon avion en provenance d'Amsterdam atterrit à Oslo. Je retrouve le lendemain l'équipe de *Fractus V* au sud de la ville, dans l'enceinte du Baerum Kulturhus de Sandvika, où ils joueront le soir même. Les retrouvailles sont chaleureuses, une ambiance plutôt détendue règne sur le plateau, et la lourdeur anversoise me paraît si loin. À mon arrivée, aux alentours de 14h30, les artistes sont au plateau : ils s'échauffent côte à côte, discutent avec familiarité et légèreté, comme

16 Notes de terrain du 4 septembre 2015 à Anvers.

supportés par la toile du temps passé en commun. Je découvre à jardin la silhouette isolée de Kaspy N'dia, sans me douter qu'il est membre de l'équipe artistique depuis maintenant un mois. J'apprendrai plus tard que son arrivée s'est faite à Düsseldorf, dans la ville de Patrick Williams, pour les spectacles des 23, 24 et 25 octobre – les premiers après la série anversoise.

Ce jour là, les artistes décident de faire une générale dans l'après-midi. Contrairement à celles observées deux mois plus tôt dans la Rode Zaal, cette générale de tournée est bien plus marquée que jouée, et prend des allures parfois résolument comiques. Lorsqu'au cours du *shooting*, Patrick Williams mitraille l'acrobate jusqu'à ce que ce dernier déclenche la chute en cascade des panneaux scénographiques, le hip hopper se met alors à courir frénétiquement en tirant sur les panneaux, avant de répondre au bruit de l'explosion de la chaise de Larbi Cherkaoui (située en bout de course des dominos) par un étrange « Monsieur euh ça va ? », prononcé avec un fort accent allemand, qui provoquera les rires des autres artistes. Dans un tout autre registre, le *trio* entre Larbi Cherkaoui, Fabian Thomé et Dimitri Jourde ne sera pour sa part presque pas re-traversé : les interprètes, peut-être par économie, ne vont pas au sol ni ne travaillent les équilibres et contre-poids. En observant la scène, une question m'agite : comment les musiciens peuvent-ils faire le filage si les danseurs ne suivent pas leur partition ? Comment s'adaptent-ils aux baisses d'engagement de leurs partenaires ? La question demeurera en suspens.

Lors de la générale, deux séquences retiennent néanmoins plus particulièrement mon attention. La première me fait l'effet d'un véritable choc : le solo de Fabian Thomé auquel j'assiste s'est littéralement métamorphosé. Je reconnais bien sûr le matériel chorégraphique du danseur, mais la transformation radicale de la composition musicale qui l'accompagne signe l'un des changements les plus saillants du spectacle que j'aurai l'occasion de découvrir au cours de la tournée. Dans l'arrière-fond de la scène du Kunst Humaniora, j'avais pu observer longuement Fabian Thomé travailler ce matériel aux côtés de Shogo Yoshii [chap. IV et VI]. Le principe de composition musicale, pour mémoire, consistait pour le percussionniste à marquer les temps forts du *compas* en six temps du danseur – « one two three… four… poum papa ! » / 1, 2, 3, 4'5, 6 *et* 1 *etc*[17]. Au fil de la danse, la seconde moitié du *compas* jouait de silences, de frappes synchrones avec certaines saillies du danseur, avant de reprendre avec régularité les trois premiers temps. Si les deux artistes étaient peu à peu rejoints par le *sarod*

17 [CSG : 14'30-18']

de Soumik Datta et le *geomungo* de Woojae Park, l'ensemble demeurait dominé par les percussions. L'entrée en scène de Fabian Thomé en était rendue presque solennelle, majestueuse et grave, peut-être inquiétante. Mais à Oslo, le *solo* que j'observe depuis les gradins est bien tout autre. Les percussions sont toujours là, mais plus régulières, et plus discrètes, mêlées au flot continu des nappes de l'harmonium joué par Larbi Cherkaoui. La danse en paraît plus flottante, moins tenue par la composition d'horloger écrite au cours de la création. Certains mouvements peuvent disparaître, se rajouter, se rallonger. Si le rythme du *compas* ne se fait pas oublier, il est devenu plus souterrain, moins apparent, moins frappant. Mais c'est bien lorsque la voix de Kaspy N'dia se mêle à l'ensemble que mes sens tressaillent. Reprenant paroles et mélodies d'une berceuse apprise auprès des anciens *suku* de son village natal, le chanteur anime l'atmosphère de la douce profondeur de l'histoire de l'oiseau Katétia[18]. Par la force de ce que Soumik Datta nommera une « cultural harmony », l'intensité du chant se mêle au *sarod*, au *geomungo* et au *taïko* dans un mouvement ascendant qui confère à la danse de Fabian Thomé une envergure proprement vertigineuse, si aérienne et si terrestre à la fois, concentrée et parfois flottante, tantôt contenue, tantôt explosive, mais aussi ondulante. L'arrivée de Kaspy N'dia, couplée au passage du temps, m'apparaît avoir fait souffler un vent de variation sur le *solo*. Ce vent, léger comme les ailes de Katétia, continuera de faire son chemin lors des années à venir, car encore au second semestre 2017 - soit plus de deux années après la première - le chanteur continuera d'intégrer sa voix à de nouvelles séquences du spectacle.

La seconde reprise retenant mon attention est d'un tout autre ordre. Alors que les danseurs reparcourent le *monster*, Patrick Williams grimace et ne parvient pas à amorcer ses pas lorsque Johnny Lloyd et Dimitri Jourde se hissent sur ses cuisses :

---

18 « Kaspy. - C'est ça oui. Le petit oiseau s'appelle katétia. C'est son nom en fait. C'est un petit oiseau qui existe en Afrique dans le pays.. dans la forêt équatoriale aussi, dans la savane. Parce que moi je suis de la savane, je suis peuple de la savane, et les gens du village ils connaissent très bien cet oiseau. Il accompagne très souvent le voyageur. Et dans l'histoire ce petit oiseau a réussi à casser une grosse pierre qui avait empêché l'eau de jaillir dans le village, alors que tous les grands oiseaux ont essayé mais n'ont pas réussi, les aigles et les autres grands oiseaux ont essayé de casser la pierre mais n'ont pas réussi. Et tous les gens du village étaient vraiment désintéressés, ils voulaient changer le village parce qu'il n'y avait plus moyen de vivre ; on ne peut pas vivre sans eau. Et le petit oiseau a proposé de casser la pierre, tout le monde s'est moqué de lui, on lui a dit toi tu ne sers à rien et il faut aller te coucher laisse les spécialistes et les adultes faire ce qu'ils ont à faire, alors cesse de déranger. Et il a insisté tellement insisté qu'il y avait pas toujours de solution jusqu'au point que le chef du village a accepté sa proposition et puis c'est lui qui a apporté la solution. » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Kaspy N'dia », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 223.

**Patrick.** - (*à Dimitri*) Try to don't put your... aaaah ! It's never been like that before. I cannot move.

*Il essaye malgré tout d'avancer, les danseurs s'écroulent au sol.*

**Larbi.** - Guys are you ok ?

Patrick Williams se remet en place, dans une position proche de ce que nous nommerions en qi gong *ma pu*, la posture du cavalier. Le hip hopper propose à l'acrobate d'ajuster la position de son pied d'appui, « try to be inside » ; Dimitri Jourde, après avoir fait quelques essais sur la jambe du danseur anversois, escalade à nouveau son partenaire et abaisse son point d'appui ; Larbi Cherkaoui, enfin, suggère à Patrick Williams de pencher sa colonne vertébrale vers l'avant, de manière à moins forcer pour ne pas basculer vers l'arrière. L'équipe, peu à peu, parvient à résoudre la difficulté.

Que s'est-il passé, depuis Anvers ? Pourquoi le monstre ne marchait-il plus ? La question, *a priori*, ne sera jamais tout à fait résolvable. Ce qu'il s'est passé depuis Anvers ? « La vie continue quoi[19] » (Fabian). Voilà, globalement, ce qu'il s'est passé. Or, faire avancer un monstre, …

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Larbi.** - [...] c'est comme apprendre à faire du vélo ou des choses comme ça : ça marche pas tout de suite, on se dit « ah » et puis à un moment donné on y est. Il y a quelque chose qui s'est installé. Et puis quand on ne travaille pas assez, ça s'en va à nouveau, donc il faut revenir. Donc c'est juste trouver une manière de rester dans cet espace où c'est juste, mais ça prend le temps que ça prend[20].

L'agencement d'un matériel chorégraphique relève d'un mode d'existence difficilement saisissable. S'il ne « s'en va » jamais tout à fait, il ne revient pas non plus à l'identique, mais les variations qu'il connaît dans le temps affectent toujours ses capacités opératoires, pour parfois les amoindrir jusqu'à les rendre défaillantes. C'est là une chose à peu près entendue, et l'une des raisons même de la tenue des répétitions. Mais prétendre identifier précisément ce qui, dans le cours du temps, entraîne la défaillance d'un agencement plutôt que d'un autre me paraît être un geste pour le moins cavalier. Bien sûr, s'il est un événement dont personne ne

19 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 88.

20 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 186.

contestera l'influence, c'est évidemment la blessure. Mais rien de tel en ce jour. Ce 17 novembre, nous pourrions être tentés de chercher à expliquer le dysfonctionnement du *monster* par l'absence de l'acrobate à l'occasion des premières dates allemandes du mois d'octobre. Engagé sur une série de représentations grenobloises de *Celui qui tombe*, Dimitri Jourde n'a repris *Fractus V* que depuis le 8 novembre, à Bruges. À Düsseldorf, il avait été remplacé par l'assistant américain, Jason Kitelberger, non sans difficultés [Que peut un remplaçant dans un tel spectacle ? Chap. XII]. Cette explication, pour autant, n'est que partielle. S'il est évident que les heures écoulées entre deux répétitions peuvent impacter l'organicité d'un matériel chorégraphique, la nature et les conséquences de leur impact me paraissent, quant à elles, difficilement prévisibles. Certaines choses gagnent en maturité. D'autres se délitent. Je ne saurai rendre compte des mouvements présidant à ces transformations chez les danseurs, d'abord parce que je ne *suis* pas avec eux entre temps[21], et d'autre part parce que, quand bien même il me serait donné la possibilité de les suivre, je ne se sais pas si les mutations des mémoires kinesthésiques me seraient rendues apparentes. Ce qu'il m'est en revanche donné à observer, et qui pourra donc constituer plus précisément l'objet de notre étude, consiste d'une part en l'état de ces mémoires lorsque les danseurs investissent un nouveau théâtre, et d'autre part, les techniques mobilisées pour les réveiller et les travailler. Si les reprises des séquences chorégraphiques (hors générales) seront par la suite irrégulières, les deux chants, *Sanctus* et *Adieu Paure*, seront quant à eux systématiquement retravaillés par les membres de la compagnie tout au long de la tournée, et ce toujours sur un même créneau horaire : environ trois quart d'heure avant le lever de rideau.

Exceptionnellement, ce soir là, je n'assiste pas au spectacle depuis la régie. Marianne Bilger, la productrice du lieu, me fournit une invitation. Après le spectacle, avec l'équipe de *Fractus V* ainsi que quelques invités, nous partageons quelques apéritifs, boissons et discussions dans la salle de vie, ou foyer, située à proximité des loges – là où j'effectuais, à peine quelques heures plus tôt, un entretien avec Fabian Thomé. Exceptionnellement à nouveau, le jeune fils de Dimitri Jourde est là – ils habitent Oslo –, tandis que Larbi Cherkaoui et Patrick Williams ne disparaissent pas des environs dans les dix minutes suivant la fermeture du rideau, comme cela arrivera très régulièrement lors des prochaines dates

21 Ou que très occasionnellement en ce qui concerne Dimitri Jourde, car il m'est arrivé de le retrouver sur certaines dates de *Celui qui tombe*, une date d'*Eins zwei drei* et un entraînement donné au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

auxquelles j'assisterai. La soirée au Baerum Kulturhus est plutôt conviviale, et même propice à quelques improvisations : le hip hopper, jouant avec la pénombre et les éclairages du lieu, anime de ses mains quelques figures animales faites d'ombre sur l'un des murs de l'espace, accompagné dans sa courte danse par une rythmique et quelques chants entamés par Kaspy N'dia et Soumik Datta. Puis c'est avec ce dernier que je partage une longue discussion sur l'évolution de mes recherches doctorales. Lorsque je lui évoque le regain de mon intérêt pour des interrogations relatives à la notion d'énergie, le musicien me fait part des propos de ses maîtres indiens pour lesquels l'enjeu énergétique de la pratique musicale repose dans un mouvement « non pas d'alternative mais d'alternance[22] » : comment la musique donne-t-elle de l'énergie au musicien ? Comment le musicien donne-t-il de son énergie à la musique ?

Sur le chemin du retour jusqu'à l'hébergement où je ne séjourne que deux nuits, je peux sentir en moi une certaine ébullition. De la générale aux échanges post-spectacle, j'observe combien le terrain de ma recherche est en mouvement. Combien, par conséquent, ma recherche elle-même est en mouvement. Et combien, enfin, il est vivifiant de se mettre en mouvement à plusieurs, ici, en Norvège. Le lendemain, je passe une partie de la journée en compagnie de Dimitri Jourde. Nous réalisons notre troisième entretien dans un café, puis l'acrobate me fait visiter quelques quartiers de la ville : de la place Olaf Ryess nous parcourons le Grünnerlokka, descendons le long de l'Akerselva, marchons dans le Sentrum en direction du palais royal (Det Kongelige Slott) par l'avenue Karl Johans, puis remontons aux abords du quartier St. Hanshaugen. Cette marche au contact de l'air frais d'Oslo est l'occasion de discussions relatives au milieu du spectacle, et plus particulièrement au milieu du cirque, auquel Dimitri Jourde est toujours très attaché de par son histoire et ses amitiés. Les sujets dérivent alors, et nous en venons finalement à parler de l'influence de la naissance de son fils sur sa carrière.

Plusieurs mois après m'être enchevêtré à l'obscurité de la Rode Zaal, à n'avoir fait qu'un avec un siège de la boîte noire du théâtre, à avoir inhalé trop souvent l'odeur poussiéreuse des moquettes du deSingel, je ressens à nouveau le processus de création respirer l'air frais du monde.

22 François Laplantine, *Non*, *op. cit.*, p. 136.

## 3. Janvier 2016. Barcelone : une question de rythme

Aller et venir dans le cours d'une tournée. Aller et venir dans une compagnie. Aller et venir dans des théâtres. Aller et venir dans des villes, des gares, des rues. La pratique ethnographique multisite et intermittente, de même que la pratique artistique multisite et intermittente, m'apparaissent comme des enchâssements d'épreuves. Chaque seuil s'éprouve. Non pas seulement parce qu'il implique la variation d'une écologie, mais peut-être surtout - à moins que ce ne soit la même chose - parce qu'il est d'abord une expérience rythmique et énergétique : changer d'atmosphères, changer de climats, changer de compagnons, changer de temps, changer de flux, changer d'habitudes, changer de lieux. Tourner met en jeu la métastabilité d'une économie corporelle, intensifie le sens de l'alternance de l'activité et du repos, rappelle la dimension entropique du mouvement lui-même, et par là même, révèle l'importance des pratiques de régénération.

Aller à Barcelone. Par économie (budgétaire), je choisis cette fois ci de venir en bus. Départ de Lyon le 13 janvier à 23h45, arrivée à Barcelone prévue le 14 janvier à 7h45. Siège n°4, au-dessus de la porte située à l'avant du véhicule, c'est-à-dire précisément là où toutes les deux heures, lorsque le conducteur s'arrête et descend prendre une pause, l'on est assuré de se voir ébloui par l'allumage automatique des lumières de sécurité, et refroidi par les premiers courants d'air hivernaux. Nous arrivons finalement à la gare catalane aux alentours de 6h30, toujours de nuit. Les artistes ayant effectué une générale la veille (le 13/01), le début des répétitions est aujourd'hui fixé à 16h30, pour une représentation à 20h30. Il en sera ainsi toute la semaine. Je profite du temps devant moi pour flâner, prendre mes marques autour de l'auberge de jeunesse, repérer un café où prendre un petit-déjeuner, et, enfin, découvrir à pied les ruelles qui me mèneront en quarante cinq minutes du quartier gothique au quartier El Poble Sec, au pied du Mont Juic, là où se trouve le théâtre accueillant *Fractus V* : le Mercat de les Flors. J'entre dans un hall haut de plafond, à l'architecture arrondie. Un bref échange avec le personnel d'accueil, et je pénètre la salle de spectacle par l'entrée supérieure. Il est environ 16h30, Larbi Cherkaoui est debout au milieu des gradins, occupé par un important appel téléphonique. Je distingue en contrebas, sur le plateau où sont disposés les éléments de la scénographie, la silhouette de Sharp, le régisseur plateau – « implementation set » –, vêtu de l'ensemble sombre habituel des techniciens. Je descends à sa rencontre, explore quelques couloirs derrière la scène, et découvre enfin la loge : une sorte de grand foyer dont les espaces

semi-ouverts sont délimités par les tables et les miroirs de préparation. Je salue Elizabeth Kinn Svensson, la costumière, dépose quelques affaires, puis retourne en salle attendre l'arrivée des interprètes.

Tout au long de ces quatre journées, j'assiste à de nouveaux gestes de réparation et de variations du spectacle. Le jeudi 14 janvier, les danseurs entament réellement leur échauffement aux alentours de 17h. Tous les membres de la compagnie sont au plateau, discutent occasionnellement, s'affairent dans le même temps mais différemment à la préparation de leur corps : Patrick Williams étire ses jambes tout en *tuttant* de ses bras, Larbi Cherkaoui effectue de microscopiques mouvements d'assouplissement de la colonne vertébrale, Johnny Lloyd enchaîne des postures de yoga, Fabian Thomé soigne ses adducteurs et ischio-jambiers, Dimitri Jourde peu à peu s'échauffe au sol jusqu'à se relever pour lancer quelques frappes du pied. Les répétitions commencent par une précision : Johnny Lloyd propose de reparcourir le *body percussions* en veillant à distinguer les sons clairs produits du bout des doigts des sons plus sourds produits par la paume de la main. Mais la chose ne dure que quelques minutes, et rapidement Larbi Cherkoui prend la parole : « Shall we do the shooting ? » Je comprends que les dernières représentations ont révélé quelques problèmes de coordination au cours de cette séquence : « It's so artificial when you [Patrick] wait for Dimitri » (Larbi). Le *shooting* est effectivement une séquence à l'organicité particulièrement fragile ; elle implique la quasi synchronisation des « *bullies* », de l'acrobate et du percussionniste, c'est-à-dire des tirs de pistolet, des mouvements dansés et des sons du *taïko*. Les attentes, retards et oublis ne brisent pas seulement « l'effet d'organicité » pour le public, mais ils peuvent également enrailler ou heurter l'écoulement de la danse pour les artistes eux-mêmes.

> **Larbi**. - (*à Patrick*) Shoot whenever you want, Dimitri will follow your intuition. You have to work as a team with Shogo. (*à Shogo*) You have to follow Dimitri.

La difficulté, à nouveau, est « [relationnelle] et [rythmique] ». Le 15 janvier, c'est un problème de compte au sein de la séquence des *jumpings* qui est d'abord l'objet d'un travail (fig. 16). Puis Dimitri Jourde, Fabian Thomé et Johnny Lloyd répètent ensuite le matériel de sol séparant les deux solos du spectacle. En cause : le lindy hopper ne parvient pas à rentrer dans la danse sur le juste *timing*, et il peine à être avec les deux autres danseurs dans ses premiers mouvements. L'acrobate procède alors en deux temps : reprenant la danse, il marque

d'abord le mouvement d'entrée de son partenaire d'un « hé ! », lequel ne marque pas seulement le moment de l'entrée, mais surtout le mouvement auquel elle s'associe, l'énergie à laquelle elle vient se coupler. Puis Dimitri Jourde observe que Johnny Lloyd se perd dans ses premiers mouvements en raison de la position de son regard : il l'enjoint alors à travailler la phrase de sol les yeux toujours face à lui, et non dirigés vers ses mains au sol. Le trio reprend enfin une dernière fois la séquence dans son ensemble, accompagné pour finir par les trois musiciens. Retrouver un temps commun : voilà sans doute la première préoccupation de cette répétition – à condition d'entendre qu'un temps commun n'est pas seulement un temps chronométré commun, mais un mouvement, un effort, une dépense d'énergie commune. C'est peut-être là l'un des sens étymologiques du verbe « répéter » lui-même. « Aller chercher en arrière », « faire revenir », « ramener » : le geste me semble consister à tendre la main, à chercher à partager un chemin où « aller » et « venir » ensemble.

Le 16 janvier, c'est par le travail du chant polyphonique que débutent les répétitions.

> **Larbi**. - (*à Dimitri*) Ne pense pas à descendre [...] Sur *Benedictus*, tu pourrais faire quelque chose de plus poussé, comme si ta voix était poussée par tes pieds. Donne autant de voix au -dicte qu'au reste.
>
> **Dimitri. -** En fait j'ai plus de souffle. Et j'ai l'impression d'être trop bas, je ne comprends pas.

Pour l'acrobate, les dates barcelonaises ne seront pas les plus agréables. Dimitri Jourde paraît fatigué, un peu anxieux. Je sais qu'il s'occupe de proches venus le voir à Barcelone tout le restant de ses journées, il semble en retirer une certaine fatigue. Mais le sujet n'est pas abordé tel quel au plateau. À fragilité énergétique, réponse énergétique : « We have to push him back » (Soumik). L'acrobate souhaite arrêter la répétition, mais ses partenaires l'enjoignent à continuer pour entamer le second chant, *Adieu paure*. Une situation en certains points similaire se déroule ce même jour autour des *body percussions*. Alors que les artistes peinent à être à l'unisson, Patrick Williams, qui souffre par ailleurs d'une légère blessure à la cheville (qui non seulement l'empêche, mais également le fatigue), prend la parole : « For me it's difficult right now because I feel a little bit "rrrrrh !" ». Une once de tension habite effectivement l'atmosphère du plateau. En réponse, la compagnie se met en cercle pour reprendre les percussions corporelles : les regards s'échangent, l'absence de déplacements chorégraphiés vient simplifier la recherche musicale, le rythme est peu à peu retrouvé. Le

Figure 16. Répétition des *jumpings* au Mercat de les Flors.
Photographies du 15 janvier 2016.

Martin Givors

lendemain, c'est au tour de Larbi Cherkaoui de rechigner d'abord à travailler les *jumpings* en fin de répétitions en raison de sa fatigue ; la séquence sera finalement reparcourue suite à quelques insistances de Dimitri Jourde.

En cet hiver barcelonais, la fatigue semble faire son œuvre dans les corps des danseurs. Et dans le mien. Je profite ainsi de la douceur du climat et du rendez-vous tardif au théâtre pour flâner en ville, m'installer au Parc de la Ciutadella afin de rédiger mes notes, préparer les entretiens. C'est également au cours de ces quelques journées que j'apprends à connaître Kaspy N'dia, peut-être par affinité autant que par un concours de circonstances. Durant les quatre journées passées à Barcelone, j'observe effectivement un contraste frappant avec la date norvégienne : les répétitions commencent trois heures plus tard ; Patrick Williams, Larbi Cherkaoui et parfois Johnny Lloyd disparaissent quelques minutes après le salut ; Fabian Thomé semble passer beaucoup de temps avec ses amis espagnols venus voir le spectacle, Dimitri Jourde avec ses proches ; quant à Woojae Park, Shogo Yoshii et Soumik Datta, eh bien... je n'ai aucune idée de ce à quoi ils occupent leurs journées. Je sais seulement qu'ils mangent parfois ensemble entre les répétitions et les représentations, et que Woojae Park et son autocuiseur de riz sont en passe de devenir une institution culinaire dans la compagnie, avec la machine à café qu'il co-gère avec Elizabeth Kinn Svensson.

Au regard de l'intense journée norvégienne, la compagnie m'apparaît ces jours-ci moins consistante. Ou, plus exactement, elle est consistante sur des périodes plus restreintes. 17h-22h. Le collectif est non seulement intermittent à l'échelle de l'année, mais il l'est aussi sensiblement à l'échelle d'une journée de représentation. Cette structuration du temps se répercute dans mes propres relations avec les artistes. Lorsque j'organise les entretiens avec Larbi Cherkaoui, Patrick Williams et les trois musiciens présents lors de la création, les créneaux qui me sont proposés se situent entre 15h30 (Patrick Williams), 17h (Larbi Cherkaoui), et 18h30 (musiciens), et le lieu de rendez-vous est systématiquement le foyer du Mercat de les Flors. Seul Kaspy N'dia m'invite à le retrouver, le samedi 16 janvier, aux alentours de 14h dans son hôtel. Lorsque je le rejoins, nous nous installons en terrasse, bavardons, effectuons l'entretien, et bavardons à nouveau avant que je n'aille retrouver Patrick Williams au théâtre. Je comprends ce jour là que le chanteur de Kinshasa, s'il s'intégrera toujours plus au spectacle dans les années à venir, dispose néanmoins d'un statut quelque peu à part au sein du groupe. Son absence lors de la période de création fait de lui un

membre peut-être plus extérieur à la communauté. Je crois que c'est aussi cette forme d'extériorité qui nous rapproche en ce mois de janvier 2016. Depuis nos discussions sur son travail auprès des enfants des rues de Kinshasa aux nouilles partagées le dimanche soir dans un restaurant vietnamien, nous tissons à Barcelone les bases d'une relation familière qui s'apprête, elle aussi, à perdurer dans les trois prochaines années. L'une des particularités de cette relation me semble tenir dans sa temporalité : à Barcelone en 2016 comme à Rennes en 2018, Kaspy N'dia et moi partageons les temps morts du milieu d'après-midi, les flottements entre répétitions et spectacles, ainsi que les premiers moments suivant la toilette post-représentation. Des temps pendant lesquels les artistes sont souvent « chacun dans leur monde », pour reprendre l'expression de Dimitri Jourde.

La temporalité de cette relation, de même que la temporalité de la prise de consistance du groupe, n'a rien d'anecdotique. Elle signe bien plutôt l'un des entrelacs les plus cruciaux dans la vie d'une communauté intermittente, à savoir : la relation de la rythmicité des retrouvailles aux variations de l'énergie des corps. Deux mois plus tard, à l'occasion du colloque « Tracing creation[23] » organisé au deSingel d'Anvers, je tente de déployer l'un des enjeux de cette observation par une image : ne pourrait-on pas approcher un processus de répétition à l'image d'un chant polyphonique ? Un chant au sein duquel les voix vont et viennent, font silence, s'essoufflent, se soutiennent, et, parfois, s'accordent ? Pour la première fois, il me revient d'organiser une pensée qui ne relève ni seulement de l'étude des techniques d'interprétation, ni seulement de considérations méthodologiques relatives au travail de terrain, mais bien d'un peu des deux à la fois. L'étude du processus de répétition comme chant polyphonique est une invitation à prêter attention aux cycles et pratiques d'enveloppements de l'interprétation d'un spectacle dans un mouvement collectif temporel et spatial qui l'excède.

---

23 « When does a performance begin and when does it end ? Does it only exist when it is staged in front of an audience, or does its life also exceed that transitory moment? Is the actual showing of the work performance's primary mode of existence ? Or could it be that the allure of the act tends to make us forget about the gamut of creative decisions, daily rehearsals, and preparatory materials that determine its appearance on stage and yet remain absent from it ? », « Tracing Creation : Genetics/Genes/Genealogies of Performance », colloque tenu au deSingel d'Anvers du 9 au 11 mars 2016. [en ligne]
Disponible en ligne : http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/conf.html
« Quand est-ce qu'une performance commence et quand est-ce qu'elle prend fin ? Existe-t-elle seulement lorsqu'elle est sur scène en face d'un public ? Ou est-ce que ça vit excède ce moment transitoire ? Est-ce que la représentation du travail performatif est son principal mode d'existence ? Ou se pourrait-il que l'allure de l'acte lui-même tende à nous faire oublier la gamme des décisions créatives, des répétitions journalières, et des matériaux préparatoires qui déterminent son apparence en scène et qui pourtant demeurent absents d'elle ? »

## 4. Avril 2016. Suisse : une famille à géométrie variable

Dimanche 17 avril. L'équipe de *Fractus V* se retrouve à Zurich pour une répétition générale, avant de débuter une tournée de huit dates, étalées du 18 avril au 3 mai, dans le cadre du festival suisse de danse STEPS. À environ six cents kilomètres de là, en Ardèche, je replie la banquette arrière d'une voiture gracieusement mise à ma disposition par ma famille. Je gonfle un matelas de camping, l'étends dans le coffre, jette un oreiller et un sac de couchage. Dans un sac proche du siège avant : quelques réserves de nourriture, un appareil photo, un dictaphone, un carnet de notes, un petit ordinateur de voyage. Après une halte grenobloise le soir même, je rejoins Zurich le lundi 18 avril en début d'après-midi. Grâce au soutien d'Arnout André de la Porte, le *tour manager* de la compagnie Eastman, l'équipe du théâtre me laisse garer ma voiture(-chambre) dans la cour fermée du parking. Je resterai deux nuits dans ce lieu pour le moins austère. Vu de l'extérieur, comme des premiers bureaux traversés, le théâtre me paraît relativement fade en comparaison avec le Mercat de les Flors. Ici, pas de Mont-Juic, pas de façades rougeoyantes, pas de coupole, pas de palmiers ni de pins parasols. Mais de belles poutres apparentes.

À mon arrivée aux alentours de 14h30, je découvre le plateau en pleine effervescence. Tous les panneaux de la scénographie sont disposés au sol, les quatre techniciens de la compagnie s'affairent autour d'eux, suivis de près par les techniciens du lieu. Jason Kitelberger, le directeur de répétition, est également là. Il semble participer à la coordination du travail de l'équipe technique. Ensemble, ils repèrent les marquages, déplacent les panneaux, les réordonnent, font et défont des piles. À Barcelone, Larbi Cherkaoui m'annonçait vouloir reprendre largement le travail scénographique du spectacle, je suppose que l'agitation des techniciens n'est pas sans rapport avec cette ambition. Les danseurs, quant à eux, occupent les interstices libres du plateau pour s'échauffer. Aux bruits sourds des éléments scénographiques frappant le sol ou s'entrechoquant les uns contre les autres se mêle une rythmique répétitive et entêtante jouée par Shogo Yoshii. « Toum toum ta, takitakitoum ta – taka – toum toum ta, takitakitoum ta – taka - toum toum ta, takitakitoum ta... ». Au devant de la scène, Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd et Patrick Williams retravaillent un fragment des *hips*. Au loin, Kaspy N'dia les observe, les imite, rit avec Woojae Park en déformant leur danse au rythme des percussions du *taïko*. Dimitri Jourde s'est relevé, il se faufile entre les corps et les panneaux, improvise lui aussi au son de la musique, fait mine de provoquer un technicien

dans un duel de capoeira, et croise le sourire de Fabian Thomé, lequel préfère quant à lui s'étirer devant les premiers gradins du parterre, dans un calme relatif. J'aperçois au bout de quelques minutes Elias Lazaridis arriver sur le plateau depuis les coulisses, et il me faudra encore quelques minutes supplémentaires pour comprendre que cet homme assis aux côtés de Soumik Datta, une guitare entre les mains, n'est pas un technicien réglant le volume de l'instrument mais un cinquième musicien.

Lorsque je le salue, Fabian Thomé m'annonce s'être blessé il y a une semaine alors qu'il travaillait pour son propre spectacle *Entre dos ombras*. Une déchirure de 8mm à 12mm aux adducteurs gauches. Il lui a été dit qu'il s'en remettrait en un mois s'il ne dansait pas : une perspective incompatible avec le rythme d'une tournée, avec l'approche de la Première de sa création, le 1er mai. Elias Lazaridis, mobilisé pour la reprise de rôle depuis vendredi 15, va reprendre notamment le solo de son partenaire et les matériels de sol, Jason Kitelberger quant à lui interprétera les *hips* et le *hip hop*, et les deux assistants se joindront ensemble aux *jumpings* dans une variation à six interprètes. L'artiste madrilène, déterminé à ne pas abandonner la scène (ni ses cachets), danse malgré sa blessure le *flamenco*, le *shooting* et le *body percussions*. J'apprends également que le nouveau musicien, Giuliano Modarelli, est une connaissance de Soumik Datta, et qu'ils ont par le passé collaboré ensemble pour le spectacle *Bound* (2010) de Larbi Cherkaoui. Sa présence à Zurich est étroitement liée à la future absence de Soumik Datta le 9 juin, lors de la tenue de *Fractus V* aux Halles de la Villette, à Paris.

Lorsque le calme revient au plateau et que les éléments scénographiques se voient ordonnés et rangés sur les bords de la scène, les répétitions peuvent commencer. Les artistes reparcourent l'ensemble du spectacle, avec attention, mais sans grande vigueur. Bien sûr, Elias Lazaridis semble particulièrement impliqué, car cette générale est pour lui l'une des rares occasions de vivre le spectacle avant sa première représentation de *Fractus V*. Jason Kitelberger, cumulant les rôles de remplaçant et de directeur de répétition, court dans tous les sens. Larbi Cherkaoui navigue lui aussi entre intérieur et extérieur, tente quelques commentaires au danseur grec. Dimitri Jourde, comme Johnny Lloyd, semble relativement absent. Lorsqu'il ne danse pas, Fabian Thomé vient s'asseoir sur les gradins pour observer ses partenaires. Au terme de la générale, il se retourne vers moi : « C'est un peu la cata. » Lorsque je lui demande pourquoi, il ajoute que la sensation d'ensemble pêche, que la chorégraphie

s'en trouve visuellement affaiblie, et que les déplacements de scénographie ne sont pas assez assurés et trop lents. À ce sujet… j'observe justement Larbi Cherkaoui ré-expliquer les nouvelles trajectoires des panneaux à Kaspy N'dia. Si le chanteur acquiesce, il me confie peu après se sentir faible et fatigué. « Je crois que je vais aller chercher des boissons énergétiques ». Les répétitions s'arrêtent finalement à 18h. Le spectacle est à 20h, et les artistes se réuniront pour chanter aux alentours de 19h10. Je profite de ce temps pour visiter les loges et discuter avec Fabian Thomé. « Ce qu'il faut, c'est qu'ils soient ensemble. S'il y a une connexion, s'ils sont connectés, les erreurs passeront. »

Mardi 18 avril. Le *call sheet* de Lars Boot fixe à nouveau le début des répétitions pour 14h.

**Giuliano**. - (*15h45*) Where is everyone ?

Jason Kitelberger fait de la corde à sauter ses écouteurs sur les oreilles ; Janneke Hertoghs traverse le plateau en faisant l'avion ; Arnout André de la Porte est penché sur son ordinateur ; Shogo Yoshii, Woojae Park et Soumik Datta arrivent tranquillement et sortent leur téléphone : le sound check avec Jef, le technicien son, se fera plus tard. Fabian Thomé arrive à 16h. Le *tour manager* lui demande s'il préfère voir un kinésithérapeute ou un ostéopathe à Berne : « Plutôt un kiné, pour masser l'œdème, pour qu'il s'en aille ».

**Patrick. -** (*16h15*) Where is everybody ?

En guise de réponse, les musiciens commencent une improvisation. Patrick Williams les rejoint à sa manière. « Thank you guys ». Pendant ce temps là, Jason Kitelberger regarde la captation de la veille en hochant la tête de gauche à droite, l'air insatisfait. Une fois les danseurs arrivés, le directeur des répétitions mobilise l'équipe pour retravailler les déplacements de la scénographie. Les répétitions sont laborieuses. La multiplicité des panneaux, tous identifiés par un numéro et une pastille de couleur, l'ordonnancement de leurs empilements, la précision des trajectoires de leurs trajectoires dans l'espace rendent chaque reprise longue et éreintante. Fatigué, presque sans voix à cause d'une affection de printemps, Larbi Cherkaoui demande à son assistant : « What do we try to correct ? » La veille, quelques hésitations ont quelque peu perturbé la séquence : Kaspy N'dia s'est trompé dans ses déplacements, la mécanique s'est vue retardée, hésitante, branlante. Le chorégraphe demande au chanteur de le rejoindre : « Ça fait huit fois qu'on le fait, et je suis fatigué ». Contenant une évidente tension, il reparcourt avec son partenaire l'intégralité de sa partition. Puis c'est au

tour de Johnny Lloyd de lui faire part de repères visuels : « We are always on the same line ». Dimitri Jourde, enfin, s'approche de lui : « Tu veux que je t'aide ? T'as compris ? » Larbi Cherkaoui propose de marcher (« we shall walk it ») une dernière fois les déplacements avant de reprendre intégralement la séquence : « Can we reset from the pentagone ? » … « Super ambiance », me lâche l'acrobate. Kaspy N'dia, néanmoins, se sent plus confiant. Maintenant… « Je vais chercher des raisins frais pour me ressourcer. »

À minuit, l'équipe technique part pour Berne. Je les rejoins le lendemain, en début d'après-midi. Il n'y a pas de représentation ce soir, seuls les musiciens viennent au théâtre installer et accorder leurs instruments. Cette journée sera l'occasion pour moi de faire plus ample connaissance avec Mathias, technicien lumière, Jef, technicien son, Janneke, technicienne plateau, Sharp, régisseur plateau, et Elizabeth, costumière. De devenir « the guy who sleeps in his car » pour le reste de la tournée. Nous partageons ensemble quelques discussions, sur leur travail, sur *Fractus V*, sur ma recherche, tandis que mes vêtements tournent dans la machine à laver du théâtre. Woojae Park aimerait rester ici ce soir, plutôt qu'à l'hôtel, « even if it is nice ». Et pour cause. Il fait beau, doux, les grands arbres entourant cette ancienne fabrique en briques rouges reconvertie en salle de spectacle verdoient. L'Aar, séparé de nous par un simple muret, s'écoule à seulement quelques mètres de la terrasse où nous sommes attablés, et dévoile une superbe vue sur l'autre rive et la ville haute.

Le joueur de *geomungo* nous rejoint le lendemain dès midi. Assis dans le foyer à proximité des loges, carnet et stylo en mains, je respire la vapeur d'eau parfumée au gingembre qui s'échappe de son auto-cuiseur pour se mêler à la vapeur d'eau du fer à repasser d'Elizabeth Kinn Svensson. À quelques mètres au-dessus de moi, le plateau. Me parvient le bruit sourd et saccadé du corps de Jason Kittelberger et de sa corde à sauter frappant le plancher. À ces secousses régulières se joignent rapidement les tâtonnements de l'accordeur de piano. Une bonne heure plus tard, Woojae Park entame le *sound check* avec Jef. C'est l'occasion pour moi d'entendre quelques variations inédites du chant du *trio*. Dans les loges, Larbi Cherkaoui dort, tandis que le reste de l'équipe technique prend un café dans le bar attenant au théâtre. Aujourd'hui, je vois les danseurs arriver sur scène aux alentours de 14h30 pour s'échauffer. Les répétitions qui s'en suivent se démarquent par la bonne humeur qui semble régner sur le plateau. Fabian Thomé, visiblement inspiré, prévient ses remplaçants qu'il souhaite reprendre le *tutting*, le *battle* et le *trio*. Les répétitions du *shooting* et du *battle* se voient marquées par

des moments de fous rires collectifs : Patrick Williams et Dimitri Jourde imitent d'abord quelques figures caricaturales de cow-boys, avant, dans la seconde séquence, d'exagérer à outrance la scène de bataille, d'entraîner leurs partenaires à faire de même, d'intégrer des pas de *ginga* à la chorégraphie. Ce n'est pas la première fois que j'assiste à ce genre de variation comique du *battle* (fig. 17). Il semble même que les « ritual fights[24] » et autres « abstracted martial art duets[25] » sont pour la compagnie de véritables espaces de jeu, et présentement, d'efficaces moteurs de communion par le rire. Néanmoins la cohésion de l'équipe en scène ne doit pas être confondue avec la cohésion de la compagnie hors-scène. Si la soirée post-spectacle se déroule agréablement, elle se déroule une fois de plus « sans » une partie de la troupe. Et Dimitri Jourde de le regretter. Comme Johnny Lloyd regrette, une semaine plus tard, l'existence de tensions interpersonnelles parfois virulentes au sein de l'équipe. Comme il regrettera, le 23 mai 2018, de ne pas avoir tissé de réelles « amitiés » au sein de l'équipe. En m'allongeant le soir sur la banquette arrière de ma voiture, je songe à nouveau aux tensions anversoises. De toute évidence, il y a quelque chose dans cette compagnie qui ne semble parvenir à s'apaiser tout à fait. Le maintien de certains fossés relationnels, dus à la fatigue, à quelques divergences, voire à quelques véritables mésententes, sait parfois ronger les atmosphères et les humeurs. Leur transmutation au cours du spectacle n'en est pour moi que plus intrigante. Je me dis que la machine spectaculaire doit bien receler quelques profondes puissances pour parvenir à faire tenir cette étrange assemblée. D'où, peut-être, l'importance d'en prendre soin. De la préparer. De la réparer.

Le vendredi 21 avril, je reprends la route pour Grenoble, puis pour l'Ardèche. J'interviens le lundi suivant à Rennes lors d'un séminaire doctoral sur les modalités de l'enquête du sensible. « L'enquête ethnographique comme corps-à-corps ». À mon retour auprès des artistes le 27 avril, je découvre qu'Elias Lazaridis et Jason Kitelberger sont déjà repartis. Fabian Thomé se sent prêt pour danser l'intégralité de sa partition. Pourtant, à peine plus de quinze jours se sont écoulés depuis sa déchirure, et il n'a pas arrêté de danser entre temps. « Nul ne sait ce que peut un corps », écrit Bénédicte Spinoza.

24 Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 100.
25 *Ibid.*

Figure 17. Capoeira improvisée pendant la répétition de la *battle*.
Photogrammes du 21 avril 2016.

Martin Givors

Et « nul ne sait ce que peut un corps collectif » non plus. En arrivant au théâtre d'Annemasse, l'équipe découvre que la scène est trop étroite pour accueillir tous les panneaux. En quelques heures, il va falloir raboter conséquemment le pentagone, c'est-à-dire : transformer le plan scénographique, modifier les trajectoires des danseurs, changer l'ordre d'empilage des panneaux en bord de scène.

Test, test, test.

« Shall we do it again ? »

## 5. Juin 2016. Paris : revenir ailleurs

S'il est une chose à laquelle résiste férocement une tournée, c'est à sa description chronologique. Le départ de mon TGV à destination de Paris est prévu à 7h16 en gare de Grenoble. Raconter la tournée de *Fractus V*, ce n'est pas raconter sa résidence de création. Mon arrivée Gare de Lyon est prévue à 10h19. Raconter une résidence de création, c'est faire preuve d'humilité face à la complexité d'une genèse souvent tortueuse et heurtée. Le TGV est annulé en raison d'un mouvement social. Lorsque j'écris « humilité », je songe à une humilité de la logique, car on ne peut prétendre expliquer une création : on peut seulement en décrire certaines forces, et en particulier celles qui nous affectent. Je ne sais plus comment je suis parvenu jusqu'à la capitale. Pour autant, aussi irréductible que soit la complexité de la genèse du spectacle, ce n'est pas sous les coups de quelque *hybris* académique qu'une forme de chrono-logie s'est esquissée dans mon récit : j'ai vu les séquences se former, les matériels s'écrire, les corps apprendre, le nouveau spectacle se jouer devant un vaste public pour la première fois. Disons que je suis arrivé à Paris, et qu'il me faut me rendre dans le 18e arrondissement.

Dans une tournée, où sont les progrès ? Je regarde la carte : direction La Défense, changement à Châtelet, ligne 4, arrêt Marcadet-Poissonniers. Il y a de quoi devenir fou, non ? Je ne parle pas du trajet en métro. Où est-ce que ça va, une tournée ? Au bout de la bouche, je suis des familiarités : je ne sais plus comment s'appelle cette rue où habite mon ami, mais je reconnais l'angle de cet immeuble, le bar en contrebas, le passage étroit entre les escaliers du métro et ces vitrines, le dessin d'une ombre. Je m'enfonce dans ce passage l'esprit muet, le

corps brumeux mais alerte. Une chose est sûre : ça va de ville en ville, d'hôtel en hôtel, de scène en scène, de bar en bar. Mais il y a quelque chose d'autre… Je crois que je sais ! C'est ici. Non. Je me trompe toujours de porte. J'ai pris l'habitude de me tromper de porte et de me dire « je me trompe de porte ». L'immeuble que je recherche est juste un peu plus loin, du côté de la vitrine avec les perruques. Ici. « Salut Victor, je suis en bas. Tu peux me rappeler le code de ta porte stp ? » Je ne sais pas combien de fois je lui ai envoyé ce message par le passé. En fait, la réponse à ma question est peut-être dans la question elle-même. « Où est-ce que ça va, une tournée ? » Ça tourne. Ça va en tournant. « Hé ça fait plaisir de te revoir ! Alors, qu'est-ce que tu racontes ? »

J'aurais dû lui demander : « Alors, comment tu te racontes ? » Mais qu'importe. Lui, scénariste de séries, écrit des bibles, construit des arcs narratifs, pense l'évolution de ses personnages au fil d'épisodes oscillant entre répétitions et ruptures. Quant à moi, j'ai l'impression de ne décrire que des variations de répétitions : répétitions de retrouvailles, répétitions de répétitions, répétitions de tensions, répétitions de réparations, répétitions de senteurs d'auto-cuiseur, répétitions de variations chorégraphiques et musicales. La principale difficulté du récit de tournée est donc la suivante : son horizon est toujours celui d'un retour. Non pas d'un retour du passé, mais d'un retour du futur : le retour d'une future retraversée d'une danse. Et c'est à ce retour que se mêle le flot incommensurable de tout ce qui se poursuit : les amitiés qui se tissent, les relations qui se brisent, les muscles qui se déchirent et se réparent. C'est même ce flot là qui a occupé mes descriptions, davantage que les spectacles eux-mêmes. Car on ne peut distinguer quelque chose comme le temps cyclique de la tournée d'un temps linéaire qui serait celui de la vie des interprètes : ils coexistent, mais leurs intensités respectives peut-être fluctuent. Il serait tout aussi vain de les confondre : il y a des techniques d'invocation de la danse, des pratiques de retours, des préparations.

Tourner est une pratique de l'ombre dont le spectacle est une saillie. Et dans ces ténèbres, les revenues sont légions. La revenue de Giuliano Modarelli le lundi 6 juin. (Son re-départ le mardi 7 juin.) Sa revenue le mercredi 8 juin pour remplacer Soumik Datta. La venue, le samedi 4 juin, de Kazunari Abe, ancien compagnon de Shogo Yoshii sur l'île de Sado et futur remplaçant du percussionniste sur quelques dates néerlandaises en septembre prochain, est aussi une revenue dans la compagnie Eastman pour laquelle il a co-composé et interprété la musique de *Puz/zle* en 2012. L'équipe artistique, bien sûr, revient (presque) toujours. L'équipe

technique, aussi, revient. Même le soir, après les spectacles parisiens, Dimitri Jourde revoit d'anciens amis. Patrick Williams retourne « dans son monde » (le monde du hip hop, à moins que ce ne soit celui de *Tinder*). Shogo Yoshii retrouve sa famille venue visiter la capitale. D'autres retrouvent leur chambre d'hôtel. D'autres tentent de retrouver leurs compagnons autour d'un verre. Lorsque je retrouve Joël Kérouanton le mercredi soir, l'auteur est aux anges. Il lui semble avoir retrouvé le Larbi Cherkaoui de *Myth*[26]. Il lui semble que Larbi Cherkaoui a retrouvé un certain humour, de même qu'un certain goût pour… pour les danseurs, pour leurs entrailles, pour le spectacle comme rituel de retrouvailles[27].

Se transformer en *revenant* : participe présent et substantif.

Alors que je pratique un enchaînement de zhineng qigong sur la pelouse de La Villette, de nouvelles images viennent à moi au fil de la danse. Le corps brumeux empli de la noirceur du fond d'un ciel étoilé.

J'ai la sensation de revenir ailleurs.

Tout autant que de revenir d'ailleurs.

## 6. Septembre 2016. Amsterdam : ch'air

L'on ne m'y reprendra pas. Pour aller de Paris à Amsterdam dans la nuit du lundi 12 au mardi 13 septembre, je prends soin de réserver un siège éloigné des portières du bus, et de me recouvrir de vestes pour me protéger du froid. C'est donc relativement en forme que je me réveille alors que nous arrivons en gare d'Amsterdam-Sloterdijk, d'où je prends le train pour gagner Amsterdam-Central. Il me faut moins d'une heure de marche pour rejoindre le dortoir de l'auberge de jeunesse où je ne passerai qu'une seule nuit. Je découvre en route le Singel néerlandais, son calme au lever du jour, ses émules, avant de m'installer sous un soleil radieux

26 Un an et demi plus tôt, en décembre 2014, Joël Kérouanton et moi nous retrouvions dans cette même salle de La Villette pour assister au spectacle *Genesis* chorégraphié par Larbi Cherkaoui. J'apprends aujourd'hui que, sur scène, dansait Johnny Lloyd, et chantait Kaspy N'dia. Les deux artistes ne manifestent en revanche aucun signe de familiarité particulier.

27 « For a long period, the main focus in Sidi Larbi Cherkaoui's work has been the question of identity and the parallels between religion and performance as rituals for connecting people. », Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 65.
« Pendant une période importante, le principal focus de Sidi Larbi Cherkaoui a porté sur des questions d'identité et de parallèles entre la religion et la performance comme rituels de connexion des personnes. »

et inattendu au sud-ouest du centre-ville, à proximité des arbres du Vondelpark. Face à l'un des bassins où quelques canards se trémoussent, je dépose mon sac de voyage, m'oriente vers l'est et entame l'enchaînement d'ouverture de la première méthode de zhineng qigong : *Peng Qi Guang Ding Fa*. Mes pas ne me mènent au théâtre qu'aux alentours de 14h30. Je découvre rapidement l'entrée des artistes, et l'on me laisse pénétrer dans le bâtiment sans beaucoup plus d'explications qu'un balbutiement maintes fois répété : « I'm a PhD student, I'm following the company since june 2015 ». « Ok ok, come in ». Dans la salle, Johnny Lloyd travaille des postures de yoga. Janneke Hertoghs nettoie les panneaux. Les musiciens et Jef Verbeeck procèdent aux balances. Dimitri Jourde discute avec Arnout André de la Porte de son trajet de retour. Lorsqu'il entre sur le plateau, Fabian Thomé m'aperçoit et s'approche. « J'ai eu un accident en venant je te raconte pas. J'étais dans un taxi à Madrid pour aller à l'aéroport quoi, et là une voiture déboule et nous rentre dedans sur le côté. » Par quelque miracle, le danseur s'en est sorti indemne physiquement, mais quelque peu choqué. « J'aurais pu y passer ». Après de rapides examens et quelques coups de téléphone du *tour manager*, il a repris sa route pour les Pays-Bas. Alors que le sujet de notre discussion commence à dévier, une question me traverse soudainement l'esprit : « Attends, tu n'habites plus à Bruxelles ? » « Non je suis retourné à Madrid cet été. Bruxelles ce n'était plus possible. La météo, l'atmosphère. Les gens sont sympa mais… Et puis j'ai tous mes amis à Madrid. »

Après trois mois d'interruption, l'équipe de *Fractus V* s'est retrouvée le samedi 10 septembre à Rotterdam. Répétition générale dans l'après-midi, représentation le soir. Lundi, relâche pour les danseurs, tandis que l'équipe technique prépare le plateau du Stadsschouwburg. Lorsque je m'installe aux premiers rangs des gradins, les artistes s'apprêtent à effectuer une générale pour Kazunari Abe et les techniciens, mais Larbi Cherkaoui n'est pas encore arrivé. Jason Kitelberger tente de conduire la répétition. Shogo Yoshii était présent lors des deux dates précédentes, mais d'autres engagements l'ont cependant contraints à quitter les Pays-Bas hier. Son ancien partenaire et actuel remplaçant est arrivé lundi à 15h30 d'Osaka ; pour autant, ses baguettes ne connaîtront pas de jet-lag. Le percussionniste impressionne la compagnie par la rapidité avec laquelle il a su apprendre les partitions lors de sa venue aux Halles de La Villette. La troupe s'attarde alors sur l'un des passages les plus délicats de la partition : le *shooting*. Cette fois ci, Dimitri Jourde traverse la séquence en imitant les gestes d'un maître d'art martial. Patrick Williams rit, perd le fil de sa

danse et se tourne vers Jason Kitelberger en souriant, l'air presque désolé : « It's difficult with him ! » Les artistes enchaînent ensuite sur une étrange *battle*. Étrange, car toujours sans danseur anversois. Patrick Williams frappe dans le presque-vide du fantôme de Larbi Cherkaoui. Quand le chorégraphe arrive, il salue rapidement ses partenaires, et tous entament une générale. L'atmosphère a changé. En l'espace d'une dizaine de minutes à peine, les corps semblent transformés par une sorte de fatigue, de lourdeur. Le filage paraît s'éterniser alors même que les danseurs raccourcissent certaines séquences, vont aux formes, suppriment les transitions. Larbi Cherkaoui bâille. Fabian Thomé se recoiffe en dansant. Durant la *battle*, les artistes marquent à peine les réactions aux coups de Patrick Williams. Le *trio* n'est presque pas reparcouru. Et bien sûr, les déplacements de la scénographie posent quelques problèmes à Kazunari Abe.

À 18h, je retrouve Fabian Thomé dans un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam pour enregistrer notre troisième entretien. Kaspy N'dia est assis à côté de nous. L'échange commence autour d'un thé à la menthe, en terrasse. Dans mon carnet de notes, l'entretien s'intitule « Traversée ».

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Martin**. - Le dernier entretien qu'on a fait c'était à Oslo, il y a quasiment un an… Est-ce que tu pourrais revenir comme ça de manière un peu informelle sur ta perception de l'évolution du spectacle depuis la fin de l'année et depuis la reprise ? Dire un peu comme ça se passe, comment tu le vis…

**Fabian**. - Pour moi l'évolution est plutôt bonne. Enfin moi mon corps comprend beaucoup plus automatiquement, mon corps et la tête quoi. Et l'assimilation du concept rentre d'une manière beaucoup plus naturelle qu'avant. Avant c'était tellement de nouveaux langages, de nouveaux que bon… moi le temps que j'assimile.. enfin le temps. Je pense que tout le monde a besoin de temps pour assimiler la chose hein mais… Donc maintenant, je m'approche beaucoup plus au concept qu'avant à la technique parce que c'était pas encore assimilé au niveau corporel. Donc ouais, c'est que du plaisir quoi. Je sens vraiment ce que je fais.

**Martin**. - Et entre Barcelone, la Suisse et Paris, t'as vu des différences à chaque fois ?

**Fabian**. - Générales tu dis, ou pour moi ?

**Martin**. - Pour toi.

**Fabian** – Si tu veux y a des différences aussi parce qu'on vit des choses aussi. La vie continue. Donc ça dépend dans quel état tu y es. Peut-être que moi en ce moment je suis très émotionnel parce que j'ai eu quelques problèmes, donc c'est une sorte de … Je te l'avais déjà dit, c'est une sorte de thérapie pour moi, générale. C'est un peu mon médicament aussi qui me fait sortir de tous les problèmes que chacun peut avoir. Donc moi l'évolution oui, certes elle y est, elle est de chaque fois de plus en plus quoi.

**Martin**. - Et là tu disais justement la reprise était un peu compliquée ?

**Fabian**. - Ouais, enfin disons que la reprise, ça faisait trois mois qu'on faisait pas, - en vacances on s'entraîne pas hein - , donc la reprise j'ai vomi quoi… j'ai pas fini le show. Enfin, j'ai fini, mais au dernier chant *Adieu Paure* je suis parti. Je suis parti en cours de route parce que voilà… trois mois sans trop rien faire, j'ai arrêté aussi tout… donc voilà on est arrivé on a fait une générale et une heure après on faisait le spectacle. Donc quand même, on danse une heure vingt, et donc bon peut-être avec toutes ces choses émotionnelles y a tout qu'est sorti. Donc ouais, y a tout qu'est sorti (*rit*). Mais bon j'avais pas mangé aussi avant, donc je pense que ça y fait aussi, parce que j'ai vomi de la bile quoi, de l'eau. Mais bon voilà quoi. Moi je préfère si on peut se réunir un jour avant pour reconnecter tout le monde, je pense que tout le monde en a besoin aussi quoi. Parce que le premier show de Rotterdam et le deuxième ça n'avait rien à voir. La connexion s'est refaite automatiquement, mais je pense que tout le monde a besoin de.. enfin moi j'ai besoin d'un jour au moins avant.

**Martin**. - Tu le sens comment quand ça se se reconnecte.. ?

**Fabian**. - Je pense que ça se fait beaucoup plus… La connexion est très fusionnelle entre tous hein, donc ça se fait automatiquement. Avant, on se connaissait pas autant ; maintenant, il y a même pas besoin de paroles, c'est juste l'énergie de tous qui fait que (fssss) que ça va, ça se fait naturellement. Je pense que tout le monde est à l'écoute de tout le monde, c'est ça qu'est bien, et voilà, on a pas besoin de… de paroles quoi. Et puis les musiciens qui nous voient danser : par exemple que ce soit Kaspy comme ça pour mon solo, il va sentir dans l'état où je suis et ça dépend comment il part, comment moi.. et c'est ça qui est bien. Enfin, moi, ce que j'adore dans ce métier, c'est que des fois il y a rien besoin de dire et ça se fait. Je pense d'ailleurs que dans ce spectacle on a appris à se connaître d'une manière comme ça, et c'est ça qu'il fallait faire. Pour vraiment connecter, il fallait apprendre à se connecter sans vraiment se parler, une manière de se pousser mutuellement quoi. Ça c'est mon avis quoi…

**Martin**. - Et quelque part est-ce que c'était pas aussi lié à la langue ?

> **Fabian**. - Oui bien sûr il y a la langue, mais des fois je pense que c'est même pas la langue. Si on va tous dans le même chemin, même si on parle pas tous la même langue, c'est une connexion - je sais pas si c'est le mot adéquat mais ... astrale un peu. C'est une connexion astrale qu'il y a, et ce spectacle pour moi c'est quand même astral, et vrai, ce qu'on vit aujourd'hui pour aujourd'hui[28]...

Que les choses soient claires : une relation astrale n'est pas une relation nécessairement harmonieuse, mais une relation qui se tisse de manière énergétique - quoi que cela veuille dire. Fabian Thomé en vient ainsi à souligner l'importance de l'état de Larbi Cherkaoui dans la marche de l'écologie énergétique du plateau.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Fabian**. - Et des fois quand je ressens comme ça quelqu'un qui va assez mal j'essaie de l'amener avec moi quoi, peut-être sans mot, sans rien, je pense que c'est ce qu'il se fait mutuellement. Comme je peux être hyper fatigué et [Kaspy] va chanter d'une manière qui va me faire oublier que j'en peux plus, que je suis fatigué, qu'il faut que je respire. Après, bon... moi je suis vachement les énergies. Quand les énergies sont bonnes, je sens très très vite.
>
> **Martin**. - C'est au-delà de la vue ?
>
> **Fabian**. - Oui. Quand Larbi n'est pas bien je le sens de suite. Rien que quand il rentre dans le théâtre. La manière dont il dit bonjour je me dis « oui ou non ». Et donc peut-être dans la manière de.. Parce que bon c'est notre chef quand même hein... Donc des fois oui ça ça me stresse, mais des fois je sais pas comment il va arriver. Mais tout le monde a droit. Je veux dire : c'est sa vie, il a dix mille choses, et des fois j'ai envie de l'aider pour qu'il sorte de cette mayonnaise qu'il a dans la tête aussi quoi. Mais c'est pas facile hein[29]...

Il est environ 19h lorsque nous terminons notre conversation. Fabian Thomé part se préparer. Je repense aux mots du danseur. « J'essaie de l'emmener avec moi. » Quelle est cette sorcellerie ? Le lendemain, je réalise un nouvel entretien avec Dimitri Jourde, en loge cette fois. Après avoir discuté des dernières fluctuations de la pièce, nous en venons à reparcourir séquence après séquence le spectacle. Une traversée encore, mais à une échelle temporelle peut-être plus restreinte. Nous parlons de la représentation de la veille, de la représentation en

---

28 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 186-187.

29 *Ibid.*, p. 192.

générale, et d'autres parfois. J'en profite pour poursuivre mon enquête sur ces sensations énergétiques de plateau.

*Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Dimitri**. - Le collapse pour moi c'est un peu le moment où je vois un peu la température du corps, si je suis bien relâché ou pas, si je me sens bien, et hier ça allait par exemple... Après c'est vrai que si j'analyse tout j'ai eu mon premier contact avec Johnny. Pareil. C'est un peu des trucs de température, tu sens est-ce qu'on est ensemble, tu sens vite un peu l'autre dans quel état il est, s'il est un peu speed. Et hier c'était ok. Après y a le truc où on se balance tous et on se retrouve, et hier j'étais beaucoup plus tôt que les autres j'ai l'impression tu sais. Hier j'étais moins chaud dans le temps quand même. J'avais du mal à me sentir, en fait à penser à être juste relâché. En fait le mieux c'est de penser à rien tu sais, quand juste les choses elles se font.. et hier je me sentais comme ça : pas très bien, mais pourquoi je sais pas, j'avais mangé un steak qui m'est resté sur le ventre toute la journée, et ça des fois ça fait que t'es un peu comme ça...

**Martin**. - Juste sur le moment avec le premier contact avec Johnny, c'est quand ...

**Dimitri**. - Ouais c'est quand on fait un petit duo. Du coup je sens vite lui, comment il est, si on arrive à être un peu dans le même truc ou pas.

**Martin**. - Mais comment tu le sens toi ?

**Dimitri**. - S'il est tendu par exemple, s'il se relâche, si on se donne le poids. Surtout avec Johnny c'est quand même un peu... il est souvent un peu plus tendu. C'est pas quelqu'un qui a l'habitude de faire des duos. C'est tout petit ce qu'on fait hein mais tout de suite ça se sent, je peux me dire « ah il est pas là ». [...]

**Martin**. - En fait y a plein de moments où tu peux juger ou plutôt évaluer...

**Dimitri**. - Ouais tu sais ça se fait toujours comme ça sur un fil et puis.. tu sens quand on est plus dedans. C'est vrai qu'en fait, tu testes un peu ça pendant tout le spectacle, à savoir est-ce que tu sens bien, est-ce que tu prends plaisir un peu quand les choses se font bien quoi[30].

Il y a un peu plus d'un an, à Saint-Jorioz en Haute-Savoie, je passais mon examen de professeur de qi gong médical. Une question me taraudait : que regarde le jury ? C'était une vraie-fausse question. J'entrevoyais une réponse. Il me suffisait de songer à quelques expériences d'enseignement ou de pratique collective pour me rendre compte qu'un étrange

30 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 142-143.

sens s'était développé au fur et à mesure des années de formation : un sens peut-être « aberrant », pour reprendre le terme de mon ami Jérémy Damian, par lequel je m'étonnais à apprécier l'engagement d'un autre, ou de moi-même, dans la pratique. Comment ? Sur quels critères ? Difficile à dire. Aucune réponse ne saurait être tout à fait satisfaisante tant elle me paraîtrait réductrice. Reste qu'en ce jeudi 14 septembre, les mots de Dimitri Jourde, accompagnés des souvenirs de ma conversation avec Fabian Thomé, avivent en moi une image : celle d'une main caressant l'air. Une paume de qi gong soulevant le qi, c'est un rapport de forces entre le poids du *qi* du corps et le poids du *qi* de l'espace, c'est un frottement, c'est le frottement d'un corps de chair et d'un corps d'atmosphère. Ou de deux atmosphères de densités inégales. Une histoire de ch'air. Et si le récit de cette tournée n'était qu'une tentative – quelque peu désespérée – de proposer une ethnographie de frottements atmosphériques ? Ou, plus précisément, une ethnographie d'un cyclone cyclique ?

Quand j'entre dans la salle de spectacle, les chanteurs sont réunis autour du piano. Larbi Cherkaoui prend la parole : « Don't send your voice before you hear the chord. »

## 7. Octobre 2016. Londres : l'œil du cyclone

« You miss the arm arm leg leg ». « You come up a little too soon ».

« Thrown the head a little bit ».

« Stay low ». « Inside, outside ». « It's down down up up, you up too fast ».

« Lean, fall down. » « Stop ». « Push, hit the sky ». « Fly ». « Push the floor ». « Push the floor to be higher ».

Il est environ 15h. Dimitri Jourde et Jason Kitelberger aident Johnny Lloyd à retravailler le matériel de sol. Woojae Park chante au piano. Patrick Williams s'étire. Un quart d'heure plus tard, les artistes entament un filage. Fabian Thomé est en sueur, Larbi Cherkaoui est « dans sa bulle » : il ne s'investit que très peu dans le *trio*. L'acrobate s'agace un peu, et je vois le danseur madrilène baisser l'intensité de sa danse en quelques minutes à peine, comme s'il ajustait son niveau de dépense à celui de son partenaire.

Au terme de la répétition, l'équipe reste au plateau pour un « photo call » d'une quinzaine de minutes. Une quinzaine de photographes a envahi d'un seul mouvement les premiers gradins. Des femmes, des hommes, des appareils, plus ou moins proches, plus ou moins gourmands de clichés, aux gâchettes et cliquetis plus ou moins sonores. Au plateau, les danseurs, en costumes, interprètent le *shooting* et le *monster*. Ces deux séquences sont kinesthésiquement tout à fait symboliques d'un propos politique cher au chorégraphe. Ainsi qu'il en témoignera dans une rencontre d'après-spectacle, Larbi Cherkaoui a plusieurs fois été meurtri par la violence des pulsions d'exclusion à l'œuvre dans certains groupes sociaux qu'il a pu côtoyer. Exclu en tant qu'arabe, exclu en tant qu'homosexuel, exclu pour avoir navigué entre modern jazz et danse contemporaine. Le *shooting*, à la suite de la machine du *tutting*, fait de Dimitri Jourde la victime de la haine de ses anciens partenaires : on lui tire dessus, on le frappe avec les pieds, on le relève pour mieux le faire tomber, on le dépouille pour l'humilier, pour se repaître de sa souffrance – Larbi Cherkaoui, le *Times* sur le visage, appuie sur une télécommande de télévision pour contempler les images. Ces images violentes, sous le feu des caméras et des flashs (intradiégétiques), deviennent des étalages de misère. Mais les bourreaux-photographes, lorsqu'ils n'enregistrent pas, sont de pervers thanatopracteurs : c'est que, le pathétique, ça s'entretient. Si Patrick Williams lance le premier les hostilités sans raison apparente, il se voit peu à peu rejoint par Johnny Lloyd puis Fabian Thomé. S'opère alors comme une alliance. La puissance de l'un réunit contre la faiblesse de l'autre. Le rythme de la séquence est comme saccadé, car tout se construit autour d'une alternance de positions. Comment s'allier pour découvrir de nouveaux angles de tirs ? Comment s'allier pour torturer de manière innovante ? La recherche est en marche. Et à chacun de ses à-coups, une salve de flashs (extradiégétiques).

Le rythme de la séquence suivante est tout autre : le monstre est le produit d'une mutation lente et continue. Heureusement pour mes voisins de gradins, l'œil distingue toujours des plateaux, des domaines de variation (dirait Gilbert Simondon). Il n'est plus ici question d'exclusion. Je ne sais d'ailleurs toujours pas si la danse est réjouissante ou terrifiante. Reste que Patrick Williams est en son centre, et que l'expression de son visage ne m'inspire aucune confiance. Mais le monstre recycle ses propres corps pour renaître, muter, transformer ses puissances. Il est un génie collectif, un explorateur d'alliances dont l'inventivité est livrée aux flashs des photographes. Quelques jours plus tard, alors que je profiterai de ma venue à

Londres pour explorer une semaine les ouvrages de la British Library, je découvrirai ces mots de Rudolf Laban, cités précédemment, rappelés à l'instant :

> Since it is absolutely impossible to take account of each infinitesimal part of movement we are obliged to express the multitude of situations by some selected « peaks » within the trace-forms which have a spatial quality[31].

À l'issue du « photo call », l'équipe se disperse et les chanteurs se donnent rendez-vous à 18h40 autour du piano. Dimitri Jourde, pourtant très investi en début de répétitions lorsqu'il travaillait avec Johnny Lloyd, semble à présent légèrement anxieux. « J'suis pas dedans là... » À l'issue du spectacle, je suis les artistes dans une sorte de réception organisée pour le spectacle. Mais je me sens l'esprit ailleurs. L'acrobate aussi, vraisemblablement. Nous partons rapidement nous installer dans un restaurant végétarien à proximité du théâtre.

Exceptionnellement, Larbi Cherkaoui nous rejoint, seul, après quelques minutes. Nous mangeons calmement, presque en silence, comme si chacun d'entre nous flottait sur sa chaise haute. Les deux danseurs, côte à côte, échangent à peine quelques mots. Assis face à eux, je les regarde du coin des yeux. Comme une pesanteur. Les nuques abdiquent à la gravité. Les coudes cherchent un appui sur la table. Les regards sont abaissés, obliques. Je peux presque sentir le poids des paupières autant que le poids des pensées glisser et se répandre dans les chairs. Mais ce n'est pas tout. Il y a une autre pesanteur. Celle-ci pourrait se décrire comme une chaleur pareille aux traits d'un soleil automnal : alanguissante, caressante, discrète. Une puissance réconfortante s'exerce parmi les troubles. La discrète joie de l'être-ensemble. Un plaisir silencieux. Assis à quelques quatre-vingts centimètres de Larbi Cherkaoui et Dimitri Jourde, je crois ressentir le battement d'un accord qui ne dit mot. Les deux hommes m'apparaissent reliés par l'histoire d'une affinité souterraine qui me rappelle plusieurs de mes amitiés. Intermittentes, elles aussi, car nous sommes éloignés, car nous n'échangeons pas tout le temps, elles n'en sont pas moins vivaces, saillantes en rêves, réconfortantes lors de nos retrouvailles. Elles savent se passer de paroles, car leur existence est d'abord harmonique. L'on ne peut dire de tous les membres de l'équipe de *Fractus V* qu'ils sont amis ni qu'ils le deviendront, bien sûr. « I like them, but they are not my friends » (Johnny Lloyd). Reste que

---

31 Rudolf Laban, *Choreutics*, *op. cit.*, p. 3-28.
« Puisqu'il est absolument impossible de prendre en compte chaque partie infinitésimale du mouvement, nous sommes obligés d'exprimer la multitude des situations avec certains "pics" sélectionnés à l'intérieur de la forme-trace qui ont une qualité spatiale. »

leur compagnonnage me semble avoir à faire avec le plaisir d'un « *éprouver ensemble*[32] », et que certains aiment à le prolonger par-delà le spectacle. Le lendemain, je reste avec Fabian Thomé et Kaspy N'dia à l'issue du spectacle, avant que nous ne partions rejoindre les autres musiciens, le *tour manager*, la costumière et Dimitri Jourde dans la cour intérieure d'un *pub* situé à quelques pas du Sadler's Wells. Au cours de la soirée me reviennent ces mots que m'avait adressé Soumik Datta quelques heures plus tôt alors qu'il m'observait griffonner mon carnet au bord du plateau : « The show is not changing but you are still taking notes ! » *Indeed*. À Londres, la chorégraphie n'a pas connu de changements remarquables. Mais elle s'est encore une fois faite le pivot de nombreux mouvements de retrouvailles.

## 8. Mai 2017. Lyon : regards extérieurs

Cela fait presque sept mois que je n'ai pas retrouvé l'équipe, il s'agit de ma plus longue période éloigné de *Fractus V* depuis juin 2015. Le premier jour, les embrassades sont peut-être un peu plus longues, les regards et les sourires légèrement plus soutenus ? Et puis tout reprend son rythme habituel. L'auto-cuiseur de riz, les errances dans les couloirs, le vrombissement du *taïko*, Arnout André de la Porte flanqué devant son ordinateur, Janneke Hertoghs en train de déplacer les panneaux de la scénographie, Patrick Vanderhaegen au plateau les mains croisés dans le dos, la voix profonde de Jef Verbeeck dans les enceintes : « Woojae, can we do the soundcheck now ? » Et, pour ne plus changer, les répétitions prévues à 16h qui ne commenceront vraiment qu'à 17h.

*Regard extérieur n°1.* Comme à son habitude, Dimitri Jourde arrive plus tôt pour se préparer au plateau. Ces derniers mois, nous nous sommes déjà retrouvés en décembre puis en mars à l'occasion de la tournée de *Celui qui tombe*, et nous avons dernièrement échangé par message au sujet d'un article que j'ai commencé à écrire à la suite de l'entraînement qu'il donnait à Grenoble en octobre dernier[33]. Nous reprenons la conversation là où nous l'avions laissée, c'est-à-dire à peu près par là :

32 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 152.

33 Cet article, intitulé « La Terre et l'acrobate : récit d'une étrange collision », paru en 2017 dans la revue *Corps-Objet-Image*, est en partie repris au cours de cette thèse : [chap. XII-1].

**De:** "Dimitri Jourde" <dimitri.jourde@wanadoo.fr>
**À:** "Martin Givors" <martin.givors@univ-grenoble-alpes.fr>
**Envoyé:** Mardi 18 Avril 2017 09:10:29
**Objet:** Re: Visuels pour un article : "La Terre et l'acrobate"

salut Martin,

j'ai lu.. presque tout ton article.

je ne suis pas un spécialiste loin de là alors je n'ai pas réussi à aller jusqu'au bout.

Je trouve que ça commence très bien, c'est très clair et bien écrit,

à mon avis à un moment donné cela devient confus et bavard.

mais encore une fois je n'ai pas l'habitude de lire ce genre de choses.

je trouve que ça mériterait d'être plus court.

dis moi si je peux t'aider pour quelque chose…

bises

Lorsque je lui demande de vive voix où s'opère selon lui la rupture dans l'article, l'acrobate me répond simplement : « À un moment je trouve qu'on perd la sensation[34]. » Sans doute. Quelques jours avant de me rendre à la Maison de la Danse, j'amputai justement le texte de plusieurs pages et dégraissai certaines descriptions qui me semblaient scléroser l'imaginaire du lecteur plus qu'elles ne le nourrissaient. Au fil de cette discussion, je crois néanmoins que les remarques de Dimitri Jourde m'invitent implicitement à expliciter l'un des rêves informulés de l'article en question, à savoir : écrire un article comme l'on peut composer une danse (en tout cas, comme l'acrobate le fait), c'est-à-dire dans un mouvement de dépliement comme de déploiement qui longerait une sensation (ici, celle du fracas de mon corps contre le sol) pour en faire un poème aux accents réflexifs. Rêve rêve rêve. Et question posée à l'écriture de recherche ethno-poïétique[35].

*Regard extérieur n°2*. Le deuxième jour, Dimitri Jourde m'invite à le rejoindre aux alentours de 15h dans l'après-midi pour assister à une répétition particulière : un élève de

34 Notes de terrain du 16 mai 2017.

35 J'utilise le terme ethno-poïétique en référence aux mots introductifs à l'article rédigés par les coordinateurs du numéro de la revue, Jérémy Damian et Emma Mérabet : « À mi-chemin entre une ethnographie et une métaphysique appliquée, il y médite sur ses expériences de chute et de lutte avec le sol lors d'un atelier mené par le danseur Dimitri Jourde. »

formation classique du Conservatoire National Supérieur de Danse et de Musique de Lyon (CNSMD) s'apprête à présenter le *solo* dansé par l'acrobate dans *Fractus V* pour un examen. L'expérience est saisissante tant elle me permet, d'une part, d'affiner en creux ma lecture de la technique de l'acrobate – et notamment sa capacité de rebond dans le sol, et d'autre part, de m'investir dans une situation de répétition, cette fois ci au titre de regard extérieur (et non plus strictement d'observateur).

## 9. Mai 2018. Rennes : la vie d'après

**De:** "Arnout André de la Porte" <arnoutadlp@gmail.com>
**À:** "martin givors" <martin.givors@univ-grenoble-alpes.fr>
**Envoyé:** Lundi 14 Mai 2018 17:48:30
**Objet:** Re: Suivi Fractus V - Rennes

Bonjour Martin,

on vient d'annuler le spectacle de demain à Foix et dans quelques jours celui de ST Etienne: Dimitri est blessé

cette semaine on utilise notre temps pour remplacer Dimitri

on aura des répétitions en plus à Rennes, on travaillera même ce dimanche pour que tout soit possible

comment ça marchera cette semaine: je ne sais pas encore…

Larbi va être très occupé, vu les changements

voila

bien à toi

Arnout

Une soudaine sensation glaciale puis une vague de chaleur intense.

« Clac »

La jambe qui ne supporte plus.

Rupture des ligaments croisés.

Légère lésion du ménisque.

Peut-être une blessure des adducteurs.

La blessure est survenue il y a quelques jours à peine lorsque l'acrobate travaillait à la création de *Eins, Zwei, Drei* avec Martin Zimmermann. Le diagnostic n'est pas encore précisément établi lorsque je retrouve l'équipe de *Fractus V* une semaine plus tard au Théâtre National de Bretagne. Seule la rupture des croisés du genou droit, elle, ne fait aucun doute. Quoique. L'acrobate marche sans difficulté, « comme à son habitude » il s'échauffe (mais sans frappes ni acrobaties), il chante *Sanctus*, *Adieu paure*, danse *Chomsky I* et les premières parties du *tutting* au cours du spectacle. Pour Fabian Thomé, la puissante musculature des jambes de son partenaire semble lui permettre de tenir. Mais pour Dimitri Jourde, le choc est également psychologique. L'artiste hésite quant aux modalités de traitement de sa blessure – opération ou pas ?, personne ne peut prédire le temps de rétablissement, et la peur de ne plus jamais danser *Fractus V* s'insinue en lui et le ronge à seulement quelques semaines d'une importante série de dates au Jacob's Pillow Dance Festival (Massachusetts, États-Unis). Après récolte de différents avis, un protocole thérapeutique se dessine peu à peu au travers des mots de l'acrobate :

- réaliser un travail d'automassage, de pressions, peut-être d'acupuncture, pour stimuler la réparation des ligaments (sans mobilisation, pas de régénération)

- effectuer de légers mais réguliers exercices de sollicitation des muscles traumatisés – traumatisés, car sans être tout à fait mous, ces derniers refusent désormais de se contracter pleinement

- continuer à monter sur scène quand il le peut, pour ne pas inscrire le trauma en lui, car il craint que le souvenir de la blessure suscite par la suite des peurs/inhibitions qui soient elles-mêmes à l'origine de nouvelles lésions.

La blessure de Dimitri Jourde intervient dans les premiers mois de la rédaction de cette thèse. De toute évidence, c'est nourri d'un pincement empathique que je déciderai de me tenir à l'emploi du terme de « corps » tout au long du récit de recherche. Corps, corps, corps, dans toute sa matérialité, sa fragilité, son histoire, ses capacités de régénération, sa polyrythmie, ses temps – l'impossible métamorphose spectaculaire d'un ligament déchiré, l'éventuelle repousse patiente des chairs.

❖

À bien des titres, les cinq dates rennaises de *Fractus V* offrent à mon regard une étonnante synthèse des contradictions ou tensions toujours à l'œuvre dans la compagnie. Le dysfonctionnement des répétitions, d'abord, y est peut-être porté à son paroxysme, alors même que rejaillissent plus explicitement que jamais des souvenirs ou observations héritées du temps de la résidence de création.

À partir de la seconde journée de représentation, le temps de répétition s'est déjà considérablement réduit (17h30-18h30). Le remplaçant de Dimitri Jourde, Shawn Fitzgerald Ahern[36], se trouve un temps laissé seul au plateau pour reparcourir les matériels qu'il a appris en moins d'une semaine – trajet Boston-Rennes compris ; et l'apparent irrespect de la part de l'équipe que cette solitude traduit ne manquera pas de heurter certains de ses partenaires. Le premier jour des répétitions, lorsque l'acrobate lui propose son aide, le danseur décline l'offre au prétexte qu'il serait « au point » – arrivé récemment au sein d'Eastman, il semble devoir faire ses preuves, ce qui ne manquera pas d'agacer son partenaire. Mercredi, alors que le remplaçant fait la démarche inverse et sollicite l'acrobate, c'est ce dernier qui renonce lui-même : « (*observant son remplaçant effectuer le* solo) I don't do that, but we just don't do the same. »

Un genre d'écroulement se fait alors sentir dans sa voix.

> **Dimitri.** - (*à Johnny Lloyd qui lui demande un conseil pour le matériel de sol*) Don't go where you cannot.
>
> **Johnny.** - But we like to develop !
>
> **Patrick.** - The problem is : what you do, nobody else can do it !

36 Biographie officielle du danseur : « Shawn Fitzgerald Ahern grew up in Dublin, New Hampshire, U.S.A. and graduated from Keene State College with a B.A. in Theatre and Dance. He currently resides in Belgium where he creates and performs with Sidi Larbi Cherkaoui in Eastman. Before relocating to Belgium, Ahern worked full time as dancer and dance captain for NYC based Pilobolus Dance Theatre from 2010 until his departure in 2017. During his tenure at Pilobolus he created more than 15 touring dance-theatre works, in addition to many other productions for film, stage and print. During his years in Pilobolus, Ahern had the pleasure of collaborating on productions with M.I.T. Distributed Robotics Division, magicians Penn and Teller, Javier De Frutos, Trish Sie, Art Spiegelman, Steven Banks, Dairakudakan, Etgar Keret and the rock band OKGo, among others. Shawn has performed and taught master classes across the globe, was nominated for a Grammy award for best music video on his team's collaboration *All is Not Lost* with OKGo, has been featured in the Smithsonian museum's National Portrait Gallery and has appeared on national television in the United States and abroad. In 2017, Shawn began hosting a series of artist residencies with creators of his generation and recently presented his own work in NYC. He was part of the creative cast for *Pelléas et Mélisande* by Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet and Marina Abramović. »
Disponible en ligne : http://www.east-man.be/en/18/848/Shawn-Fitzgerald-Ahern

Peu après, Larbi Cherkaoui n'étant toujours pas présent (?), Patrick Williams prend soudainement et avec une once d'autorité la direction d'un temps de répétition pour Shawn Ahern autour des *jumpings* ; le reste de l'équipe se hérisse silencieusement. « Il y a beaucoup trop d'ego ici. » (Johnny Lloyd) « *Fractus V* a été un long apprentissage pour mon ego, pour apprendre à ne pas savoir faire, pour avoir eu peur de ne pas être à la hauteur des autres ; je suis longtemps resté trop sur mon matériel. » (Fabian) En fait, « le problème c'est qu'en répétitions, il n'y a pas de groupe mais des individualités » (Dimitri). C'est surtout en scène, d'après lui, que les murs se *fracturent*.

Au beau milieu de ces interférences relationnelles croisées, le remplaçant se trouve quant à lui pris dans un re-jeu tout à fait bancal du processus de création. C'est à l'aide de vidéos que le danseur a d'abord appris les matériels chorégraphiques de Dimitri Jourde en adaptant seulement quelques passages techniquement irréalisables pour lui, comme le saut. Il a ensuite complété cet apprentissage à l'occasion de deux journées de répétition en compagnie de Fabian Thomé à Anvers. Or, les matériels ayant fait leur chemin au travers des chairs, chaque interprète se trouve aujourd'hui porteur de sa version de chaque danse : le *floor material* deu danseur madrilène est presque étranger au hip hopper comme à l'acrobate. Lorsqu'il écoute son partenaire transmettre le *floor material*, l'acrobate mesure l'écart : « En fait je me rends compte que c'est compliqué de revenir avec eux sur des points techniques parce que je ne reconnais tout simplement pas le mouvement. » Face à ce retour occasionnel des situations de transmission, Johnny Lloyd tente un trait d'humour : « Les blessures ont du bon, elles nous permettent de retravailler les danses dans le détail ! »

Légère crispation dans l'air.

Le sujet est bien trop sensible.

Même les insinuations du technicien Mathias Batsleer – « (*à Dimitri*) tu me fais perdre de l'argent hein » – manquent la marche du second degré.

À ces maladresses et autres tensions se tissent néanmoins nombre de gestes attentionnés : j'aperçois Larbi Cherkaoui discuter longuement avec l'acrobate en fond de scène, tous deux assis sur les panneaux de la scénographie, avant de se prendre dans les bras l'un de l'autre ; j'écoute les déclarations de soutien se multiplier alors même qu'une évidente tristesse se lit sur les visages ; je vois Patrick Williams lever le bras et dire « stop ! don't ! » lorsqu'il voit

son partenaire montrer un mouvement de sol ; j'entends Arnout André de la Porte proposer à Dimitri Jourde de les accompagner en tournée tout au long de sa convalescence, même si ce n'est que pour chanter à l'entrée et au sortir du spectacle : la compagnie (qui en a ici les moyens financiers) est d'abord un foyer qui s'habite, et le rôle de chacun y est de toute évidence scénique comme extra-scénique. « Artistique et humain. » (Fabian)

« Extra-scénique ». Extra-motif-central-de-la-reformation-de-la-compagnie ? Tout au long du suivi rennais, je peux observer qu'il n'a jamais été aussi peu question du spectacle de *Fractus V* dans mes échanges avec l'équipe. Peut-être est-ce le fait d'une nouvelle familiarité. Peut-être est-ce également le fait du déplacement progressif du temps de vie de la compagnie de 15h-22h30 à 17h-2h30. Peut-être est-ce le fait de la raréfaction remarquable des temps de travail au plateau. À mesure que le terrain de cette recherche s'aventure hors des théâtres, la représentation apparaît toujours plus comme figure spectaculaire perlant d'un arrière-plan grouillant. J'apprécie alors toujours plus combien, chaque soir, sur scène, « le hors-champ est dedans[37] ». Ce-qui-de-la-compagnie-transpire-sur-scène devient même l'objet principal de mon attention.

Mercredi après-midi, alors que nous sommes assis dans le foyer des loges, Johnny Lloyd me partage son désarroi. J'en essaie une synthèse le soir même : « Les gens mangent n'importe quoi, informationnellement comme nutritionnellement, et ces enjeux se révèlent peut-être être les mêmes[38]. » Pour cet américain ayant fui son pays pour les Pays-Bas lors de l'arrivée massive des fast-food dans sa ville (où le taux d'obésité a depuis explosé), l'anesthésie générale croît au rythme de la stérilisation poétique continuée par chaque tweet du Président Trump : « Nobody says "remarkable" anymore. We say good, very good, very very good. Or it's the best, the very best[39]. » Agrémenté de citations du texte de Noam Chomsky qu'il donne à entendre au cours du spectacle, le discours de l'interprète manifeste une fragilisation évidente de ses espoirs. Et lorsque je le questionne sur la place de ses pratiques artistiques…

37 FRAMMARTINO, Michelangelo, RASMI, Jacopo, « Le hors-champ est dedans », *Corps-Objet-Image*, n°3, 2017. [en ligne]
Disponible en ligne : http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03

38 Note de terrain du 23 mai 2018 à Rennes.

39 Note de terrain du 23 mai 2018 à Rennes.

« We are bullshiting[40]. »

« We are not a community, we don't share time without having to do it[41]. »

« I like them, I respect them, but they're not my friends[42]. »

« The dance world has a problem with branding, I don't want to participate in that[43]. »

Au positionnement très critique du lindy hopper ne tardent pas à répondre, le lendemain soir, les espoirs de Shogo Yoshii. À l'occasion d'une réception post-spectacle organisée par la BNP Paris dans une salle privatisée du Théâtre National de Bretagne, le percussionniste et moi échangeons, verre de vin à la main, sur ce qu'il considère comme étant sa « tâche[44] » depuis son départ de l'ensemble Kodo : « Transmettre ce qu'il a appris au contact de la nature, se faire le relais auprès des citadins d'une sensibilité à laquelle ils sont étrangers, et qui génèrent de leur part du mépris envers les ruraux[45]. » C'est donc quelque peu étonné que j'en viens à l'interroger sur les raisons de sa présence au sein d'un projet tel que *Fractus V*. S'en suivent alors quelques réflexions autour des détériorations relationnelles et environnementales causées par le capitalisme américain et le communisme de Pékin, lesquels pourraient être, d'après Shogo Yoshii, comme dépassés par la formation d'une nouvelle histoire, ni fermement isolationniste (comme celle de son île natale) ni outrageusement vampirisatrice. Cette délicate ligne médiane, il la croit travaillée par Larbi Cherkaoui, et plus spécifiquement, par les compagnies qu'il tente de réunir. Et la limite qu'il entrevoit à l'entreprise du chorégraphe ne concerne pas tant les atmosphères de création, mais la forme spectaculaire elle-même.

Larbi Cherkaoui lui demande davantage de sensations et moins de partitions dans le jeu. Comme sur l'île de Sado, avec l'ensemble Kodo. Mais peut-être ne voit-il pas la différence. Avec Kodo, la musique et la danse sont une fête, un rituel social qui ne connaît pas la rigidité et la structuration spatio-temporelles de la forme spectaculaire de *Fractus V*. Si Shogo Yoshii observe que le spectacle tente parfois de se rapprocher de cet esprit là, il ne peut que constater l'existence d'une ligne de partage d'un genre socio-esthétique.

---

40 *Ibid.*
41 *Ibid.*
42 *Ibid.*
43 *Ibid.*
44 Note de terrain du 24 mai 2018 à Rennes.
45 *Ibid.*

❖

Je rentre une dernière fois en direction de l'appartement de mes hôtes, situé square du Roi Arthur. Par l'un de ces coups du hasard, je loge dans le même immeuble que celui qui m'accueillit environ quatre années auparavant, le 16 octobre 2014, pour me permettre d'assister à une conférence de Gay McAuley qui se révélera par la suite majeure dans la maturation et la conduite de ce travail de terrain : « Observation et analyse du processus de création théâtrale : l'apport de l'ethnographie[46] ». Dans la discussion qui suivit son intervention, la chercheuse fit part de son étonnement quant à la fragilité des relations interpersonnelles qui s'étaient nouées lors de la dernière résidence de création qu'elle avait suivi, et qui donna lieu à l'écriture de son ouvrage *Not magic but work*. En quittant une dixième fois la compagnie de *Fractus V*, je crois comprendre qu'aussi fragiles soient-elles, ces relations savent prendre toute leur puissance – aussi fugaces soit-elle – en des temps qui sont ceux des retrouvailles. Intermittentes elles aussi, les familiarités font retour avant de sombrer en quelque arrière-fond. C'est dans le temps court de leur réapparition qu'elles semblent marquer les corps, charger les compagnons de quelques souvenirs.

Au fil du temps, certaines relations finiront cependant par prendre leur autonomie vis-à-vis de l'aventure de la compagnie elle-même. Sur les réseaux sociaux, j'observe quelques uns des artistes continuer d'échanger, commenter les productions en cours de leurs partenaires, dire leur hâte de les découvrir.

46 Colloque « Processus de création et archives du spectacle vivant : manque de traces ou risque d'inflation mémorielle ? », du 15 au 17 octobre 2014, Université Rennes 2.
Disponible en ligne: https: //www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/wp-content/uploads/2014/10/coll-pestacle-prog_V2-BAT-60-1.pdf

## 10. Septembre 2018. Lyon : le temps des ligaments

Le 13 sept. 2018 à 01:52, Martin Givors <martin.givors@univ-grenoble-alpes.fr> a écrit :

Salut Dim,

J'espère que tu as passé un bon été, profité du soleil et du sud..

On s'est captés avec Mathieu (Bleton) à Grenoble au mois de juillet, il m'a dit que tu avais finalement choisi de ne pas te faire opérer.

Je viens donc un peu aux nouvelles.. est-ce que la convalescence se passe bien ? tu as trouvé un bon soignant pour t'accompagner ?

J'ai vu que tu seras à Lyon avec Zimmermann fin septembre pour la biennale. Je vais essayer de passer vous voir, on pourrait se boire un coup avant ou après si t'as un moment..

Des bises d'Ardèche !

Martin

**De:** "Dimitri Jourde" <dimitri.jourde@wanadoo.fr>
**À:** "martin givors" <martin.givors@univ-grenoble-alpes.fr>
**Envoyé:** Dimanche 16 Septembre 2018 11:39:25
**Objet:** Re: Aux nouvelles

Salut l'ami,

Merci de prendre des nouvelles.

Oui mon genou va bien mieux, j'ai même repris *Fractus* ces jours et chaque fois un peu plus.

Appelle moi quand t'es à Lyon et on essaye de se boire un café.

Bises

Envoyé de mon iPhone

# CHAPITRE X.

# ATTISER LE FOYER DE LA COMPAGNIE

**1. Romances**

**2. « Getting tighter »**

**3. Re-spectare**

**4. Le grouillement d'un champ de vie**

**5. Cycloscape**

Lorsque je danse sur *Tiger in water drop*, un titre enregistré par Soumik Datta, Woojae Park et Shogo Yoshii, lorsque je ris de voir le clown de Dimitri Jourde enchaîner bourdes et maladresses tout en effectuant quelques mouvements de *tutting* dans le spectacle *Eins, zwei drei*, ce que je perçois de l'histoire de ces matériels me touche, les rend si drôles et si dansants. Je revois l'acrobate imiter Patrick Williams. J'entends les prémisses de la composition musicale dans la Rode Zaal. Aux premières notes du *geomungo*, je ressens les mouvements de hanches des danseurs, dans mes os, dans mon propre bassin, elles remontent dans ma colonne, suscitent quelques vagues. Lorsque je danse sur *Tiger in water drop* ou rit du clown de Dimitri Jourde, mes sens perçoivent le monde en surimpressions. De ce millefeuille naît comme une sensation de profondeur. De l'abysse venteux d'un passé émanent des bribes de souvenirs de répétitions comme de spectacles. Elles sont des mémoires brouillées mais pourtant denses, charnues, ardentes. Est-ce donc à cela que l'on reconnaît le souffle chaud du passé ? Le grouillement des osselets de nos ancêtres dans nos propres articulations ? Le jeu de ces puissances tacites est ici rendu si saillant, l'on croirait pouvoir toucher du doigt les hantises et les mémoires qui agitent le présent. Quelques mois après la première de *Fractus V*, je m'étais pourtant résigné. « Il n'est pas possible d'observer les transformations de corporéités au cours d'un processus de création, car les temps du corps ne sont pas les temps du travail de terrain. » Le 29 septembre 2018, Dimitri Jourde arpente les couloirs du TNP. J'entends : « *pjou* *pjou* *pjou*… » Je le croise : « *Pjou*. Hé tu vas voir je fais du *tutting* dans le spectacle... »

C'est donc qu'il me fallait être plus patient. Aujourd'hui, reparcourant carnets de terrain, vidéos et enregistrements audios, je m'aperçois que les souffles du passé qui effleurent et caressent mes sens ne se sont pas levés seuls. De répétitions en répétitions, je vois les interprètes comme agiter l'air, former des vents qui les porteront jusque sur scène avec énergie et parfois enthousiasme. Et lorsqu'ils se retrouvent, le lendemain, le mois suivant, l'automne suivant, ils semblent se faufiler à nouveau dans ces vents, ou les murmures qu'il en reste, et, à nouveau, voilà qu'ils les attisent, les réveillent, les relèvent, s'y exposent. Ces vents, ce sont comme les souffles de tout ce qu'ils reprennent, de tout ce qu'ils ré-invitent dans l'atmosphère confinée des théâtres. Ils reprennent des mouvements, ils reprennent des mots, parfois ils les entraînent dans quelques variations, mais toujours ils semblent comme

appuyés, appuyés sur les pierres agencées de leurs calades, appuyés sur les vents du passé, le souffle des habitudes, les airs de leur familiarité.

Pour comprendre la puissance transformatoire d'un rituel intermittent, il nous revient à présent d'étudier ce que sont ces espaces, ces temps, ces « chronotopes » qui s'éveillent chaque jour dans l'enceinte des théâtres, au moment des retrouvailles, c'est-à-dire des répétitions. Transitions entre les transitions, transitions entre la vie profane de tournée et la vie sacrée du spectacle, ces « chronotopes[47] » liminaires sont parties prenantes du genre de rituel qui nous intéresse. Dans son processus, ils sont en quelques sorte les appuis, les préparations, presque les « pré-mouvements[48] » ou « anacrouses gestuelles[49] » d'Hubert Godard. En eux s'amorcent déjà les enjeux du spectacle à venir autant que se rappellent les enjeux de la résidence de création passée. Or cette rencontre n'est pas nécessairement chose aisée. Dès lors que la dynamique d'éducation entreprise en création devient mineure, que les apprentissages se raréfient, et qu'il n'y a plus un temps et un lieu pour maintenir ensemble les interprètes dans un temps long (résidence), comment parvenir à refonder la consistance d'un groupe si hétérogène ? Et, puisqu'il s'agit là de l'enjeu supérieur de nos préoccupations, en quoi cette refondation pourra-t-elle prétendre poursuivre l'ambition ontogénétique de *Fractus V*, fondée sur la recherche d'une forme de régénération sauvage des danseurs ?

## 1. Romances

Les retrouvailles : un exercice, par excellence, incertain. Un exercice, néanmoins, au cœur même de la vie intermittente. Retrouver une équipe, retrouver les chemins d'un mouvement, retrouver un état de corps, retrouver un tapis de danse, et plus tard, peut-être, retrouver le chemin du retour : un terminal d'aéroport, une gare, la banquette arrière d'un taxi, Madrid,

47 LAPLANTINE, François, *L'énergie discrète des lucioles : anthropologie et images*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2013, p. 65.

48 « On en revient forcément au mystère de ce qui se passe avant le mouvement : quelle image du corps (reliée à quelle plasticité) ?, quelle géographie, quelle histoire ? Et surtout quelle intentionnalité ? Le pré-mouvement est une zone de vide, sans déplacement, sans activité segmentaire. Et pourtant tout s'y est déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action. Bref passage dépressionnaire correspondant à ce moment fondateur : l'anacrouse gestuelle », GODARD, Hubert, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel. Entretien avec Laurence Louppe », *Art press*, hors-série n°13, 1992, p. 141.

49 *Ibid.*

Anvers, Düsseldorf, Oslo, Utrecht, Londres, Osaka, Séoul, Kinshasa, un compagnon, un ballet, un gamin des rues, un enfant, un enfant dans le ventre d'une mère. J'ai écrit « chaque seuil est une épreuve » car chaque seuil s'éprouve dans la chair – pénétrer une salle de spectacle, une chambre d'hôtel, redécouvrir un visage, une peau, des montagnes. Mais chaque seuil s'éprouve également car il soumet à une épreuve qui peut être la racine d'une peur : vais-je parvenir à me rappeler, à me relier, à me « reconnecter[50] » (Fabian) ? La connexion sera-t-elle « automatique » ? Si elle ne l'est pas, s'il ne se passe rien, ou plus rien, alors quoi ? Peut-on reconvoquer ce qui a été perdu en chemin, recouvert par le temps, érodé par la pluie ? Que faut-il faire, où faut-il aller, pour goûter à nouveau les vents qui nous rassemblent, nous portent les uns vers les autres, l'un vers l'autre ?

Suis-je en train d'écrire au sujet d'une relation amoureuse, ou de la vie d'une compagnie ? Un peu des deux, sans doute (même si, par respect de l'intimité, cette thèse n'est le théâtre d'aucun récit sentimental : *Leurs yeux se rencontrèrent*[51] à la sortie du théâtre, en résidence, en tournée, *etc*.). Dans les deux situations, il est question de la fragilité d'un mouvement de convergence des désirs. La spécificité de la tournée tient en revanche dans la contractualisation qui la sous-tend, dans son intermittence, et peut-être dans sa technicisation : de la même manière que le joueur de Yoann Bourgeois est tenu de jouer au lever de rideau (contrairement au joueur indépendant théorisé par Roger Caillois[52]) et travaille par conséquent à générer en lui un état de jeu (et parfois, échoue), les danseurs de *Fractus V* s'engagent à essayer de se reconnecter lors de chaque spectacle (et parfois, échouent).

La formule est volontairement lacunaire, et le lecteur, peut-être, attend le surgissement du prédicat : *à quoi* les danseurs se reconnectent-ils ? Que nous faut-il même entendre par « se

---

50 « Et je pense que même quand on se retrouve, et que tout le monde a un peu la peur de se rappeler, c'est là qu'il n'y a pas de connexion, parce que chacun essaie de se rappeler de comment se reconnecter tu vois ». Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 190.

51 Référence à l'ouvrage de Jean Rousset sur les scènes de rencontres amoureuses en littérature : ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Corti, 1992.

52 Le sociologue théorise le jeu comme une activité qui ne peut être effectuée sous la contrainte. Si Yoann Bourgeois s'inspire globalement de la pensée du jeu développée par l'auteur, il place à l'endroit de la « nécessité » du jeu pour l'artiste (au moment du lever de rideau) comme un point de déplacement et d'exploration des espaces liminaux de la définition de Roger Caillois. Et dont s'inspire fréquemment Yoann Bourgeois, citant quelques extraits de l'ouvrage : CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

reconnecter » ? L'enjeu est relationnel – *cum-nectere*, lier avec – et sans doute chaque spectacle y répond-il différemment au regard de sa teneur et de son équipe : on ne retrouve pas de la même manière un ami, un collègue, un agrès, une musique pré-enregistrée, les vibrations des peaux d'un *taïko*. Pour les interprètes de *Fractus V*, la tournée semble s'annoncer comme la variation de l'un des enjeux de la création même du spectacle : non plus « comment apprendre des altérités ? », mais « comment s'accorder affectivement avec elles ? » Le passage du temps de résidence de création au temps du rituel spectaculaire exige des artistes qu'ils inventent de nouvelles manières d'être ensemble, car apprendre ou écrire un matériel chorégraphique n'est pas jouer un spectacle. La problématique des retrouvailles est une problématique de « politique du sensible[53] » au sens de François Laplantine : elle invite à penser « *comment vivre ensemble*[54] », mais également, et plus fortement, comment « *éprouver ensemble*[55] », c'est-à-dire comment partager une sensibilité, un foyer, un « focus » (Dimitri). À sa manière, ce partage ravivera la tension de « l'accord et [de] l'écart[56] » qui nous accompagne depuis les premières pages de cette thèse : « Voir ensemble ne veut pas dire voir la même chose tous ensemble comme un œil cyclopien[57] ». Soit. De toutes façons, il serait difficile d'imaginer les artistes de *Fractus V* regarder quoi que ce soit à la manière d'un œil cyclopien, tant ils tendent toujours plus à se morceler qu'à s'uniformiser. Or, il leur faut à présent apprendre à danser-ensemble-mais-chacun-à-leur-manière.

Si l'enjeu est ici d'importance, c'est que *Fractus V*, sans surprise, relève d'une écologie particulièrement précaire : « It's a very human show […] The balance is very fragile. It could easily go wrong[58] » (Soumik). Comme la plupart des spectacles, pourrait-on rétorquer. Et dans l'absolu, oui, comme la plupart des spectacles, pourrait-on répondre Mais la singularité observée ici tient dans le fait que l'ensemble chimérique que tente de former la compagnie constitue la puissance même du spectacle. De mon avis de spectateur régulier, comme de

53 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 158.
54 *Ibid.*
55 *Ibid.*
56 *Ibid.*
57 MONDZAIN, Marie-José, *Voir ensemble. Autour de Jean-François Desanti*, Paris, Gallimard, 2003, p. 194, in François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 159.
58 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 216.
« C'est un spectacle vraiment humain […] L'équilibre [y] est très fragile. Il peut même facilement se rompre. »

l'avis de plusieurs des artistes, ni la chorégraphie, ni la musique, ni la dramaturgie ne sont *en elles-mêmes* les éléments structurants et porteurs de ce spectacle. Il n'est pas entendu par là que les matériels chorégraphiques et les compositions musicales sont de piètre qualité, mais plutôt que « le spectacle ne tiendrait pas juste par le mouvement[59] » (Dimitri). Ce n'est pas d'abord la finesse d'un matériel ni les prouesses techniques qui ont fait se lever les publics lors de chacune des représentations auxquelles j'ai pu assister, ce ne sont pas elles non plus qui m'ont fait vibrer à répétitions, qui ont fait rêver les artistes, qui les ont portés lors des soirées difficiles, mais bien plutôt l'énergie déployée par l'ensemble de la compagnie pour être ensemble lors de la danse. Dans un entretien accordé à la chercheuse Aurélie Coulon, la danseuse Marie Fonte explique en quoi le travail chorégraphique qu'elle a mené aux côtés de Yoann Bourgeois consistait à « préciser l'écriture pour que l'œuvre tienne debout toute seule[60] ». Le modèle pour elle est celui de la pièce *May B* de Maguy Marin, laquelle a connu de nombreuses reprises sans perdre son « essence[61] ». Sans rentrer ici dans les détails de ces reprises, nous pouvons dire que *Fractus V* procède de manière tout à fait inverse : sans les efforts de cohésion déployés par les interprètes, l'objet chorégraphique n'aurait aucune tenue. Il serait un agrégat d'hétérogénéités qui, comme la compagnie certains soirs difficiles d'après-spectacle, se désintégrerait en moins de temps qu'il n'en faudrait pour l'écrire. Le spectacle tire sa force d'un puissant désir d'être-ensemble-dans-la-différence.

*Barcelone, le 17 janvier 2015, à la sortie du spectacle*

**Spectatrice**. - La communion est très très forte, on la ressent vraiment beaucoup dans le spectacle.

**Spectateur**. - Ça donne une harmonie oui.

**L'autre spectateur.** - Une communion où chacun avait sa personnalité, c'est ça qui…

**L'autre spectatrice.** - Oui oui… !

59 Notes de terrain du 29 septembre 2018.
60 COULON, Aurélie, FONTE, Marie, « Pratiques de la reprise », *Agôn*, n°6, 2013. [en ligne] Disponible en ligne : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787#tocto2n4
61 *Ibid.*

**L'autre spectateur.** - C'est un mouvement de foule, mais c'était pas un mouvement dirigé dans un corset où tout le monde devait avoir le même... Chacun avait son langage corporel, mais dans une esthétique commune quoi.

**Spectateur.** - C'est la multiplicité des sons qui donne l'harmonie[62].

L'une des curiosités de *Fractus V* tient dans la porosité de ses enjeux esthétiques et micro-politiques. Ce qui est relevé par les spectateurs est loin d'être sans rapport avec ce qu'il se travaille hors-spectacle, lors d'un échauffement, d'un travail collectif au plateau, d'un flottement d'avant spectacle, d'une sortie au *pub* d'après spectacle. Sur scène comme ailleurs, un collectif se forme, se déforme, se reforme ; il est toujours question de « breaking apart and putting back together[63] » (Johnny) ; des personnalités explosent, s'emportent, se viennent en aide, se prennent dans les bras, s'unissent, composent, cherchent à se régénérer, à se développer. Ce parallélisme d'enjeux se retrouve dans la note d'intention même du spectacle, rédigée par Larbi Cherkaoui en mars 2015 : « We all have different dance backgrounds but still our movements dialogue with each other. And we share the desire to create an interesting community, both on stage and in daily life[64]. » Force est néanmoins de constater que la physique d'une communauté en scène n'obéit pas aux mêmes lois que celles d'une communauté hors-scène : la « magie » sacrée du spectacle n'est pas « l'alchimie » profane de l'équipe artistique. Reste qu'elles ne sont pourtant pas sans rapports, et que les temps de répétitions, comme espaces intermédiaires, sont là pour nous le rappeler. C'est donc à nouveau *in the midst* que nous commencerons nos méditations : qu'est-ce qu'il se reconnecte, se relie, se retrouve, au cours des répétitions ?

---

62 Entretien réalisé à la sortie d'une représentation de *Fractus V* le 17 janvier 2016 dans le hall d'accueil du Mercat de les Flors à Barcelone.

63 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 167.
« briser et rassembler »

64 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 67.
« Même si notre formation à la danse n'a pas été la même, nos gestuelles se rencontrent ; l'envie de constituer une communauté captivante, tant sur le plateau qu'en dehors, domine. » Traduction de la compagnie Eastman.

## 2. « Getting tighter »

Saisi dans sa dimension processuelle, le verbe « répéter » implique une préparation, ou plutôt, une re-préparation. Lorsque les danseurs se perdent lors du filage d'un matériel, l'un d'entre eux fait signe aux musiciens. Ce geste ne signifie pas seulement « vous pouvez vous arrêter », mais il dit surtout : « Préparez-vous à recommencer ». Commencer à nouveau nécessite semble-t-il de re-disposer, de ré-agencer, de re-former quelque chose : quoi, comment, et pourquoi ? Pour débuter notre étude des répétitions, nous tâcherons d'analyser plus précisément ce qu'il se joue dans ces instants de re-commencements.

L'observation des pratiques préparatoires des musiciens constituera cette fois-ci notre porte d'entrée. Le 16 avril 2016, à l'occasion de la tournée suisse de *Fractus V*, j'assiste à l'arrivée des instrumentistes au théâtre de Berne aux alentours de 18h. Le spectacle ne jouera que le lendemain. Après avoir échangé quelques mots avec les techniciens s'affairant à la préparation du plateau et des accessoires de scène, Soumik Datta, Woojae Park et Shogo Yoshii parcourent du regard et des mains les fly cases entreposés à l'arrière de la scène. J'entends les cliquetis métalliques. Shogo Yoshii découvre ses instruments. Plus tard, je rejoins Woojae Park sur le plateau, et le trouve occupé à accorder la harpe de la compagnie. « So many strings[65]... » (Woojae) Comme la plupart des instruments à cordes, comme les artistes eux-mêmes, la harpe se désaccorde lors de ses déplacements, en particulier lorsqu'elle est exposée à des variations de température. Si l'accordage des musiciens relève en soi d'une technique de préparation d'un champ de travail collectif, ce n'est pas seulement parce qu'il détermine une fréquence commune[66], mais c'est avant tout parce qu'il restaure un système de relations intra- comme inter-instrumentales[67]. J'entends désigner par là une organisation des intervalles entre chaque corde, donc une structure harmonique qui est aussi une structure physique : des rapports entre des ondes sonores.

Le lendemain, aux alentours de 15h30, alors que les danseurs s'échauffent côte à côte au plateau, Johnny Lloyd saisit sa guitare et l'accorde. Il enchaîne ensuite quelques arpèges pour apprécier et ajuster l'harmonie, puis repose l'instrument. Il s'avance au devant du

65 Notes de terrain du 16 avril 2016 à Berne.
66 En vérité, je ne suis pas sûr qu'elle soit tout à fait commune du fait de la variété des lutheries en jeu.
67 Intra-instrumental : ses différentes cordes / inter-instrumental : le La de la harpe et le La de la guitare.

plateau, et crie en direction la régie de salle : « Jef ! Shall we do the sound check now ? » Du haut d'un perchoir obscur, à peine éclairé par quelques loupiotes, une voix profonde se fait entendre : « Yup. ». Quelques secondes plus tard : « Can you start with the guitar Johnny ? » « Of course ». En un sens, le *sound check*, ou balance, poursuit l'accordage : alors que Jef Verbeeck travaille à rendre audible chaque instrument, à éviter leur étouffement comme leur saturation, les artistes jaugent la puissance des retours[68].

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Soumik.** - I know that, with small instruments, if you play in a big room, it's not a good sound because it just get lost and you sound « tin tin tin », and you can't practice that. So then you need some headphone or something to get in the space where you have a good sound, clear, a full sound. And then you can start taking [energy] and giving back. So it's like a chain, even in the show. That's why we complain so much about the sound, because it's so important[69].

La balance continue l'accordage et en révèle la puissance proprement affective au sens spinoziste : de l'équilibrage des niveaux sonores, et en particulier des retours, dépendra en partie la puissance d'agir et donc la puissance de jouer d'un musicien. Il est difficile de jouer et de composer une harmonie si l'on s'entend trop peu, ou si l'on n'entend pas assez un partenaire. Alors que l'accordage restaure une physique sonore, la balance garantit sa prégnance pour les interprètes au plateau. Au terme de ces temps, le *geomungo* n'écrasera pas le *sarod*, il ne sera pas lui-même écrasé par le *taïko*, mais ils pourront ensemble s'entr'affecter et par là même tenter d'entrer en dialogue. Dans le temps des préparations se joue quelque chose comme la (re)disposition d'une écologie physico-affective, le (ré)agencement d'un territoire à habiter pour un temps. Ainsi les accordages et balances portent précisément en eux les prémisses d'une « politique du sensible[70] » laplantinienne : ils

---

68 La balance consiste à ajuster le positionnement des micros et surtout le volume des différents instruments dans les différentes enceintes, à la fois pour la salle et pour les musiciens eux-mêmes . On appelle « retours » les enceintes qui permettent aux artistes de s'entendre jouer.

69 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 216.
« Je sais qu'avec les petits instruments, si tu joues dans une grande pièce, tu n'as pas un bon son, parce que les notes de ton instrument se perdent dans l'espace et tu n'entends qu'un "tin tin tin", et tu ne peux pas jouer avec ça. Donc tu as besoin d'un casque ou de quelque chose qui te permette d'être dans un espace où tu as un son clair, net et plein. Et alors tu peux commencer à prendre [de l'énergie] et à en donner. Donc c'est comme une chaîne, et c'est la même chose dans le spectacle. C'est pour ça qu'on est très exigeant avec le son, parce que c'est si important. »

70 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 152.

favorisent des conditions de conversations au sein d'une assemblée, et prennent ici en considération les besoins spécifiques à chaque instrumentiste pour entendre et faire entendre leur voix dans l'espace du théâtre.

L'on pourrait être tenté de décrire la relation des temps de préparation aux temps de travail des matériels en termes de successivité : les musiciens d'abord disposent leur environnement de travail, puis… travaillent les matériels. Pourtant, il n'est pas rare que les artistes effectuent le *sound check* en entamant quelques morceaux de la partition de *Fractus V*. Il n'est pas rare non plus qu'au cours des temps de travail, les musiciens demandent quelques ajustements de balance à Jef Verbeeck, ou qu'ils affinent un accordage. Les répétitions se construisent ainsi en temporalités enchevêtrées. Exemplairement, lors de la répétition générale au Sadler's Wells le 27 octobre 2016, je peux observer Dimitri Jourde effectuer un étirement des dorsales et des épaules au lointain, sur le plateau, et ce alors même que Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd et Patrick Williams entament à quelques mètres de lui la séquence des *hips*. Au terme des répétitions, l'acrobate me confie ressentir une douleur dans les épaules depuis le début de la journée : c'est cette douleur qu'il a tenté de soulager lors de son échauffement, puis plus tard encore, au cours de la générale. L'échauffement, d'une certaine manière, chevauche discrètement la générale. Il peut ainsi apparaître que les différents temps des répétitions peuvent se lire, entre autres, comme des temps d'attentions parallèles et continues, des attentions portées à des objets toujours spécifiques : la justesse d'un accordage, la prégnance d'un retour, la disponibilité d'une articulation. Et ces attentions qui s'éveillent ou s'échauffent en répétitions perdurent comme souterrainement, jusqu'à accompagner les artistes en représentations. Leur spécificité est notamment révélée par l'expression anglaise *sound check* : les attentions de préparation *check*, ou checkent. Ce terme à la lointaine étymologie persane, emprunté à l'ancien français eschequier, de retour en France sous la forme de l'anglicisme « checker », est couramment traduit par « contrôler » ou « vérifier ». Ce qu'il nous faut comprendre, c'est que non seulement les temps de préparations sont des temps de contrôles et d'ajustements d'un dispositif de travail, mais ils sont également des temps d'éveil de processus continus d'ajustements, que nous nommerons ici des veilles.

Étendues au travail des matériels chorégraphiques, ces veilles attentionnelles semblent servir ce que Fabian Thomé nomme « la remise à niveau, au niveau du dessin[71] » (Fabien). En quoi consiste une telle opération ? Commençons par en distinguer deux premières modalités : les répétitions générales et les répétitions d'extraits. Les premières s'effectuent le plus souvent la veille (ou le jour même) d'une reprise du spectacle, lorsque l'équipe arrive dans un nouveau théâtre. Travaillant la partition dans son étendue, elles permettent notamment aux techniciens de la compagnie d'effectuer quelques ajustement aux réglages des lumières et du son. Presque systématiquement, deux techniciens du lieu d'accueil se positionnent derrière des poursuites et s'entraînent à suivre Dimitri Jourde lorsque vient son *solo*. Deux autres aident Sharp et Janneke à déplacer les praticables des musiciens en avant-scène lors de l'avant-dernière séquence du spectacle. Les générales sont également des passages obligés en cas de reprises ponctuelles de rôles[72]. Les répétitions d'extraits quant à elles s'effectuent plutôt au cours d'une même série de dates. Moins fatigantes, quoique souvent plus intenses – « même si on fait cette danse deux fois, on la fait pour de vrai[73] » (Dimitri) – ces dernières permettent de travailler en détail sur un matériel chorégraphique. À la différence des générales, elles sont plus enclines aux arrêts, aux pauses et aux reprises. On peut faire deux fois de suite les *hips*, reprendre la séquence si l'on s'est trompés, tandis que l'on n'interrompt que très rarement une générale.

Ces deux formes de répétitions, néanmoins, partagent un même objectif : le ré-agencement de rendez-vous. Au-delà du travail des matériels chorégraphiques, les principaux efforts déployés en répétitions concernent effectivement des re-synchronisations. Le cas le plus emblématique serait bien sûr celui du *shooting*, dans la mesure où la coordination des *bullies*, de l'acrobate et de Shogo Yoshii est sans doute l'une des plus grandes fragilités du spectacle. Pour certains matériels, et en particulier les *jumpings* et le *hip hop*, le travail des rendez-vous est une révision des relations comptes/pas [chap. VI-2]. Des séquences comme le *floor* et les *hips* ont quant à elles la particularité de ne pas être entièrement comptées : les

71 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 188.

72 L'on peut notamment penser aux remplacements ponctuels de Shogo Yoshii par Kazunari Abe. Leur mise en place a nécessité un travail supplémentaire lors des générales de tournée [chap. IX].

73 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 139.

artistes procèdent alors à la révision des chemins de mouvements. Ce faisant, ils s'observent, et cherchent notamment à repérer les tops ou *cues* communs : un lever de bras, une descente au sol. Ces gestes agissent comme des repères car ils dessinent le groupe. Si chaque danseur roule ses hanches différemment, s'ils n'évoluent pas tous au même rythme dans les phrases chorégraphiques, si les phrases elles-mêmes ne sont pas tout à fait identiques, les passages entre les phrases, eux, tendent à être de véritables temps d'ensemble. C'est ainsi qu'au fil de la tournée, la séquence de sol des *hips* s'est vue légèrement transformée pour pallier à des problématiques récurrentes de synchronisation : afin de permettre aux danseurs les moins à l'aise de ne pas être dépassés par le rythme et la technicité de la danse, les artistes ont choisi d'insérer une pause (pose) au cœur du matériel. Cette courte suspension agit comme régulatrice des inégalités rythmiques et vient comme offrir un nouveau temps commun depuis lequel initier ensemble la seconde partie de la danse.

Remarquons à présent qu'il est une troisième modalité de répétitions que nous n'avons pas encore évoquée : la transformation des matériels chorégraphiques et musicaux. Elle est pourtant fondamentale, tant *Fractus V* n'a effectivement cessé de se transformer au fil de la tournée. Lister les matériels chorégraphiques ayant connu quelques transformations reviendrait à lister l'intégralité des séquences du spectacle. Au titre des changements les plus saillants nous pourrions mentionner la refonte du *solo* de Fabian Thomé suite à l'arrivée de Kaspy N'dia, l'écriture d'un *solo* de Patrick Williams au terme des *jumpings*, ou encore la refonte des constructions scénographiques. Cette dernière, particulièrement laborieuse, me semble tout à fait exemplaire d'un souci animant la plupart des transformations : « To keep on getting tighter » (Johnny).

*Annemasse, 13 mai 2016, loges du Château-Rouge*

> **Johnny.** - We continue to work on the show, so the show continues to develop. For example by the première we weren't so tight, and we are pretty tight now, and we keep on getting tighter. That makes me like it more. I think it's not the most important thing, I think it's something which makes it perfect. I think the tightness is the ice on that cake. But I come from forms that are very synchronized, so I'm happy to see it develop like that.
>
> [...]
>
> **Martin**. - You were talking about the show that is still evolving... how do you feel about that? Is it like a difficulty for you to change things during the tour?

> **Johnny**. - No I love it, I love it. For example the most recent thing is that Larbi – not we but Larbi - has completed the stage design, because this is something that we didn't have time for. It was a stress and it didn't come to fluation. We survived, there were several nice pictures, but these pictures they didn't use all of the pieces[74].

En quoi la reprise des mouvements scénographiques participe-t-elle à la tenue du spectacle ? Une partie de la réponse se trouve dans les images créées pour les spectateurs : les danseurs évoluent dans un même rythme, se déplacent presque symétriquement dans l'espace, et construisent ensemble des formes géométriques closes – des triangles, un pentagone, *etc.* (fig. 18&19). Dramaturgiquement, il y a dans ce ballet ordonné les prémisses de la longue séquence du *tutting* qui le suivra, car c'est sur le plancher nouvellement disposé par les artistes-manoeuvres que Patrick Williams entamera seul une improvisation, avant d'être rejoint par Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Dimitri Jourde, puis Fabian Thomé. Le processus de construction scénographique est régi par un ordre géométrique droit et symétrique, ainsi que le sera le *tutting* auquel il laisse place. À travers cette transformation, Larbi Cherkaoui renforce l'une des armatures de la dramaturgie du spectacle : celle fondée sur la relation du politique au kinesthésique, ici de l'ordre politique à l'ordre chorégraphique[75]. Mais cette considération seule ne répond pas à notre questionnement : pour les danseurs, les causes du resserrement opéré par la transformation scénographique sont techniques avant d'être esthétiques.

---

74 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 164-167.
« Johnny. - Nous continuons à travailler sur le spectacle, donc il continue à se développer. Par exemple, nos relations n'étaient pas si étroites, si resserrées lors de la première, et je pense que nous sommes plutôt bien reliés aujourd'hui, et que nous travaillons à l'être toujours plus étroitement. C'est ce qui me fait apprécier le spectacle plus encore. Je ne pense pas que ce soit la chose la plus importante, mais je pense que c'est ce qui peut le rendre parfait, que l'étroitesse de nos relations est la cerise sur le gâteau. Mais je viens de formes qui reposent énormément sur la synchronisation, donc je suis heureux de voir que cette dimension se développe ici. / […] Martin. - Quand tu disais que le spectacle se développe toujours… Comment est-ce que tu te sens vis-à-vis de ça ? Est-ce que c'est une difficulté que les choses changent encore au cours de la tournée ? / Johnny. - Non j'adore ça, vraiment. Par exemple, récemment, Larbi – pas nous, mais Larbi – a finalisé le travail scénographique, parce que nous n'avions pas eu le temps de le faire lors de la création. C'était un réel stress et ça n'avait toujours pas trouvé sa fluidité. Nous avons survécu, il y avait malgré tout de belles images, mais ces images n'utilisaient pas toutes les pièces de la scénographie. »

75 Nous verrons plus tard que cette scène est également sous-tenue par un autre arc dramaturgique : celui de la migration des populations, des navires qui se déplacent, etc. [chap. XI]

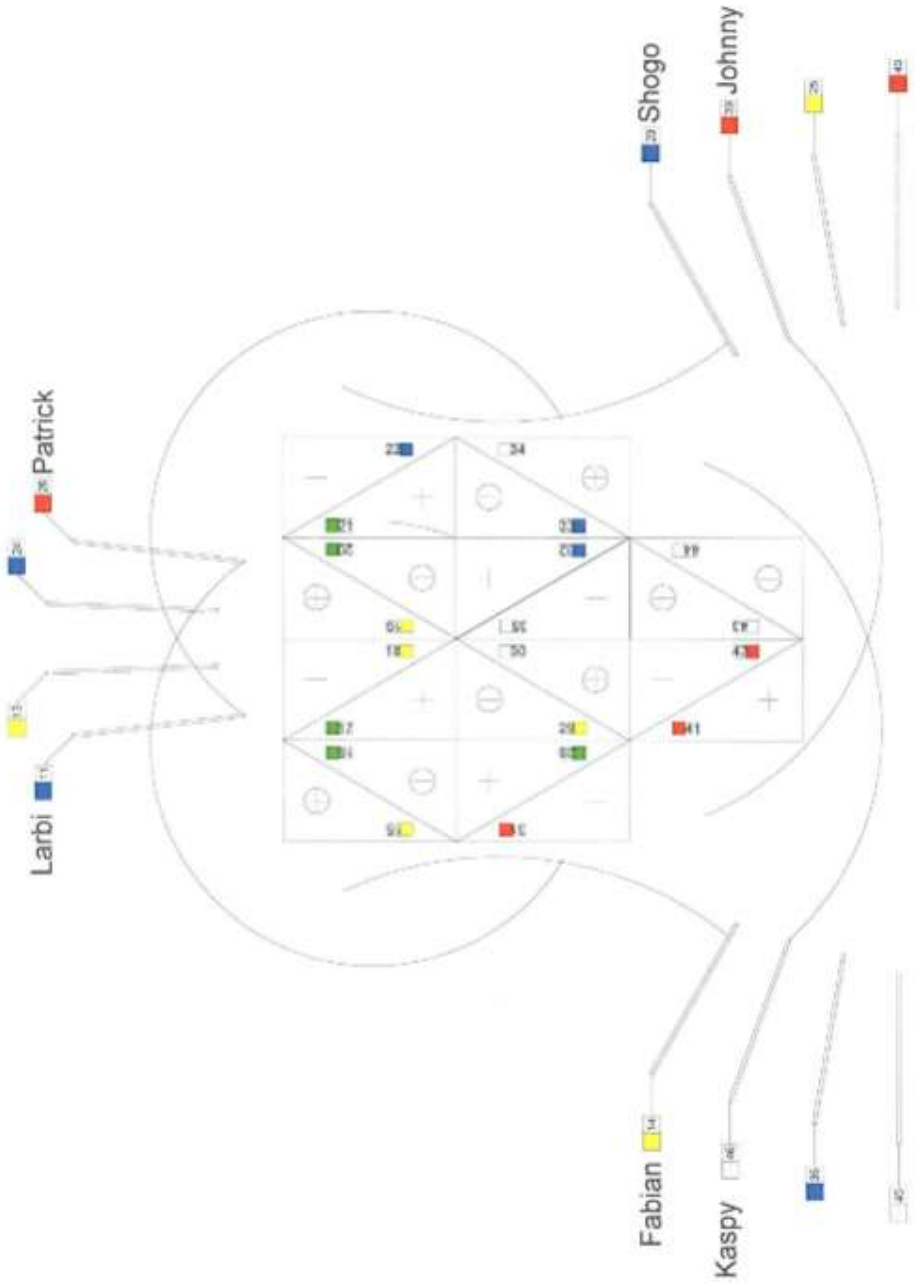



Figure 18. Plan des mouvements de la scénographie lors de la transition entre le *tutting* et le *shooting*. On peut y observer les dessins des déplacements dans l'espace, la répartition par interprète, la numérotation de chaque plaque ainsi que leur polarité.

Ce dessin correspond aux transformations effectuées en Suisse (on remarque notamment la présence de Kaspy N'dia).

Document fourni par la Compagnie Eastman

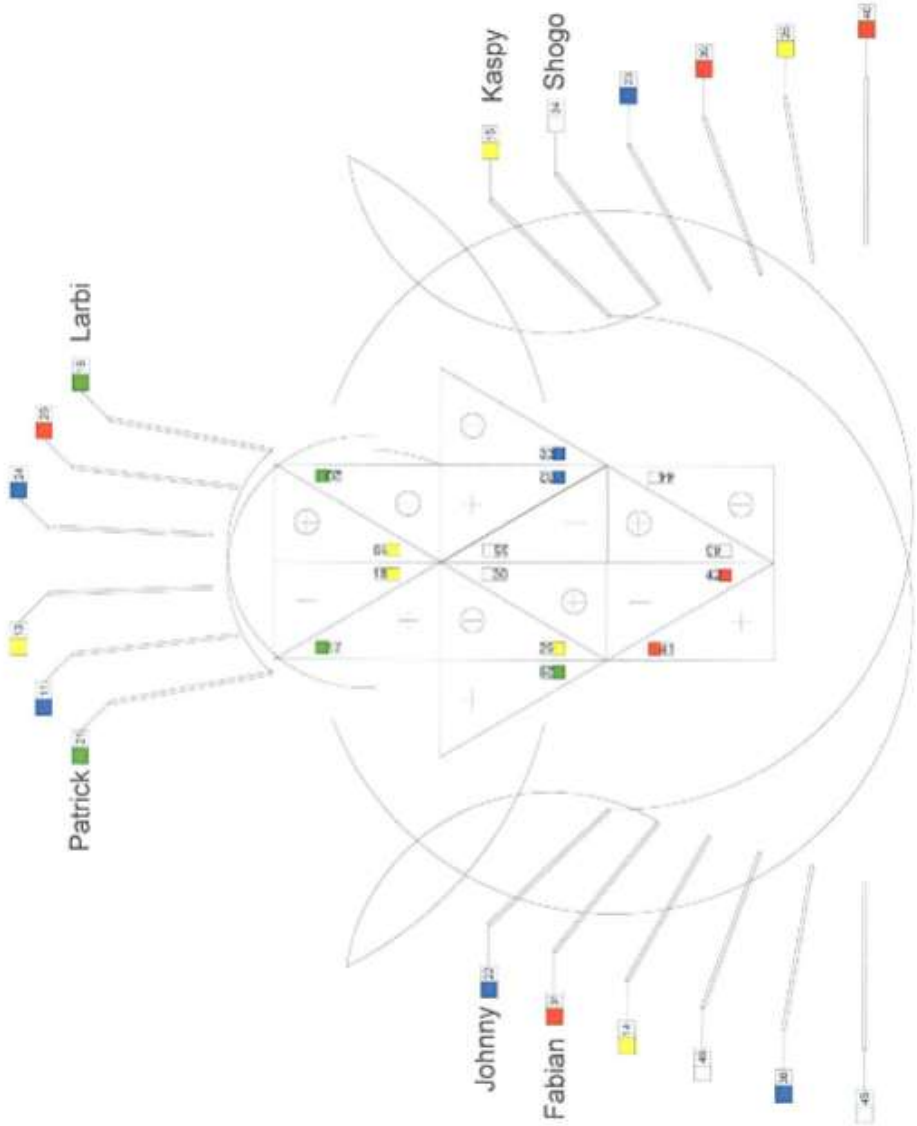



Figure 19. Suite. On peut ici observer le début de la formation sur chaque côté de la scène de l'arène au sein de laquelle Dimitri Jourde sera brutalisé. L'espace central d'où les panneaux sont récupérés pour être redisposés constitue l'espace de danse de Dimitri Jourde, le « territoire » s'amaigrissant de celui que l'on frappe avant de le faire fuir.

Document fourni par la Compagnie Eastman

« Faire des constructions[76] » (Dimitri) relie. L'une des raisons tient dans ce propos du philosophe Martin Heidegger : « Bâtir est déjà, de lui-même, habiter […] *C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir*[77]. » L'habitation saisie comme pratique (plutôt que comme statut) induit une attention environnementale ouvrant la voie à la construction. Agençant les panneaux scénographiques, les interprètes sont comme saisis par l'architecture mouvante du plateau, les mouvements de ses matériaux scénographiques, et peuvent ainsi nous rappeler ces joueurs d'échec décrits par Tim Ingold : « They are drawn to it, captivated by it, and open up to one another[78]. » Si « captiver » semble être un verbe relativement excessif dans le cas de *Fractus V* – « on bouge les *panels* » (Dimitri) – la situation décrite par l'anthropologue nous invite pourtant à considérer que l'habitation induit une forme d'attachement, d'implication et donc d'attention envers un espace et ceux qui le trament.

Plus précisément, et comme nos souvenirs des répétitions suisses nous le rappelleront [chap. IX-4], la construction scénographique est extrêmement exigeante attentionnellement du fait de la complexité du matériel scénographique et de son déplacement. Sur scène, 46 panneaux sont ré-agencés à plusieurs reprises par 9 artistes (sans compter leurs remplaçants). 40 panneaux en forme de triangles-rectangles ont une face blanche et une face noire, et ces faces varient sur la moitié d'entre eux – on distingue les deux types de colorations par un + et un -. L'on compte également 6 autres panneaux aux dimensions toutes uniques, dont quatre quadrilatères et deux triangles. Leurs déplacements par les artistes suivent des dessins précis dans l'espace, et s'effectuent régulièrement de manière coordonnée, par couple cour/jardin. Chaque panneau est numéroté et dispose d'une position définie dans la construction scénographique : aucun panneau ni aucun mouvement n'est interchangeable. Les panneaux sont entreposés dans différents tas entourant le plateau : l'ordre de leur entassement et de leur récupération est par conséquent également défini. Chaque confusion dans l'ordre de la construction a des répercussions sur la mécanique chorégraphique entière

76 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 145.

77 HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences* [1958], traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1971, p. 171-191, in INGOLD, Tim, « Bâtir, habiter, vivre », in Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 173.

78 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 27.

de la séquence, et se traduit toujours *in fine* par la rupture de la symétrie des déplacements dans l'espace pour compenser l'erreur. Au sortir de la résidence de la création anversoise, les artistes n'avaient que peu travaillés le dessin des déplacements, et n'utilisaient que 36 panneaux. Depuis la refonte en Suisse, tous les éléments sont utilisés, tous les trajets sont écrits et précisément coordonnés. Avec le *shooting*, le *building* est sans doute le matériel ayant entraîné le plus de mouvements d'exaspération ou de colères en répétitions, car son ordre lui confère un genre de fragilité extrêmement saillant, presque coupant. C'est d'abord en raison de l'extrême précarité des images qu'elle tente de créer pour les spectateurs que cette séquence constitue une pratique exemplaire de synchronisation pour la compagnie.

À ce point, je crois important de resituer le sens de cette reprise de la séquence scénographique dans l'histoire du spectacle lui-même. Appréhendée techniquement, la transformation chorégraphique opérée en Suisse a consisté en la poursuite d'un geste originel dans l'aventure de *Fractus V* : la création, et ici l'entretien, de situations de couplages entre interprètes. En un sens, les répétitions poursuivent et tendent à redéployer une politique d'écriture chorégraphique recherchée lors de la résidence, laquelle était précisément fondée sur la recherche d'agencements intensifiants : des événements chorégraphiques et musicaux au cours desquels l'association des corps et des notes produira une puissance collective outrepassant les potentiels de chaque être saisi isolément. Travailler la chorégraphie consiste alors à soigner ces agencements, et parfois même, à affiner ceux que la brièveté du temps de création n'avait permis de pleinement développer. Entendons donc que, davantage que par les dessins des mouvements eux-mêmes, les artistes se rassemblent et se retrouvent d'abord temporellement, en des rythmes, des notes, des événements de convergence – et spatialement, si l'on considère aussi les attentions portées aux déplacements dans l'espace, aux dessins du groupe, lesquels en réalité sont également les fruits de synchronisations : ce n'est pas le déplacement d'un panneau qui génère les images du *building*, mais le déplacement d'un panneau dans le même temps qu'un partenaire.

## 3. Re-spectare

À Annemasse, comme plus tard à Amsterdam, et encore plus tard à Rennes, je m'aperçois que l'exposition du spectacle sur les scènes européennes et américaines a profondément

transformé la consistance du groupe d'artistes : un genre d'esprit de corps parfois m'apparaît. Non pas que l'équipe formerait désormais une communauté soudée sur et hors scène, ni que ses membres auraient enfin découvert les atomes crochus leur permettant de tous fonder des amitiés. Non. Je crois que les ferments de l'esprit de corps de la compagnie sont tout autres : ils reposent sur une forme d'attentionnalité respectueuse. J'emprunte ici le terme à Fabian Thomé, qui l'emploie tant pour qualifier ce qu'il s'est passé lors de la création, que ce qu'il se joue à présent en représentation et en répétitions – ou plus précisément, lors des répétitions aux atmosphères agréables (ce qui exclue *a priori* les plus récentes, si je m'en réfère aux propos du danseur madrilène et de l'acrobate [chap. IX-9&10]).

Qu'est-ce donc que le respect dont il est ici question, pourquoi l'ai-je qualifié de « forme d'attentionnalité », et en quoi participe-t-il des gestes de soin de l'objet chorégraphique pratiqués en répétitions[79] ? Reprenons la discussion avec Johnny Lloyd là où nous l'avions arrêtée.

*Annemasse, 13 mai 2016, loges du Château-Rouge*

> **Johnny.** - [The pictures we made with the stage design] didn't use all of the pieces, and we all forgot about that : these pieces were going with us in the truck and they just stayed backstage. And we also considered that there was a designer (*design ?*) for this. And Larbi didn't forget and figured it out. And for me that's very important. It feels good to use all of the pieces, because for a piece called *Fractus* which is about breaking apart and putting back together, we should definitely use all of the pieces.[80]

Ré-écoutant, ré-écrivant et re-lisant ces propos, je ne manque pas d'être surpris par l'attention prêtée par le lindy hopper au scénographe, Herman Sorgeloos[81]. Je ne l'ai jamais

---

79 Pour les enjeux de l'attention respectueuse en situation de spectacle, voir [chap. XII-2].

80 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 167.
« Les images que nous créions avec les pièces de la scénographie n'utilisaient pas toutes les pièces, et nous avons tous oublié ça : ces pièces nous suivaient dans le camion et restaient à l'arrière de la scène. Et nous avons aussi considéré qu'il y avait un concepteur (un but ?) pour ça. Larbi n'a pas oublié et a réfléchi à ce sujet. Et pour moi, c'est une chose très importante. Je trouve cela bien d'utiliser toutes les pièces, parce que, dans une pièce intitulée *Fractus* qui traite de ce qui se brise et ce qui se rassemble, nous devrions de toute évidence utiliser toutes les pièces. »

81 Techniquement, au*x* scénographe*s,* puisque Larbi Cherkaoui en est le co-auteur de la scénographie. Reste qu'Herman Sorgeloos en est le principal concepteur technique.

rencontré, ni au cours de la création, ni au cours de la tournée ; j'ai seulement appris de Larbi Cherkaoui qu'ils ont confectionné ensemble la scénographie aux alentours du mois de mars 2015, soit quelques mois avant le début du travail de résidence à Barcelone. Mais peut-être Johnny Lloyd ne parlait-il pas du scénographe. Le qualité de l'enregistrement laisse planer un doute intrigant : le danseur parlait-il du « designer » de la scénographie, ou du « design » des pièces délaissées par la première mouture de *Fractus V* ? Les grésillements d'un dictaphone de ne pas trancheront pas.

Reste l'observation suivante : le lindy hopper et ses partenaires ont considéré le scénographe et/ou les éléments inutilisés de la scénographie. Le geste pourrait paraître curieux : pourquoi « considérer » ces 10 panneaux oubliés au fond du camion de tournée ? La réponse me semble tenir à quelque chose d'aussi anodin que capital dans le développement de *Fractus V* : à en croire Sharp, ainsi que quelques sentiments de terrain, Larbi Cherkaoui est un homme relativement têtu, et ce tout particulièrement lorsqu'il est question de trouver, c'est-à-dire dire de faire, une place pour tous les invités – panneaux ou humains. Et certains de ses compagnons dont le lindy hopper partagent de toute évidence cet entêtement. L'arrivée de Kaspy N'dia comme de ces triangles et autres quadrilatères au cœur du spectacle en sont d'intrigants déploiements : le premier a rejoint l'équipe un mois après la première, les seconds sept. Le premier n'a cessé depuis lors de se faufiler de matériels en matériels, jusqu'à participer aujourd'hui à *Sanctus*, au *flamenco*, à la séquence scénographique, au *solo* de Fabian Thomé, aux *jumpings* et à *Adieu paure*.

*Barcelone, 16 janvier 2016, terrasse d'un hôtel*

> **Kaspy.** - Oui pour *Fractus* j'ai pas composé la musique, mais je suis entré dans la musique qui était déjà, dans les musiques qui ont été déjà composées par les amis. J'ai eu un problème à Kinshasa, après on m'a donné le visa. Je suis allé terminer *Genesis* à Londres et après on est parti en Allemagne. Bon ils sont commencé à jouer, Larbi m'a demandé juste d'écouter ce qui était joué et voir comment je pouvais intégrer le groupe. Ce que j'ai beaucoup aimé, c'est qu'au début j'étais pas prévu pour jouer sur scène en même temps le soir même. Je devais d'abord répéter, m'intégrer, voir le spectacle en dehors, et puis imaginer un peu plus. Et après quand j'ai improvisé dans la chanson avec Fabian, quand Fabian est en train de danser en solo, Larbi était en Belgique, on lui a envoyé la vidéo et il a dit « woua c'est très bon » et il m'a dit : « Bon tu joues directement. » Donc on est montés sur scène et le public aimé parce qu'il y a eu beaucoup d'applaudissements. Maintenant je m'intègre de plus en plus.

> **Martin**. - Oui tu intègres de plus en plus de chansons c'est ça ? Avec *Sanctus* au début. *Adieu Paure...*
>
> **Kaspy**. - ...à la fin. Oui, je suis vraiment en train d'intégrer la pièce quoi. Voilà. Y a une chanson après la partie *hip hop* là, et cette chanson aussi on a imaginé des choses, et ça commence vraiment à se familiariser avec ma voix et la musique faite par les amis[82].

Qu'est-ce que considérer ? Prêter une attention, certes. Une attention soutenue, même. L'on pense à la formule d'Erving Goffman : « Par *considération*, nous avons eu tendance à exprimer le calcul, non l'estime[83]. » Mais peut-être plus encore : considérer pourrait traduire une forme d'attention inclusive, ou plutôt incluse.

L'étymologie du verbe pourrait au premier regard apparaître tout à fait étrangère à ce qu'il se joue dans les salles noires que nous fréquentons : considérer, suggère le Littré, signifiait considérer les astres. *Cum-sideralis* (de *sidus*, astre). L'on en resterait là – ou plutôt, l'on n'en serait pas arrivés là – si Fabian Thomé n'avait qualifié, à Amsterdam, la connexion au sein de la compagnie d'« astrale[84] ». Le premier sens que nous pourrions donner à la référence cosmique est celui d'une forme de pensée d'une d'inséparation différenciante : les astres brillent chacun de leurs feux mais sont tenus ensemble par la force de l'arrière-fond ténébreux dont ils sont indifféremment. En rester là ne serait pourtant qu'avancer timidement sur le chemin ouvert par le danseur madrilène. Contempler les étoiles, par une nuit dégagée, sait parfois provoquer un retournement : l'on se sent soudainement nourri et défait, rassuré et indistinct, compris et embrassé, et peut-être attristé à l'idée de les perdre de vue en retournant en ville c'est-à-dire attristé de ne plus partager leurs traits dans un instant commun. Par cette nuit là, une évidente sensation d'appartenance point, à condition d'entendre le terme en un sens massumien :

---

82 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Kaspy N'dia », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 222.

83 GOFFMAN, Erving, *Communication Conduct in an Island Community*, thèse de doctorat non publiée, Université de Chicago, 1953, p. 103, in WINKIN, Yves, « La notion de rituel chez Goffman : de la cérémonie à la séquence », *Hermès*, n°43, 2005, p. 70. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-69.htm

84 « Si on va tous dans le même chemin, même si on parle pas tous la même langue, c'est une connexion je sais pas si c'est le mot adéquat mais astral un peu, une connexion astrale qu'il y a, et ce spectacle pour moi c'est quand même astral quoi, et vrai ce qu'on vit aujourd'hui pour aujourd'hui quoi… donc ouais… ». Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.

> **Appartenance.** Dans l'affect, on n'est jamais seul. […] [Les affects] constituent l'angle de notre participation à des processus qui nous dépassent. L'affect intensifié s'accompagne d'un sens élevé de notre intégration à un champ de vie plus vaste : un sens d'appartenance plus élevé aux autres personnes et aux lieux[85].

Comment Kaspy N'dia et les panneaux oubliés peuvent-ils appartenir au champ de vie que les membres de l'équipe avaient commencé à former[86] ? La question demande… considération. C'est en invitant et en appréciant la puissance affective de ces derniers au sein de l'objet chorégraphique que la réponse est tranchée. En les considérant, c'est-à-dire en observant l'éclat de leurs feux dans le micro-cosmos de *Fractus V*, les artistes choisissent de leur aménager des espaces d'affections. Ils leur offrent la possibilité de participer à la danse affective qu'il se joue, la possibilité d'affecter et d'être affecté. Les panneaux forment de nouvelles images, invitent à de nouveaux déplacements, à de nouvelles synchronisations. Le chant de Kaspy N'dia porte Fabian Thomé, les artistes entament un dialogue.

En quoi ces « considérations » nous permettent-elles d'avancer dans notre étude de l'attentionnalité respectueuse mentionnée précédemment ? Il apparaît que « respecter la place de chacun[87] », - qui est un geste nodal du temps de répétition selon Fabian Thomé -, signifie précisément porter une attention aux placements de chaque membre de la compagnie sur un échiquier affectif. Ainsi que le rappelle Yves Citton, respecter consiste à *re-spectare*, à re-regarder[88]. Re-regarder ne signifie pas seulement « regarder à nouveau », mais plutôt plutôt, pour ré-emprunter la formule de François Laplantine, « intensifier un premier voir[89] ». Si je tiens pour une évidence que re-specter les étoiles m'aide à être au monde, les artistes de *Fractus V* tiennent pour une évidence que c'est par le re-spect qu'ils se vouent que la

---

85 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 213.

86 Ce n'est que par attachement au « relativisme axiologique radical » de Spinoza que je semble mettre le chanteur de Kinshasa et les panneaux sur un pied d'égalité : il va de soi qu'ils diffèrent en puissance. Reste que le geste à l'origine de leur intégration me semble, si ce n'est identique, du moins comparable : il est une invitation à prendre place.
Pour le « relativisme axiologique radical » de Spinoza, voir : LORDON, Frédéric, « Affects et croyances. Finance, économie, politique », conférence donnée à la Maison du Théâtre d'Amiens le17 novembre 2017 dans le cadre de *CitéPhilo – Lille Hauts-deFrance*.« Affects et croyances. Finance, économie, politique », conférence donnée à la Maison du Théâtre d'Amiens le17 novembre 2017 dans le cadre de *CitéPhilo – Lille Hauts-de-France*. [en ligne] Propos retranscrits par l'auteur.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=MSZVypYQLVo

87 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 188.

88 Yves Citton, « Spinoza médiologue ? Spinoza écologue ? Discussion de Éthique II, 14-29 », *loc. cit.*

89 François Laplantine, *La description ethnographique*, *op. cit.*, p. 18.

compagnie, et avec elle l'objet chorégraphique, pourront être au monde. Et tout manquement à cet accord implicite ne saurait qu'inviter quelques foudres à s'abattre sur une communauté déjà précaire.

J'assiste le 26 mai à une telle scène, après la représentation. Environ une heure plus tôt, sur le plateau du Théâtre National de Bretagne, Fabian Thomé finit son *solo*. Patrick Williams n'apparaît toujours pas à cour, c'est pourtant lui qui doit conclure (ou interrompre) son partenaire en lui infligeant un coup de poing faisant office de transition avec la séquence de la *battle*[90]. Le danseur madrilène, pour compenser, effectue quelques cercles au plateau avant de finalement voir son partenaire arriver. Environ une heure plus tard, donc, Fabian Thomé fulmine dans le foyer : « Je rêve quoi, ça me met hors de moi, ça fait plein de fois que je lui dis : "Patrick est-ce que tu pourrais arriver plus tôt s'il te plaît." Parce que moi sinon je me retrouve là à faire un cercle complètement ridicule, ridicule, t'as pas vu ? Ça c'est pas professionnel pour moi, c'est un manque de respect[91] ! » (Fabian) Il faudra attendre que l'intéressé sorte de ses vestiaires pour que les danseurs s'expliquent et que la situation s'apaise quelque peu. Le respect des synchronisations est l'une des pierres angulaires autant qu'une fragilité pour *Fractus V* ; elle est, par conséquent (?), l'objet privilégié des répétitions.

Reprenons. Au sein de la compagnie, répéter, soigner l'objet chorégraphique, consiste avant tout à soigner des espaces de synchronisations affectives en devenir. Cette pratique demande une mise en partage du temps. Elle nous suggère que le temps n'est commun qu'à condition d'être tramé de circulations affectives. L'enjeu qui les préoccupe consiste en l'éveil et l'intensification de ces circulations, que cela passe par l'accordage des instruments, la balance, ou la (re)écriture d'une séquence chorégraphique. En ce temps de travail, l'opération maîtresse est une opération attentionnelle que l'on nommera « considération », ou « attention respectueuse ». Par l'échauffement de sensations d'appartenance qu'elle fait naître, par la densification d'un champ de vie qu'elle provoque, celle-ci prépare les interprètes à se resserrer affectivement. Car en effet, ce resserrement (*tightening*) ne semble pouvoir advenir qu'à une seule condition : celle du partage d'un foyer de sensibilité, lequel,

90 [FRV : 41' - 41'20]
91 Notes de terrain du 26 mai 2018.

en quelque sorte, est irrigué par, et irradie, les affects de chacun des membres de la compagnie.

Considérons à présent que les répétitions de tournée ne sont pas seulement concernées par l'écriture car elles pensent toujours à l'imminence de la danse. La question implicite qu'elles tentent de résoudre pourrait être celle si souvent formulée par Yoann Bourgeois : « Est-ce que vous êtes prêts ? » Oui, car cette danse à venir ne demande pas seulement de s'entendre sur une partition claire et bien écrite, elle demande aussi une disposition à l'engagement sur le plateau, une disposition au danser-ensemble, une disposition à la traversée du spectacle. J'entends par là que si l'écriture est souvent au centre des répétitions, elle n'en est pas pour autant au cœur, c'est-à-dire au cœur battant. La partition est l'objet d'une attention commune, mais en tant que telle, elle amorce d'abord des retrouvailles, attise le foyer. Et c'est autour de ce foyer que (re)commence toujours à s'assembler ou à se constituer la compagnie, comme un cyclone autour de son œil.

## 4. Le grouillement d'un champ de vie

Le foyer dont je parle n'a rien d'une pure métaphore dont la seule vertu serait de structurer mon argumentaire, comme il n'a rien d'un actuel feu de bois, circonscrit par quelques pierres, et brûlant en plein cœur d'un théâtre. Alors, en quoi *consiste*-t-il donc ? Quel est son lieu ? Quel est son temps ? Répondre à ces questions nous impose, à notre tour, de reconsidérer posément quelques bribes de répétitions.

« Fragments de vies imaginaires de danseurs »

/!\ Détour (presque) fictionnel /!\

Dans quels espaces sommes-nous ? Des salles de spectacles, bien sûr. Plus ou moins grandes, aux plateaux plus ou moins larges et plus ou moins profonds, parfois de plan-pied, *etc*. Mais nous sommes aussi dans des couloirs, des escaliers, des ascenseurs, lesquels nous permettent de circuler de la scène aux loges, au foyer proprement dit (la salle de vie), aux douches, au hall de l'entrée des artistes (où l'on salue régulièrement le ou la vigile, où l'on signe parfois un registre). Il arrive que l'on prenne un temps devant cette entrée, hors du

théâtre, dans la rue ou le plus souvent dans une cour intérieure, pour respirer, pour discuter avec un fumeur, pour prendre le soleil. Très occasionnellement, on rentre dormir dans sa chambre d'hôtel, à condition qu'elle ne soit pas trop loin. Il n'est pas encore l'heure de se faufiler au café du théâtre, dans une salle de réception aux couleurs de BNP Paribas, ni dans les bistrots de la ville : ces espaces attendront la fin du spectacle. À ce sujet, quelle heure est-il ? Entre 15h et 20h, environ. Ou plutôt, entre 16h30 et 20h, si l'on a passé la deuxième année de tournée. Voire même entre 19h et 20h, parce qu'il n'y avait pas de répétitions à proprement parler aujourd'hui, parce que l'on a déjà joué la veille et sans doute l'avant-veille, parce que l'on n'a pas à faire de *sound check*, et parce que l'on vient juste à temps pour s'échauffer physiquement et socialement et se tenir prêt. Le tout en une heure ? Oui, parce que l'on est professionnel, donc on se connaît – on se connaît soi-même et on connaît ses partenaires, on connaît ses besoins, et, surtout, on est confiants parce que l'on sait que les connexions (affectives et attentionnelles) et les matériels reviennent aujourd'hui automatiquement (ou presque). Et qu'est-ce l'on fait, au cours de ces répétitions ? Hé bien, on s'échauffe, on discute en s'échauffant, on rigole, on reste dans son monde, on peut faire la gueule, le plus souvent on répète des matériels, voire on effectue une générale, surtout si les techniciens en ont besoin. Aussi on s'accorde, on fait le *sound check*, on va voir le *tour manager* pour discuter de son trajet retour, du défraiement de son taxi aller, du défraiement de la journée en cours. On prend une séance avec le physiothérapeute invité par Larbi, on se dit qu'il est allé un peu fort sur le parfum, on passe des coups de fil, on fait une sieste, on envoie certainement quelques messages, on fait à manger (du riz), on mange, on grignote ce qui nous est offert sur la table de *catering* (fruits, biscuits, amandes, chocolat), on jeûne, on continue de discuter dans les canapés du foyer, on fume une cigarette, on médite, on fait une prière, on chante, on se change, on se dit *toï toï toï*. "On". C'est-à-dire un peu tous, mais pas nécessairement. On aurait pu dire : "Certains." Oui, car quand certains répètent un matériel, un autre peut répéter son solo, ou (mais rarement) n'être pas encore arrivé. Quand certains chantent, les autres souvent écoutent en s'étirant. Quand certains dorment, d'autres s'isolent pour écouter de la musique, et il se peut que l'un d'entre nous soit au plateau pour jouer d'un instrument, travailler exceptionnellement avec un remplaçant. On tourne un peu, on se retrouve quoi... soi-même, son corps, l'équipe, un peu tout.

/!\ Fin du détour fictionnel /!\

Qu'est-ce que cet agrégat de lieux, de temps, de gestes ? La question s'adresse ici au langage théorique. Le danseur et l'ethnographe, eux, sentent bien ce qu'il est : un mélange de répétitions dont on ne saurait dissocier les dimensions spatiales, temporelles et sociales. Un mélange parmi lequel s'est manifesté le foyer de la compagnie, sans pour autant que l'on puisse dire : c'est un ensemble de lieux, ou c'est une période de la journée, et encore moins, c'est une suite de gestes. Le foyer de la compagnie, en tant que faisceau de flammes, est un champ ou une nappe[92] de mouvements hantant le fond de l'air des répétitions. Sa nature est chorégraphique, à condition seulement de ne pas réserver la chorégraphie aux déplacements du corps humain dans l'espace [chap. III], et de l'étendre ici aux mouvements de l'air, de la lumière, de la température, des humeurs (joies, tristesses, ennuis), et même, des systèmes digestifs (le repas du midi qui est resté sur l'estomac). Tous les êtres habitant le théâtre à ce moment là n'y ont pas droit de cité, ou plus exactement, tous n'y concourent pas avec la même puissance. Les principaux artisans de ce champ sont les interprètes de la compagnie, leurs instruments, les techniciens, le *tour manager*. Et, mais dans une moindre mesure : un doctorant, un thérapeute, quelques employés ou intermittents du théâtre d'accueil.

L'évidente difficulté de notre entreprise de description du foyer tient dans son caractère fuyant : comment saisir conceptuellement une forme d'agitation dans un paysage ? Des courants affectifs travaillant les membres d'un groupe ? Délaissons un temps le concept même de foyer, afin d'apprécier plus généralement ce qu'il se trame dans le paysage intérieur des théâtres. Dans son ouvrage *The perception of the environment*, Tim Ingold propose peut-être une piste de réponse en détournant le concept même de paysage, *landscape*, pour en faire un « *taskscape*[93] », ou « paysage des activités[94] ». Définissant les tâches comme « any practical operation, carried out by a skilled agent in an environment, as part of his or her normal business of life[95] », et donc, par extension, comme « the constitutive acts of dwelling[96] », l'anthropologue en vient à la proposition suivante :

92 Au sens des nappes musicales.

93 Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 194.

94 Traduction proposée par Maryline Pinton dans : Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 24. Nous garderons ici le terme *taskscape* pour sa concision.

95 Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 195.
« Toute opération pratique, réalisée par un agent habile au sens d'un environnement, et faisant partie de son train de vie habituel. »

96 *Ibid.*

> Just as the landscape is an array of related features, so – by analogy – the taskscape is an array of related activities. And as with the landscape, it is qualitative and heterogeneous: we can ask of a taskscape, as of a landscape, what it is like, but not how much of it there is[97].

L'écho entre le *taskscape* de Tim Ingold et notre description fictive des répétitions tient d'abord dans cette formule : « The taskscape is an array of related activities[98] ». Leur matière est faite de gestes, entrepris dans un espace situé, et plus ou moins reliés les uns aux autres : l'on repense à Patrick Williams s'étirant en écoutant les airs d'*Adieu paure* chantés par ses partenaires, à Fabian Thomé travaillant son *solo* lorsque ses partenaires reprennent le début du *hip hop*, à Dimitri Jourde effectuant quelques pompes tandis que trois danseurs entament les *hips* à seulement quelques mètres de lui. Si l'on regarde ces chevauchements à la manière de polyphonies, l'on comprend pourquoi la première préoccupation de l'anthropologue consiste à saisir les caractéristiques temporelles du *taskscape*, et pourquoi il s'accompagne dans cette entreprise des écrits de la philosophe Susanne Langer au sujet des notions mêmes de rythme et de polyrythmie. C'est donc dans une approche « rythmologique[99] » des répétitions que l'on s'engagera.

Tim Ingold développe trois propositions au sujet de la temporalité du *taskscape*. La première suggère que le *taskscape* est rythmique et non chronologique, au sens où sa temporalité lui est en quelque sorte endogène et non métronomique, car elle se trouve tracée depuis l'intérieur par les cycles des tâches qui le constituent : « Langer has argued that the essence of rhythm lies in the successive building up and resolution of tension, on the principle that every resolution is itself a preparation for the next building-up[100]. » La seconde proposition constate à son tour que les différents cycles observés sont reliés entre eux par une opération que l'anthropologue nomme une résonance, de telle sorte que le *taskscape* lui-même soit comparable à un « pattern of resonances[101] ». La dernière proposition, enfin,

---

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, *op. cit.*, p. 65.

100 Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 197.

« De la même manière que le paysage est un étalage de traits et de caractéristiques reliées les unes aux autres – par analogie – le champ d'activités est un étalage d'activités entre elles. Comme le paysage, il est qualitatif et hétérogène : nous pouvons demander d'un champ d'activités, comme d'un paysage, ce à quoi il ressemble, mais non combien il y en a. »

101 *Ibid.*

suggère que « [as] music exists only when it is being performed […] the taskscape exists only so long as people are actually engaged in the activities of dwelling[102] ».

L'une des fragilités, ou l'un des tours de souplesse, de la caractérisation ingoldienne du *taskscape* me semble d'abord reposer dans la difficile délimitation du champ de résonances dont il est question. En proposant une analogie avec « [an] orchestral performance[103] », l'anthropologue laisse précisément en suspens la question de la composition de l'orchestre lui-même. Le 25 mai 2018, aux alentours de 16h30, Shogo Yoshii travaille au *taïko* dans l'enceinte du théâtre, Fabian Thomé discute avec André Arnout de la Porte dans la cour intérieure du théâtre, Kaspy N'dia est allongé sur un canapé du foyer : partagent-ils le même *taskscape* ? Peut-on qualifier les tâches qu'ils entreprennent de reliées ? La question n'appelle pas de résolution trop tranchée, seulement la reconnaissance d'un chromatisme ici fondamental. Les membres de la compagnie sont plus ou moins reliés. De la quasi-indifférence du danseur madrilène aux sonorités des percussions - car il se voit trop occupé à faire part au *tour manager* d'une discorde avec l'administrateur financier - , à la soudaine improvisation dansée de l'un de ses partenaires présents sur scène, en passant par cette phrase lancée dans le foyer par le chanteur de Kinshasa – « il travaille dur ses instruments aujourd'hui » –, l'on constate que le champ de répétitions se caractérise par l'hétérogénéité de ses gradients d'affections. Et pour cause : tout le monde ne partage pas encore le même *focus*, tout le monde ne se soumet pas encore aux mêmes affections. Et quand bien même la générale ou l'entretien d'un matériel demandent une attention commune, celle-ci demeure encore fragile : « En fait une générale pour moi, ce qui est intéressant c'est que chacun la fait pour soi, de savoir ce qu'on a besoin de faire, et il faut savoir un peu les impératifs de la lumière, ils ont besoin que tu fasses quoi, la musique, ils ont besoin que tu fasses quoi, mais tu ne peux pas non plus tout faire[104]. » (Dimitri) C'est pourquoi Dimitri Jourde, à Londres, peut s'étirer au plateau en pleine générale sans trop se soucier de la danse de ses partenaires.

---

102 *Ibid.*

103 *Ibid.*, p. 196.

104 « Mais tu ne peux pas non plus plus tout faire » : l'entretien a été réalisé le lendemain de tensions avec les techniciens. [chap. IX]
Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 139.

C'est pourquoi Jason Kittelberger, à Berne, peut venir au centre de la scène vérifier un éclairage sans se soucier du solo que Patrick Williams danse à un mètre de lui.

C'est pourquoi il m'est possible de décrire ce qu'il se passe dans trois espaces (le plateau, le foyer, la cour intérieure) à seulement quelques minutes d'intervalle : le temps de répétitions est propice aux circulations, aux va-et-vient, aux discussions de couloirs, de canapés, de fauteuils. Nous sommes ensemble mais pas tout à fait. Entre chien et loup – parfois plus chien, parfois plus loup, mais toujours oscillant. Les artistes se retrouvent pour travailler les *jumpings*, puis ils se dispersent un peu, vont chercher à boire, font un tour de plateau, échangent quelques mots, puis ils se retrouvent pour travailler les mouvements de la scénographie, puis se dispersent à nouveau. Lorsqu'ils font une générale, les dispersions interviennent entre les matériels chorégraphiques : car effectivement, et de manière tout à fait significative, là où le spectacle brode des transitions, la générale marque des pauses ou des suspensions. À la suite du travail au plateau, les interprètes arpentent le théâtre. Quelques uns s'assemblent pour discuter. Puis (presque) tous se retrouvent avant l'ouverture de la salle au public pour travailler le chant. Ils s'éparpillent à nouveau, mais moins loin : en loge pour se changer, au plateau pour s'étirer une dernière fois, chantonner dans leur coin. En somme, la compagnie évolue comme un accordéon, de manière à ce que l'on ne puisse pas simplement dire : le groupe se resserre progressivement avec le temps jusqu'au lever de rideau. Non, il se serre, se desserre, se resserre, re-desserre, *etc*. Même dans les derniers instants, certains apprécient d'être entourés[105], d'autres préfèrent la solitude pour « avoir le silence dans la tête, ne rien penser[106] » (Fabian), quand ce n'est pas pour « se poser » en raison d'une fatigue latente. Aucun geste de répétition n'aura jamais la force agrégeante du « clap » de Larbi Cherkaoui frappé au moment du lever de rideau[107].

Est-il trompeur, donc, de dire que même éparpillés aux quatre coins du théâtre les artistes forment un groupe ? Est-il trompeur de supposer que, lorsque Shogo Yoshii est au plateau, Fabian Thomé à l'entrée des artistes, et Kasspy N'dia au foyer, ils habitent un même champ

105 « Martin. - Et est-ce qu'il y a un période où tu t'isoles ? / Dimitri. - Non pas vraiment, ça dépend vraiment… hier j'étais plutôt comme ça, mais normalement j'aime plutôt être avec les gens quoi, plutôt que d'être seul. C'est plutôt si je suis crevé, si ça va être difficile, je me pose. » Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 141.

106 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 188.

107 Inaudible pour le public.

de résonances ? Ne font-ils groupe, et ne constituent-ils un champ, que lorsqu'ils sont actuellement tous au plateau, répétant les *hips*, effectuant une générale, chantant *Adieu paure* ? L'analogie orchestrale de Tim Ingold nous pose à nouveau plus de questions qu'elle ne nous livre de réponses. Arguant que « music exists only when it is being performed[108] », l'anthropologue affirme que « the taskscape exists only so long as people are actually engaged in the activities of dwelling[109] ». Or, pour l'artiste saisi entre le début d'une répétition et la fin d'une représentation, *dwelling is not only performing* : *dwelling is also eating, sleeping, walking around, having a phone call*, *etc*. L'une des clefs de la consistance du *taskscape* des répétitions de tournée repose peut-être dans un terme : *dwelling*[110]. À travers des activités hétérogènes, la compagnie entière *is dwelling the theatre* : cela ne signifie pas seulement qu'ils y sont situés, qu'ils gestent en cet espace, mais plutôt qu'ils y sont polarisés[111]. Et cette polarisation ne se résume pas à « la préparation du spectacle ». Bien sûr, cet horizon est central lorsque les artistes se retrouvent au théâtre. Néanmoins, à titre de nuance, je soulignerai que lorsque Dimitri Jourde téléphone à quelqu'un, ce n'est pas nécessairement pour mieux danser le soir même. Lorsque Johnny Lloyd échange avec Shogo Yoshii, ce n'est pas seulement pour échauffer leur relation en vue du spectacle, lorsque Woojae Park prépare un repas avec Elisabeth Kinn Svensson, il ne discute pas seulement avec la costumière. En répétitions, la polarisation des *artists-dwellers* est, je crois, d'un tout autre genre : il s'agit de vivre *en tant que* compagnie. Cela n'implique pas exactement de vivre en amis, bien que cela ne soit pas exclu, mais cela demande plus exactement de nourrir une familiarité, des attentionnalités, quelques présences communes.

Si le travail au plateau est un temps fort de la vie de la compagnie, c'est qu'il travaille sur l'objet qui est le plus commun à tous ses membres : la chorégraphie. Cette dernière, pour

---

108 Tim Ingold, *The perception of the environment, op. cit.*, p.197.
« La musique n'existe que lorsqu'elle est jouée. »

109 *Ibid.*
« Le champ d'activités n'existe que tant que les personnes sont actuellement engagés dans des activités d'habitation. »

110 « It is through *dwelling* in a landscape, through the incorporation of its features into a pattern of everyday activities, that it becomes home to hunters and gatherers. », Ingold, Tim, « Human worlds are culturally constructed: against the motion (I) », in Ingold, Tim (éd.), *Key Debates in Anthropology*, Londres, Routledge, 1996, p. 116.
« C'est à travers l'habitation d'un paysage, à travers l'incorporation de ses caractéristiques dans le dessin des activités journalières, que ce dernier devient un foyer pour les chasseurs-cueilleurs. »

111 Au sens de « mis en tension vers ».

reprendre les termes du philosophe Bernard Aspe, est « l'indice d'une tension polarisante[112] », « un indice sans lequel la tension elle-même n'existerait pas – dans la mesure où elle a besoin, pour exister, de points où elle peut s'arrimer[113] ». C'est effectivement autour de la création chorégraphique, nous l'écrivions [chap. III], que l'équipe de *Fractus V* s'est constituée, c'est à elle que le groupe s'est arrimé. C'est elle qui fournit aujourd'hui le premier des « points d'ancrage du milieu d'individuation[114] » que constitue la compagnie elle-même. Il ne faudrait pourtant pas oublier, dans son ombre, la multitude des temps faibles au cours desquels se tissent de « tout petits liens fugitifs[115] », comme en cette fin d'après-midi du jeudi 24 mai, à Rennes. Lorsque j'arrive au théâtre aux alentours de 16h30, personne n'est au plateau. Je monte au foyer et découvre Larbi Cherkaoui dormant sur un canapé. Il aurait peut-être pu dormir dans sa loge personnelle mais, pour la première fois, je le vois dormir dans l'espace commun. Je me pose à proximité de la fenêtre, sort mon carnet, profite de quelques rayons de soleil. Fabian Thomé arrive peu après, et rapidement le danseur s'allonge sur le deuxième canapé, disposé en angle avec celui de Larbi Cherkaoui. Shawn Ahern[116], à son tour, entre, considère un instant le calme du foyer. Nous échangeons un sourire entendu à ce sujet, puis il s'allonge au sol, les jambes étendues à la verticale le long d'un mur. Curieusement, il ne s'étire pas au plateau, mais au foyer. Quand Johnny Lloyd nous rejoint, il prend d'abord place sur une chaise, consulte son téléphone, et décide ensuite de s'allonger à son tour sur un troisième canapé, disposé cette fois ci dans le couloir, à proximité de la porte du foyer. L'atmosphère, silencieuse mais familière, s'est ici érigée comme point d'ancrage mineur, attracteur de corps. Nous voilà ensemble, cohabitants, « contemporains[117] » plus que « concomitants[118] ».

> Roland Barthes distinguait (sans s'y attarder) dans l'un de ses séminaires deux notions : le *concomitant* et le *contemporain*. Le concomitant fait coexister des êtres et des objets étrangers les uns aux autres. Le contemporain suppose, lui, le partage de références communes[119].

---

112 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 66.
113 *Ibid.*
114 *Ibid.*
115 François Laplantine, *Quand le moi devient autre*, *op. cit.*, p. 102.
116 Qui remplace Dimitri Jourde sur plusieurs séquences du fait de sa blessure.
117 François Laplantine, *L'énergie discrète des lucioles*, *op. cit.*, p. 66.
118 *Ibid.*
119 *Ibid.*

Dans ces quelques lignes repose l'une des clefs nous invitant à enrichir le concept de *taskscape* associé aux répétitions. Ce ne sont pas seulement l'objet chorégraphique commun, la pratique du *dwelling*, et les situations occasionnelles de « propagations[120] » affectives qui font de l'équipe de *Fractus V* une compagnie. La sensation d'appartenance à la compagnie, au champ de vie de la compagnie, est irréductible à la temporalité du *taskcape stricto sensu*, car le commun dont elle émane n'est pas seulement toujours devant, mais également « en amont[121] ». Si « the taskscape exists only so long as people are actually engaged in the activities of dwelling[122] », alors nous faut-il admettre que l'existence de la compagnie, elle, n'est pas entièrement soumise à la pratique effective des répétitions. J'entends par là que lorsque les artistes se retrouvent au théâtre, ils ne retrouvent pas seulement d'autres interprètes avec qui il leur faudra travailler et partager du temps. Ils retrouvent ou plutôt réveillent un « milieu d'individuation[123] » chargé d'une histoire, c'est-à-dire déjà structuré par le passé, tout autant que toujours en voie de structuration (mais jamais à l'abri d'une déchirure). Ce milieu, que Bernard Aspe nomme une « intériorité commune[124] », ou « enveloppe[125] », n'est peut-être autre que le retour d'un temps commun.

> Il arrive que l'on se demande comment arrêter le temps […] Mais ce que l'on ne voit pas, c'est qu'un élément de réponse se trouve dans la vie ordinaire, avec ses régularités, ses habitudes, ses rituels dès lors qu'ils impliquent un accordage entre quelques êtres : tout ce qui est susceptible d'abriter le retour d'un temps partagé, dans l'exacte mesure où s'y déplie l'arrière-fond qui ne nous laisse pas devenir des figures isolées.
> Mais c'est aussi pour cette raison qu'on ne saurait supposer une sorte de permanence de l'enveloppe. Ou si l'on veut, il y a bien des moments où l'enveloppe n'existe que parce qu'elle est portée par chacun, sous la forme d'un savoir, d'une confiance. Mais cette confiance fait signe vers la possibilité du retour vers l'espace d'intériorité commune. Ce qui revient, c'est ce qui, du temps commun, a trouvé la forme d'un espace d'intériorité commune, susceptible de se reconstituer[126].

---

120 Pour mémoire [chap. III-4], j'emploie ici le terme de « propagation » et non de « contagion » en me référant à la distinction proposée par Bernard Aspe : « Mais pour qu'il y ait constitution d'un collectif transindividuel, même éphémère – lors d'une révolte par exemple – il ne suffit pas que des affects circulent. "Il y a collectif dans la mesure où une émotion se structure" ([Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, p. 121]) », Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p.5 2.

121 *Ibid.*, p. 86.

122 Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 197.

123 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 49.

124 *Ibid.*, p. 87.

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

Le jeudi 24 mai, à Rennes, assis contre la fenêtre, je regarde les danseurs pénétrer et se rappeler un à un l'intériorité commune de la compagnie. La puissance qui les attire en cette salle, qui les invite à y rester, à s'y déposer, à s'y reposer, à y composer tous ensemble un étrange paysage d'(in)activités, est à chercher dans le souffle du retour d'un temps commun, et avec lui, de ses structures relationnelles, émotionnelles. Il est vain de chercher les délimitations du champ de vie que l'on forme. L'on peut en revanche en apercevoir quelques structures, et quelques effets membranaires. Nous nous reconnaissons – et cette reconnaissance ne doit en rien être réduite à un savoir, à une forme de convention : elle est d'abord l'expression d'une familiarité, d'une structure affective, d'une sensation d'appartenance. La chose est bien connue des ethnographes : un sourire et une main qui se lève pour saluer mon retour, une embrassade, « nice to see you again ». Dans l'enveloppe du temps partagé, nous reconnaissons ce qui est avant nous, ce que Bernard Aspe, à la suite du poète Rainer Maria Rilke, nomme « l'arrière-fond[127] » de la compagnie. « Ah oui tu étais là à Barcelone hein ? Rappelle-moi ton prénom ? » (Sharp). La prégnance de cet arrière-fond, sa structuration, sont les raisons pour lesquelles l'enveloppe de *Fractus V* ne peut être considérée comme seulement éphémère, et ce quand bien même son objet – la chorégraphie – semble l'être, et ce quand même son existence même est rythmée par une intermittence irrégulière. C'est pourquoi je tiendrai ici que les répétitions sont précisément le fer de lance de la structuration et de l'entretien de l'enveloppe de la compagnie.

À bien observer l'organisation des temps de préparations, d'échauffements, de filages, de générales, de pauses, de chants, d'ultimes préparations, l'on peut effectivement s'apercevoir que l'architecture des répétitions est presque entièrement construite sur des enchâssements et des reprises de cycles. « Can we do the sound check ? » « Can we do it again ? » « One more time ? » « Shall we do the singing ? » De dates en dates, les mêmes séquences, parfois même les mêmes mots. Varier les échelles temporelles ne rend la chose que plus saillante. Ces cycles ne repèrent pas seulement à l'échelle de la structuration d'une journée de répétitions, ils se repèrent au sein même d'une journée de répétitions, et notamment lors du travail d'un matériel chorégraphique : avant d'entamer une danse, les interprètes se placent, s'écoutent, canalisent leurs attentions, j'entends la voix de Larbi Cherkaoui. « Guys are you ready ? » Je

127 *Ibid.*, p. 36.

revois son regard balayant la scène, ses yeux presque inquiets, un visage pâle aussi alerte que fatigué. Ils ratent, se repréparent, reprennent. Je pourrais dire : c'était à Barcelone. Mais c'était aussi en Suisse. À Zurich comme à Berne. Sans doute à Paris. Certainement à Amsterdam. Dans tous ces lieux, des gestes de répétitions presque identiques – et non pas seulement des matériels chorégraphiques presque identiques.. « Presque », parce qu'il ne serait ethnographiquement pas concevable de dire « toujours » ; mais « presque », surtout, parce qu'il ne serait ethnographiquement pas non plus concevable de ne pas remarquer qu'en dépit de l'intermittence de ces temps, qu'en dépit des kilomètres séparant tous ces théâtres, qu'en dépit des subtilités architecturales différenciant toutes ces loges, tous ces foyers, toutes ces salles, certains gestes et certains formules ne souffrent que d'infimes variations.

La consistance du collectif ne s'évanouit pas tout à fait au terme de chaque manifestation locale de son objet, de même qu'elle ne se crée pas tout à fait lors des retrouvailles. Lorsque Susanne Langer écrit au sujet des cycles, elle ne les définit pas comme des successions d'actions répétées, mais bien plutôt comme des dynamiques répétées : d'après elle, un rythme est un processus de « building up and resolution of tension, [based] on the principle that every resolution is itself a preparation for the next building-up[128] ». Force est de constater que la résolution de chaque journée de tournée, de chaque série de dates, constitue en elle une résolution, et en quelque sorte charge ses participants d'une force à même de préparer les prochaines retrouvailles. Un élan, certes jamais éternel, néanmoins se virtualise. C'est ce type d'observation qui conduira Bernard Aspe à résoudre la dichotomie continuiste/ discontinuiste de la temporalité en recourant à l'image, remarquablement adéquate pour parler de l'intermittence, des « fibres[129] » :

> Les fibres du temps, c'est le réel du temps commun, du temps qu'il y a eu en partage. Ce temps continue d'exister, même si nous ne savons pas « où » – et : même s'il n'y a personne pour s'en souvenir. Mais le propre des fibres, naturelles ou artificielles, est de pouvoir être déchirées[130].

---

128 LANGER, Suzanne, *Feeling and form : a theory of art*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1953, p. 126, in Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 197.
« La construction progressive et la résolution d'une tension, [basé]sur le principe que chaque résolution est en elle-même la préparation d'une future construction. »

129 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 11.

130 *Ibid.*

## 5. Cycloscape

Dans un dernier mouvement, revenons au concept de foyer délaissé quelques pages plus haut. Qu'est-ce que le foyer de la compagnie, au regard de l'enveloppe de Bernard Aspe et du *taskcape* de Tim Ingold ? Sans doute quelque chose comme le fruit de la créolisation de ces deux concepts. Au cours des répétitions, le temps qui revient et le temps des tâches s'assemblent pour former un foyer qui n'est autre que la puissance auto-poïétique de la compagnie elle-même : sa capacité à renaître de ses cendres, à fibrer encore, à se réparer. « Une enveloppe solide n'est pas une enveloppe immunisée contre tout effet de déchirure ; elle se reconnaît bien plutôt à ceci qu'elle contient les gestes qui permettent de la réparer[131]. » Le processus de réparation, en ce sens, est endogène. La compagnie se répare dans les gestes qu'elle entreprend en se retrouvant lors des répétitions : « L'enveloppe du temps commun est à la fois l'enjeu et le lieu d'un travail[132]. »

Mais la chose, encore, pourrait sembler trop abstraite, et la « compagnie » : une vue de l'esprit élaborée « depuis le fauteuil[133] » de la théorie comme une supra-catégorie (un micro-social) transindividuelle, là où il n'y aurait, « sur le terrain[134] », que des êtres isolés et des interactions interpersonnelles. À question « sensible[135] » réponse « sensible[136] ». Quelle est la senteur du souffle du foyer de la compagnie ? Quelle est la chair du retour du temps commun ? Quelle est la chair même de « la puissance auto-poïétique » du foyer ? Comment se vit-elle effectivement, c'est-à-dire, en effet*s* ?

Avant de répondre à ces questions, je suggère d'effectuer quelques observations préliminaires. En répétitions, la puissance enveloppante de la compagnie se dit le plus souvent dans ses failles, ses faiblesses, voire même, dans ses ratés. Les discours m'en fournissent une sorte de portrait en négatif. Dimitri Jourde, à Amsterdam, après une

---

131 *Ibid.*, p. 126.

132 *Ibid.*

133 Référence à l'image de l'*armchair anthropologist* (« anthropologue de fauteuil ») critiqué par Tim Ingold dans l'article « L'anthropologie n'est pas l'ethnographie » cité précédemment.

134 Reprise d'un vocable d'invalidation classique.

135 Au de sens de « fragilisante » ou « vulnérabilisante » : « Le sensible est un terme polysémique qui prête à confusion et il convient d'emblée d'en distinguer cinq significations. […] 4) Un état de fragilité, voire de vulnérabilité, comme c'est le cas lorsque nous parlons d'une "personne sensible" », François Laplantine, *L'énergie discrète des lucioles*, *op. cit.*, p. 5

136 Au sens de « la vie des sensations », *ibid.*

mauvaise générale : « Faut que pendant 1h30 tu fasses semblant de faire des trucs, et ça marche pas, ça te fatigue[137]. » En spectacle, à l'inverse, la puissance enveloppante se trouve bien plutôt célébrée pour son efficience, voire même, pour sa magie. Soumik Datta, à Barcelone, au sujet de la représentation de la veille : « So for me I felt the energy was really low before we started, everyone was like very low, like… it's the fourth show, so there was something kind of.. I don't know… everyone was kind of a bit sedated. And then.. when we got on stage and it started, I felt something changed, like the energy was quite magical right from the beginning.[138] » À Rennes, lorsque j'évoque cet écart avec Dimitri Jourde et Fabian Thomé, les danseurs me répondent de manière intrigante : je note sur mon carnet, « répétitions = des individualités isolées[139] », « spectacle = un groupe qui s'écoute et se soutient[140] ». Si ces équations forcent volontairement le trait, sont empreintes du souvenir des épisodes de crispation et de tensions interpersonnelles survenus les jours précédents en répétitions [chap IX-9], c'est en revanche depuis leurs ombres que nous apparaît discrètement émerger, presque en creux, ce que l'on pourrait désigner comme la promesse tacite des répétitions, à savoir : engager la transformation du groupe d'individualités isolées en une actuelle compagnie[141].

Et cette transformation, en effet*s*, est on ne peut plus tangible : elle affecte conséquemment l'état énergétique des interprètes, ainsi qu'en témoignent les propos de Dimitri Jourde et de Soumik Datta. J'entends par là que, de la puissance de l'enveloppe d'intériorité commune, peut dépendre la capacité des artistes à se supporter, à s'offrir une chaleur, à s'entre'vivifier, tout autant qu'à s'entr'épuiser, voire à s'entr'agacer. Se profile ici un corrélat qui nous occupera jusqu'au terme des développements de cette thèse : celui liant la sphère thermodynamique à la sphère politique, l'état énergétique à l'état micro-politique.

---

137 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 138.

138 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 212.
« Pour moi l'énergie était vraiment basse avant que l'on ne commence… c'est le quatrième spectacle, donc il y a quelque chose comme… je ne sais pas… tout le monde était un peu au ralenti. Et d'un coup, quand on est monté sur scène et que le spectacle a commencé, j'ai senti quelque chose changer : l'énergie était assez magique dès le début du spectacle. »

139 Note de terrain du 26 mai 2018 à Rennes.

140 *Ibid.*

141 Un processus nodal, nous l'aurons compris, dans l'opération de réparation de l'enveloppe d'intériorité commune.

Un corrélat explicité par l'emploi du terme d'« énergie » pour désigner tant l'état de la puissance d'un corps (je manque d'énergie) que les processus d'empuissantisations ou d'affaiblissements de ce corps par la compagnie (la générale me fatigue, le groupe me donne de l'énergie). Évoquant les reconnexions opérant au cours du spectacle, Fabian Thomé fait de l'énergie de chacun la source, le liant et la puissance même de la compagnie :

> *Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*
>
> **Fabian**. - La connexion est très fusionnelle entre tous hein, donc ça se fait automatiquement. Avant on se connaissait pas autant, maintenant il y a même pas besoin de paroles, c'est juste l'énergie de tous qui fait que *fsss* (*ses mains s'élèvent comme si elles portaient quelque chose au ciel*)[142].

*fsss*, et la compagnie se forme ; *fsss*, et « l'énergie de tous » deviendra une énergie au service de tous [XII-3], ou transindividuelle, dira-t-on à la suite de Gilbert Simondon, c'est-à-dire : par chacun tout autant qu'au travers de chacun. La chose est à distinguer d'un processus dit « inter-individuel[143] », lequel « ne met en effet en relation que ce qui est déjà individué dans les "sujets", au lieu de faire appel à la charge de nature pré-individuelle qu'ils contiennent[144] ». J'entends donc nommer foyer cette puissance affective collective qui, dans ses meilleurs moments, c'est-à-dire relativement souvent en spectacle, et plus rarement en répétitions, fait *fsss*. Une puissance qui, quand il s'agit d'évoquer sa consistance, sa matérialité, se décrit plutôt spontanément à la manière d'une énergétique[145].

Mais revenons à présent quelque peu en arrière. Le contraste que nous venons d'opérer entre répétitions et spectacles a mis en lumière, nous l'avons dit, la transformation du groupe d'individus en une compagnie, ainsi que l'un des effets recherchés de cette transformation : faire *fsss*. Décrire le « la senteur du souffle du foyer de la compagnie » en répétitions va à présent nous inviter à comprendre, non pas exactement comment s'opère cette

---

142 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.

143 BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues, *Simondon*, Paris, les Belles Lettres, 2014, p. 69.

144 *Ibid.*

145 Nous reviendrons sur ce terme ultérieurement [chap. XII]. Pour l'heure, par « spontanément » j'entends que c'est la fréquence de son emploi qui nous aura conduit, ma collègue Claire Besuelle et moi, à entamer un projet de recherche dédié à la notion : « l'invisible en jeu : pensées et pratique de l'énergie dans les arts de la scène », avec le soutien de Gabriele Sofia et Daria Lippi.

transformation, car elle ne saurait être tout à fait systématisée, mais comment elle s'amorce en répétitions, et quels sont les enjeux de son amorçage lui-même.

Il est 16h lorsque je rejoins Dimitri Jourde dans la loge qu'il partage avec Fabian Thomé. Nous sommes à Amsterdam, le 13 septembre 2016. C'est le quatrième et dernier entretien formel que j'effectue avec l'acrobate. Il s'intitule « Traversée », car la traversée du spectacle constituera son principal objet. Mais avant d'en venir à la représentation de la veille, je viens aux nouvelles, je suis curieux de savoir comment s'est passé la reprise après l'été, les deux dates précédentes à Rotterdam, la répétition de la veille. Au bout de seulement quelques minutes, je sens l'atmosphère s'alourdir. Sans le vouloir, je crois remuer quelques nuages noirs dans son esprit. Les choses avaient pourtant bien commencé :

> *Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*
>
> **Martin**. - Comment ça a été pour toi la reprise ?
>
> **Dimitri**. - Bah en fait bizarrement c'était plutôt facile.
>
> **Martin**. - Pourquoi bizarrement ?
>
> **Dimitri**. - Parce que, avant je me disais : « Putain ça va être chaud, faut qu'on se re-souvienne de tout, qu'on fasse une journée où on répète pour se souvenir des trucs. Faut qu'on fasse une générale à fond pour qu'on sache et tout, et puis on va jouer ». Et en fait bizarrement moi direct, j'ai l'impression qu'on se souvenait de tout en fait. C'est que bizarrement quand tu penses pas à ce que tu vas faire, automatiquement ça se retrouve, donc j'ai l'impression que plus t'es calme avec ça plus ça se fait bien quoi.
>
> **Martin**. - Du coup ta plus grande appréhension c'était par rapport à la mémoire ?
>
> **Dimitri**. - Ouais. Et puis physiquement aussi, après faut revenir physiquement pour faire toute la journée où tu vas répéter à fond, et puis jouer à fond, puis rejouer après tu vois. Mais même à ce niveau là en fait. Maintenant le spectacle on le connaît et on sait où et comment se préserver[146].

Reste que Fabian Thomé, lui, n'a pas si bien vécu la première représentation. Ou plutôt, l'enchaînement des retrouvailles, d'une générale intensive, et de la première représentation post-estivale, le tout au cours d'une même journée : « Moi je préfère si on peut se réunir un

146 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 137.

jour avant pour reconnecter tout le monde[147]. » (Fabian) Pour l'acrobate en revanche, les ennuis ont commencé plus tard, au lendemain de la journée de césure séparant les deux premières dates de Rotterdam des deux dates d'Amsterdam. « Bizarrement t'as pris un jour, tu te dis que ça te fera du bien, et puis en fait c'est comme si d'un coup t'es… on dirait que t'es en vacances, t'es fatigué… c'est plus dur de rentrer dedans. » Rentrer dedans. Dedans quoi ? « Et tu vois, hier on a fait des répèt', mais on se dit qu'on va tous se préserver, et en fait on répète pas vraiment et en fait ça prend beaucoup plus d'énergie. Le corps il prend moins mais tu te fatigues d'un coup à faire semblant… » Au fil de la discussion, la description de la situation s'affine à mesure que l'ambiance en loge commence à peser. De manière tout à fait extra-ordinaire, les danseurs ont effectué à Amsterdam des répétitions d'extraits puis une générale avant d'effectuer la représentation. « Extra-ordinairement », parce que d'ordinaire, ils ne réalisent pas deux générales au cours d'une même série de dates. Si la situation l'exige, c'est que Kazunari Abe est arrivé la veille du Japon pour remplacer Shogo Yoshii sur les deux dates de la capitale.

*Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Dimitri.** - C'est pareil je sais que c'est toujours compliqué pour les gens qui arrivent parce que lui il a vraiment besoin d'avoir les gens à fond [...] Mais en fait la répèt elle ça allait quand même. C'est plutôt la générale qui était un peu... la répèt ça allait parce qu'en tout cas moi j'avais de l'énergie. Mais à partir du moment où on a fait la générale... [...] Au début tu te dis « Je vais marquer un peu. » Puis après tu commences à plus aller par terre - et déjà ça devient compliqué : tu te mets à plus aller par terre tu peux plus rien faire, surtout moi.[148]

« Quand j'ai commencé comme ça je me suis dit : "Il va être long le filage"[149] » (Dimitri). Et pas seulement long. Ou plutôt : la longueur a entraîné une forme de fatigue, et la fatigue a entraîné une forme de tension. Pourquoi cette fatigue ? Peut-être, précisément, parce que les danseurs n'étaient pas dedans, c'est-à-dire pas dans une dynamique d'ensemble, ni même dans une dynamique de danse – les deux étant bien sûr particulièrement reliées au cours des répétitions. La générale est devenue pareille à un gouffre. Elle dévore les présences sans rien

147 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.
148 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 138.
149 *Ibid.*

rendre en retour. Les danseurs s'y retrouvent comme attachés malgré eux, et ces liens sont d'actuels affaiblissements. Ils ruinent des motivations, ils ruinent des élans, ils ruinent des *dynamiques*. Les mouvements se voient à peine esquissés. Je ne sais même pas comment les musiciens parviennent à suivre – ou plutôt, je ne sais pas ce qu'ils parviennent à suivre. Alors voilà, « ça ne marche pas », ça n'avance pas, ça rame dans une mer saturée de filets. Une aiguille à la main, je dirais : *Qi Zhi*, l'énergie est entravée, et suite à l'entrave, j'observe frottement, échauffement, inflammation, chaleur et presque feu. Dimitri Jourde s'agace en voyant Larbi Cherkaoui faire la danse « à 3 % », alors il se désengage. Puis Patrick Williams reproche à Dimitri Jourde de ne pas avoir dansé entièrement son *solo*, et donc d'avoir brisé son *timing*[150] : « "Bah ouais mais bon je vais pas faire mon solo à fond pour que tu sois bon dans ton timing tu vois". Je fais un peu plus confiance à me dire : "Le soir tu vas voir ça ira[151]" » (Dimitri). Les techniciens reprochent aux danseurs ne pas en faire assez pour leur permettre d'ajuster les éclairages, soigner les transitions, briefer leurs collègues de l'équipe technique d'accueil. Larbi Cherkaoui, quelque peu exaspéré par une polyphonie qui ne s'équilibre pas, se tend, se montre quelque peu rude avec Kazunari Abe, et ce comportement affecte en retour les autres chanteurs : « On est tous un peu à se dire que Kazunari il assure déjà... Il a fait beaucoup d'avion [*Tokyo-Amsterdam la veille*]. Mais c'est un peu la façon de Larbi des fois, des fois il prend pas des pincettes tu vois… » Sans surprise, au terme de la générale, ni l'atmosphère ni les corps ne se trouvent remarquablement disposés pour le spectacle à venir.

*Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Dimitri.** - Donc t'es pas chaud vraiment, mais t'as quand même fait des trucs à fond (*répétitions d'extraits*), puis après t'as plus rien fait pendant une heure (*la générale*). Et après moi, les deux heures qui ont suivi tu vois j'ai tourné en rond, j'ai fait des coups de téléphone, puis je suis sorti, je suis allé dormir, puis je suis revenu et je suis allé sur le plateau. J'ai fait une sieste en essayant de m'échauffer, et d'un coup le temps est long quoi [...] Y a des petits trucs où je sens que d'un coup tout le monde est saoulé, et juste avant le spectacle pour moi c'est un

150 Après avoir criblé de balles, photographié puis filmé Dimitri Jourde, Patrick Williams range au cours du *solo* de l'acrobate les panneaux de la scénographie qui viennent de s'écrouler sur Larbi Cherkaoui.
[FRV : 28'45 - 34'30]

151 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 138.

> moment que j'ai envie que ce soit bien.. tu vois j'ai pas envie qu'y ait des gens qui me stressent.. tu vois j'ai envie d'être bien. Et c'est vrai qu'hier c'était plus dur d'être bien en fait[152].

Cerise sur le gâteau, l'acrobate entamera le spectacle avec un repas mal digéré sur le ventre.

De cette description plus ou moins catastrophique de répétitions, déplions quelques observations. En-deça des gestes, il y a été question d'ambiances, d'atmosphères, de mouvements d'air, d'humeurs et d'énergies. Et plus spécifiquement, il a été question de la difficulté de se sentir à l'intérieur. Non pas exactement à l'intérieur du groupe : l'acrobate a trop bien senti les tensions qui brûlaient de part et d'autres du théâtre. Mais plutôt à l'intérieur d'une dynamique porteuse du groupe. Une dynamique qui réchauffe (« t'es pas chaud vraiment »), qui permet « d'être bien », et tout particulièrement, d'être bien ensemble. Pour l'acrobate, la principale raison de la mauvaise tournure de la répétition tient dans l'engagement en demi-teinte dans la générale, et plus précisément, dans les écarts des engagements et des attentes de chacun.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - Au cirque à chaque fois qu'on a fait des marquages on s'est plantés, tu vois. Là on fait un truc par dessus l'autre : tu marques, l'autre il fait à peu près un truc par dessus l'autre, toi tu restes comme ça et « bam » tu te le prends dans la tête. « Ah mais j'ai cru qu'on marquait ! » Ouais, mais jusqu'où on marque ? Est-ce que je passe par dessus toi ou est-ce qu'on dit je passe par dessus toi ? À un moment donné, je trouve qu'il faut mieux se dire « viens on le fera ce soir ». Par exemple si on fait tous ces trucs-là [*tutting*], si on les marque mais on les fait pas, d'un coup on se dit : « On est pas du tout dans les temps ». Du coup tu te dis ça nous aide pas, parce qu'on va finir la répèt' et on va se dire : « Merde on a été carrément pas bons ». Est-ce que tu te dis « ouais mais on marque ». Je trouve que ça ne fait rien de les faire les mouvements[153].

Ou plutôt, quitte à les faire, autant en faire peu, mais les faire de manière engagée : « Si y a avait pas eu Kazunari on n'aurait pas fait de générale. On aurait fait juste des extraits, comme on a fait au début, et là en fait ça te met un peu... Même si on fait cette danse deux

152 *Ibid.*, p. 140.

153 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 133.

fois on la fait pour de vrai[154] » (Dimitri). À nouveau, l'ellipse est intéressante : « Ça te met un peu… » dans une dynamique, dans ton corps, dans le groupe, dans la danse. En définitive, ce qui semble importer à l'acrobate, ce n'est pas tant de re-faire la chorégraphie, mais de « transpirer ensemble[155] », c'est-à-dire, de partager, de charger, d'attiser une atmosphère. La difficulté d'une générale consiste en la chose suivante : personne ne veut la faire tout à fait afin de se préserver pour le soir, de garder aussi une certaine fraîcheur vis-à-vis de la chorégraphie elle-même. Mais en dessous d'un certain seuil d'engagement, la répétition générale vire à la catastrophe au sens presque étymologique : elle provoque un effondrement des élans.

Je crois donc que l'on ne peut comprendre le souffle (et l'asthme) d'une répétition sans composer une analyse qui serait sensible à l'entrelacs des rythmes d'activités et des économies énergétiques qui s'y jouent, et ce à au moins trois échelles : celle de la journée en cours, celle de la série de dates en cours, celle de la saison c'est-à-dire des écarts entre les séries de dates. La puissance ou l'impuissance du foyer de la compagnie est d'abord le fruit d'agencements rythmologiques et énergétiques.

« D'abord », mais, nous rappellerait sans doute Gilbert Simondon, « pas seulement », car l'on ne peut tout à fait fonder une analyse rythmo-énergétique du foyer d'une compagnie intermittente sans penser conjointement sa puissance structurante. Comme suggéré précédemment, le tout n'est pas de lever des vents, de réchauffer cœurs et corps : le cyclone toujours finit par former son œil (et non l'inverse !), et cet œil, ou plus exactement, ce point d'ancrage, est précisément l'une des structures éphémères essentielles à l'empuissantisation d'un foyer. L'on dit ainsi que le feu doit *prendre*.

Je mentionnerai ici deux situations au cours de laquelle l'objet chorégraphique peut faire office de point d'ancrage. Nous avons dit que le temps fort des répétitions – le travail au plateau – soignait la partition commune. Il m'apparaît que ce soin entraîne l'agrégation de la compagnie dans deux situations remarquables : la première, mentionnée précédemment, est celle au cours de laquelle les interprètes « [transpirent] ensemble[156] » (Dimitri), brièvement

154 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 139.
155 Notes de terrain du 16 septembre 2016 à Amsterdam.
156 Notes de terrain du 16 septembre 2016 à Amsterdam.

mais intensément, et font ainsi leur le fond de l'air, à présent empreint de leur chaleur. Le chant provoque une situation similaire : s'il fait « monter la chair de poule[157] » à l'acrobate, si les voix parviennent à saisir son corps, c'est que les polyphonies en un sens le projettent dans un espace commun : un espace d'écoute, de soutien, d'où émerge comme une puissance collective capable de nourrir en retour chaque chanteur. Mais il est un autre genre de situation que je crois important de mentionner.

Prenons brièvement place sur les gradins de la Turbinensaal de Berne, le 21 avril 2016. La répétition qui est en cours prend place quatre jours après le début de la tournée en Suisse dans le cadre du festival Steps. Après une journée de relâche au cours de laquelle les techniciens ont pu installer le plateau, les interprètes sont venus habiter le théâtre en début d'après-midi. Le travail des déplacements scénographiques demande encore quelques précisions et clarifications. Mais l'épisode qui retient mon attention et l'œil de ma caméra, concerne une autre scène : la *battle*[158]. Dans une ambiance bleutée, les danseurs jouent à se livrer bataille. Mais écrite à la manière d'un *cartoon*, voire comme la caricature d'un film d'arts martiaux, la séquence a connu de nombreuses variations qualitatives. En création, elle était absolument amusante. Lors de la première, vraiment glaçante. En mai 2018, plutôt drôle, mais potentiellement pesante, selon les premières réactions du public, et selon les éventuels cabotinages des danseurs (avec le *shooting*, la *battle* est la séquence ayant pu occasionner quelques départs dans la salle). En cet après-midi du 21 avril, la séquence entraîne fous rires sur fous rires – sur scène comme au premier rang des gradins, où je suis installé avec Elias Lazaridis. Les artistes se livrent à une incroyable parodie de la scène. Tous les mouvements sont déjà exagérés le sont plus encore ; Dimitri Jourde rajoute des mouvements clownesques de capoeira[159] : la *ginga* tourne au ridicule. Ce n'est pas la première fois que ce « ritual fight[160] » occasionne d'hilarants moments de répétitions. Il n'est

157 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 141.

158 [FRV : 41'10 - 46'10]

159 Cette fois, ce n'est plus en enchaînant des coups de pied comme lors de la création [CSG : 44'10-46'15], mais en entamant une *ginga* avec Patrick Williams lors de la séquence dansée au ralenti.

160 Je reprends ici l'expression employée par Guy Cools au sujet des scènes de combat du spectacle *Babel [words]* : « As the intensity of the percusive music increases, the performers enact ritual fights and conflicts in the form of abstracted martial arts duets. », Guy Cools, *In-between dance cultures*, *op. cit.*, p. 100.
« Au fur et à mesure que l'intensité des percussions augmente, les interprètes réalisent des combats rituels et des conflits sous la forme de duos d'art martial abstraits. »

pas non plus le seul. À Oslo, le *trio* s'y était prêté. Les *hips*, bien sûr, y sont souvent propices : entre jeux outranciers de séduction et imitations de clips de musiques pop, les danseurs s'en donnent à cœur joie. Les atmosphères s'en trouvent transformées, et les sourires s'affichent sur les visages.

Lorsque les interprètes parodient à répétition (et en répétitions) leur partition commune, celle-ci ne devient plus seulement un point d'ancrage dont il faudrait retravailler les rendez-vous, les synchronisations. Non. La chorégraphie s'explore comme le « champ des métamorphoses possibles de l'enveloppe[161] » commune. Ce qui est alors nourri, ce n'est plus seulement le spectacle à venir, mais bien l'imaginaire kinesthésique même de la compagnie[162]. Des fils de virtualités sont actualisés, l'objet commun ne consiste plus seulement en ce qu'il est ou est appelé à être mais également en ce qu'il pourrait être. Le plus surprenant peut-être, c'est que ces divagations n'entament pas la compagnie mais au contraire la renforcent. Plus précisément, elles semblent renforcer ses circulations. Par la parodie, les rires et les improvisations, quelque chose de chaque interprète est libéré dans le champ commun, quelque chose qui n'aurait pu être offert par soi-même, seulement par le truchement d'une émulation collective. Ces libérations sont sans doute comme les épiphanies des répétitions, aussi rares que précieuses. Car ce qu'elles révèlent consiste bien en l'un des ferments et même l'une des fondations de la compagnie de *Fractus V* : la foi en une pratique de régénération de l'individu par le transindividuel.

> La cause de la transformation d'une enveloppe n'est pas assignable à l'un des termes, et les ressources qui l'ont permise ne le sont pas davantage. Personne ne sait d'où est venue la force de transformer sans le détruire l'ensemble du groupe […] Ou plutôt chacun sait que les forces nécessaires pour ce changement ont été trouvées en l'autre. Elles n'étaient pas contenues en soi – même dans le « soi » de l'autre. Elles n'étaient pas quelque part « entre nous » ; elles n'étaient tout simplement pas. Si elles sont malgré tout apparues, c'est qu'il y avait en chacun plus que soi[163].

Si l'objet chorégraphique peut permettre la structuration de tels mouvements collectifs, son potentiel structurant est étroitement lié à un second point d'ancrage que l'on ne saurait

161 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p.102.
162 Je me réfère ici au concept d'imaginaire kinesthésique de Dee Reynolds déjà cité dans cette thèse. Voire *supra*, p. 109.
163 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 102.

sous-estimer : Larbi Cherkaoui. Au cours de maintes discussions de bars ou d'entretiens, l'influence des affects du danseur et chorégraphe anversois sur le foyer de la compagnie et l'ensemble de ses partenaires m'a plus d'une fois été rappelée. Vieil ami, partenaire, chorégraphe, « chef[164] » (Fabian), « un grand artiste et une très bonne personne[165] », désirecteur, il est celui dont les affects se voient dotés d'une valeur inégalée – pour le meilleur et pour le pire.

Retour à Amsterdam.

*Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Dimitri**. - Et en fait il y a aussi ça. Moi j'ai vu Larbi quand il est arrivé je savais qu'il allait rien faire. Donc si tu veux, je sais que très vite, c'est des degrés où ça peut vite être compliqué, tu vois. On s'est tous mis à 0 %, on a fait les trucs comme ça. Parce que tu vois il suffit que toi tu sois à fond et tu voies que le mec il fout rien à côté de toi, tu te dis pourtant moi je suis en train de me foutre en l'air[166]...

[...]

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Fabian**. - Après bon, moi je suis vachement les énergies, quand les énergies sont bonnes je sens très très vite.

**Martin**. - C'est au-delà de la vue ?

**Fabian**. - Oui. Quand Larbi n'est pas bien je le sens de suite. Rien que quand il rentre dans le théâtre. La manière dont il dit « bonjour » je me dis « oui ou non ». Et donc peut-être dans la manière de.. parce que bon c'est notre chef quand même hein... Donc des fois oui, ça, ça me stresse, des fois je ne sais pas comment il va arriver... Mais tout le monde a le droit... Je veux dire, c'est sa vie, il a dix mille choses, et des fois j'ai envie de l'aider pour qu'il sorte de cette mayonnaise qu'il a dans la tête aussi quoi. Mais c'est pas facile hein... c'est pas facile parce que c'est Larbi, tu peux pas rentrer.. Il faut que tu rentres avec des pincettes hein.. parce

164 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 192.
165 *Ibid*.
166 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 139.

> qu'il se laisse pas.. si lui il veut, il va le faire par lui-même, s'il veut pas c'est rien contre toi, il faut pas le prendre personnellement non plus. Mais des fois c'est plus une aide que j'ai envie de porter parce que je sens des fois la tristesse. Mais ça c'est moi c'est mon avis à moi hein... c'est pas que de la tristesse, j'ai l'impression qu'il se perd, avec tout ce travail des fois j'ai l'impression qu'il n'apprécie pas tout ce qu'il fait[167].

[…]

13 octobre, 14h43. Larbi Cherkaoui partage sur sa page *Facebook* un article de Jennifer Stahl pour le site *Dance Magazine*.

> Sidi Larbi Cherkaoui is a busy man. These days, when he's not directing Royal Ballet of Flanders or his contemporary company Eastman, he's working on a new duet with Irish dancer Colin Dunne, creating a premiere for the Göteborg Opera, or choreographing on Beyoncé like it's NBD. […] Ask Cherkaoui about his secret to doing so many different things at once, and he just shrugs it off: "Other people take care of their kids and at the same time work and go and do other things, too. I'm like anybody else, I just do my best," he says. "I'm quite structured in my whole life and I dedicate everything to the projects that I care about." And what about rest and relaxation? "People laugh at how zen I stay in the studio. I try to relax while I'm working instead of relaxing after I'm working[168]."

L'article s'appelle « Sidi Larbi Cherkaoui Doesn't Need a Vacation[169] ». Sur le réseau social, le chorégraphe commente : « ... I didn't, but actually I think I do now… x[170] »

[...]

---

167 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 192.

168 STAHL, Jennifer, « Sidi Larbi Cherkaoui Doesn't Need a Vacation », *Dance magazine*, 11 octobre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.dancemagazine.com/sidi-larbi-cherkaoui-2611668611.html?rebelltitem=4#rebelltitem4
« Sidi Larbi Cherkaoui est un homme occupé. Ces jours-ci, quand il n'est pas en train de diriger le Ballet Royal de Flandre ou sa compagnie de danse contemporaine Eastman, il travaille sur un nouveau duo avec le danseur irlandais Colin Dunne, prépare une première avec le Göteborg Opera, ou chorégraphie pour Beyoncé. […] Demandez à Cherkaoui son secret pour faire tant de choses différentes à la fois, et il vous dira en haussant les épaules : "Je suis assez structuré dans ma vie en général, et je me dévoue entièrement aux projets auxquels je tiens." Et *quid* du repos et de la relaxation ? "Les gens rient de ma manière de rester zen dans le studio. J'essaie de me détendre en travaillant plutôt que de me détendre après avoir travaillé. »

169 « Sidi Larbi Cherkaoui n'a pas besoin de vacances. »

170 « Je n'en avais pas besoin, mais en vérité, je crois que j'en ai besoin maintenant... »

Le samedi 26 mai 2018, attablé dans un bar où nous avons pris l'habitude de nous retrouver après le spectacle, Dimitri Jourde partage quelques regrets au regard de la tournure qu'ont pris les répétitions ces derniers mois – et notamment ici, à Rennes. Pour lui, Larbi Cherkaoui devrait prendre le temps de faire davantage de retours lors des répétitions. L'équipe manque de temps consacrés à l'échange, aux discussions relatives au spectacle lui-même. À l'occasion d'une récente discussion avec le danseur-chorégraphe, l'acrobate a évoqué quelques transformations qu'il aimerait effectuer dans son *solo*, et notamment – sans surprise, au pays de l'intensification relationnelle – les liens qu'il aimerait tisser entre sa danse et le parcours simultané de Larbi Cherkaoui en fond de scène[171]. Ce parcours n'est pas récent, mais il est né d'une improvisation de l'anversois au cours d'une représentation deux ans et demi plus tôt, et n'a jamais été l'objet en tant que tel d'un temps de répétitions. L'échange entre les deux hommes aura été l'occasion d'amorcer ces changements, ces resserrements au sein de l'écriture chorégraphique. Toutefois, il aura également été l'occasion pour l'acrobate d'entendre les autres transformations que le chorégraphe estime nécessaires, et qu'il n'engage pourtant pas.

Et pour cause : la présence de Larbi Cherkaoui en répétitions s'est encore raréfiée du fait de sa fatigue. Depuis quelques temps, il ne semble pas avoir la force de les porter. Il lui est même arrivé d'être en retard en l'instant le plus stable des répétitions : le chant d'avant-spectacle. Or, « le groupe n'a pas vraiment appris à travailler sans Larbi[172]. » (Dimitri) Fabian Thomé, assis à nos côtés, acquiesce sans hésiter. La présence du chorégraphe est comme la garante d'un changement relationnel entre les interprètes, et plus particulièrement entre les danseurs : d'individualités disjointes à compagnons. Quand il n'est pas là, il arrive que Patrick Williams prenne la direction du travail d'un matériel, et la chose est rarement heureuse. La transformation occasionnée par Larbi Cherkaoui n'est pas le fait de son comportement autoritaire, nous l'avons déjà dit, mais plutôt de sa présence, du faisceau de relations qui la relie aux interprètes, du respect singulier qu'il inspire. Ces forces semblent inviter comme à l'abaissement de certaines postures « égotiques[173] » (Johnny et Fabian). Les

171 [FRV : 28'45 - 34'30]

172 Notes de terrain du 26 mai 2018 à Rennes.

173 *Ibid.* Le terme revient à deux moments distincts dans les bouches de Johnny Lloyd (discussion dans le bar-restaurant du théâtre juste après la représentation) et de Fabian Thomé (discussion dans un bar de la rue Dupont des Loges, plus tard dans la soirée).

propos des deux danseurs me rappellent alors ces mots cueillis lors d'une conversation deux jours plus tôt avec Patrick Vanderhaegen, le régisseur général, compagnon de route du chorégraphe depuis maintenant de nombreuses années : « Larbi déploie silencieusement énormément d'efforts pour que tout ça tienne. Quand il entre dans le théâtre y a quelque chose qui change. J'appelle ça la relation espace-esprit[174]. » Le danseur madrilène m'évoque à ce sujet ces instants, en répétitions comme en représentations, au cours desquels il se sent comme « poussé[175] » par le regard du chorégraphe, comme il se sentait soutenu par « l'intelligence humaine des messages qu'il lui envoyait à 2h/3h du matin du matin quand ils étaient en création[176] ». Aussi la raréfaction de sa présence du fait de sa fatigue n'affaiblit pas seulement ce que Johnny Lloyd nommerait l'entretien de la « tighteness[177] » de l'écriture chorégraphique, elle impacte également la consistance de la compagnie elle-même, dont Larbi Cherkaoui est indubitablement l'un des points d'ancrage, en dépit de sa discrétion.

Il ne faudrait pourtant pas croire que les artistes sont seulement pendus aux mouvements affectifs de leur « chef ». Ces mouvements d'humeur peuvent également être l'objet d'un travail, d'inflexions. C'est notamment ce que me soulignent Fabian Thomé et Patrick Vanderhaegen en revenant sur la capacité de Dimitri Jourde à retourner des atmosphères comme à retourner l'humeur de Larbi Cherkaoui, qu'il connaît, à la différence des autres interprètes, depuis maintenant plus d'une quinzaine d'années. Comment s'y prend-il ? En lui décrochant un rire, en l'extrayant par quelques remarques du monde dans lequel il vit pour le ramener au plateau qu'ils partagent.

*Au plateau, le 22 mai 2018*

**Dimitri**. - (*à Larbi*) Ça va Larbi ? Tu acceptes encore de nous parler après avoir vu Beyoncé hier[178] ?

[...]

174 Notes de terrain du 23 mai 2018 à Rennes.
175 *Ibid.*
176 *Ibid.*
177 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 164.
« L'étroitesse des relations qui trament l'écriture. »
178 Propos rapportés par Fabian Thomé. Notes de terrain du 23 mai 2018 à Rennes,.

*Au plateau, le 23 mai 2018*

*La veille, Larbi Cherkaoui s'est emmêlé - pour la première fois de la tournée - dans le texte d'Alan Watts.*

**Dimitri. -** (*à Larbi, visiblement très concentré*) T'es trop sérieux avec ton texte... Mais ceci dit tu t'es bien merdé hier ! J'ai bien aimé ta phrase là : what ... euuuh... what...[179] ??! »

[...]

Alors que, sous une étonnante chaleur automnale, nous nous installons sur un banc au devant du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, l'acrobate fait le point : « En fait ce qui est compliqué en tournée, c'est quand chacun est trop pris dans sa vie[180]. » Rassembler des lignes de vie en un champ, créer les conditions d'un nouvel « éprouver ensemble[181] », (ré)susciter des vents capables d'engager la compagnie dans un nouveau cycle de vie : voilà sans doute les défis des répétitions. Davantage qu'un *taskscape*, le paysage des répétitions gagnerait peut-être à être décrit à l'image d'un *cycloscape* : il est l'espace où se travaille le retour d'un temps commun tout autant que l'émergence d'un devenir comme-un – ou, plus exactement, d'un devenir-plus-qu'un, autour d'un foyer commun.

Poursuivons à présent notre enquête. Le réveil du foyer de la compagnie implique le retour des artistes, des retrouvailles ; or, ainsi que nous le suggérions, l'intermittence ne sépare et ne rassemble jamais tout à fait les mêmes corps. Le temps les a changés. Et s'ils peuvent ensemble travailler au retour d'un temps commun, ils ne pourront jamais être tout à fait les mêmes en son sein. Alors comment parviennent-ils à retrouver une place à l'intérieur de cet espace d'intériorité en dépit de leurs propres transformations ? Comment cet espace d'intériorité parvient-il à (re)prendre sa place dans le cours des lignes de vie des interprètes en dépit de leurs fluctuations ? C'est en tournant notre regard vers les temps les plus répétitifs de la tournée – les spectacles – que nous chercherons des réponses à ces questionnements.

179 Notes de terrain du 23 mai 2018 à Rennes.
180 Notes de terrain du 29 septembre 2018 à Villeurbanne.
181 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 158.

# CHAPITRE XI.

## « KEEPING [THE DANCE] CLOSE TO MY OWN HEART »

**1. Tisser des récits**

**2. En quête de matériels affectifs**

**3. Fractales dramaturgiques**

Le retour de la chorégraphie est sans aucun doute le temps le plus écrit du rituel de tournée. Aux éventuels flottements des répétitions succède la rigueur du spectacle, de la même manière qu'au lâche éparpillement des interprètes succède leur ferme rassemblement. Il a jusqu'à présent été tenu pour une évidence que la représentation, par contraste avec le caractère liminal des répétitions, était le temps par excellence du devenir-chœur : l'occasion pour le groupe d'opérer sa mue, d'établir une véritable alliance entre ses membres, de nourrir et de se nourrir collectivement des flammes d'un foyer commun, avec une intensité redoublée. En bref quelque chose « monte[182] » au plateau. Les indices de cette intensification sont aussi évidents que difficilement saisissables : ils tiennent à la fois de l'émergence d'une forme de pression individuelle, d'une conscience du regard des partenaires, du regard du public, du déploiement d'une attention collective entre les artistes, d'une application ou d'un soin de chacun à faire les choses bien – mouvements, déplacements, improvisations, chants, textes –, de les faire avec précision, justesse, puissance, écoute, *etc*. La liste des facteurs d'émulation en scène pourrait être encore longue. Et à bien l'observer, peut-être pourrions-nous dire que ce qui distingue le temps liminal des répétitions du temps spectaculaire de la représentation repose, au-delà de l'intensification, dans la transformation du mode d'engagement des artistes au sein de la compagnie. En scène, les interprètes sont autrement engagés les uns envers les autres. Cette mise en gage, cette reliance, tient ici d'une forme de responsabilisation au sens de John Cage, une *response-abilisation*[183] : la danse de *Fractus V* ne naîtra qu'à la seule condition où les interprètes s'écouteront, se répondront, tenteront d'être ensemble, c'est-à-dire, co-présents[184]. Il n'est donc plus question seulement de vivre ensemble, mais d'invoquer ensemble la danse.

Or cette co-présence, pour autant qu'elle soit nécessaire, n'a bien sûr rien d'une évidence. S'il est entendu que les interprètes retracent chaque soir les lignes d'une chorégraphie collective, qu'il nous suffise un instant de reconsidérer l'hétérogénéité des apprentissages des matériels chorégraphiques pour pressentir qu'ils la retraceront tous « à leur manière ». À chacun son entrée dans la danse, à chacun sa danse ? Caricaturalement, l'on pourrait presque dire qu'il y a autant de *Fractus V* que d'interprètes. Ou, plus exactement : *Fractus V* est en lui-même un objet fractal qui n'existe que sous la forme de neuf variations. Il n'y a pas de

182 « Dimitri. - Y a des moments comme ça où tu sens que ça monte. » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127.

183 Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 17.

184 Présence étant ici à entendre au sens transitif : être présent *à quelque chose*, et non être présent en soi.

*Fractus V*, mais des *Fractus V*, sans qu'aucun d'entre eux ne soit tout à fait hégémonique. Ces *Fractus V* sont des variations inventives qui, par quelques processus qu'il nous faut comprendre, tendent malgré tout à s'agencer les unes avec les autres.

Alors, comment ? Comment les interprètes parviennent-ils à s'engager dans un processus de devenir-chœur à leur manière ? Quelles sont les armatures d'un chœur sauvage[185] ? Autrement dit, comment peuvent-ils « avoir le même focus[186] » (Dimitri) sans regarder tout à fait la même chose ? Nous tenterons de répondre à ces questions en procédant à l'étude de ce que certains danseurs nomment leur « chemin[187] » (Dimitri et Fabian) à l'intérieur de la chorégraphie. Ces itinéraires, récits, « storylines[188] » (Johnny), dramaturgies d'interprètes, sont comme ce qui accompagne le déroulé de la danse, l'enchaînement des différents matériels, de même que les pauses. Ce sont des inventions toujours personnelles par lesquelles ils trouvent et re-construisent à répétition le sens de leur engagement au sein de la chorégraphie – étant entendu que le « sens » n'est pas toujours à entendre logiquement, il ne s'agit pas systématiquement de s'expliquer la danse, mais plutôt d'inventer sa continuité. Par ces chemins de scène, les artistes à la fois (ré)inventent leur place dans la danse, et (ré)inventent les relations qu'ils tissent avec leurs partenaires. C'est parce qu'ils sont d'importants liants entre l'intimité de chaque danseur et la vie de la compagnie elle-même que nous nous intéresserons à présent à eux.

## 1. Tisser des récits

Avant tout, jetons un sort à l'abstraction de cette introduction. Concrètement, qu'est-ce que les danseurs nomment un chemin ?

185 Ou sauvagement, pour reprendre le terme de Baptiste Morizot [chap. VI-4].

186 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 129.

187 *Ibid.*, p. 127 et « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

188 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 164.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

**Martin**. - T'as un exemple de « chemin », de ce que ça veut dire .. ?

**Dimitri**. - Ouais, bah.. parce qu'au départ, t'enchaînes des chorégraphies tu vois. Et après au fur et à mesure tu commences à essayer de voir entre les chorégraphies ce que c'est pour toi, pourquoi tu vas faire ça, trouver un peu une raison qui te donne ...

**Martin**. - T'as un exemple dans *Fractus* ?

**Dimitri**. - Y a un exemple sur chaque... Par exemple quand on est sur le *trio* avec Larbi, y a la bagarre (*battle)* qu'on fait puis ça va au *trio*. Ça va changer le *trio* : qu'est-ce que c'est ce *trio* tout à coup, s'il arrive après cette bagarre et qu'on est tous k.o. ? Tout à coup c'est comme si on se reconstruit. Tu vois ça change pour moi, c'est comme si ce *trio* c'est une reconstruction à trois. Et à la fin de ce *trio* pour arriver aux hanches (*hips*), qu'est-ce qui fait que de ce truc qui devient de plus en plus fluide ça vient... ? T'as des états entre les deux qui sont pas les mêmes entre les soirs, parce que d'un coup y a quelque chose qui vient, mais en tout cas y a toutes ces choses là. Qu'est-ce qui fait que toi à l'intérieur ça va devenir cohérent que tu fasses ça ? Même si c'est une cohérence un peu arbitraire. En tout cas tu construis, t'as un chemin quoi dans le truc[189].

Pour Dimitri Jourde, le chemin du danseur consiste d'abord en une forme d'organisation cohérente des transitions entre les matériels chorégraphiques – voire entre les phrases d'une séquence. La proposition n'est pas sans faire écho à ces propos de Julie Sermon au sujet de la mise en jeu d'une partition (non nécessairement musicale) – laquelle diffère intrinsèquement de l'exécution d'une recette :

> Celui qui met en jeu une partition doit non seulement réaliser les différentes choses que cette partition indique successivement, mais aussi inventer la façon de se frayer un chemin à travers ces choses et d'opérer le passage de l'une à l'autre. La prise en charge de ces mouvements interstitiels est précisément ce qui fait qu'une partition […] n'est pas « faite » (comme on le dit d'une recette) ni même simplement « exécutée » (si tant est que cela soit possible) mais « jouée », « interprétée » voire « incarnée », termes qui indépendamment des nuances sémantiques et esthétiques qui leur sont propres, renvoient *in fine* à la manière singulière qu'a un artiste d'investir une écriture et de donner un sens (orientation et/ou signification) à l'enchaînement de ses actions[190].

189 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127-128.

190 Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », *art. cit.*, p. 208.

La question qui nous occupera alors est la suivante : comment décrire et analyser la « cohérence » (Dimitri), « l'orientation », le « sens », ou encore le mode de frayage développé par l'artiste au sein de sa partition ? Il me semble ici nécessaire d'entendre le terme de « cohérence » employé par Dimitri Jourde dans sa polysémie. Il est probable qu'un chercheur d'abord comprenne le mot en son sens figuré : la cohérence de deux propositions est le fait du rapport logique les liant. La *battle* défait les corps, le *trio* les rassemble. Comme souvent, l'on peut constater combien la « logique » en question, et la causalité qui la soutient, reposent en réalité sur une physique. C'est parce que l'on suppose que les corps peuvent se briser et se réparer que l'on peut envisager la relation de la *battle* au *trio* comme logique. Pour les danseurs, la brisure et la réparation en question ne sont pas seulement des images : ce sont des organisations kinesthésiques. Les corps, précédemment séparés et éjectés dans toutes les directions sous les coups de Patrick Williams, cherchent à se coaguler. Le *trio* commence par un porté, travaille des équilibres et autres partages de poids entre les danseurs. Les corps glissent les uns sur les autres, circulent les uns sous les autres. Des formes se construisent dans l'enchevêtrement des corps. Le mouvement ne se propage plus de manière percussive, mais plutôt par le frottement prolongé des épidermes. C'est ainsi que les corps se réparent. La cohérence liant les deux matériels chorégraphiques est ici à chercher dans les tensions kinesthésiques qui les opposent. C'est dans la tension existant entre éparpillement et réunion, entre percussion et caresse, que le danseur trouve matière à faire chemin. L'observation de telles tensions constitue peut-être une première étape à la construction d'une cohérence.

Reste que le sentier menant d'un pôle à un autre est encore à tracer. Il m'apparaît ainsi que la « cohérence » en question gagne également à s'entendre en son sens physique d'« adhérence mutuelle[191] » : le temps de l'adhérence est le temps du contact entre les deux pôles en un espace intermédiaire. Comment deux matériels peuvent-ils adhérer l'un à l'autre ? Et, par la suite, comment organiser, comment disposer cette adhérence, cette rencontre, ce point de contact ? Qu'attendre de lui ? Entre le *trio* et les *hips*, Larbi Cherkaoui déploie la fluidité du *trio* pour s'engager dans une danse presque aquatique, au sens où ses bras vont et viennent en vagues tandis que sa colonne vertébrale elle-même semble peu à peu prise de

191 « *PHYS.* [En parlant des molécules d'un corps, des éléments d'un tout] Liaison étroite, adhérence mutuelle. Synon. *agrégation, connexion.*Anton. *désagrégation.La ferme cohérence des pierres* (Bailly (R.) »
« Cohérence » : CNRTL [en ligne]
Disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/coh%C3%A9rence

quelques ondulations[192]. De ces mouvements marins émergeront l'étrange sensualité élastique des *hips*. Tandis que Patrick Williams et Johnny Lloyd rejoignent peu à peu le danseur anversois, Dimitri Jourde et Fabian Thomé se retrouvent au lointain et observent leurs partenaires. Ils échangent quelques mots : « T'as vu ils sont pas mal eux, non ? Qu'est-ce que t'en penses[193] ? » Le processus de séduction est entamé. Quelques instants plus tard, Larbi Cherkaoui et les deux danseurs se rejoignent au centre du plateau pour former leur étrange bande et danser ensemble le matériel de hanches.

Ces transitions pourraient être comparées à des mutations d'états : lorsque Larbi Cherkaoui déploie une danse aquatique, il cherche corporellement une manière d'inviter l'énergie du *trio* à s'organiser autrement. Il n'est pas question pour lui d'un arrêt et d'une reprise, mais du redéploiement progressif d'une énergie kinesthésique, d'une mise en variation d'une dynamique interne. Comment le corps désarticulé du *trio* gagne en vigueur pour devenir élastique ? Cette mise en variation demande un travail, une recherche sensorielle, des micro-mouvements pour altérer un état de corps : les transitions sont l'espace privilégié de ces opérations. Bien sûr, ces redéploiements sont toujours précisément polarisés : les danseurs n'errent pas librement entre deux matériels, ils transitionnent d'un état à un autre. Ils transitionnent de matériels en matériels, de champs kinesthésiques en champs kinesthésiques. Ils connaissent la direction dans laquelle ils doivent aller, il leur faut en revanche trouver comment. Le chemin du danseur est donc une manière de naviguer de polarisations en polarisations, d'opérer peut-être chromatiquement des transformations d'états[194]. Aussi lorsque Dimitri Jourde et Fabian Thomé regardent leurs partenaires danser l'étrange parade nuptiale [*hips*], leur discussion les prépare en un sens à rentrer dans le monde de matériel : ils parlent de séduction, de jugements esthétiques, ou encore de l'ambiguïté de la situation. Et si le contenu de la conversation n'est pas fixé dans le marbre – « d'un coup y a quelque chose qui vient[195] » –, c'est, selon l'acrobate, parce que l'état des danseurs au sortir du *trio* peut varier selon les représentations – « t'as des états entre les deux qui sont pas les mêmes entre

192 [FRV : 49' - 50']

193 Bien que ces mots, précisément, « ne [soient] pas les mêmes entre les soirs », la courte conversation, elle, demeure, et son objet est toujours une réaction à la vue de leurs compagnons. Notes de terrain du 16 septembre 2016 à Amsterdam.

194 Chromatiquement au sens musical : de demi-ton en demi-ton

195 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127.

les soirs[196] ». Cela nous invite à penser que le processus de transition engagé par cette conversation est précisément un processus qui considère pleinement la singularité d'une situation – l'état d'un danseur un soir donné. Par nature, donc, une transition n'est pas une action générique. Ou, pour le dire autrement, une transition consiste en un « événement[197] » au sens massumien.

> Il y a une réactivation du passé en passage vers un futur modifié qui traverse les dimensions du temps, entre le passé et l'avenir, et entre des passés d'ordres différents. Cet entre-deux ou cette transversalité du temps est le temps de l'événement[198].

En somme, ce que la transversalité des transitions nous invite à observer, c'est que le travail de mise en cohérence du chemin des artistes à travers la chorégraphie consiste toujours en une forme de recyclage. Si l'on considère avec Susanne Langer qu'un cycle consiste en la construction et la résolution d'une tension[199], alors l'on peut dire que l'enjeu d'une transition consiste à comprendre en quoi « [a specific] resolution is itself a preparation for the next building-up[200]. » C'est en observant la structuration en cycles de son chemin à travers la chorégraphie que Dimitri Jourde en vient à percevoir le spectacle comme une trajectoire de construction d'un état de corps, une trajectoire avec sa propre histoire, ses propres seuils, son propre relief.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

**Dimitri**. - Je pense que quand tu fais un spectacle, au fur et à mesure que tu chemines, tout ce que tu viens de faire quelque part ça reste quand même beaucoup. Tu vois moi, toute la partie à partir du moment où ils font les dominos, le *shooting*, après y a les photos puis y a le *solo* : pour moi tout ça c'est ça qui me construit le plus dans le spectacle, parce que je sais exactement ce que c'est que le thème de ce moment là[201]. C'est chargé à un endroit où en fait, tout le long après ça traîne, ça me reste. Après tu passes à autre chose, mais y a quand même quelque chose où tu sens qu'au fur et à mesure du spectacle tu mets des...

**Martin**. - T'empiles ?

---

196 *Ibid.*
197 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 202.
198 *Ibid.*, p. 203.
199 Tim Ingold, *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 197.
200 *Ibid.*
« Une résolution est en elle-même la préparation d'un nouveau cycle. »
201 [FRV : 23' - 36'15]

> **Dimitri**. - Tu mets des pièces... Après tu te dis aussi ce que le public peut penser : « Lui il est passé par ça, lui il est passé par ça. » Donc d'un coup, de faire une danse ensemble qui soit très légère [*floor material*], ça a un autre impact. D'un coup on est ensemble. Si tu la fais comme ça de but en blanc, avec rien, tu te dis : « Ah ouais elle est jolie cette danse ». Si ça vient après une autre danse, je pense que ça prend d'autres...
>
> **Martin**. - Et pour toi aussi, en tant que danseur ?
>
> **Dimitri**. - Oui carrément... Tu peux toi-même le sentir émotionnellement quand tu danses, que tout à coup y a ... Moi quand je fais le *solo* et qu'on se retrouve tout à coup tous ensemble à danser, pour moi c'est fort ce moment, y a quelque chose qui se construit comme support, et la musique fait la même chose. Y a des moments comme ça où tu sens que ça monte. Et ça se fait beaucoup du fait du spectacle plus que par la danse elle-même. La danse en soi c'est une danse : tu peux mettre une autre musique qui viendrait d'ailleurs, ça voudrait dire autre chose quoi. C'est pas le mouvement qui fait vraiment... Et le solo aussi tu vois : le solo il est changé du fait de là où j'arrive [...] C'est le spectacle qui donne un peu la couleur[202].

Nous avons dit que la construction d'un chemin à travers la danse implique d'observer les tensions à l'œuvre entre deux matériels, puis de chercher une transition entre ces deux tensions de manière à recycler son énergie d'un matériel à l'autre. Ce que Dimitri Jourde nous invite à présent à penser, c'est qu'un chemin, en ceci qu'il est un enchaînement de matériels et de transitions, construit en quelque sorte un récit pour l'interprète lui-même, si l'on admet avec Tim Ingold que « raconter une histoire, c'est *établir des relations* entre des événements passés, en retraçant un chemin dans le monde[203] ». Seulement, le récit en question s'écrit au présent, il n'a rien d'une production *a posteriori*, mais constitue bien un processus de valorisation sur le vif des événements traversés par l'acrobate. Si le matériel de sol faisant suite au *solo* de l'artiste est un moment « fort[204] » (Dimitri) pour lui, c'est que le « support[205] » apporté par l'ensemble des danseurs et des musiciens à cet instant là contraste avec les événements qu'il vient de traverser, à savoir : le *shooting*, au cours duquel il se trouve criblé de balles par ses partenaires, puis le *solo*, qu'il commence dans la position d'Aylan - l'enfant réfugié photographié mort sur une plage grecque -, et qu'il danse ensuite comme s'il y avait

202 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127-128.

203 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 119-120.

204 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127.

205 *Ibid.*

« beaucoup de poids dans le sol[206] », tout en essayant paradoxalement « de [s'échapper] de quelque chose[207] ». Observons ici combien le chemin du danseur émerge toujours fermement de la physicalité des matériels. Il n'est en rien une surimposition de récits sans rapport avec la danse elle-même. Il déploie plutôt des relations naissant de la rencontre de matériels avec la structure chronologique du spectacle. Il est une invention prenant l'événement chorégraphique comme souche.

La valeur d'une danse, ou plus exactement sa puissance affective, du point de vue de l'interprète, se détermine ainsi au regard de la manière dont elle vient se mêler ou s'agencer au sein de la trajectoire de celui-ci. Ainsi l'objet et la matière du récit du danseur ne sont autres que le rythme et l'énergie de son propre itinéraire dans le spectacle. Pour Dimitri Jourde, l'on pourrait dire que les matériels chorégraphiques « *arrivent* plutôt qu'ils n'existent[208] » – ou, du moins, que leur puissance émotionnelle tient de leur émergence plus que de leur existence.

## 2. En quête de matériels affectifs

Observons à présent que, élaborant leurs chemins, les interprètes non seulement travaillent des transitions et des continuités dans la danse, mais également, et peut-être même plus fondamentalement, développent leurs propres techniques d'orientation et de progression dans la chorégraphie. Autrement dit, cheminer, c'est aussi trouver en chemin les ressorts énergétiques de son avancée. Pour aborder ce point, nous partirons ici de l'étude des techniques d'imagination de Larbi Cherkaoui, conscients par ailleurs qu'à chaque danseur ses techniques, et que tous ne recourront pas nécessairement à ces pratiques dites de « visualisations[209] ».

206 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 148.

207 *Ibid.*

208 Citation originale : « Les événements rapportés par le récit *arrivent* plutôt qu'ils n'existent », Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 119.

209 DOGANIS, Basile, *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais : danse, théâtre, arts martiaux*, Paris, les Belles Lettres, 2012, p. 68.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Martin**. - Est-ce que tu pourrais me parler de l'état ou des états que tu traverses au cours du spectacle ?

**Larbi**. - Ça a beaucoup à voir avec le fait d'être ou bien très posé, ou bien très... avec le vent. Il y a un peu deux états pour moi qui sont d'être emporté par quelque chose ou d'être vraiment vraiment très stable. Donc les mouvements que je fais peuvent être stables ou être faits comme s'il y a quelque chose d'autre qui me pousse. Les *hanches*, par exemple, c'est très stable jusqu'au moment où ça m'emporte[210]. En fait j'essaye d'utiliser mon imaginaire pour croire à chaque moment à quelque chose de très précis, de me dire, voilà : « maintenant je suis emporté », « maintenant je suis telle personne », « maintenant eux me suivent », « maintenant on est dans un espace commun ». Donc en fait j'ai des états très spécifiques où j'utilise mon imagination pour croire en la situation. Et d'autant plus que les pas, c'est secondaire à l'imaginaire. Pour moi l'imaginaire est tout[211].

Les « histoires[212] » (Larbi) que se raconte le danseur anversois l'aident à « croire en [les situations][213] » de danse au sein desquelles il se retrouve engagé. Croire : voilà un verbe pour le moins glissant. Un verbe qui, dans un sens commun c'est-à-dire mollement positiviste, désigne précisément un geste par lequel le croyant viendrait remplir ou habiller (au choix) la « surface de littéralité opaque, plate et gelée[214] » de la réalité objective, et ce afin de se convaincre qu'elle serait autrement habitée[215]. L'on reconnaît cependant volontiers à cette force d'auto-persuasion quelques vertus performatives au sens de John Austin dans la mesure où elle sait participer à la « [production] d'une réalité inédite[216] ». L'effet *placebo* pourrait en être l'étendard, car on lui prête la possibilité « le plus souvent [de déformer] et surtout [de transformer][217] » actuellement les corps. Dans le champ des pratiques somatiques, cet « "acte" mental à répercussions physiques immédiates » a notamment été théorisé par le philosophe Basile Doganis dans son ouvrage *Pensées du corps* (2012) *via* le concept d' émulation :

---

210 Cet emportement correspond notamment à l'entrée en jeu de la flûte de Shogo Yoshii.
[CSG : 28' - 33'] / [FRV : 49'30 - 54'30]

211 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 189.

212 *Ibid.*, p. 90.

213 *Ibid.*, p. 89.

214 Tim Ingold, « Marcher avec les dragons », in *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 352.

215 « Au choix », selon que l'on trouve cette réalité vide de sens car inerte – auquel cas il faut la remplir – ou qu'on la considère comme une énigme à résoudre par la raison – auquel cas les croyances seront de vains habits plaqués sur une complexité ?

216 François Laplantine, *Je, nous et les autres*, *op. cit.*, p. 121.

217 *Ibid.*, p. 122.

> En informatique, l'émulation consiste en l'imitation du comportement physique d'un appareil – ordinateur ou console de jeux – par un logiciel, alors que la simulation produit directement un certain résultat, sans passer par la reconstitution exhaustive des propriétés du modèle matériel censé produire ce résultat. Les effets peuvent être les mêmes (exactitude de la représentation), mais, le processus étant différent, j'insiste ici sur la faculté étonnante du corps d'*émuler* une réalité, c'est-à-dire de créer de toutes pièces, de *se donner* à lui-même, un référent virtuel le faisant réagir comme s'il était *en présence* de cet objet[218].

La proposition, *a priori*, semble éclairer quelques rouages des récits de chemins d'interprètes. L'on pourrait ainsi dire que Larbi Cherkaoui émule le souffle du vent au sens où sa seule « adhésion[219] » à ces « [représentations[220]] », « fantômes de faits[221] » et autres « véritables chimères[222] » lui permet de modifier « la distribution des forces dans [leur] corps[223] » – cette modification étant la preuve objective de la performativité de l'émulation. Il m'apparaît pourtant qu'approcher le récit des interprètes à la manière d'une succession (entre autres) d'émulations relèverait d'une possible méconsidération de sa nature aisthétique. Dans son discours, Larbi Cherkaoui ne dit pas chercher à se convaincre de la présence d'un vent. L'exercice de son imaginaire ne cherche pas à satisfaire sa rationalité. Il l'aide bien plutôt à vivre des états corporels, c'est-à-dire à les faire émerger de situations bien actuelles.

Le geste du danseur anversois relève d'un effort de croyance qui ne consiste pas en l'émulation d'une pure réalité virtuelle mais en une intensification de la perception qu'il a de son propre milieu. Les vagues imaginaires de Larbi Cherkaoui ne jaillissent pas seulement de son psychisme-émulateur, mais elles sont indissociables de la chair élastique des sons du *geomungo* comme des sensations de courbures générées en son corps par les roulades qu'il danse aux côtés de Dimitri Jourde et de Fabian Thomé. C'est la structure du matériel chorégraphique et de sa musique qui ont participé à leur induction, et leur existence même est dépendante de l'état du danseur le soir même. Aussi la croyance en question n'est pas une pure virtualité, elle est une pratique de transformation d'une situation par son métissage avec un champ imaginaire déclenché (*triggered*) par la danse elle-même et la disposition toujours singulière du danseur. Les images de Larbi Cherkaoui peuvent être reliées analogiquement

218 Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 69.
219 *Ibid.*
220 *Ibid.*
221 *Ibid.*, p.70. L'expression est d'Henri Bergson.
222 *Ibid.*
223 *Ibid.*, p.69.

avec le matériel – comme l'ondulation des vagues –, mais elles peuvent également être des souvenirs d'événements passés : « Quand Patrick vient vers moi et que je suis en train de faire les hanches, je me rappelle que Patrick est ce mec violent ou ce mec qui tabasse les gens et qui vient juste de me tabasser tout à l'heure (*battle*)[224]. » (Larbi) Dans le cadre du *shooting*, l'on remarque même que la capacité de l'imaginaire de Patrick Williams à transformer ses perceptions (tirs avec le pistolet) est fermement dépendante des réponses de Dimitri Jourde à ses tirs :

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Patrick.** - Sometimes it's a little bit different, you have to get inside : « Ok, I'm a bully now, I'm a person who wants to do something really bad ». That's a little bit more difficult when I'm in relation. It's more difficult than being like « Ok I'm that person I shoot everybody ». If you have a focus person and you really have to bully it, it's really more difficult because you have to stay in relation. So if he's like : « Oh I don't care if you bully me », then I would be like ... (*regarde de côté et lève les mains au ciel*) That would be totally off. So it depends on the relation[225].

J'entends donc par là que l'on ne peut déterritorialiser les pratiques imaginaires des interprètes, et que le travail d'élaboration des chemins travaille bien plutôt à faire feu des mouvements affectifs émergeant des matériels chorégraphiques, des imaginaires qu'ils suscitent, comme de la vie des interprètes elle-même, pour construire sa continuité.

« Faire feu » : c'est peut-être là l'objet même du travail de mise en cohérence. Inventant des transitions, organisant leur dramaturgie, les interprètes de *Fractus V* cherchent des combustibles qui ne sont pas des raisons mais presque – pourrait-on dire – des matériaux affectifs. Cheminant, les danseurs et les musiciens sont en un sens comparables à des cueilleurs en quête de nourriture, c'est-à-dire d'énergie. Pas de n'importe quelle nourriture : Larbi Cherkaoui ne mobilise pas n'importe quelle image pour nourrir sa danse des hanches. Cheminant, donc, les artistes sont en quête d'une nourriture affective à même de susciter en eux les transformations ou changements d'états auxquels ils travaillent. Pour reprendre les

---

224 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 90.

225 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 2015-2016.
« Dès fois c'est un petit peu différent, il faut qu'à l'intérieur tu sois : "Ok, je suis une brute maintenant, je suis une personne qui veut des choses vraiment mauvaises." C'est plus difficile de faire ça quand je suis en relation avec quelqu'un. Si la personne est là genre : "Oh je m'en fiche que tu me brutalises", alors je serais genre… (*regarde de côté et lève les mains au ciel*) Ce serait complètement à côté. Donc ça dépend beaucoup de la relation. »

termes de l'anthropologue Dénètem Touam Bona, nous pourrions dire que c'est en « [lianant[226]] » que les interprètes et musiciens construisent et entretiennent la puissance de leurs itinéraires spectaculaires : « La liane désigne moins un être qu'une certaine façon pour une pulsation végétale d'explorer et de dérouler un territoire au fil de son avancée, en y traçant des lignes inédites[227]. » En lianant des imaginaires, des sensations, des fragments de vie, des musiques et des mouvements, les artistes sont des opérateurs d'alchimies affectives, des compositeurs de fugues.

> Le lyannaj est une façon de composer les forces et les formes en mode mineur, une fugue végétale. Par son parcours vertigineux, la liane incarne aussi le pouvoir de « traverser » et d'être nourrie par ce que l'on traverse (et *vice versa*)[228].

La pratique du lyannaj permet aux danseurs de traverser la chorégraphie en se nourrissant comme en nourrissant leurs partenaires. Elle participe à l'élaboration d'une véritable voie de transformation pour l'interprète. Étymologiquement : d'une méthode – de *méta* (avec, suivant), *odos* (chemin). « Méthode », c'est également le terme utilisé en anglais[229] comme en français[230] par les maîtres et professeurs de zhineng qigong pour désigner les enchaînements de mouvements fondamentaux de leur discipline : *The Methods of Zhineng Qigong Science*. Les noms chinois des enchaînements, quant à eux, déclinent la « méthode » en deux termes distincts : *fa*, le moyen, et *zhuang*, la forme : *Peng Qi Guan Ding Fa* – le moyen [*fa*] de soulever le *qi* [*peng qi*] et de le déverser [*guan*] *via* le sommet de la tête [*ding*]) ; *Xing Shen Zhuang* – la forme [*zhuang*] du corps [*xing*] et de l'esprit [*shen*] ; *Wu Yuan Zhuang* – la forme [*zhuang*] des cinq énergies [*wu*] qui redeviennent une [*yuan*]. De manière tout à fait significative, le terme de *zhuang*, ordinairement traduit par « forme », désigne également la « situation » : un enchaînement de formes est un enchaînement de situations, c'est-à-dire d'agencements relationnels. Au sein de chacune d'entre elles, le praticien met en œuvre des moyens, *fa*, pour mobiliser l'énergie : soulever le *qi*, faire pénétrer le *qi*, mélanger le *qi*, faire

---

226 TOUAM BONA, Dénètem, « Lignes de fuite du marronnage. Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », n°70, *Multitudes* 2018, p. 183.

227 *Ibid.*

228 *Ibid.*, p. 184.

229 PANG, He Ming, *The methods of zhineng qigong science*, traduit de l'anglais par Wei Qi Feng et Patricia Fraser. L'ouvrage est conçu et imprimé par le regroupement de professeurs chinois Daohearts.
Voir : https://www.daohearts.com/

230 Notamment lors des séminaires donnés à l'Ecole de Médecine Chinoise et de Qi Gong (EMCQG) par le professeur Zhang Wen Chun, directeur de l'Insitut de Qi Gong médical de Nanchang.

circuler le *qi*, le *qi* du Ciel, le *qi* de la Terre, le *qi* du groupe, le *qi* des organes, le *qi* des foyers ou chaudrons du corps (*Dan tian*, ou « champ de cinabre »). Composant et attisant des écologies – que l'on nomme « champs de *qi* » –, le praticien œuvre à l'opération maîtresse du *zhineng qigong* : *hun hua*, « *hun* means merge and *hua* means transform » ; une opération qui tend à devenir, au fil des méthodes : *hunyuan*, c'est-à-dire, « to merge and transform to become one[231] ».

> The metabolic process occurs through internal qi opening out, external qi gathering in and the two inter-changing. These changes and the process of exchange take place mainly on the membranous level […] So Zhineng Qigong developed certain methods that intensify the process by which internal qi goes out of and external qi comes into the body to transform each other, thereby increasing vitality[232].

Ce que Patricia Fraser et Wei Qi Feng nomment ici « methods » sont en d'autres termes des situations au cours desquelles s'inventent, se pratiquent et se raffinent ce que Gilbert Simondon puis Bernard Aspe ont proposé de nommer des techniques opératoires :

> Les *techniques opératoires* d'un vivant […] correspondent aux différentes manières qui lui sont données pour développer une relation au milieu. Il ne s'agit donc pas seulement de sélectionner ce qui peut entrer dans le milieu d'intériorité ou ce qui peut en sortir, il s'agit tout autant de savoir quelles prises avoir sur le monde – ou quelles sources venues du monde peuvent s'imprimer sur soi, s'inscrire sur l'écran intérieur de la membrane[233].

Saisi comme technique opératoire, le travail imaginaire de Larbi Cherkaoui – *shen nian qi*, « [The mind] thinks of and visualises *qi*[234] » – est à sa manière une opération de *hun hua* : l'interprète mêle son corps dansant aux élans du vent et des vagues pour transformer sa danse. La forme – *zhuang* – des hanches repose en partie sur la technique – *fa* – de l'imagination. La situation qui en émerge est une situation de transformation du corps dansant dans la mesure où ce dernier mélange et transforme – *hun hua* – les élans du matériel aux élans des images,

---

231 Pang He Ming, *The methods of Zhineng Qigong science*, *op. cit.*, p. 194.
« Faire confluer et se transformer pour ne devenir qu'un. »

232 *Ibid.*, p. 16.
« Le processus métabolique qui advient à travers l'ouverture du *qi* intérieur vers l'extérieur, le rassemblement du *qi* extérieur à l'intérieur et le deux s'entre-changeant. Ces changements et le processus d'échange se déroule principalement à un niveau membranaire. […] Donc le zhineng qigong a développé certaines méthodes qui intensifient ce processus par lequel le *qi* intérieur va vers l'extérieur et le *qi* extérieur va à l'intérieur du corps pour se transformer mutuellement, et améliorer ainsi la vitalité. »

233 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 85.

234 Pang He Ming, *The methods of Zhineng Qigong science*, *op. cit.*, p. 18.
« [L'esprit] pense et visualise le *qi*. »

jusqu'à peut-être les mélanger et transformer pour qu'ils deviennent presqu'un – *hunyuan*. Lorsque Larbi Cherkaoui explique chercher à danser « comme [s'il] était emporté par les vagues[235] », il ne faut pas entendre « comme si » au sens métaphorique, encore moins au sens naturaliste de « devenir une vague », mais bien plutôt comme un « devenir-vague » tel que défini par Gilles Deleuze et Brian Massumi[236] : l'artiste ne cherche pas à devenir l'entité-vague, mais à être dynamisé par elle. Le danseur « enthusiastically lends its own corporeality to ludic in-forming by the commanding form of [vague-itude], under visionary deformation and variation[237]. » L'opération métabolique de *hun hua* est une opération de devenir-, c'est-à-dire, de (re)potentialisation davantage que de métamorphose ou de métaphorisation.

En somme la description du danseur en itinérant [*wayfarer*] rejoint mais déborde le portrait que fait Tim Ingold de ce dernier : « Le voyageur itinérant adapte constamment son mouvement – son orientation et son rythme – à ce qu'il perçoit de l'environnement en train de se découvrir sur son chemin[238]. » Non seulement le danseur-*wayfarer* « associe la locomotion et la perception[239] », mais son mouvement est également (ou d'abord) orienté par une recherche d'ordre métabolique : les paroles qu'il écoute, les vibrations qu'il reçoit, les regards qu'il échange, les coups qu'il frappe dans le sol, les contacts qu'il prend avec ses partenaires, les images qu'il se figure, sont pour lui comme autant d'occasions de mélanges qu'il espère porteurs. En ce sens, la pratique de l'itinérance des interprètes fera davantage écho à celle des Foi de Papouasie-Nouvelle-Guinée pour qui « le voyage à pied "ne se limite jamais à un simple déplacement d'un endroit à un autre"[240] » car ils sont « toujours en quête d'arbres fruitiers, de bon rotin ou de larves d'insectes comestibles[241] » : pour reprendre les mots de l'anthropologue James Weiner, les danseurs élaborent leurs chemins pour en faire des « couloirs d'inscription actifs[242] ». Ces couloirs aident l'interprète à parcourir et reparcourir un

235 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 90.

236 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 61.

237 Dans la citation originale, l'auteur utilise le terme de « trigritude » au lieu de « vague-itude », puisqu'il parle d'un enfant imitant un tigre, c'est-à-dire saisi par l'affect de vitalité du tigre.
Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 84.
« [Le danseur] soumet avec enthousiasme sa propre corporéalité au processus d'in-formation ludique porté par la forme de la [vague-itude], laquelle se trouve donc elle-même soumise aux déformations visionnaires et aux variations [du danseur]. »

238 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 105.

239 *Ibid.*

240 *Ibid.*, p. 102.

241 *Ibid.*

242 *Ibid.*

processus métabolique, à opérer une nuée de captations affectives qui viendront nourrir son corps dansant. Ils invitent les danseurs dans des tracés, c'est-à-dire dans des espaces, des temps et des rencontres. Ils aplanissent les herbes, aident les regards et les pas à s'orienter. Ils n'imposent pas un cadre, mais proposent un itinéraire. Le chemin d'un interprète est un montage – au sens cinématographique – de « techniques de corps[243] » entendues en un sens plus simondo-qigongien, c'est-à-dire qu'il est la mise en œuvre d'un ensemble d'opérations composant et intensifiant des écologies, des tissus relationnels que l'on pourrait nommer avec la philosophe Erin Manning des « topological relationscapes[244] ». Or, si ces chemins relationnels aident les interprètes « de se mettre dans une certaine "disposition"[245] » de jeu, leurs effets excèdent le temps de la représentation lui-même. Ce sont précisément ces opérations métaboliques qui sont à mêmes de transformer l'interprète dans une multiplicité de dimensions et à des échelles temporelles pouvant outrepasser le spectacle lui-même – et ce de la même manière que les chemins du Zhineng Qigong cherchent à propager leur influence jusque dans les fibres du temps quotidien, hors du temps de pratique des méthodes[246].

*Annemasse, 13 mai 2016, loges du Château-Rouge*

> **Johnny. -** It's a beautiful text (*Watts*), and saying, dancing to that text every night also creates of a bit of a mantra in my own mind so. "To feel extremely uncomfortable with silence" : that keeps on going in moments where I am extremely uncomfortable with silence. I have to laugh at the presence of this line in my life without having really translated in practice, so it's a mantra to do[247]...

---

243 « Ce qui ressort très nettement [des techniques de corps], c'est que nous nous trouvons partout en présence de montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes. Ces actes sont plus ou moins habituels et plus ou moins anciens dans la vie de l'individu et dans l'histoire de la société. », MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, n°32, 1936. [en ligne]
Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf

244 MANNING, Erin, *Relationscapes : movement, art, philosophy*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009, p. 159.

245 Julie Sermon, « Partition(s) ; processus de composition et division du travail artistique », *art. cit.*, p. 213.

246 « Zhineng Qigong practicionners should not just practice the methods. They should use the qi field and consciousness field to merge with others, and contribute their life towards building a harmonious world and the evolution of humanity. This is the higher Dao level practice of Zhineng Qigong. », Pang He Ming, *The methods of Zhineng Qigong science*, *op. cit*., p. 9.
« Les praticiens de Zhineng Qigong ne devraient pas seulement pratiquer les méthodes. Ils devraient utiliser le champ de *qi* le champ de conscience pour s'unir aux autres, et contribuer par leur vie à la construction d'un monde harmonieux et à l'évolution de l'humanité. C'est là le plus haut niveau de pratique de la Voie du Zhineng Qigong. »

247 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 166.
« C'est un texte magnifique (*Watts*). Le dire et le danser chaque soir crée comme une sorte de *mantra* dans mon esprit. "Se sentir mal à l'aise avec le silence" : cela continue de résonner dans les moments où je me sens vraiment mal à l'aise avec le silence. Il me faut rire de la présence de cette ligne dans ma vie sans avoir véritablement réussi

## 3. Fractales dramaturgiques

En un sens, ces voies de transformation constituent la matière même de dramaturgies d'interprètes, lesquelles seraient à définir comme des dramaturgies des inflexions de la vie sensible des danseurs au plateau. Un tel genre de « dramaturgie *organique* ou *dynamique*[248] », pour reprendre les mots d'Eugenio Barba, en qualité de processus d'organisation rythmique, structure l'artiste dans son itinérance. Son enjeu central tient en peu de mots : elle travaille l'évolution des charges affectives, émotionnelles et énergétiques de l'interprète au fil de son chemin, consciente que « le temps imprègne [le corps][249] » tout autant que « [le corps] exprime le temps[250] ». Considérer ces charges avec les danseurs nous invite alors à naviguer entre différentes échelles de compréhension du spectacle du point de vue d'un interprète : l'on peut étudier le chemin d'un danseur au sein d'une même séquence, entre deux séquences, entre plusieurs séquences, à condition de considérer sans cesse qu'au commencement de chaque matériel, le danseur ne peut être envisagé que chargé – certes à des intensités diverses – par ce qu'il a traversé précédemment.

La mise en lumière de ces trajectoires spectaculaires, notamment dans leurs dimensions structurantes – voire ontogénétiques à l'échelle du spectacle, au sens où chaque représentation voit quelque part la (re)naissance d'un corps-dansant -, nous invite à effectuer le constat suivant : le chemin de l'interprète ne peut qu'être idiosyncratique, car, si l'on considère le spectacle dans son intégralité, aucun danseur ne partage exactement le même itinéraire chorégraphique[251]. De même, chaque chemin est également indissociable, d'une part, de la compréhension que chaque interprète a de la pièce – ce que Fabian Thomé aime à nommer « le concept[252] » du spectacle -, et d'autre part, du sens qu'il donne à sa propre position au sein de la pièce. Cette place correspond à ce que certains hésitent parfois à nommer leur

---

à la mettre en pratique, donc c'est comme un mantra pour y parvenir. »

248 BARBA, Eugenio, *Brûler sa maison : origines d'un metteur en scène*, Montpellier, L'Entretemps, 2011. p. 36, in Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », *art. cit.*, p. 214.

249 « Quel que soit le terrain de ses observations, l'anthropologue doit se demander comment le temps imprègne l'espace et comment l'espace exprime le temps. », François Laplantine, *L'énergie discrète des lucioles*, *op. cit.*, p. 65.

250 *Ibid.*

251 Cela n'exclue par des similarités occasionnelles, comme Fabian Thomé et Dimitri Jourdre pour la transition *trio/hips*. Reste que leurs trajectoires spectaculaires passées, en dernière analyse, diffèrent toujours, et donc changent toujours la coloration de leur état de corps.

252 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 182.

« personnage[253] », ou « character[254] ». De toute évidence, ces entités n'étaient en rien pré-existantes à la création de la chorégraphie : elles sont plutôt des élaborations tardives, les fruits de mises en cohérence de chemins lors de la tournée. Seule la trajectoire de Patrick Williams semble ici faire exception : le tranchant de sa danse, sa géométrie, la carrure de son propre corps, la sculpture de son visage (et de sa barbe), de même que ses imitations de combat avec Dimitri Jourde lors de la création l'auront amené à endosser le rôle de la brute et du tyran de manière presque cohérente tout au long du spectacle[255]. Pour les autres, les dramaturgies sont des arrangements, de véritables bricolages, et recourent à des logiques tantôt psychologiques (« ce type m'a brutalisé »), tantôt kinesthésiques (passer de la désarticulation à l'élasticité), tantôt imaginaires (s'imaginer dans le désert), et tantôt à toutes les trois à la fois... Les raisons de ces émergences tardives sont simples : la dramaturgie du spectacle est elle-même un bricolage de matériels chorégraphiques hétérogènes, les lignes dramaturgiques individuelles sont à la charge des danseurs, et ces derniers ont longtemps été plus préoccupés par l'acquisition des « langages physiques » (Fabian) que par la construction de leur chemin. Ces chemins sont donc à présent leurs espaces d'invention dans la chorégraphie, comme l'étaient les espaces de variations lors de l'apprentissage des matériels au cours de la résidence de création.

*Annemasse, 13 mai 2016, loges du Château-Rouge*

> **Johnny**. - (*Nous sommes en train de discuter des évolutions remarquables de la pièce depuis le commencement de la tournée*) I also start to understand more myself what the piece is about. Well actually in the creation process we don't have a lot of conversations about that.. We have some texts that we know...
>
> **Martin**. - Not a lot of conversations with Larbi, you mean ?
>
> **Johnny**. - Yes, or among each other, we don't... Directions in our own story lines, this kind of things, we create ourselves. And sometimes you don't know where you are in the piece. And I start to understand my role in the piece because I have to put two things together. I have to go from one point to the other point and I see recurrences, I see the relationships that I have with people specifically Patrick. I

253 *Ibid.*, p. 183.

254 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 164-165.

255 À cela, il faudrait rajouter que sa blessure à la cheville lors de la création est la raison pour laquelle c'est lui et non Larbi Cherkaoui qui avance dans la scène finale entouré de ses partenaires [FRV : 70'30 - 72'10]. Ce n'est plus Larbi Cherkaoui le cœur de la fractale, mais Patrick Williams le cœur d'une dramaturgie fondée sur des rapports de pouvoir.

have a constant stage connection with him, and I start to understand this. And I start to understand for example that my character in the piece has empathy, and that's important for me, also to create the transitions etc.

**Martin**. - So you would define empathy as the main characteristic of your role?

**Johnny**. - Yes but… I think… I mean "character" is the wrong word because we don't take on personas of course. But we understand the piece for ourselves as performers, and then you go through that same story every night, or, I do. And the story gets to develop, and I also try in keeping it close to my own heart. But I mean for the sake of dialogue let's call it a "character". I think that character has a struggle because.. Somehow, at one point (*shooting*), the three of us all have guns, you know. And we are all shooting somebody. That's a big jump to somebody who was just giving a lecture about some pretty strange political philosophy (*Chomsky I*). And then there is the king, we are creating a king (*crowning*), and then there is a struggle right after it for me of getting out of the group (transition *monster-body percussions*), which are just transitions which are placed in order - I think – to make the composition elegant. But those have to get bound by a story line, a personal story line, and for me there it's empathy, because it came after the shooting. First I follow Patrick out with the gun, so for me I have to decide, I have to be convinced, I have to be manipulated into this situation. And right after the situation that occurred, I'm taking off my shoes and my shirt coincidentally while Dimitri is being robbed of his shirt and his shoes. The parallel there, it brings me back out of that scene. It's a bit repentive.

**Martin**. - When did you understand that?

**Johnny**. - For me it all comes through searching for transitions. Because Larbi said something very interesting to me : Larbi doesn't have a solo in the piece, you know. It's his piece but he doesn't have a solo in it. And he said that his solos are actually the transitions. And it's very true when you watch it: you see these beautiful moments of him dancing. And I try to understand it […] I know when I change my costumes and it's just really parallel with the scene happening so, I started to play that, and then I understood it[256].

256 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 164-165.
« Johnny. - Je commence aussi à comprendre mieux moi-même le sujet de cette pièce. Parce qu'en fait, au cours du processus de création, nous n'avons pas eu beaucoup de conversations à ce sujet. Nous avons les textes que nous connaissons… / Martin. - Peu de conversations avec Larbi, tu veux dire ? / Johnny. - Oui, ni entre nous, nous n'avons pas [parlé] des directions de nos lignes narratives. Nous créons nous-mêmes ces choses-là. Et parfois tu ne sais pas où tu te situes à l'intérieur de la pièce. Et j'ai commencé à comprendre mon rôle dans cette pièce parce que j'avais à réunir deux choses : il faut que j'aille de ce pont là à un autre point, et je vois les récurrences, les relations que j'ai spécifiquement avec chaque partenaire de scène, en particulier Patrick. J'ai une connexion scénique constante avec lui, et je commence à comprendre ça. Et je commence à comprendre par exemple que mon personnage dans la pièce ressent de l'empathie, et ça c'est une chose très importante pour moi, et ça me permet

Le chemin de Johnny Lloyd est en quelque sorte celui d'un militant pris à son propre jeu. D'abord, il donne une conférence sur la puissance d'envoûtement des médias et la nécessité de création de groupes d'auto-défense intellectuelle [*Chomsky I*] ; puis il succombe à l'influence de Patrick Williams et s'engage avec lui dans l'exécution de Dimitri Jourde [*shooting*] ; avant de se repentir en ôtant ses vêtements en même temps que sa victime se voit dépouillée [transition *shooting/solo Dimitri*] ; malgré cet acte, il doit néanmoins participer au couronnement de Patrick Williams [*crowning*], et le servir, presque féodalement, en devenant l'un de ses bras [*monster*] ; pour finalement, enfin, se défaire de son joug [transition *monster/ body percussions*]. À l'échelle de la pièce, puisque c'est à cette échelle qu'émerge le personnage, l'on imagine aisément en quoi ce chemin, d'une manière ou d'une autre, se raccorde aux enjeux politco-dramaturgiques du spectacle : comment penser l'équilibre des rapports de force au sein d'une communauté ? Comment penser la notion de liberté au regard des différentes stratégies d'envoûtement ? Comment penser les occasions d'émancipation – si le terme même d'émancipation a encore un sens ?

Le changement d'échelle opéré par la pensée du personnage – de la transition entre deux matériels à la transition entre plusieurs matériels – appelle à la complexification de notre compréhension des chemins d'interprètes, et notamment de leur élaboration. Pour commencer simplement, observons qu'un chemin, pour reprendre le terme de Johnny Lloyd, « croît[257] »

---

aussi de créer des transitions. / Martin. - Donc tu définirais l'empathie comme la caractéristique principale de ton rôle ? / Johnny. - Oui mais… "Personnage" n'est pas le bon mot parce que nous n'incarnons pas des personnes bien sûr. Mais nous comprenons la pièce pour nous-mêmes en tant qu'interprètes, et ensuite nous allons à travers la même histoire chaque soir, ou en tout cas, c'est ce que je fais. Et cette histoire vient à se développer, et j'essaye aussi de la garder proche de mon propre cœur. Mais disons que pour la conduite de cette conversation, appelons ça un "personnage". Je pense que ce personnage est en lutte parce que… À un certain moment (*shooting*), nous sommes trois d'entre nous à avoir des armes, tu sais. Ca c'est un saut important pour quelqu'un qui donnait simplement une conférence à propos d'une étrange philosophie politique (*Chomsky I*). Et ensuite il y a le roi (*crowning*), et ensuite il y a une lutte pour que je puisse sortir du groupe (transition *monster-body percussions*), laquelle est juste une transition disposée – je crois – pour rendre la composition élégante. Mais ces événements ont à être tenus ensemble par une ligne narrative, et pour moi, et cette ligne, pour moi, c'est l'empathie, parce que la scène arrive après le *shooting*. D'abord, je suis Patrick avec un pistolet – donc pour moi, j'ai dû le décider, d'ai dû être convaincu, j'ai dû être manipulé à l'intérieur de cette situation. Et tout juste après ce passage, j'enlève mes chaussures et mon haut quand, dans le même temps, Dimitri se fait voler ses chaussures et son haut. C'est une coïncidence. Mais le parallèle, ici, me sort de cette scène. C'est comme un geste de repentir. / Martin. - Quand est-ce que tu as compris ça ? / Johnny. - Pour moi tout est venu en cherchant des transitions. Parce que Larbi m'avait dit quelque chose de très intéressant : Larbi n'a pas de solo dans cette pièce, tu sais. C'est sa pièce, mais il n'a pas de solo à l'intérieur. Et il dit que ses solos sont en fait les transitions. Et c'est très vrai quand tu regardes la pièce : tu vois ces magnifiques moments où il danse. Et j'essaye de comprendre ça […] Je sais lorsque je change mon costume, et mes gestes sont vraiment parallèles à ce qui se passe sur scène, donc j'ai essayé de jouer avec ça, et ensuite je l'ai compris. »

257 *Ibid*., p. 167.

(*it grows*) : « Donc moi au début, je me suis senti bien, mais je ne comprenais pas encore mon personnage, peut-être jusqu'au final. Et petit à petit, ça s'est fait et ça s'est construit. Je pense qu'on est encore en évolution ça va pas arrêter[258]. » (Fabian) La dynamique empathique est ainsi apparue nodale à Johnny Lloyd seulement au cours de la tournée, car c'est en répétant les représentations que le danseur s'est rendu sensible aux effets de récurrences et de résonances des différentes actions qu'il entreprend en tant qu'interprète au fil de la chorégraphie. À ces résonances internes s'adjoint d'autres échos issus du champ conceptuel et politique brassé par le spectacle. En outre, et c'est là où les choses gagnent en complexité, il serait tout à fait vain de réduire le processus d'élaboration d'un chemin aux frontières spatio-temporelles du spectacle lui-même. Le chemin spectaculaire d'un interprète – et c'est là une remarque empreinte d'un paradigme intermittent – ne peut être compris dans le seul cadre de son actualisation et de sa répétition. Ou plutôt, sa répétition doit inclure le temps de son interruption. Autrement dit, de même que le chemin d'un interprète est formé de l'entrelacement de matériels chorégraphiques, de même qu'il est formé de l'entrelacement de matériels chorégraphiques avec des lignes politico-dramaturgiques, le chemin est également formé de l'entrelacement de ces dernières avec la ligne de vie de l'interprète lui-même : « I also try in keeping it close to my own heart[259]. » (Johnny) Pour reprendre les termes de Dimitri Jourde, les trajectoires de vie colorent les chemins comme le spectacle colore les matériels.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Martin**. - Et entre Barcelone, la Suisse et Paris, t'as vu des différences à chaque fois ?

**Fabian**. - Générales tu dis ou pour moi ?

**Martin**. - Pour toi.

**Fabian** – Si tu veux y a des différences aussi parce qu'on vit des choses aussi. La vie continue, donc ça dépend dans quel état tu y es[260].

---

258 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

259 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 165.

260 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.

Non seulement la continuité de la vie des interprètes colorent les chemins, mais, et c'est là ce que l'on souhaite avant tout relever, certains interprètes intensifient ce processus de coloration, et en font une principe même de la création – résidence et tournée incluses : « Indirectement, je pense que Larbi a voulu que nous aussi on ait notre recherche personnelle. Comment on trouve cette solution à travers ce concept et comment on se sent dedans[261]. » (Fabian) Ainsi que le soulignent Fabian Thomé et Johnny Lloyd, on ne peut ainsi pas dire que Larbi Cherkaoui se montre très directif quant à la construction des « story lines[262] » (Johnny) – ce qui ne l'empêche cependant pas d'y être attentif, et de formuler un jour de tournée au danseur madrilène : « On ne comprend plus très bien quelles sont tes relations avec les autres dans la pièce[263] ». Pour autant, *Fractus V* ne dispose pas d'une autoroute dramaturgique au sein de laquelle chaque interprète aurait sa voie clairement définie. Chacun trace son chemin « à sa manière » [chap. VIII] dans un environnement aussi collectif que brumeux. De même que les artistes interprètent quelque peu sauvagement les matériels chorégraphiques, ils interprètent aussi sauvagement la dramaturgie de *Fractus V*, et donc leur rôle : « Pour moi chacun on est tous pareil, on est tous dans le même… enfin je veux dire, dans ce concept là quoi. Après c'est peut-être ma manière à moi de...[264] » (Fabian) Tous ensemble dans le même… ?… mais tous à leur manière.

Prenons quelques pages pour laisser résonner trois imaginaires – ceux de Fabian Thomé, Larbi Cherkaoui et Kaspy N'dia – afin de prendre la mesure de quelques manières d'être dans « ce concept-là[265] », de le raconter, de le rythmer.

---

261 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 184.

262 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 165.

263 Notes de terrain du 28 octobre 2016 à Londres.

264 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 190.

265 *Ibid.* Je garde le flou indéterminé, puisqu'il est central.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

**Larbi.** - Oui, des trucs très simples. Quand je vois Fabian, je me dis « est-ce que je suis son miroir ou est-ce que je suis son alter ego ? » Je l'imite, je viens d'ailleurs mais j'essaye de lui parler dans sa langue à lui. Ça dépend de la soirée, de comment je me sens. Quand on est avec les hanches, il y a un côté de séduction. Par exemple, quand Patrick vient vers moi et que je suis en train de faire les hanches, je me rappelle que Patrick est ce mec violent ou ce mec qui tabasse les gens et qui vient juste de me tabasser tout à l'heure, et alors je me dis « peut-être je peux le séduire pour aller dans une autre manière de vivre, quelque chose de plus onduleux ? » Alors je lui passe le message. Alors c'est à lui, il le fait, il a compris, du coup je vais avec lui sur cette piste là. Puis il y a Johnny qui nous rejoint et les deux autres, et puis du coup on est tous dans ce mode là. Mais ce mode là reste ensemble pour un certain point, puis ça s'écarte à nouveau. Il y a Johnny et Patrick qui s'en vont, et puis Dimitri, Fabian et moi qui continuons tous seuls comme si on était emportés par les vagues qu'on a créées nous-mêmes, comme quand tu fais des vagues et puis à un moment donné tu dois suivre ce que tu as enclenché. C'est des choses comme ça. J'utilise mon imaginaire pour me raconter une histoire.

**Martin.** - Une curiosité, quelle serait l'image dans l'une des dernières scènes quand vous tournez autour de Patrick ?

**Larbi.** - Déjà, juste avant, quand je dis « oui voilà il faut parfois laisser les pensées derrière soi pour se vider » (*Watts*), en fait je laisse le public aussi. Pour moi les pensées, c'est le public. Je me dis c'est votre problème, et nous on va danser entre nous. Donc c'est une sorte de *statement*, c'est ça que j'ai envie de faire maintenant, et si vous êtes là ou pas je m'en fous. Et donc aussi avec les sauts, il y a un côté un peu où on est dans notre rituel à nous, et pour moi le public pourrait déjà sortir là parce que c'est déjà fini. Autour de Patrick c'est plus une image des cercles vicieux autour d'une personne, et donc une personne qui continue sans trop les… Il les emporte avec lui mais en même temps ça se dissout parce qu'il s'en va de ses pensées, donc… C'est ça un peu mon imaginaire : laisser tomber les cercles vicieux dans notre tête[266].

[…]

266 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 91.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Fabian.** - Pour moi chacun on est tous pareil, on est tous dans le même… enfin je veux dire dans ce concept là quoi, après c'est peut-être ma manière à moi de me défendre. Moi je le prends comme une sorte de… de la vie de tous les jours quoi. C'est une lutte. Là on parle de propagande de ceci cela, mais en fait moi je le visualise beaucoup avec la vie de tous les jours. Je prends des coups, je me relève, j'évite les coups aussi… Je m'appuie sur les autres aussi pour me relever. Des fois je ne m'appuie pas et je me relève tout seul aussi. Dans mon *solo* je me vois plutôt dans le désert : je ne cherche rien du tout, mais je me sens libre. Dans mon solo y a des trucs qui me piquent, alors ça peut être un scorpion, un serpent ou quoi que ce soit, et ces piques là c'est pas seulement animal, c'est les piques de la vie, c'est quand on te « tic tic ». Et bon c'est pour ça que ma manière de bouger c'est une forme de serpent, j'essaye de me faufiler dans ça, et y a une sorte de liberté aussi. Comme si je suis dans le désert et qu'il y a que moi, et puis alors y a une sorte d'angoisse aussi, une sorte de liberté, donc c'est entre les deux. L'angoisse que je suis tout seul mais que des fois il faut apprécier des moments peut-être seul et se sentir libre, mais quand je dis libre vraiment libre.

Après à la fin pour moi, c'est des gens que peut-être je ne connaissais pas, que je connais dans la rue, on s'est rencontrés et y a une connexion. On a bu trois quatre coups ensemble et à la fin pour danser ensemble et pour rigoler tu vois. Alors qu'y a des cultures si différentes, quand il y a une connexion juste comme ça, sans se poser de questions - « qui est quoi », « t'es une religion », « t'as pas », « t'es quoi », « tu penses quoi », « t'es de droite t'es de gauche » : y a rien de tout ça. [...] Non pour moi y a pas de différence. Bien sûr qu'il y a une différence de vie, bien sûr qu'il y au ne différence de vécu, mais je pense que les gens ont envie de partager plutôt que de confronter. Et je pense qu'aujourd'hui pour aujourd'hui c'est ça le problème, la société et la politique veulent créer ces problèmes pour qu'il y ait des problèmes, et que les gens qui regardent la télé et ils croient ça[267].

[…]

267 *Ibid.*, p. 190-191.

Figure 20. *Solo* de Fabian Thomé lors de la résidence de création à Anvers.

Crédit photo – Filip Van Roe

*Barcelone, 16 janvier 2016, terrasse d'un hôtel*

**Kaspy**. - Bon. La pièce en général on parle un peu de l'injustice sociale qu'il y a entre les pays riches et le tiers monde, et aussi les gens qui fuient l'Afrique par exemple pour venir en Europe, les clandestins, les gens qui fuient la guerre au Moyen-Orient. C'est un peu ça en fait. Et la chanson [*katetiae*, *solo* de Fabian] j'ai tiré ça d'un conte Suku - Suku c'est ma tribu. Ça parle d'un petit oiseau qui a sauvé tout un village alors qu'il était minimisé. C'est un peu aujourd'hui comme les grandes puissances, c'est… bon, parfois ils intercalent le développement des pays. Mais on sait jamais, aujourd'hui on parle du changement climatique, on parle de la pollution et beaucoup d'autres choses, et on ne sait jamais, peut-être que l'Afrique a encore beaucoup de forêts, a encore beaucoup d'espaces non-exploités, on ne sait jamais peut-être que l'Afrique demain va sauver le monde… La forêt qui fournit l'oxygène on en parle aujourd'hui, des deux forêts, l'autre qui est en Amérique, et l'autre qui est précisément dans mon pays, la forêt équatoriale. Donc on sauve le monde déjà, malgré.. malgré tout ce qui se passe. Et cet oiseau là, un petit oiseau de rien du tout, un tout petit mais qui a réussi à sauver tout un village, c'est un peu ça.. Je me sens comme moi l'Afrique, je me sens comme moi l'Afrique et c'est moi le petit oiseau qui croit que je peux sauver le monde.

**Martin**. - Et c'est cette histoire là que tu chantes dans cette séquence ?

**Kaspy**. - C'est ça oui. Le petit oiseau s'appelle katétia. C'est son nom en fait. C'est un petit oiseau qui existe en Afrique dans le pays.. dans la forêt équatoriale aussi, dans la savane. Parce que moi je suis de la savane, je suis peuple de la savane, et les gens du village ils connaissent très bien cet oiseau. Il accompagne très souvent le voyageur. Et dans l'histoire ce petit oiseau a réussi à casser une grosse pierre qui avait empêché l'eau de jaillir dans le village, alors que tous les grands oiseaux ont essayé mais n'ont pas réussi, les aigles et les autres grands oiseaux ont essayé de casser la pierre mais n'ont pas réussi. Et tous les gens du village étaient vraiment désintéressés, ils voulaient changer le village parce qu'il n'y avait plus moyen de vivre ; on ne peut pas vivre sans eau. Et le petit oiseau a proposé de casser la pierre, tout le monde s'est moqué de lui, on lui a dit toi tu ne sers à rien et il faut aller te coucher laisse les spécialistes et les adultes faire ce qu'ils ont à faire, alors cesse de déranger. Et il a insisté tellement insisté qu'il y avait pas toujours de solution jusqu'au point que le chef du village a accepté sa proposition et puis c'est lui qui a apporté la solution[268].

268 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Kaspy N'dia », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 224.

Chacun de ces trois récits est une manière de traverser la chorégraphie (ou certaines parties de la chorégraphie). S'ils ne sont pas tout à fait sans rapports en dépit de leur disparité, rien ne servirait de vouloir les arrimer avec force à une quelconque ligne dramaturgique trop concise. Ces bouts de chemins sont nés d'une constellation d'événements chorégraphiques et de pensées politiques marquées par des mouvements d'agrégations, de désagrégations et de fluctuations de groupes sociaux ; des mouvements de structurations, de déstructurations et de fluctuations des individus dans leurs relations et leur parcours ; des mouvements de transformations de soi, d'autrui et d'un territoire par le chant et la danse. Des pulsions comme des pulsations de vie saisies à des échelles sociales et des temporalités allant des remous de l'intériorité d'un être aux mouvements d'équilibrage géopolitiques et même climatiques de la planète[269]. Le champ est large. Trop large, pense parfois Johnny Lloyd, pour qui *Fractus V* manque d'une supra-information organisatrice du champ dramaturgique. Attablé dans le restaurant du Théâtre National de Bretagne, le lindy hopper me répète cette phrase de Noam Chomsky : « "The information is there". But here, where it is ? I mean… Why do we have the *shooting*, the *trio* and a *corsican song* ? Because Larbi likes them[270]. » De toute évidence, mais nous l'avons déjà dit, Johnny Lloyd ne chorégraphie pas comme Larbi Cherkaoui. La bigarrure dramaturgique n'est pas tout à fait de son goût, il lui préfère les constructions plus cohérentes *a priori*.

Reste que « [Larbi]'s an excellent craftsman[271] ». Et c'est sans doute en *craftsmen* que les interprètes – le lindy hopper compris – travaillent à bricoler leurs chemins. Entendons par là que les dramaturgies de *Fractus V* toujours s'élaborent par et depuis le milieu : un corps d'interprète, saisi dans un état, saisi dans un événement chorégraphique, saisi sur une trajectoire spectaculaire, saisi dans une ligne de vie, *etc*. Elles naissent comme des réponses, sur un mode toujours différentiel. Non pré-déterminées, elles n'en sont pas moins accordées au sens massumien, c'est-à-dire « [amorcées] au même signal[272] ». Or, « puisque chaque corps possède son propre ensemble de tendances et de capacités, il n'y a aucune garantie qu'ils agissent à l'unisson, même s'ils sont soumis au même signal[273] ». Ainsi deux interprètes

269 Social étant ici à entendre au sens large ingoldien : il comprend de manière indistincte des formes de vie humaines et non-humaines.
270 Notes de terrain du 23 mai 2018 à Rennes.
271 *Ibid.*
272 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 211.
273 *Ibid.*

inventent-ils deux variations à partir d'un même événement chorégraphique, ainsi un même interprète, saisi à deux moments distincts de la tournée, inventera-t-il deux variations dramaturgiques différentes. En septembre 2016, c'est profondément marqué par la récente maladie d'une de ses proches que Fabian Thomé insiste sur la sensation de solitude dans son *solo* :

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Martin**. - C'est drôle, parce que dans un spectacle comme ça où vous êtes toujours ensemble, comment t'arrives à te sentir seul ?
>
> **Fabian**. - Je pense qu'on est ensemble mais... tu peux être ensemble dans la vie de tous les jours, mais ton truc psychologique t'es seul. [...] Même si on t'aide à te relever, si tu ne veux pas te relever tu te relèveras pas. Pour moi c'est la même chose. Donc quand je dis j'aime bien être seul, c'est que j'aime bien pouvoir me relever tout seul, même si l'appui des autres et très important, et que c'est ça qui me donne aussi la super bonne énergie, de les sentir... Mais... ta vie c'est toi et la vie quoi... Personne d'autre. Le jour où tu lutteras parce que tu seras malade ou quoi, c'est ta vie[274].

Cette nouvelle teinte du chemin du danseur n'est le fruit que de sa territorialité, de la convergence contemporaine, c'est-à-dire *en un même corps*, d'un faisceau d'affects conduisant à une invention dramaturgique. Et celle-ci, à sa manière, accompagne la danse du matériel chorégraphique ; elle s'y mêle, sans la diriger ni la contraindre, encore moins en le résolvant ni en l'emplissant de sens[275]. Pour le dire avec les mots de Brian Massumi,

---

274 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 195-196.

275 L'on ne saurait jamais réduire les processus d'élaboration de chemins des interprètes de *Fractus V* à des quêtes sémiologiques. Autrement dit, les danses comme les chants du spectacle sont irréductibles à des agitations de la chair qu'il conviendrait – pour satisfaire un quelconque « appétit sémiologique » – d'enrober de bon sens. Les danseurs ne cherchent pas à expliquer leur danse, mais à conduire une énergie kinesthésique face à laquelle le seul sens sémiotique, ne sachant comment l'attraper, craindrait trop de demeurer débile, étymologiquement parlant. Suivant le même raisonnement, l'on peut considérer que le travail de mise en cohérence effectué par les interprètes n'est pas non plus absolument assimilable à un travail de clarification des intentions de jeu, et ce car les intentions procèdent des danses mais ne sauraient en rien les précéder. Les danseurs n'ont *a priori* nul besoin de ces récits pour interpréter les matériels eux-mêmes et, nous l'avons vu, les récits toujours émergent et varient plus qu'ils ne dictent et ne fixent.

La fragilité d'une hypothétique lecture sémiologisante des chemins d'interprètes tient en ce qu'elle cherche invariablement à combler ce qu'elle perçoit comme étant un manque du mouvement dansé : elle farcit des vides sensibles et comble des estomacs sensés. La stratégie qu'elle suppose consiste à mettre en accord, à élaborer des correspondances au sens d'élaborer des symétries, autrement dit : à expliquer, à monter un rapport entre le geste et sa signification fondé sur une subordination du premier à la seconde.

l'élaboration sauvage du chemin permet « de moduler la tension[276] » de la situation chorégraphique « dans une symbiose complexe[277] : une fertilisation croisée d'encapacitations aptes à vivre jusqu'au bout et dans sa pleine mesure l'intensité de l'événement créé par leur rassemblement[278] ». « L'alter-politique affective[279] » du philosophe pourrait ainsi être l'autre nom de la pratique du bricolage dramaturgique en fractales qui s'opère sur les scènes de *Fractus V*. Par leurs (ré)inventions de chemins, les interprètes développent « différentes capacités d'exister[280] » à travers la danse, « différents potentiels de vie[281] » ou peut-être de revitalisations en accord avec leurs nécessités du moment, sans pour autant devoir inscrire ce mode d'arpentage dans le marbre, ni en cherchant à l'imposer à leurs partenaires. En élaborant à leur manière leurs lignes dramaturgiques, les interprètes semblent composer des caisses de résonances capables de déployer et d'intensifier leur propre engagement affectif dans la danse. Le jeu consiste en un sens à développer ce que Larbi Cherkaoui nomme une « micromécanique du corps[282] », un agencement au sein duquel « toutes ces choses résonnent[283] », génèrent un « sentiment organique où chaque chose se répond[284] ». Presque paradoxalement, c'est donc en maintenant la possibilité d'une « différenciatation en acte[285] » que *Fractus V* propose à ses interprètes de s'accorder dans la différence, c'est-à-dire de jeter les fondations d'une culture affective commune « dissensuelle[286] ».

---

276 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 215.
277 *Ibid.*
278 *Ibid.*
279 « La politique esthétique met en avant la collectivité des événements partagés dans leur différentialité : une multiplicité de potentiels de ce qui pourrait advenir. La différence est partie intégrante de cette approche. La politique affective, comprise comme une politique esthétique, est dissensuelle au sens où elle maintient ensemble des alternatives contrastées sans immédiatement exiger la réalisation de l'une et la dissolution des autres. Elle permet de sentir-penser différentes capacités d'exister, différents potentiels de vie, différentes formes de vie, sans immédiatement imposer de choix ou de compromis entre eux », *Ibid.*, p. 214.
280 *Ibid.*
281 *Ibid.*
282 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 92.
283 *Ibid.*
284 *Ibid.*
285 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 214.
286 *Ibid.*

# CHAPITRE XII.

## BATTEMENTS DE C(H)ŒUR

1. Penser la balistique des corps avec Dimitri Jourde
2. Déployer une toile attentionnelle
3. Devenir chimère : vers une organicité collective ?
4. La compagnie ventriculaire

Dans un dernier mouvement, plongeons au cœur de l'événement chorégraphique, dans cet espace-temps où les corps des interprètes, avec les notes des musiciens, se « [choquent] de concert[287] ». Que s'opère-t-il dans le temps du chœur ? Et, d'ailleurs, en quoi consiste-t-il lui-même ? De chapitres en chapitres, d'escales en escales, nous nous sommes rapprochés peu à peu, par gradients, des rares instants d'ensemble qui font le sel de *Fractus V*. Par le récit du temps saccadé de l'intermittence, par la description des pratiques d'attisement du foyer de la compagnie, par l'étude de l'accordage dissensuel à l'œuvre dans l'élaboration des chemins, nous avons pu observer toute une gamme de degrés d'entrelacements de la compagnie, nous avons pu sentir combien la tenue de l'ensemble relevait toujours d'une de diplomatie au sens de Bruno Latour, au cours de laquelle se négocient toujours des modalités d'engagement, de participation à l'écologie de *Fractus V* : qu'est-ce qui perdure en moi entre deux séries de tournée ? Qu'est-ce qui revient entre nous à chaque série de tournée ? Qu'est-ce qui se transforme en nous à chaque traversée du spectacle ? S'il n'a jamais été question de fusion, il a toujours été de plus en plus question de degrés de synchronisations, de partages du temps, et des modulations de fermeté et de lâcheté de ces partages, jusqu'à en arriver à l'étude des chemins d'interprètes, où nous avons étudié comment, fermement tenus dans une même traversée, chaque artiste travaillait toujours dans un espace d'écart, de variation.

Pour clore notre propre traversée, changeons une dernière fois d'échelle temporelle, et essayons d'interroger le moment même de la diffraction, cet instant nodal – sans être sécable – du rituel de trans'formation, au cours duquel les interprètes sont amenés à vivre ensemble ce qu'ils ne pourraient vivre seuls, c'est-à-dire une expérience affective indissociable du mouvement d'« effervescence collective[288] » de la compagnie elle-même, de l'embrasement de son foyer, de l'emportement de ses vents. Un mouvement, pour reprendre et remettre au travail un terme déjà étudié, d'osmose [chap. V-4] : « J'ai l'impression que sur ce spectacle c'est surtout ça qui est recherché, c'est l'osmose entre les gens[289]. » (Dimitri) Comment décrire, non plus dans le temps de l'apprentissage mais dans le temps de la danse, ce mouvement d'osmose sans recourir aux images de la soupe fusionnelle dont toutes nos

287 Brian Massumi, « Les mots-clés de l'affect », in *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 211.

288 Pour mémoire, j'emprunte le terme au modèle du rituel d'interaction de Randal Collins cité par Gay McAuley. Randall Collins, *Interaction Ritual Chains*, *op. cit.*, in Gay McAuley, *Not magic but work*, *op. cit.*, p. 219.

289 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 137.

observations nous ont jusqu'à présent tenues à l'écart ? Comment le décrire et sentir ce qu'il fait, au sens fort de « ce qu'il opère », dans les corps des interprètes ?

Répondre à ces questionnements nous demandera d'abord d'affiner notre compréhension des phénomènes proprement membranaires déjà évoqués précédemment [chap. V-4], car comprendre la puissance d'un mouvement d'ensemble non-fusionnel semble impliquer, d'abord, de saisir ce que Tim Ingold nomme un mouvement d'« interpénétration[290] » des corps. Afin de procéder à l'étude de ce mouvement sur les plateaux de *Fractus V*, nous entamerons notre développement par un détour, en compagnie de Tim Ingold et de Dimitri Jourde, *in the midst of the flesh*.

## 1. Penser la balistique des corps avec Dimitri Jourde

*Aberdeen, 27 mai 2017, bureau de l'anthropologue*

**Martin & Jacopo[291].** - Vous vous référez fréquemment à la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty pour développer une pensée de la continuité entre l'organisme et son environnement, une continuité qui, parfois, va jusqu'à traduire une forme de fusion. Ne pensez-vous pas que cette posture phénoménologique peut tendre à uniformiser la multiplicité des êtres écologiques, c'est-à-dire la diversité des modes d'existence des organismes au sein d'un environnement ? Autrement dit, ne pensez-vous pas que la différenciation et la résistance vis-à-vis de l'environnement sont aussi importantes que la continuité ?

**Tim.** - C'est une question délicate, mais une très bonne question ! Tout d'abord, je ne pense pas que l'on puisse tout à fait caractériser la perspective phénoménologique de cette manière. Je développe une perspective que j'appelle *éco-phénoménologique* : cela ne correspond pas exactement à ce que vous trouverez dans les ouvrages de Merleau-Ponty, même si c'est à partir d'eux que je tente de la développer. Dans la pensée merleau-pontienne, l'organisme et l'environnement sont enveloppés l'un dans l'autre (l'environnement est dans l'organisme, et *vice versa*, l'organisme est dans l'environnement). Mais je ne pense pas que la « fusion » soit le bon terme pour décrire cette relation. À l'occasion de l'écriture de mon récent livre *The Life of Lines* (2015), je me suis

290 Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient », *art. cit.*, p. 158.

291 Jeune docteur en lettres et arts du spectacle à l'Université Grenoble Alpes, ses expériences de recherche portent sur les enjeux écologiques des approches documentaires dans la création littéraire et cinématographique. Il est membre de la rédaction de revues telles que *Multitudes* et *La revue documentaire*.

> plongé dans la pensée de Durkheim, et j'ai constaté qu'il utilisait sans distinction les termes d'« agrégation », de « fusion » et d'« interpénétration ». Or je pense que chacun de ces termes désigne quelque chose de différent. La *fusion* désigne le fait que deux choses se réunissent littéralement pour n'en former plus qu'une seule, tandis que l'*interpénétration* renvoie à l'idée que deux choses peuvent s'enchevêtrer (ou s'emmêler) l'une à l'autre tout en restant différentes.
>
> L'image qui me vient à l'esprit est celle d'un nœud. Lorsque vous nouez un nœud avec les lacets de vos chaussures (ce que je n'ai pas en ce moment même[292]) ou avec des cordes, le nœud peut être extrêmement serré, sa structure tient fermement grâce à la friction des fils, mais les différents fils formant le nœud ne se fondent pas les uns dans les autres, ils ne *fusionnent* pas. Ils *s'interpénètrent*, ils sont très fermement entremêlés. Donc la fusion est une chose et l'interpénétration en est une autre[293].

Si l'interpénétration ne dissout pas les fils, elle ne les laisse pas intacts pour autant, mais les soumet au phénomène de la friction, qui est un échauffement des épidermes. Cette échauffement, né de la relation entre deux ou plusieurs fils, constitue l'espace d'entre'transformation du nœud – ou espace de transformation transindividuel, pour reprendre le terme de Gilbert Simondon. L'osmose, en tant que mouvement de réagencement de l'un par le fait d'une interpénétration, relève *a priori* d'un phénomène de friction. Mais comment décrire plus précisément encore la complexité de sa physique ? Peut-être en partageant, pour un temps, un entraînement aux côtés de Dimitri Jourde, car sa danse, dans toute sa matérialité, semble tenir en elle le paradoxe qui concentre notre attention : elle repose sur une fusion qui n'en est pas une avec le sol, une technique d'interpénétration au service d'une balistique du corps. En ce mois d'octobre 2016, nous enlevons nos chaussures et les déposons du côté des gradins du studio du Centre Chorégraphique National de Grenoble[294]. Notre enquête va commencer par un détour en un territoire où les fils s'interpénétrant ne sont pas tous humains. En compagnie de l'acrobate, néanmoins, nous allons chercher à comprendre comment penser l'osmose avec un premier partenaire : le sol[295].

---

292 « Il faisait à cette époque une température étrangement douce dans le nord-est de l'Écosse, l'anthropologue portait donc des sandales sans lacets… », *ibid.*

293 *Ibid.*, p. 158-159.

294 Voir « Création, tournée et suivi de *Fractus V* », in « Chronologie du travail de thèse », volume II, annexe 1, p. 8-12.

295 Le sous-chapitre suivant est pour partie issu d'un article publié dans le revue COI n°3. Exceptionnellement, je traduirai les citations depuis l'anglais vers le français dans le corps de texte de cette sous-partie.

« Je fais des choses et vous me suivez[296] » : voilà, en substance, les mots par lesquels tout cela a commencé. Serpentant à quatre pattes sur le tapis noir du studio, je me retrouve à marcher « comme un lion[297] ». C'est après une première demi-heure passée debout à travailler la marche et diverses positions basses sur les jambes que nous avons posé nos premières mains au sol. Jourde nous propose de nous déplacer, genoux à terre, en soignant les transferts de poids d'un bras à l'autre. « Comme un lion[298] ». Le talon de ma main droite presse le sol, mon bras se tend de plus en plus, jusqu'à soulever le haut de mon dos, le déporter vers l'avant. Pressentant le déséquilibre poindre, je dépose ma main opposée un peu plus loin sur le sol. Moyennant une légère ondulation du bassin, mon poids s'est transféré d'une main à l'autre jusqu'à décharger totalement mon bras droit, lequel se soulève du sol pour avancer à son tour. Le mouvement peu à peu gagne en fluidité. Les poussées et relâchés semblent se coordonner. Je me surprends même à goûter une certaine élasticité dans la marche.

Me reviennent alors ces propos de Dimitri Jourde : « Il faut se fondre avec le sol[299] ». Ne pas s'abandonner, bien sûr, au risque de n'être plus qu'un poids mort. Mon attention se précipite alors vers mes mains, lieu supposé de la fusion. J'y perçois l'écrasement de ma chair contre un tapis plus dur qu'il n'en a l'air. Les métacarpiens du talon de la main écrasent ma propre paume, prise entre deux étaux. Est-ce cela, se fondre avec le sol ? Sentir la compression de la chair entre les os et la Terre ? Mes genoux, manifestement bien moins tolérants aux chocs répétés, m'obligent à écourter cet épisode contemplatif. Le serpentement se rigidifie légèrement à mesure que la douleur s'intensifie, les virages se font plus angulaires, les transferts de poids plus claquants, comme si mon lion était soudainement pris d'une étrange arthrose, comme si le toucher de la Terre le piquait, le forçant ainsi à se désengager d'un contact à peine esquissé. Me remémorant alors les écrits du philosophe José Gil relatifs à la sensation d'expansion de l'« espace du corps[300] » du danseur dans l'espace

---

GIVORS, Martin, « La Terre et l'acrobate : récit d'étranges collisions », *Corps-Objet-Image*, n°3, 2018. [en ligne] Disponible en ligne : https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/5abb4d6870a6ad93230cb10f/1522224494561/RevueCOI-03-martin_givors.pdf

296 Notes de terrain du 18 octobre 2016 à Grenoble.

297 *Ibid.*

298 *Ibid.*

299 *Ibid.*

300 GIL, José, « Paradoxical body », traduit du portugais vers l'anglais par André Lepecki, *The Drama Review*, vol. 50, n°4, 2006, p. 21.

l'environnant, je me demande : mon corps peut-il autant s'expanser dans une *surface* avec laquelle il s'entrechoque qu'il ne le fait avec un *milieu* au sein duquel il évolue comme l'air[301] ? Pourrions-nous encore, et si oui comment, penser la « corporéification[302] » de l'espace par le corps du danseur, alors même que l'espace ne cesse de lui renvoyer sa propre fermeté, sa propre résistance, et par là même, sa différence substantielle ?

Pour ce faire, considérons un instant ce qu'implique la fusion du corps du danseur avec l'espace dans la pensée d'inspiration phénoménologique et deleuzienne de José Gil. Dans son article consacré au « Corps paradoxal[303] », le philosophe introduit sa réflexion en postulant qu'il est de l'avis de tous que le danseur, comme l'acteur, le gymnaste ou encore l'archer zen, « évolu[ent] dans un espace particulier, différent de l'espace objectif[304] ». Cet espace, qu'il nomme *espace du corps*, est en réalité créé par les mouvements du danseur. Il est « la peau s'étendant elle-même dans l'espace ; la peau devenant espace - d'où, par conséquent, l'extrême proximité entre les choses et le corps[305] ». Sa fonction est double : « (a) il développe la fluidité du mouvement en créant un milieu propre, avec le moins de viscosité possible ; (b) il rend possible le positionnement de corps virtuels, lesquels multiplient le point de vue du danseur[306]. » La fusion dont il est question dans la théorie de José Gil pourrait donc s'entendre comme suit : elle est dissolution de l'espace extérieur en une « texture proche de celle de l'espace interne[307] ». Il définit ainsi l'opération de *corporéification* de l'espace par le danseur, dont la finalité est de permettre au corps de se mouvoir dans un nouvel espace homogénéisé « sans rencontrer les obstacles de l'espace objectif, étranger[308] ».

Or, d'où vient cette idée, propre au philosophe, que le danseur chercherait à se mouvoir sans rencontrer les obstacles de l'espace objectif et étranger ? Pour répondre à cette interrogation, il nous faut sans doute revenir aux danses à partir desquelles José Gil bâtit ses

---

301 Pour reprendre les termes du psychologue James Gibson, la différence entre la surface et le milieu reposerait en partie dans leur degré de pénétrabilité par un corps. Voir James Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, *op. cit.*, p. 63-84.
302 José Gil, « Paradoxical body », *art. cit.*, p. 21.
303 *Ibid.*
304 *Ibid.*
305 *Ibid.*, p. 22.
306 *Ibid.*, p. 23.
307 *Ibid.*
308 *Ibid.*, p. 24.

concepts : les danses de possession. Ces pratiques, nous dit-il, cherchent fondamentalement à faire coïncider les espaces intérieurs et extérieurs de manière à ce qu'une énergie puisse librement s'écouler de l'intérieur du corps du danseur vers sa surface, où elle s'exprimera au travers de gestes. Cette circulation implique d'une part l'harmonisation de la texture de l'espace intérieur du corps, et d'autre part « un espace extérieur sans viscosité[309] ». Ce ne serait ainsi qu'au prix de cette homogénéisation intérieure, puis intéro-extérieure, que les énergies trouveraient un espace où se déployer librement, c'est-à-dire sans entraves. Songeant à nouveau à la marche du lion de Dimitri Jourde, à ce qui pourrait s'apparenter à une succession de collisions et de compressions plus ou moins délicates contre le sol, demandons-nous : 1) le danseur-acrobate cherche-t-il seulement à trouver dans le sol un espace avec lequel fusionner pour exprimer librement et sans obstacle un flux d'énergie ? 2) dans quelle mesure pourrions-nous affirmer avec José Gil que l'acrobate corporéifie le sol, et le charge — l'anime ? — de ses propres affects, de ses propres forces ?

Au terme d'une première *entrée en matière* conjuguant marches sur pieds, marches au sol, et quelques éléments de capoeira, Dimitri Jourde s'emploie à transmettre un premier mouvement caractéristique de sa danse. À la manière d'une roulade, ce mouvement implique une rotation du bassin dans l'axe transversal (axe gauche-droite). Cependant, contrairement à une roulade classique qui s'effectuerait en position accroupie et en appui sur les mains, celle-ci s'initie debout (fig. 21). Pour la réaliser, Jourde entame un mouvement de recul en effectuant un pas en arrière, se met en appui sur une seule jambe, bascule son buste en avant tout en levant son autre jambe à l'arrière du corps. Il fléchit peu à peu le genou de sa jambe en appui, puis se propulse vers le sol sous le coup d'une impulsion. Il attaque alors le tapis de danse avec la partie supérieure de son dos et, profitant de l'énergie générée par sa chute, effectue la roulade. Lorsque ses pieds achèvent leur voyage dans les airs et reprennent contact avec le sol, l'acrobate puise dans la Terre l'énergie nécessaire pour se relever.

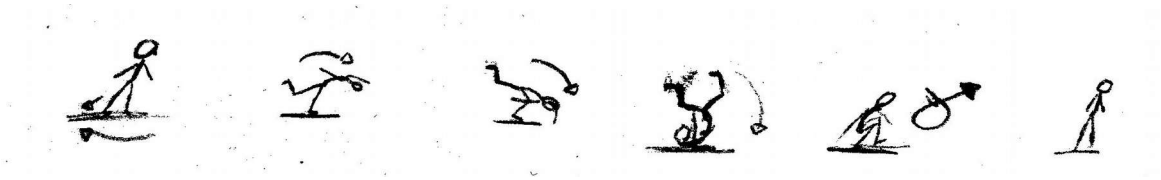


Figure 21. Roulade.
Martin Givors

309 *Ibid.*, p. 23.

En dépit de l'hétérogénéité des participants à l'entraînement, l'apprentissage de ce mouvement a confronté bon nombre d'entre nous à une même difficulté : l'appréhension de la chute. Ce n'était ni le pas en arrière, ni l'équilibre sur une jambe, ni même la roulade qui se dressaient entre nous et la réalisation de ce mouvement, mais seulement cette chute, cette minuscule et brève chute au cours de laquelle, quittant nos appuis, nous allions nous précipiter contre le tapis de danse pour y écraser la chair de notre dos. Dimitri Jourde insistait alors sur un aspect du mouvement : la flexion du genou. Plus nous fléchissions notre jambe d'appui, moins la chute nous paraîtrait dangereuse. Car en effet, à cet instant, l'espace me séparant du sol ne m'évoquait en rien un milieu dense propice à l'abandon. Il était bien plutôt un vide, un souffle bref et court qui ne ferait qu'accélérer ma chute et amplifier la puissance de la collision avec ce sol ferme, rigide et intraitable. Voilà donc une première pensée pouvant surgir à l'esprit de celui qui entreprend d'incorporer le vocabulaire de Dimitri Jourde : danser, ce serait se mettre à la merci de la Terre.

Dans son article « Ecologies of falling » (2013), l'anthropologue américaine Sally Ann Ness rend ainsi compte d'une étrange expérience qu'elle fit au cours d'un travail qu'elle menait dans le parc national du Yosemite, dans l'est de la Sierra Nevada, en Californie. Au premier abord, son histoire semblerait davantage être matière à une bonne plaisanterie qu'à un article scientifique. Écrit à la première personne, l'article raconte comment une anthropologue travaillant sur les expériences de chutes vécues par les randonneurs du parc du Yosemite s'est retrouvée, elle-même, à chuter brutalement alors qu'elle redescendait non sans fierté du plus haut sommet du parc. La situation pourrait être décrite assez simplement : se coinçant un pied sous une racine, et ne parvenant pas à arracher cette dernière à la seule force de sa jambe, Sally Ann Ness s'est faite déséquilibrer. Tombant en avant et voulant protéger sa tête, elle avance instinctivement son genou droit pour se réceptionner. Ce genou, sa peau, sa recherche, la Terre, reprennent leur chemin, *marqués* par cette rencontre aussi percutante qu'inattendue. Cette racine, par la suite, inspira cette éclairante phrase à l'anthropologue : « [Chuter] transforme l'identité humaine en intégrant notre intelligence corporelle dans un environnement spécifique où opèrent des formes d'agences [*agencies*] non-humaines[310] ». Ce phénomène d'intégration, l'auteure le développe par la suite en le

310 NESS, Sally Ann, « Ecologies of Falling in Yosemite National Park », *A journal of the Performing Arts*, vol. 18, n°4, 2013, p. 20.

définissant à travers deux termes dont je peinerais à traduire la riche polysémie. La chute, pour Sally Ann Ness, génère d'abord un phénomène de « re-minding[311] » : un retour à la conscience de notre condition écologique précaire, c'est-à-dire de notre soumission au champ de forces au sein duquel nous évoluons. Cette opération s'effectue par le biais d'un second phénomène qui serait celui du « co-membering[312] ». Le *co-membering* de l'anthropologue est la concrétion d'au minimum trois sens : celui d'un *re-souvenir* de notre être-précaire, celui d'un sentiment de *co-appartenance* à un environnement peuplé d'agences non-humaines, et enfin, celui d'une opération de *re-membrement* de l'individu et du monde au sein d'un écosystème dont ils sont tous deux parties prenantes.

L'acte de *co-membering* m'apparaît ainsi être constitutif de l'expérience proposée par Dimitri Jourde : se mettre à la merci du sol signifierait alors rentrer avec lui dans une relation de *composition* de nos rapports respectifs. Ce processus de composition avec l'autre, presque curieusement, n'apparaît nulle part dans l'article de José Gil, où la relation qu'entretient le danseur avec le sol n'est jamais mentionnée. En songeant aux écrits de Sally Ann Ness, à cet étrange et fréquent phénomène *d'oubli* de notre précarité que l'expérience de la chute vient pour un temps contrecarrer, peut-être pourrions-nous émettre l'hypothèse suivante : si le danseur de José Gil ne semble se soucier des forces qui se terrent sous ses pieds, c'est qu'il souffrirait lui-même d'une forme d'amnésie imputable à la station horizontale et équilibrée. Je ne prétends pas, bien sûr, que ce danseur existe hors du texte de José Gil, moins encore que les danses de possession ne développent pas des relations privilégiées à la Terre. Néanmoins, la formulation de cette hypothèse met en exergue ce qui pourrait s'apparenter à l'une des principales caractéristiques de la danse de Dimitri Jourde : son urgente précarité. Urgente, car la projection d'un corps dans les airs et vers la Terre ne permet aucun retour en arrière, ni même un arrêt ; le corps ira, quoi qu'il en soit. Précarité, car elle restitue avec puissance le danseur au sein du tissu de forces dont il est partie prenante. C'est ainsi que la pratique de Dimitri Jourde semble déjouer tout potentiel sentiment d'aliénation chez le danseur, au sens que l'anthropologue Anna Tsing donne à l'aliénation : « la sensation de tenir seul[313] ». Comment concevoir, dès lors, la technique transmise par Dimitri Jourde ? Ne pouvant être considérée à la manière d'une maîtrise des forces et des matières impliquées par

311 *Ibid.*
312 *Ibid.*
313 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, *op. cit.*, p. 5.

la danse, elle gagnerait peut-être à se penser à l'image d'un art par lequel l'acrobate se compose, *se présente*, s'offre aux agences avec lesquelles il collabore : non plus maîtriser, mais donner prise (fig. 22).

Lorsque Dimitri Jourde danse avec le sol, son corps semble glisser presque étrangement de part en part du plateau, comme s'il était tracté, poussé, emporté par une force invisible ou profitait de courants telluriques. Au premier jour de l'entraînement, mon corps, lui, ne faisait que frapper lourdement le tapis de danse du studio et s'y arrêter net. Il y avait entre Dimitri Jourde et moi ce gouffre opposant le nageur au barboteur : il composait ses collisions quand je ne faisais que recevoir des chocs[314]. Donner prise aux agences du sol nécessite une habileté que nous allons approcher à travers l'étude de deux éducatifs à la roulade proposés par l'artiste. Le premier éducatif consiste en l'opération suivante : un participant, retenu par son partenaire, place son corps en grand déséquilibre, puis le partenaire le lâche, et le participant doit alors retrouver son équilibre sans chuter ni recourir à ses mains (fig. 23). La première version consiste à retenir le participant par les hanches afin qu'il se déséquilibre vers l'avant ; la seconde, à l'inverse, exige du partenaire qu'il retienne le participant dans la partie supérieure de son dos. Celui-ci, alors penché vers l'arrière, devra pour se rattraper effectuer un demi-tour[315]. C'est presque contre-intuitivement que semblent se révéler les intérêts offerts par de telles pratiques.

---

314 L'image du barbotage fait ici référence au cours de Gilles Deleuze du les genres de connaissance chez Spinoza : « "Ah maman ! la vague m'a battu !" […] Au contraire, "je sais nager" : ça ne veut pas dire forcément que j'ai une connaissance mathématique ou physique, scientifique, du mouvement de la vague ; ça veut dire que j'ai un savoir faire, un savoir faire étonnant, c'est-à-dire que j'ai une espèce de sens du rythme, la rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire, le rythme ? ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps ; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Je plonge au bon moment, je ressors au bon moment. J'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers, etc… Tout cet art de la composition des rapports. », DELEUZE, Gilles, « Cours sur Spinoza », propos retranscrits par Guy Nicolas, 17 mars 1981, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. [en ligne]
Disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=28

315 Les déséquilibres, bien sûr, ne doivent pas franchir un certain seuil, sous peine de ne plus pouvoir se ré-équilibrer sans faire usage de ses mains.

Figure 22. Dimitri Jourde se présentant à la terre au cours de la résidence de création anversoise.

Crédit photo – Ignacio Urrutia

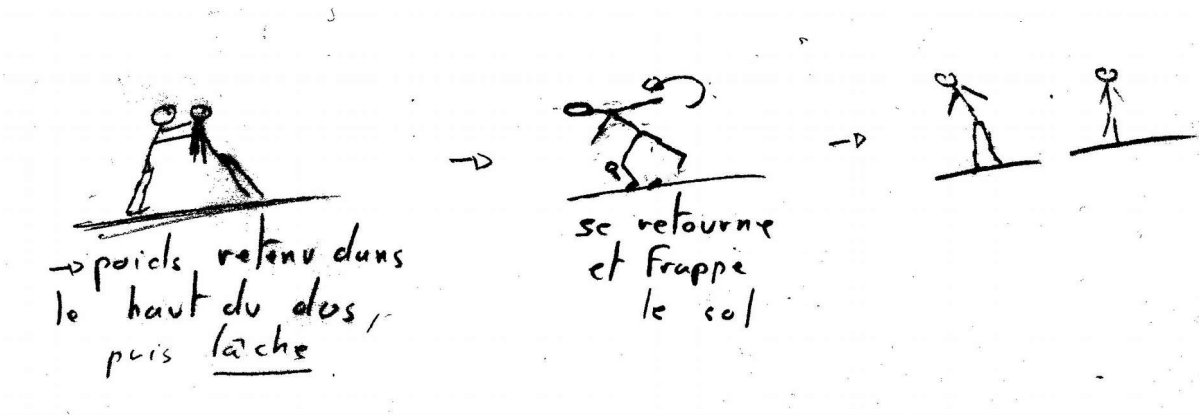



Figure 23. Éducatif pour la chute.
Martin Givors

En apparence, la perspective de manquer de s'effondrer au sol laisse peu présager un horizon de rencontre heureuse avec ce dernier. Pourtant, je soutiendrai ici l'hypothèse que c'est au travers de ces frappes par lesquelles nous percutons la Terre que se livre, peut-être avec fracas, un principe au cœur de la fusion telle que pensée et pratiquée par Dimitri Jourde : le *rebond*. Pour se redresser, le corps n'a ici d'autre choix que de venir attaquer le sol, car c'est dans cette confrontation qu'il trouvera son salut. Attaquer ne signifie donc pas faire preuve d'agressivité, mais plus simplement aller provoquer et travailler avec la résistance, et donc la puissance de réponse, de la substance partenaire. Ici, seul le choc généré par la frappe permettra au corps de trouver l'énergie nécessaire pour retrouver sa verticalité.

Le second éducatif porte plus spécifiquement sur l'élaboration des conditions d'attaque du sol. Contrairement au précédent, celui-ci consiste en une véritable mise en situation préparant la pratique de la roulade. Il s'agit d'un motif à répéter au cours duquel l'acrobate peut, à un instant précis, amorcer sa figure. Ce motif consiste en l'enchaînement suivant (fig. 24) : Dimitri Jourde effectue deux pas droit devant lui, lance un coup de pied vers l'avant, et laisse l'élan généré décoller légèrement le talon de sa jambe d'appui. Puis, profitant de l'énergie produite par le retour de sa jambe, l'acrobate effectue cette fois-ci trois pas vers l'arrière, élance sa jambe opposée dans les airs à l'arrière de son corps et laisse son buste se pencher en avant : il s'agit là de la position initiale de la roulade. S'il décide de poursuivre son motif, Dimitri Jourde profite à nouveau de l'élan généré par le retour de sa jambe vers le sol pour repartir vers l'avant, et redémarrer un cycle.

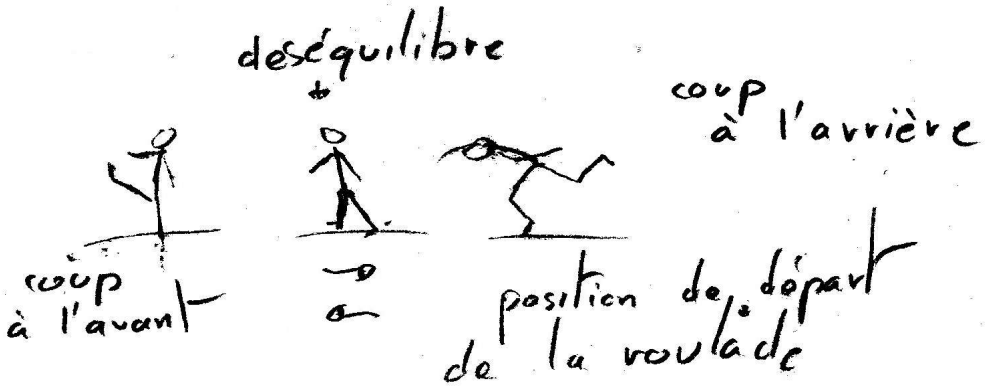



Figure 24. Motif.
Martin Givors

Le premier conseil donné lors de l'exécution de l'éducatif est le suivant : laisser agir les déséquilibres. À chaque coup envoyé dans les airs, nous devons veiller à nous laisser légèrement emporter par l'élan produit. Cela signifie qu'il ne faut pas tenter de garder son poids centré et équilibré lors des frappes, mais bien plutôt de laisser se *balancer* et *onduler* le centre de gravité, *jouer* avec les élans générés par ces déséquilibres. Ce faisant, le danseur-acrobate fait de son propre corps un projectile dansant avec son propre poids, sa densité matérielle, pour tantôt la retenir, tantôt la projeter contre ses multiples partenaires. La roulade, à l'image de nombreux mouvements des danses de Dimitri Jourde, ne s'effectue pas sans élan, car c'est cet élan même qui lui fournira l'énergie nécessaire à la pratique de la rotation.

Jouant à la croisée de la balistique et du rebond, de la collision et de la résistance des corps, la danse acrobatique de Dimitri Jourde procède ainsi à la manière d'une économie, voire d'une écologie des élans. Elle s'emploie à les attiser, à les entretenir, et ce en invitant le danseur à balancer son bassin et à collaborer avec le *frottement* de l'air, la *fermeté* de la Terre, les *contractions* de ses muscles. Or, à quoi serviront ces élans ? Non pas seulement à se projeter sur le sol, mais à y rebondir, à *ricocher* à sa surface. Prenons celui qui, au bord de l'eau, se met en quête des galets les plus plats. Il se présente face à la rivière, se penche du côté où il se sent le plus adroit, et envoie le galet frapper la surface de l'eau en espérant faire le plus de rebonds possible. C'est dans l'effort de projection qu'il cherche à présenter la pierre sous ses rapports les plus adéquats avec ceux de la surface de l'eau afin que leur rencontre ne soit pas source de neutralisation, mais de *conduction* et de *renvoi* d'énergies. De la même

manière, la fusion acrobatique de Dimitri Jourde, loin de pouvoir s'entendre à la manière d'une dissolution et d'une homogénéisation de deux corps, relèverait davantage d'une frappe, c'est-à-dire d'un processus de collision entre deux charges énergétiques et pondérales. L'acrobate ne cherche pas à se *fixer* au sol, à s'y arrêter comme pour y prendre racines, mais bien plus à s'y enfoncer légèrement pour en être expulsé aussitôt. L'objectif est alors triple : 1) économiser sa propre énergie, 2) rester en mouvement, 3) *puiser* dans la Terre une force que les seuls muscles du corps ne pourraient fournir.

Parce que le sol est ici un partenaire avec qui l'acrobate s'*articulera*, il ne peut *a priori* être l'objet de la corporéification proposée par José Gil (fig. 25). Rappelons ainsi que pour le philosophe cette opération est censée permettre la réduction, si ce n'est la suppression, des viscosités des espaces intérieurs et extérieurs. Le sol de Dimitri Jourde, lui, joue avant tout un rôle de *résistance* dans la danse. Il n'accueille pas l'énergie du danseur comme un liquide sans viscosité incorporerait avec fluidité un nageur. Il la contraint, la contrarie, la détourne. Il lui oppose sa propre énergie, sa propre force, et de cette opposition naîtront les rebonds (dans le corps du danseur comme dans la Terre). La relation du trampoliniste avec l'agrès est alors intéressante pour imager ce phénomène. Parce qu'elle est semi-rigide, la surface de la toile donne à voir de manière plus évidente que le tapis de danse les répercussions des entrechocs : ils se lisent ainsi tant à travers le saut de l'acrobate que dans les remous de la toile, le grincement des mécaniques.

Aussi le corps de Dimitri Jourde ne peut-il tout à fait s'étudier à la manière du « corps-sans-organes[316] » (CsO) du danseur de José Gil. Le CsO, pour le philosophe, serait cet espace « au sein duquel toutes les obstructions, toutes les machines destinées à casser, couper et vampiriser un flux ont été balayées par la puissante intensité du flux[317] ». La raison pour laquelle le danseur tendrait à dissoudre ses propres organes tiendrait au fait qu'ils seraient ces « systèmes sensori-moteurs intériorisés[318] » théorisés par le chorégraphe Merce Cunningham, lesquels « représentent un obstacle à l'innovation », et dont l'artiste gagnerait à se libérer. Sans remettre en question l'intégralité de la pensée du CsO proposée par José Gil, il nous

316 José Gil emprunte et interprète le concept de CsO de Gilles Deleuze et Félrix Guattari, lesquels l'ont eux-mêmes formés à partir du corps-sans-organes proposé par Antonin Artaud. José Gil, « Paradoxical Body », *art. cit.*, p. 31-34.
317 *Ibid.*, p. 31.
318 *Ibid.*

Figure 25. Dimitri Jourde s'articulant à la terre  au cours de la résidence de création anversoise.

Crédit photo – Ignacio Urrutia

faut néanmoins reconnaître que dans leurs relations, le corps de l'acrobate et le sol ne laissent pas les flux d'énergie librement s'écouler, ils ne les brisent pas non plus, ni ne les coupent, mais les *attendrissent*, parfois même les amortissent. Il s'agit là d'un processus qui, pour être approché, demande avant tout de voir réhabilitée la notion d'articulation que le CsO avait défaite[319].

La suppression de l' « articulation[320] » chez José Gil est à comprendre en cohérence avec les propos tenus précédemment sur la danse de possession. De même que l'organe, l'articulation opère un effet de *médiation* sur le courant d'énergie, et c'est à ce titre qu'elle se voit purement et simplement exclue du CsO. Or chez Dimitri Jourde, ni le corps de l'acrobate ni le sol ne sont de purs intermédiaires tels que la « machine espace-peau » du philosophe, laquelle restitue immédiatement tous les flux d'énergie qu'elle attire. Plutôt, la Terre et l'acrobate articulent, c'est-à-dire *absorbent* et *dégagent*, des flux d'énergie. Il s'agit là d'une opération fondamentalement rythmique qui s'effectue au travers, non plus d'un corps sans organes, mais d'un *corps synovial*. Et c'est au sein de ce celui-ci que se composera le rebond. « Synovie », ce terme semble-t-il inventé par le médecin alchimiste Paracelse serait formé à partir des termes « avec » et « œufs ». Le « corps synovial » traduit ainsi, en lui-même, l'hétérogénéité des viscosités qu'il met en jeu. Il est un milieu au travers duquel des flux, attendris temporairement, ricochent plus ou moins puissamment. Un milieu qui peut s'user avec le temps, selon l'utilisation qui en est faite : pensons aux genoux des trampolinistes et des danseuses de Graham, aux bois séchés qui ne sauraient plus fléchir, aux chemins de terre tassés par les pas de ceux qui les empruntent. Un milieu qui, pour en revenir à notre roulade, permettra l'absorption de la collision avec le sol et son dégagement au travers du relevé qui la conclura. La différence fondamentale opposant le CsO du danseur de José Gil au corps synovial de Dimitri Jourde est en réalité de nature ontogénétique. Le philosophe suppose qu'une énergie circulant dans l'espace intérieur du danseur cherche un espace extérieur sans viscosité pour s'exprimer librement. Ce faisant, il considère que toute rugosité du monde serait un obstacle à la croissance d'une forme, et postule donc ainsi que la forme existerait

319 « Comme si le mouvement du danseur pouvait attirer à lui tout autre mouvement corporel à mesure qu'il se viderait lui-même et perdrait ses organes. Finalement, cela signifierait qu'il n'y aurait plus de choses telles que les articulations. Mais plutôt, une circulation fluide d'intensités dans une matière donnée. », *ibid.*, p.33.

320 Dans sa traduction du portugais vers l'anglais, André Lepecki traduit par « *articulation* » plutôt que par « *joint* », sans doute pour ne pas réduire le sens à la seule interprétation biomécanique du concept. Le terme original « articulação » possède cependant les deux sens. GIL, José, « O Corpo Paradoxal », in *Movimento Total : O Corpo e a Dança*, Lisbonne, Relogio d'Agua, 2001, p. 63.

dans une pure énergie intérieure hors-sol. Or, ainsi que j'ai tenté de le démontrer précédemment, la technique de Dimitri Jourde ne consiste en rien à exprimer à l'extérieur des courants intérieurs. La danse de l'artiste se génère précisément à l'endroit de la friction avec la Terre. À l'instar de la foudre, Terre-Air-Ciel ou Ciel-Air-Terre, elle est une décharge produite par une collaboration orageuse : intense et brève, ne laissant aucun parti inchangé.

L'entraînement proposé par Dimitri Jourde semble ainsi pouvoir se lire comme la transmission d'une technique d'agencement du corps synovial : c'est-à-dire, nous allons le voir, une technique de *respiration* avec la Terre.

Ainsi, l'apprentissage et la répétition de la roulade de Dimitri Jourde nous transforment-ils de pierre s'effondrant bruyamment sur le sol à grêlon ricochant sur la Terre. Or cette modulation, pour en revenir à Anna Tsing, est toujours intrinsèquement liée à la manière dont nous gérons notre propre précarité, c'est-à-dire notre capacité intime à composer avec les différentes résistances qui nous environnent et à réceptionner les flux d'énergie qui s'échangeront entre nous par notre corps synovial. La danse de Dimitri Jourde met ainsi en exergue l'hétérogénéité des substances, des viscosités, des matériaux solides, liquides comme vaporeux qui composent nos environnements, chacun avec leurs propres puissances d'agir. C'est ainsi que, me précipitant sur le sol pour effectuer la roulade de Dimitri Jourde, je travaillerai avec les substances spongieuses de ma chair et minérales de mes os et du sol. Toutes, en dépit de leur densité, de leur élasticité, de leur rythmicité, seraient ainsi les composantes de ce « monde de matériaux[321] » théorisé par l'anthropologue , au cœur duquel nous évoluons.

La relation que tisse ainsi l'acrobate au sol n'advient alors non pas par peuplement de l'espace et des substances, ni même tout à fait par leur investissement, mais par leur enfoncement, que nous pourrions entendre au sens trampoliniste suggéré dans l'expression « *enfoncer la* toile ». Il s'agit alors pour l'acrobate d'entrer en relation avec la Terre comme assemblage de matériaux - c'est-à-dire comme un tressage de tissus offrant une certaine résistance -, lequel compose une partie de l' « archi-texture[322] » de son environnement, pour reprendre le terme du sociologue Henri Lefebvre. Enfoncer la toile reviendrait, en un sens, à

321 INGOLD, Tim, *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, Londres, Routledge. 2011, p. 29.

322 LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 140, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 108.

connaître une substance par sa textilité, par les frottements, les égratignures, voire les chocs dont nous ferions l'expérience à son contact. Que cet enfoncement advienne au sein des strates les plus atmosphériques comme les plus osseuses de notre corps, n'en fait pas une collision avec des substances essentialisées, réifiées et immuables. Il est une rencontre, et donc un échange qui opère par l'intermédiaire de notre peau, voire de nos peaux, si nous considérons notre propre corps comme composé de strates aux substances hétérogènes.

Il est ainsi une dernière pratique de Dimitri Jourde que je mentionnerai, en ceci qu'elle me semble offrir comme une synthèse à nos développements. Il s'agit d'un *saut* que Dimitri Jourde effectue couché, les jambes repliées, les mains tendues vers le Ciel. Un saut (presque) sans élan ni appui autre que la surface du dos en contact avec le sol. L'exécutant une première fois, l'acrobate parvint à bondir à presque cinquante centimètres du sol ; dans le même temps, nous décollions notre dos d'à peine quelques centimètres. La réalisation d'un tel mouvement requiert de laisser nos chairs et nos os enfoncer le sol pour y rebondir. Dans cette pratique, comme dans la pratique de l'équilibre sur les mains, voire du poirier, l'acrobate semble avoir l'opportunité de percevoir ce que nous nommerons avec Tim Ingold « la respiration[323] » des matières, leur souffle, et ce au travers d'un subtil mouvement de va-et-vient, un perpétuel cycle d'entrées et de sorties de toile qui se perçoit au travers des relations synoviales que nous entretenons avec nos environnements. C'est à l'aune de cette observation que l'on pourrait redéfinir la notion d'osmose : la Terre et l'acrobate se respirent, s'enfoncent, se tendent et se détendent sans cesse au contact l'un de l'autre. La technique respiratoire de Dimitri Jourde est une technique d'enfoncement de la Terre, c'est-à-dire d'organisation de collisions d'architextures. Si elle est une balistique, c'est qu'elle pense d'abord la projection des corps sur des surfaces, et qu'elle met ainsi au centre de sa pratique l'absorption et la redirection articulées de chocs au travers des espaces synoviaux du corps.

L'une des puissances théoriques de la danse de Dimitri Jourde consiste sans aucun doute à nous faire appréhender le processus d'osmose dans sa matérialité la plus dense – un sol rigide, le fracas des os, des organisations articulaires – tout en y mêlant une sensibilité d'ordre pneumatique – respirer le sol. Là où le Zhineng Qigong travaille d'abord des mouvements d'air, de *qi*, et répugne parfois à considérer les éléments les plus solides du

323 « The wood is alive, or 'breathes', precisely because of the flux of materials across its surface. », Tim Ingold, *Being alive*, *op. Cit.*, p. 28.
« Le bois est vivant, ou "respire", précisément à cause du flux des matériaux à travers sa surface. »

corps[324], l'acrobatie de Dimitri Jourde travaille dans une hétérogénéité de viscosités, à commencer par les plus denses : ici, l'on ne « mange » pas tant le *qi* de la Terre, on le percute pour tenter de mieux y rebondir dedans. Avec la pratique, il apparaît sans doute que l'on fait toujours un peu des deux, dans des proportions toujours variées : l'absorption du *qi* du Ciel ne s'effectue sans une légère collision – une sensation parfois désagréable de lourdeur ou de pression sur le sommet de la tête –, de la même manière qu'au terme de la roulade de l'acrobate, l'on peut parfois sentir le sol repousser et pénétrer notre dos et nos jambes, se mêler ainsi à nos propres souffles, nous habiter, en un sens. C'est précisément cet assemblage de respirations et de percussions que nous nommerons ici balistique, et c'est par elle que nous entrerons dans une compréhension des phénomènes d'osmose au sein de la représentation.

## 2. Déployer une toile attentionnelle

De retour de l'embrasure de mes plaies contractées aux côtés de l'acrobate, une question se fait entendre : est-il possible d'observer un genre de balistique sur les plateaux de *Fractus V* ? Une balistique qui prendrait comme principaux acteurs non plus seulement la Terre, l'air et le corps de l'acrobate, mais la compagnie, le champ musical, et peut-être même le public installé dans la salle ? Y a-t-il des « rebonds » ou « ricochets » entre interprètes ? Y a-t-il des « articulations » de puissances ? Y a-t-il des pénétrations-conductions de forces ? Des « entre'respirations » ? Si oui, comment les décrire, les penser, les mettre en perspective avec un devenir-compagnie ?

Depuis le siège de régie d'où j'observe la grande majorité des représentations, une première piste de réponse, résolument mineure, semble discrètement sourdre à mes côtés, dans le regard de Mathias Batsleer, dans le glissement des doigts de Jef Verbeeck, dans la mise en mouvement des surtitrages d'André Arnout de la Porte. Je crois que ces trois hommes, dans la danse de leurs gestes silencieux, nous invitent à (re)considérer la puissance d'un mouvement : celui de l'attention, ou plutôt, du croisement des attentions. Nous avons

324 Dans l'enseignement français dispensé à l'Ecole de Médecine Chinoise et de Qi Gong d'Annecy notamment, les sensations osseuses, musculaires ou tendineuses sont souvent reléguées à un second plan au profit de la sensation plus atmosphérique du toucher du *qi*.

d'ores et déjà amorcé une étude du rôle de l'attention dans le retour de l'espace intérieur de la compagnie au fil d'un précédent chapitre consacré aux répétitions [chap. X] : tâchons à présent de saisir en quoi il se transforme en situation de représentation.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - J'ai l'impression que quand tu répètes, t'as vu, on rigole. On fait un truc, on peut aussi se dire : « Là t'as pas fait ça ». J'aime que, quand on joue, les erreurs tu les récupères. On est tous un peu au même niveau.
>
> **Martin**. - Y a quelque chose qui se passe entre vous ?
>
> **Dimitri**. - De toutes façons, le plateau c'est quand même beaucoup ça. Moi, c'est même pas le fait de jouer pour des gens - j'ai l'impression - qui me fait ça : c'est plutôt tout à coup la concentration qu'il y a sur le plateau. Je dirais que c'est ça pour moi qui justifie - plus que le fait qu'il y ait des gens - le fait que ça te met à un endroit où c'est là, maintenant et c'est tout. Tu vois il y a un côté où ça ne peut pas s'arrêter[325].

Cette « concentration » sur le plateau (et en régie), qui est donc une attention collective, en quoi consiste-t-elle ? Étymologiquement, elle semble désigner la réunion d'une assemblée autour d'un même centre ; lequel centre se retrouve – dans le cas du spectacle –, par un genre d'effet de récursivité, cause de lui-même en attirant et en maintenant les interprètes autour de lui. C'est là l'une des caractéristiques principales de ce que nous avons nommé précédemment le foyer de la compagnie [chap. X]. S'échauffant, répétant, soignant la partition chorégraphique collective, clarifiant leurs déplacements dans l'espace, réglant la balance sonore, les membres de la compagnie veillent sur eux-mêmes comme les uns sur les autres. Au cours du spectacle, la chose non seulement se continue mais aussi s'intensifie : Dimitri Jourde « regarde tout le temps[326] » ses partenaires, et ce d'autant plus lors des premières minutes qui suivent le lever du rideau.

*Amsterdam, 16 septembre 2016, une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Dimitri.** - Le *collapse* pour moi, c'est un peu le moment où je vois la température du corps, si je suis bien relâché ou pas, si je me sens bien, et hier ça allait par exemple... Après c'est vrai que si j'analyse tout, j'ai eu mon premier contact avec

325 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 129.

326 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 142.

> Johnny. Pareil. C'est un peu des trucs de température : tu sens si on est ensemble, tu sens vite un peu l'autre dans quel état il est, s'il est un peu speed[327]...

La veille attentionnelle n'est jamais une attention trop frontale, ni de premier plan. Elle opère discrètement à travers la danse elle-même. Elle est comme un mouvement fantôme habitant le mouvement dansé, coprésent mais regardant ailleurs, d'un œil presque distancié. En scène, et notamment lorsqu'il danse son *solo*, Fabian Thomé « regarde sans regarder[328] » (Fabian) les musiciens autour de lui, c'est-à-dire « passe [son] regard par[329] » eux. C'est ainsi que « sans vraiment se parler[330] », Kaspy N'dia va « sentir l'état [dans lequel il est][331] » (Fabian). De même que Dimitri Jourde apprécie l'état de Johnny Lloyd en le soutenant dans sa main, Fabian Thomé informe le musicien de son état par un jeu du regard.

La relation semble s'établir à la manière d'un corps-à-corps délicat mais sensible, et peut ainsi rappeler ce geste par lequel le praticien de médecine chinoise non seulement observe, mais également palpe un patient, et prête attention sous ses doigts aux dépressions comme aux nœuds, aux grains comme aux variations de température qui expriment l'état d'un méridien. À leurs manières, comme l'autre microdiagnostiquent, estiment leur partenaire, jaugent son tonus. Et ils ne le font pas seulement pour se renseigner, mais avant tout pour mieux orienter leurs propres actions : le filage d'un matériel chorégraphique, la pratique d'un traitement thérapeutique. Dans ces deux cas, les gestes d'attention participent toujours-déjà d'un champ d'actions à venir. Ils sont comme tendus par un horizon dont ils participent à la continuelle précision. Pour exprimer cette double orientation du geste attentionnel, à la fois en direction des états de corps et en direction d'un horizon chorégraphique, l'on pourrait recourir à cette dialectique proposée par Bernard Aspe entre ce qu'il nomme les « lignes obliques[332] » et les « lignes frontales[333] ». Les premières décrivent ce mouvement par lequel « les êtres qui partagent une intériorité commune regardent ensemble dans la même direction[334] », les secondes décrivent plutôt une situation de « face-à-face[335] » dans laquelle

327 *Ibid.*, p. 143.
328 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 191.
329 *Ibid.*
330 *Ibid.*, p. 187.
331 *Ibid.*
332 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 73.
333 *Ibid.*
334 *Ibid.*
335 *Ibid.*, p. 74.

« il n'y a […] rien d'autre que l'être ensemble comme contenu de l'être ensemble[336] ». En un sens, les lignes attentionnelles qui trament l'espace du plateau relèvent précisément d'une alliance entre ces deux types de lignes. L'on pourrait même dire que l'attention de chaque artiste de la compagnie tend à prendre simultanément en charge cette bidirectionnalité : le regard de l'être-en-scène de *Fractus V* est toujours diffracté, oblique et frontal dans le même temps, mais peut-être selon des *équilibres* différents au regard de son propre rôle (dans le spectacle, dans la séquence), mais aussi au regard de son propre état. Examinons trois situations mettant en jeu cet équilibre, ses fragilités comme son pouvoir au sein de l'équipe en scène.

**Attention réflexive**. Il est une dimension importante de l'attention des artistes en représentation que n'explicite pas la dialectique de Bernard Aspe, à savoir l'équilibre de ces regards entre affections environnementales et résonances internes. L'artiste peut s'auto-jauger pour faire le pont sur son état comme il peut s'auto-observer aller dans la danse (ce qui ne signifie pas nécessairement « chercher à contrôle mentalement ce qu'il fait »). Si l'on se remémore la précédente citation de Dimitri Jourde, l'on remarquera que l'acrobate distinguait clairement le regard porté à son propre état de corps de l'attention portée à Johnny Lloyd à travers le contact de main. Or cette distinction est d'importance, et ce tout particulièrement lorsque les efforts d'attention réflexifs des interprètes en viennent à amenuiser leur présence au groupe, et par là même leur participation à la toile attentionnelle collective. C'est notamment ce qui arrive à Patrick Williams lors de la tournée barcelonaise de *Fractus V*. À cette occasion, l'interprète me fait part en entretien du récent retour d'une blessure à la cheville et de la place qu'a pu prendre la gestion de cette dernière au cours de la représentation.

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Patrick.** - So from the first solo I've felt like « ok it's not working as I want to ». So you get a little bit like... a shaking inside of certain movements. And then later I went outside for certain part and I was like « oh shit, how... I have to figure out how to use it the best way ». So slowly, step by step, it becomes better because I realize another part of my foot instead of my toes ; but then in the other side at the end it was really.. I was really exhausted I felt like « ouuuh it was a hard show

336 *Ibid.*

> and I'm really tired from it ». So you can see how small details can make difference in a complete show[337].

La blessure constitue bien sûr l'un des cas extrêmes de redirection de l'attention du danseur vers son propre organisme. Il s'agit pour lui à la fois d'apprécier l'évolution de la douleur et de ses capacités (ligne frontale) tout autant que d'imaginer comment progresser dans la danse avec cette contrainte là (ligne oblique). Incapable de participer pleinement au mouvement collectif par lequel il traverse d'ordinaire le spectacle, le hip hopper se trouve épuisé au terme de la représentation.

**Attention enveloppante**. Du point de vue de Larbi Cherkaoui, l'effort de veille collective paraît au contraire comme amplifié, car non seulement le danseur est pris dans le cours de ce que nous avons appelé son chemin de scène, mais il est également habité d'une conscience plus globale encore de la chorégraphie entendue comme l'ensemble des chemins menés conjointement par ses partenaires. C'est là l'une des responsabilités inhérentes à son statut de chorégraphe.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - Et puis aussi, je suis toujours un peu inquiet. Je suis toujours un peu papa, donc j'ai un peu un côté « est-ce que lui va bien ». Tu sais, on a eu un spectacle pendant lequel Dimitri et Fabian étaient venus un peu plus tard sur une scène, et j'étais très inquiet, je me disais « ah qu'est-ce qu'il s'est passé ? » Du coup on devait trouver une sorte de solution parce qu'ils étaient pas encore là. Donc c'est beaucoup à essayer de faire que... oui, que ça coule. Je me sens quand même très responsable en tant qu'artiste sur scène[338].

À Rennes, en mai 2018, l'attention globale de Larbi Cherkaoui n'échappe pas au regard de Dimitri Jourde. Le danseur, relativement absent de la scène en raison de sa blessure, observe danser son ami depuis les coulisses, avant de me partager le soir même que, d'après

---

337 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 204.
« À partir du premier solo j'ai senti que ça ne marchait pas comme je le voulais. Je sentais qu'il y avait comme… un tremblement à l'intérieur de certain mouvements. Plus tard je suis sorti de scène pour certaines scènes et je me demandais "oh merde, comment… Il faut que je trouve comment faire avec la situation de la meilleure des façons." Peu à peu, étape par étape, ça c'est amélioré parce que j'ai réalisé que je pouvais utiliser une autre partie du pied à la place de mes orteils ; mais d'un autre côté, à la fin, j'étais vraiment… j'étais vraiment épuisé, je sentais que « ouuuh, c'était une représentation difficile et elle m'a bien épuisé ». Donc tu peux voir comment de petits détails peuvent faire une différence sur le spectacle entier. »

338 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 90-91.

lui, cette présence enveloppante du danseur anversois représente l'un des principaux facteurs de cohésion de la compagnie en scène (comme hors-scène, par ailleurs [chap. X-5]). Elle maintient le groupe, le mène, peut-être l'équilibre, tout autant qu'elle est en charge de nombre d'articulations dynamisantes du spectacle. Pour mémoire, le chorégraphe effectue seul quelques transitions du spectacle en transmutant au sein de son propre corps-creuset une qualité kinesthésique en une autre. Il se fait ici l'articulation même du rythme du spectacle.

**Attention accompagnatrice**. Si Larbi Cherkaoui dispose de cette aura singulière au sein de la compagnie du fait de sa position de chorégraphe et de dénominateur commun entre les interprètes, mais également du fait de la structure dramaturgique de *Fractus V*, il n'est toutefois pas le seul à prendre en charge des pratiques occasionnelles d'accompagnement entre interprètes.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Fabian.** - Quand je ressens comme ça quelqu'un qui va assez mal j'essaie de l'amener avec moi quoi, peut-être sans mot, sans rien. Je pense que c'est ce qu'il se fait mutuellement. Comme je peux être hyper fatigué et [Larbi] va chanter d'une manière qui va me faire oublier que j'en peux plus[339].

L'intensification de la veille au cours du spectacle est sans doute indissociable de la temporalité continue et insécable de la représentation, laquelle exerce une évidente pression sur les interprètes : ces derniers forment comme un équipage pour qui le surplus de soin accordé aux partenaires est aussi une nécessité, car ils n'arriveront jamais seuls à destination. L'une des manifestations les plus évidentes de ce genre d'alliance de circonstance serait sans doute le rattrapage : « If I mess up [one movement during *Chomsky I*], Larbi or Dimitri behind are gonna get me back on. So there is also some trust which gives me more space to.. find the source[340] » (Johnny). Derrière l'artiste, ses partenaires forment comme un filet de sauvetage. Si la chose est particulièrement évidente dans cette situation, c'est que la scène

339 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 192.

340 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 166-167.
« Si je manque [un mouvement pendant *Chomsky I*], Larbi ou Dimitri derrière va me rattraper et me ramener dans la fil de la danse. Donc il y a comme ça une sorte de confiance qui me donne de l'espace pour… trouver la source. »

demande une absolue synchronisation entre les danseurs. Dos à dos, leurs mouvements s'enchaînent et parfois s'enchâssent au rythme du texte de la déclamation du texte de Noam Chomsky ; et si Johnny Lloyd manque un geste, il est souvent un discret mouvement de bras ou de main pour lui rappeler sa position ou le ramener sur les rails du prochain mouvement. Le soutien se lit dans le mouvement des mains comme dans un subtil jeu de pressions physiques.

Dans le micromilieu constitué par les trois interprètes de *Chomsky*, l'on peut s'apercevoir que la toile attentionnelle dressée par Larbi Cherkaoui et Dimitri Jourde non seulement diagnostique et accompagne le lindy hopper, mais il l'empuissantise. Ce mouvement, plus précisément, prend ici les traits d'une libération : « [It] gives me more space to.. find the source [of the movement/speech][341] » (Johnny). Considérons un instant cette dernière proposition. Rassuré par le soutien de partenaires, Johnny Lloyd « [is] able to not worry[342] ». Non seulement la veille amenuise une propension à l'angoisse, mais, ce faisant, elle libère un espace d'activité psychique pour lui permettre de trouver la « source » de son matériel, c'est-à-dire, dans ce cas précis, pour établir une forme de relation invocatoire à Noam Chomsky. « Thinking while dancing : this sounds dangerous to me (*laughs*) ! Sounds like a good way to fail. I mean, I do, but I think when I'm thinking I'm doing less of the job that otherwise I would do[343]. »

À travers ces trois formes d'attention, l'on peut constater combien la toile attentionnelle qui se déploie au plateau, en lignes obliques et frontales, non seulement lie les interprètes en eux et entre eux, mais également les porte. Et le mot n'est pas métaphorique ni symbolique au sens pauvre du terme. Le tramage des présences porte *physiquement* les interprètes entre eux. Pour Fabian Thomé, c'est d'abord par ce jeu attentionnel fait de connexions subtiles et non-verbales que les artistes ont développé « une manière de se pousser mutuellement[344] ». L'expression dit assez en elle-même la dimension proprement énergétique de la chose : par

---

341 *Ibid.*

342 *Ibid.*

« Johnny Lloyd [peut] ne pas s'inquiéter »

343 *Ibid.*, p. 170.

« Penser en dansant : ça me semble dangereux (*il rit*) ! Ça paraît être un bon moyen de rater quelque chose. Enfin… bien sûr que je le fais, mais je pense que, lorsque je suis en train de penser, je fais moins le travail que je ferais sinon. »

344 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.

les attentions s'opèrent des transferts de forces ; une première forme de balistique, mineure, certes, mais constitutive du fond d'une atmosphère de plateau.

❖

Dans de précédents écrits consacrés aux interprètes travaillant avec l'artiste de cirque Yoann Bourgeois, j'ai été amené à constater combien l'organisation du champ attentionnel des interprètes peut être un élément proprement constitutif de l'émergence d'une danse[345]. Non seulement le travail attentionnel, en dessinant les grandes lignes de l'expérience sensible du danseur, lui fournit une nourriture sensible dont il abreuve son geste ; mais, comme chez l'ethnographe [chap. V], il est aussi ce par quoi l'interprète module son exposition au monde, et ici plus précisément, à ses partenaires et à la musique. À ce titre, l'on pourrait considérer le travail attentionnel en scène comme un espace privilégié de re-jeu de l'une des problématiques de la création, à savoir : la capacité des interprètes à se relier affectivement entre eux[346]. Et si la chose est re-jouée, c'est que, ainsi qu'en ont témoigné le récit et l'étude des répétitions, l'on ne peut la considérer comme acquise. Souvenons-nous de ces mots de Soumik Datta :

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges*

> **Soumik.** - This is a very human show where you are taking energy from the human beings on stage. The ones who are playing, the ones who are dancing, everyone. The balance is very fragile – it could easily go wrong, so that's why you need good sound, you need... to be able to see people properly, line of sight, things like that. And I think that's what give you energy[347].

---

345 GIVORS, Martin, « À l'écoute des forces : excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]
Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1675
GIVORS, Martin, « Transmettre un spectacle, transmettre une présence ? Analyse de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens », mémoire réalisé sous la direction de Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 2014.

346 Pour mémoire, le terme « affect » est toujours considéré dans son acception spinoziste présentée en introduction.

347 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 216.
« C'est un spectacle dans lequel la dimension humaine est très importante, où tu te nourris de l'énergie des êtres qui sont sur scène. Ceux qui jouent de la musique, ceux qui dansent, tout le monde. L'équilibre est très fragile – ça peut même facilement mal tourner, c'est pourquoi tu as besoin d'un bon son, tu as besoin… d'être capable de bien voir les personnes, une ligne de mire, des choses comme ça. Et je pense que c'est cela qui te donne de

Avant d'en venir à l'enjeu proprement énergétique soumis par l'artiste, reconsidérons un instant ces mots : « It could easily go wrong ». Qu'est-ce qui, dans le travail attentionnel des artistes, pourrait contribuer à ces accidents ? Et donc, en creux, vers quel horizon attentionnel tendent les artistes ? Toute une infinité de facteurs concourt bien sûr à la disposition attentionnelle : « how they're feeling, how their mood is on the day.. like.. what did they eat for dinner or didn't eat...[348] » (Soumik), « quelqu'un peut avoir eu une mauvaise journée[349] » (Fabian), « hier je me sentais comme ça… pas très bien, mais pourquoi je sais pas, j'avais mangé un truc qui m'est resté sur le ventre toute la journée, et des fois ça fait que t'es un peu comme ça[350]… » (Dimitri). Le temps des répétitions, et notamment la préparation avant l'entrée en scène, fournissent comme de premiers espaces (imparfaits) de filtrage des préoccupations et de réorientation des attentions vers la compagnie elle-même. Mais la représentation possède également en elle-même ses propres facteurs accidentels.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Martin.** - Pourquoi des fois [la connexion entre les artistes] ne marche pas ? Quels sont les freins, les obstacles ?
>
> **Larbi.** - Mais parfois, c'est parce que quand quelqu'un veut être dans le même moment que quelqu'un d'autre, et que l'autre veut la même chose, on se rate. Et ça, ça se passe souvent, comme hier dans une musique : on s'est ratés parce que la musique voulait corriger quelque chose, et les danseurs aussi. Parfois il y a des moments comme ça, quand il y a trop de volonté et pas assez d'écoute[351].

L'être-ensemble, s'il est une chose qui se désire, ne peut être seulement une chose qui se veut ; et ceci en raison d'une forme de suractivité de ce que Tim Ingold nomme le « principe de [volition][352] », lequel se caractérise par l'idée qu'une « action commencerait […] avec une

---

l'énergie. »

348 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 213.
« Comment ils se sentent, dans quelle humeur ils sont… mais genre aussi, ce qu'ils ont mangé pour le repas , ou ce qu'ils n'ont pas mangé. »

349 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 193.

350 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 142.

351 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 93.

352 La traduction de Maryline Pinton préfère le terme de « volonté » pour traduire l'anglais « volition ». J'ai préféré garder ici le terme français de « volition » afin de porter l'accent sur la dimension performative de *l'acte* de volonté. Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 35.

intention dans l'esprit de l'agent et finirait ici même une fois cette intention accomplie dans le monde[353] ». Dans un registre médical, la situation serait celle d'une dissociation radicale entre le temps du diagnostic et le temps du traitement, laquelle pourrait occasionner un geste médical inapproprié à l'évolution du terrain du patient. Mais la problématique exposée par Larbi Cherkaoui n'est pas tant celle de l'intentionnalité elle-même que celle de sa capacité à étouffer par moment son pendant attentionnel, l'écoute, en vue de rattraper quelque chose : rattraper la danse, rattraper le temps de la musique. Or ce sont ces mêmes efforts qui, de par la saturation volontaire qu'ils induisent, empêchent paradoxalement le retour dans le cours du spectacle.

Le danseur-chorégraphe poursuit :

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - Donc l'écoute est très importante. Mais aussi le fait que l'écoute soit traduite en actions. Quand il y une observation mais qu'elle ne se transmet pas en action, là aussi on peut être présent, et en même temps être un peu comme un chat devant une voiture et s'arrêter, et la voiture vous écrase. Il y a des moments comme ça qui se passent sur scène (*rires*). Non mais je pense que ce sont des accidents quoi[354].

De la même manière que la danse acrobatique de Dimitri Jourde ne peut se déployer qu'au sein d'un corps détendu mais musculairement tonique, la constitution et la participation à la toile attentionnelle de *Fractus V* apparaît soumise à une forme d'infra-écologie de la présence qui travaille notamment les relations entre foyers d'attention et lignes d'intention. L'enjeu s'inscrit ici dans une continuité avec notre étude des processus d'apprentissage sauvage au cours de laquelle nous avions évoqué cette trajectoire décrite par Fabian Thomé entre le penser et le sentir. La scène marque pour eux un nouveau seuil. Ce que disent chercher les artistes consiste en un état « méditatif[355] » (Johnny), de « transe[356] » (Fabian), dans lequel « tu fais et tu t'aperçois que si tu réfléchis pas ton corps il fait les

353 *Ibid.*

354 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 93.

355 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse », in « Johnny Lloyd », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 169.

356 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 194.

mouvements[357] » (Dimitri) : « I feel much better when I'm just doing it and feeling it because the body knows what he's doing, he really knows the movements[358]. » (Patrick)

Pour mémoire, opérer une critique ontologique visant à défaire l'apparent dualisme corps/esprit des danseurs serait, si ce n'est une mésinterprétation, du moins une erreur d'appréciation [chap. VII]. Ce que semblent rechercher les artistes, c'est avant tout un mode de présence caractérisé par sa sensorialité comme par son détachement et que l'acrobate formule en ces termes : « c'est comme si tu suis ton corps[359] » (Dimitri). Quelque chose de l'ordre d'une extériorité paradoxalement très incarnée est à l'œuvre. Dans cet état, l'intentionnalité se voit comme partagée avec les ténèbres du corps, de telle sorte que l'être lui-même, pour ainsi dire, *vive son irréductibilité*. Pour Dimitri Jourde comme pour Fabian Thomé, ce regard tranche radicalement avec celui qu'ils revendiquaient plus jeune, lequel à l'inverse se construisait sur l'idée d'une hyper-présence au mouvement.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - Mais ça c'est marrant parce que moi, quand j'étais à l'école, j'ai un souvenir... On avait eu Olivier Py[360] qui était venu donner des cours. Et on avait détesté, tous. Il est parti, vraiment, on l'a chassé quoi, on l'avait détesté. Parce qu'il nous disait un truc qui, pour nous à l'époque, c'était vraiment genre : « T'es sérieux ? » Il nous faisait faire des trucs avec des textes vraiment... hyper religieux... on se portait et tout... Y avait Bonnard qui lui disait : « Moi je ne comprends pas ce texte. J'ai l'impression que quand je le dis je pourrais penser à ma 2CV [*deux-chevaux, voiture de la marque Citroën*]. » Et lui, il lui avait dit : « Nickel ! Si tu dis ce texte et que tu penses compétemment à ta 2CV pendant que tu le dis, c'est très bien. »
>
> Et tous on s'était dit : « Mais moi c'est pas comme ça que j'ai envie de faire du spectacle » tu vois... « j'ai envie d'être hyper-investi quand je dis ça. » Et je pensais ça, et je pense toujours ça. Mais quelque part, maintenant quand je joue et que je me surprends à penser à autre chose, au fond je me dis que je suis vraiment

357 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 131.

358 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 205.
« Je me sens beaucoup mieux quand je suis juste en train de faire et de sentir, parce que le corps sait ce qu'il est en train de faire ; il connaît réellement les mouvements. »

359 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 131.

360 Metteur en scène, acteur, ancien directeur du Théâtre National de l'Odéon et actuel directeur du Festival d'Avignon (depuis 2012).

> dedans. Parce que je me dis que c'est pas comme si j'étais en train de me dire « est-ce que je le fais bien ? » Je suis juste en train de vivre le... Tu vois, des fois je pense à autre chose, et je me dis « merde là je pense carrément à autre chose ». Mais en fait, au fond, j'ai l'impression que c'est là que je suis vraiment... Tu vois, parce que du coup, t'es pas non plus sur-concentré sur quelque chose, tu mets pas une attention qui des fois peut être *too much*, où on peut se dire « ouais c'est bon on a compris ». En tout cas je dirai qu'aller là [*à penser à autre chose*] c'est trop loin pour moi, *mais être vers là, à un endroit où à un moment tu ne te regardes pas, juste tu joues, et tu peux même t'amuser à changer quelque chose* en te disant « ah ouais là c'est marrant là je fais autre chose », c'est plus agréable tu vois[361].

Un tel récit n'est pas propre à l'expérience de *Fractus V*, il témoigne de la pensée de l'interprétation au sein de laquelle se retrouve l'acrobate aujourd'hui ; une pensée qui nous rappellera par ailleurs ce regard détaché décrit par Yoshi Oida en introduction de cette thèse, tout autant que cette proposition de théâtre Nô : « Vous devez pratiquer en pensant, en ne pensant pas, et même *en pensant à moitié*[362] ». Pour autant, il me semble important de ne pas distinguer trop radicalement ce qui serait d'un côté une méta-technique d'interprétation générale, et de l'autre les enjeux propres du spectacle. J'entends par là que l'expérience scénique de *Fractus V* semble inviter en elle-même à ce genre de positionnement. C'est peut-être en ce sens que l'artiste ajoute : « sur des spectacles comme celui-là, j'ai l'impression que c'est tellement de la danse que plus tu te laisses aller juste à danser, mieux c'est quoi…[363] » (Dimitri) Comprenons que pour l'acrobate, « la danse » désigne plus précisément quelque chose de l'ordre d'une *mise en danse*, et que l'opération même de la mise en danse implique une forme de lâcher-prise vis-à-vis d'une activité mentale trop volontaire : ce n'est pas l'individu seul qui se *met en danse*, et ce n'est certainement pas non plus l'image qu'il a de lui-même, de ses compétences ni de ce qu'il doit faire. « La danse » de Dimitri Jourde est un espace d'expression mobilisant ce qui dans le corps est *toujours*

361 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 130-131.

362 DÔGEN, « Trésor de l'œil de la vraie loi », *Corps et esprit*, Paris, Gallimard, 1998, p. 59, in Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 39.

363 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 131.

*plus qu'*une structure constructible et maîtrisable. Si cette modalité de présence à soi participe à l'élaboration de la toile attentionnelle de *Fractus V*, c'est peut-être précisément qu'elle actualise sensiblement l'« opacité constitutive de l'être à lui-même[364] », et fait de sa « capacité à se tenir compagnie à [lui-même][365] » un outil pour tenir compagnie aux autres en étant toujours « plus que soi ».

Pour Larbi Cherkaoui, l'expérience d'un même genre de détachement se traduit notamment par un désir de co-habiter avec ses partenaires « entre les moments[366] » de la danse. Le danseur anversois, de même que Fabian Thomé et les musiciens, fait partie des interprètes les plus improvisateurs de *Fractus V*. Il lui arrive ainsi souvent de rajouter et d'enlever quelques mouvements, potentiellement pour les conserver à l'avenir, comme cette marche imitant la représentation classique de l'évolution du singe vers l'homme qu'il effectue, un exemplaire déchiqueté du *Times* entre les dents, lors du *solo* de Dimitri Jourde[367]. Si la chose est rendue plus aisée du fait de son statut – « c'est facile puisque c'est mon spectacle, y a personne à qui je dois demander pardon d'être créatif[368] » (Larbi) – elle n'en demeure pas moins révélatrice du genre de territoire attentionnel propice aux micro-variations que les interprètes cherchent à former. De manière plus ou moins saillante, l'on peut également songer aux clowneries de Dimitri Jourde jouant à changer un déplacement habituel pour surprendre un partenaire, aux transformations progressives du *solo* de Fabian Thomé, aux cabotinages de Larbi Cherkaoui lorsque le public rit de la *battle*, mais aussi, et peut-être surtout, aux incessantes modulations des partitions musicales :

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Woojae**. - Sometimes I feel during the show... We are musicians, we play a fix music, we set music, but we have a little... we can have some... improvisation. These moments : one day I try something, one day I try another thing, but it

364 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 141.

365 *Ibid.*

366 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.

367 [FRV : 28'45 - 34'30]
« J'avais eu une idée il y a un moment, quand je marchais autour [pendant le *solo* de Dimitri], de faire cette image de l'homme de cro-magnon jusqu'au singe. Hier elle est revenue soudainement, et je me dis « oh c'est peut-être pas mal d'essayer ça ». Et si je le ressens à nouveau ce soir je le fais, sinon je marche normalement. Donc en fait, je fais confiance à mon instinct, c'est très instinctif, c'est très... juste une intuition, un sentiment et puis je vais, je le fais. » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 88

368 *Ibid.*

> really works with dancers. If I do this, they change move ; another day I do this, they change move. Very interesting things...
>
> **Soumik**. - Yes I think that's really special about this music because it is set music but everyday I change a lot (*laughs*)... yeah some days I change maybe too much. But the point isn't to find like the ideal [...] You know everything changes so there is not ideal, so it's not like you are improvising in order to search for the perfect. There is no perfect... it's basically alive that way[369].

Reprenons. Par l'élaboration continue d'une toile attentionnelle collective, les interprètes de *Fractus V* travaillent au plateau à se relier, à prendre soin les uns des autres, à se pousser mutuellement, à s'exposer : à improviser, en quelque sorte, les modulations de leur être-ensemble. Au fil des témoignages d'interprètes, l'on a pu entendre combien les mouvements attentionnels tendent à former comme les premiers outils d'une mécanique affective de plateau : les regards opèrent des pressions, des transferts d'énergie, des inflexions dans les comportements des partenaires. C'est dans le jeu de ces gestes infimes que *Fractus V* semble se chercher. Avec la philosophe Erin Manning, nous pourrions peut-être même dire que c'est au cœur du champ d'entr'affections nourri et porté par les interprètes que *Fractus V* cherche son principe chorégraphique : c'est-à-dire, le principe de mise en mouvement du milieu qu'il forme[370].

À l'orée de ces considérations, l'étude des mouvements attentionnels n'y suffit plus. Pour aller plus en avant, il nous faut reconsidérer l'association récurrente opérée par les artistes entre *attention* et *énergie*, et procéder à l'examen plus approfondi de ce second terme. Nous nous demanderons donc à présent comment se vit et se pense la notion d'énergie sur les

---

369 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 213-214.
« Woojae. - Parfois, je sens pendant le spectacle que… Nous sommes musiciens, nous jouons une musique écrite, nous composons, mais avons une petite… nous avons quelques espaces d'improvisation. Par exemple : un jour j'essaie quelque chose, un jour j'essaie autre chose, mais cela marche vraiment avec les danseurs. Si je joue cela, ils changent leurs mouvements ; un autre jour je joue ça, ils changent leurs mouvements. C'est très intéressant. / Soumik. - Oui je pense que c'est quelque chose de très spécial avec cette musique, parce que c'est une musique écrite mais chaque jour elle change beaucoup (*il rit*) ! Ouais, des fois je change peut-être trop. Mais le but n'est pas de trouver un genre d'idéal. Tu sais, tout change, donc il n'y a pas d'idéal, donc c'est pas comme si tu improvisais pour chercher l'idéal. Il n'y a pas de "parfait"… c'est précisément de cette manière là que c'est vivant. »

370 Pour mémoire, je me réfère ici à la définition proposée par Erin Manning du chorégraphique : « Choreograpy ; the act that sets into motion a milieu » (« Chorégraphie ; l'acte qui met en mouvement et agence un milieu »). Erin Manning, *Always more than one*, *op. cit.*, p. 76.

scènes de *Fractus V* – en particulier dans les relations entre danse et musique –, et quels rapports elle peut entretenir avec le projet transindividuel qui fonde la chorégraphie.

## 3. Devenir chimère : vers une organicité collective ?

Commençons simplement : pour les interprètes de *Fractus V*, la notion d'énergie appliquée à leur expérience de la scène désigne d'abord une forme d'*économie corporelle*. L'une des différences majeures entre une répétition générale et une représentation tient sans doute dans les modes de gestion de la dépense et du repos des danseurs. En répétitions, la tendance est bien souvent à la modération, les danseurs souhaitant rester disponibles pour le spectacle : « Avant je poussais plus peut-être, j'aimais bien transpirer avant de sortir [en scène]. Maintenant je me réserve peut-être un peu plus parce que j'ai pas le même âge[371] » (Fabian). Et puis, « quand tu fais une générale vraiment à fond, c'est souvent que pendant le spectacle tu vas te dire "ah c'est con j'étais mieux pendant la générale"[372] » (Dimitri). Alors non, entre 16h et 19h, mieux vaut rester frais. Néanmoins, l'acrobate apprécie parfois que lui et ses partenaires « transpirent ensemble[373] » (Dimitri) lors des répétitions en interprétant pleinement une ou deux séquences du spectacle, comme si la saturation de l'air occasionnée allait favoriser la « connexion » (Kaspy & Fabian, surtout) entre les membres de l'équipe. Comment ? Pourquoi ? Et dans quelle mesure ce processus est-il à l'œuvre, voire amplifié, au cours de la représentation ?

« Voire amplifié », car à l'évidence, on ne transpire pas autant en répétitions qu'au cours du temps « sacré[374] » (Dimitri) du spectacle. Le soir, sur le plateau…

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - … c'est un moment où tu donnes tout. Moi le solo je peux le faire sans me fatiguer. Après quand je le fais au spectacle je me fatigue. Ça veut dire que si j'ai encore [de l'énergie], à chaque fois, cet accent je vais essayer de le faire

371 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 187.
372 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 134.
373 Notes de terrain du 16 septembre 2016.
374 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 134.

> vraiment[375]. C'est comme si je sais quels sont les moments où ce serait bien si ça s'accélère ou si ça se ralentit, et là je vais être hyper à essayer à chaque fois de me surprendre, à me dire « tu vas au bout ». L'équilibre [*sur les mains*[376]], s'il reste, tu vois... J'y vais en me disant que c'est ça mon objectif. Et j'ai l'impression que s'il t'en reste, de l'énergie, moi en tout cas je vais en donner plus[377]...

Pour l'acrobate, l'écart de dépense entre les répétitions et le spectacle se manifeste exemplairement dans le saut conclusif de son *solo*. Exigeant une puissante impulsion ainsi qu'une évidente explosivité dans les jambes une fois dans les airs, la figure se réduit souvent en répétition au lever des bras qui la précède (l'appel avant la propulsion). La distinction entre le saut marqué et le saut dansé ne se limite toutefois pas au coût énergétique de son exécution. Si l'on resitue cette figure dans le cours du chemin de scène de l'interprète, l'on peut observer qu'elle conclut son *solo* et joue même le rôle de transition avec le *floor material* qui vient, au cours duquel Fabian Thomé rejoint l'acrobate pour entamer une danse de sol. Le saut n'est donc pas seulement un *climax* énergétique, il participe également d'une articulation, c'est-à-dire de la conduite d'une énergie entre deux séquences chorégraphiques. La dépense qu'il occasionne demande donc à être repensée à l'aune du devenir de la charge kinesthésique qu'elle génère. Décrivons brièvement cette articulation (fig. 26)[378].

Avant d'en venir au saut lui-même, Dimitri Jourde trace un arc de cercle au plateau en répétant un mouvement de sol hérité de la capoeira : alternant ses appuis d'un bras à l'autre et d'un pied à l'autre, le corps de l'acrobate dessine avec ses jambes une suite de demi-cercles sur le tapis de danse, de jardin à cour, lesquels forment ensemble comme les contours d'un cercle gondolé. À l'issue du tracé d'un dernier demi-cercle, il profite de son élan pour se redresser à l'aide de ses nouveaux pied et bras d'appui. Sans jamais vraiment retrouver la verticale, il s'engage alors dans une courte course en poursuivant sa trajectoire autour du centre de son cercle imaginaire, maintenant de cour à jardin. Après avoir armé ses bras à l'arrière de son corps, l'acrobate jette vers l'avant sa jambe gauche qui vient se fléchir en percutant et en s'enfonçant dans le sol. Dans un mouvement coordonné, les bras et la jambe

375 Il parle d'un « accent » dans le mouvement dansé.

376 L'équilibre se trouve à la fin du *solo*, quelques mouvements avant la transition avec le *floor material*.
[FRV : 28'45 - 34'30]

377 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 134-135.

378 [FRV : 28'45 - 36'15]
Variation montée de cette séquence [CSG : 46'45 - 49']

Figure 26. Transition du *solo* de Dimitri Jourde au *floor material* avec Fabian Thomé. Photogrammes du 17 septembre 2015 (représentation au deSingel).
Martin Givors

droite se balancent alors à l'avant du corps et entraînent avec eux l'acrobate dans un saut relativement vertical, grâce à l'appui de la jambe gauche qui se tend alors. Dans les airs, c'est la jambe droite qui entraîne une rotation du corps avant de venir pointer son pied en direction du sol pour atterrir à seulement quelques centimètres de là où le pied gauche avait décollé. Au terme du saut, Dimitri Jourde se récupère sur un pied et un bras qu'il pose au sol. Il pivote ensuite autour de sa main, progresse à jardin, toujours pris dans son élan. Puis il se relève, et dessine ensuite comme un virage en épingle à cheveux. Fabian Thomé le rejoint alors sur un mouvement de bras alors que les corps se déplacent maintenant de jardin à cour. Puis, suivant les mouvements du poids des corps, des appuis pris dans le sol, et d'une danse de bras, les deux artistes tanguent de jardin et cour et inversement comme deux balles rebondissant de part et d'autre de la scène. La séquence se poursuit alors au sol et reprendra encore un temps cette alternance de projections et de rebonds.

La charge kinesthésique générée par le saut non seulement se trouve comme préparée par les demi-cercles et la course qui la précèdent, mais elle se trouve également motrice du mouvement oscillatoire qui lui succède : c'est son élan que récupère et reconduit le premier virage de l'acrobate, puis que poursuit le jeu de bras qui s'immisce dès lors dans la danse (comme si la main s'en faisait l'émissaire). Il est alors frappant de remarquer que l'économie énergétique d'une danse est indissociable de sa puissance proprement *rythmique* : sauter, ce n'est pas seulement dépenser une énergie, mais amorcer son devenir. Sous l'enjeu de la dépense se terre une forme de respiration tendino-musculaire de la danse, laquelle prend la forme chez Dimitri Jourde de cette balistique – allant, percutant et rebondissant – étudiée en début de chapitre. Le travail de l'énergie, dans ce cas précis, apparaît plus précisément comme un travail rythmique qui chercherait à constituer des *ressorts* permettant de proposer un entretien, un recyclage ainsi qu'une scansion du flux de la danse.

Au fil de notre description, ce travail rythmique est d'abord apparu dans les mouvements du poids du corps de l'acrobate. Or cette dimension, si elle est majeure, ne résume pas à elle seule l'enjeu énergétique de l'articulation du *solo* et du *floor material* : l'arrivée progressive dans la danse de Fabian Thomé, Patrick Williams puis Johnny Lloyd, de même que la musique, concourent également à l'événement énergétique en fournissant au danseur un genre de soutien voire peut-être d'émulation.

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - Quand je fais le solo et qu'on se retrouve tout à coup tous ensemble à danser, pour moi c'est fort ce moment, il y a quelque chose qui se construit comme support, et la musique fait la même chose[379].

Lorsque le danseur madrilène rejoint l'acrobate à l'issue du saut, la musique perd progressivement en intensité à mesure que certains instruments font silence (*sarod*) ou baissent d'intensité (violon). Ne restent alors que les rapides coups d'archet martelés et *staccato* de Woojae Park sur les cordes de son *geomungo*, accompagnés discrètement par les notes liées du violon de Shogo Yoshii, et les rares frappes de Larbi Cherkaoui sur une percussion à sonorité creuse. Le violon s'arrête lorsque le *sarod* de Soumik Datta entre en jeu et introduit un nouveau thème, d'une durée d'à peine trois temps sur quatre et finissant sur une suspension – comme si l'harmonie appelait à la résolution des premières notes, mais qu'en lieu et place de cette résolution ne s'étendait qu'un silence. À la mesure suivante, le retour du thème s'accompagne d'une anacrouse – c'est-à-dire qu'il est introduit par une série de notes brèves qui concluent la mesure précédente et viennent introduire la nouvelle. Quelques mesures plus tard, l'anacrouse disparaît, car Soumik Datta prolonge et propose une résolution à son thème principal ; or cette résolution se conclut en réalité par la première note du thème, et forme ainsi une boucle. C'est alors que Shogo Yoshii, ayant repris sa position à l'arrière du *taïko*, entre avec fracas, accompagné par la voix de Kaspy N'dia. C'est à cette progression musicale que se conjuguent, en scène, les arrivées successives de Patrick Williams puis de Johnny Lloyd. Pourrait-on dès lors parler d'un *crescendo* à la fois harmonique et chorégraphique ? Et si oui, sur quelle dimension pourrait-on les relier ?

❖

*Mettre en rapport la musique et la danse*

Si l'on se réfère à l'étude du facteur « poids » proposé par Rudolf Laban dans son analyse du geste, nous pourrions sans doute dire que les arrivées de la musique comme des danseurs participent à leur manière à l'économie énergétique et pondérale de la séquence au sens où

379 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 127.

leur manifestation *impacte l'espace*. Plus précisément, les artistes cherchent ici à impacter ensemble, c'est-à-dire à monter de concert en intensité. Et si la chose parfois échoue lorsque l'acrobate est trop fatigué pour se relier à ses partenaires[380], ou lorsque danseurs et musiciens ne parviennent pas à être ensemble[381], l'horizon reste celui de la génération d'une *collision collective*. Et la chose n'est pas propre à la transition entre le *solo* de Dimitri Jourde et le *floor material*. Dans la plupart des relations qu'il établit entre l'économie corporelle des danseurs, les rythmes chorégraphiques et les relations danse/musique, le spectacle de *Fractus V* m'apparaît sans cesse conduit par cette recherche d'événements de convergences énergétiques, lesquels semblent se chercher à travers ce que Larbi Cherkaoui nomme la « mise en rapport » des actions scéniques.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - Moi j'aime bien ces moments de mise en rapport immédiats, quand les choses se reflètent les unes les autres, qu'elles sont pareilles ; quand le mouvement de la musique ou d'une une mélodie et que le mouvement d'un geste sont portés sur une même longueur d'onde[382].

Le *solo* de Fabian Thomé, et notamment l'histoire de son évolution, sont sans doute remarquables au regard de cet enjeu de mise en rapport de la danse et de la musique. Pour mémoire, du temps où le spectacle était encore en gestation, le travail de composition musicale autour de cette séquence a fait l'objet de nombreux essais et échecs auxquels seules les premières répétitions en présence de Kaspy N'dia, en octobre 2015, ont apporté une piste de résolution [chap. IX-2]. Jusque là, le danseur madrilène ne « sentait » pas la musique, voire parfois, se trouvait « enfermé » par elle. En cause : la recherche d'une adéquation métronomique entre les accents de la danse (construite sur un *compas* de flamenco[383]) et les percussions de Shogo Yoshii[384]. Avant l'arrivée du chanteur de Kinshasa, le *taïko* suivait le

---

380 « Des fois je peux prendre plaisir à faire la phrase tous ensemble, hier j'étais pas là j'étais "fouuu" (*il s'essoufle*). Puis après j'enlève le t-shirt [de Fabian] et je lui dis "ça y est c'est les vacances". » Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 149.

381 « Et après une fois qu'on est tous ensemble et qu'on se retrouve, des fois on arrive à être avec la musique, des fois on n'y arrive pas, c'est lié à tout le monde un peu. Mais c'est vrai que quand ça le fait, ça ramène un truc de puissance quoi... » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 136.

382 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 93.

383 Un *compas* désigne schéma rythmique.

384 [CSG : 14'30 - 18'] Dans cette séquence, on peut voir le *compas* travaillé tant dans le *flamenco* que dans le *solo* de Fabian, lequel est construit à partir de cette même rythmique.

rythme du *compas* flamenco à partir duquel Fabian Thomé avait composé sa danse (*1, 2, 3... 4'5... 6 et 1 etc.*), mais il suivait également les silences du danseur et toutes les variations rythmiques qu'il effectuait. Non seulement la partition du joueur de *taïko* en devenait extrêmement complexe et occasionnait parfois des erreurs rendues trop saillantes par la rigidité de l'ensemble, mais en plus, le danseur madrilène lui-même semblait plus à l'aise dans des agencements rythmiques souples, plus ouverts à l'improvisation, capables de s'adapter aux écarts générés par les suspensions traînantes ou les accélérations spontanées de sa danse. Avec l'arrivée du chanteur de Kinshasa, la composition musicale s'est transformée pour se structurer en deux parties bien éloignées de la version anversoise : un premier temps semblable à une nappe développe une ambiance presque onirique ; puis un second temps, plus animé, rassemble *taïko*, harmonium, *sarod*, *geomungo* et voix dans un *crescendo*[385]. Le corps du danseur se déploie au travers de ces musiques sans jamais y coller tout à fait – à l'exception notable d'un mouvement, effectué en fin de *solo*, sur lequel Shogo Yoshii vient chercher un son clair et claquant au rebord d'un tambour de manière tout à fait synchrone. Décrivons un instant les nouvelles relations tissées entre la musique et la danse après cette ré-écriture.

Le *solo* de Fabian Thomé, hérité pour mémoire du spectacle *Entre sombras* (2014) [chap. II-1], s'est d'abord construit à partir des blocages corporels et expressifs rencontrés par l'artiste lorsqu'il s'attelait à la première de ses créations en danse contemporaine : « Comme je me sentais bloqué, vraiment bloqué psychologiquement et au niveau corporel, j'ai demandé [à Sharon Fridman[386]] de travailler vraiment à partir du blocage – un blocage au niveau du langage [corporel] et au [au niveau] psychologique[387] » (Fabian). De cette recherché est née un matériel chorégraphique dont l'un des principaux facteurs rythmiques est à chercher dans les continuelles ruptures qualitatives de la danse : des mouvements retenus, lents voire crispés, se font parfois soudainement directs et rapides, jusqu'à devenir occasionnellement tout à fait indirects, libres, mais toujours explosifs[388]. Ces mutations qualitatives du mouvement semblent être comme les expressions physiques du désir de dé-

385 [FRV : 36'15 - 41'10]

386 Danseur et chorégraphe israélien, il assiste Fabian Thomé dans les premiers temps de la création d'*Entre sombras* avant de laisser sa place à son partenaire et répétiteur Carlos Fernandez.

387 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 179.

388 Je reprends ici certains des outils de l'analyse qualitative du mouvement proposés par Rudolf Laban.

corsetage ébranlant un corps formé à danser dans une « tenue très droite[389] » (Fabian). En répétitions, ce sont précisément toutes ces ruptures qualitatives du geste qui disparaissent au profit de mouvements fluides, continus, « fonctionnels[390] » et souvent à peine esquissés.

Au cours de la représentation, le rythme de la danse m'apparaît comme relié *latéralement* voire *analogiquement* à celui, ou plutôt à ceux, de la composition musicale. Le soir du 25 mai 2018, la seconde partie du *solo* s'ouvre au *geomungo* sur de rapides double-croches continues qui scandent huit premières mesures (de huit temps)[391]. Ces mesures introductives annoncent les quatre accords de la séquence, chacun d'entre eux se voyant joué sur deux mesures au son d'une alternance répétée entre note fondamentale et tierce[392]. Entrent ensuite sur une anacrouse les roulements du *taïko*. Assis face au plus grand de ses tambours (situé d'ordinaire dans son dos), Shogo Yoshii scande le *solo* d'une structure rythmique jouant avec les différentes sonorités de son instrument. Aux roulements sourds succèdent un premier temps puissant et profond, un second temps plus excentré, à peine plus clair, comme un léger pas de côté, puis un troisième temps véritablement plus aigu qu'il vient chercher sur les rebords de la peau, et enfin un quatrième temps silencieux à partir duquel s'initient peu à peu les roulements qui mèneront à la prochaine mesure. Du profond à l'éclatant, du sourd au brillant, puis à la suspension, le *taïko* se fait l'opérateur d'une remontée à la surface, d'un genre de mouvement ascendant qui sans cesse, dans sa retombée, fait retour au cœur du tambour. Aux sons des percussions se joint ensuite l'harmonium indien de Larbi Cherkaoui, lequel souffle sur le plateau les quatre accords, en nappes continues, avec cette étrange sonorité empruntant dans mon imaginaire à l'orgue comme à l'accordéon. Puis vient le tour du *sarod*. Soumik Datta introduit une mélodie construite sur une montée/descente de gamme, de la tonique à la dominante – soit 5 notes, séparées chacune d'un degré – qu'il adapte à chaque accord. Jouant en triples-croches, l'artiste enchaîne deux montées/descentes de gamme dans une seule mesure, et choisit de réduire au silence la tonique à l'articulation des

389 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 20 août 2015 à Anvers », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 177.

390 « Le poids neutre, nommé aussi poids fonctionnel, est un poids supporté musculairement, c'est-à-dire permettant des transferts de poids efficaces qui amène un phrasé corporel harmonieux et fluide. » TREMBLAY, Myriam, « Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine », mémoire réalisée sous la direction de Sylvie Pinard, Université du Québec à Montréal, 2007.

391 Pour la représentation du 25 mai 2018 à Rennes, le tempo est d'environ 152 à la double-croche.

392 La note fondamentale donne son nom à l'accord et la tierce est un intervalle entre deux notes de trois degrés : dans un accord de do (où do est donc la note fondamentale), la tierce se trouve être le mi (*do*-ré-*mi*).

deux gammes. En taisant cette note, le joueur de *sarod* crée comme une aspiration sur la seconde remontée : elle apparaît comme échappée, défaite de son ancrage harmonique – ce qui ne rend le retour de la tonique que plus frappant. Jaillit enfin la voix pleine de Kaspy N'dia qui, comme dans une incantation, chante l'adage Suku de l'oiseau Katétiaé. Au fil de la danse, les structures rythmiques et mélodies proposent des variations, avant que le *sarod* monte à l'octave supérieur, signifiant ainsi l'approche de la conclusion de la séquence tout autant qu'une dernière montée en intensité.

De la danse de Fabian Thomé à la composition musicale, je crois saisir comme une familiarité de dynamiques : l'accointance de mouvements d'allers-retours, d'échappées et de retours continus, la coexistence d'une oscillation entre un centre et sa périphérie. Le soir du 25 mai 2018, comme la plupart des soirs passés en compagnie de *Fractus V*, je vis cette séquence comme une tentative de débordement à laquelle se rappelle sans cesse quelque chose comme un centre ou une fondation : la tenue d'un corps de flamenco, le son profond du cœur d'un *taïko*, la note fondamentale d'une gamme. Les mesures forment des boucles qui s'appellent et se propulsent les unes les autres comme le corps du danseur madrilène oscille entre concentration et explosion. Mais ces boucles ne sont pas exactement fermées, elles se manifestent bien plutôt à la manière d'une avancée progressive et répétitive, agissent comme une succession de martèlements aux frontières de leur monde, semblent porter le rêve d'un dépassement, d'un déphasage, d'une fracturation émancipatoire. Le cycle se poursuit ainsi jusqu'à ce que l'artiste conclut la séquence dans une dernière marche en direction du public – peut-être s'agit-il d'une forme de libération, alors que le *sarod* monte à l'octave et que l'adage de l'oiseau Katétiaé résonne au plus haut. Cette échappée, cependant, est rapidement ébranlée par une puissante frappe au visage de Patrick Williams, qui vient d'entrer en avant-scène à jardin pour mettre son partenaire à terre, lui jeter sa chemise au visage et sonner ainsi le début de la *battle*[393].

Voilà donc ce à quoi pourrait ressembler une description – parmi les nombreuses possibles – des propositions de mises en rapport de la danse et de la musique qui maillent le spectacle de *Fractus V.* Pour comprendre en quoi elles participent d'une recherche de ce que nous avons appelé des « événements de convergence énergétique », revenons un instant à l'expression même de « mise en rapport » proposée par Larbi Cherkaoui. Dans un récent

393 [FRV : 41' - 41'20]

ouvrage qu'il consacre à l'œuvre de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, celle dont « [la] danse dialogue "vraiment" avec la musique[394] », Philippe Guisgand bat en brèche l'emploi par la critique du terme de « rapport » pour désigner les liens tressés par l'artiste belge entre la danse et la musique en soulignant (entre autres) deux de ses limites. La première tient dans la distinction trop rigide que le « rapport » semble supposer entre les deux termes qu'il met en relation – ici, la musique et la danse – ; une « séparation » à laquelle il préfère la « fertilisation mutuelle[395] » du dialogue : « On voit bien qu'au-delà d'une "relation" qui préserverait les traits constitutifs de chacun, les modalités dialogiques esquissent des ouvertures variées à l'autre, en forme de distillation, de capillarité, d'influence que rend possible un phénomène "d'effrangement des arts"[396]. » La seconde limite pointée par le chercheur en danse est une conséquence de cette séparation des territoires de chaque art : à trop souligner et étanchéifier des frontières, le terme de « rapport » masque l'espace de jeu, c'est-à-dire de dialogue, entre musiciens et danseurs. Dans le cas d'Anne Teresa De Keersmaeker, le « rapport » est généralement entendu comme un « asservissement à la métrique[397] » musicale de la chorégraphie. S'il réfute cette analyse, Philippe Guisgand ne suppose pas non plus une inversion de la relation de pouvoir entre les deux arts – « la musique ne compose pas d'ambiance ou un paysage pour soutenir la danse[398] », il propose bien plutôt de réfléchir aux « stratégies d'alliance[399] » créant des espaces « où quelque chose résonne entre l'audible et le visible[400] ».

Penser ces alliances nous demande, d'après le chercheur, de nous rappeler « la faille[401] » existant entre « musique-son et musique-écriture[402] ». Explorons cette proposition au sein de *Fractus V*. En juin 2015, lorsqu'il présente le projet de création à l'équipe du Mercat de les

---

394 PLOUVIER, Jean-Luc, « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique », in *Rosas XX*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, p. 280, in GUISGAND, Philippe, *Accords intimes : danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 23.

395 Philippe Guisand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 19.
Nous noterons ici l'écho entre l'expression de « fertilisation mutuelle » de Philippe Guisgand et la revendication cherkaouienne de chercher à travers *Fractus V* des phénomènes de « fertilisation croisée » entre ses interprètes. Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 70.

396 Philippe Guisand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 130.

397 *Ibid.*, p. 34.

398 *Ibid.*, p. 31.

399 *Ibid.*, p. 34.

400 ADOLPHE, Jean-Marc, « Entre le "tchak" et le silence », *Mouvement* n° 66, novembre-décembre 2012, p. 47, in Philippe Guisgand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 34.

401 Philippe Guisgand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 35.

402 *Ibid.*

Flors, Larbi Cherkaoui explique en quoi les répétitions se construisent notamment autour de deux questionnements liant danseurs et musiciens : « We are trying to find rhythms together, we are trying to find movements that can relate to the instruments[403] ». Si les danses ont parfois cherché à se relier aux musiques qui s'écrivaient parallèlement, certaines compositions musicales se sont elles aussi en partie construites à partir des matériels chorégraphiques. À l'exception des chants et des séquences de déplacement du décors, les écritures musicales pourraient être qualifiées, selon les termes de Soumik Datta, de « movement-led » – « conduites par le mouvement », et certains matériels chorégraphiques d'« instrument-led » – « conduits par les instruments ». L'écriture des séquences a toujours mêlé, dans des proportions et selon des ordres et des rythmes différents, ces deux principes. En quoi consiste plus précisément cette notion de « -led » ? Qu'ajoute-t-elle à notre compréhension des stratégies d'alliance entre musique et danse à l'œuvre dans le spectacle ?

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Soumik**. - Like the scene where we first push the planks out : Larbi said that it's almost like a boat. All the fisherman are pushing their boat to sea or something. So then I think we are all singing boatmen songs from different parts of the world. So that was like a story-led thing. Then alternatively... Sometimes it's a movement-led thing. Like *hips* has a very unique physical language you know, it's not straight. For example, with the kind of *tutting* stuff, we are trying to play very straight and clock-like to reflect these straight lines ; where with the *hips*, it's the opposite, that's why there is a lot of « wouannn-wouannn » – this kind of sounds, like bouncing and round sounds[404].

Comment une musique peut-elle « réfléchir » les qualités kinesthésiques d'une danse, et en quoi cette réflexion impacterait-elle la conduite énergétique de la représentation ? Sur le plan proprement compositionnel d'abord (« musique-écriture »), notre description du *solo* de

---

403 Sidi Larbi Cherkaoui, Entrevistem SIDI LARBI CHERKAOUI, que presenta 'Fractus V' », *loc. cit.*
« On essaye de trouver des rythmes ensemble, on essaye de trouver des mouvements qui peuvent se relier aux instruments qu'on utilise. »

404 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 215.
« C'est comme la scène où l'on pousse les panneaux : Larbi a dit que c'était comme un bateau. Tous les pêcheurs poussent leur bateau vers la mer. Donc je pense qu'à ce moment là on chante tous des chants de pêcheurs des différentes parties du monde. Ca c'est un exemple de musique conduite par l'histoire. Parfois la musique est conduite par le mouvement. Par exemple, les hanches (*hips*) ont un langage physique vraiment unique tu sais, c'est pas droit. Par exemple, avec la danse genre *tutting*, on essaye de jouer vraiment comme une horloge pour essayer de refléter ces lignes droites ; quand dans les hanches, c'est l'opposé, c'est pour ça qu'il y a tant de « wouannn-wouannn » – ce genre de sons, ronds et pris d'un mouvement de balancement. »

Fabian Thomé nous invite à observer combien les relations qui se tressent entre la musique et la danse sont des relations fondées sur ce que l'on pourrait qualifier de proximités opératoires : à leurs manières, toutes deux semblent s'engager sur la voie de ce que nous avons nommé précédemment une « fracturation émancipatoire », « une succession de martèlements aux frontières » (de la mélodie et du corps) en vue de s'échapper d'un schème harmonique et rythmique qui sans cesse ferait retour. Sans grande surprise au regard de nos développements précédents relatifs à la figure de l'artiste-descripteur de *Fractus V* [chap. V-3], nous pouvons ici remarquer combien les compositions musicales s'essaient elles aussi à entrer presque mimétiquement en relation avec les danses – c'est-à-dire qu'elles tentent d'en saisir non pas les structures mais les élans structurants, *comme si elles cherchaient à en partager l'affect*. Dit autrement : la familiarité entre la danse et la musique concerne un dynamisme structurant et non une identité structurelle. En ce sens, elle relève d'un rapport que Gilbert Simondon pourrait qualifier d'*analogique*[405]. Et qui voudrait dresser la liste des relations analogiques tramant *Fractus V* ne serait pas en reste.

### *Inventaire lacunaire*

*Collapse*[406]. Le coup de pied au sol de Patrick Williams est synchronisé avec le premier temps que Shogo Yoshii marque en percutant lourdement le cœur d'un tambour. La frappe crée un tremblement de terre qui fait s'écrouler les corps des autres danseurs. *Now they're collapsing*.

*Tutting* (duo)[407]. L'entrée en contact des bras Larbi Cherkaoui et de Patrick Williams puis le tracé de leurs mouvements sont synchronisés avec les glissements ou percussions des cymbales chinoises de Shogo Yoshii. Celles-ci donnent une dimension métallique aux gestes : croisent-ils le fer ? Les lignes droites tracées par Twoface sont-elles des marques de violence[408] ?

---

405 Gilbert Simondon, « Allagmatique », in *L'individu à la lumière des notions de formes et d'information*, *op. cit.*, p. 532.

406 [FRV : 3'30 - 5'30]

407 [FRV : 19'25 - 20']

408 « J'ai commencé ce chapitre en faisant observer que la ligne droite était devenue une icône de la modernité. Elle incarne la raison, la certitude, l'autorité, et un sens certain de l'autorité. » Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 218. Pour de plus amples développements, voir le chapitre dans son intégralité : « Chapitre VI – Comment la ligne est devenue droite ».

*Tutting* (quintet)[409]. Shogo Yoshii mime le bruit d'un mécanisme en frappant à répétition sur le rebord d'un tambour. À chaque frappe correspond un mouvement direct des danseurs dans l'espace, lequel entraîne le passage d'une figure géométrique de groupe à une autre. « Poum tchak, Poum tchak – TA ta ta TA ta ta TA ta ta TA. »

*Hips*[410]. Le geomungo de Woojae Park se joint à la danse élastique de Larbi Cherkaoui par quelques notes vibrantes – vibrato – et courbées – bend[411]. « Wouannn-wouannn. »

*Shooting*[412]. Idéalement, chaque tir est marqué par une frappe au *taïko*.

*Battle*[413]. Les frappes données par Patrick Williams s'accompagnent des bruitages vocaux de Johnny Lloyd, auxquels s'ajoutent par la suite des frappes de tambour plus ou moins graves selon l'impact. Les coups donnés dans les parties génitales sont quant à elles marquées par un tintement métallique aigu, les écrasements de colonnes vertébrales par la compression d'une bouteille en plastic vide, la percussion de la mâchoire de Twoface par un coup de cymbale, les mouvements d'air générés par les frappes de Dimitri Jourde par le souffle d'un didgeridoo.

Au regard des recherches chorégraphiques d'Anne Teresa De Keersmaeker ou encore de William Forsythe, la recherche du rapport analogique des compositions musicales de *Fractus V* pourrait apparaître relativement simple, « assez aisée[414] », peut-être même naïve. Ce serait pourtant manquer toute sa *puissance*. Ainsi que le rappellent les propos de Fabian Thomé et de Soumik Datta cités précédemment, le grand enjeu des écritures analogiques reposait – au cours de la résidence de création et des premières dates de tournée – dans la recherche d'un accordage affectif commun : il s'agissait pour le danseur madrilène d'apprendre à « sentir » la musique de son *solo*, c'est-à-dire d'apprendre à être affecté, mis en mouvement, porté et accompagné sur le chemin du matériel chorégraphique par elle.

409 [FRV : 21'40 - 22'55] Les roulements de la baguette sur les rebords du *taïko* ne s'entendent cependant que peu dans l'enregistrement de la captation en raison d'un placement inadéquat du micro. Il est cependant possible de les entendre plus distinctement dans le documentaire [CSG : 39'40 - 41']

410 [FRV : 49'30 - 54'30]

411 J'emprunte ici le terme aux techniques de guitare : le *bend* désigne le geste par lequel un doigt de la main placée au niveau du manche appuie sur une corde et la tire (généralement) vers le bas pour distordre le son.

412 [FRV : 26' - 28'45]

413 [FRV : 41'10 - 46'10]

414 Philippe Guisgand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 31.

Ainsi, il serait tout à fait réducteur de considérer cet accordage et ces analogies dans leurs dimensions purement compositionnelles, en les réduisant à des « [juxtapositions[415]] » de sons et de gestes qui, en plus d'être bien souvent synchrones, se ressembleraient. C'est dans leur interprétation (« musique-son ») que les rapports analogiques de *Fractus V* semblent prendre tout leur sens au regard de la recherche de convergences énergétiques qui travaille la création.

Pour Gilbert Simondon, l'analogie désigne essentiellement un mode de connaissance : elle est un acte de la pensée par lequel sont réunis deux éléments ontologiquement distincts (structurellement différents) mais cependant proches du point de vue des « opérations qui les dynamisent[416] ». Comprendre le processus de développement de l'un pourrait permettre en ce sens de comprendre le processus de développement de l'autre. L'analogie radicale théorisée par le philosophe n'est donc pas une « association d'idées[417] », mais un transfert de « schématisme opératoire[418] » permis par le jeu de la pensée. La traversée du spectacle de *Fractus V* nous invite maintenant à aller plus loin encore dans la théorie de l'acte analogique pour en apprécier les implications non seulement logiques mais également énergétiques. Pour le dire simplement : quelque chose de l'ordre d'une entr'émulation semble se produire lorsque deux processus reliés analogiquement partagent un même espace-temps. La musique et la danse du *solo* de Fabian Thomé ne se juxtaposent pas, elles ne se redoublent pas non plus : elles forment un mouvement polyphonique caractérisé par sa capacité à générer et décupler leurs puissances respectives. L'enjeu de l'écriture et plus encore de l'interprétation analogique n'est pas la ressemblance mais la correspondance des lignes qu'elle met en rapport, le mode de correspondance analogique étant considéré non pas seulement comme vecteur de transduction au sens ingoldien – c'est-à-dire de « transferts d'une énergie kinesthésique » – mais bien plutôt comme vecteur d'amplification d'une énergie. Le lieu de son opération est donc proprement transindividuel, et son horizon celui de la *génération d'une puissance collective*.

---

415 « Le bon chorégraphe est celui qui s'identifie et compose, tandis que le mauvais juxtapose ». Propos de Fernand Schirren rapportés par DEWOLF, Philippe, « Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse*, n°10, 1992, p. 17, in Philippe Guisgand, *Accords intimes*, *op. cit.*, p. 24.

416 Gilbert Simondon, « Allagmatique », in *L'individu à la lumière des notions de formes et d'information*, *op. cit.*, p. 532.

417 *Ibid.*

418 *Ibid.*

*Oslo, 19 novembre 2015, un bar dans le quartier Grünerløkka*

> **Dimitri.** - Plus ça va plus on est ensemble [danseurs et musiciens], et y a des moments où d'un coup moi je sens que c'est jouissif pour nous, qu'il y a un truc qui fait que « crouaa » ça devient… Et du coup, j'ai l'impression que ça donne une grosse énergie de l'extérieur ; et nous [danseurs], ça nous donne une grosse énergie, mais on sent que [pour les musiciens] aussi. […] Pour moi le *solo* c'est de mieux en mieux avec la musique, elle est de plus en plus avec moi, et moi avec eux. Tu vois hier l'équilibre[419] ? Ça par exemple, c'est des trucs d'un coup ça me fais vraiment kiffer à faire tu vois : tu te mets [en position] et d'un coup la musique elle s'arrête, puis elle reprend et puis moi je peux les suivre dans la redescente. Après, une fois qu'on est tous ensemble et qu'on se retrouve [*floor material*], des fois on arrive à être avec la musique, des fois on n'y arrive pas, c'est lié à tout le monde un peu. Mais c'est vrai que quand ça le fait, ça ramène un truc de puissance quoi… c'est plutôt de la puissance, j'ai l'impression que d'un coup ça devient plus puissant[420].

Au fil de *Fractus V*, les artistes ne s'emportent jamais seuls. Kaspy N'dia explique à ce sujet combien il perçoit ses organes sensoriels à la manière de « points de connexions énergétiques[421] » par lesquels pénètrent des images, des sons, des mouvements qui viennent comme attiser son « feu de l'intérieur[422] » et ainsi structurer l'assise de son chant. Ce que nous suggère de penser le chanteur de Kinshasa, c'est donc que les attentions que se portent les interprètes, les attentions qu'ils portent à la musique comme à l'espace lui-même, non seulement les soutiennent, mais également les aident à s'emporter eux-mêmes, comme si l'embrasement du foyer de la compagnie allait de pair avec l'embrasement du feu intérieur de chaque interprète. Mais ainsi que le souligne Dimitri Jourde, il convient cependant de ne pas réduire l'image du feu à une seule stratégie de dépense. Certes, en spectacle, les interprètes cherchent à donner énormément – quitte exceptionnellement à vomir au terme de la représentation – mais les mouvements énergétiques au fil de la représentation sont autrement plus complexes.

---

419 Il fait référence à l'équilibre sur les mains qu'il effectue dans la dernière partie de son *solo* : il s'agit d'un des rares moments de cette séquence où musique et danse s'allient très explicitement sur une phrase chorégraphique précise.

420 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 136.

421 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Kaspy N'dia », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 225.

422 *Ibid.*, p. 226.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

> **Fabian.** - Si je me laisse emporter parfois par l'émotion, et bien automatiquement ça monte ça monte ça monte ça monte et pour ce qui vient après, je suis ... [ses deux mains s'écartent, l'air de dire « fatigué », « vidé », « rétamé »] ... Mais des fois, ce qui est magnifique aussi, c'est que j'en peux plus, et juste par ce que je ressens, que ce soit dans mon solo ou nana, y a tout qui disparaît. Je ne suis plus essoufflé, je ne suis plus rien[423].

Ce que souligne ici le danseur madrilène, c'est que le plateau est un espace de dépenses et de gains d'énergie croisés. L'enjeu de l'économie énergétique des corps n'est donc pas une question purement individuelle, et l'on voit dans les mots de Kaspy N'dia comme de Fabian Thomé combien le groupe semble lui-même être en mesure de se faire l'agent d'un regain de vigueur. C'est peut-être ici que la compagnie de *Fractus V* commence à devenir chœur, c'est-à-dire un « lieu en mouvement dans lequel s'élabore une forme de lien qui est un lien physique[424] ». Dans l'espace choral advient une circulation sensible entre les interprètes qui semble être à même de les emplir comme de les mettre en mouvement.

❖

*Une communauté rythmique virtuelle*

Ces dernières considérations ne sont *a priori* nullement spécifiques à *Fractus V* et participent évidemment d'une réflexion plus transversale sur les relations que lient les arts de la scène avec la question énergétique[425]. Reste que, à l'instar du déploiement de la toile attentionnelle étudié précédemment, le soin des circulations énergétiques entre les corps – en particulier par la pratique de la correspondance analogique – n'est pas seulement un principe d'écriture ni une technique de scène appliqués à ce spectacle en particulier : il est l'un des principes structurels et structurants de sa micropolitique chorégraphique. Il est, en quelque sorte, *ce par quoi le spectacle tient*, mais également, *ce qui le met en danse*[426]. Au terme

423 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 194.
424 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 42.
425 Claire Besuelle, Martin Givors, « "L'invisible en jeu" », *art. cit.*
426 Si l'on considère que chaque spectacle pourrait se caractériser par les moteurs de sa mise en danse.

d'une représentation, les danseurs commentent toujours la qualité d'une occurrence du spectacle au travers d'un critère en particulier : *le degré de connexion entre les interprètes* ; avec sa variante, plus intime : *la capacité d'un interprète à se sentir avec les autres*. *Fractus V* danse lorsque son hétérogénéité constitutive parvient à s'entr'affecter. À bien des égards, cette observation paraît être comme un étirement à l'échelle du chœur dansant de ce que Larbi Cherkaoui nomme le « sentiment organique ».

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - (*au sujet de la génération du mouvement dans son corps*) J'aime bien le côté micromécanique du corps qui se met en marche, quand toutes ces choses résonnent, parce que c'est ça qui à mes yeux fait que la danse est belle : quand il y a un côté naturel, que les choses sont vraiment vraiment connectées, et qu'on sent que c'est pas que je force chaque chose, mais en fait que les choses se passent naturellement. Donc je cherche beaucoup ce sentiment, parce que pour moi c'est un sentiment, une sensation, un sentiment organique, où chaque chose se répond. Quand je fais ça avec le poignet, il y a quelque chose qui se passe dans ma nuque. Je cherche beaucoup ça, donc c'est très sensoriel[427].

Gagnerait-on à considérer les considérer les événements de convergence énergétique recherchés par *Fractus V* à l'instar d'*événements organiques* ? Sans doute partiellement, au sens où les principes de résonances et de connexions fondent la puissance des instants de convergence. Mais en dernière analyse, le rapprochement entre le « sentiment organique » de la danse de Larbi Cherkaoui et les opérations de « mises en rapport » chorégraphiques est voué à l'échec. Dans le premier cas, ce qui est recherché consiste en une forme de correspondance interne à l'organisme : le poignet s'exprime, la nuque répond, et de la connexion qui s'établit entre les deux naîtra un foyer d'impulsions pour de nouveaux mouvements. Si le danseur anversois qualifie le processus de « naturel » (Larbi), ce n'est pas pour désigner le caractère originel des mouvements qui en découlent, mais plutôt pour insister sur le caractère transductif de sa génération : quelque chose se propage dans le corps, du poignet à la nuque, et le second mouvement émerge comme pour accompagner et poursuivre la propagation du premier. Les opérations de « mises en rapport » quant à elles sont moins des propagations que des éclairs, des échos s'opérant *entre* des corps. Cet « entre », qui suppose une différenciation que l'on ne saurait nier au profit d'une

427 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 91.

hypothétique fusion, est le terrain de jeu (aux sens mécnaique et ludique) de la mise en rapport.

Le corps, dans sa dimension organique, suppose physiquement une connexion tissulaire – « c'est encore le même corps qui fait ça, c'est encore les mêmes doigts qui ont juste fait ça qui commencent à jouer quelque chose[428] » (Larbi) – que la compagnie elle-même *ne peut pas* connaître en tant que telle. Le chœur est strictement incomparable à un organisme en ceci qu'il est l'actualisation même d'un défaut de contiguïté tissulaire entre les corps *et* d'un désir presque paradoxal de liaison. C'est là même tout son projet : trouver les chemins d'un tressage, d'une « interpénétration[429] » jamais fusionnelle car actant son hétérogénéité individuationnelle. C'est en scène que me semble apparaître avec la plus grande prégnance ce que je crois être le rêve de la compagnie de *Fractus V* : devenir chimère, au double sens du terme. Devenir cet animal mythique, organiquement lié dans sa différence. Devenir ce corps collectif illusoire car toujours *devant soi*, comme un « commun qui [toujours] vient[430] ». Le devenir-chimère est une tension structurante qui n'est pas seulement idéelle ; elle est même, je crois, l'un des enjeux sensibles les plus importants de la compagnie. Examinons donc en quoi la pensée énergétique de *Fractus V* ne dessine pas seulement une forme d'économie transindividuelle, mais développe également une sensualisation rythmique du devenir-chimère lui-même.

Pour Larbi Cherkaoui, la sensation énergétique au plateau est d'abord une sensation magnétique, « comment on attire les choses, comment on repousse les choses avec ce qu'on est[431] » (Larbi). L'image des aimants a cela d'intéressant qu'elle nous amène à considérer la *tension spatiale* à l'œuvre entre les corps, de telle sorte que l'on puisse peut-être approcher l'enjeu énergétique comme un enjeu interstitiel, médial, et plus précisément, un enjeu de *passage*. Un passage entre les corps comme un passage au sein des corps, à travers différents milieux synoviaux qui absorbent et réorientent les mouvements qui les rencontrent. Mais le danseur-anversois suggère d'aller plus loin encore en rappelant que ce jeu de décharges et de

428 Larbi Cherkaoui, comme Johnny Lloyd, Shogo Yoshii et Woojae Park, navigue parfois au cours du spectacle entre danse et instruments. Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 92.

429 Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient », *art. cit.*, p. 158-159.

430 *Ibid.* La formule n'est pas de l'anthropologue mais a été choisie par Jacopo Rasmi et moi-même.

431 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 92.

recharges, de percussions et de respirations, de propulsions et de rebonds entre les corps, est indissociable d'une attention portée au *devenir* de ces mouvements, et ce quand bien même ils n'auraient pas encore eu lieu : « Tu vois, on peut prendre quelque chose, mais aussi on peut déjà sentir qu'on le prend même quand c'est pas encore pris, surtout avec les corps autour de nous[432] » (Larbi). Et l'artiste d'évoquer ensuite les scènes de la *battle* et du *trio* à titre d'exemples. Au cours de la première, la chorégraphie des coups donnés par Patrick Williams à ses partenaires engage ces derniers à anticiper la puissance et le lieu de l'impact pour y générer un pré-mouvement à même de simuler une percussion brutale de leur corps. Le *trio* fonctionne bien différemment : ce qui « n'est pas encore pris » mais pourtant reste sensible dans « les corps de autour de nous » ne désigne plus l'anticipation d'une frappe, mais l'anticipation d'un mouvement collectif. Souvent reliés entre eux par leurs bras, les corps des trois interprètes travaillent à plusieurs reprises des formes d'ondulations progressives au cours desquelles des mouvements se propagent de corps en corps.

Dans chacune de ces situations, la sensibilité énergétique semble se faire l'espace de développement d'une *communauté rythmique virtuelle* : les artistes se relient les uns aux autres à partir d'une sensation du mouvement en devenir, laquelle n'est pas réductible à la connaissance du mouvement à venir. Elle désigne bien plutôt un actuel champ de virtualités partagé dont les manifestations, espérées mais toujours incertaines, s'apparentent parfois à d'heureuses catastrophes.

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Soumik**. - There were accidents that happened, and you can't compose that. On some nights it happens and others it doesn't happen. There is a movement that goes with a sound and it's an accident. But on one side you could say it's an accident, and on another one you can say it's the team connecting. So... maybe it's not an accident, it's like a subconscious connection. So I felt that happened yesterday, and I think it was a strong show[433].

432 *Ibid.*

433 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 212.
« Il y a des accidents qui surviennent et que l'on ne peut pas composer : ils surviennent certains soirs et d'autres non. Parfois un mouvement va avec un son et c'est un accident. D'un côté on peut dire que c'est un accident, mais d'un autre on peut dire que c'est l'équipe qui se connecte. Donc… peut-être que c'est pas un accident, que c'est quelque chose comme une connection inconsciente. J'ai l'impression que ça s'est passé hier, et c'était une représentation très forte. »

La veille de notre entretien, « the energy was really low before we started, everyone was very low, like… it's the fourth show, so there was something kind of.. I don't know… everyone was kind of a bit sedated[434] ». Or c'est précisément sur une synchronisation accidentelle de la danse et de la musique, à l'occasion du *collapse*, que le *tonus* des artistes se verra transformé. Si elle est cruciale en ceci qu'elle génère une forme d'amplification énergétique collective, la synchronisation du chœur n'en est pas moins fragile, improgrammable, immaîtrisée par l'intentionnalité des êtres. Son caractère insaisissable ne fait cependant pas d'elle une réalité tout à fait étrangère aux sens. Fort de son expérience sur l'île de Sado au sein de l'ensemble Kodo[435], Shogo Yoshii me propose quelque mois plus tard, à l'occasion de nos retrouvailles dans la grande halle de La Villette, un terme japonais pour venir qualifier la perception – même à l'orée du tangible – de l'émergence individuelle ou collective d'un mouvement : le *ma*.

« Yesterday, Larbi's *ma* during the text was a bit longer[436] » (Shogo) : au cours de la représentation qui s'est tenue la veille de notre échange – le 7 juin 2016 –, le danseur anversois a effectivement laissé un temps plus long que d'ordinaire entre les phrases « You have to leave your mind alone[437] » et « It will quiet itself », alors qu'à quelques mètres de lui, le percussionniste se tenait aux aguets pour lancer la puissante anacrouse du *hip hop* dès la fin du texte. Je lui demande alors ce qu'est le *ma*. Après un instant de réflexion, Shogo Yoshii attrape un verre posé sur la table de *catering* et le longe dans le sens de la hauteur avec son index. Le *ma*, m'explique-t-il, désigne le temps de l'émergence du mouvement. Il est des *ma* individuels comme des *ma* collectifs. Sur l'île de Sado, l'un des exercices qu'il pratiquait pour travailler le *ma* collectif consistait à soulever à plusieurs dizaines de personnes un très grand récipient empli d'eau : la dysrythmie d'un seul des porteurs pouvait entraîner un déséquilibrage et aboutir au renversement du contenu. Le percussionniste continue : si la recherche rythmique qu'il a effectué avec Fabian Thomé autour du *solo* de ce

434 *Ibid.*
« L'énergie était vraiment très basse avant que le spectacle ne commence, tout le monde était très faible… tu vois… C'est la quatrième représentation, donc il y avait quelque chose comme… Je ne sais pas… Tout le monde était un peu atone. »

435 Voir le documentaire réalisé par Don Kent et scénarisé par Christian Dumais-Lvowski au sein duquel Shogo Yoshii prend à plusieurs reprises la parole : KENT, Don (réal.), DUMAIS-LVOWSKI, Christian (scén.), *Kodo : au coeur des tambours du Japon*, Paris, Bel air classiques, 2014.

436 Notes de terrain du 8 juin 2016.
« Hier, le *ma* de Larbi pendant le texte était un peu plus long. »

437 Voir « Textes du spectacle », volume II, annexe 5, p. 48-49.

dernier n'a pas abouti, c'est selon lui qu'ils ont manqué de temps pour travailler à sentir un *ma* commun, c'est-à-dire un territoire rythmique virtuel commun. En l'absence de ce dernier, leur relation ne pouvait qu'être métrique, c'est-à-dire nécessairement inadaptée à l'écoute du rythme d'émergence d'une telle danse. Pour le dire avec les mots de François Laplantine, le *ma* est une sensation « des processus de transition[438] », d'une « discontinuité dans un temps qui se présente comme continu[439] », d'une « différenciation passagère[440] » au sein d'un milieu toujours singulier[441].

> [Le *ma*] n'est pas un concept. Ce n'est pas une idée abstraite. C'est d'abord une intensité lumineuse qui croit ou décroît dans un espace-temps singulier qui ne sera plus le même à un autre moment de la journée ou à une autre saison[442].

*L'élaboration patiente de la sensualité du ma* constitue pour la compagnie de *Fractus V* un actuel chemin d'atténuation des frontières et d'être-ensemble-dans-la-différence. En qualité de sensation rythmique partagée, le *ma* est comme une brèche fracturant l'auto-mobilité (toujours quelque peu illusoire) d'un corps pour l'allier à ses partenaires de scène. C'est en raison de sa recherche que musiciens comme danseurs peuvent affirmer de concert qu'ils cherchent parfois à se suivre les uns les autres – sans que la marche ne s'immobilise pour autant, et parfois qu'ils ne cessent d'alterner les rôles. Car le suivi en question n'est pas un mouvement d'arrière en avant, mais une résonance latérale, ou plutôt un geste prospectif partagé par une compagnie intrinsèquement hétérogène : « [Le *ma*] est ce qui se passe entre ce qui n'est pas vécu comme franchement hétérogène, mais légèrement dissemblable[443]. »

---

438 François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 119.

439 *Ibid.*, p. 126.

440 *Ibid*.

441 C'est par ailleurs cette localité du *ma* qui engendrera tant de difficultés dans certains remplacements. La compagnie en scène forme comme un « cercle intérieur » : « Soumik. - That's why a like I think replacement for everyone would be difficult because if you take someone out and put someone else in, it changes the dynamics drastically. The once that happened last year it was difficult. / Martin. - With Jason ? / Soumik. - Yeah. I mean Jason is still part of the team, but, because there is an inner circle as well between us, swapping people around is difficult… » Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 217.
« Soumik. - C'est pour ça je pense qu'un remplacement serait compliqué pour tout le monde parce que lorsque que l'on enlève quelqu'un pour placer une autre personne à sa place, ça change drastiquement la dynamique. La fois où ça c'est passé l'année dernière ça a été difficile. / Martin. - Avec Jason ? / Soumik. - Oui… enfin je veux dire… Jason fait partie de l'équipe, mais il y a comme un cercle intérieur entre nous, et échanger des personnes reste compliqué. »

442 *Ibid.*, p.118.

443 François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 131.

Or c'est précisément ici, entre les corps tout autant qu'au bord des danses et des musiques à naître, que la notion d'osmose fait son retour, cette fois dans la bouche de Dimitri Jourde. L'événement osmotique que cherche la compagnie est un mouvement collectif d'amplification énergétique participant à la formation d'un devenir partagé. Il est calorique et rythmique, et l'on pourrait dire qu'il participe au processus de constitution d'un fond *au devant* duquel tente de se former une chœur éphémère. C'est ainsi que l'osmose de *Fractus V* nous suggère d'établir une étrange synthèse entre deux propositions en apparence contradictoires : si « les ponts menant à l'autre […] ne sont pas *en* nous mais *derrière* nous[444] » (Rainer Maria Rilke, cité par Bernard Aspe), « c'est que le commun n'est pas donné *a priori* : il est une chose à laquelle on travaille continuellement[445] » (Tim Ingold).

*Barcelone, 17 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Soumik**. - One source of energy in this piece in particular is... people of all over the world in this show. And... and it's like... it has every reason why it shouldn't work. It's like too many languages, too many cultural differences, whatever, and also the show is called like... *Fractus* ... a broken state. And so actually *that has to be an energy that doesn't make it break, and I feel we are all kind of tapping into that*. I've always felt that from day one because it hits you so much. [...] So there has to be something to counter and to bind people. And I think, we've established that and the energy is there in the show[446].

En un sens, le fond énergétique auquel se réfère Soumik Datta ne peut renvoyer à cette notion nodale dans la pratique du *zhineng qigong* : le champ d'énergie (ou *qi field*). Enveloppant, nourricier et transformant, il désigne lui aussi un chronotope partagé, élaboré collectivement, qui infuse en chacun tout autant qu'il constitue un genre de réserve pour ceux qui l'habitent. Volatile, « c'est pas quelque chose que tu dois chercher, parce que ça ne se cherche pas, tu l'as autour, après c'est toi qui va la faire réveiller ou pas[447] » (Fabian). En

---

444 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 36.

445 Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient », *art. cit.*, p. 62.

446 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 217.
« Une source d'énergie dans cette pièce en particulier se trouve dans… ces gens venus du monde entier. C'est… c'est comme si ça avait toutes les raisons de ne pas fonctionner, comme s'il y avait trop de langages, trop de différences culturelles, ou quoi que ce soit, et aussi le spectacle s'appelle *Fractus*… il y a quelque chose de brisé. Et donc il doit y avoir une énergie qui l'empêche de se lâcher, et je sens que nous sommes en quelque sorte en train de puiser dans cette énergie. J'ai toujours senti ça, depuis le premier jour, parce que cela te frappe tellement. […] Donc il doit y avoir quelque chose pour contrer [la disparité] et pour tenir les gens ensemble. Et je pense que nous nous sommes entendus là-dessus et que l'énergie est là dans le spectacle. »

termes spinozistes, le mouvement d'« excédence[448] » énergétique produit le devenir-chœur pourrait se rapprocher ce que l'on nomme *imperium* : le pouvoir de la multitude de s'affecter elle-même. Le philosophe Frédéric Lordon propose d'imager ce concept à l'instar d'une vague de puissance, générée horizontalement par les efforts de chacun, qui retomberait verticalement sur l'assemblée qui l'a générée à la manière d'une transcendance, et ce tant qu'elle est alimentée par sa base.

> Le groupe s'autoaffecte et d'une manière qui excède l'action de chacun de ses membres, faisant surgir, à partir d'eux mais aussi au-dessus d'eux, quelque chose qui les dépasse tous. […] C'est donc une transition de phase qui s'est produite, pour ainsi dire un changement d'état de la matière sociale : d'amorphe à consistance, organisée sous l'affect commun – qui révèle ici son pouvoir morphogénétique[449].

Sans doute les propos des artistes nous invitent-ils à recomposer l'image proposée par Frédéric Lordon : l'énergie collective qui les porte n'est pas tant *au-dessus* qu'*en arrière-plan*, et le très abstrait « affect commun » n'est ici autre que la chorégraphie elle-même dans sa réalité rythmique et structurante – c'est-à-dire tout sauf idéellement suspendue dans un coin de ciel comme pourrait l'être l'affect commun du philosophe. Il n'en demeure pas moins que l'énergie mentionnée par Soumik Datta, de même que les gains de puissance décrits par Dimitri Jourde, pourraient être considérés comme les fruits des engagements des interprètes qui les auraient dépassé eux-mêmes. L'excédence du groupe vis-à-vis de la somme de ses parties. Avec les mots de Bernard Aspe : le retour du primat du « plus-qu'un[450] » sur chacun des « uns[451] » qui composent la compagnie, et ce dans sa forme la plus intense – mais non dans la seule – que l'on ait vu depuis le début de la tournée. L'irrigation et la propulsion croisée des artistes, autrement dit leur *régénération* par l'effervescence collective à la fois qu'ils génèrent et qui les dépassent constitue sans doute l'os du mouvement osmotique recherché par *Fractus V*.

---

447 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 195.

448 « C'est pourquoi la mal nommée société n'est pas une simple association, laquelle, par définition, n'ajoute rien à la juxtaposition de ses éléments constituants. Il n'y a véritablement de social, et de "société", qu'à partie du moment où se produit une excédence. » LORDON, Frédéric, *Imperium : structures et affects des corps politiques*, Paris, la Fabrique éditions, 2015, p. 61.

449 *Ibid.*, p. 67.

450 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 126.

451 *Ibid.*

C'est ainsi que le chœur se fait cœur, c'est-à-dire : organe de ré-oxygénation du sang chaud qui le fait vivre. *Fractus V* est une étrange machinerie affective et organique, particulièrement précaire en ceci qu'elle ne vit que suspendue à elle-même, à la capacité de ses membres à nourrir, à s'engager et s'exposer dans une dynamique destinée non pas exactement à les dépasser, mais bien plutôt à les déplacer ou les déphaser : à leur faire goûter des espaces de virtualité de leur être par le truchement du devenir-ensemble. Goûter, regoûter et goûter encore. Chaque représentation de *Fractus V* tend à la choralité sans toujours y parvenir. Le chorégraphe Loïc Touzé dirait sans doute du devenir-chœur qu'il est une « épiphanie » que les interprètes, tant bien que mal, tenteraient d'invoquer ou de piéger chaque soir. Car l'on n'allume pas l'*imperium* comme une lampe. « Car l'excédence, c'est le hors-d'atteinte, le hors-contrôle[452]. » À la manière de beaucoup de concepts, de comportements et de situations tramant cette thèse : l'*imperium* s'enracine dans une terre quelque peu sauvage qu'il convient de ne jamais réduire, seulement d'en relever certaines tendances observables.

## 4. La compagnie ventriculaire

*L'infini se rapproche*. Chaque soir, les interprètes s'assemblent pour reformer une chorégraphie, laquelle peut être considérée comme un ensemble de chemins. Chaque soir, leur arpentage redessine un étrange rêve fait de lignes, de rythmes et d'intensités familières. Ce rêve, je l'ai déjà vu apparaître et réapparaître. Je l'ai vu maintes fois émerger, là-bas, sur le plateau, et se répandre dans l'atmosphère comme un brouillard. Le plus étrange tient peut-être dans la sensation de son recommencement, car la chose est sans grand rapport avec le recommencement des répétitions. Au cours de ces dernières, je ne sais jamais ce qu'ils vont retravailler, comment ils vont retravailler, s'ils vont même retravailler, si cela se déroulera bien ou si quelques tensions s'inviteront, s'ils arriveront à l'heure, ou à l'heure d'avant la représentation.

Non. Les recommencements de répétitions et de spectacles sont bien différents. Lorsque le rideau se lève, je rêve *Fractus V* à nouveau. Je recommence ce rêve. Comme cette musique que je connais par cœur, je chante la danse sur le bout de mes lèvres et remue mon

452 Frédéric Lordon, *Imperium*, *op. cit.*, p. 61.

corps à chaque accent qui m'est devenu cher. Mon regard retrace religieusement une énième fois le même parcours. Je crois n'avoir jamais suivi que le corps de Dimitri Jourde lors du premier *quatuor*. Je crois même avoir toujours tressailli en écoutant le chant de Kaspy N'dia. Mes os connaissent mieux le timbre de sa voix que tous les enregistrements plus ou moins clandestins que j'ai pu réaliser. Alors, oui, « je regarde souvent la même chose chaque soir[453] », mais « des fois j'arrive à trouver un nouveau focus, je suis content. Je me dis : "Ah c'est cool ce soir j'ai regardé autrement[454]." » En tout cas, pour le temps de quelques secondes. Et puis, c'est fini. Mes sens retournent dans un brouillard devenu familier. Je connais sa musique, même quand elle est improvisée. Et pour être tout à fait franc, je crois qu'elle va me manquer. Car voilà le fond de ce rêve : je ne peux le vivre qu'avec eux.

« Rêve », oui. Car « spectacle », « représentation », « performance », « show » : aucun de ces termes ne s'intéresse à la renaissance de la chorégraphie ; et la chose est tout à fait justifiée si l'on considère le point de vue des spectateurs éphémères, découvrant une forme un seul et même soir, dans un théâtre, un espace public, un squat. Mais dès lors que le spectacle se vit comme une retraversée, que chaque retraversée est une renaissance, et que chaque renaissance ravive inlassablement une constellation d'affections familières dont on aperçoit peu à peu quelles traces et quels devenirs elles ont inscrites et inscrits dans nos corps, alors ces mots ne parviennent plus à qualifier notre sujet. L'enjeu n'est pas de nommer la dimension éphémère (« performance cannot be saved[455] ») ou mémorielle (« performance remains[456] ») de l'itinérance des interprètes au plateau, mais de saisir la puissance de son itération. C'est par le biais de ce que les aborigènes nomment rêves (*dreamings*) que j'imagine nommer ce processus là.

---

453 Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 143.

454 *Ibid.*

455 « Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. », Phelan, Peggy, « The Ontology of Performance. Representation without Reproduction », *Unmarked : The Politics of Performance*, Routledge, 1993, p. 146.
« La performance ne peut pas être sauvée, enregistrée, documentée, ou autrement participer dans la circulation des représentations des représentations : une fois qu'elle le fait, elle devient autre chose qu'une performance »

456 « Alors que, pour Phelan, la performance se produit une fois et une seule, avant d'entrer dans le champ de la mémoire, Schneider envisage la performance *comme* mémoire. Et au lieu de mettre l'accent sur son caractère unique, elle désigne les transmissions corps à corps et la manière dont elles sont caractérisées par une pratique de répétition.Un grand nombre de danseurs essaient encore quotidiennement d'intérioriser un « modèle » aux moyens de l'imitation et la mémorisation », VAN IMSCHOOT, Myriam, « Rests in pieces. Partitions, notation et trace dans la danse », *Multitudes*, 2005, n°21, p. 110.

D'après les écrits du philosophe David Abram, l'*alcheringa* ou Temps du rêve constitue pour les aborigènes « une sorte de temps hors du temps, un temps au-delà, ou même *à l'intérieur*, de la présence visible[457] », « une temporalité magique durant laquelle les pouvoirs du monde environnant se sont pour la première fois engagés les uns avec les autres dans les types de relations qui sont toujours les leurs[458] ». Ce Temps du rêve est le temps d'une genèse qui, « [fibreuse[459]] », continue d'habiter virtuellement notre présent, et qui, lorsqu'il se ré-actualise, régénère le monde. Si l'*alcheringa* est fibreux à sa manière, c'est qu'il craint non pas la déchirure, mais l'oubli. Afin que le Temps du rêve continue d'influer sur la terre (« the land[460] »), il doit être chanté : « Le Rêve, la vie imaginative de la terre elle-même, doit être continuellement renouvelé[461] », car « une terre qui n'est pas chantée est une terre morte[462] ». Ces chants, qui peuvent être récités en itinérance sur des trajectoires précises – « songlines[463] » – sont précisément ce que l'on appelle des rêves (« Dreamings[464] »).

À l'instar d'un rêve, le spectacle de *Fractus V* opère le retour remarquable de ce que Tim Ingold pourrait nommer des « lignes de croissance[465] ». Chaque soir, pour les interprètes, des récits et des états de corps renaissent – se re-génèrent. Et si la chose est remarquable, c'est parce qu'elle est un retour vers le futur, un retour tout entier tendu vers le futur. Les chemins des interprètes « are not simply stories of creation […] : they are also stories of the creation of the future-present[466] ». N'imaginons pas que l'on puisse résoudre leur portée à une seule forme de préservation. Les processus de re-générations de la danse, nous l'avons suggéré, ne s'imposent pas aux corps : ils s'y mêlent, participent à leur vie, s'adaptent à leurs blessures, à leurs fatigues, à leurs problématiques actuelles. Ils sont eux-mêmes les objets d'un travail de mise en cohérence : la transition de Larbi Cherkaoui entre le *trio* et les *hips* ne s'effectue

---

457 ABRAM, David, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, , traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013, p. 216.
458 *Ibid.*
459 Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, *op. cit.*, p. 11.
460 MANNING , Erin, *Relationscapes : movement, art, philosophy*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009, p. 158.
461 David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 222.
462 CHATWIN, Bruce, *The Songlines*, Londres, Penguin Books, 1987, p. 52, in David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 224.
463 Erin Manning, *Relationscapes*, *op. cit.*, p. 158.
464 *Ibid.*, p. 197.
465 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 102.
466 Erin Manning, *Relationscapes*, *op. cit.*, p.159.
« [Les chemins des interprètes] ne sont pas simplement des histoires de création […] : ce sont aussi des histoires de création du futur-présent. »

pas par les mêmes mouvements chaque soir en fonction de son état, le récit du *solo* de Fabian Thomé se transforme en 2016 lorsque l'une de ses proches est atteinte d'une maladie grave[467]. Si l'on peut dire avec Erin Manning que « the itineraries of the Dreaming are rule-bound but not fixed[468] », c'est qu'il nous faut comprendre que les spectacles non seulement sont des temps de re-générations des chemins de la chorégraphie, mais également, et peut-être surtout, des temps de régénérations de corps dansants[469]. Chaque chemin d'interprète tient en ce sens de ce qu'Erin Manning nomme avec les aborigènes Warlpiri un « becoming-body[470] » : « A virtuality actualizes itself in the birth, a virtuality that is crystallized through a verse of a song[471]. » En parcourant et reparcourant ce chemin, les interprètes pratiquent un paradoxe : ils re-deviennent, arpentent de ce que l'on pourrait nommer des *lignes de redevenir*. Ils ne reviennent pas exactement, car ils sont tendus vers l'avenir ; ils ne deviennent pas simplement, car leurs danses, leurs récits, sont des ré-émergences d'habitudes et de familiarités ; nous pourrions plutôt dire que, faisant chemin, les artistes reprennent et poursuivent d'abord l'exploration du milieu d'intériorité commune de la compagnie. Ce milieu, peut-être, sera dès lors à considérer comme un morceau de terre à chanter, encore et encore, pour que s'infuse et grandisse en les corps quelque chose de la compagnie tout entière. Ce territoire partagé, enfin, révèle toute son intimité comme son in-finité.

*Barcelone, 16 janvier 2016, foyer des loges du Mercat de les Flors*

> **Larbi.** - Pour moi la scène est un espace d'exploration ; c'est pas un espace d'aboutissement non. C'est encore un dialogue avec soi-même, avec le public bien sûr, mais aussi avec le sol, avec les danseurs[472].

---

467 En amont de l'entretien, Fabian Thomé me fait part des problèmes de santé de l'un des membres de sa famille. Plus, le danseur parle de la solitude qu'il ressent lors de son solo. Je l'interroge là-dessus : « Ta vie c'est toi et la vie quoi… Personne d'autre. Le jour où tu lutteras parce que tu seras malade ou quoi c'est ta vie. »

468 Erin Manning, *Relationscapes*, *op. cit.*, p. 164.
« Les itinéraires du Rêve sont attachés à des lois mais ne sont pas fixés. »

469 « The Dreamings are like knots where the actual meets the virtual in a cycle of continuous regeneration. », *ibid.*
« Les Rêves sont comme des nœuds où l'actuel rencontre le virtuel dans un cycle de continuelle régénération. »

470 « To be born in Warlpiri is "palkajarri" – "becoming body" […] To become-body is to materialize as a song, as Dream, as rhythm », *ibid.*, p. 160.
« Naître en Warlpiri se dit "palkajarri" – "devenir corps" […] Devenir-corps revient à se matérialiser sous la forme d'un chant, d'un Rêve, d'un rythme. »

471 *Ibid.*

472 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 87.

Si l'analogie du chœur et du cœur demande ici à être pleinement considérée, c'est également qu'elle nous permet de dépasser à présent l'événement chorégraphique lui-même. Le cœur, dans son battement, m'apparaît révéler le principe et la rythmique transformatoire de l'intermittence elle-même. *boum* *boum* ---------- *boum* *boum* ---------- Le rituel de *Fractus V* transforme les corps d'interprètes dans la répétition d'un même cycle : celui d'une ré-oxygénation intermittente. Et si la tournée en constitue le temps fort - *boum* *boum* - elle ne saurait en être le commencement ni l'aboutissement. Les affects traversant, c'est-à-dire respirant et percutant les corps des répétitions aux spectacles continuent de vivre et d'irriguer les interprètes dans les recoins et les suspensions des entre-temps. Cette irrigation n'a en elle-même rien d'éternel. Le sang s'appauvrit. Mais la structuration des corps, précisément, opère par la répétition. Des années durant, les battements de réoxygénation se perpétuent, et chaque pulsation n'est pas seulement un instant de jouissance : elle est également la propulsion d'une impulsion structurante qui saura peut-être trouver dans la chair et les sens de l'interprète un terreau adéquat pour se développer et s'autonomiser. J'entends par là que les temps forts de la tournée ne répètent pas seulement des chemins de mouvements pour les implémenter dans les corps : ils participent également à l'émergence de nouveaux désirs comme de nouvelles tendances esthétiques pour les artistes-pèlerins. De nouveaux horizons. C'est ainsi que le rituel du retour de *Fractus V* se fait à proprement parler rituel de *trans'formation* : un mouvement cyclique de dé-/re-/in-formation des corps par leur mise en situation de partage transindividuel, *attentionnellement tout autant qu'énergétiquement*. Et ce n'est qu'avec le temps qu'un tel processus révélera ses potentiels.

> Chaque création approfondit la précédente : elle y puise son élan et développe, par exemple, un travail plus spécifique sur un de ses éléments déjà présent. Si chaque spectacle est ainsi lié aux autres de manière plus ou moins précise, il n'en constitue pas moins à lui seul un petit univers car chaque pièce relève un nouveau défi et se fixe une nouvelle finalité. En effet, quelle que soit la direction choisie, le travail de préparation en studio brasse tant de matières et active tant de niveaux qu'il n'en émerge toujours qu'une part ultime dans la création. Le reste sommeille dans les corps qui peut parfois trouver à s'épanouir dans une étape ultérieure[473].

473 GUISGAND, Philippe, *Anne Teresa de Keersmaeker*, Palermo, L'Epos, 2008, p. 34.

Ainsi après plusieurs années de tournée, Dimitri Jourde, lui qui désespérait dans un couloir anversois en 2015 du temps nécessaire à la maîtrise du *tutting*, se retrouve-t-il quelques années plus tard à composer sa propre séquence de tutting pour le spectacle *Eins, zwei, drei* mis en scène par Martin Zimmermann et présenté pour la première fois en avril 2018. La même année, Fabian Thomé présente en novembre *YöY*, un spectacle accompagné musicalement par Woojae Park, poursuivant très explicitement le fil chorégraphique amorcé par le *trio* avec Larbi Cherkaoui et Dimitri Jourde[474], et travaillant même certaines séquences à partir des images du corps-monstrueux de *Chomsky I* et du *Monster*[475]. Patrick Williams s'est quant à lui plongé dans le monde de la danse contemporaine, enchaîne les productions avec le danseur anversois, et s'adonne dans ce cadre au plaisir d'écrire des séquences de hip hop pour le nouveau spectacle *Stoic* réalisé avec les danseurs de l'opéra suédois de Göteborg et présenté en octobre 2018. Une création dans laquelle il retrouve Kaspy N'dia à la composition, à la guitare et au chant. Johnny Lloyd, particulièrement nourri par la découverte de Noam Chomsky et d'Alan Watts, s'est engagé dans une création cherchant à faire la critique des usages trompeurs du langage dans le milieu du spectacle vivant lui-même, *Bullshit no bullshit*[476], avant de présenter la première de *Body 1*, une pièce dans laquelle l'artiste interroge – cette fois-ci seul – ce qu'est un corps d'ex-hip hopper de 44 ans. Larbi Cherkaoui s'est lancé dans la création d'un nouveau duo-rencontre, cette fois avec le danseur irlandais Colin Dunne, et avec, à la musique… Soumik Datta. Ce dernier, en compagnie de Shogo Yoshii et de Woojae Park, se livre par ailleurs au retravail des compositions de *Fractus V* : deux enregistrements studio ont d'ores et déjà été réalisés, un concert a été donné à Londres, et il y a fort à parier que leur collaboration se poursuivra.

---

474 « Dimitri. - À un moment donné on ne savait plus trop... on ne répétait pas beaucoup [le *trio*] parce qu'on sentait que c'était toujours un peu délicat. On n'y arrivait pas, on ne savait pas trop. Du coup, on ne l'a jamais vraiment travaillé. Je me suis dit qu'on ne le ferait pas, je me suis dit « ça va sauter ce truc, ça le fait pas ». Mais je pense que Larbi en avait très envie. Et en même temps, c'est vrai que c'est dommage qu'on ait pas réussi. Je pense qu'on aurait un potentiel tous les trois à faire un truc bien, mais je pense qu'il faudrait du temps et une direction plus claire. Et puis, tu sais aussi, c'est des trucs qui arrivent quand on ne se connaît pas. Tu vois, nous avec Fabian, on ne se connaissait pas, on a attaqué comme ça... Il fallait un peu de temps aussi. / Fabian. - Moi je suis d'accord, ça marcherait… / Dimitri. - Ouais, il faudrait quasiment reprendre le truc à zéro pour trouver… / Fabian. - Un peu la ligne de travail. » Voir « "Traversée" réalisé le 16 septembre à Amsterdam », in « Dimitri Jourde », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 152.

475 On peut en voir quelques extraits dans le *trailer* produit pour la promotion du spectacle.
THOMÉ, Fabian, « YöY Promo », Youtube, 5 février 2019, publié par Nacho Urrutia.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Hshs1BNDz5Y

476 BAHORAN, Shailesh, LLOYD Johnny, *Bullshit no bullshit*, Vimeo, 2018, publié par Johnny Lloyd.
Disponible en ligne : https://vimeo.com/297568918

Enfin, une thèse s'est écrite pour tenter un récit, une étude et une poursuite de ces processus de régénération. Les battements de *Fractus V* ont fait des émules.

> Les lignes ouvertes se poursuivent indéfiniment, et c'est cette ouverture – des vies, des relations, des histoires et des modes de pensée – que j'ai souhaité célébrer ici. J'espère laisser derrière moi une multitude de fils flottants que d'autres pourront reprendre et tisser comme bon leur semble. Je ne cherche pas à fermer. Je veux plutôt forcer l'ouverture. Même si nous arrivons au terme de ce livre, la ligne, elle, n'a pas de fin. Ce qui compte, ce n'est pas la destination finale mais toutes les choses intéressantes que l'on rencontre en chemin. Car *quel que soit l'endroit où l'on va, on peut toujours aller plus loin*[477].

477 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 21.

# Troisième bivouac.

## Polyphonier

En quoi et comment la tournée de *Fractus V* repense-t-elle et continue-t-elle le processus de déphasage des interprètes initié par la résidence de création ? Pour apporter quelques pistes de réponse à cette question inaugurale, nos chemins narratifs comme argumentatifs ont tenté de déplier puis d'étudier cette rythmique fondamentale de la tournée qu'est celle du *retour*. Plus précisément, celle-ci s'est vue déclinée à quatre échelles spatio-temporelles différentes : celle de l'existence intermittente de la compagnie au cours des années [chap. IX], celle des répétitions de tournée (15h-19h) [chap. X], celle de la re-traversée d'une représentation [chap. XI] puis celle des instants de reformation du chœur en scène [chap. XII].

À travers les descriptions et analyses de ces différents temps, nous avons pu observer combien, pour les interprètes, le retour de *Fractus V* n'est pas tant une expérience de la répétition ni de la variation que la traversée d'un *redevenir*. Redevenir compagnon consiste d'abord ici à redéployer des attentions, revivre des affections, reformer des circulations énergétiques entre les membres d'une équipe. Car la chose n'est jamais donnée : on ne répète pas *Fractus V* à froid, on redevient ce qui a la capacité de donner forme à *Fractus V*. On réactive en soi et entre nous une dynamique structurante, tout un jeu d'affects à même de re-générer tout autant que de régénérer une chorégraphie relationnelle et énergétique seulement ébauchée lors de la résidence de création. Ainsi la compagnie ni ne perdure immuablement ni ne resurgit différemment. Progressivement, elle ré-émerge et re-disparaît au gré des mouvements qu'entreprennent les artistes les uns avec les autres, du temps qu'ils passent ensemble, de la vivacité du foyer qu'ils savent alimenter. Le retour de la compagnie implique un *rituel* qui s'entreprend et se ré-entreprend au fil du temps : c'est-à-dire qu'il est l'invocation d'un territoire, un événement avant tout rythmique, scandé par les variations d'intensité de l'être-ensemble qu'il place en son c(h)oeur, lesquelles variations se manifestent notamment dans les mouvements des écologies attentionnelle comme énergétique qui donnent à la compagnie une consistance affective et atmosphérique (et non pas seulement principielle).

La compagnie existe dans une temporalité plus ouverte que discontinue que l'on nomme l'intermittence [chap. IX] : si la vie de *Fractus V* se replace régulièrement à l'arrière-plan de l'existence de ses membres, elle ne semble jamais disparaître tout à fait, mais repose plutôt au lointain à la manière d'une virtualité toujours prête à engager le trajet d'un retour au premier plan. Au gré d'un récit fragmentaire, nous avons pu observer combien ce mouvement de va-et-vient peut lui-même être considéré comme l'espace-temps de nombre de transformations et de germinations : c'est à travers lui que nous avons vu les apprentissages mûrir, de nouveaux désirs de collaborations et des amitiés se former, de nouvelles tendances s'autonomiser dans les corps – lesquels se trouvent aujourd'hui à enseigner ou recycler ce qu'ils découvraient non sans peine dans la bruine des studios anversois quelques années auparavant. Considérée dans sa rythmicité, l'intermittence est une vectrice radicale de singularisations : elle éloigne les corps et expose les traces de *Fractus V* à d'innombrables influences (enseignements, créations, blessures, *etc*.). Aussi le principal enjeu de la compagnie – en tant que structure proprement relationnelle – consiste-il en la re-réunion répétée d'un ensemble s'hétérogénant continuellement.

C'est au seuil des théâtres que nous avons entamé notre étude de ce rituel du retour de *Fractus V* [chap. X], car se cristallise ici ce que Dimitri Jourde identifie comme la principale difficulté de la tournée, à savoir : ce mouvement par lequel « chacun est trop pris dans sa vie[478] » (Dimitri) pour se relier véritablement à ses compagnons. Au fil de nos descriptions, il nous est peu à peu apparu que l'équipe cherche notamment à se reconstituer : autour de gestes d'attention communs – tournés en partie mais pas uniquement en direction de l'objet chorégraphique –, au moyen d'un réaccordage affectif, mais également sous l'effet d'un fragile magnétisme qui pousse discrètement les corps à se rassembler. Parfois, ces mouvements opèrent dans un silence au creux duquel l'on croirait pouvoir entendre le « bruissement immobile du temps[479] », sentir l'échauffement progressif de l'air, « l'embrasement [progressif] de l'air figé[480] » la discrète chaleur d'un foyer, l'émergence d'un champ dont on peut dire que l'on est plutôt à l'intérieur sans pour autant savoir en circonscrire tout à fait les frontières. Dans les temps parfois suspendus d'un après-midi d'avant spectacle, le commun qui se tisse entre les membres de la compagnie semble consister en un *fond*

478 Notes de terrain du 29 septembre 2018 à Lyon.
479 LACARRIÈRE, Jacques, *L'été grec : récit d'une passion grecque*, Paris, Plon, 1998, p. 220.
480 *Ibid.*

affectif. Il est un espace local, territorialisé, singularisé mais transindividuel, où les humeurs, les pensées, les gestes et l'énergie tendent à se mettre en partage auprès d'une communauté qui, à la manière d'une enveloppe, se redéploie dans le temps.

En qualité de produit d'une histoire sans cesse réactualisée, l'espace commun de *Fractus V* paraît tramé de chemins marqués par le temps [chap. XI]. Parmi ces sentiers – ces calades précaires ? – au gré desquels les artistes habitent l'enveloppe de la compagnie, nous nous sommes plus précisément intéressés à ceux qui constituent l'architecture de la chorégraphie : les chemins de scène des interprètes. Par l'étude de leur formation et de leurs transformations, il a nous a été possible d'observer comment la traversée du spectacle elle-même peut constituer un espace d'invention et de ré-invention pour les danseurs et les musiciens : un espace intime de réajustement de leur relation à la danse, où l'on a notamment pu observer les artistes mettre en correspondance le cours de leur vie avec leur expérience scénique – l'un répondant à l'autre, et *vice versa*. L'entretien des chemins de scène, et derrière lui l'entretien des dramaturgies d'interprètes, constitue précisément l'un des espaces de jeu pour les artistes. Il est ce par quoi le rituel du retour de la chorégraphie tend à demeurer hospitalier envers des êtres toujours en devenir. Et plus encore : il est ce par quoi le spectacle accueille la variation des artistes et dans le même temps leur permet de se retrouver les uns les autres en un espace commun quoique dissensuel.

Car tel reste l'horizon de *Fractus V* : porter ses artistes à habiter ensemble *et* à leur manière un même territoire. Au plateau, cette co-habitation cherche sa propre intensification. Au gré d'un travail énergétique comme attentionnel, les artistes sont en quête d'épiphanies-toujours-plus-ou-moins-accidentelles, c'est-à-dire d'événements au cours desquels le tissu relationnel de la compagnie se fera le vecteur d'une décharge de puissance commune, d'une balistique viscérale et environnementale au gré de laquelle le fond de l'air tressaille pour mettre en branle les figures qu'il porte en scène. Sans doute ces épiphanies constituent-elles l'un des paroxysmes spectaculaires de la recherche de *Fractus V*, une forme d'expérience infiniment fragile mais rigoureuse de ce que Gilbert Simondon nomme le transindividuel. Le souci ethnographique qui nous anime depuis le commencement de cette recherche nous demande pourtant ici d'être plus attentif que jamais dans la manipulation conceptuelle de ces moments que Dimitri Jourde qualifie d'osmotiques : il ne s'agit ni de sous-estimer la puissance transindividuelle vécue par les artistes – il nous revient d'en prendre *sensiblement*

la mesure, ni à l'inverse de l'afficher trop bruyamment comme une évidence, une performance infaillible, le produit logique et si attendu de tout un processus de création. Il nous faut considérer non seulement la fragilité de ces expériences mais également leur inscription dans le continuum que constitue le (re)devenir-compagnie et qui comprend de nombreuses dimensions non-spectaculaires. En d'autre termes : tout en reconnaissant sa puissance structurante, le temps fort du choeur est indissociable des temps faibles que trament les infimes mouvements d'attention, les suspensions, les silences, les rires bruyants et les tensions sourdes.

La considération de la marche rituelle de la tournée – notamment dans ses dimensions rythmique et énergétique – nous aura *in fine* invité à formuler et esquisser l'analogie du chœur et du cœur, et derrière elle, dans un étirement, de la compagnie comme espace de ré-oxygénation des interprètes. Dans l'intermittence de ses battements, il se pourrait que la compagnie rappelle aux corps, avec une habileté et une puissance variables chaque soir, quelque chose comme un jeu d'affects de vitalité transmis – tissulairement – par le territoire sans cesse (re)chanté par l'ensemble polyphonique de *Fractus V*. Dans l'intermittence de ces chants semblent alors, si ce n'est s'opérer, en tout cas s'*amorcer* des trans'formations – des formations *par* l'expérience collective –, qui soudainement ou peu à peu participeront d'une pratique de la régénération – que celle-ci advienne sur scène, sous l'effet d'une décharge de puissance, ou qu'elle soit plus souterraine et se révèle à la lumière du temps long de la tournée.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

Figure 27. *Monster* lors de la résidence de création anversoise.

Crédit photo – Ignacio Urrutia

## *Fractures naturantes*

Alors que *Fractus V* poursuit lentement sa route, notre traversée vient toucher à sa fin. Qu'avons-nous appris auprès des interprètes et des chercheurs dont nous avons partagé les chemins ? Comment le processus de création et de tournée, ce continuel devenir-compagnie, a-t-il transformé le corps des artistes ? En quoi cette transformation s'est-elle approchée d'une forme de régénération ?

Proposer quelques pistes réponses à ces interrogations appelle toujours une forme de prudence. Écrire d'un corps d'interprète « voilà ce qu'il a vécu » est une entreprise dangereuse car elle avance nécessairement en eaux troubles. S'il nous est possible de décrire, chorégraphiquement (Erin Manning), le mouvement des corps sur un plateau, dans les couloirs d'un théâtre, entre quelques grandes villes européennes, s'il nous est possible de décrire, ethnographiquement (François Laplantine), certaines strates de complexités relationnelles (aux autres, à soi, aux apprentissages, à la danse) traversées par les artistes, l'on ne saurait prétendre *expliquer tout à fait* la marche des événements et des transformations dont nous avons été témoins. Le mode de connaissance impliqué par la pratique de l'observation-participante est *a priori* allergique à tout réductionnisme trop péremptoire, car son objet consiste précisément en de l'incommensurable : ni l'auteur ni les artistes ne sauraient jamais quantifier ce qui a changé en eux au travers de cette expérience. Ni l'auteur ni les artistes ne sauraient non plus faire passer le mensonge que *Fractus V* est le résultat d'un protocole de création ayant très logiquement porté les interprètes d'un point *a* à un point *b*.

Faire le récit de l'expérience des interprètes demande une écriture qui évoque plus qu'elle ne résume, c'est-à-dire qui laisse transparaître, dans ce qui l'excède elle-même[1], le caractère irréductible et les forces indéterminées du corps. Ce travail évocatoire offre une puissante alternative aux gouffres des discours relatifs à l'indicible de l'expérience, lesquels font le lit de tous les processus d'invisibilisation et d'*ex-powerment* des interprètes et ne mènent bien souvent qu'à l'édification du génie du chorégraphe – que celui-ci discipline les corps de ses visions ou qu'il les anime de ses inductions. Tenter un récit de l'expérience des artistes consiste à prêter attention à leurs mouvements de *frayage* au sein d'un processus de création et de tournée, lequel est d'abord un espace-temps qui se se trace, s'arpente et s'habite.

1 « Le langage pour dire ce qui l'excède », François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 204.

Si l'on ne saurait donc réduire les expériences de transformation des artistes, l'on a pu en revanche décrire certaines de leurs modalités caractéristiques d'habitation et de co-habitation au sein du foyer, fragile et intermittent, que constitue la compagnie de *Fractus V* elle-même. Et c'est au cœur de ces pratiques de l'habiter (*dwelling*) que nous sont apparues, dans le temps et plus ou moins latéralement, les pistes de trans'formation des corps qui ont formé la colonne vertébrale de ce manuscrit. Paraphrasant les mots de Yoshi Oida, j'écrivais en introduction : « Je crois que suivre les artistes de *Fractus V* est une très bonne pratique pour apprendre à vivre. » La formule demande désormais à être précisée. Ce que le suivi de la compagnie de *Fractus V* invite à étudier consiste peut-être moins en une technicité du soi qu'en *une technicité du transindividuel, c'est-à-dire en une technicité couplant le souci du devenir en compagnie à celui du devenir-compagnie* – les deux étant ici indissociables. Dans un même mouvement, nous avons observé les interprètes *frayer* leur chemin et *former* le territoire qu'ils allaient mettre en partage, et qui allait lui-même, en qualité de lieu commun, les conduire les uns à la fois vers et aux côtés des autres.

Le territoire formé par la compagnie a joué le rôle d'une matrice dont la singularité reposait dans le jeu micropolitique qui l'animait. Sur l'improbable fronton de ce lieu, on aurait pu lire gravés ces mots de Patrick Williams : « Each one has to try to understand which way [the movement] should go, but it should not lose its own personnality[2] » ; gravures sous lesquelles Dimitri Jourde aurait ajouté « Après, c'est aussi que techniquement, des fois, c'est trop compliqué pour certains[3] » ; un constat auquel Johnny Lloyd aurait répondu « But we like to develop[4] », *etc.* : la chose continuerait ainsi à n'en plus finir, essayant vainement de résoudre la dynamique proprement paradoxale animant la compagnie. Instable plus qu'indescriptible, ce mouvement micropolitique, allant et venant aux frontières des corps pour mieux les retravailler, a donné son souffle à ce que nous avons qualifié de processus de régénération des interprètes.

2 Voir « "Expérience de la scène" réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone », in « Patrick 'Twoface' Williams Seebacher », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 203.
« Chacun d'entre nous doit essayer de comprendre quel chemin [le mouvement] devrait prendre, mais nous ne devrions pas perdre notre propre personnalité. »

3 Notes de terrain du 29 septembre 2018 à Villeurbanne, rédigées après une conversation informelle avec Dimitri Jourde sur le parvis du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, quelques heures avant une représentation d'*Eins, zwei, drei* avec la compagnie de Martin Zimmermann, et quelques jours après une série de dates de *Fractus V* en France.

4 Notes de terrain d'une répétition du 23 mai à Rennes.
« Mais on aime se développer. »

Telle qu'esquissée dans ce travail, la régénération ne vise pas la restauration de ce qui était déjà là – elle n'est pas une réparation de l'individué. Les interprètes ne cherchent pas non plus à « se retrouver », c'est-à-dire à toucher à nouveau, dans un mouvement introspectif qui aurait pu rappeler celui de la modernité américaine en danse[5], une forme d'essence de leur intériorité. La singularité de leur corps est toujours située simultanément derrière eux – dans les plis d'une histoire organique – et devant eux – suspendue en partie à la course de la compagnie de *Fractus V*. Ici, danser « à sa manière » ne désigne rien de tel qu'un mouvement de repli sur soi. Au contraire, ajouterait sans doute Fabian Thomé, tant ce dernier dit n'être parvenu à trouver son chemin dans le « concept » du spectacle qu'après s'être décentré de sa propre performance pour développer davantage d'écoute envers ses partenaires. « Sa » manière n'a trouvé sa place qu'au sein d'une écologie modale avec laquelle s'est ouverte un jeu conversationnel. La régénération qualifie ainsi ce mouvement rigoureusement transindividuel qui cherche – ici auprès de compagnons – un élan permettant de déplier puis de déployer, depuis un territoire corporel toujours singulier, de nouvelles lignes de danse. Un processus de « fertilisations croisée[6] » que l'on pourrait plus précisément décrire comme la quête d'un mouvement osmotique, c'est-à-dire la quête d'une impulsion structurante, laquelle serait générée par le collectif, et permettrait à l'être de faire affleurer en lui une transformation qui ne pouvait s'opérer que dynamisée par un mouvement transindividuel. La description de cette quête nous aura ainsi accompagné dans l'intégralité de notre suivi du processus de création et de tournée, depuis l'observation des désirs d'entre'transformation portés par les artistes lors de leurs rencontres, jusqu'à l'analyse de la décharge de puissance générée par le devenir-choeur lors de la représentation, en passant par l'étude des dynamiques d'observation anthropologique et d'imitation ludique des artistes entre eux lors de la résidence de création anversoise.

C'est à travers cette quête que s'est cherchée une forme de relation analogique, de partage, de « connexion » (pour reprendre un terme cher aux artistes) par laquelle les corps se sont vus parfois *chargés* d'une énergie potentielle enthousiasmante. L'horizon régénérateur de *Fractus V* est celui d'*une empuissantisation par le collectif de ce que Brian Massumi désigne*

5 SERVIAN, Claudie, « Modernité(s) chez Martha Graham et Doris Humphrey, artistes fondatrices de la danse moderne étatsunienne dans les années 1930 », *IdeAs*, n°11, 2018. [en ligne],
Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/ideas/2368

6 Voir *supra*, « Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui », in « Projet / *Fractus V* », p. 70.

*comme la tendance « supranormale*[7] *» du corps* ; cet horizon pourrait se décrire, en guise de conclusion, comme un désir de technicisation de la puissance transindividuelle. Pour le dire plus sobrement : la compagnie donne à ses habitants puissance à devenir plus-qu'eux-mêmes, et ainsi à se régénérer en des territoires communs inédits. Plus exactement, elle ne « donne » pas cette puissance, mais elle *tend* à la générer, et ce non sans d'évidentes difficultés. C'est à l'étude de cette tension et des péripéties qui l'ont scandée trois années durant que s'est consacré le manuscrit qui se conclut à présent. Reconsidérons, pour un instant et dans ses grandes lignes, l'articulation des trois grandes parties composant cette thèse[8].

*Comment* la compagnie de *Fractus V* s'est-elle faite foyer de régénération pour ceux qui l'ont formée et habitée ? Répondre à cette question demande, en guise de précaution introductive, de rappeler un point de langage : la « compagnie » n'a rien d'une entité autonome pré-existante au projet (elle ne désigne par la compagnie Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) ; elle n'est pas non plus le nom camouflé de l'application locale de la volonté et des désirs de Larbi Cherkaoui. La « compagnie » désigne ici cette « formation sociale intermittente, indissociable du rituel qui la fait (ré)émerger, formée autour d'un objet spectaculaire éphémère, et dont les membres sont liés par des pratiques d'entr'affections[9] ». « Comment la compagnie s'est-elle faite » pourrait donc également se formuler ainsi : « comment l'assemblée des artistes réunie sur l'invitation de Larbi Cherkaoui s'est-elle donné les moyens de. »

***Une micropolitique écologique***. Le premier élément de réponse aura en quelque sorte perlé de l'atmosphère du Graner. À Barcelone, le processus de création de *Fractus V*, dans ses suspensions et ses entre-temps, dans la légèreté du pouvoir de son chorégraphe, s'est fait le creuset de rencontres progressives, opérant par infusion, par imprégnation lente des caractères, des danses et des sons [partie 1]. Dans le grand espace de ce studio, les artistes semblent avoir collectivement posé les jalons d'une manière de devenir ensemble, laquelle se caractérise par cette oscillation entre la frontalité des temps de transmissions et d'écritures –

7 Brian Massumi, *What animals teach us about politics*, *op. cit.*, p. 16.

8 Pour une synthèse plus fournie du contenu même des parties, je renvoie aux trois différents bivouacs du manuscrit.

9 Voir *supra*, « Introduction », p. 23.

frontalité toutefois contrastée par la possibilité de s'en extraire –, et la latéralité des vides, des silences, des échauffements solitaires – quoique cernés de regards en coin. Transportés par cette première pulsation, les interprètes ont semblé investir le temps de la création à la manière d'un *pèlerinage esthétique* : à l'écoute de leur propre désir de renouvellement, de la rumeur de leur corps tout comme de leurs curiosités les uns envers les autres, ils ont comme déployé un jeu affectif commun par lequel l'on se sent, se jauge, se teste, s'impressionne, se partage, s'amuse. Loin d'être marginal, ce jeu s'est en réalité révélé être la matière même de la création qui sourdait du Graner. De jour en jour, les artistes ne se sont pas retrouvés autour d'une thématique commune – bien que *Fractus [work in progress]* en proposât une ; ils se sont réunis autour des matériels chorégraphiques qu'ils se transmettaient, parfois qu'ils écrivaient, et à travers lesquels, avant tout, ils se *rencontraient*. Les dramaturgies affectives et kinesthésiques qui se sont alors amorcées entre les corps allaient devenir l'ossature de l'écriture en devenir. En deçà de cet enjeu, le mode de rencontre esquissé s'est plus profondément fait le ferment d'une forme de *micropolitique écologique de l'interprète*, attentive aux territorialités – à leur histoire comme à leur devenir, attentive aux potentialités de fertilisations croisées, attentive aux mouvements d'hospitalité, d'affinité et de désir de chacun des corps. C'est dans ces premiers gestes que s'est comme ouverte – quoiqu'elle fut déjà espérée par les artistes – la perspective d'une régénération du corps par l'entremise des influences et affections qui commençaient à se mettre en partage. La centralité des rencontres elles-mêmes dans le processus de création amorçait comme une inversion fondatrice qui voudra que l'on ne considère pas seulement ce que les interprètes amèneront à la création, mais également ce que la création fera naître en les interprètes – ceux-ci n'étant plus seulement des corps épais d'une histoire et de potentiels, mais également des corps polarisés par des désirs de trans'formation.

***Jeu membranaire***. Sur les plateaux anversois, le déploiement de cette micropolitique s'est trouvé confronté graduellement à l'impératif de la création, la venue prochaine de la première du spectacle. Laissant derrière eux la lumière chaude et presque sédative de l'été catalan, les artistes ont troqué la légèreté des premières rencontres contre la pesanteur d'une longue et confrontante traversée qu'ils entreprenaient côte à côte [partie 2]. C'est dans les remous de ce second temps que nous avons pu observer le développement d'une méthode d'apprentissage qui poursuivait, intensifiait et complexifiait les phénomènes d'imprégnation et d'élaboration

esquissés en Catalogne, jusqu'à prendre les traits d'une sorte d'éducation anthropologique. Car l'enjeu a bien été celui de l'absorption et de la métabolisation des matériels chorégraphiques écrits et surtout enseignés ; or, la germination de la connaissance dans un corps est en quelque sorte le processus politique majeur de la résidence de création anversoise, la cristallisation du champ de bataille de l'interprète soigneux de son propre territoire corporel, l'espace obscur de négociation du déphasage à venir. Si ces apprentissages semblent avoir participé d'un processus régénérateur, c'est qu'ils ont mis en branle conjointement des dynamiques d'ex-ducation – de sortie de soi –, et des dynamiques de stimulation de mécanismes d'infrarésistances et de diffraction des enseignements. Des brèches ont été ouvertes, un système immunitaire éveillé. Le moment anversois a vu la montée en puissance d'une pulsation proprement paradoxale qui n'a pas manqué d'être source de désorientations et d'insatisfactions pour les interprètes. Elle a pourtant été le lieu d'une « recherche personnelle[10] » (Fabian) par laquelle les artistes, en invoquant sur le plateau des répétitions une charge de ténèbres infraindividuelles, ont travaillé à frayer leur chemin au sein des apprentissages. *Par le jeu (play) de leurs propres membranes*, les interprètes ont ainsi, bon gré mal gré, provoqué par moment des formes d'amorçage de mouvements instinctifs supranormaux pour inventer des manières, plus intimes et moins angoissées, d'arpenter fragilement des terres étrangères mais communes. C'est peut-être par là, en un sens, que l'étrangéité a comme affleuré en eux. Dans la bouche de Larbi Cherkaoui : « Je suis juste là, et j'ai ce que j'ai, et avec ça je fais ce que je fais[11] » (Larbi).

***Ré-oxygénations***. Fabian Thomé n'est pas devenu danseur de tutting. Patrick Williams n'est pas devenu acrobate. L'on ne peut pas dire non plus qu'apprendre à danser cherkaouiesquement un matériel de hanches signifierait hybrider son corps, comme si cela faisait croître, en soi, quelque chose de Larbi Cherkaoui. Au terme de la résidence de création anversoise, les interprètes entrent en tournée, chargés de fraîches lignes de danse que l'on pourrait considérer comme autant de sentiers qui, lorsqu'ils sont parcourus, invoquent tout un jeu affectif redessinant la forme des corps. Au gré d'un calendrier intermittent, les artistes se sont retrouvés autour d'un objet chorégraphique commun – la chorégraphie du spectacle – formé par l'agencement de ces différentes lignes de danse. C'est alors que les traversées et

10 Voir « "Mutation" réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 183.

11 Voir « "Trajectoire d'interprète" réalisé le 31 août 2015 à Anvers », in « Sidi Larbi Cherkaoui », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 79.

retraversées collectives de cet objet ont pris part à un mouvement les incluant mais les excédant : celui du rituel du retour de la compagnie – comme formation sociale – elle-même. Tel qu'étudié au fil de nos pages, ce rituel a consisté en « l'invocation d'un territoire, un événement avant tout rythmique, scandé par les variations d'intensité de l'être-ensemble qu'il place en son c(h)oeur, lesquelles variations se manifestent notamment dans les mouvements des écologies attentionnelle comme énergétique qui donnent à la compagnie une consistance affective et atmosphérique (et non pas seulement principielle)[12] ». En ce territoire, les interprètes ont sans cesse reformulé, réarrangé et revitalisé l'écheveau relationnel, écologique, dont ils avaient travaillé les fondations et les premières armatures lors de la résidence de création. Au fil des représentations, des mois et des années, le retour de la compagnie de *Fractus V* s'est fait comme l'espace-temps d'un mouvement de ré-oxygénation des interprètes : le retour absolument physique des affects régénérants approchés lors de la résidence de création, affects qui poursuivront alors leur chemin au travers des chairs, des imaginaires et des cœurs, plus ou moins silencieusement, lorsque les artistes s'éloigneront à nouveau les uns des autres.

En somme, c'est en vertu de l'articulation des trois dynamiques qui sont celles d'une micropolitique écologique de l'interprète, d'un jeu membranaire et de la ré-oxygénation que nous proposons de qualifier la compagnie de *Fractus V*, en tant que territoire intermittent, d'actuel *foyer de régénération*.

D'autres dimensions encore de ce processus auraient pu faire l'objet de notre attention. Parmi elles, je souhaiterais ici en relever une : l'histoire de cette compagnie est (presque) essentiellement masculine – la technicienne Janneke Hertoghs et la costumière Elizabeth Kinn Svensson étant les seules femmes de l'équipe de tournée. Elle a en outre été écrite par un homme, dont les principaux auteurs de référence sont majoritairement des hommes. En toute franchise, je ne saurais véritablement prendre la mesure d'une telle situation, encore moins en fournir une interprétation critique – la souligner paraît pourtant plus que nécessaire. Pour Antonio Cuenca, la raison de la composition masculine de l'équipe est (entre autres) à chercher dans le désir qu'avait Larbi Cherkaoui de partager la scène avec des partenaires qui lui ressemblaient physiquement[13]. La chose était de toute évidence plus évidente du temps de

12 Voir *supra*, « Troisième bivouac », p. 580.

13 « Après plusieurs spectacles avec des femmes – Maria Pagès pour *Dunas* et Shantala Shivalingappa pour *Play* –, Sidi Larbi Cherkaoui abat, avec *Fractus V*, des atouts uniquement masculins. "Je voulais revenir à un travail de

*Fractus [work in progress]*, car les corps et surtout les visages des trois artistes pouvaient parfois se confondre de loin ; ce qui fut moins le cas lors de l'arrivée de Patrick Williams et de Fabian Thomé. D'après le dramaturge, l'idée de la recherche d'une confusion physique serait en partie venue de l'erreur d'un journaliste qui prit un jour Johnny Lloyd – alors interprète du spectacle *Genesis* (2013) de Larbi Cherkaoui – pour le danseur-anversois. Cependant, les implications de cette distribution masculine auront sans doute excédé cette dimension esthétique et pourront éventuellement faire l'objet d'un approfondissement futur.

## *Longitudinalités*

J'acterai dès à présent l'abandon du « nous » de cette narration afin de prendre quelques distances avec l'enveloppe du *Fractus V* qui occupa ce récit de recherche. À quelques encablures de la fin de ce manuscrit, je voudrais procéder à quatre observations d'ordre plus méthodologique et disciplinaire concernant le positionnement de ce travail doctoral au sein de paysages scientifiques et artistiques l'ayant nourri. Chacune de ces observations pourrait être pensée comme une ouverture ou une proposition formulée par ce travail de thèse.

**Anthropologie des lignes de vie d'interprètes**. Du travail de terrain qui l'a fondée à son écriture et sa composition, cette thèse aura profondément été inspirée par l'« anthropologie comparée des lignes[14] » de Tim Ingold et « l'anthropologie modale[15] » de François Laplantine. Sans doute ai-je trouvé en elles les méthodes – c'est-à-dire les chemins – qui me permettraient, d'une part, de déployer un « regard-médecin[16] » au sein des études en arts de la scène, et d'autre part, de rendre compte de ce qu'avait été pour moi l'expérience auprès de la compagnie de *Fractus V*. Le métissage de ces influences s'est en particulier exprimé sous la forme d'une *perspective longitudinale*, laquelle pourrait qualifier l'alliance d'un regard et d'une écriture qui « [marchent] avec les danseurs[17] », cherchent à déjouer les écueils de la

danse avec des corps d'hommes, précise-t-il. Pour montrer des danseurs qui sont peut-être tous des facettes du même homme, des alter ego en conflit avec eux-mêmes." »
BOISSEAU, Rosita, « Sidi Larbi Cherkaoui joue double à La Villette », *Le Monde*, 2 juin 2016. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/06/03/sidi-larbi-cherkaoui-joue-double-a-la-villette_4932882_1654999.html

14 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 7.

15 François Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 12.

16 Voir *supra*, « Introduction », p. 24.

17 GIVORS, Martin, « Marcher avec les danseurs », in DUMONTET, Alice (éd.), DEBEAUX, Gaëlle (éd.), *L'enquête en partage et ses forces diagonales : hybridation, participation, incarnation*, ouvrage à paraître en 2020 aux

chrono-*logie*, tracent et suivent à la trace des devenirs – et plus précisément ici : des devenirs de corps d'interprètes. C'est sans doute en raison de cette perspective qu'auront occasionnellement émergé des écarts différenciant ce travail de certaines approches poïétiques des arts de la scène telles que « l'anthropologie poïétique[18] » de la danse formulée par Joëlle Vellet. En héritière des travaux de René Passeron[19], cette dernière envisage la poïétique comme « l'étude des processus en jeu dans l'émergence des œuvres artistiques[20] » ; une perspective longitudinale plutôt attentive aux trajectoires et aux modalités de cheminement des interprètes tente quant à elle de reconsidérer la poïétique du geste dans le champ plus étalé d'une poétique de l'existence des interprètes (fig. 28).

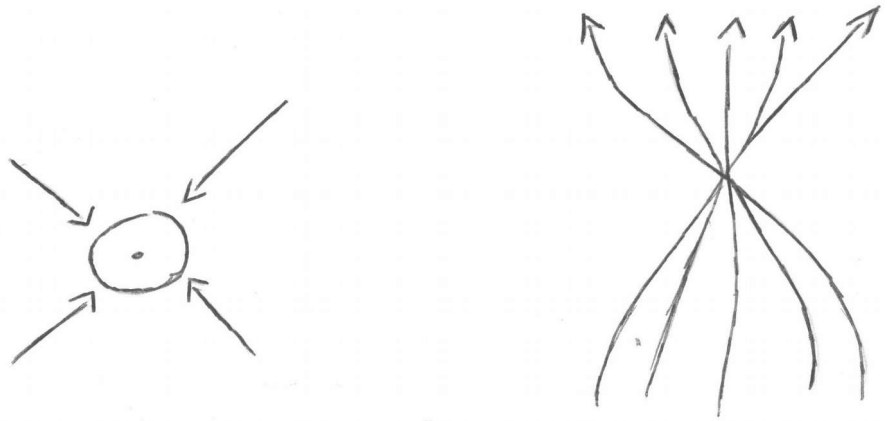


Figure 28. Glissement de la centralité de l'objet esthétique (à gauche) au regard longitudinal porté aux trajectoires des interprètes (à droite)

Martin Givors

**Micropolitiques de création**. C'est par ce biais-là qu'elle aura trouvé certaines proximités avec les études sur la condition politique des interprètes menées par Susan Leigh Foster ou encore Jennifer Roche. En proposant une forme de requalification – qui n'est pas un abandon – de l'objet comme de l'objectif esthétiques, la perspective longitudinale invite à considérer ce que la création fait aux corps, et, plus précisément, comment les corps traversent la création. La chose implique en ce sens une étude des dimensions affective et politique de cette traversée, car elle demande d'interroger la nature, l'organisation et les régimes d'application des forces *qui mettent les corps d'interprètes en mouvement*. D'un point de vue socio-économique ou juridique, l'on pourrait rapprocher ces enjeux d'animation des corps des interprètes des critiques formulées à l'encontre de certaines pratiques et pensées de

Presses Universitaires de Rennes.

18 Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », p. 82.

19 PASSERON, René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, 1996.

20 Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », p. 82.

l'auctorialité en danse[21]. La définition de l'auctorialité comme « puissance de mise en culture des corps » esquissée au fil de cette thèse [chap. III] pourrait ainsi participer d'une approche somatique et micropolitique de ces mêmes problématiques, en ceci qu'elle permet une complexification de l'étude du « jeu de responsabilités croisées[22] » entre chorégraphes et interprètes. Une complexification qui procédera, entre autres, par une remise en cause de la pensée d'une souveraineté ou d'une « autonomie[23] » de l'interprète dans son geste d'appropriation du mouvement, et qui resituera ce geste dans une économie ontopolitique trans- comme infraindividuelle.

Sur la scène contemporaine belge, pour ne citer qu'elle, l'enjeu de l'examen des micropolitiques de création est aujourd'hui on ne peut plus brûlant. En septembre 2018 est parue avec grand fracas une lettre ouverte par laquelle d'anciens interprètes de la compagnie Troubleyn de Jan Fabre ont dénoncé le sexisme et les humiliations dont ils ont longtemps été les sujets[24]. Leur geste s'inscrivait alors dans le mouvement de libération de la parole suscité par #MeToo. S'en sont aussitôt suivies les publications d'une défense de la compagnie – « A clear line is drawn at Troubleyn: everything must happen with mutual consent and respect[25] » – ainsi que d'une déclaration de soutien aux auteurs de la lettre ouverte, et plus largement à l'ensemble des interprètes, signée par de nombreux chorégraphes belges, dont Larbi Cherkaoui – « Nous voulons lutter toujours pour des conditions de travail dans lesquelles le bien-être de chaque collaborateur est de la plus haute importance[26]. » Si la situation de Troubleyn pourrait paraître tout à fait singulière en raison, d'une part, de la radicalité du metteur en scène dans sa recherche de la « vulnérabilité[27] » des interprètes, et d'autre part, de

21 Voir notamment : Perrin, Julie, Vellet, Joëlle, « Editorial », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/490
VINANT, Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/406

22 Joëlle Vellet, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *art. cit.*, p. 23.

23 *Ibid.*

24 (FORMER) EMPLOYEES AND APPRENTICES AT TROUBLEYN (coll.), « Open letter : #metoo and Troubleyn/Jan Fabre », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre

25 JAN FABRE / TROUBLEY, « Right to reply Troubleyn / Jan Fabre », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn--jan-fabre

26 CHOREOGRAPHERS STATEMENT (coll.), « Make movement : pour la solidarité et des pratiques artistiques éthiques », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/make-movement-pour-la-solidarit-et-des-pratiques-artistiques-thiques

27 Terme employé par la comédienne Anny Czupper le samedi 9 février 2019 à l'occasion d'une rencontre en amont de la représentation du spectacle *Belgian rules/Belgium rules* (Jan Fabre / Troubleyn, 2018) auprès d'étudiants de licence d'arts du spectacle de l'Université Grenoble Alpes.

l'aura qu'exerce ce dernier, les enjeux micropolitiques qu'éveillent ce conflit, et qui ont pour partie trait aux questions de l'aliénation des interprètes et de leur consentement (ou de sa fabrique[28]) à la mise en mouvement ne sauraient être considérés comme extra-ordinaires.

> Le point de vue spinoziste tranche radicalement dans ces difficultés. Car si consentir est l'expression authentique d'une intériorité librement autodéterminée, alors le consentement n'existe pas. Il n'existe pas si on le comprend comme une approbation inconditionnée d'un sujet qui ne procéderait que de soi, car l'hétéronomie est la condition de toute chose – y compris des choses humaines, et il n'y a aucune action que quiconque puisse revendiquer comme *entièrement* sienne car toute chose se trouve sous l'empire de la causalité inadéquate, c'est-à-dire partiellement déterminée à agir par d'autres choses extérieures[29].

Dans son sens usuel d'« expression authentique d'une aliénation librement autodéterminée », la question du consentment des interprètes paraît ontologiquement indéfendable. Et les processus de création, à bien des titres, sont pareils à de micro-régimes ontopolitiques. L'on y fabrique des manières d'être et de devenir, de se vivre, et même, de vivre « un faire qui se fait à travers soi[30] ». Il y est non seulement question de faire, mais également, et peut-être surtout, de « faire faire[31] ». Le plateau réunit beaucoup trop d'ingrédients d'une société de contrôle pour que l'on abandonne la complexité des rapports de pouvoir qui s'y joue aux apories du libre-arbitre (tout autant qu'à l'aveuglement démiurgique de certains réductionnismes déterministes). *Fractus V* nous a proposé une ligne de crête : celle de l'étude micropolitique et écologique des conditions de possibilité de phénomènes d'infrarésistance, c'est-à-dire de dés-amorçage voire de diffraction des puissances inductives déployées un milieu. C'est éthiquement que j'y vois non seulement une ouverture méthodologique, mais également une nécessité, surtout au sein de compagnies telles que Troubleyn dans lesquelles un seul individu se trouve institué par les autres comme grande figure d'autorité et catalyseur des puissances et des désirs d'une formation sociale.

28 Référence implicite au premier texte de Noam Chosmky déclamé dans *Fractus V* et portant sur la notion de « manufacture of consent » ou « fabrique du consentement ». Voir « Textes du spectacle », volume II, annexe 5, p. 46-49.

29 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, *op. cit.*, p. 80-81.

30 Brian Massumi, *L'économie contre elle-même*, *op. cit.*, p. 73.

31 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, *op. cit.*, p. 15.

**Formes de vie en compagnie**. Attentive aux processus germinatifs travaillant les corps, l'étude longitudinale du travail des interprètes en compagnie invite, presque par nécessité, à opérer un double décentrement : non seulement l'objet spectaculaire se voit perçu comme un milieu d'individuation avant d'être une forme à construire, mais les résidences de création elles-mêmes sont invitées à se trouver replacées dans le cours d'un chemin d'individuation dont la tournée deviendra peut-être un temps non négligeable – selon sa durée, son rythme, ses espaces, ses cahots (blessures, remplacements, modifications, *etc.*), son nombre de dates, son régime de production, *etc.* (fig. 29).

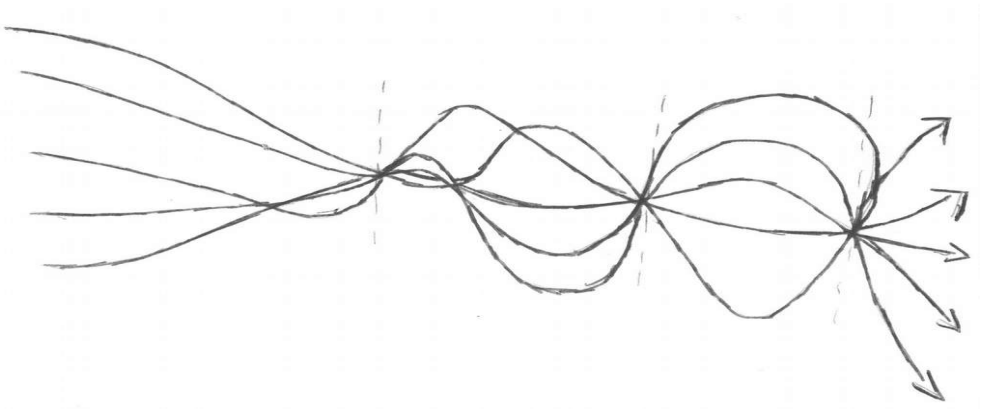


Figure 29. Vie intermittente de la compagnie.
Martin Givors

Encore peu étudiés, les temps de retrouvailles qui scandent la vie d'une compagnie sont pourtant les catalyseurs de nombreux enjeux modelant les conditions de la re-génération d'une création spectaculaire. Du point de vue de l'interprète, l'on peut notamment compter parmi ces enjeux ceux : de la préparation du *tonus* comme du *modus* d'une représentation (échauffements, méditations, repas, hygiène globale, relation aux éventuels partenaires, techniciens et administratifs), de la (re)définition par l'artiste de sa propre relation vis-à-vis de la partition qui l'attend, de l'entretien de cette même partition, voire du nécessaire ajustement de cette écriture (aussi lourde ou légère soit-elle). Déconsidérer le temps de la tournée et notamment celui des répétitions de tournée revient implicitement à redoubler le tour de pensée hylémorphique qui voudrait voir en la représentation une reproduction du même, plutôt que d'y observer un actuel mouvement morphogénétique ; or pour les interprètes, chaque date ne peut qu'être une retraversée, et la tournée semble impliquer de fait une technicité non seulement de la traversée du spectacle mais également une technicité de sa répétition dans le temps – re-refaire. Sans rappeler ici les enjeux portés par l'étude de la forme de vie d'une

compagnie d'un point de vue micropolitique [partie 3], il convient d'insister sur la potentielle fécondité de pareilles enquêtes y compris dans le champ des préoccupations plus esthétiques de la génétique théâtrale de Josette Féral, de l'anthropologie poïétique de Joëlle Vellet, mais également des *rehearsal studies* de Gay McAuley. Car les enjeux performatifs d'une création ne sont peut-être pas tous contenus ni observables au cours du temps de la création. Dans son retour, la forme spectaculaire, en un sens, croît, transforme sa propre morphologie, son relief, ses aspérités, la position de ses pierres d'achoppement.

Au cœur des théâtres accueillant *Celui qui tombe*, j'ai ainsi pu observer combien les répétitions de tournée se trouvaient comme absorbées par un enjeu récurrent : celui de la réouverture d'un jeu au sein d'une écriture si rigide qu'elle en venait, d'après l'artiste de cirque et interprète Julien Cramillet, à étouffer *au fil du temps* toute forme d'entrée en relation ludique entre les artistes en scène. Il fallait alors inventer des pratiques pour répondre à cette difficulté, car tous s'accordaient pour dire qu'elle pouvait ruiner le rythme et l'énergie d'une représentation. Comment ont-ils opéré ? Comment ont-ils opéré lorsque le metteur en scène ne les accompagnait pas ? Comment ont-ils opéré lorsque la compagnie s'est vue progressivement (presque entièrement) renouvelée ? C'est à ce genre de problématiques que l'étude des répétitions de tournée (*rehearsals and touring studies*) devrait répondre.

**En terres écosomatiques**. Dans l'attention toute écologique et micropolitique qu'elle déploie envers la traversée des corps dans le temps et dans l'espace, dans son oscillation entre anthropologie et études en danse, la perspective longitudinale adoptée au fil de cette thèse trouvera éventuellement dans les perspectives écosomatiques un territoire hospitalier pour continuer le travail de métissage méthodologique et disciplinaire qui l'anime : « Le premier enjeu des perspectives écosomatiques consiste à élaborer des approches prenant en compte les relations de coconstruction et de coinvention entre gestes et contextes, entre perceptions, pensées et affects[32]. » C'est notamment à la lecture de l'ouvrage dirigé par Isabelle Ginot *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* (2014) qu'il est possible d'observer des affinités entre ces deux perspectives et de considérer les approches qu'elles partagent. L'on pourra compter parmi elles : un mouvement de requalification des pratiques spectaculaires en tant que pratiques d'individuation, une qualité

32 CLAVEL, Joanne (dir.), GINOT, Isabelle (dir.), BARDET, Marie (dir.), *Ecosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, ouvrage à paraître en mars 2019.

thérapeutique du regard du chercheur, une sensibilité écologique, ainsi qu'une approche absolument corporelle de la question politique[33].

Penser les somatiques depuis les studios de création et de tournée est sans doute l'une des voies offrant la possibilité d'irréduire le travail de ces artistes à celui de la re-présentation d'une œuvre – ou plus exactement, de reconsidérer cette œuvre comme une expérience à vivre et revivre plutôt que comme un objet scénique à reproduire. Sans doute la notion de représentation a-t-elle pu profondément abîmer notre considération de la puissance transformatrice d'un plateau. Or, sortie de la scène, cette puissance est précisément l'un des sujets des pratiques somatiques. C'est ainsi que, dans la lignée des travaux d'Anna Halprin mais également des propositions de l'association A.I.M.E. et de sa chorégraphe Julie Nioche, il nous revient peut-être de ne pas établir de frontières trop évidentes entre des pratiques expressément spectaculaires – comme une traversée de *Fractus V* – et des pratiques qui ne sont *a priori* pas destinées à la scène – telles le qi gong – ; en s'intéressant à la dimension régénératrice de l'expérience de *Fractus V*, cette thèse a en réalité tenté de travailler à leurs frontières. Bien sûr, les régimes du regard sont *a priori* incomparables, car le public en son fauteuil fait sentir sa présence en scène. Mais le praticien de qi gong n'est pas vierge de tout regard, à commencer par le sien, puis par celui des entités plus ou moins atmosphériques avec lesquelles il travaille ; de même, le danseur de *Fractus V* n'est pas nécessairement cet interprète obnubilé par les mouvements d'humeur du public.

*Amsterdam, 15 septembre 2016, un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam*

**Martin**. - Et du coup par rapport à l'autre partie de la question sur l'air... je ne sais pas si c'est quelque chose qui te...

**Fabian**. - Ah moi l'air ça me parle beaucoup. L'air et l'espace. Plusieurs fois dans le spectacle je lève la tête, je regarde, je vois même l'air qu'il y a sur la scène. Le public aussi, cette distance ou cette proximité : des fois je les vois si près et des fois j'ai l'impression qu'ils sont hyper loin, j'ai l'impression que je suis tout seul.

(*silence*)

Mais j'aime avoir cette sensation d'être seul. Je me dis « c'est vraiment pour toi que tu le fais, c'est pas spécialement pour le public »[34].

33 Voire notamment : SALVATIERRA, Violetta, « Micropolitique des affects somatiques : à propos d'une pratique de Feldenkrais en Appartements de coordination thérapeutique », in GINOT, Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques esthétiques d'une pratique corporelle*, ouvrage réalisé par le groupe de recherche Soma & Po-Somatiques, esthétiques, politiques, Lavérune, Éditions l'Entretemps, 2014.

## *Lignes de régénération*

Au terme de ce compagnonnage, au rebord de ce manuscrit, je peux sentir souffler la brise fraîche de nouveaux désirs, vibrer l'appel de nouveaux terrains, bruire la discrète éclosion de nouvelles pistes de recherche apparaissant çà et là aux abords des calades d'un doctorat qui s'achève. Sans doute *Fractus V* a-t-il également participé d'un rite de passage pour l'apprenti-chercheur que je suis. Ce rite de passage m'aura conduit, d'une part, à enrichir mon « regard-médecin » d'une sensibilité anthropologique écologique et modale, et d'autre part, à me conduire avec une clarté et une nécessité renouvelées sur les chemins de la pratique. Car voilà que l'habitant intermittent de la compagnie de *Fractus V* que j'ai été se retrouve, à son tour, habité par ses spectres, et désireux de consacrer son temps à leur déploiement. Je n'en ai donc pas fini avec les lignes de régénération. Deux chantiers naissants tenteront encore de les déplier, d'en apprécier la puissance.

**Lignes de qi gong (1)**. Le premier s'inscrira dans cet espace qui fut le sous-terrain de ma thèse, à savoir : le qi gong. D'inspiration traditionnelle, la transmission des enchaînements de qi gong s'opère verticalement, de maître à disciple, de professeur à élève, dans le respect de la forme, à l'écoute du fond taoïste qui s'y fait entendre, à l'écoute également des indications thérapeutiques qui lui donnent un sens, et, bien souvent, dans la vénération de sa source. En cours, chez lui, le praticien pratique, suit les lignes chorégraphiées puis léguées par celles mais surtout (...) par ceux qui avant lui avaient développé la sensibilité, la connaissance et l'intelligence pour les créer. Puis voilà qu'au cœur de ce rituel scandé de l'« ouverture » à la « fermeture » du corps au Ciel et à la Terre par une gestuelle millimétrée (« les doigts trois centimètres sous le nombril »), soudainement le maître réunit ses disciples autour de lui, les invite à ne plus l'imiter, seulement à l'observer, et, peut-être placidement, annonce : « Je vais danser mon humeur du moment. » Mouvements. On y reconnaît sporadiquement quelques passes de bras, une griffe de tigre, une assise basse, un bassin en légère rétroversion, des transferts de poids rasant le sol, un crâne étiré vers le Ciel, mais aussi, et surtout, un imparable mouvement de la taille. Fin. Le maître vient d'improviser pour libérer et harmoniser la circulation de son Qi. Les disciples sont priés de retourner à leur place, la pratique de l'enchaînement va reprendre.

34 Voir « "Traversée" réalisé le 15 septembre 2016 », in « Fabian Thomé Duten », « Entretiens », volume II, annexe 9, p. 194.

Comment s'écrivent les lignes de qi gong ? Dans l'ouvrage qu'il consacre aux méthodes (enchaînements) du zhineng qigong, le docteur Pang He Ming évoque, au détour d'un paragraphe, la puissance comme le danger des pratiques improvisées[35]. Si leur idiosyncrasie décuple leur potentiel opératoire vis-à-vis des méthodes disciplinaires, elle peut également conduire à la déperdition de l'élève s'il ne maîtrise pas certains bases de la pratique. Par précaution, elles ne seront pas enseignées. Voilà la brèche qui attirera mon attention. Pourrait-on imaginer, habités du souvenir des *soli* de Dimitri Jourde et de Fabian Thomé – qui sont des écritures « sur soi », à partir de soi –, qu'un praticien de qi gong puisse improviser, puis peut-être chorégraphier, sa propre ligne ? Qu'il puisse même, ainsi, écrire puis transformer un enchaînement qui l'accompagnerait au fil de sa vie ? L'examen d'une telle question exige une exploration pratique (*practice-based research*) tout autant qu'une nouvelle enquête de terrain. Car improvisations et chorégraphies commencent peut-être dans l'ordinaire des pratiques, dans de minuscules mouvements de diffraction au sein desquels les praticiens réguliers, parfois, troquent plus ou moins consciemment un gramme de discipline contre un espace d'inventivité.

**Lignes d'enchantement (2)**. Le second chantier, que je crois complémentaire, prend la forme d'une pratique de création engagée *en compagnie* de deux partenaires indispensables de la thèse qui s'achève : la danseuse Laura Fanouillet et le jeune docteur en écologie des pratiques documentaires Jacopo Rasmi. Aux côtés des artistes de *Fractus V*, au fil de la tournée, j'ai pu assister – et peut-être participer – au rituel de réparation de l'enveloppe de la compagnie, du retour de son territoire, de l'intensification progressive de son tissu affectif. Pourrait-on composer un tel rituel ? Mais autrement, et ailleurs. Pourrait-on composer un tel rituel à la lisière d'une forêt, là où s'enfoncent les chemins de pierre traversant le village, en compagnie d'habitants d'un territoire prêts à faire de leur lieu de vie non plus un cadre mais un fond vibrant, affectant ? Un fond bruissant qui non seulement rassemblerait, mais également se ferait foyer, espace régénéré par l'attention nouvelle qu'il recevrait tout autant qu'espace régénérateur par la présence qu'il ferait sentir. Espace chanté et chanté encore, « car une terre qui n'est pas chantée est une terre morte[36] », et une terre morte est peu propice au retour du battement de la vie.

35 Pang He Ming, *The methods of Zhineng Qigong science*, *op. cit*., p.15.
36 Bruce Chatwin, *The Songlines*, *op. cit.*, p. 52.

Dans une alliance de techniques héritées de la danse, du qi gong, du cinéma documentaire et de l'ethnographie, la création des *Lignes d'enchantement* s'engage dans un processus d'invention de pratiques d'écoute et de ré-animation collectives de la terre. Car la régénération, telle qu'esquissée au fil des lignes de cette thèse, est étrangère au culte des figures et craint trop la marche des « déliaisons majeures du vivre-ensemble[37] », mais appelle la poussée d'une infra comme d'une transindividualité. L'ardéchois qui conclut ces pages croit savoir que certaines forêts et certaines pierres ont le pouvoir de souffler dans les fêlures de celles et ceux qui les foulent pour les rappeler à leur excédence.

37 François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 215.

# BIBLIOGRAPHIE

**I. Autour de la compagnie de *Fractus V***

**II. Anthropologie, Sociologie**

**III. Arts de la scène, Somatiques, Études de la perception**

**IV. Philosophie, Pensées (micro)politiques**

**V. Autres**

NB. L'intégralité des liens internet a été re-consultée le 24/02/2019.

# – I – AUTOUR DE LA COMPAGNIE DE FRACTUS V

## • Ressources textuelles


BOISSEAU Rosita,

*Sidi Larbi Cherkaoui*, Paris, Textuel, 2013.

CHERKAOUI Sidi Larbi, MORIN Justin,

Justin, *Pèlerinage sur soi*, Arles, Actes Sud, 2006. (coll. « Le souffle de l'esprit »)

COOLS Guy,

*In-between Dance Cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, Amsterdam, Valiz, 2015.

— (éd.), *Imaginative bodies : dialogues in performance practices*, Amsterdam, Valiz, 2016. (coll. « Antennae series »)

DUTILLEUL Claire,

« La culture propre des pièces de Sidi Larbi Cherkaoui : la notion d'hétérogénéité cohérente dans les pièces *Rien de rien*, *Foi*, *Apocrifu* et *Tezuka* », mémoire réalisé sous la direction de Philippe Guisgand, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2016.

KÉROUANTON Joël,

*Sidi Larbi Cherkaoui, rencontres*, Paris, l'Oeil d'or, 2004. (coll. « Essais & entretiens »)

—, *myth*, manuscrit, version I de décembre 2014.

—, *Myth(e) : roman dansé*, manuscrit, version du 5 décembre 2015.

—, *Mythe : roman dansé*, Massat, l'Oeil du souffleur, 2016.

ROBILLARD Roxane,

« Le dialogue interculturel : entre corporéité et identité. Étude de l'œuvre chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui dans la perspective de l'herméneutique contemporaine. », mémoire réalisé sous la direction de marie-Christine Lesage, Université de Québec à Montréal, 2014.

UYTTERHOEVEN Lise,

« Dreams, Myth, History : Sidi Larbi Cherkaoui's Dramaturgies », *Contemporary theatre review : an international journal*, vol. 21, n°3, 2011.

## • Ressources vidéos et audios

### ○ *Entretiens*

CHERKAOUI Sidi Larbi,

« Sidi Larbi Cherkaoui about his first ever creation for the Dutch National Ballet », Youtube, vidéo publiée par le Het Nationale Ballet, 2011.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=eddPZEIKkYU

—, « Entrevistem SIDI LARBI CHERKAOUI, que presenta 'Fractus V' », Youtube, 2016, publié par le Mercat de les Flors.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=L36J9VtB7Ws&t=193s

DATTA Soumik,

« Soumik Datta – a short film », Youtube, 2015, publié par Soumik Datta.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=2BG6biIZcfM

LLOYD Johnny, FITZGERALD AHERN Shawn,

« Post-Show Talk : Sidi Larbi Cherkaoui's Eastman | Jacob's Pillow Dance Festival 2018 », Youtube, 15 juillet 2018, publié par Jacob's Pillow : Pillow TV.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=7GbCMiLCmtU

LLOYD Johnny, WILLIAMS Patrick,

« STEPS 2016 : Interview with Johnny Lloyd und Twoface (Eastman) », entretien réalisé en 2016 par Isabella Spirig, directrice du festival suisse de danse STEPS, Youtube, 2016, publié par Migros-Kulturprozent Tanzfestival Steps.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=LcEhwTYUFXg

WILLIAMS Patrick,

« TWOFACE Video Portrait | Hip Hop Dance, Popping, Tutting | Snooty Tube », 2014, publié par Snooty Tube.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=hjnuYsQd2Y0

### ○ *Danses*

ANDRÉ Jean-Baptiste, JOURDE Dimitri,

« Danse acrobatique », in *Cirque à l'œuvre, 25 ans du CNAC*, *CNAC TV*, 2011. [en ligne]

Disponible en ligne : http://www.cnac.tv/cnactv-532-Cirque_a_l_oeuvre__25_ans_du_Cnac_30_avril_2011

BAHORAN, Shailesh, LLOYD Johnny,

*Bullshit no bullshit*, Vimeo, 2018, publié par Johnny Lloyd.

Disponible en ligne : https://vimeo.com/297 568 918

RIABININA Liza, WILLIAMS Patrick,

« T A D O W | Patrick TwoFace & Liza Riabinina », Youtube, 12 mars 2018, publié par Liza Riabinina. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=BHzCUQjbE9Y

THE CARTERS, CHERKAOUI Sidi Larbi (choré.),

« Apesh**t », Youtube, 16 juin 2018, publié par Beyoncé.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA

THOMÉ Fabian,

« Entre sombras » [2014], Vimeo, 2015, publié par Ignacio Urrutia.

Disponible en ligne : https://vimeo.com/111 057 231

« YöY Promo », Youtube, 5 février 2019, publié par Nacho Urrutia.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Hshs1BNDz5Y+-+-+-

TUTTAT, WILLIAMS Patrick,

« Tutat X Twoface | Freestyle Tutting Video », Youtube, 2014, publié par kingtutat.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=EJs8UWLBVVI

- ## Documentaires

CAÏOZZI, Denis (réal.),

*Sidi Larbi Cherkaoui / Fractus V*, Le Mans, 24 images, 2017.

KENT, Don (réal.), DUMAIS-LVOWSKI, Christian (scén.),

*Sidi Larbi Cherkaoui : rêves de Babel*, Paris, Bel air classiques, 2012.

—, *Kodo : au coeur des tambours du Japon*, Paris, Bel air classiques, 2014.

- ## Musiques

DATTA Soumik,

*Collaborations*, Soumik Datta Arts, 2018.

—, *King of Ghosts*, Globe Music, 2018.

PARK Woojae,

Geomungo Extension, Sony Music, 2014.

DATTA Soumik, PARK Woojae, YOSHII Shogo,

« Drunken jungle », Youtube, 7 novembre 2017, publié par Soumik Datta.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=msWLYoC9Xuc

—, « Tiger in a water drop », Youtube, 7 novembre 2017, publié par Soumik Datta.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=y7fkj4xr12I

### ○ Quelques sons diffusés lors du processus de création

METÁ METÁ, « Oyá », Youtube, postée le 7 novembre 2012, publiée par Thiago Franca. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4mT_fITFSz0

WATTS Alan,

« The mind is a vicious circle », Youtube, 2014, publié par Life Coach V.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FAl9hw2nyzw

### ○ Site internet

http://www.east-man.be/

## • Articles de presse

NOISETTE Philippe,

« Comment Sidi Larbi Cherkaoui a fait danser Jay-Z et Beyoncé », *Paris Match*, 29 juin 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Comment-Sidi-Larbi-Cherkaoui-a-fait-danser-Jay-Z-et-Beyonce-1 549 343

LE MORVAN Agnès,

« Danse. Neuf hommes, neuf nationalités mis en scène par Sidi Larbi Cherkaoui », *Ouest France*, 23 mai 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35 000/danse-neuf-hommes-neuf-nationalites-mis-en-scene-par-sidi-larbi-cherkaoui-5 777 048

BOISSEAU Rosita,

« Sidi Larbi Cherkaoui joue double à La Villette », *Le Monde*, 2 juin 2016. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/06/03/sidi-larbi-cherkaoui-joue-double-a-la-villette_4 932 882_1 654 999.html

CHAPON Benjamin,

« Sidi Larbi Cherkaoui : "Danser, c'est culturel, pas naturel." », *20minutes*, 3décembre 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.20minutes.fr/culture/1 493 995-20 141 203-sidi-larbi-cherkaoui-danser-culturel-naturel

CUCCHI Maud,

« Cherkaoui sait tout faire », *leDroit*, 16 novembre 2016.

Disponible en ligne : https://www.ledroit.com/arts/danse/cherkaoui-sait-tout-faire-c3e6ea1072fcc3777fe38 203c2efd726

MATHIEU Belinda,

« Sidi Larbi Cherkaoui : "Je suis arabe, blanc, homosexuel et végétalien. Quoi que je fasse, c'est politique" », *Télérama*, 1er juin 2017.

Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/sortir/sidi-larbi-cherkaoui-je-suis-arabe-blanc-homosexuel-et-vegetalien-quoi-que-je-fasse-c-est-politique,158939.php

STAHL Jennifer,

« Sidi Larbi Cherkaoui Doesn't Need a Vacation », *Dance magazine*, 11 octobre 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.dancemagazine.com/sidi-larbi-cherkaoui-2 611 668 611.html

- **Événements ayant marqué la création**

BRETEAU Pierre, DAMGÉ Mathilde,

« Mort d'Aylan : mensonges, manipulation et vérité », « Les décodeurs », *Le Monde*, 8 septembre 2015. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/09/10/mort-d-aylan-mensonges-manipulation-et-verite_4 751 442_4 355 770.html

PERRIN Olivier,

« Daech a décapité l'ex-directeur du site archéologique de Palmyre », *le Temps,*19 août 2015. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.letemps.ch/opinions/daech-decapite-lexdirecteur-site-archeologique-palmyre

COLL.

« Migrants : qui était Aylan, petit Syrien de trois ans dont la mort sidère l'Europe ? », *L'Express*, 3 septembre 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/migrants-qui-etait-aylan-le-petit-garcon-dont-la-mort-sidere-l-europe_1 712 056.html

« Petra Laszlo, journaliste hongroise licenciée pour avoir fait un croche-patte à un migrant », *Franceinfo*, 10 septembre 2015. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/petra-laszlo-journaliste-hongroise-licenciee-pour-avoir-fait-un-croche-pied-a-un-migrant_1 077 417.html

# – II – ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

## • Ressources textuelles

AGIER Michel,

« Le tournant contemporain de l'anthropologie », *Socio*, n°1, 2013.

BAUMAN Zygmunt,

« From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity », in HALL, Stuart (éd.), DU GAY, Paul (éd.), *Questions of cultural identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage, 1996.

BEAUDET Jean-Michel,

« Le lien. Sur une danse des Wayapi (Amazonie) », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

BHABHA Homi,

*The Location of Culture*, New York, 1994.

BIRD-DAVID Nurit,

« Beyond 'the hunting and gathering mode of subsistence : culture-sensitive observations on the Nayaka and other modern hunter-gatherers », *Man*, n°27, 1992.

CAPONE Stefania,

« À propos des notions de globalisation et de mondialisation », *Civilisations*, n°51, 2004.

CHATWIN Bruce,

*The Songlines*, Londres, Penguin Books, 1987.

CHAUVIER Eric,

*Anthropologie de l'ordinaire : une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011. (coll. « Essais. Série Anthropologie »)

—, *Les mots sans les choses*, Paris, Éditions Allia, 2014.

COLLINS Randall,

*Interaction Ritual Chains*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2004.

DAMIAN Jérémy,

« Intériorités/Sensations/Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind-Centering », thèse réalisée sous la direction de Florent Gaudez et de Vinciane Despret, Université Pierre Mendès-France, 2014.

—, « Voyage en irrégulier : ou des manières d'habiter des corps », *Recherches en danse*, 2017. [en ligne]

Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/danse/1765

DEFREYNE Elisabeth (dir.), HAGHDAD MODRAF, Ghazaleh (dir.), MESTURINI Silvia (dir.), VUILLEMENOT Anne-Marie (dir.),

*Intimité et réflexivité : itinérances d'anthropologues*, Louvain-la-Neuve, l'Harmattan, 2015. (coll. « Investigations d'anthropologie prospective »)

FORTIN Sylvie,

« Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in, GOSSELIN, Pierre (dir.), LE COGUIEC, Éric (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

FRANCASTEL Pierre,

*Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970. (coll. « Bibliothèque Médiations »)

FRATAGNOLI Federica (dir.), LASSIBILLE Mahalia (dir.),

*Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième époque, 2018. (coll. « Linearis »)

GIVORS Martin, RASMI Jacopo,

« Petite introduction à la lecture de Tim Ingold », *Multitudes*, n°68, 2017.

GIVORS Martin, INGOLD Tim, RASMI Jacopo,

« Prêter attention au commun qui vient : conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », traduit de l'anglais par Martin Givors avec la complicité d'Yves Citton, *Multitudes*, n°68, automne 2017[38].

38 Dans le corps de texte, cette référence ne mentionne que le nom de Tim Ingold.

GOFFMAN Erving,

*Communication Conduct in an Island Community*, thèse de doctorat non publiée, Université de Chicago, 1953.

GRAU Andrée (dir.), WIERRE-GORE Georgiana (dir.),

*Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005. (coll. « Recherches »)

HANNERZ Ulf,

*Transnational Connections*, Londres, New York, Routledge, 1996.

INGOLD Tim,

(éd.), *Key Debates in Anthropology*, Londres, Routledge, 1996.

—, « From the transmission of representations to the education of attention »», *Laboratory of Comparative Human Cognition*, 1999 [en ligne].

Disponible en ligne : < http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm >

—, *The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2000.

—, « Materials against materiality », *Archaeological Dialogues*, n°14, 2007.

—, « When ANT meets SPIDER : sociol theory for arthropods », *Material agency : Towards a Non-Anthropocentric Approach*, NewYork, Springer Science, 2008.

—, *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, Londres, Routledge. 2011.

—, *Une brève histoire des lignes* [2007], traduit par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles. 2013.

—, *Making : anthropology, archaeology, art and architecture*, London Routledge, 2013.

—, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2013.

—, « That's enough about ethnography ! », *Journal of Ethnographic Theory*, n° 1, vol. 4, 2014.

—, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* [2013], traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.

—, *Anthropology and/as education*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2018.

—, *L'anthropologie comme éducation*, traduit de l'anglais par Maryline Pinton, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018. (coll. « Paideia »)

JACKSON Mickael,

*Essays in existential anthropology*, Chicago, Chicago University Press, 2013.

KILANI Mondher,

« L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie », *Réseaux*, n°27, vol. 5, 1987.

LAPLANTINE François,

*La description ethnographique* [1996], Paris, Armand Colin, 2010. (coll. « L'Enquête et ses méthodes »)

—, *L'anthropologie* [1998], Paris, Payot & Rivages, 2001. (coll. « Petite bibliothèque Payot »)

—, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2005. (coll. « Anthropologie au coin de la rue »)

—, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007. (coll. « L'anthropologie au coin de la rue »)

—, *Je, nous et les autres* [1999], Paris, Le Pommier, 2010. (coll. « Poche »)

—, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer*, Paris, CNRS, 2012. (coll. « Bibliothèque de l'anthropologie »)

—, *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*, Le Havre, De L'incidence éditeur, 2012.

—, *L'énergie discrète des lucioles : anthropologie et images*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2013.

—, *Non : négation, négatif, négativité entre Chine, Japon et Europe*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2016.

—, *Le Japon ou le sens des extrêmes*, Paris, Pocket, 2017. (coll. « Agora »)

—, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018. (coll. « Agora »)

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis,

*Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997. (coll. « Dominos »)

LE BRETON David,

*Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, 2013. (coll. « Quadrige »)

LEVERATTO Jean-Marc,

« *Lire Mauss : l'authentification des "techniques du corps" et ses enjeux épistémologiques* », *Le Portique*, n°17, 2006. [en ligne]

MARCUS George,

« Ethnography in/of the World System : The Emergence of the Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995.

MAUSS Marcel,

« Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, n°32, 1936. [en ligne]
Disponible en ligne :
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf

—, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.

NESS Sally Ann,

*Body, movement, and culture : kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

—, « Ecologies of Falling in Yosemite National Park », *A journal of the Performing Arts*, vol. 18, n°4, 2013.

NESS Sally Ann, NOLAND Carrie,

*Migrations of gesture*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2008.

RADCLIFFE-BROWN Alfred,

« The Comparative Method in Social Anthropology », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 81, n°1/2, 1951.

SAILLANT Francine (dir.), KILANI Mondher (dir.), GRAEZER-BIDEAU Florence (dir.),

*Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Paris, Liber, 2011.

SASSOON Rosemary,

*The Art and Science of Handwriting*, Bristol, Intellect, 2000.

SEGALEN, Martine,

*Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005 [1998]. (coll. « Sciences sociales »)

THOMAS Julian,

« The trouble with material culture », *Journal of Iberian Archaeology*, n°9-10, 2007.

TSING Anna Lowenhaupt,

*The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo,

*Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais (Brésil) par Oiara Bonilla, Paris, Presses universitaires de France, 2009. (coll. « MétaphysiqueS »)

WAGNER Roy,

*Symbols that Stand for Themselves*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

WINKIN Yves,

« La notion de rituel chez Goffman : de la cérémonie à la séquence », *Hermès*, n°43, 2005. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-69.htm

## • Ressources vidéos

CHAUVIER Eric,

« Les mots sans les choses d'Eric Chauvier – Conférence à la fondation Ricard », juin 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=6DzCW_PR5Ys

LAPLANTINE François,

« Sur la notion d'énergie », *L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène*, 30 juin 2017, Ancien monastère de Sainte-Croix (Die), Université Grenoble Alpes/Collectif Equinoxe.

À paraître en ligne : www.collectifequinoxe.com

—, « Le cinéma ethnographique », 11 mai 2017, Institut Lumière de Lyon, en hommage à l'anthropologue et réalisateur Daniel Pelligra. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=YIFzk4Js5bk

MIROUZE Jean-Pierre (réal.),

« Rites de passage », série *Image et Science : Mutations et métamorphoses*, CNRS Images, 2004.

PELLIGRA Daniel (réal.),

*Alter égaux ou les doubles vies de François Laplantine*, 2007. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5EHlY536zCo

# – III – Arts de la scène, Somatiques, Études de la perception

## • Ressources textuelles

ADOLPHE Jean-Marc,

« Entre le "tchak" et le silence », *Mouvement*, n° 66, 2012.

ALBRIGHT Ann Cooper,

« À corps ouverts. Changement e échange d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

ANDERSON Jack, « Dance view ; pioneer of dance criticism », *The New York Times*, 12 juin 1983. Disponible en ligne : https://www.nytimes.com/1983/06/12/arts/dance-view-pioneer-of-dance-criticism.html

BADIOU Alain,

« Préface », *in* DOGANIS, Basile, *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais, danse, théâtre, arts martiaux*, Paris, les Belles lettres, 2012.

BANU Georges,

(préf.), « Le livre du voyage et des amîtres », in OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon et du japonais par Hiyu-Hyonu, Arles, Actes Sud, 1992. (coll. « Le temps du théâtre »)

—, *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012.

BARBA, Eugenio,

*Brûler sa maison : origines d'un metteur en scène*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

BARDET Marie (dir.), CLAVEL Joanne (dir.), GINOT Isabelle (dir.), ,

*Ecosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, ouvrage à paraître en mars 2019. (coll. « Essais »)

BARDIOT Clarisse,

« Synchronous objects : lire l'écriture de la danse », *Clarisse Bardiot*, 2010. [en ligne] Disponible en ligne : http://www.clarissebardiot.info/synchronous-objects-lire-lecriture-de-la-danse/

BERNARD Michel,

*De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001. (coll. « Recherches »)

—, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

—, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie,* n°222, 2002.

BERNARD Michel, FABBRI Véronique,

« Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse », *Rue Descartes*, n°44, n°2, 2004.

BESUELLE Claire, GIVORS Martin,

« L'invisible en jeu », *thaêtre*, chantier n°3, 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.thaetre.com/2018/06/16/linvisible-en-jeu/

BENNEGENT Cécile,

*Capoeira ou l'art de lutter en dansant*, Noisy-sur-École, Budo, 2006.

BIENAISE Johanna,

« De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter : regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/439

BIENAISE Johanna, RAYMOND Caroline, LEVAC Manon,

« L'articulation théorie-pratique dans la recherche-création en anse », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]

BIET Christian, FÉRAL Josette,

« Avant-propos – La vague flamande existe-t-elle ? », *Théâtre/Public*, n°211, 2014.

BOTTIGLIERI Carla, GINOT Isabelle, SALVATIERRA Violeta,

« Du bien-être comme devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi », in FLORIN, Agnès (dir.), PRÉAU, Marie (dir), *Le Bien-être,* Paris, L'Harmattan, 2013. (coll. « Logiques sociales »)

BOUVIER Mathieu,

« Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]
Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1686

BURT Ramsay,

« Genealogy and dance history », in LEPECKI, André (éd.), *Of the presence of the body*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

—, « Contemporary dance and the Performance of Multicultural Identities. », texte d'une conférence donnée à la « Conference on Research in Dance » organisée le Ministère de la Culture du Danemark, *Akram Khan Company* [en ligne], 2004.
Disponible en ligne :
http://www.akramkhancompany.net/wp-content/uploads/2016/01/kaash-essay.pdf

BUTTERWORTH Jo,

« Teaching choreography in higher education : a process continuum model », *Research in Dance Education*, vol. 5, n°1, 2004.

BUTTERWORTH Jo, WILDSCHUT Liesbeth,

*Contemporary choreography : a critical reader*, London, Routledge, 2009.

CASPERSEN Dana,

« Decreation : fragmentation and continuity », SPIER, Steven (éd.), *William Forsythe and the practice of choreography : it starts from any point*, London, Routledge, 2011.

CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE LA ROCHELLE,

*Quel corps en jeu en danse hip hop ?*, Poitiers, La Rochelle, Centre d'études supérieures musique danse Poitou-Charentes, Centre chorégraphique national de la Rochelle, 2014. (coll. « Les cahiers du CCN et du CESMD »)

CIANCARELLI Roberto, RUGGERI Stefano,

*Il teatro e le leggi dell'organicità : antologia di fonti et studi*, Roma, Audino, 2005. (coll. « Ricerche »)

CLAID Emilyn,

*Yes ? No ! Maybe… Seductive ambiguity in Dance*, London, New York, Routledge, 2016.

COULON Aurélie, FONTE Marie,

« Pratiques de la reprise : entretien réalisé par Aurélie Coulon », *Agôn*, n°6, 2013. [en ligne]

Disponible en ligne : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787#tocto2n4

DE KEERSMAEKER Anne Teresa, DE KEERSMAEKER Floors,

« Une conversation avec Anne Teresa De Keersmaeker au sujet d'*Achterland* », *Rosas*, 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : http://www.rosas.be/fr/news/642-une-conversation-avec-anne-teresa-de-keersmaeker-au-sujet-d-iachterlandi

DELBOSQ-PRADIER Séverine,

« Le concept d'énergie en danse contemporaine », thèse réalisée sous la direction de Mireille Arguel, Université René Descartes – Paris V, 1992.

DEWOLF Philippe,

« Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse*, n°10, 1992.

DIMITRIADIS Greg,

« Hip-hop : from live performance to mediated narrative », in, MURRAY, Forman (éd.), NEAL, Mark Anthony (éd.), *That's the Joint : the hip-hop studies reader*, New York, Routledge, 2012.

DOGANIS Basile,

*Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais, danse, théâtre, arts martiaux*, Paris, les Belles Lettres, 2012. (coll. « Japon »)

DÔGEN,

« Trésor de l'œil de la vraie loi », *Corps et esprit*, Paris, Gallimard, 1998.

DUMONT Agathe,

« Les virtuoses du déséquilibre : une exploration des pratiques acrobates, à l'écoute des interprètes », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/391

FAURE Sylvia,

« Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », *Éducation et Sociétés*, n°4, 1992.

—, *Apprendre par corps*, Paris, la Dispute, 2000.

FÉRAL Josette,

« Vous avez dit *training* ? », in MULLER, Carol, *Le training de l'acteur*, Arles, Paris, Actes Sud, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000.

—, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, l'Entretemps, 2001. (coll. « Champ théâtral »)

—, « Un théâtre performatif par essence », *Théâtre/Public*, n°211, 2014.

FORSYTHE William,

« Choreoraphic objects », SPIER, Steven (éd.), *William Forsythe and the practice of choreography : it starts from any point*, London, Routledge, 2011.

FOSTER Susan Leigh,

(éd.), *Corporealities : Dancing knowledge, culture and power*, Londres, Routledge, 1986.

« Dancing bodies », in, DESMOND, Jane C., *Meaning in motion : new cultural studies in dance*, Durhamn, Duke University Press, 1997.

—, « Dancing bodies », in CRARY, Jonathan (éd.), KWINTER, Sanford (éd.), *Incorporations*, New York, 1992.

—, « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

FRANCO Susanne,

« Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche », *Recherches en danse*, n°5, 2016. [en ligne]

GAUTHIER Brigitte,

*Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, l'Arche, 2009.

GIBSON James,

—, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1986.

—, *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais par Olivier Putois, Bellevaux, Dehors, 2014.

GINOT Isabelle,

« La composition comme fonction », *Nouvelles de danse*, n°36-67, 1998.

—, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

—, « Un lieu commun », *Repères*, n°11, mars 2003.

—, « Discours, techniques du corps et technocorps », in, GEOFFREDI, Paule, *A la rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, l'Harmattan, 2009.

—, (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques esthétiques d'une pratique corporelle*, ouvrage réalisé par le groupe de recherche Soma & Po-Somatiques, esthétiques, politiques, Lavérune, Éditions l'Entretemps, 2014. (coll. « Lignes de corps »)

GIL José,

« O Corpo Paradoxal », in *Movimento Total : O Corpo e a Dança*, Lisbonne, Relogio d'Agua, 2001.

—, « Paradoxical body » [2001], traduit du portugais vers l'anglais par André Lepecki, *The Drama Review*, vol. 50, n°4, 2006.

—, « The dancer's body », Massumi, Brian (éd.), *A shock to thought : expression after Deleuze and Guattari*, London, New York, Rputledge, 2002.

GIVORS Martin,

« Transmettre un spectacle, transmettre une présence ? Analyse de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens », mémoire réalisé sous la direction de Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 2014.

—, « À l'écoute des forces : excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]

Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1675

—, « La Terre et l'acrobate : récit d'étranges collisions », *Corps-Objet-Image*, n°3, 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03

—, « Marcher avec les danseurs », in DUMONTET, Alice (éd.), DEBEAUX, Gaëlle (éd.), *L'enquête en partage et ses forces diagonales : hybridation, participation, incarnation*, à paraître en 2020 aux Presses Universitaires de Rennes.

GODARD Hubert,

« Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel. Entretien avec Laurence Louppe », *Art press*, hors-série n°13, 1992.

GONÇALVES Stéphanie,

« Danser à Mudra : histoires, parcours et témoignages sur l'école-laboratoire de Maurice Béjart », *Recherches en danse*, 2017. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/1627

GRANADA Daniel,

*Pratique de la capoeira en France et au Royaume-Uni*, Paris, l'Harmattan, 2015. 'coll. « Inter-national »)

GRÉSILLON Almuth (dir.), MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), BUDOR Dominique (dir.),

*Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010. (coll. « Textes et manuscrits »)

GROTOWSKI Jerzy,

« Conférence inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France », propos retranscrits par l'auteur, 1997.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=7t4RSPt8Cvs

–, *La « lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, Loubejac, Le livre qui parle, 1998. [enregistrements audio] (coll. « Collège de France : aux sources du savoir »)

GUISGAND Philippe,

« À propos d'interprétation en danse », *DEMéter*, 2002. [en ligne]

Disponible en ligne : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf

—, *Anne Teresa de Keersmaeker*, Palermo, L'Epos, 2008. (coll. « Dance for word/Dance forward »)

—, « Étudier les états de corps », *Spirale*, n°242, 2012.

—, « À propos de la notion d'état de corps », in Féral, Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal, Rennes, Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2012.

—, « Les voies d'une archéologie chorégraphique », *Recherches en danse*, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/689

GUISGAND Philippe, SCHILLER Gretchen,

« Éditorial », *Recherches en danse*, n°6, 2017. [en ligne]

Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/1755

GOUJU Julie, PICHAUD Laurent,

« À l'œuvre : le travail interprétatif d'une spectatrice et d'un interprète en scène », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/781

HANNA Thomas,

*The body of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1979.

—, *La somatique : comment contrôler par l'esprit la mobilité, la souplesse et la santé du corps* [1988], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvie Pizzuti, Paris, Inter-éditions, 1989.

—, « Qu'est-ce que la somatique ? », traduit de l'anglais par Agnès Benoit-Nader, *Recherches en danse*, 2017. [en ligne]

HARBONNIER Nicole,

« Plongée dans l'expérience sensible », *Spirale*, n°242, 2012.

HAVILAND Linda Caruso,

« Re-substantiating the dance : William Forsythe's Synchronous Objects », *The Pew Center for Arts & Heriatage*, 2013. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.pcah.us/post/re-substantiating-dance-william-forsythes-synchronous-objects

JACQUES-DALCROZE Émile,

*Le rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne, Foetisch Frères, 1965.

LABAN Rudolf,

« Gymnastics and Dance » [1926], traduit de l'allemand vers l'anglais par Stefanie Saachsenmaier et Dick McCaw, *in* McCaw, Dick, *The laban sourcebook*, London, New York, Routledge, 2001.

—, « Choreography » [1926], traduit de l'allemand vers l'anglais par Stefanie Saachsenmaier et Dick McCaw, *in* McCaw, Dick, *The laban sourcebook*, London, New York, Routledge, 2001.

—, *The mastery of movement on stage*, London, Macdonald & Evans, 1950.

—, *Choreutics*, annoté et édité par Lisa Ullmann, London, Macdonal & Evans, 1966.

LAUNAY Isabelle,

« Le don du geste », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

LEPECKI André,

« For a Sensorial Manifesto (On Dances that Failed) », in PONTBRIAND, Chantal (éd.), *Dance : Distinct Language and Cross-Cultural Influences*, Montréal, Parachute, 2001.

LOUPPE Laurence,

« L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, n°29, 1996.

—, « Hybrid bodies », *Writings on dance*, n°15, 1996.

—, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *Nouvelles de danse*, n° 30, 1997.

—, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles, Contredanse, 2004. (coll. « La pensée en mouvement »)

MCAULEY Gay,

*Not magic but work : an ethnographic account of reahersal process*, Manchester, New York, Manchester University Press, Palgrave Macmilan, 2012.

MCCAW Dick (éd.),

*The Laban sourcebook*, London, New York, Routledge, 2001.

MEURENS Isabelle,

« Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique », Études *théâtrales*, n°47-48, 2010. [en ligne]

MITRA Royona,

« Akram Khan : performing the Third Space », thèse soumise en vue de l'obtention du degré de PhD, University of London, 2011.

MÜLLER Carol (dir.),

*Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, Paris, Conservatoire national supérieure d'art dramatique, 2000. (coll. « Apprendre »)

NATIONAL INSTITUTE FOR EXPERIMENTAL ARTS,

« Improvisation technologies : a tool for the analytical dance eye »,*UNSW*. [en ligne] Disponible en ligne : http://www.niea.unsw.edu.au/research/publications/improvisation-technologies-tool-analytical-dance-eye

OIDA Yoshi,

*L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon et du japonais par Hiyu-Hyonu, Arles, Actes Sud, 1992. (coll. « Le temps du théâtre »)

—, *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, 2008. (coll. « Le temps du théâtre »)

—, *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney, Arles, Actes Sud, 2008. (coll. « Le temps du théâtre »)

PANG He Ming,

*The methods of zhineng qigong science*, traduit de l'anglais par Wei Qi Feng et Patricia Fraser[39].

PERRIN Julie,

« Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », in, MARCHAL, Hugues (dir.), SIMON, Anne (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006, 2008. [en ligne]

PERRIN Julie, VELLET Joëlle,

« Editorial », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/danse/490

PERRIN Julie, PRUNENEC Sylvain,

« Le geste dansé et la déprise : entretien », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/457

PLOUVIER Jean-Luc,

« Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique », *Rosas XX*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.

PONTBRIAND Chantal (éd.),

*Dance : Distinct Language and Cross-Cultural Influences*, Montréal, Parachute, 2001.

POUILLAUDE Frédéric,

« Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, vol. 44, n° 2, 2004.

—, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2010. (coll. « Essais d'art et de philosophie »)

39 L'ouvrage est imprimé et distribué uniquement par l'association Dao Hearts.

PUTOIS, Olivier

(trad., préf.), « Remarques sur la traduction de certains termes », in GIBSON, James, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], traduit de l'anglais par Olivier Putois, Bellevaux, Dehors, 2014.

FRAMMARTINO Michelangelo, RASMI Jacopo,

« Le hors-champ est dedans », *Corps-Objet-Image*, n°3, 2017. [en ligne]
Disponible ne ligne : http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03

REYNOLDS Dee,

*Rhythmic subjects*, Alton, Dance books, 2007.

RUBIDGE Sarah, SCHILLER Gretchen,

*Choreographic dwellings : practising place*, Basingstoke, Palgrave Macmilan, 2014.

ROCHE Jennifer,

*Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer : moving identities*, Basingstoke, Palgrave Macmilan, 2015.

ROUQUET Odile, GLON Marie,

« Le corps du souvenir : entretien avec Odile Rouqet, propos recueillis par Marie Glon », *Repères, cahier de danse*, n°28, 2011.

ROUSIER Claire (dir.),

*Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Pantin, Centre National de la Danse, 2003. (coll. « Recherches »)

SERMON Julie,

« Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in CHAPUIS, Yvonne, SERMON, Julie, *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques, 20e et 21e siècles*, Dijon, Presses du réel, 2016

SERVIAN Claudie,

« Modernité(s) chez Martha Graham et Doris Humphrey, artistes fondatrices de la danse moderne étatsunienne dans les années 1930 », *IdeAs*, n°11, 2018. [en ligne],
Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/ideas/2368

SHUSTERMAN Richard,

*Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2007. (coll. « Tiré à part »)

SIEGEL Marcia,

*The shapes of change : images of American dance*, Berkeley, University of California Press, 1985.

STEVENS Jayne,

« "What you cannot imagine" : spirituality in Akram Khan's *Vertical Road* », in, WILLIAMSON, Amanda (éd.), BATSON, Glenna (éd.), WHATLEY, Sarah (éd.), WEBER, Rebecca (éd.), *Dance, somatics and spiritualities : contemporary sacred narratives*, Bristol, Intellect, 2014.

REMBLAY Myriam,

« Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine », mémoire réalisée sous la direction de Sylvie Pinard, Université du Québec à Montréal, 2007.

SALVATIERRA Violetta,

« Micropolitique des affects somatiques : à propos d'une pratique de Feldenkrais en Appartements de coordination thérapeutique », in GINOT, Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques esthétiques d'une pratique corporelle*, ouvrage réalisé par le groupe de recherche Soma & Po-Somatiques, esthétiques, politiques, Lavérune, Éditions l'Entretemps, 2014.

VAN DEN DRIES Luk,

« Panorama de l'évolution des arts de la scène en Flande : un contexte, des artistes », *Théâtre/Public*, n°211, 2014.

VANHAESEBROUCK Karel,

« L'exception flamande : mythe ou réalité ? », *Théâtre/Public*, n°211, 2014.

VELLET Joëlle,

« La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, 2006, n°72.

—, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://danse.revues.org/353

VINANT Aurore,

« Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse*, n°2, 2014. [en ligne]
Disponible en ligne : http://danse.revues.org/406

## • Ressources vidéos et audios

CVEJIC Bojana, DE KEERSMAEKER Anne Teresa,

*Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012.

CVEJIC Bojana, DE KEERSMAEKER Anne Teresa,

*Carnets d'une chorégraphe : Drumming & Rain*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

ROCHETTE Olivia (réal.), CLAES Gerard-Jan (réal.),

*Rain*, Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 2018. (coll. « Images de la culture. Danse »)

WEI Qi Feng,

« Zhineng Qigong Wei Qifeng Lirethno Mars 2017 partie 1 », *Youtube*, vidéo publiée par Ethnopratiques le 25 février 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=8GCFbyOYNu8

## • Articles de presse

CHOREOGRAPHERS STATEMENT (coll.),

« Make movement : pour la solidarité et des pratiques artistiques éthiques », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/make-movement-pour-la-solidarit-et-des-pratiques-artistiques-thiques

(FORMER) EMPLOYEES AND APPRENTICES AT TROUBLEYN (coll.),

« Open letter : #metoo and Troubleyn/Jan Fabre », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre

JAN FABRE / TROUBLEY,

« Right to reply Troubleyn / Jan Fabre », *RektoVerso*, septembre 2018. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn--jan-fabre

# – IV – Philosophie, Pensées (micro)politiques

## • Ressources textuelles

ABRAM David,

*Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens* [1996], traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.

AGAMBEN Giorgio,

*Qu'est-ce que le contemporain*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages, 2008

ASPE Bernard,

—, *Simondon, politique du transindividuel*, Paris, Éditions Dittmar, 2013. (coll. « Etudes simondoniennes »)

*Les fibres du* temps, Caen, Nous, 2018. (coll. « Antiphilosophique »)

BARAD Karen,

« La grandeur de l'infinitésimal : nuages de champignons, écologies du néant, et topologies étranges de l'espacetempsmatérialisant », traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat, *Multitudes*, n°5, 2016.

BARTHÉLÉMY Jean-Hugues,

*Simondon*, Paris, les Belles Lettres, 2014. (coll. « Figures du savoir »)

BEHNKE Elizabeth,

« Ghost gestures : phenomenologival investigations of bodily micromovements and their intercorporeal implications », *Human studies*, vol. 20, n°2, 1997.

BONTEMS Vincent,

*Gilbert Simondon ou l'invention du futur : actes de la décade des 5-15 août 2013 du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, Paris, Klincksieck, 2016. (coll. « Continents philosophiques »)

BRYANT Levi,

« Pour une éthique du pli », *Multitudes*, n°65, 2016.

CANGUILHEM Georges,

*Le normal et le pathologique*, Paris, Prennes universitaires de France, 1966. (coll. « Galien »)

CITTON Yves,

*Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012. (coll. « Le temps des idées »)

—, « Pour une écologie des lignes et des tissages », en collaboration avec Saskia Walentowitz, *Revue des Livres*, n° 4, mars 2012.

—, *Économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, la Découverte, 2014.

—, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014. (coll. « La couleur des idées »)

—, « Le court-circuitage néolibéral des volontés & des attentions », *Multitudes*, n°68, 2017.

—, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017. (coll. « La couleur des idées »)

—, (préf.), « Une pensée politique relevant les défis du dividualisme », in MASSUMI, Brian, *L'économie contre elle-même : vers un art anti-capitaliste de l'événement*, Montréal, Lux Éditeur, 2018.

—, (postf.), « Sciences de l'éducation ou arts de l'attention ? », in Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, traduit de l'anglais par Maryline Pinton, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018. (coll. « Paideia »)

CITTON Yves (dir.), LORDON Frédéric (dir.),

*Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008. (coll. « Caute ! »)

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix,

*Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie II*, Éditions de Minuit, Paris, 1980. (coll. « Critique »)

—, *Qu'est–ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991. (coll. « Critique »)

DELEUZE Gilles,

—, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

—, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986. (coll. « Critique »)

—, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », site de l'Université Paris 8 [en ligne]

Disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151

DEWEY John,

*L'art comme expérience* [1934], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Folio, 2010.

DUHEM Ludovic,

« L'idée d' "individu pur" dans la pensée de Simondon », *Appareil*, n°2, 2008. [en ligne] Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/appareil/583

FLUSSER Vilém,

*The shape of things : a philosophy of design* [1999], Londres, Reaktion, 2002.

GARCIA Tristan,

« L'être le plus faible possible », *Multitudes*, n°65, 2016.

—, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.

GLISSANT Édouard,

*Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GUATTARI Félix, UNO Kuniichi,

« Entretien : Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité », *Inter*, n°72, 1999.

HANSEN Mark B. N.,

« Les media du XXIe siècle : sensibilité mondaine & bouclages projectifs », traduit de l'anglais par Yves Citton, *Multitudes*, n°68, 2017.

HARRAWAY Donna,

« Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chtulucène : faire des parents », traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat, *Multitudes*, n°65, 2016.

HEIDEGGER Martin,

*Essais et conférences* [1958], traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1971.

HUESCA Roland,

« Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, n°20, 2007.

JAVARY Cyrille,

*Le Yi Jing : le grand livre du yin et du yang* [1989], Paris, les Éditions du Cerf, 2014. (coll. « Lexio »)

JULLIEN François,

*Traité de l'efficacité*, Grasset, 1996.

—, *La propension des choses : pour une histoire de l'efficacité en Chine* [1992], Paris, Éditions du Seuil, 2003. (coll. « Points. Essais »)

—, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009. (coll. « Chantiers »)

LANGER Susanne K.,

*Feeling and form : a theory of art developed from philosophy in a new key*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

LEFEBVRE Henri,

*La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. (coll. « Société et urbanisme »)

—, *Rhythmanalysis : space, time, and every day life*, traduit vers l'anglais par Stuart Elden et Gerald Moore, London, New York, Continuum, 2004.

LEFEBVRE Henri, RÉGULIER Catherine,

« Le projet rythmanalytique », *Communications*, n°41, 1985.

LORDON Frédéric,

*Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

—, *La société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Editions du Seuil, 2013. (coll. « L'ordre philosophique »)

—, *Imperium : structures et affects des corps politiques*, Paris, la Fabrique éditions, 2015.

—, *Les affects de la politique*, Paris, Éditions Points, 2018. (coll. « Essais »)

—, « Sortit les parasols », texte d'une conférence donnée dans le cadre du cycle « Tout le monde déteste le travail », *Lundi matin*, 2018.

Disponible en ligne : https://lundi.am/Sortir-les-parasols

MANNING Erin,

*Relationscapes : movement, art, philosophy*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009. (coll. « Techologies of lived abstraction »)

—, *Always more than one : individuation's dance*, Durham, Duke University Press, 2013.

MASSUMI Brian,

« L'économie politique de l'appartenance et la logique de la relation », traduit de l'anglais par Isabelle Stengers, in, STENGERS, Isabelle (dir.), *Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1998.

—, *Parables for the virtual : movement, affect, sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.

—, « "Technical mentality" revisited : Brian Massumi on Gilbert Simondon, with Arne De Boever, Alex Murray and Jon Roffe », *Parrhesia*, n°7, 2009.

—, *What animals teach us about politics*, Durham, Duke University Press, 2014.

—, « Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle entretien avec Brian Massumi », entretien réalisé par Erik Bordelau, *Vacarme*, n°77, 2016. [en ligne]
Disponible en ligne : https://vacarme.org/article2948.html

—, *L'économie contre elle-même : vers un art anti-capitaliste de l'événement*, Montréal, Lux Éditeur, 2018.

MÉNIL Alain.

« La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l 'identité ? », *Rue Descartes*, vol. 66, n°4, 2009.

MORIZOT Baptiste,

*Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016. (coll. « Domaine sauvage »)

SÉVÉRAC Pascal (dir.), SAUVAGNARGUES Anne (dir.),

*Spinoza-Deleuze : lectures croisées*, Lyon, ENS Éditions, 2016. (coll. « La croisée des chemins »)

SIMONDON Gilbert,

*L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005. (coll. « Krisis »)

—, « Histoire de la notion d'individu », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.

—, « Notes complémentaires sur les conséquences de la notion d'individuation », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.

—, « Allagmatique », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.

—, « Forme, information et potentiels », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.

—, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2001. (coll. « Aubier philosophie »)

—, *Sur la technique, 1953-1983*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

—, *Cours sur la perception, 1964-1965*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

—, *Imagination et invention, 1965-1966*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

—, « Entretien sur la mécanologie » [1968], texte présenté par Vincent Bontems, *Revue de synthèse*, tome 130, 6e série, n°1, 2009.

SOURIAU Étienne,

*Les différents modes d'existence* [1943], Paris, Presses universitaires de France, 2009. (coll. « MétaphysiqueS »)

STARHAWK,

*Rêver l'obscur : femmes, magie et politique* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, Paris, Cambourakis, 2015. (coll. « Sorcières »)

THURIES Aude,

« L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer », thèse réalisée sous la direction d'Anne Boissière, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2014.

TOUAM BONA Dénètem,

« Lignes de fuite du marronnage. Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », n°70, *Multitudes* 2018.

## • Ressources vidéos et audios

CITTON Yves,

« Spinoza médiologue ? Spinoza écologue ? Discussion de Éthique II, 14-29 », conférence donnée à Paris 8 le 17 mai 2018 dans le cadre du *Séminaire International et Interdisciplinaire de Recherches Spinozistes – Spinoza à Paris 8*.

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=0VtCs-iaFwE

LATOUR Bruno,

« Anthropocene », conférence tenue le 4 mai 2018 à la Haus der Kulturen der Welt. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=UtaEJo-jo8Q

LORDON Frédéric,

« Ce que peut un corps politique. Autour de l'ouvrage *Imperium : structures et affects des corps politiques* (Paris :La Fabrique, 2015) », *Spinoza à Paris 8*, Paris 8, 2015. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=vz4xR-NPcZA

—, « Frédéric Lordon à HEC Débats », *HEC Débats*, Paris, 2016. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=9JwBlI0xf_k

—, « Affects et croyances. Finance, économie, politique », conférence donnée à la Maison du Théâtre d'Amiens le17 novembre 2017 dans le cadre de *CitéPhilo – Lille Hauts-deFrance*.

Disponible en ligne : http://www.citephilo.org/index.php?p=event&id=109

—, « Sortir les parasols », *Tout le monde déteste le Travail*, Paris, 2018. [en ligne]

Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=vZHCSmjppX8

## • Site internet

*Spinoza.fr – une lecture continue de l'Ethique de Spinoza* [en ligne]

Disponible en ligne : http ://spinoza.fr/

# – V – Autres

BECKETT Samuel,

*Cap au pire* [1983], traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991.

BENFEY Otto Theodor,

« August Kekulé and the Birth of the structural Theory of organique Chemistry in 1858 », *Journal of Chemical Education*, n°35, 1958.

CAILLOIS Roger,

*Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

CAUQUELIN Anne,

*L'art du lieu commun : du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.

COMPAGNON Antoine,

« Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? », *Fabula*. [en ligne]
Disponible en ligne : https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php

CHAMBAZ Bernard, HALLÉ Francis,

« Poésie et botanique », *France culture*, émission réalisée par Manour Rafine, 14 octobre 2016. [en ligne]
Disponible en ligne :
https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-botanique-0

FLUSSER Vilém,

*The shape of things : a philosophy od design* [1999], Londres, Reaktion, 2002.

LACARRIÈRE Jacques,

*L'été grec : récit d'une passion grecque*, Paris, Plon, 1998.
—, « L'écologie, une science en herbe ? », [1977] *Stradda*, n°25, 2012.

MONDZAIN Marie-José,

*Voir ensemble. Autour de Jean-François Desanti*, Paris, Gallimard, 2003.

NEYRAT Frédéric,

*La part inconstructible de la Terre : critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016.

PORCHER Jocelyne,

*Vivre avec les animaux : une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, la Découverte, 2011.

PROVENZANO François,

« Doxa », in GLINOER, Anthony (dir.), SAINT-ARMAND, Denis (dir.), *Le lexique socius*, 2014. [en ligne]

Disponible en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/57-doxa

QUESSADA Dominique,

*L'inséparé. Essai sur un monde sans Autre*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

RIBOULET Mathieu,

*Lisières du corps*, Lagrasse, Verdier, 2015.

ROUSSET Jean,

*Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Corti, 1992.

SCHAEFFER Jean-Marie,

*Petite écologie des études littéraires*, Paris, Marchaisse, 2011.

VICAIRE Paul,

« Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 1963.

## • Sites internet

*Spinoza.fr – une lecture continue de l'Ethique de Spinoza*

Disponible en ligne : http://spinoza.fr/

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*

Disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/

*Dictionnaire Littré*

Disponible en ligne : https://www.littre.org/

# TABLE DES FIGURES

*Figure 1*. Croquis d'un saut de Dimitri Jourde....14
*Figure 2*. Les artistes de Fractus V....21
*Figure 3*. Croquis d'étirements de Dimitri Jourde....38
*Figure 4*. Fractus [work in progress] – Tutting par Sidi Larbi Cherkaoui....110
*Figure 5*. Fractus [work in progress] – Floor par Johnny Lloyd....111
*Figure 6*. Vectographie de quelques désirs animant Fractus V....135
*Figure 7*. Les cinq processus chorégraphique de Jo Butterworth....179
*Figure 8*. Essais scénographiques dans la Rode Zaal....243
*Figure 9*. Dimitri Jourde transmet une phrase de la partie au sol des hips à Johnny Lloyd sur le plateau de la Rode Zaal, Patrick Williams observe et imite de loin....275
*Figure 10*. Patrick Williams transmet l'une de ses phrases de hanches à Johnny Lloyd sur le plateau de la Rode Zaal....281
*Figure 11*. Patrick Williams transmet la première phrase de son hip hop à Barcelone....341
*Figure 12*. Patrick Williams transmet la seconde phrase de son hip hop à Barcelone....342
*Figure 13*. Patrick Williams transmet les seconde et troisième phrases de son hip hop à Barcelone....343
*Figure 14*. Filages des hips de Larbi Cherkaoui dans la Rode Zaal....389
*Figure 15*. Explorations et écritures chorégraphiques autour des manipulations....401
*Figure 16*. Répétition des jumpings au Mercat de les Flors....437
*Figure 17*. Capoeira improvisée pendant la répétition de la battle....445
*Figure 18*. Plan des mouvements de la scénographie lors de la transition entre le tutting et le shooting. On peut y observer les dessins des déplacements dans l'espace, la répartition par interprète, la numérotation de chaque plaque ainsi que leur polarité....482
*Figure 19*. Suite. On peut ici observer le début de la formation sur chaque côté de la scène de l'arène au sein de laquelle Dimitri Jourde sera brutalisé. L'espace central d'où les panneaux sont récupérés pour être redisposés constitue l'espace de danse de Dimitri Jourde, le « territoire » s'amaigrissant de celui que l'on frappe avant de le faire fuir....483
*Figure 20*. Solo de Fabian Thomé lors de la résidence de création à Anvers....543
*Figure 21*. Roulade....556
*Figure 22*. Dimitri Jourde se présentant à la terre au cours de la résidence de création anversoise....559
*Figure 23*. Éducatif pour la chute....560
*Figure 24*. Motif....561
*Figure 25*. Dimitri Jourde s'articulant à la terre au cours de la résidence de création anversoise. ....563
*Figure 26*. Transition du solo de Dimitri Jourde au floor material avec Fabian Thomé....583
*Figure 27*. Monster lors de la résidence de création anversoise....618
*Figure 28*. Glissement de la centralité de l'objet esthétique (à gauche) au regard longitudinal porté aux trajectoires des interprètes (à droite)....627
*Figure 29*. Vie intermittente de la compagnie....630

# TABLE DES MATIÈRES

Résumé....4

Remerciements....6

Sommaire....8

Normes d'écriture....10

**Introduction générale.... 13**

Rites de passage....15
Regard-médecin....25
Une morphogénétique de l'interprète....28
Marcher avec les danseurs....39
Corps-à-corps....43
De l'écriture au montage, et retour : fabulations herméneutiques....48
Proposer une micrologie, habiter une atmosphère....51
Germination des corps et du récit....54

Projet / *Fractus V*....65

1. Note d'intention du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui....66
2. Mots du dramaturge Antonio Cuenca Ruiz....70
3. Les membres de la compagnie de *Fractus V*....72
4. Création, tournée et suivi de *Fractus V*....74

**Première partie / Rencontres : trajectoires d'interprètes....81**

Introduction à la 1ère partie. Terrains....82

1ère vidéo. *Fractus [work in progress]*....87

Chapitre I. Juin 2015 : présences spectrales en Catalogne....89

1. Barcelone, studio du Graner, éclat tamisé....92
2. Devenir fragile....94
3. Habiter une compagnie ?....102
4. Des corps habit(u)és....107

Chapitre II. Des corps-pèlerins....117

1. Écologie de désirs....119
2. Collages, post-collages et rumeurs....136
3. Des technicités organiques....152

Chapitre III. Chorégraphier le commun....171

1. Partage d'auctorialité....175
2. Foyers de propagations....183
3. Des onto-champs de bataille....193

Premier bivouac. Souffler dans les fêlures....202

**Deuxième partie / Côte à côte : processus de déphasage.....205**

Introduction à la 2nd partie. Pulsologie.....206

2ème vidéo. *Chœur sauvage*.....213

Chapitre IV. Août-Septembre 2015 : danser dans la bruine.....215

1. Kunst Humaniora, brises humides.....218
2. Assistants : le contremaître et le traducteur.....220
3. Fils d'écritures.....227
4. deSingel, purée de poix et scène-de-montage.....232
5. Mouvements aux frontières.....241

Chapitre V. Techniques anthropologiques.....249

1. Faire compagnie.....253
2. Apprendre à être affecté.....257
3. L'apprenti-bougeur est un descripteur.....269
4. À l'écoute du matériel qui vient : sensibilités allagmatiques.....280

Chapitre VI. Le contemporain comme horizon.....295

1. Suivre le *gingado*.....297
2. Le disciplinaire et le contemporain.....308
3. Danser au gré des spores.....318

Chapitre VII. « Knowing from the inside » : une infraécologie ?.....333

1. Processus d'invention psycho-vitale.....334
2. Écrire une partition de chair et de souffles.....339
3. Turbulences rationnelles.....352
4. La part inconstructible du corps.....358

Chapitre VIII. Micropolitiques du jeu.....371

1. L'embrasement du corps.....374
2. This is not Cherkaoui, this is Cherkaouiesque.....385
3. Sympathies événementielles.....395

Second bivouac. L'étrangéité qui affleure.....408

**Troisième partie / Retrouvailles : rituels de trans'formation.....413**

Introduction à la 3ème partie. Énergétique.....414

3ème vidéo. *Fractus V*.....423

Chapitre IX. Journal de tournée : transformations intermittentes.....425

1. Septembre 2015. De retour d'Anvers : huà shī xíng qì.....426
2. Novembre 2015. Oslo : respirer.....428
3. Janvier 2016. Barcelone : une question de rythme.....434
4. Avril 2016. Suisse : une famille à géométrie variable.....440
5. Juin 2016. Paris : revenir ailleurs.....446
6. Septembre 2016. Amsterdam : ch'air.....448
7. Octobre 2016. Londres : l'œil du cyclone.....454
8. Mai 2017. Lyon : regards extérieurs.....457
9. Mai 2018. Rennes : la vie d'après.....459
10. Septembre 2018. Lyon : le temps des ligaments.....466

Chapitre X. Attiser le foyer de la compagnie.....469

1. Romances.....471
2. « Getting tighter ».....476
3. Re-spectare.....485
4. Le grouillement d'un champ de vie.....491
5. Cycloscape.....502

Chapitre XI. « Keeping [the dance] close to my own heart ».....519

1. Tisser des récits.....521
2. En quête de matériels affectifs.....527
3. Fractales dramaturgiques.....535

Chapitre XII. Battements de c(h)œur.....549

1. Penser la balistique des corps avec Dimitri Jourde.....551
2. Déployer une toile attentionnelle.....567
3. Devenir chimère : vers une organicité collective ?.....581
4. La compagnie ventriculaire.....604

Troisième bivouac. Polyphonier.....612

**Conclusion générale.....617**

Fractures naturantes.....619
*Longitudinalités*.....626
Lignes de régénération.....633

**Bibliographie.....637**

Table des figures.....673

Table des matières.....674

Communauté UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **Lettres et arts du spectacle**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par


## Martin GIVORS


Thèse dirigée par Madame la Professeure **Gretchen SCHILLER**

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts (UMR 5316)**
dans **l'École Doctorale Langues Littératures et Sciences Humaines**

# La compagnie de *Fractus V* (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes

Thèse soutenue publiquement le **21 mai 2019**
devant le jury composé de :

**Madame Sarah ANDRIEU**
Maîtresse de conférences, Université Nice Sophia Antipolis (Membre)
**Madame Isabelle GINOT**
Professeure, Université Paris 8 (Rapporteuse)
**Monsieur Philippe GUISGAND**
Professeur, Université Lille 3 (Président et Rapporteur)
**Monsieur François LAPLANTINE**
Professeur honoraire, Université Lyon 2 (Invité)
**Madame Gay McAULEY**
Honorary research fellow, Royal Holloway University of London (Invitée)
**Madame Julie SERMON**
Professeure, Université Lyon 2 (Membre)

Parfois l'existence ravivait
L'aiguillon du désir
Ou bien l'enfouissait
Au creux des eaux stagnantes

Parfois elle rameutait
L'essor
D'autres fois elle piétinait
L'élan

Souvent l'existence patrouillait
Sur les chemins du vide
Ou bien se rachetait
Par l'embrasement du cœur.

Andrée Chedid,

*Rythmes*

# Sommaire

**Annexe 1. Chronologie du travail de thèse.....7**

Création, tournée et suivi de *Fractus V*.....8

Suivis des compagnies Yoann Bourgeois, Arrangement Provisoire, Rhizome & Peeping Tom.....13

« L'invisible en jeu ».....15

**Annexe 2. Générique de *Fractus V*.....17**

**Annexe 3. Biographies officielles des artistes de *Fractus V*.....21**

Sidi Larbi Cherkoui.....22

Soumik Datta.....24

Dimitri Jourde.....26

Johnny Lloyd.....28

Kaspy N'dia.....29

Woojae Park.....30

Fabian Thomé Duten.....32

Patrick 'Twoface' Williams Seebacher.....34

Shogo Yoshii.....35

**Annexe 4. Aperçu génétique des séquences du spectacle.....37**

**Annexe 5. Textes du spectacle.....45**

**Annexe 6. Séquençage de la captation de *Fractus [work in progress]*.....51**

**Annexe 7. Séquençage du documentaire *Chœur sauvage*.....55**

**Annexe 8. Séquençage du film du spectacle *Fractus V*.....63**

**Annexe 9. Entretiens avec les artistes.....71**

Chronologie.....72

Sidi Larbi Cherkaoui.....75

« Trajectoire d'interprète » réalisé le 31 août 2015 à Anvers.....76

« Expérience de la scène » réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone.....83

Dimitri Jourde.....95

« Trajectoire d'interprète » réalisé le 3 juin 2015 à Paris.....96

« Matrice sensorielle » réalisé le 20 août 2015 à Anvers.....104

« Expérience de la scène » réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo.....123

« Traversée » réalisé le 16 septembre 2016 à Amsterdam.....138

Johnny Lloyd.....155

« Matrice sensorielle » réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers.....156

« Traversée » réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse.....164

Fabian Thomé Duten.....173

« Trajectoire d'interprète » réalisé le 20 août 2015 à Anvers.....174

« Mutation » réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo.....182

« Traversée » réalisé le 15 septembre 2016 à Amsterdam.....186

Patrick 'Twoface' Williams Seebacher.....198

« Trajectoire d'interprète » réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone.....199

« Expérience de la scène » réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone.....201

Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii.....209

« Expérience de la scène » réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone.....210

Kaspy N'dia.....217

« Expérience de la scène » réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone.....218

# ANNEXE 1.

## CHRONOLOGIE DU TRAVAIL DE THÈSE

Sont présentés ci-après l'intégralité des suivis de création/tournée effectués dans le cadre de la thèse, ainsi que les ateliers de recherche-expérimentation menés dans le cadre du projet « L'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène » (co-conduit avec Claire Besuelle, avec le soutien de Gabriele Sofia et Daria Lippi).

# Création, tournée et suivi de *Fractus V*

**2002 –** Dimitri Jourde rencontre Sidi Larbi Cherkaoui au Théâtre de la Ville à Paris après une représentation du spectacle *D'avant*.

**2013 –** Johnny Lloyd rencontre Sidi Larbi Cherkaoui à Buenos Aires alors que ce dernier est occupé à la création de *Milonga*.

**2013, juillet –** Sidi Larbi Cherkaoui rencontre Fabian Thomé Duten à Macao alors que celui-ci danse et chorégraphie pour le spectacle *TABOO* produit par Franco Dragone.

**2013, dernière semaine du mois de décembre –** Après l'avoir repéré sur Youtube, Sidi Larbi Cherkaoui retrouve Patrick Williams à Tokyo pour une session d'improvisation.

## *Fractus [work in progress]*

**2014, 1er semestre** – Première résidence de création pour *Fractus [work in progress]* à l'Espace Marie Chouinard de Montréal avec Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd.

**2014, 1er semestre (plus tard) –** Deuxième résidence de création pour *Fractus [work in progress]* au Baerum Kulturhus à proximité d'Oslo avec Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd, les musiciens Shogo Yoshii et Woojae Park, ainsi que l'assistant-danseur-musicien Kazutomi 'Tsuki' Kozuki.

**(2014, mars –** Sidi Larbi Cherkaoui retrouve Fabian Thomé Duten à Bruxelles pour une session d'improvisation.**)**

**2014, 3 mai 2014 –** Présentation de *Fractus [work in progress]* à Wuppertal pour le 40eme anniversaire de la compagnie Pina Bausch.

**2015, 3 juin –** Je rencontre Dimitri Jourde au Théâtre de la ville de Paris à l'occasion d'une représentation de *Celui qui tombe* de Yoann Bourgeois. Quelques jours après notre discussion, l'acrobate négocie avec Sidi Larbi Cherkaoui ma présence pour quelques journées à Barcelone pour la première résidence de création de *Fractus V*.

## *FRACTUS V*, CRÉATION

**2015, seconde moitié du mois de juin –** Première résidence de création pour *Fractus V* dans le studio du Graner à Barcelone, avec les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé Duten, Patrick Williams Seebacher, les musiciens Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii, et l'assistant à la mise en scène Jason Kittelberger.

**2015, du 16 au 21 juin –** J'arrive au Graner pour les premiers jours de répétitions. À leur issue, Sidi Larbi Cherkaoui accepte que je vienne suivre la création du spectacle à Anvers.

**2015, du 6 août au 15 août –** Deuxième résidence de création de *Fractus V* au Kunst Humaniora d'Anvers.

**2015, 11 août –** J'arrive à Anvers pour suivre la résidence de création.

**2015, du 18 août au 15 septembre –** Troisième résidence de création de *Fractus V* sur la scène de la Rode Zaal (Campus International des Arts – deSingel) à Anvers.

**2015, du 16 au 24 septembre –** Huit représentations de *Fractus V* au deSingel d'Anvers (avec un seul jour de relâche).

**2015, 19 septembre –** Je rentre à Grenoble, après avoir assisté aux trois premières dates.

## *FRACTUS V*, TOURNÉE

*La tournée comptabilise actuellement 77 dates, et 4 sont encore à venir cette saison.*
*Les 27 dates suivies dans le cadre du travail de terrain sont marquées d'un [TERRAIN]*

- 2015

**2015, du 16 au 24 septembre [TERRAIN] –** deSingel, Anvers (Belgique)

**2015, du 23 au 25 octobre** – Tanzhaus, Düsseldorf (Allemagne) Kaspy N'dia rejoint l'équipe des musiciens de *Fractus V* à Düsseldorf après l'obtention de son visa.

**2015, du 10 au 11 novembre** – Concertgebouw Brugge, Bruges (Belgique)

**2015, du 13 au 14 novembre** – Stadsschouwburg Groningen, Groningen (Allemagne)

**2015, 18 novembre [TERRAIN]** – Baerum Kulturhus, Oslo (Norvège)

**2015, du 2 au 3 décembr**e – Stuk, Louvain (Belgique)

- 2016

**2016, du 6 au 7 janvier** – Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Luxembourg (Luxembourg)

**2016, du 14 au 17 janvier [TERRAIN]** – Mercat de les flors, Barcelone (Espagne)

**2016, du 11 au 12 février** – Schauspielhaus Köln, Köln (Allemagne)

**2016, 24 mars –** L'Alb'Oru, Bastia (France)

**2016, 18 avril** – Gessner Allee, Zurich (Suisse)

**2016, 21 avril [TERRAIN]** – Dampfzentrale Bern, Berne (Suisse)

**2016, du 23 au 24 avril [TERRAIN]** – Kaserne, Bâle (Suisse)

**2016, 27 avril [TERRAIN] –** Château-Rouge, Annemasse (France)

**2016, 29 avril** – Théâtre du Jorat, Mézières (Suisse)

**2016, 3 mai** – Staatstheater Darmstadt, Darmstadt (Allemagne)

**2016, du 7 au 9 juin [TERRAIN]** – La Villette, Paris (France)

**2016, 17 juin** – Ludwigsburger Schlossfestpiele, Ludwigsburg (Allemagne)

**2016, du 10 au 11 septembre** – Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (Pays-Bas)

**2016, du 13 au 14 septembre [TERRAIN]** – Internationaal Theater Amsterdam, Amsterdam (Pays-Bas)

**2016, du 17 au 19 octobre [TERRAIN] –** Participation à un entraînement donné par Dimitri Jourde au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

**2016, du 27 au 28 octobre [TERRAIN]** – Sadler's Wells, Londres (Grande-Bretagne)

**2016, 15 novembre** – Wexner Center of the Arts, Columbus (Etats-Unis)

**2016, du 18 au 19 novembre** – National Arts Centre, Ottawa (Canada)

- 2017

**2017, du 20 au 21 janvier** – Festpielhaus Sankt-Pölten, Sankt-Pölten (Autriche)

**2017, 1 avril –** TANDEM Hippodrome de Douain Douai (France)

**2017, du 16 au 19 mai [TERRAIN]** – Maison de la Danse, Lyon (France)

**2017, 28 mai** – Forum Karlin, Prague (République Tchèque)

**2017, 9 juin** – L'Arsenal, Metz (France)

**2017, du 26 au 27 septembre** – Romaeuropa Festival, Rome (Italie)

**2017, du 11 au 14 octobre** – Kampnagel Internationale Kulturfabrik, Hambourg (Allemagne)

- 2018

**2018, 2 février** – Opéra de Rouen, Rouen (France)

**2018, du 21 au 22 février** – Anthéa, Antibes (France)

**2018, du 22 au 26 mai [TERRAIN]** – Théâtre National de Bretagne, Rennes (France)

**2018, du 11 au 15 juillet** – Jacob's Pillow Festival, Becket (Etats-Unis)

**2018, 12 septembre** – Le Temps d'Aimer la danse, Biarritz (France)

**2018, 15 septembre** – Stadsschouwburg Utrecht, Utrecht (Pays-Bas)

**2018, 21 septembre** – De Warande, Turnhout (Belgique)

**2018, 29 septembre –** *Eins, Zwei, Drei* de Martin Zimmermann au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, créé et interprété avec Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon.

- À venir en 2019

**2019, du 7 au 9 mars [TERRAIN]** – deSingel, Anvers (Belgique)

**2019, 22 mars** – Sava Centar, Belgrade (Serbie)

# Suivis des compagnies Yoann Bourgeois, Arrangement Provisoire, Rhizome & Peeping Tom

**2014, 1er semestre –** Je rencontre l'artiste de cirque Yoann Bourgeois et la danseuse Marie Fonte dans le cadre de la réalisation de mon second mémoire « Transmettre un spectacle, transmettre une présence ? Analyse de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens ».

**2014, été –** Création de *Celui qui tombe* par la compagnie Yoann Bourgeois à Grenoble, avec Mathieu Bleton, Julien Cramillet, Marie Fonte, Dimitri Jourde, Elise Legros et Vania Vaneau.

**2015, 3 juin –** Je rencontre Dimitri Jourde puis Vania Vaneau au Théâtre de la ville de Paris à l'occasion d'une représentation de *Celui qui tombe*.

**2016, 23 mars** – Entretien avec le chorégraphe Franck Chartier de la compagnie Peeping Tom dans le cadre de la tournée de *Vader* (2014) à Échirolles.

**2016, 3, 8, 9, 10, 15 et 16 septembre** – Suivi de la création de la *Fugue Trampoline Variations n°4* par Yoann Bourgeois, avec Jonathan Guichard, Lucas Struna, Maxime Reydel et Mathieu Bleton. Je réalise un entretien avec trois des interprètes.

**2016, du 14 au 15 octobre –** Représentations de *Celui qui tombe* à la MC2 de Grenoble.

**2016, du 14 au 18 novembre –** Représentations de *Tentatives d'approches d'un point de suspension* de Yoann Bourgeois, avec Yoann Bourgeois, Neta Oren, Estelle Clément-Béalem et Raphaël Defour au Théâtre du Vieux Saint-Étienne à Rennes.

**2016, du 2 au 4 décembre –** Représentations de *Celui qui tombe* au théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines.

**2017, du 16 au 19 janvier** – Participation à un entraînement de trampoline donné par Yoann Bourgeois au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

**2017, du 5 au 7 mars –** Représentations de *Minuit* de Yoann Bourgeois, avec Yoann Bourgeois, Marie Fonte et Jean-Baptiste André à la Maison de la Danse de Lyon.

**2017, du 10 au 11 mars** – Représentations de *Celui qui tombe* au théâtre de Narbonne.

**2017, du 20 au 24 mars** – Participation à un entraînement de trampoline donné par Damien Droin au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

**2017, 12 avril** – Réalisation d'un entretien « Traversée » d'auto-confrontation avec Vania Vaneau à l'aide de la captation de son spectacle *Blanc* (2014, compagnie Arrangement Provisoire)

**2017, 21 avril –** Rencontre et entretien avec l'artiste de cirque Chloé Moglia au Théâtre d'Alfortville à l'occasion de la soirée *Suspensions* avec Yoann Bourgeois & Marie Fonte (numéros « La balance de Lévité » et « Fugue-balles »), Jean-Baptiste André (« Dis-moi ce que tu vois, je te dirai » / Association W) et Chloé Moglia (« Opus corpus » / Cie Rhizome).

**2017, 22 avril –** Réalisation d'un entretien avec la chorégraphe Gabriela Carrizzo et l'acteur Simon Versnel de la compagnie Peeping Tom. J'assiste ensuite aux répétitions puis à la représentation du spectacle *Moeder* (2016).

**2017, du 4 au 7 mai** – Participation à un entraînement de trapèze fixe/Nei Gong/Systema donné par Chloé Moglia au Centre Chorégraphique National 2 de Grenoble.

# « L'invisible en jeu »

**2017, du 27 juin au 2 juillet –** L'invisible en jeu : atelier #1 à l'Ancien Monastère de Sainte-Croix aux alentours de Die.

**2017, 27 octobre –** L'invisible en jeu : atelier #2 « Energie & Martialité » à l'Université de Lille 3

**2017, du 13 au 15 novembre –** L'invisible en jeu : atelier #3 « Correspondre en marchant : gravité, animisme, rituel » au Centre de Développement Chorégraphique Le Pacifique de Grenoble

**2018, 15 mars 2018 –** L'invisible en jeu : atelier #4 « Expériences de la marche : quelles attentions en jeu ? » au Parc de la Villette à Paris

**2018, 12 avril –** L'invisible en jeu : atelier #5 « Des concepts pour penser l'énergie » à l'Université Toulouse II

**2018, 18 et 19 juin –** L'invisible en jeu : atelier #6 « L'énergie, une sensation politique ? » au Centre National des Arts et des Cultures Le Magasin des Horizons à Grenoble

Toutes les informations sur le site internet du Collectif Equinoxe

https://www.collectifequinoxe.com/

# ANNEXE 2.

## GÉNÉRIQUE DE *FRACTUS V*

Extrait du site internet de la compagnie

http://www.east-man.be/fr/14/72/Fractus-V

**Choreography**
Sidi Larbi Cherkaoui

**Dance**
Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé Duten, Patrick Williams Seebacher (TwoFace)

**Live music**
Shogo Yoshii, Woojae Park, Kaspy N'dia, Soumik Datta

**Music composition**
Shogo Yoshii, Woojae Park, Sidi Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Soumik Datta

**Rehearsal director/assistant choreographer**
Jason Kittelberger

**Vocal coach**
Christine Leboutte, Steve Dugardin

**Dramaturgy**
Antonio Cuenca Ruiz

**Words**
Noam Chomsky, Alan Watts

**Set design**
Herman Sorgeloos, Sidi Larbi Cherkaoui

**Costume design**
Sumire Hayakawa

**Implementation set**
Patrick ‘Sharp’ Vanderhaegen, Martin Baarda

**Light design**
Krispijn Schuyesmans

## Sound design
Jef Verbeeck

## Wardrobe
Elisabeth Kinn Svensson, Caroline Wittemans

## Technical director
Patrick 'Sharp' Vanderhaegen

## Technical coordinator
Tom Van Aken

## Technician
Janneke Hertoghs, Jef Verbeeck, Mathias Batsleer

## Production / tour manager
Arnout André de la Porte, Lars Boot

## Producer
Eastman

## Co-producer
deSingel International Arts Campus (Antwerp), Migros Culture Percentage Dance Festival Steps (Zürich), Sadler's Wells (London), PINA40 (Wuppertal), Baerum Kulturhus (Oslo), Tanzhaus NRW (Düsseldorf), Schauspiel Köln, National Arts Centre (Ottawa), Wexner Center for the Arts at the Ohio State University (Columbus), Ludwigsburger Schlossfestspiele, La Villette (Paris), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

## With the support of
Flemish authorities, BNP Paribas Foundation

## Thanks to
Circuit-Est centre chorégraphique (Montreal), Espace Marie Chouinard (Montreal), Royal Ballet Flanders (Antwerp), Mercat de les Flors (Barcelona)

## Second cast
Giuliano Modarelli, Elias Lazaridis, Jason Kittelberger, Shawn Fitzgerald Ahern

# ANNEXE 3.

## BIOGRAPHIES OFFICIELLES DES ARTISTES DE *FRACTUS V*

Les textes présentés ci-dessous sont extraits du document de presse de la Compagnie Eastman. Ils retracent dans leurs grandes lignes les parcours des artistes en mentionnant les différentes compagnies et créations auxquelles ils ont participé.

Les textes relatifs aux musiciens sont en langue anglaise, les autres en langue française.

# Sidi Larbi Cherkoui

Danseur et chorégraphe

Sidi Larbi Cherkaoui a débuté comme chorégraphe en 1999 dans *Anonymous Society*, une comédie musicale contemporaine d'Andrew Wale. Depuis lors, il a signé plus de 50 chorégraphies, qui lui ont valu une série de prix parmi lesquels deux Oliviers Awards, trois titres de meilleur chorégraphe de l'année par le magazine Tanz (2008, 2011, 2017) et le Kairos Prize pour sa vision artistique et sa recherche d'un dialogue culturel (2009).

Sidi Larbi Cherkaoui a réalisé ses premières chorégraphies en tant que membre du collectif Les Ballets C de la B – *Rien de Rien* (2000), *Foi* (2003), *Tempus Fugit* (2004). Parallèlement, il a collaboré à divers projets qui ont élargi et consolidé sa vision artistique : *d'avant* (2002) avec Damien Jalet et la compagnie Sasha Waltz & Guests ; *zero degrees* (2005) avec Akram Khan. De 2004 à 2009, il est basé à Anvers en tant qu'artiste en résidence au Toneelhuis où il a créé les productions *Myth* (2007) et *Origine* (2008).

2008 voit la première de *Sutra* a Sadler's Wells. Cette production avec l'artiste Antony Gormley et les moines Shaolin, récompensée de nombreux prix, continue sa tournée dans le monde avec un grand succès. Après sa première pièce en Amérique du Nord, *Orbo Novo* (Cedar Lake Contemporary Ballet) et une série de duos comme *Faun* (présentée à Sadler's Wells dans le cadre de *In the Spirit of Diaghilev*) ou *Dunas* avec la danseuse de flamenco María Pagés (2009) il crée sa propre compagnie Eastman, en résidence au deSingel Campus d'Arts international (Anvers).

De sa réunion avec le chorégraphe Damien Jalet et Antony Gormley au printemps 2010 nait *Babel(words)* qui gagne un prix Olivier. La même année il crée Rein, un duo avec Guro Nagelhus Schia et Vebjørn Sundby, *Play*, duo avec la danseuse de Kuchipudi Shantala Shivalingappa et *Bound*, un duo pour Shanell Winlock et Gregory Maqoma dans le cadre de *Southern Bound Comfort*. En 2011 il crée *TeZukA* et *Labyrinth* (pour le Ballet National Néerlandais). En 2012 il crée *Puz/zle* qui lui vaut un second prix Olivier. Dans le courant de cette année il travaille avec Joe Wright sur son film *Anna Karenina* pour lequel il assure la chorégraphie.

En 2013 ont lieu les premières de *4D* et 生长 *genesis* au sein de sa compagnie, ainsi que la création de *Boléro* (co-créé avec Damien Jalet et Marina Abramović) à l'Opéra de Paris et celle de *m¡longa* pour Sadler's Wells. Il rejoint également Joe Wright pour la mise en scène de *A Season in the Congo* au théâtre Young Vic. En 2014, il crée *Noetic* pour la GöteborgsOperans Danskompani, *Mercy* (issu de *Solo for Two*) pour Natalia Osipova et Ivan Vasiliev (au London Coliseum) et il met en scène son premier opéra, *Shell Shock*, pour La Monnaie, avec la musique de Nicholas Lens et les textes de Nick Cave. Il crée aussi *Harbor Me* pour le L.A. Dance Project.

En Janvier 2015 a lieu la première de *Pluto* à Tokyo, où il met en scène une nouvelle adaptation au théâtre du manga d'Urasawa, produite par le Bunkamura. Il continue en Allemagne avec la chorégraphie de *l'Oiseau de Feu* de Stravinsky pour les Ballets de Stuttgart. En août dernier, Sidi Larbi Cherkaoui assure la chorégraphie du mouvement pour *Hamlet*, mis en scène par Lynsdey Turner à Londres avec la participation de Benedict Cumberbatch. La première de *Fractus V*, une pièce sur la rupture naturelle nécessaire pour grandir et devenir plus fort, a lieu en septembre 2015 à Anvers et le spectacle est actuellement en tournée internationale.

Depuis 2015, Sidi Larbi Cherkaoui a été récemment nommé directeur artistique du Royal Ballet Flanders, où il a créé *Fall* (2015), *Exhibition* (2016) et *Requiem* (2017). Il associe ce fonction à la direction artistique de sa compagnie Eastman, et il continue à produire de nouvelles oeuvres avec l'entourage artistique de ce compagnie, par exemple *Qutb* (2016), un trio commandé par Natalia Osipova, *Icon* (2016) pour GöteborgsOperans Danskompani et *Mosaic* (2017) pour Martha Graham Dance Company. Il faisait la mise en scène des opéras *Les Indes galantes* (2016) pour le Bayerische Staatsoper, *Satyagraha* (2017) pour Theater Basel et *Pelléas et Mélisande* (2018) avec Damien Jalet et Marina Abramović pour Opera Vlaanderen. Sidi Larbi Cherkaoui est artiste associé à Sadler's Wells, Londres et au Théâtre National de Bretagne, Rennes.

# Soumik Datta

Musicien

Soumik Datta is a British Indian composer and virtuoso Sarod player – 19 stringed fretless instrument. Dubbed 'British Sarod Maestro' (Time Out), Soumik has composed and released six albums through his own label. He first made his mark with his debut record 'Fretless' which showcased him as 'a magnificent Indian classical Sarod player with a rare melodic awareness', The Times of India. While Soumik continued to present classical concerts, he began expanding and collaborating on new forms. His latest creation is 'cinematic and explores a fertile area somewhere between Radiohead, Pink Floyd and Indian classical music', Songlines.

Soumik was trained by the Sarod legend, Pandit Buddhadev Das Gupta while completing his Masters in Composition at Trinity College of Music. His charity Soumik Datta Arts is chaired by Sir David Green, KCMG, and is a platform to showcase new talent and innovative collaborations. 2014 saw Soumik both as a soloist as he braved the world's first contemporary Sarod concerto (commissioned by the BCMG) and equally as a composer as he rescored Oscar award-winning director Satyajit Ray's 1960's epic *Goopy Gayne Bagha Gyne* for the Scottish Chamber Orchestra.

Supported by the British Council, Soumik (pronounced Sho-mik) has toured internationally, presented his music at TED Global, performed with Beyonce, Jay-Z, Bill Bailey, Nitin Sawhney, Anoushka Shankar, Talvin Singh, Joss Stone and Shankar Mahadevan bringing the ancient Sarod into a global arena. Connecting his roots in Indian music with a bold, progressive attitude, he is considered 'one of biggest new music talents in Britain', Vogue. Download Soumik Datta's latest album *Anti Hero*, which he is giving away for free, here on the home page : soumikdatta.com.

# Dimitri Jourde

Danseur

Né en octobre 75 à Paris, Dimitri est poussé dès ses neuf ans vers l'école du cirque d'Annie Fratellini par ses parents espérant ainsi canaliser son énergie et calmer ses prises de risque inconsidérées. D'abord pris comme un espace de jeux, il prendra goût au cirque et à l'apprentissage de l'acrobatie. Il déménage à Champigny sur Marne en même temps que son entrée à la grande école où il découvrira le hip hop, breakdance et tout ce qui va avec…

Il entre à l'école du Cirque de Rosny sous bois puis de Châlons en Champagne communément appelée le CNAC. Là il découvre la danse contemporaine, la capoeira et suit l'enseignement de Pierre Doussaint qui lui donnera l'envie de persévérer dans cette voie. Il en sort en 1998 avec le spectacle « c'est pour toi que je fais ça » mis en scène par Guy Alloucherie et participe à la création de la compagnie « le Cirque Désaccordé ». L'année d'après il rejoint le collectif chorégraphique Kubilai Khan Investigations avec lequel il expérimente et invente son propre vocabulaire à la jonction de ses différentes techniques et rencontres.

Il crée avec Kubilai Khan Investigations, Soy (1999), Poko Dance (2001), Mecanica Popular (2002), Gyrations of Barbarious Tribes (2005). Avec François Verret, Chantier Musil (2003), Sans Retour (2006). Avec Zéro Visibility corp, *It's only a rehearsal* (2003), *I have a secret to tell you (please) leave with me* (2006). Avec Sidi Larbi Cherkaoui, *Apocrifu* (2007) et *Fractus* (2015) ; avec Zimmerman & De Perrot : *Hans was Heiri* (2011). En collaboration avec la compagnie MPTA, il crée le solo *XEBECHE* en 2010. En 2011, il assiste la création de *UTOPISTES,* oeuvre dédiée au Theâtre des Célestins a Lyon. Il assiste Sidi Larbi Cherkaoui sur le Film de Joe Wright, Anna Karenine.

En 2014, il participe à *Celui qui tombe* de Yoann Bourgeois et en 2015 à *The Guest* de Zero Visibility Corp.

# Johnny Lloyd

Danseur

Pendant 15 ans, Johnny Lloyd a voyagé de par le monde comme danseur de Lindy Hop et prof de Charleston. Ses domaines se sont peu a peu élargis à la plupart des danses issues de la culture Afro-Américaine, diverses formes de Hip Hop inclues. En 2003 il crée son premier solo *Accidental Artist* , qui fut très bien accueilli par la critique. Après avoir autoproduit plusieurs spectacles de dance il reçoit le soutien de l'Office de la culture Allemand pour créer de grandes productions de danse en co-production avec le Kampnagel de Hambourg. En 2007 il est appelé par la chorégraphe contemporaine allemande Antie Pfundtner.

Il commence aussi a chorégraphier des spectacles pour des artistes de Hip Hop d'avant-garde comme Fettes Brot, Die Artze, Sammy Delux et Juli. En Allemagne, Johnny a créé plus de dix pièces de danse, toutes très bien reçues, et a travaillé en tant que chorégraphe invité pour plusieurs théâtres municipaux.2013 voit le début de sa collaboration avec Sidi Larbi Cherkaoui : Il danse dans M¡ *longa* et 生长 *genesis* et en 2014 , il travaille en tant qu'assistant chorégraphe pour la création de *Kurios,* Cirque du Soleil. Par la suite, il danse dans l'opéra *Shell Shock* - La Monnaie - a Bruxelles et en 2015, il participe à la dernière pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, *Fractus V.* En 2014 Johnny crée Traces , une pièce de hip hop contemporain, avec Andre Grekhov et le Partktheater. Sa production suivante, *Other Tales from the Underground* avec Ksenia Parkhatskaya, Ruben Garcia Arabit, Nemo Oeghoede et Andre Grekhov sera présentée au Parktheater en 2016.

# KASPY N'DIA

Musicien

Kaspy N'dia (né en 1983) obtient son diplôme en art musical à l'Institut National des Arts à Kinshasa en 2010. Il travaille avec la Croisade Nationale Drépanocytose (CND) dans la sensibilisation pour la lutte contre la drépanocytose à Kinshasa jusqu'en 2012.

Kaspy est actuellement chercheur au Centre d'Etudes et de Recherches sur les Valeurs Africaines (CERVA/RDC) et en même temps encadreur à L'Oeuvre de Suivi, d'Encadrement et de Protection des Enfants de la Rue (OSEPER) à Kinshasa.

En 2013, il joue dans la pièce *A Season in the Congo* d'Aimer Cesaire, mis en scène par Joe Wright et co-dirigé par Sidi Larbi Cherkaoui, et dans 生长 *genesis* du même chorégraphe. Il est actuellement en tournée avec *Fractus V*, la nouvelle production d'Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui.

# Woojae Park

Musicien

Woojae graduated from the Korea National University of Arts and was a winner of the National Korean Music Competition. His two recitals were sponsored by the Korean Cultural Heritage Foundation (Contemporary Korean Music, Geomungo Four New Face, 2005) and the ARCO gallery (Here and Now, 2006) and he was invited as a young soloist by the Nangye Korean Music Festival.

Woojae developed his own plectrum, used to play a Korean harp, and also developed stroke styles that use the plectrum and bow. Through these playing styles he created a unique world of music and creativity, and expanded the performance boundary of the geomungo (six-stringed Korean zither instrument).

He has also worked with modern choreographers such as Sidi Larbi Cherkaoui, Nam Jin Kim and Seung Yeup Hong, and has been in charge of composition and music performance. With Cherkaoui he collaborated on *49-Jae* and *TeZukA*.

In 2014 his solo album, *Geomungo Extension*, was released. This eclectic album has revolutionized geomungo music and elevated it to the world stage with four songs -"Passivity", "Elation", "Morphosis" and "Caress", displaying Park's unique stroke

technique and bow utilization that transforms the geomungo from an instrument you pluck into one that reverberates with the strokes of a bow. In 2015 he worked with L.A. Dance Project 3 for *Harbor Me* and with the National Dance Company of Korea for *Ceremony 64* as musical director.

He has worked with the music group The Baramgot Ensemble, directed by Won Il. The ensemble excels in both the playing of improvised folk music (sinawi) and the interpretation of various contemporary styles, and is acknowledged as the most creative and important music group in Korea today.

# FABIAN THOMÉ DUTEN

Danseur

Fabian fait ses premier pas de danse à l'âge de 7 ans, en intégrant l'école de Catalina Gomez. En 1999, poussé par sa passion, il poursuit sa formation à Madrid au sein du "Real Conservatorio Professional de Danza de Madrid" et en sort en 2004 diplômé supérieur de Danse Espagnole et Flamenco. C'est alors qu'il s'envole et incorpore les plus grandes compagnies, travaillantau côté de maitres de danse espagnole et flamenco de renom, tel Joaquin Cortes(2004-2005), Rafael Amargo (2005-2009 - Premier danseur), Lola Greco…

A coté de ses talents de danseur et interprète, Fabian se met au défi de réaliser ses propres chorégraphies, reflétant son style qu'il qualifie de fusion entre la danse espagnole, le flamenco et le contemporain. Ainsi en 2006, il produit son premier spectacle pour le festival de Saint Jean de Luz , France. En 2009, son travail est consacré en gagnant le second prix de chorégraphie solo au 18ème "Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco de Madrid" ainsi que le premier prix Scénique pour *Asi me Siento* .

En 2011, plus décidé que jamais à affirmer sa touche personnelle et son style unique, Fabian décide d'ouvrir les portes de sa compagnie : La Compagnie F.T., avec *Desde el*

*Sofa,* un spectacle de danse et théâtre. Cette même année, il remporte le second prix de chorégraphie au 20ème "Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco de Madrid", avec *Del juego a la Pelea* (extrait de *Desde el Sofa* ).

En 2012, Fabian est découvert par Franco Dragonne, et l'invite à participer comme chorégraphe et danseur dans sa nouvelle production *TABOO* à Macao.

En 2013, de retour en Europe, Fabian a l'occasion de travailler avec et entre autres la Compagnie Elephant in the Black Box Company (Jean Philippe Dury), Sharon Fridman Carlos Fuentes. Tout au long de ces expériences, il se rend compte qu'il veut aller plus loin dans cette nouvelle voie et sa recherche chorégraphique.

En 2014, il présente son nouveau travail *Entre Sombras* (Assistant Artistique : Carlos Fuentes) qui traite des differents blocages humain, physiques et mentaux. Grâce à cette nouvelle approche, il gagne le prix de la Meilleur Interprétation au concours International Chorégraphique Burgos/New York et est invité à de nombreux festivals : Mas Danza (Iles Canaries), Talent Madrid, Festival Zinegoak (Bilbao), Tel Aviv…

En Fevrier 2015, il intègre la dernière production de Arantxa Sagardoy et Alfredo Bravo : *Sibil.la* en Suisse puis en Juin il rejoint la companie Eastman, pour le nouveau spectacle *Fractus V* , mis en scène et chorégraphié par Sidi Larbi Cherkaoui.

# Patrick 'Twoface' Williams Seebacher

Danseur

Patrick Williams Seebacher, mieux connu sur la scène de danse urbaine sous le nom de TwoFace, découvre sa passion pour la danse a 19 ans. Né à Munich, il est d'abord remarqué sur la scène hip hop en Allemagne pour ses techniques exceptionnelles de styles urbains tels que le popping, tutting waving etc.

Son ambition en tant que danseur le mène a participer a de diverses compétitions qui furent le début de sa réputation internationale, non seulement comme danseur mais aussi comme artiste. Il est vainqueur de nombreuses « battles » comme SDK, The Notorious IBE, World of Dance et devient très sollicité a participation comme membre de jury.

Venant d'un milieu urbain, il est souvent appelé à faire des apparitions commerciales pour la télévision ou les clips musicaux, mais, très vite, il y préfère les salles de théâtre.

En tant que performer, il a travaillé avec Marlou Airodo sur *Irgendwo* et participe à *? Culture* par Patrizia Novorol. Il a également dansé dans *Zwölf' Kultur trifft Quartier* par Lorca Renoux et *Ronin – made in Germany* par Takao Baba. Patrick danse dans *Fractus V* (2015) de Sidi Larbi Cherkaoui, produit par Eastman, qui marque le début d'une collaboration prolongée, poursuivie par *Les Indes Galantes* (2016), *Icon* (2016) et *Satyagraha* (2017).

# SHOGO YOSHII

Musicien

Shogo Yoshii was a member of taiko performing arts ensemble Kodo. He entered the Kodo Apprentice Centre in 2003 and became a Kodo member in 2007.

On stage, he is featured on taiko drums, metallic percussion, bamboo flutes, kokyu (Japanese violin) and in dance pieces. In 2010, he joined the musical ensemble of *Babel (words)*, choreographed by Sidi Larbi Cherkaoui and Damien Jalet.

In the same year, he was music director and performer in Arte y Solera's flamenco piece, *Dojoji*. His original composition *Sora* is used in a textbook for Japanese elementary school students.

He is also involved in Cherkaoui's performance *Noetic* and is currently touring with *Fractus V*, the newest production of Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui.

# ANNEXE 4.

## APERÇU GÉNÉTIQUE DES SÉQUENCES DU SPECTACLE

**Légende**

[FWP] : captation de *Fractus [work in progress]*

Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Woojae Park, Shogo Yoshii

[CSG] : documentaire *Choeur sauvage*

Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Dimitri Jourde, Jason Kittelberger (assist.), Elias Lazaridis (assist.), Johnny Lloyd, Kaspy N'dia, Fabian Thomé, Woojae Park, Shogo Yoshii

## SANCTUS

Chant religieux en latin transmis lors de la résidence de création par Larbi Cherkaoui.

## COLLAPSE

Matériel [FWP] – 3'30 – 6'

La séquence est écrite pour *Fractus [work in progress]* par les trois danseurs puis transmise à Fabian Thomé pour *Fractus V*.

## CHOMSKY I

Matériel [FWP] – 19'15 – 21'15

La séquence écrite collectivement pour *Fractus [work in progress]* par les trois danseurs.

## FLAMENCO

Le matériel est écrit par Fabian Thomé, d'abord avec Shogo Yoshii [CSG : 14'30 – 16'40], puis avec Soumik Datta, lors de la résidence de création. Il est ensuite transmis à Larbi Cherkaoui.

Elias Lazaridis fut le principal traducteur des échanges entre le danseur madrilène et les musiciens.

## DÉCOR I

La séquence est écrite lors de la résidence de création, puis revue au printemps 2016 lors de la tournée en Suisse.

## TUTTING

Inspiration [FWP] – 21'15 – 22'45

Le premier duo entre Larbi Cherkaoui et Patrick Williams est écrit lors d'une session de rencontre/travail entre les deux artistes au Japon en décembre 2014, puis affiné lors de la résidence de création de *Fractus V*.

Les trio, quator et quintet qui suivent sont inspirés d'une danse de *Fractus [work in progress]*. Certaines phrases sont écrites collectivement, beaucoup sont issues d'un matériel de tutting apporté par Patrick Williams.

## DÉCOR II

La séquence est écrite lors de la résidence de création puis ré-écrite lors de la tournée.

## SHOOTING

La séquence est écrite lors de la résidence de création par l'ensemble des artistes.

Initialement, la danse se construisait sur des manipulations d'un Dimitri Jourde-marionnette (voir « Manipulation » dans [CSG : 20' - 23'15]) Les manipulations deviennent des coups de pistolet quelques jours avant la première.

## SOLO DE DIMITRI JOURDE & CHOMSKY II

Matériel [FWP] – 6' – 9'30

Le matériel est écrit par Dimitri Jourde pour *Fractus [work in progress]* puis retravaillé lors de la résidence de création.

## FLOOR MATERIAL

Inspiration [FWP] – 6' – 9'30 / 17'15 – 19'20

Le matériel est écrit par Dimitri Jourde. Certains fragments apparaissent dans *Fractus [work in progress]*. La séquence se compose d'abord d'un duo entre Dimitri Jourde et Fabian Thomé, puis d'un quatuor avec Johnny Lloyd et Patrick Williams. Cette répartition s'explique en partie par les difficultés rencontrées par les danseurs dans l'apprentissage de la danse [chap. V-4] / [CSG : 46'45 – 49'].

## Solo de Fabian Thomé

Le matériel est issu de la pièce *Entre sombras* (2014) de Fabian Thomé.

https://vimeo.com/111 057 231 - [3'40 - 6'40]
Il est retravaillé lors de la résidence de création, notamment avec le danseur Elias Lazaridis, ainsi qu'en collaboration avec le percussionniste Shogo Yoshii. Il a été partiellement transmis à Larbi Cherkaoui lors de la résidence de création, mais n'est pas dansé que par le danseur madrilène dans le spectacle [CSG : 16'40 – 18'].

## Battle

La séquence est écrite lors de la résidence de création par l'ensemble des artistes [CSG : 44'10 – 46'45].

Le spectacle *Babel [words]* de Larbi Cherkaoui et Damien Jallet présente comme un genre proche, quoique explicitement plus humoristique, de scène de bataille.

## Trio

Inspiration [FWP] – 15' – 17'15

Le *trio* est inspiré d'un matériel de Larbi Cherkaoui interprété par ce dernier dans *Fractus [work in progress]*. Il s'écrit à trois lors de la résidence de création. Les trois voix des chanteurs qui s'enlacent viennent rappeler l'enlacement des corps.

## Hips

Matériel [FWP] – 12'45' – 15'

Le matériel du trio introductif est écrit par Patrick Williams.

Le quintet suivant est écrit et transmis par Larbi Cherkaoui [CSG : 9'20 – 9'45]. Il en interprète les prémisses seul et avec Dimitri Jourde et Johnny Lloyd dans *Fractus [work in progress]*.

Le trio et le quintet au sol qui suivent sont des assemblages de matériels de sol écrits par Dimitri Jourde et Fabian Thomé.

## Crowning

La séquence commence à s'écrire à Barcelone à partir d'un texte d'Alan Watts, avant de s'en émanciper.

Le texte donnera lieu à une autre séquence écrite par Patrick Williams et Johnny Lloyd sur demande de Larbi Cherkaoui – qui quant à lui prend en charge le texte.

## Monstre

La séquence est écrite lors de la résidence de création par l'ensemble des artistes.

L'on peut également retrouver dans *Babel [words]* la construction d'un monstre proche.

https://www.youtube.com/watch?v=GhTQ86gY3qk - [2'40 - 4'04]

## Body percussions

Matériel [FWP] – 10' – 11'45

Le matériel est écrit par Johnny Lloyd, qui l'interprète déjà seul puis en compagnie de Larbi Cherkaoui et Dimitri Jourde dans *Fractus [work in progress]*.

Il est ensuite transmis aux autres danseurs, ainsi qu'à Woojae Park et Shogo Yoshii.

Ensemble, les danseurs joueront à complexifier la composition à l'aide de canons et de tracés de formes géométriques au sol.

## Alan Watts

Le matériel est écrit principalement par Johnny Lloyd et Patrick Williams au cours de la résidence de création à partir d'un enregistrement de la voix d'Alan Watts.

https://www.youtube.com/watch?v=FAl9hw2nyzw

## Hip hop

Matériel [FWP] – 22'45 – 24'45

La séquence contient trois matériels écrits par Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd pour *Fractus [work in progress]* ainsi qu'un matériel apporté par Patrick Williams [CSG : 8' – 9'20].

## JUMPINGS

Matériel [FWP] – 11'45 – 12'45

La séquence est inspirée d'un matériel de saut écrit par Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Johnny Lloyd pour *Fractus [work in progress]*. Elle est enrichie d'une écriture collective lors de la résidence de création [CSG : 11'40 – 14'30].

## SOLO DE PATRICK WILLIAMS

Matériel écrit par Patrick Williams et introduit dans le spectacle en octobre 2015 à Dusseldörf.

## ADIEU PAURE

Chant traditionnel provençal transmis lors de la résidence de création par Larbi Cherkaoui.

# Annexe 5.

## Textes du spectacle

Retranscriptions et traductions de l'auteur.

## CHOMSKY I
## [FRV: 5'30 – 7'30]

The information is there, but it's there to a fanatic you know. Somebody who wants to spend a substantial amount of his time and energy, comparing today's lies to yesterday leaks and so on.. that's the researcher's job, and it just does not make any sense to ask the general populations to dedicate themselves to this task on every issue.
The point is you have to work, that's why, that's why the indoctrination system is so successful. A very few people are gonna have the time, or the energy or the commitment to carry on a constant battle that require to get outside of the usual propaganda.
The easy thing to do you know : you come home from work, you're tired you had a busy day, you're not gonna spend the evening carrying on a research project. So you turn on the tube and you say it's probably right. If you look at the headlines on the papers, you watch the sport or something, that's basically how the system of indoctrination works. 'cause of course the stuff is out there, you're just gonna have to work to find it.
The thing is, you have to develop an independent mind, and work on it, and it's very hard to do alone. The beauty of their system is that it isolates everybody. Each person is all alone in front of the tube,. It's very hard to have thoughts and ideas under these circumstances. You can't fight the world alone. A few people can but it's pretty rare.
The way to do it is through organization. So courses of intellectual self-defense will have to be in a context of political and other organizations.

–

L'information est là, mais elle n'est là que pour un fanatique, vous savez.. que pour quelqu'un qui dédie une grande partie de son temps et de son énergie à comparer les mensonges d'aujourd'hui avec les fuites d'hier. C'est là le travail d'un chercheur, et il n'y aurait aucun sens à demander à chacun d'entre nous d'effectuer un tel travail sur chaque nouvelle actualité/problématique.
Là où je veux en venir, donc, c'est qu'il faut travailler pour trouver ces informations, et c'est la raison pour laquelle le système de l'endoctrinement est si efficace. Peu de personnes ont le temps, l'énergie et la volonté nécessaires pour mener une lutte constante contre une propagande omniprésente dont il faudrait s'extraire.
Car voilà la chose la plus simple à faire : vous rentrez chez vous après votre travail, vous êtes fatigué, vous avez eu une journée chargée ; vous n'allez pas passer la soirée à mener un projet de recherche ! Alors vous allumez la télé et vous vous dites que « c'est probablement juste ». Si vous regardez les grands titres des journaux, le sport ou autre chose… le système d'endoctrinement fonctionne basiquement comme ça. Parce que, bien sûr que les informations sont en dehors d'ici, mais vous devriez travailler pour les trouver.
La solution pour faire face à l'endoctrinement pourrait être de se forger un esprit indépendant, et de l'entretenir. Or il est très difficile de faire cela par soi-même, et la

puissance de leur système réside précisément dans le fait qu'il isole tout le monde. Chaque personne est absolument seule face à son écran, il est très difficile de développer des pensées et des idées dans ce genre de circonstances.
Vous ne pouvez pas combattre le monde à vous seul ; quelques personnes le peuvent, mais c'est plutôt rare. Il est en revanche possible de le faire par le biais d'organisations. C'est pourquoi des cours d'auto-défense intellectuelle devront avoir lieu dans des contextes d'organisations politiques et autres.

## CHOMSKY II
## [FRV : 28'45 – 34'30']

It was understood back in the time of the First World War that it's becoming increasingly difficult to control people by force. Popular struggles led to the development of unions, parliamentary labor party. Coercion is just not going to work by force so therefore you have to control thought.
It's very surprising that contemporary systems of thought control which are highly developed and very self-conscious – you know leaders talk about it – they come from England and the United States. So the British Ministry of Information which any reader of Orwell knows well, that was, that's from the time of the First World War, and it was inked onto primarily to convert a pacifist population into raving and dangerous fanatics. And it worked. And it impressed people. It impressed the business world, that's the origin of the modern public relations industry, it impressed the American intellectuals to develop what they call « manufacture of consent », which is just control of thought. And it impressed Hitler, who blamed the first German defeat on superior Anglo-American propaganda, and vowed the next time Germany will be prepared. And it has been a huge industry, and the United States primarily and England secondarily devote it to control of thought and attitude. Because you cannot control people by force.

–

Il était entendu du temps de la Première Guerre Mondiale qu'il devenait de plus en plus difficile de contrôler les gens par la force. Les luttes populaires conduisirent au développement d'unions et du parti des travailleurs au Parlement. La coercition ne pouvait plus fonctionner par la force, il était alors devenu nécessaire de contrôler les pensées.
Il est très surprenant de constater que les systèmes contemporains de contrôle de la pensée, qui sont extrêmement développés et conscients d'eux-mêmes – les dirigeants en parlent – viennent d'Angleterre et des États-Unis. Le Ministère Britannique de l'Information – que tout lecteur d'Orwell connaît bien – remonte ainsi au temps de la Première Guerre Mondiale. Il a originellement été créé dans l'objectif de convertir un peuple pacifique en de délirants et dangereux fanatiques. Et ça a marché. Et ça a impressionné les populations. Ça a

impressionné le monde du business – on retrouve ici l'origine de l'industrie moderne de la communication. Ça a impressionné les intellectuels Américains – qui ont développé suite à cela ce qu'ils ont nommé « la fabrique du consentement », qui n'est rien d'autre que le contrôle de la pensée. Et ça a impressionné Hitler, qui attribua la première défaite allemande à la supériorité de la propagande Anglo-américaine, et jura que la prochaine fois, l'Allemagne serait préparée. Tout cela a demandé une immense industrie, que les États-Unis - puis l'Angleterre – ont toute entière dédiée au contrôle de la pensée et des attitudes des populations. Parce que vous ne pouvez pas contrôler les gens par la force.

## Alan Watts
## [FRV : 64' – 68'10]

So then let's consider first of all what is a mind, in the grip of vicious circles. Well, one of the most obvious things that we all know is the phenomenon of worry. The doctor tells you that you have to have an operation. And, that has been set up, that everybody worries about it. But since worrying takes away your appetite and your sleep, it's not good for you, but you can't stop worrying, and therefore you get additionally worried that you are worried. And then furthermore because it is quite absurd and you're mad at yourself because you do it, you are worry because you worry because you worry. That is a vicious circle.
So now can you allow your mind to be quiet ? Isn't it that difficult ? Because the mind seems to be like a monkey, jumping up and down and jabbering all the time once you've learn you think you can't stop. And an enormous number of people devote their lives to keeping their mind busy, and feel extremely uncomfortable with silence. (*silence*) When you're alone, nobody say anything, there is nothing to do, there is this tic tic tic tic tic tic tic, this worry, this lack of distraction. I'm left alone with myself and I want to get away from myself I always want to get away from myself that's why I get to the movie that's why I read mystery stories that's why I go after the girls or anything or get drunk or whatever I don't want to be with myself I feel … queer.
So well why do you want to get away from yourself ? what's so bad about it ? Why do you want to forget this ? Why don't you want to become yourself ? Because you're addicted to thoughts. This is a drug, a really dangerous one. Compulsive thinking goes on and on and on and on and on all the time. It's a habit, so there is a difficulty about stopping that activity. And you really have to stop it if you want to be sane because … if I talk all the time, I don't hear what anybody else has to say. So I end up in a situation having nothing to talk about, but my own talking. So in exactly the same way, if I think all the time, I won't have anything else to thing about except thoughts. So in order to have something to think about, there are times when you simply must stop thinking.
Well how would you do that ? The first rule is don't try to. Because if you do, you would be like someone trying to make rough water smooth with a flat iron. And all what you would do is turning up. So in a same way as a muddy turbulent pool quiet itself when left alone, you have to know how to leave your mind alone. It will quiet itself.

–

Considérons tout d'abord ce qu'est un esprit empêtré dans un cercle vicieux. Bien. Observons l'une des choses les plus évidentes que nous connaissons tous : le phénomène de l'inquiétude. Le docteur vous dit qu'il va falloir vous opérer. Dans une telle circonstance, il a été prouvé qu'automatiquement tout le monde en vient à s'inquiéter. Bien que l'inquiétude vous ôte votre appétit et votre sommeil, qu'elle n'est pas bonne pour vous, vous ne pouvez pas vous arrêter de vous inquiéter, et par conséquent vous vous inquiétez encore que plus que vous n'étiez déjà inquiet. Et peu à peu, parce que ce comportement est absurde et que vous vous en voulez à vous-même, vous êtes inquiets parce que vous vous inquiétez parce que vous vous inquiétez. Voilà un cercle vicieux.

Maintenant, comment pourriez-vous permettre à votre esprit d'être calme ? N'est-ce pas là quelque chose de réellement difficile ? Parce que l'esprit est comme un singe, il saute de haut en bas et jacasse à longueur de temps à partir du moment où vous avez appris que vous pensez pouvoir l'arrêter. Et un grand nombre de personnes dévouent leur vie à garder leur esprit occupé, et se sentent extrêmement mal à l'aise dans le silence (*silence*).

Quand vous êtes seul, que personne ne dit rien, qu'il n'y a rien à faire, il y a juste ce tic tic tic tic tic tic tic, cette inquiétude, ce manque de distraction. Je suis laissé seul avec moi même et je veux m'éloigner de moi même, je veux toujours m'éloigner de moi-même, c'est pourquoi je vais voir un film, je lis des romans policiers, c'est pourquoi je cours après les filles, ou quoique ce soit, ou je me saoule, ou n'importe quoi. J'ai pas envie d'être avec moi-même, je me sens… étrange.

Mais pourquoi tenez-vous autant à vous éloigner de « vous-même » ? Qu'y a-t-il de si mal chez lui ? Pourquoi voulez-vous l'oublier (« vous » oublier) ? Pourquoi ne voulez vous pas devenir vous-même ?

Parce que vous êtes accro aux pensées. C'est une drogue, une drogue très dangereuse. La pensée compulsive se déploie vers l'avant, vers l'avant, vers l'avant, vers l'avant, à longueur de temps. C'est une habitude, et en tant que telle il est difficulté de l'arrêter. Mais vous avez réellement besoin de l'arrêter si vous voulez être sain d'esprit parce que… parce que si je parle tout le temps, je n'entends pas ce que les autres ont à dire. Alors j'en arrive à une situation dans laquelle je n'ai rien d'autre à dire que mon propre discours. De la même manière, si je pense tout le temps, je n'aurai plus rien d'autres choses auxquelles penser que mes propres pensées. Afin d'avoir quelque chose d'autre à propos de quoi penser, il y a des temps où il me faut simplement arrêter de penser.

Bien. Alors comment faire ? La première règle est de ne pas essayer. Parce que si vous le faites, vous serez comme quelqu'un essayant d'apaiser une eau troublée avec un fer à repasser. Tout ce que vous ferez sera de l'exciter encore plus. Ainsi, de la même manière qu'une mare turbulente et trouble se calme quand elle est laissée seule, vous devez apprendre à laisser votre esprit seul : il se calmera de lui-même.

# ANNEXE 6.

## SÉQUENÇAGE DE LA CAPTATION DE *FRACTUS [WORK IN PROGRESS]*

Captation réalisée en mai 2014 à Wuppertal par la compagnie Eastman, 26'

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/d1 685 016-de62-488f-aef6-cd4b1b74f885

## Chant « Imperayitz de la ciutat Joyosa »

[0’ - 2’]

**chant** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Kazutomi ‘Tuski’ Kozuki, Johnny Lloyd, Woojae Park, Shogo Yoshii

## Noam Chomsky - « The manufacture of consent », 1

[2’ - 3’30]

**voix** : Johnny Lloyd

## Collapse

[3’30 - 6’]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

## Solo Dimitri Jourde

[6’ - 9’30]

**danse** : Dimitri Jourde

## Noam Chomsky - « The manufacture of consent », 2

[9’30 - 10’]

**voix** : Johnny Lloyd

## Body percussions

[10’ - 11’45]

**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

**chant** : Woojae Park

## JUMPINGS

[11’45 - 12’45]

**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

**chant :** Woojae Park

## HIPS

[12’45 - 15’]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

## SOLO SIDI LARBI CHERKAOUI

[15’ - 17’15]

**danse** : Larbi Cherkaoui

## FLOOR

[17’15 - 19’20]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

## NOAM CHOMSKY - « THE MANUFACTURE OF CONSENT », 3

[19’15 – 21’15]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

**voix** : Johnny Lloyd

## TUTTING

[21’15 - 22’45]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

## HIP HOP

[22’45 - 24’15]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

# ANNEXE 7.

## SÉQUENÇAGE DU DOCUMENTAIRE *CHŒUR SAUVAGE*

Documentaire réalisé en 2018 à partir des images d'archives du travail de terrain, et notamment de celles de la création du spectacle entre juin et septembre 2015, 52'

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/92de54e3-fab1-4cde-8400-928 008 474 160

## INTRODUCTION (Baerum Kulturhus, Oslo, novembre 2015)

### RÉPÉTITION DU *TUTTING*

[0' - 1']

**danse** : Dimitri Jourde, Patrick Williams

### CHANT « SANCTUS »

[1' - 2'30]

**chant** : Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Dimitri Jourde, Kaspy N'dia, Johnny Lloyd

## 1. SUIVRE LES LIGNES (Studio du Graner, Barcelone, juin 2015)

### ÉCHAUFFEMENT DIMITRI JOURDE

[2'30' - 5'30]

### MAINS DE SIDI LARBI CHERKAOUI

[5'30 - 7'15]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Jason Kittelberger, Johnny Lloyd, Patrick Williams

### BODY PERCUSSIONS DE JOHNNY LLOYD

[7'15 - 8']

**danse** : Dimitri Jourde, Jason Kittelberger, Johnny Lloyd, Patrick Williams

### HIP HOP DE PATRICK WILLIAMS

[8' - 8'40]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Jason Kittelberger, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Shogo Yoshii

### HIP HOP DE DIMITRI JOURDE

[8'40 - 9'20]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Jason Kittelberger, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Shogo Yoshii

### HIPS DE SIDI LARBI CHERKAOUI

[9'20 - 9'45]

**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Shogo Yoshii

### MAINS DE SIDI LARBI CHERKAOUI

[9'45 – 11']

**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Jason Kittelberger, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

### JEU #1 – HIP HOP

[11' - 11'40]

**joueurs** : Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

NB : musique du *tutting* de [FWP] qui deviendra la musique du *tutting* de [FRV]

### JUMPINGS / IMPROVISATION DIMITRI JOURDE

[11'40 - 13'30]

**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

## 2. FLAIRER LES ACCORDS (Kunst Humaniora Anvers, août 2015)

### JUMPINGS

[13'30 - 14'30]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

### FLAMENCO

[14'30- 16'40]

**danse** :Fabian Thomé

**musique** : Shogo Yoshii

### Solo de Fabian THomé

[16’40 - 18’]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Fabian Thomé

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

### Échauffement de Dimitri Jourde

[18’ - 20’]

### Manipulation

[20’ - 23’15]

**danse** : Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Larbi Cherkaoui, Woojae Park, Shogo Yoshii

NB : futur *Shooting*

### Confusion : Duo tutting, Collapse, Crowning, Trio

[23’15 - 26’30]

**danse** :

*Duo Tutting* : Larbi Cherkaoui, Patrick Williams

*Collapse* ; Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd

*Crowning/Monster* : Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Patrick Williams

*Trio* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

### Vidéo de l’aquarium

[26’30 - 28’]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

## 3. PARTAGER LE TEMPS (rode zaal, deSingel Anvers, août-septembre 2015)

### HIPS

[28' - 33']

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii

### FLAMENCO

[33' - 36']

**danse** :Fabian Thomé

**musique** : Soumik Datta

**traduction** : Elias Lazaridis

### DISCUSSION RYTHME *TUTTING*

[36' - 37']

**discussion** : Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Patrick Williams

### JEU #2 – IMPROVISATIONS

[37' - 38']

**joueurs** : Dimitri Jourde, Patrick Williams, Shogo Yoshii

### HIP HOP (QUARTET PART)

[38' - 39'50]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**musique** : Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii

NB(1) : le hip hop est dansé sur la musique du *tutting*

NB(2) : une reprise du « Jeu #1 – Hip hop » fait la transition entre le *hip hop* et le *tutting*

### TUTTING (QUINTET PART)

[39'50 - 41']

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii

**chant** : Soumik Datta

### Shooting

[41’ - 43’30]

**danse** : Dimitri Jourde

**jeu** : Larbi Cherkaoui, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Woojae Park, Shogo Yoshii

**voix** : Johnny Lloyd

**chant** : Soumik Datta

## 4. Former la meute (rode zaal, deSingel Anvers, août-septembre 2015 / tournée)

### Jeu #3 – Cheval de feu

[43’30 - 44’10]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**musique** : Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii

NB(1) : le hip hop est dansé sur la musique du *tutting*

NB(2) : une reprise du « Jeu #1 – Hip hop » fait la transition entre le *hip hop* et le *tutting*

### Battle

[44’10 - 46’45]

**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**musique** : Shogo Yoshii

**voix** : Johnny Lloyd

## SOLO DIMITRI / FLOOR MATERIAL (FROM DUO TO QUARTET) / HIPS (FLOOR PART)

[46'45 – 49']

**danse** :

*Solo Dimitri Jourde* : Dimitri Jourde

*Floor material (duo)* : Dimitri Jourde, Fabian Thomé (tournée, janvier 2016)

*Floor material (trio)* : Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Patrick Williams

*Floor material (quartet)* : Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

*Hips (floor part)* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams (+ Jason Kittelberger)

**musique** : Shogo Yoshii, puis Soumik Datta

## ÉCHAUFFEMENT DE LA COMPAGNIE (TOURNÉE, JANVIER 2016)

[49' - 50'30]

## CHANT « ADIEU PAURE » (TOURNÉE, MAI 2017) + GÉNÉRIQUE

[50'30 – 53']

**chant** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Kaspy N'dia, Woojae Park, Shogo Yoshii

**danse** :Fabian Thomé, Patrick Williams

# ANNEXE 8.

## SÉQUENÇAGE DU FILM DU SPECTACLE *FRACTUS V*

Film réalisé en 2016 par Denis Caïozzi à partir d'une représentation de *Fractus V* au mois de mai de la même année, à la Maison de la Danse de Lyon, 78'

Le fichier se trouve sur la clef USB ou le DVD joint au manuscrit. Il est également accessible en ligne à l'adresse suivante :

https://peertube.phonghg.fr/videos/watch/dbae85fb-dd27-4bd6-b28e-55 967f43b4f1

Les instruments ne sont pas nommés car ils participent généralement tous à chaque séquence. Plus rares, les chants sont en revanche spécifiés.

## 1. Chant « Sanctus »

[0' - 3'30]
**chant** : Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Dimitri Jourde, Kaspy N'Dia, Woojae Park, Shogo Yoshii

**danse** : Patrick Williams

## 2. Collapse

[3'30 - 5'30]
**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd et Fabian Thomé

## 3. Chomsky I

[5'30 - 7'30]
**danse :** Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Dimitri Jourde

**voix :** Johnny Lloyd

## 4. Flamenco

[7'30 - 13'45]
**danse** : Fabian Thomé, Sidi Larbi Cherkaoui

**chant** : Kaspy N'dia

**scénographie** : Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

## 5. Décor I

[13'45' - 16'30]
**scénographie** : tous

**chant** : Soumik Datta, Kaspy N'dia, Woojae Park

## 6. Tutting

[16'30 - 23']
**danse** :

*Tutting (solo)* : Larbi Cherkaoui

*Tutting (duo)* : Larbi Cherkaoui, Patrick Williams

*Tutting (trio)* : Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Patrick Williams

*Tutting (quartet)* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

*Tutting (quintet)* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

**chant** : Soumik Datta

## 7. Décor II

[23' - 26']
**scénographie** : tous, sauf Dimitri Jourde

**danse** : Dimitri Jourde

## 8. Shooting

[26' - 28'45']

**danse** : Dimitri Jourde

**jeu** : Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Fabian Thomé et Patrick Williams

## 9. Solo de Dimitri Jourde & Chomsky II /

[28'45 - 34'30']

**danse :** Dimitri Jourde

**voix** : Johnny Lloyd

**chant** : Soumik Datta

**jeu** : Patrick Williams, Fabian Thomé, Larbi Cherkaoui

**scénographie** : Patrick Williams

## 10. Floor material

[34’30 - 36’15]
**danse** :
*Floor material (duo)* : Dimitri Jourde, Fabian Thomé

*Floor material (trio)* : Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Patrick Williams

*Floor material (quartet)* : Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

NB(1) : Kaspy N’dia chante à présent dans cette séquence

## 11. Solo de Fabian Thomé

[36’15 - 41’10]
**danse** : Fabian Thomé

**chant** : Kaspy N’dia

## 12. Battle

[41’10 - 46’10]
**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Patrick Williams

**voix** : Johnny Lloyd

## 13. Trio

[46’10 - 49’30]
**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé

**chant** : Soumik Datta, Woojae Park, Shogo Yoshii

## 14. Hips

[49’30 - 54’30]
**dans**e : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**voix** : Shogo Yoshii

## 15. Crowning

[54'30 - 57'45]
**danse** : Larbi Cherkaoui, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**jeu** : Dimitri Jourde, Fabian Thomé

## 16. Monstre

[57'45 - 60'10]
**danse** : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**chant** : Soumik Datta

## 17. Body percussions

[60'10 - 64']
**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Johnny Lloyd, Woojae Park, Patrick Williams, Shogo Yoshii

**chant** : Woojae Park

## 18. Alan Watts

[64' - 68'10]
**danse** : Johnny Lloyd, Patrick Williams

**voix** : Sidi Larbi Cherkaoui

## 19. Hip hop

[64' - 68'10]
**danse** :

*Hip hop (quatuor)* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Patrick Williams

*Hip hop (quintet)* : Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Patrick Williams

## 20. Jumpings

[68’10 - 70’50]
**danse** : Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde, Fabian Thomé, Johnny Lloyd, Patrick Williams

**chant** : Kaspy N’dia

## 21. Solo de Patrick Williams

[70’50 –72’10]
**danse** : Patrick Williams

**chant** : Kaspy N’dia

## 22. Chant « Adieu Paure » / Version instrumentale

[72’10 - 75’15]
**chant** : Sidi Larbi Cherkaoui, Soumik Datta, Dimitri Jourde, Kaspy N’Dia, Woojae Park, Shogo Yoshii

# ANNEXE 9.

## ENTRETIENS AVEC LES ARTISTES

# Chronologie

## / *En amont de la création* /

**2015, 3 juin.**

« Trajectoire d'interprète » avec Dimitri Jourde. Studio du théâtre de la Ville de Paris.

(*extraits choisis*)

## / *Résidence de création au Graner de Barcelone* /

**2015, 20 juin.**

« Trajectoire d'interprète » avec Patrick Williams. Hall du Graner à Barcelone.

## / *Résidence de création au deSingel d'Anvers* /

**2015, 20 août.**

« Matrice sensorielle » avec Dimitri Jourde. Couloir de deSingel à Anvers.

« Trajectoire d'interprète » avec Fabian Thomé Duten. Jardin de deSingel.

**2015, 31 août.**

« Trajectoire d'interprète » avec Sidi Larbi Cherkaoui. Gradins de la Rode Zaal à Anvers.

(*extraits choisis*)

**2015, 4 septembre.**

« Matrice sensorielle » avec Johnny Lloyd. Loge partagée du danseur au deSingel.

## / Tournée de *Fractus V* /

**2015, 18 novembre 2015.**

« Mutation » avec Fabian Thomé Duten. Foyer des loges du Baerum Kulturhus à Oslo.

**2015, 19 novembre.**

« Expérience de la scène » avec Dimitri Jourde. Bar du quartier Grünerløkka à Oslo.

**2015, 16 janvier.**

« Expérience de la scène » avec Kaspy N'Dia. Terrasse d'un hôtel à Barcelone.

« Expérience de la scène » avec Sidi Larbi Cherkaoui. Foyer des loges du Mercat de les Flors à Barcelone.

**2016, 17 janvier.**

« Expérience de la scène » avec Patrick Williams. Foyer des loges du Mercat de les Flors.

« Expérience de la scène » avec Soumik Datta, Woojae Park et Shogo Yoshii. Foyer des loges du Mercat de les Flors.

**2016, 13 mai.**

« Traversée » avec Johnny Lloyd. Foyer des loges au Château Rouge d'Annemasse.

**2016, 15 septembre.**

« Traversée » avec Fabian Thomé Duten. Terrasse d'un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam.

**2016, 16 septembre.**

« Traversée » avec Dimitri Jourde. Loge partagée du danseur dans l'Internationaal Theater Amsterdam.

# SIDI LARBI CHERKAOUI

# « Trajectoire d'interprète »

réalisé le 31 août 2015 à Anvers

dans les gradins de la Rode Zaal au deSingel

Extraits choisis

## Écoles

**Martin**. - Par rapport à ces deux années de formation, dans la première école moderne, puis à la PARTS…

**Larbi**. - Disons que je dirai plutôt deux ou trois années, ou quatre, parce qu'il ne faut pas sous-estimer la formation que j'ai eu de jazz aussi. Elle a… Je suis allé à New York, tu sais, j'ai pris des cours à New York où j'étais tout derrière et je me mettais de plus en plus devant, jusqu'à ce qu'à un moment donné le prof dise : « Tout le monde sur le côté, je veux juste voir ce garçon ». Tu sais j'avais un côté très… quand j'avais 19 ans… ouais, je voulais me mettre devant, j'étais très « look at me », « watch me », « I can do this », « look at my leg ». Je l'étais presque trop, et ça beaucoup changé avec l'âge avec le temps, avec mon focus, avec ma conscience de comment attirer une attention. Il y a mille façons de le faire, c'est pas juste en étant extraverti que ça marche, et même parfois ça ne marche justement pas parce qu'on est comme ça.

Donc j'ai commencé à jouer avec ces énergies là, à trouver d'autres nuances aussi en regardant des profs que je trouvais magnifiques, mais qui étaient à l'opposé de cette sensation de jazz que j'avais apprise. Par contre je ne sous-estime pas l'influence que ça a eu sur le reste de ma carrière, c'est pour ça que quand on me dit « oui tu as eu deux ans de formation », je dis « non non, trois ou quatre ». Il y a eu cette formation de jazz très prononcée. Après j'ai même… j'ai presque renoncé à ça. Y avait des moments où je ne voulais même plus lever ma jambe. Et tout ça c'était des réactions à des choses ; après je ne voulais que des choses belles. En travaillant avec le Ballet de Monte-Carlo, je commençais à dire « non il faut que ce soit esthétique » : j'arrêtais de faire les trucs plus bizarres de la danse contemporaines. Après j'ai repris ces choses là. J'étais constamment dans un dialogue avec moi-même, sur qu'est-ce qui est… ouais… C'est quoi la danse, c'est quoi le mouvement ? Il y avait beaucoup de sujets sur lesquels que je me posais des questions, je jonglais, je faisais toujours un yoyo entre plusieurs styles.

**Valeurs**

**Martin**. - Alors parlons en de ces années jazz et de celles d'après à la Parts et à l'école moderne. Comment tu pourrais décrire cette influence là, en termes d'esthétique, en termes de techniques, en termes de … ?

**Larbi** - C'est des valeurs. C'est des valeurs : « qu'est-ce qu'on trouve important ». Donc il y a des… Tu sais quand on est dans un cours de jazz ou un cours de classique, pointer le pied c'est important. Quand on a une ligne, c'est important que ça finisse. C'est important que la tête soit haute. Certaines choses sont importantes. Par contre, quand on est dans un autre style, quand on est dans le flamenco : ce qui est important, c'est qu'on soit sur le rythme, qu'on soit un avec le rythme, qu'il y ait quelque chose de complètement terrien et tout le reste… et c'est que ce soit passionné, qu'il y ait un quelque chose, un sentiment qui ressort et donc tu ne peux pas faire ça à froid… sinon c'est pas du flamenco. Le flamenco ça tient, il y a quelque chose comme une sorte de feu, une concentration et quelque chose de très… Les claquettes, c'est fait comme si tout était facile…

Et donc chaque style avait une série de valeurs qui étaient importantes, et une syntaxe aussi. C'est comme des langages. Et dans ce sens là, même ma formation en tant que traducteur était très importante, parce qu'elle m'a aidé à comprendre que toutes ces danses sont des langages. Quand on fait le jazz dans le jazz et qu'on ne pense qu'en jazz, y a plein de gens de jazz qui diront « ça c'est du jazz », « ça c'est pas du jazz », « ça c'est du classique, par contre si tu fais ça c'est du jazz ». Et donc du coup ils créent des contraintes à l'intérieur de la contrainte qui est déjà le jazz ; ils disent « non non il ne faut pas faire ça il faut faire comme ça ». « La préparation de la pirouette c'est comme ça tandis qu'en classique c'est comme ça ». Et donc c'est des différences de… d'esthétique, pour bien définir que ça c'est différent de ça. Et je pense que le vingtième siècle, ou la fin du 20e siècle surtout, c'était le siècle dans lequel il y avait un besoin de constamment différencier ça de ça de ça de ça. Et ça s'éclatait dans mille styles.

Même chose dans le hip hop : le hip hop disait « nous on fait du hip hop », mais quand il y avait du jazz funky, c'était pas du hip hop, c'était du jazz funky. Et on faisait encore des pirouettes et on tenait encore des lignes et on était encore un peu élégants à certains moments. Donc entre le hip hop et le classique, il y avait ce funky jazz. Et donc tout était constamment nommé, cloisonné. J'étais dans une compagnie funky jazz, et je me rappelle que c'était très difficile parce que quand il y avait un autre mouvement que tu voulais faire ils disaient « non… non tu vas pas faire ça c'est du hip hop presque, ça ne tient plus debout, c'est pas assez clair… » Et même chose quand tu fais du hip hop, quand je travaille avec Patrick il me dit « ouais ouais, mais ça on ne fait pas » et je me dis « ah… Oui je comprends ». Je comprends aussi qu'il y a des choses qu'on fait pas. Par exemple en tango … j'ai pas encore parlé du tango. Il est venu dans ma vie il y a quelques années, depuis 2000 en fait. Depuis 15 ans le tango a trouvé une place dans mon vocabulaire même si je ne suis pas danseur de tango du tout. Mais je sais exactement ce qu'on ne fait pas dans le tango et je sais pourquoi on ne le fait pas, et ça.. même si je ne suis pas un bon danseur de tango, je comprends l'esthétique de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas.

Et là aussi à nouveau, en travaillant avec des danseurs de tango comme il y a quelques années avec *milonga* (2013), je me permets d'ouvrir des codes en restant dans leurs codes quand même, parce que je sens qu'à l'intérieur des choses on peut renverser des choses et quand même rester dans le même code. Ca c'est quelque chose sur lequel j'essaye de me concentrer avec des pur… avec des gens qui sont plus puritains que moi, qui se disent « voilà on veut que ça reste comme ça ». Oui c'est un plaisir pour moi d'essayer d'être créatif à l'intérieur de ça.

Mais donc pour être plus court : c'est des valeurs et une clarté de langage. C'est comme… En anglais, on dit a *tomato* et en américain on dit *tomeïto*, tu vois, des choses comme ça, où à chaque fois la nuance est un peu différente. Et dans la danse contemporaine, ce que j'aimais bien c'est que tout était possible, c'est qu'on pouvait faire tout ce qu'on voulait, et que c'était un univers très libre. C'est pour ça que j'ai choisi de travailler dans ce domaine, parce que ça me permet de chanter une chanson corse et le public m'accepte ; tandis que si je suis dans un concours de jazz ou sur « you think you can dance » et que je chante une chanson corse, les gens sont perdus, et ils sont vraiment perdus parce qu'ils arrivent même pas à apprécier la mélodie. Ils sont juste « qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi est-ce qu'il fait ça ? » Et ça, ça me désole un peu, que le monde soit comme ça, mais je trouve ça super cool d'avoir un espace pour faire des choses. Et aussi de les relier, parce que du coup, un chant corse et du tutting, ça ne se rencontrera jamais, sauf dans un spectacle chez moi où justement j'ai pris le temps d'être en Corse avec des chanteurs corses pendant quelques années et après de travailler avec Patrick au Japon, et trouver un monde commun… J'espère que dans le futur je pourrai encore travailler avec Patrick parce que je trouve qu'on encore a tellement de choses à faire et à découvrir que j'ai un plaisir à mettre ces mondes ensemble.

C'est aussi parfois un peu stressant parce qu… étant donné que parfois, c'est très loin, je me dis comment.. comment trouver encore ce.. ce lien. Mais le lien il est dans le corps, donc il est dans le fait que c'est le même corps qui fait ça et qui fait ça. Donc on doit faire confiance aussi à ça.

**Martin** - Mais du coup, tu as ce plaisir à comprendre, à identifier différents vocabulaires, différents langages, et ensuite à voir comment ils peuvent communiquer entre eux. Maintenant, est-ce qu'il y a certains langages qui te parlent plus que d'autres ? Est-ce que tu peux identifier ou repérer dans ta carrière en tant que danseurs des cycles ou des périodes pendant lesquels tu as voulu travailler plutôt tel type de langage ou tel type de langage ?

**Larbi**. - Dimitri me déconcentre.. je réfléchis un peu. Dimitri tu me déconcentres un peu !

**Dimitri.** - C'est sérieux en plus…

**Larbi**. - En fait c'était plutôt la polyphonie, le chant, qui à chaque fois revient comme quelque chose qui me touche beaucoup, à essayer de faire plus souvent. Pas chanter tout seul mais chanter ensemble. J'aime bien quand j'entends chacun à l'intérieur,

## Styles & Habitudes

**Larbi**. - J'aimerais revenir au yoga, mais il faudrait que je trouve une prof aussi. J'ai envie de le faire avec quelqu'un qui me corrige, parce que c'est une question de coaching et de correction aussi. Ce qui était super avec ce prof que j'avais, c'est qu'elle me corrigeait constamment, elle me disait « non non c'est pas comme ça c'est comme ça », « attention ici c'est pas comme ça », « attention ici tu dois faire ça », « essaie ici de respirer là », « là le diaphragme doit faire ça », « là ton coude doit être un peu comme ça », donc on était constamment dans une relation de… ouais de… Il y avait quelque chose de bienveillant qui était constamment en train de te corriger, comme ça on ne prend pas de mauvaises habitudes. J'en parlais aussi avec Johnny que parfois, tu sais, l'une des raisons pour lesquelles parfois je ne m'échauffe même pas, c'est que j'ai pas envie de prendre de mauvaises habitudes ; je préfère ne pas me former mal. Et du coup je ne suis pas formé mais au moins je suis juste là, et j'ai ce que j'ai, et avec ça je fais ce que je fais. Mais je veux être guidé justement, et pas le faire et le refaire mille fois et après me rendre compte que je l'ai toujours fait mal.

**Martin**. - C'est toujours plus difficile de changer quelque chose d'installé.

Larbi. - Oui. Parce que c'est beaucoup plus difficile, parce que le corps a déjà travaillé sur ça. Donc j'aime bien garder le corps un peu vierge de certaines choses pour que, quand ça vient juste, alors ça s'installe juste.

**Martin**. - Du coup tu n'as pas de pratiques quotidiennes de …

**Larbi**. - Non. Non parfois je stretch un peu. Oui, des stretchings, ça vient naturellement dans des situations. Le matin quand je suis dans le lit je fais des exercices tout simples, mais c'est vraiment très anatomique, c'est pas du tout une discipline, c'est pas un truc où je mets la musique et… Cette forme extérieure je ne l'ai plus, je prends les choses sur un niveau très personnel. Je me dis « tiens comment je me sens aujourd'hui » et je me dis « ah ça c'est possible ça c'est pas possible », « pourquoi est-ce que hier j'arrivais à faire ça et pourquoi maintenant c'est pus difficile ? Est-ce que j'ai mangé… ? » J'essaye juste d'analyser mon entourage, et puis aussi le stress. Le stress est très important : j'ai un bouton ici, je cherche Google pourquoi là… de quoi ça vient… Alors oui, c'est peut-être ce que je vois, je bois peut-être trop de thé, *etc.* J'essaye d'analyse la machine tu vois. C'est comme la voiture, tu vois, j'essaye de comprendre.

**Martin**. - Et je t'ai vu plusieurs fois… je crois que c'était avec Johnny surtout… Tu lui montrais des choses avec le *bridge* là, le pont… (*la posture*)

**Larbi**. - C'est parce que lui il a des problèmes d'épaules, et il aimerait être plus souple. En fait, la souplesse qu'il doit trouver, c'est une souplesse dans ses épaules. Donc j'essayais de lui montrer à quel point il pourrait encore trouver de l'espace encore plus loin dans ses bras. Parce qu'il a un style de danse très saccadé et personnel, et il est très musclé ici aussi, donc quand il monte les bras il les monte avec certains muscles, donc ça crée une personnalité mais c'est pas toujours le

mouvement que d'autres font. Patrick fait ça, un autre fait ça. Donc en fait j'essaye de pratiquer… oui une sorte de correction sur quelqu'un comme lui qui est ouvert à ça, à dire « tu pourrais bouger avec muscle là ou ce muscle là, essaye un peu, juste pour avoir une variation sur ce que tu sais déjà », plutôt que de dire « voilà toi tu fais à ta façon », parce que à sa façon… Parce que les façons, voilà, on a mille façons de faire des choses, donc à un moment il faut aussi qu'on se mette d'accord à se dire on va essayer de le faire comme ça. Après, il y a des mouvements, comment dire, très très difficiles, et il y a des choses où tu te dis ça c'est juste un muscle que tu dois réveiller, et ça prend deux semaines, et tu l'as réveillé et puis ça marche. Donc faut pas non plus… Oui, parfois les gens se cachent un peu derrière un style, et je dis « non, on n'a pas de style, on a des habitudes », et ces habitudes, dans leurs connexions les unes aux autres, créent un style, et si on change notre habitude on change notre style.

**Martin**. - Et est-ce que t'as l'impression que toi dans ta recherche… disons… Prenons cette idée, que ton style est un agrégat de différentes habitudes qui construisent petit à petit une façon de penser : est-ce que la construction du style tu la sens guidée intérieurement ? Dans le sens où tu vas quand même chercher en toi certaines habitudes motrices…

**Larbi**. - Oui… J'essaye de construire des choses qui sont.. comment on dit en français… j'ai le concept dans la tête… « durable ». Que ça devienne durable. Il y a des styles de danse, par exemple comme dans le Graham… La plupart des danseuses Graham de l'époque, elles sont en chaise roulante maintenant, et donc elles ont tellement travaillé les hanches et les contractions, tout ça, qu'elles sont en chaise roulante. Alors je me dis c'est très beau ce style, mais faut le faire en modération. Y a des amis qui ont fait des tours sur la tête et ils ont fait des opérations et ils sont carrément avec des tiges de métal dans le cou. Et moi même j'ai fait des tours sur la tête, maintenant tu ne me verras plus sur la tête. Parce qu'à un moment donné je me suis dit « si je continue je perdrai la mobilité de ma tête ». Et c'est dommage parce que j'étais fort à faire ça, enfin je savais pas tourner mais il y avait des choses que je faisais facilement, j'avais une tête très dure, je faisais des choses et ça donnait un impact et le public était impressionné. Maintenant je me dis que c'est plus pour moi parce que je me dis que c'est pas durable.

Par contre quand je prends ma jambe derrière moi (*introduction du* tutting), je sens que mon corps est content de l'espace que je donne à mes organes donc en fait je cherche des choses… oui durables… Et « durables », ça peut être durables physiquement, donc pour les organes, les muscles, quelque chose qui fasse du bien au corps, mais aussi psychologiquement. Des mouvements où tu te dis « ça, ça fait vraiment du bien à faire et à faire ça encore ». Donc quand on prend des habitudes de choses qui font plaisir à faire ça me rassure presque. Il y a quelque chose de rassurant dans la répétition. C'est là aussi que je cherche des choses durables, rassurantes. Et il y a cet élément un peu caché qui est celui de l'exploration, le moment où j'ai l'impression de sentir quelque chose que je n'ai jamais senti, un muscle que… je ne savais pas qu'il existait dans mon corps. Ou une manière de trouver une balance. Quelque chose où je me dis « ça, j'ai jamais vu les choses de cette manière là, de cet angle là », « là je suis debout mais d'une autre manière que d'habitude ». Et ça c'est le troisième et peut-être le plus important : cette idée d'exploration. En fait je continue de chercher des variantes.

**Fractus V**

**Martin**. - J'aurais une dernière question au sujet de cette dimension exploratoire du processus de création dont tu parles. Tu as choisi des danseurs venus d'univers très différents. Mais pourquoi eux, et pas d'autres ? Est-ce en lien avec cette notion d'empathie dont tu parlais ?

**Larbi**. - Je pense que chaque danseur dans la compagnie est un danseur qui m'attire à cause de son expression physique, parce qu'ils ont chacun un style personnel de comment ils font les choses qui m'attire et qui me semble juste, et donc…

**Martin**. - Excuse moi, qu'entends-tu par « juste » ? Je ne suis pas sûr de comprendre.

**Larbi.** - Qui me touche et qui fasse que je me reconnais dedans aussi. Tu vois quand on est danseurs, parfois on cherche aussi des danseurs avec qui on a le sentiment que, « je peux danser avec lui ». Il y a là dedans une recherche de… comme si on recherchait son jumeau ou quelque chose. Et je pense qu'avec *Fractus V* c'est ce que j'ai essayé de faire, j'ai essayé de trouver des jumeaux, des gens avec qui je me sens bien à danser ensemble, parce que ça ne m'intéresserait pas de danser de cette manière tout seul. C'est aussi cet accouplement dont on parlait avant : j'ai envie de bouger comme ça, mais pas tout seul. Donc avec lui du coup je me sens bien à faire ça à deux. Comme si on était des dauphins qui choisissaient de nager ensemble plutôt que solitaires. Il y a un peu de ça. Et selon si je suis à côté d'un dauphin ou d'un requin, j'aurais tendance à vouloir danser autrement.

**Martin**. - Tu les qualifies de jumeaux, mais ils sont quand même différents de toi au sens où tu vas apprendre d'eux, non ?

**Larbi. -** Peut-être que parfois ce sont des versions extrêmes de ce que je reconnais en moi. Ils ont poussé beaucoup plus loin, ils ont mis un focus plus grand. Quelqu'un comme Patrick, il est allé à 400 % dans les *battles*, dans une manière de bouger que je reconnais et je me dis que si j'avais eu un autre parcours dans ma vie, peut-être j'aurais choisi les mêmes choses que lui. Même chose avec Dimitri, parfois je me dis que si j'avais été artiste de cirque et à l'école comme lui, j'aurais probablement choisi des choses similaires que lui. Et ça c'est un peu le voyage qu'on fait en tant qu'artistes. Fabian même chose… Quand je le vois je me dis parfois que la manière dont il lève son bras c'est fait avec une grâce que je cherchais à l'époque, quand je trouvais ça important d'avoir des traits gracieux. C'est très reconnaissable et c'est très agréable de faire venir ça à l'intérieur d'un contexte contemporain, parce que c'est presque quelqu'un qui parle soudainement en un très bel arabe. On a des manières par lesquelles les choses sont dites, c'est hyper poétique en fait. Donc c'est pour ça aussi. Ce sont des versions extrêmes, ce sont des gens à la pointe de leurs disciplines.

**Martin**. - Donc tu sens que toi tu as ce plaisir de faire ce chemin avec eux, parce que tu ne le ferais pas seul ; mais est-ce que tu sens que dans ce genre de projet tu intègres ? Enfin tu t'adaptes, tu les imites, mais après tu sens que ça s'intègre en toi ?

**Larbi.** - Bien sûr, oui, mais je me fais même pas l'idée de… c'est pas… tu sais, c'est comme avec la nourriture. On la mange pour qu'on.. et y a des choses qui restent et y a des choses qui s'en vont. C'est naturel. C'est pareil avec l'information : il faut l'assimiler, et mais il faut aussi arriver à la laisser aller, et il ne faut pas tout garder. J'ai tendance à être une éponge et à garder trop, mais je suis content aussi qu'il y a des choses qui ne sont que des passages, qu'il y a des choses qui viennent et qui s'en vont. Donc je ressens chaque apprentissage un peu comme ça.

La même chose avec les chants corses. Il y a des choses que j'arrive maintenant à corriger, et en fait quand je m'entends parler, je me rends compte que je dis les choses que mes profs m'ont apprises. Et eux disaient les choses que leurs profs leur avaient apprises. Donc c'est aussi une question de transmission. C'est une transmission de connaissance, une transmission de conscience, ou bien par expérience ou bien par le vécu de quelqu'un d'autre. Donc ça aussi, dans ma tête, je fais pas toujours de distinction entre le vécu de quelqu'un d'autre et le mien. Donc quand on fait le texte d'Alan Watts, je perds complètement le sens de mon identité : je suis Alan Watts et j'ai cette conscience que la pensée est emmenée vers cet espace là et… et ça m'a l'air tellement logique que ça devient quelque chose à moi. J'ai plus l'impression de copier Alan Watts, j'ai l'impression de l'accepter. J'ai rien pris d'Alan Watts parce qu'il est toujours là, je veux dire : sa connaissance, son ton et sa sagesse, son autorité – qui est mille fois plus grande que la mienne – est toujours là.

Donc c'est cette notion que moi je fais des choix par rapport aux choses que que je pense qu'il faut partager. Donc je vois quelque chose de beau, je me dis faut que ça se disperse ça, et donc je me fais le véhicule d'un système de valeurs qui me semble naturel, juste… Et c'est dans ce sens là que je fais des choix. Même quand on fait des petites têtes qui font comme ça là, comme l'autre jour, ça m'intéresse et en fait c'est très chouette parce que c'est très différent.

# « Expérience de la scène »

réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone

dans le foyer des loges du Mercat de les Flors

**Martin.** - Cette fois j'aimerais plutôt faire un entretien sur ton ressenti en tant que *performer*, sur le plateau, ainsi que pendant les différents temps de création. Pour commencer, ce que je te demanderai, c'est de me retracer si tu peux quelles ont été pour toi les grandes étapes de la création du spectacle qu'on voit aujourd'hui à Barcelone, et pourquoi elles ont été importantes.

**Larbi. -** Je crois que le premier moment c'était le moment où on a travaillé sur *Fractus* à trois avec Dimitri et Johnny. On a commencé à travailler vraiment au Canada. Il y a eu une sorte de rencontre physique où chacun d'entre nous développait un matériel d'une certaine qualité. Donc moi j'avais commencé l'idée autour des hanches, y avait Johnny qui avait essayé un truc de rythmes et y avait Dimitri qui avait commencé un matériel de sol. Et c'est un peu dans ce sens là qu'on s'est fait un échange de ces mouvements, au fur et à mesure on appris les uns des autres. Puis y avait un texte que j'avais envie de développer, celui de Noam Chosmky, donc on avait une vidéo de sa voix qui parlait, et je disais que c'était quelque chose que j'avais vraiment envie de mettre sur scène. Et donc avec Johnny je commençais à travailler la manière dont j'ai l'habitude de travailler sur le texte [dans mes créations], qui est une manière très rythmique, qui est très… tu sais, avec des pauses. Parce que les pauses sont très importantes dans le texte. C'est là qu'est le temps de ressentir les mots. Et donc je travaillais avec lui là dessus. Et on avait envie de chanter, donc y avait des chants. C'est marrant parce que les deux chants qu'on avait travaillés ne sont plus dans *Fractus V,* on a changé pour d'autres chants, donc ça c'était assez fascinant de voir comment on les a laissés tomber pour aller vers d'autres chants qui étaient peut-être, sur le niveau du contenu, plus juste pour la pièce qui devait prendre forme. Donc ça c'est une très grande étape.

Après il y a eu des choses plus personnelles pour moi, des rencontres avec Patrick Williams au Japon. Je l'avais invité à faire un workshop avec moi où c'était juste nous deux. Et dans ce temps à deux, en fait on a développé beaucoup de choses, beaucoup d'idées qui étaient la base pour plus tard à Barcelone, ou dans des situations en groupe.

**Martin. -** Ca a duré combien de temps ?

**Larbi. -** Oh il était là pour une semaine et demi mais on a travaillé une semaine et demi, on a beaucoup parlé surtout. Il a vu la manière dont je travaillais sur une pièce de théâtre là-bas. Et puis après j'ai eu quelques jours de workshop avec lui, purement pour voir quelles étaient ses tendances, ses propositions, aussi sa manière de réfléchir sur le mouvement, parce qu'il a une

démarche très personnelle. Donc c'était une manière pour moi d'apprendre comment lui décrit le mouvement, aussi pour pouvoir apprendre à lui parler d'autres mouvements, parce que quand je comprends comment lui le perçoit, je peux aussi l'aider à mieux comprendre ce que nous on recherche. Parce qu'avec Dimitri on avait déjà travaillé depuis 12 ans donc je le connaissais très très bien, Johnny c'était déjà le troisième projet que je faisais avec lui, et Patrick ça allait être une vraie découverte et on sait jamais trop comment ça commence, donc je voulais faire la rencontre bien avant le travail. IL y avait une démarche similaire avec Fabian. Je l'ai rencontré à Anvers pour faire un workshop de trois jours juste avec lui, et là aussi ça allait très vite, c'était très facile entre nous de trouver les mouvements justes, il y avait quelque chose de très évident dans l'échange. Donc ça aussi ça me donnait courage pour voir comment ça allait tourner quand on allait être tous ensemble. Donc il y a eu ces trois mouvements, ce moment avec Johnny et Dimitri, puis le moment avec Patrick au Japon, le moment à Anvers avec Fabian, et c'est là que le grand groupe est venu ensemble à Barcelone.

À Barcelone c'était plutôt une mise en place de beaucoup d'envies, et en fait ça allait beaucoup plus lentement étant donné qu'on était plus, et aussi que eux devaient appendre à se connaître. Ca allait presque plus vite quand j'étais tout seul avec chacun que quand ils étaient tous ensemble, mais c'est assez normal, c'est aussi une manière de se protéger. Chaque *performer* veut être tout de suite parfait, donc on a une tendance à ne pas se mettre en danger devant les autres quand on les connaît pas assez. Et au fur et à mesure de la création, il y a un besoin de déconstruire ça, de créer un espace où la fragilité est le bienvenue, et aussi où l'idée de travailler quelque chose qu'on ne sait peut-être pas faire tout de suite est normale. Parce que l'image que parfois les gens ont d'eux même c'est qu'on est professionnels, donc on doit tout savoir faire tout de suite. Et pour moi c'est une erreur dans la manière de travailler de beaucoup de professionnels, et c'est pour ça aussi que beaucoup de travail n'est pas très intéressant : c'est parce qu'en fait on ne fait que ce qu'on sait faire déjà, et parfois c'est très peu. Enfin… c'est très peu dans le sens où c'est très peu quand on est dans un espace où on a justement envie de créer quelque chose de contemporain, quelque chose de nouveau. Il faut expérimenter, il faut essayer d'aller au-delà, et là je pense qu'à un moment donné on a trouvé cet espace où l'échange devenait plus intense, plus personnel. On osait plus se dire des choses, et ça c'était aussi à Anviers quand on est revenu en Belgique.

Et je sens que là il y a eu une dernière étape qui était celle de… oui… de se faire confiance les uns les autres, et de voir comment certaines scènes commençaient à avoir une certaine consistance. Et peut-être la toute dernière étape ça a été le décor. Quand le décor est arrivé, ça a crée un contexte qui n'était pas évident mais sur certain points ça a été très réussi, par exemple pour l'élément flamenco c'était super d'avoir ce sol comme son et donc j'étais très content de certaines choses. Ou même quand il y a le shooting, quand on tire sur Dimitri, c'est super que le domino qui est autour.. Donc il y avait certaines images que je trouvais très justes par rapport au thème, le décor pouvait soutenir ce thème. Par contre je ressens encore le besoin de continuer à développer ce rapport au décor. Pour moi il y a encore des choses à finir et je suis encore maintenant en train de réfléchir à comment faire pour que ça ne… Parce qu'étant donné qu'on est dans la tournée, on a pas le temps de répéter assez longuement pour faire un grand

changement comme ça. Je veux prendre un moment dans le futur cette année pour retravailler certaines transitions pour que le mouvement du décor soit plus complet. J'ai quelques idées mais ça prendra un peu de temps de mettre ça en place d'une manière efficace.

**Martin.** - Sachant que le décor a été pensé quand et avec qui ?

**Larbi.** - Le décor a été pensé avec Herman Sorgeloos plus ou moins en mars de l'année où on a créé le spectacle, donc plus ou moins six mois avant la première. Il y a eu une proposition, par contre c'était pas évident de la créer. Toutes les petites manigances pour que ça reste debout, pour que ça puisse se connecter… Toutes ces choses là ont pris beaucoup de temps. Donc l'idée même était facile, mais la conception de l'idée était très difficile, et ça a pris beaucoup d'essais, et on a eu des échecs, et on a dû reprendre, et ça c'était un peu décourageant à certains moments… Mais au fur et à mesure, on a trouvé de mieux en mieux, et je pense qu'on y est presque. Il y a encore deux trois choses qu'on devrait mettre en place.

J'étais très fier de mettre la scène avec 60° d'angle, je trouvais que ça créait très bien une manière de parler du propos de regarder les choses d'un autre angle, parce que toutes les pièces de danse, on les voit toujours comme une boite noire. Cet angle m'a permis de… Parce qu'au bout du compte aussi, on essaye quand même en tant que chorégraphe ou metteur en scène d'être original, donc je sentais « ah ça c'est quelqu chose que je n'avais pas encore vu chez quelqu'un d'autre », et ça me faisait plaisir de pouvoir proposer quelque chose d'autre. Et en même temps, c'est très très simple, le décor est très très simple. Donc voilà, ça c'est un peu les points forts du développement de la pièce.

**Martin.** - Tu disais qu'à Barcelone vous étiez allés plus lentement, tu as parlé de cette question de la position de fragilité qui était difficile à endosser par les interprètes, il y aussi une question que je voulais te poser sur la composition du groupe. Finalement, j'ai l'impression que tu es un peu le dénominateur commun de ces quatre autres artistes car en chacun d'eux tu retrouvais quelque chose de toi, et peut-être aussi que ce qui était compliqué à Barcelone (c'est une question que je te pose) c'était qu'entre eux ils n'avaient peut-être pas tous cette facilité pour entrer en contact entre eux ?

**Larbi.** - Oui, parfois il faut creuser plus pour trouver des choses qu'on a en commun avec les autres. Je pense que maintenant la manière dont par exemple Fabian et Dimitri dansent le matériel du sol est fantastique ; en fait ils ont tous les deux une certaine vitesse et une certaine souplesse, une compréhension de leur propre corps qui est très belle, donc je pense que ça a juste pris un peu de temps. Même chose disons avec le côté humoristique de Patrick qui va très bien avec celui de Dimitri. Ils ont un humour qui est très commun. L'expertise rythmique d'un Fabian dans le flamenco, on peut la mettre en rapport avec l'expertise du musicien Johnny. Et je pense que sur ce niveau là, ça prenait juste un peu de temps à comprendre qu'il y avait cette possibilité là.

Bien sûr, il y avait aussi le langage qui était difficile : le fait que certains parlaient français, d'autres anglais, et que certains avaient encore peu d'expérience dans la danse contemporaine. Dans la danse contemporaine, on a l'habitude de danser d'une certaine manière. c'est pas que tous les chorégraphes contemporains font la même chose, mais on a une certaine compréhension de l'espace. On entre et maintenant on va faire des propositions tout ça, et pour certains c'était très nouveau, Patrick c'était la première fois qu'il était dans un contexte pareil. Maintenant je travaille avec lui sur un autre projet et ça va beaucoup plus vite.

Donc il y a aussi les lenteurs de la rencontre, et c'est vrai qu'ils n'ont pas choisi les uns pour les autres, mais je pense que le fait que moi je sois le dénominateur en commun est normal aussi. Je veux dire, c'est mon spectacle, c'était mon idée de les mettre ensemble et de voir où ça allait nous emmener.

**Martin. -** Toujours sur le processus de création, mais de ton point de vue de danseur cette fois, est-ce que tu pourrais me parler des différentes étapes d'intégration du matériel de *Fractus* jusqu'à maintenant ? Comment est-ce que tu t'y es pris au début, et comment est-ce que tu procèdes pour intégrer ces danses ?

**Larbi. -** Je pense que beaucoup c'est de l'observation. Je suis beaucoup dans l'apprentissage à travers le fait de prendre le temps de regarder les autres, comment ils font les choses. J'ai une manière d'analyser le mouvement qui est très visuelle, et j'essaye de comprendre – comment dire – où l'énergie va, où le poids change. Et après le fait d'imiter les gestes c'est pas difficile : c'est plus la manière dont quelqu'un fait quelque chose qui m'intéresse. Et donc c'est ça la difficulté : trouver en tant qu'interprète la capacité à intégrer une manière de faire les choses. Parce que Dimitri, le matériel du sol qu'il fait, il a une manière de le faire, Fabian quand il fait le flamenco, il a une manière de le faire, et c'est ça qui m'intéresse beaucoup, c'est leur style. Et sur ce niveau là, je regarde beaucoup, et j'essaye d'intégrer pour pouvoir proposer quelque chose pour le public qui est commun. Si le thème avait été le contraste j'aurais fait autrement. Mais étant donné que je voulais vraiment créer quelque chose où peut-être à un moment donné on s'en fout si c'est Patrick ou si c'est Dimitri ou Johnny ou Fabian ou moi mais on voit juste, tu sais… une sorte de… oui, d'équipe, et tout le temps y a quelqu'un, c'est comme des estafettes on continue on continue. Bien sûr les énergies sont différentes mais on est tous compatibles. Je voulais trouver cette compatibilité avec chacun, et ça, ça me demande beaucoup d'observation.

Et après, il y a eu des moments d'essais à côté des gens. Avec Fabian c'était super parce qu'il était très patient, donc c'était plus facile pour moi avec le *flamenco*, même si ça m'a pris le plus de temps ; c'était aussi l'approche la plus didactique, et j'aime bien ça, l'espace d'apprentissage. Mais Patrick aussi a pris beaucoup de temps pour nous expliquer comment les gestes étaient, et je sens qu'on pourrait encore faire mieux. Mais c'est juste une question d'ici et là reprendre le temps d'être devant un miroir et de regarder. Parce qu'il y a des choses qu'on peut faire sans miroir, mais le travail hip hop c'est très axé sur le miroir, c'est comme la danse classique, c'est comme s'il fallait se voir pour corriger, c'est pas quelque chose qu'on peut faire que sur le

feeling. Tandis qu'un matériel de sol ou le flamenco, ça demande pas un miroir, ça demande surtout d'être à 360°.

**Martin.** - Quand tu parles de l'observation, que tu essayes de les observer pour comprendre comment l'énergie circule, où sont les transferts de poids, est-ce que toi dans ton corps tu sens des espèces de mouvements intérieurs ? Ou est-ce que c'est purement visuel ?

**Larbi.** - Oui bien sûr. Tout le temps quand je vois des choses il y a une empathie qui est allumée. Quand je vois quelqu'un faire quelque chose j'ai l'impression de l'avoir fait, c'est comme une osmose comme ça : ça entre, parfois ça reste dans l'imaginaire et parfois ça peut se manifester dans le corps même. Il y a vraiment un ressenti, absolument.

**Martin.** - Quels sont les indices qui te font dire que tu maîtrises un matériel chorégraphique ?

**Larbi.** - Oh j'ai jamais l'impression de maîtriser vraiment bien, c'est tout le temps un peu dans l'ici et maintenant. C'est un peu mon secret, je reste dans le maintenant, je me dis que j'ai assez de bagage en tant que danseur pour me dire que je vais arriver à survivre au spectacle et rester moi-même. Et à côté de ça je prends les jours comme ils viennent, donc il n 'y a pas un aboutissement. À un moment donné je m'en fous si je connais déjà tous les pas ou pas encore, j'irai sur scène, j'ai pas ce rapport de la perfection. J'ai pas ce rapport de la perfection : « il lfaut vraiment que j'ai tout bien avant… » Non, même si j'ai le demi du matériel j'irai sur scène. Parce que pour moi la scène est un espace d'exploration, c'est pas un espace de… comment dire… d'aboutissement. Non, c'est encore un dialogue avec soi-même, avec le public bien sûr mais aussi avec le sol avec les danseurs. Donc je me permets beaucoup d'erreurs, parce que c'est la seule manière pour moi d'aller sur scène. Parce que si je tournais ça d'une autre manière, « il faut y aller que quand c'est parfait », j'irais jamais. Je'irais jamais, je ne serais jamais assez content. Tandis que maintenant, je me dis « non, c'est une exploration on verra comment aujourd'hui va ».

Et si ce que je trouve super, c'est que le plus qu'on joue, le plus que même quand il y a des erreurs qui se passent (parce qu'il y en a tout le temps), elles deviennent microscopiques. En fait ça devient tellement petit entre nous que je pense que beaucoup ne voient plus. Même sur scène, on ne voit pas que j'avais presque glissé, qu'il y avait presque ça ou… Et ça ça me paît que ça devienne tellement petit que le cerveau devient à 300 à l'heure, on commence à être très très vite, on commence à pouvoir être entre les moments. Oui, c'est entrer entre chaque chose. Et quand je ressens ça, je commence à croire dans le spectacle parce que je me dis : faut juste être dans le moment.

**Martin.** - Presque à l'inverse, quand tu parlais du flamenco comme d'une partie qui t'a demandée beaucoup de travail, est-ce que tu sentais que le matériel te résistait un peu ? Qu'est-ce qui t'a fait comprendre que tu devais y passer encore et encore du temps ?

**Larbi.** - Oh c'est difficile à dire. Je pense que c'est juste : le corps essaye et puis fait une erreur, on est surpris que le corps ne fasse pas ce qu'on pense qu'il aurait dû faire, donc on lui parle, on refait, puis soudain c'est juste. Et puis c'est faux à nouveau. Oui, c'est juste essayer. Essayer c'est comme apprendre à marcher : quand on est bébé on essaye, puis à un moment donné on reste debout, puis à un moment donné on fait un pas et un autre, ça prend le temps que ça prend. C'est comme s'il il faut ajuster dans la tête. Il y a un ajustement, c'est comme apprendre à faire du vélo ou des choses comme ça, ça marche pas tout de suite et on se dit « ah ? » et « ah ! » et puis à un moment donné on y est. Il y a quelque chose qui s'est installé, et puis quand on ne travaille pas assez, ça s'en va à nouveau. Donc il faut revenir. Donc c'est juste trouver une manière de rester dans cet espace où c'est juste, mais ça prend le temps que ça prend.

**Martin.** - Et en même j'ai l'impression quand je te vois danser, tu ajoutes, tu varies, il y a énormément de variation dans ta danse, et je voudrais savoir comment ça te vient ? Comment tu le vis ? Comment tu arrives à rester dans les clous tout en transformant ?

**Larbi.** - Je pense que c'est ce truc que je te disais : être entre les moments, trouver de l'espace entre, et comprendre qu'on peut revenir. C'est une énergie qui vient du public aussi : quand je sens que le public a l'impression qu'il regarde une chose trop carrée, alors j'ai une envie de bousculer les choses. Je me dis que c'est pas ça que je veux, je veux quelque chose où on a l'impression de voir quelque chose de spontané, quelque chose dans le moment. Donc j'ai tendance à rajouter, à enlever, et puis quand je me sens inspiré comme hier… J'avais eu une idée il y a un moment, quand je marchais autour [pendant le *solo* de Dimitri], de faire cette image de l'homme de cromagnon jusqu'au singe. Hier elle est revenue soudainement, et je me dis « oh c'est peut-être pas mal d'essayer ça ». Et si je le ressens à nouveau ce soir je le fais, sinon je marche normalement. Donc en fait, je fais confiance à mon instinct, c'est très instinctif, c'est très… juste une intuition, un sentiment et puis je vais, je le fais. C'est facile puisque c'est mon spectacle, y a personne à qui je dois demander pardon d'être créatif.

Et puis je me permets. J'ai 39 ans, je me dis que c'est maintenant. Puis tu sais, je pense à Frank Zappa qui disait que, si c'était juste pour voir tout le temps la même chose, pour écouter tout le temps le même disque, il ne devrait pas aller sur scène. Alors j'ai un peu la même philosophie, je me dis si je vais sur scène ce soir c'est pour faire quelque chose qu'on verra ce soir, et c'est peut-être pas pour voir ce que j'ai fait hier sinon il fallait venir hier. Donc j'aime bien cette chose qui a à voir avec l'improvisation.

Mais je ne pense pas être le seul. Je pense que beaucoup sur scène, surtout Fabian, je sens ça avec Patrick aussi, je sens ça avec Woojae, Soumik, y en a certains d'entre nous qui sont très improvisateurs, et y en a d'autres qui aiment bien que ce soit clair, et je pense que c'est cette combinaison qui est intéressante. Je ne dis pas que c'est l'un ou l'autre qui est mieux, je pense que moi je suis dans une phase où ça me plaît bien de changer un peu chaque fois, aussi parce que je trouve que c'est encore un spectacle en construction. Quand je pense qu'il y a quelque chose que j'aime, ça ça fonctionne. Par exemple j'ai rajouté des gestes quand il y a le shooting, et à un moment donné je fais des gestes, et j'aime bien ce côté facebook « I like it, I dislike it,

peace ». En fait je fais ça comme si c'était une manière de donner un commentaire sur ce que je lis, et donc ce commentaire est compris tout de suite, donc en fait c'était une remarque sur le public de dire : voilà, on comprend toujours les commentaires des gens, mais est-ce qu'on comprend sur quoi on a des commentaires ? Est-ce qu'on comprend vraiment l'information ? Parce qu'on sait qu'on aime ou qu'on n'aime pas, mais est-ce qu'on sait vraiment de quoi on parle ? Ou est-ce qu'on sait juste qu'on aime ou qu'on n'aime pas ou que c'est bien ou que c'est mauvais ?

En fait on est très simple dans notre retour sur quelque chose. Quand je demande est-ce que vous avez aimé le spectacle, les gens disent « oui j'ai beaucoup aimé » ou « j'ai pas aimé ». Mais en fait c'est tout simple, ça ne veut rien dire. Il y a un coté dans l'échange humain qui est un peu « c'est bien ou c'est pas bien », et pour moi c'est une sorte une tragédie en tant qu'artiste de vivre ça au quotidien. C'est comme si tout ce travail est réduit à « c'est bien ou c'est pas bien », et j'espère vraiment que l'art ou les conversations emmènent à dire beaucoup plus que « c'est bien ou c'est pas bien ». Oui, je ne sais plus pourquoi je disais ça…

**Martin.** - On parlait de tes improvisations en scène. Est-ce que tu pourrais me décrire un peu l'état ou les états que tu traverses au cours du spectacle ?

**Larbi.** - Ça a beaucoup à voir avec le fait d'être ou bien très posé, ou très… avec le vent. Il y a un peu deux états pour moi qui sont d'être emporté par quelque chose ou d'être vraiment vraiment très stable, et donc les mouvements que je fais peuvent être stables ou être faits comme s'il y a quelque chose d'autre qui me pousse. Donc les hanches par exemple c'est très stable jusqu'au moment où ça m'emporte. En fait j'essaye d'utiliser mon imaginaire pour croire à chaque moment à quelque chose de très précis, de me dire voilà maintenant je suis emporté, maintenant je suis telle personne, maintenant eux me suivent, maintenant on est dans un espace commun. Donc en fait j'ai des états très spécifiques où j'utilise mon imagination pour croire en la situation. Et d'autant que les pas, c'est secondaire à l'imaginaire. Pour moi l'imaginaire est tout, c'est pour ça aussi que quand je donne des retours sur les scènes, c'est souvent… Le côté technique s'épuise très vite et puis il y a un côté où l'on se dit « non, c'est juste qu'il faut utiliser ton imaginaire, faut croire que quand tu tires, il y a une balle qui sort de ton revolver et que le son va avec ça ». Il faut le croire, et si tu le crois ça se passe. Mais si tu fais juste le mouvement, en fait ça devient autre chose. Ca devient artificiel, ça ne veut pas dire que c'est mauvais, parce que l'artificiel peut aussi raconter quelque chose. Faire semblant et que ça ne marche pas ça pourrait à certains niveaux être une manière de parler de l'artifice des choses. Mais en général j'ai envie que les gens utilisent leur imaginaire, donc à travers le spectacle j'utilise mon imaginaire, pour… J'essaye d'être dans le moment.

Et aussi avec la musique, quand on est dans des timings différents (parce que parfois dans le *trio*, avec Dimitri et Fabian, on a d'autres timings), alors j'essaye de m'adapter aux timings. J'essaye de ne pas être trop maniaque à me dire « c'est ça que je veux » parce que sinon, Fabian et Dimitri ne sont pas là où je veux. Je préfère être là où ils sont donc être avec eux.

**Martin.** - Tu as des images quand tu danses? Tu parles de l'imaginaire que tu convoques souvent, ce sont des images précises ?

**Larbi.** - Oui, des trucs très simples. Quand je vois Fabian, je me dis « est-ce que je suis son miroir ou est-ce que je suis son alter ego ? » Je l'imite, je viens d'ailleurs mais j'essaye de lui parler dans sa langue à lui. Ça dépend de la soirée, de comment je me sens. Quand on est avec les hanches, il y a un côté de séduction. Par exemple, quand Patrick vient vers moi et que je suis en train de faire les hanches, je me rappelle que Patrick est ce mec violent ou ce mec qui tabasse les gens et qui vient juste de me tabasser tout à l'heure, et alors je me dis « peut-être je peux le séduire pour aller dans une autre manière de vivre, quelque chose de plus onduleux ? » Alors je lui passe le message. Alors c'est à lui, il le fait, il a compris, du coup je vais avec lui sur cette piste là. Puis il y a Johnny qui nous rejoint et les deux autres, et puis du coup on est tous dans ce mode là. Mais ce mode là reste ensemble pour un certain point, puis ça s'écarte à nouveau. Il y a Johnny et Patrick qui s'en vont, et puis Dimitri, Fabian et moi qui continuons tous seuls comme si on était emportés par les vagues qu'on a créées nous-mêmes, comme quand tu fais des vagues et puis à un moment donné tu dois suivre ce que tu as enclenché. C'est des choses comme ça. J'utilise mon imaginaire pour me raconter une histoire.

**Martin.** - Une curiosité, quelle serait l'image dans l'une des dernières scènes quand vous tournez autour de Patrick ?

**Larbi.** - Déjà, juste avant, quand je dis « oui voilà il faut parfois laisser les pensées derrière soi pour se vider » (*Watts*), en fait je laisse le public aussi. Pour moi les pensées, c'est le public. Je me dis c'est votre problème, et nous on va danser entre nous. Donc c'est une sorte de *statement*, c'est ça que j'ai envie de faire maintenant, et si vous êtes là ou pas je m'en fous. Et donc aussi avec les sauts, il y a un côté un peu où on est dans notre rituel à nous, et pour moi le public pourrait déjà sortir là parce que c'est déjà fini. Autour de Patrick c'est plus une image des cercles vicieux autour d'une personne, et donc une personne qui continue sans trop les… Il les emporte avec lui mais en même temps ça se dissout parce qu'il s'en va de ses pensées, donc… C'est ça un peu mon imaginaire : laisser tomber les cercles vicieux dans notre tête.

**Martin.** - Est-ce que ça t'arrive sur scène de penser aux autres choses de la vie ?

**Larbi.** - Non, j'ai pas trop le temps non, je suis vraiment assez dans le moment. Parfois je suis dans le public, donc je vois un peu les énergies du public, ou je me dis « est-ce qu'il y a un problème avec le son ou la musique », « est-ce que cette lumière est venue assez tôt », donc parfois je peux juger l'espace d'une manière technique plutôt que d'être dans mon imaginaire. Mais sinon je ne suis pas trop à penser « qu'est-ce que je vais manger ce soir » ou des choses comme ça, non. C'est pas que… ça pourrait se passer, mais en tout cas avec *Fractus* j'ai pas trop le temps, tout s'enclenche très vite.

Et puis aussi, je suis toujours un peu inquiet. Je suis toujours un peu papa, donc j'ai un peu un côté « est-ce que lui va bien ». Tu sais, on a eu un spectacle pendant lequel Dimitri et Fabian

étaient venus un peu plus tard sur une scène, et j'étais très inquiet, je me disais « ah qu'est-ce qu'il s'est passé ? » Du coup on devait trouver une sorte de solution parce qu'ils étaient pas encore là. Donc c'est beaucoup à essayer de faire que… oui, que ça coule. Je me sens quand même très responsable en tant qu'artiste sur scène.

**Martin. -** Du coup comment est-ce que tu pourrais décrire ton état attentionnel au plateau ? Est-ce que c'est plutôt une attention focale, attention plus détendue… ?

**Larbi. -** En fait j'essaye de rester dans mon personnage même quand je sors, mais même quand je sors et que je dois enlever mon micro, ou que je dois le mettre. Parfois je suis coincé, il y a des trucs vraiment marrants aussi qui se passent *backstage*, donc sur ce niveau j'ai pas trop le temps de relaxer vraiment. Je relaxe pas vraiment…

**Martin. -** Tu parles souvent de la place de ton imaginaire ; est-ce que tu dirais que tu privilégies ces sensations imaginaires à tes sensations plus physiques, ou … ?

**Larbi. -** Ah mais pour moi les sensations physiques et émotionnelles sont pareilles. Il n'y a pas de différence. Quand il y a un regard en haut, quand… pour moi c'est de l'émotion. Non la sensation physique est très importante, surtout la sensation des connexions. Par exemple dans le *collapse* hier… J'aimais bien avant-hier moins hier, parce que j'ai envie d'un déséquilibre naturel qui fait qu'on sent un nouvel équilibre arriver. Donc quand je ressens que les choses se passent naturellement, quand je sens un poignet qui roule, quand je le sens dans ma hanche ou dans mon genou ou ma cheville… J'aime bien le côté micromécanique du corps se met en marche, que toutes ces choses résonnent, parce que c'est ça qui à mes yeux fait que la danse est belle : quand il y a un côté naturel, que les choses sont vraiment vraiment connectées, et qu'on sent que c'est pas que je force chaque chose, mais en fait que les choses se passent naturellement. Donc je cherche beaucoup ce sentiment, parce que pour moi c'est un sentiment, une sensation, un sentiment organique, où chaque chose se répond. Quand je fais ça avec le poignet, il y a quelque chose qui se passe dans ma nuque. Je cherche beaucoup ça, donc c'est très sensoriel.

**Martin. - Et e**st-ce que tu fais une différence entre ces choses là que tu cherches quand tu danses, et ce que tu cherches quand tu chantes, quand tu joues avec les musiciens ? Ou est-ce que tu les relies ?

**Larbi. -** J'essaye de les relier beaucoup, même si c'est encore très « là j'ai ça comme danse, puis après je dois être un personnage pour ça, puis après je fais le musicien » Par contre je crois aussi fort que dans ce spectacle, par exemple quand je sors… j'ai l'impression qu'une partie de moi reste avec un danseur. J'imagine une sorte de… comme si c'était encore moi qui était là, même si j'y suis pas. Donc ce côté multifacette d'une personnalité, pour moi *Fractus* c'est aussi comme si on était tous une même personne. D'une certaine manière, je suis constamment là, je suis autant le bourreau que la victime sur scène. En tant que *performer*, je peux aller faire la musique, mais en fait j'ai l'impression qu'une partie de moi est encore en train de danser avec Dimitri, et le plus qu'on le ressent le plus qu'on peut être ensemble. Quand il reste sur ses mains

avec l'équilibre, on arrête la musique et ça reprend. Des choses comme ça… Quand on est les uns avec les autres ça fonctionne, et c'est pas tous les jours parce que voilà, la première c'était bien, hier c'était moins, mais c'est ce genre de choses qui me semble très important : trouver ce côté naturel où on va du chant au mouvement, et que c'est pas… c'est encore le même corps qui fait ça, c'est encore les mêmes doigts qui ont juste fait ça qui commencent à jouer quelque chose. C'est la même chose.

**Martin. -** Il y a un terme que t'emploies assez souvent en travaillant et qui est celui d'énergie. Est-ce que tu pourrais m'en donner une ou plusieurs définitions pour toi ?

**Larbi. -** Je pense que le plus souvent, c'est une énergie magnétique : comment on attire les choses, comment on repousse les choses avec ce qu'on est. Tu vois, on peut prendre quelque chose, mais aussi on peut déjà sentir qu'on le prend même quand c'est pas encore pris, surtout avec les corps autour de nous. Quand Patrick me tape, j'ai l'impression que c'est la même polarité qui fait que je m'en vais, tandis que quand on est dans le trio, j'ai plutôt l'impression qu'on est dans une attirance, où les choses se connectent. Donc c'est une énergie magnétique.

Et après, c'est une énergie qui fait qu'on est constamment dans une polarité à l'intérieur de nous-mêmes, où on fait le pied gauche le pied droit le pied gauche le pied droit. Il y a quelque qui fait comme ça, où c'est constamment en train de se courir après. Et c'est ça qui est le moteur de toutes les choses. Et ça peut ralentir et ça peut aller plus vite, ça peut retourner en arrière, mais j'ai fort cette sensation d'énergie qui peut comme une spirale monter ou me faire descendre, que je peux repousser vers le public. Je sens beaucoup cette capacité à repousser une énergie imaginaire.

**Martin. -** Comment est-ce que tu as développé cette sensibilité ? Quand est-ce que ça t'est venu ?

**Larbi. -** C'est venu au fur et à mesure que j'ai dansé. J'avais fait une formation très disparate avec plein d'influences qui venaient de partout, et au fur et à mesure de tous ces apprentissages, je cherchais le dénominateur commun, et pour moi c'était la manière dont se transmet une énergie ou un poids – parce que même quand on change de poids, c'est une transmission d'énergie. C'est un peu comme quand il y a un froid et un chaud, et comment le chaud va vers le froid, des choses comme ça. C'est un mouvement. Pour moi cette énergie, le rythme et la fréquence, c'est comme une sorte de *wave*, une onde. Ça peut être des spirales mais ça peut être des ondes, c'est dans ce sens là que je vois les choses. Mais c'est aussi en lisant certaines choses sur le côté, comment la réalité est construite par des choses très… C'est l'énergie qui tient tout. Une fois que je comprenais ça j'avais l'impression que c'était comme ça que je devais vivre ma vie en tant que danseur..

**Martin.** - En discutant avec Soumik, il m'a parlé d'une conception de l'énergie pour laquelle la musique elle-même représentait l'énergie. Pour toi, comment est-ce que tu lies cette notion à la musique ? Ou aussi à l'espace autour de toi ? Comment est-ce que tu penses ces choses là en termes d'énergie ?

**Larbi.** - C'est se mettre sur la même longueur d'onde, se mettre dans le même instant, comme si cet instant là-bas et l'instant ici étaient le même. Une fois que ces choses là arrivent, ça crée un kaléidoscope. C'est là que la magie se passe : il y a des choses indépendantes et puis à un moment donné ça se passe en même temps. Même dans le *collapse* : ça marche bien quand tout est très disparate et puis soudain on voit la même chose, et puis ça se dénoue à nouveau. Moi j'aime bien ces moments de mise en rapport immédiats, quand les choses se reflètent les unes les autres, qu'elles sont pareilles ; quand le mouvement de la musique ou d'une une mélodie et que le mouvement d'un geste sont portés sur une même longueur d'onde.

**Martin.** - Pourquoi des fois ça ne marche pas ? Quels sont les freins, les obstacles ?

**Larbi.** - Mais parfois c'est parce que quand quelqu'un veut être dans le même moment que quelqu'un d'autre, et que l'autre veut la même chose, on se rate. Et ça, ça se passe souvent, comme hier dans une musique : on s'est ratés parce que la musique voulait corriger quelque chose, et les danseurs aussi. Parfois il y a des moments comme ça, quand il y a trop de volonté et pas assez d'écoute. Donc l'écoute est très importante. Mais aussi le fait que l'écoute soit traduite en actions. Quand il y une observation mais qu'elle ne se transmet pas en action, là aussi on peut être présent, et en même temps être un peu comme un chat devant une voiture et s'arrêter, et la voiture vous écrase. Il y a des moments comme ça qui se passent sur scène (*rires*). Non mais je pense que ce sont des accidents quoi.

Après parfois y a des accidents qui peuvent être intéressants. Avant-hier à un moment donné il y avait la musique qui était éteinte parce qu'il y avait un problème de son pour le roi quand on couronne Patrick (*crowning*), mais en fait cette tension de silence était super intéressante, et je trouvais très bien. Donc je disais « c'est une erreur », mais c'était très intéressant. Et parfois on a la chance que l'erreur soit très intéressante aussi, et donc, quand tout va bien, il n'y a que le vécu et toutes les erreurs sont magnifiques. Mais c'est pas toujours le cas..

**Martin.** - Sur ces belles paroles, je te remercie Larbi.

# DIMITRI JOURDE

# « Trajectoire d'interprète »

réalisé le 3 juin 2015 à Paris

dans un studio du Théâtre de la Ville

Extraits choisis

## Processus de création I - « C'est presque une vie »

**Martin**. - Qu'est-ce que c'est qui est difficile dans un processus de création ?

**Dimitri**. - D'abord c'est sur le plan personnel.. J'ai l'impression qu'à chaque fois que tu rattaques un travail, d'abord, moi ça me fait toujours un peu douter sur qu'est-ce que je vais faire, qu'est-ce que je peux proposer, qu'est-ce que j'aurais envie de proposer, où est-ce que j'en suis moi avec tout.. aussi bien avec ton corps que où t'en es avec ta vie, qu'est-ce que tu veux dire. Puis après c'est la rencontre aussi avec un chorégraphe ou metteur en scène : qu'est-ce que lui il veut dire, qu'est-ce que tu vas changer dans comment tu travailles pour que tu t'adaptes à ce qu'il veut ? Et en même temps, en général, c'est des gens qui veulent que tu proposes beaucoup. Avec les gens avec qui je bosse, c'est moi qui fais mes mouvements. Souvent c'est très : « Qu'est-ce que tu veux faire toi ? »

Et puis après en général ça m'a fait que souvent j'adore commencer les créations puis à un moment où puisque tu proposes beaucoup, tu te fabriques un imaginaire de ce que t'aimerais faire. C'est toujours un peu ça pour moi le combat de l'interprète. C'est que t'es toujours tenté de vouloir faire ce que toi t'as envie de faire, c'est pour ça que toi après tu fais toi-même des projets, pour tester, pour savoir si… Et en même temps, c'est ça qui est bien aussi dans la rencontre, c'est que en même temps tes idées elles arrivent aussi parce que tu travailles avec cette personne. Et après des fois les idées que t'as eu c'est plus ça le projet, et du coup faut que t'arrives à te remettre dans la position de … d'être juste interprète. Et des fois t'es pas du tout d'accord avec ce que d'un coup tu vas faire.

C'est un long processus. Tu vois j'ai l'impression qu'à chaque fois trois mois… fffou… c'est presque une vie… T'es bien avec la personne, puis après ça devient difficile au niveau de la relation parce que d'un coup la personne elle s'enferme un peu dans son monde, elle a du mal à communiquer…

**Martin**. - Même au niveau technique j'imagine qu'il y a des.. des espèces de difficultés auxquelles il faut que tu fasses face .. ? (*il hoche de la tête*) Moins ?

**Dimitri**. - Moins.. Après c'est toujours difficile de savoir ce que c'est technique. En tout cas moi ça m'a jamais.. c'est jamais ça qui m'a fait un peu peur quoi.. Je suis toujours venu en me disant je vais voir… Et puis techniquement, voilà, c'est plutôt : quand t'es tout seul avec toi, qu'est-ce que tu fais aussi qui fait que toi ça va t'amuser de faire ça ? ou de découvrir ? Tu vois moi j'ai toujours l'impression de découvrir des choses moi-même, mais des fois t'as l'impression que toi ce que tu fais au final ça fait un peu la même chose. Tu vois ça ressemble à ce que tu as fait avant. C'est aussi que là dedans t'essaies de trouver d'autres choses donc c'est compliqué. T'as une habitude de faire ça ça et ça, donc tu te dis là faudrait vraiment que je fasse pas ça ça et ça, donc du coup tu recommences tout à zéro,

**Martin**. - Et là finalement peut-être que la rencontre ça aide… ?

**Dimitri**. - Ouais complètement…

**Martin**. - Avec François Verret, est-ce qu'il y avait cette approche un peu théâtre ?

**Dimitri**. - Ouais… De toutes façons lui je ne sais pas si c'est théâtre mais il est toujours entre les deux.. On part souvent sur des écrits. C'est le seul avec qui je bosse avec qui on part sur une œuvre déjà existante donc c'est très différent à ce niveau là. Donc lui il est très sur ça, sur le sens, de trouver le rapport… Et en même temps, on est toujours très libres quand même. Moi je ne suis pas vraiment du genre à suivre un texte et je vais faire un truc sur ça. Moi en général, je repars au sol et j'essaye de trouver des choses avec ce qu'on se dit tu vois. Avec François, on parlait beaucoup, on parlait de ce qu'il aimerait développer et comment, et après… J'écoute, j'écoute, je prends, et puis j'essaie juste, de moi, sans vraiment chercher à interpréter quelque chose. Et après j'ai l'impression que c'est lui qui dit : « Ah ça c'est vraiment ça »

**Sidi Larbi Cherkaoui et la danse belge**

**Martin**. - Et du coup tu as collaboré sur combien de spectacles avec Cherkaoui ?

**Dimitri**. - Très peu en fait. J'ai fait qu'un spectacle avec lui. Mais en fait, on se voit, on… on se suit. J'ai été sur plein de spectacles en fait, mais dans lesquels j'ai pas dansé ; c'est-à-dire qu'il m'invitait souvent sur plein de choses, par exemple quand il fait un ballet à Monaco j'y étais. Si tu veux je suis souvent invité à venir voir, il me propose quasiment tous les projets, mais je ne les fais jamais.

**Martin**. - C'est parce que t'as pas le temps ?

**Dimitri**. - Non, c'est parce que moi d'abord j'avais pas envie de faire des pièces de groupe. J'avais pas envie de faire des pièces avec trop de danseurs, parce qu'en général ça ne me plaît pas. Et aussi j'avais pas envie d'être dans un système pendant longtemps, où – tu sais, c'est très comme ça en Belgique – tu rentres dans un groupe et après ça tourne à fond et toi t'as pas ton mot à dire sur où tu vas, sur comment… Et moi en fait j'aimais bien bosser avec plusieurs

personnes en même temps. Du coup à chaque fois, j'ai voulu que les gens ils s'adaptent un petit peu et que ça reste humain. Ça me vient peut-être aussi du cirque. Ce que j'aime bien dans le cirque c'est que ça reste toujours à taille humaine (enfin, dans les cirques que j'aime en tout cas). Le projet s'adapte un peu aux gens, c'est pas un truc genre : il y aura 280 dates l'année prochaine, voilà demain on va à Tokyo, après-demain faut qu'on soit en Australie, et d'un coup tu te dis « ah ma vie c'est que ça, suivre… » Moi j'ai fait les projets [avec Larbi] quand il me disait « Dim', ça c'est bien, ça va pas tourner beaucoup, on est que trois ». En fait, j'ai fait les projets que quand Larbi était dedans aussi, je préfère.

**Martin.** - Mais y en a un qui est en cours justement, non ? *Fractus* ?

**Dimitri**. - Ouais en fait ça va commencer maintenant, juste après mes dates à Paris avec *Celui qui tombe*.

**Processus de création II - « Découvrir autre chose »**

**Martin**.- Quel est ton rapport avec ces temps de création de préparation ? Par rapport à la tournée ?

**Dimitri**. - Ah moi j'adore, la création j'adore… J'adore, et en même temps je dirais les deux : j'adore et je déteste, parce que ça fait flipper. Tu vois là, même d'attaquer un truc (*Fractus V*), je vais flipper. C'est vrai que c'est toujours un challenge, mais je pense que c'est ça qui fait que tu aimes ça. C'est qu'à chaque fois c'est.. ça bouillonne… tu… t'aimes, t'aimes pas, c'est plein de choses. Après quand tu joues, c'est encore un autre plaisir. Mais toutes les créations, c'est toujours des moments que moi j'aime bien mais qui sont durs.. En tout cas moi dès que je fais que de jouer, je sens qu'il faut que je sois en création sur autre chose sinon à un moment donné… tu te fais plaisir à jouer, tu te fais super plaisir mais des fois tu te frottes plus trop à ça quoi, au truc où tu sais pas, où tu te poses la question, il faut que tu crées quelque chose, tu sais pas…

**Martin**. - Ça c'est quelque chose que tu recherches dans les processus de création, une petite mise en danger ?

**Dimitri**. - Oui, complètement. J'ai l'impression qu'à chaque fois que tu rattaques un boulot t'espères que tu vas découvrir autre chose, trouver d'autres choses, trouver d'autres raisons. C'est pour ça que moi, je suis souvent les mêmes personnes, mais j'ai aussi toujours besoin de rencontrer quelqu'un avec qui ça va être différent, avec qui je ne sais pas du tout ce que je vais faire. Là, de rattaquer avec la même personne (*Sidi Larbi Cherkaoui*), tu sais quand même 50 % des choses tu vois. Donc c'est autre chose que quand t'attaques avec quelqu'un que tu ne connais pas, quand t'es un peu vierge, que tu sais pas ce qu'il va vouloir utiliser de toi, comment ça va se passer. Tout est découverte, ça je trouve que c'est le plus gros plaisir. La deuxième fois, c'est toujours plus dur, c'est un autre challenge. On se connaît. Qu'est-ce qu'on va faire pour ne pas faire la même chose ?

**Processus de création III - « Le combat de l'interprète »**

**Martin. -** (*après qu'il m'ait fait part des frustrations inhérentes au statut d'interprète*) En même temps, j'ai l'impression que les gens avec qui tu travailles te demandent beaucoup aussi..

**Dimitri**. - Ouais ouais.. c'est complètement ouvert, en tout cas à ta propre créativité. Mais ça n'empêche pas que ce ne soit pas pareil que quand tu fais ton projet.

**Martin. -** Et t'as déjà fait des créations partagées où il n'y a pas vraiment un metteur en scène, un chorégraphe… ?

**Dimitri**. - Non, enfin un peu avec le cirque au tout début, mais après on était quinze tu vois, c'était interminable ..! (*nous rions de son désespoir passé, puis il reprend*) C'était super, mais c'était interminable de discussions et personne n'était jamais d'accord.

Non en fait, depuis, c'est vraiment ça ([*la saveur du plein engagement dans une création*]) que j'ai voulu retrouver. Quand j'ai fait le spectacle *Hans was heiri* avec Martin Zimmerman et Dimitri de Perrot, j'ai vraiment cru que j'allais la retrouver. Donc je suis parti en me disant : avec ce spectacle, je sens que je vais m'investir dans cette compagnie, je vais faire partie de ça. Mais en fait.. la compagnie s'appelle Zimmerman et de Perrot (*il éclate de rire*) .. ! Je le savais depuis le début, mais je pensais que je pouvais m'inscrire dedans. Mais en fait, même si je me fais plaisir avec eux, tu ne peux pas vraiment avoir une place comme ça […] En fait, on aimait les mêmes choses tu vois, alors je me suis dit « Ah, là, tout ce que j'aurai comme idées, ce sera leurs idées, on aura les mêmes idées ». Tu vois.. c'est qu'à ce moment là je pensais que c'était possible de retrouver ça. Mais en fait non (*il rit à nouveau*) ! Une fois que t'es en création tu t'aperçois que c'est plus compliqué que ça. À chaque fois, les metteurs en scène ont aussi leurs propres difficultés, leurs propres doutes et en fait ça devient compliqué que toi tu dises « Et tu penses pas qu'on pourrait faire ça ? » Ils te répondent « Ça va, merci, j'ai assez de doutes pour moi, garde le tien pour toi et tu m'en parleras quand on aura fini ! »

Maintenant – mais c'est un peu dangereux – j'ai l'impression que j'ai envie de faire des créations en me disant que j'ai un peu de distance, en me disant « C'est pas mon projet ». Mais c'est un peu con, parce que des fois tu passes un peu à côté du projet

**Martin.** - Alors comment tu fais ?

**Dimitri**. - Par exemple avec *Fractus*, quand on était sur la première version, j'étais comme ça, et j'ai senti que Larbi était très déçu que je sois comme ça. Et je lui ai dit « J'ai pas envie de me retrouver encore à prendre une claque derrière parce qu'en fait… »

Donc je disais « Je suis là, je suis vraiment là à fond, mais c'est vrai que s'il y a pas de position, j'attends qu'il y en ait une ». J'ai jamais fait comme ça pour les créations, je me suis toujours trouvé à me dire « Il y a rien ? Ok c'est pas grave, je vais chercher des trucs dans mon coin.. » Mais des fois c'est dur ça, parce que tu crées des trucs, et puis parfois t'es un peu déçu parce que tu t'imagines tout le spectacle aussi, et d'un coup on te dit « Non non, c'est pas ça, retourne à ta place toi, attend ». [...] Tu fais des va et viens, t'as l'impression que c'est ton projet, et puis tout à coup t'as la claque de te dire « Non, en fait, c'est pas du tout ton projet », tu vois.

Des fois, les metteurs en scène sont perdus longtemps, puis à la fin hop ils prennent le truc. Et quand t'es interprète, c'est dur. Tu t'investis à fond, et tout d'un coup on te dit « Maintenant c'est bon, je prends mon rôle. Et toi tu peux reprendre ton rôle de "juste t'es là", et tu suis ce que je fais. » Et ce moment pour moi à chaque fois c'est très dur. Du coup maintenant j'ai l'impression que je l'anticipe en me disant « Je vais y aller tranquille », tu vois « Je ne vais pas y aller à fond, je vais attendre de voir ce que les gens veulent faire avant de commencer à chercher ». Tandis que, avant, c'est vrai, j'ai fait tous mes projets en me disant « Je vais chercher de toutes façons, puis on se croisera à un moment donné ». Je sais qu'en même temps avec Larbi, il faut que je fasse un peu ça, sinon.. ça marche pas trop… pour moi.. donc là par exemple, pour *Fractus V*, j'y vais … en sachant ce sur quoi je vais bosser, moi, et puis peut-être que ça rentrera aussi dans ce qu'il veut faire. Mais je sais que, à un moment donné, c'est toujours moi qui vais en chier.

Et là avec Yoann, je ne suis pas du tout parti dans ça et j'en avais pas besoin. Du coup, j'ai jamais eu un moment où je me suis dit « oh woua.. c'est ça le projet ? ». J'étais tout le temps un peu.. j'étais vraiment interprète du coup. J'étais tranquille quoi (*il rit*), je pouvais me baigner le soir dans ma piscine, je pouvais être pénard. Aller à l'ombre au travail tranquille. Et en fait ça, c'est peut-être un peu critiquable, tu peux te dire « oh c'est un peu nul », mais en fait c'était appréciable de faire comme ça. Moi je trouve ça bien d'avoir des façons différentes de bosser avec les gens. Je me suis dit que c'est une autre maison, c'est un autre genre. Ça fait du bien aussi.

### *Training*

**Martin**. - Pour terminer – enfin, pour cette fois – j'aimerais qu'on aborde un autre sujet qui est celui du *training*. (*il rit*)

**Dimitri**. - Pourquoi on dit « *training* » déjà ? Entraînement c'est ça ? C'est marrant parce qu'en cirque les gens ils disent plutôt entraînement. Mais dans la danse ça n'existe pas du tout entraînement (*il rit encore*), ils ne s'entraînent jamais.

**Martin**. - Pour le coup j'utilise training parce qu'en fait en théâtre on parle de training…

**Dimitri**. - Ah ouais, en théâtre. Bah moi… c'est compliqué. En tout cas, au cirque, on s'entraîne vraiment. Mais on s'entraîne parce qu'on a une technique, et c'est ça qui est différent j'ai

l'impression par rapport à la danse. Dans la danse, ils ont une technique mais j'ai l'impression que c'est plus vague. Nous, c'est comme si… Pour jongler, il faut déjà que tu fasses avec une balle, puis après tu fais avec deux balles, puis après avec trois balles, puis après tu fais quatre balles… Quand tu commences, il faut que tu apprennes à faire un équilibre sur les mains, et quand tu sais faire un équilibre sur les mains, tu fais un équilibre sur un bras. Mais faire un équilibre, déjà, ça prend des années tu vois. Après tu fais l'acrobate, t'apprends. Tu commences par l'acro au sol, puis les roulades, puis après tu fais de la vraie acro. Et après tu fais une technique de cirque, genre trapèze. Donc tu t'entraînes, tu vois, chaque jour tu vas t'entraîner, comme un sportif. Peut-être que dans la danse c'est différent, ou peut-être qu'en danse classique c'est un peu la même… Mais le *training* tu veux dire, maintenant, quand on travaille ?

**Martin**. - Ouais, ça peut aussi être quelque chose que tu fais tous les jours toi dans ta pratique…

**Dimitri**. - Depuis je suis sorti de l'école, j'ai jamais fait de *training*, j'ai fait que des spectacles. Je me suis jamais… je m'échauffais même peu… et j'ai l'impression que je ne travaillais qu'en fonction des spectacles : genre créer une danse, ça faisait que je développais des trucs et c'était ça mon travail. Après tu t'échauffes un peu, genre barre au sol pour t'échauffer un peu. Mais j'ai jamais fait de training. C'est que maintenant depuis quelques années que je suis plus vieux ! Maintenant je fais un peu de yoga, des trucs comme ça… mais plutôt quand je ne travaille pas.

**Martin**. - Oui d'accord, quand tu ne travailles pas..

**Dimitri**. - Bah avant je travaillais tout le temps maintenant je travaille plus tout le temps, donc à un moment je me dis « Bon, il faut que je fasse quelque chose même quand je travaille pas.. »

**Martin**. - Et c'est une question d'entretien du corps ? Pourquoi ... ?

**Dimitri**. Ouais… Maintenant, depuis peu, c'est ça. Maintenant je sens qu'il faut que je m'échauffe plus longtemps. Avant quand j'arrêtais, j'arrêtais, c'était les vacances, l'été, je me baignais, je faisais autre chose. Puis je reprenais et ça allait très bien ; c'était dur pendant trois jours et puis… Mais maintenant je sens que je ne peux plus faire comme ça. Maintenant quand j'arrête je me dis que je continue à être un peu actif quoi..

**Martin**. - Et le yoga, pourquoi le yoga ?

**Dimitri**. - Bah le yoga c'est le plus simple en fait ... en fait le yoga, moi, j'ai pas vraiment appris. J'ai fait du yoga avec Zimmerman et de Perrot, on a eu quelque cours de yoga, ça j'aimais pas particulièrement, en fait j'aimais pas. Je dirai que j'aime pas en fait, en principe, comme ça. Mais à force d'en faire, d'un coup… en fait toute l'équipe, tout à coup on est rentré dans un trip.. parce qu'avec eux c'est un style de création qui est très lent, et des fois on a vraiment rien à faire… Donc on a commencé à prendre des vidéos de yoga, tu vois, parce qu'il y avait des gens qui étaient fan de yoga dans l'équipe, et donc ils prenaient des vidéos tu sais américaines, des gens qui font du yoga ... Moi au début je trouvais ça vraiment débile tu vois, j'ai essayé un peu

je me suis dit « j'arrête ça me saoule »... Et puis maintenant je fais ça, je fais ces vidéos. Du coup c'est facile, t'es chez toi, tu prends tes vidéos puis tu suis le truc. C'est comme un cours. Et c'est un peu le même tout le temps donc tu connais. Donc c'est un peu comme une routine. Ce qui est bien avec le yoga c'est que tu peux faire ça dans ton salon, et ça travaille à plein d'endroits qui sont quand même bien. Et puis moi en tout cas je sais que… je mets l'ordi et puis je peux suivre, tu vois, parce que je suis plutôt faignant sinon, je ne suis pas quelqu'un qui va se dire « Je vais faire des équilibres et tout ». J'ai jamais fait ça moi, donc c'est dur… Donc voilà, je fais du yoga, de l'escalade, du vélo, je fais des trucs qui n'ont rien à voir mais ça me fait que je suis fatigué tu vois. Si je sens que je suis un peu fatigué je suis content.

**Martin.** - Qu'est-ce qui t'ennuie [dans le yoga] ? Le côté routinier ?

**Dimitri.** - Je ne sais pas.. [...] Ça fait plusieurs fois que j'essaye de faire du yoga, parce qu'avec Larbi, il était à fond dans le yoga, et très vite ça m'a saoulé.. Parce qu'à chaque fois que je fais des spectacles, j'ai un peu une façon à moi de m'échauffer et de me mettre en condition qui ne va pas du tout avec le yoga. Le yoga une fois que j'ai fini ça je me dis : « Bon, c'est bien, maintenant je vais me manger un truc, je fais autre chose ». Mais ça ne me met pas en condition pour être en travail. Et en fait, quand je veux être en travail je ne fais pas ça. Je m'échauffe moi, je sens moi mon corps, ce que j'ai envie de faire, et je sens que je fais une évolution pour doucement arriver …

Tu vois moi en général je m'échauffe et après je ne m'arrête pas, je continue et direct je commence à travailler, parce que ça m'emmène vers des mouvements. Donc en fait j'ai toujours fait des échauffements qui m'amènent à improviser directement ; je commence à bouger, à chercher. Alors que le yoga en fait pour moi y a un côté un peu statique tu vois, il y a un truc ffffou (*il souffle*) : je ne réfléchis pas, je ne suis pas vraiment dans mon corps, je suis quelqu'un qui est dans son corps [le professeur], mais c'est pas du tout mon chemin à moi. Donc je comprends la logique du truc, mais c'est un peu .. c'est pas ça que je fais… Moi c'est un peu comme si l'échauffement que je fais c'est un développement que je fais depuis le début que je travaille. J'en arrive à cet échauffement là. Donc du coup, ouais, [le yoga] ne m'est pas proche de moi et ça ne me met pas en travail. Donc c'est un truc que je fais que quand je ne travaille pas.

**Martin.** - Donc, ton échauffement qui te met en condition de créer, tu l'adaptes à chaque fois en fonction des projets dans lesquels tu es ?

**Dimitri.** - Non pas vraiment.. enfin c'est jamais vraiment la même chose mais.. ouais… non.. ouais.. En fait je ne l'adapte pas du tout, puisque c'est avant que l'on ne travaille. Ça me fait que moi je commence à rentrer dans … comment dire… dans une spirale de mouvements où tout à coup je me dis « Ah ouais ça c'est bien ». Et je rentre dans un truc de recherche de mouvements et du corps. Par contre c'est vrai que quand je commence ça, moi ce que je vais faire en création ça va être beaucoup inspiré de ça. Parce que d'un coup, je vais me retrouver moi dans cette recherche. Si la personne ne propose rien, moi je vais être dans ça. Après si on est avec Larbi, lui

ça va être des musiques et un thème. Par exemple dans *Apocrifu* où on travaille sur les apocryfes, on a mis que des musiques arabes, tu vois, pendant tout le truc, et des prières tu vois.. Donc évidemment ton échauffement, avec ça, il rentre dans quelque chose, dans une énergie… Et après il y a sur quoi on travaille. Souvent tu vois je m'échauffe, je rentre doucement dedans et doucement j'essaie d'écrire ; une fois que je trouve des choses je vais essayer de les écrire pour m'en souvenir, comme ça je me dis « Demain je pourrai continuer de travailler sur ça ». Mais c'est comme si je fais ça pendant plusieurs jours, et après j'essaie doucement de connecter ces deux choses là au fur et à mesure de la création. De faire que ce que j'ai fait là ça serve aussi un petit peu.

**Martin**. - Ok… je crois que ce sera..

**Dimitri**. - Tout.

**Martin**. - Tout pour cette fois… mais la prochaine fois si t'es d'accord j'aimerais bien voir ce que tu fais concrètement, qu'est-ce que c'est que ton échauffement…

**Dimitri**. - Ouais..

**Martin**. - Là c'était des questions assez générales pour te connaître un peu quoi, mais après dans les choses qui m'intéressent c'est, très concrètement qu'est-ce que tu fais comme échauffement, qu'est-ce que tu fais comme mouvement, qu'est-ce que ça te fait comme sensation, mais bon, ce sera pour une autre fois quand on sera pas avachis..

**Dimitri**. - Ouais faut que tu viennes un jour de répétition quoi. Après c'est différent quand on joue, c'est un petit échauffement.

**Martin**. - Il faut que j'écrive à Larbi justement.

**Dimitri**. - Ouais, enfin je peux lui en parler si tu veux.

**Martin**. - Je vais lui envoyer un mail, si j'ai une réponse.

**Dimitri**. - Moi je peux toujours lui dire de mon côté si tu veux.. Moi je suis avec Larbi là à Anvers puis après on va à Barcelone après tout ce mois de juin. Puis après ce sera à Anvers, août septembre.

**Martin**. - Parce que vous jouez le 15, un truc comme ça…

**Dimitri**. - Ouais un truc comme ça..

# « MATRICE SENSORIELLE »

réalisé le 20 août 2015 à Anvers

dans un couloir du deSingel

**Dimitri**. - (*nous visionnons une vidéo de répétitions de la création du shooting, du temps où la séquence consistait encore en une « manipulation » du corps de l'acrobate*) Ce qui m'intéresse c'est de savoir un peu comment ça se passe pour toi quand tu crées du matériel au plateau, comment tu le vis, qu'est-ce que tu mets en place. Comment tu t'y prends, par où tu commences ?

**Dimitri**. - Là en fait c'est pas un solo, il faut que je continue une phrase où je suis manipulé par les autres, et donc en fait Jason il me demandait plutôt qu'on le cherche ensemble, plutôt que moi je cherche d'abord les mouvements de quand je suis manipulé. Donc là je pense juste à savoir ce que je peux faire et je sais que la demande de Larbi c'est que ce soit assez virtuose, donc là je cherche des choses, puisqu'on avait fait des essais et que ça restait sur des petites choses et que ça lui avait pas plu. Là en l'occurrence je cherche juste à savoir de là où ça part (*à chaque « manipulation » est associée le mouvement d'une partie du corps en particulier*). Après sinon, si c'est plus sur les solos… Moi souvent pendant les créations, si j'ai pas vraiment de demande particulière, ça va me faire plutôt comme un état des lieux de là, en ce moment, qu'est-ce que.. qu'est-ce qui va juste sortir, comme ça, d'envie. Tu vois des fois je vais improviser un peu et je vais me dire « Ah oui tiens ça c'est un chemin qui me plaît ». Alors j'essaie de creuser là dedans. Ou alors des fois, si je me mets une musique, ça peut être d'un coup un état ou une émotion que ça me procure : ça me fait un peu comme une porte d'entrée, et après j'ai l'impression que j'essaie de dénouer au fur et à mesure où ça m'amène.

**Martin**. - Tu te focalises sur une sensation que te fait la musique ?

**Dimitri**. - Ouais, ça peut être ça, la sensation que me fait la musique. Mais aussi, du coup, c'est un état de corps : comment tu t'échauffes et après comment tu te sens dans ton corps. J'ai l'impression que pour moi ça part d'un échauffement et doucement ça me met dans un état de créer et j'essaie de suivre un peu des états de corps.

**Martin**. - Comment tu pourrais me dire ce qu'est qu'un état de corps, m'en définir un ?

**Dimitri**. - Pour moi ça va être comme si à un moment donné… tu bouges, donc t'es dans un état de corps. C'est comme après un échauffement, j'essaye de savoir par où je suis passé… Par exemple hier, quand je suis parti pour essayer de faire des ... J'arrivais pas à être dans mon corps, tu vois, ça me donnait ça comme impression.

**Martin**. - À ce moment là ?

**Dimitri**. - Enfin pas à ce moment là, mais le moment d'avant j'essayais de retrouver une phrase et d'essayer de la continuer, et de là c'est comme si je sentais que j'arrivais pas du tout à rentrer dans cet état tu vois. Et donc cet état, j'ai l'impression qu'y a un jour où je l'avais et il était venu par une musique. Un état de corps pour moi c'est comme si tu t'échauffes ; pour moi *c'est comme si à un moment donné je suis complètement dans mon corps*, je le dirai comme ça. Du coup je sens que je trouve ma relation au sol, elle m'amène à un endroit où doucement je sens que je peux écrire ce que je fais, parce qu'un d'un coup c'est comme si j'avais l'impression d'être un peu je dirais en osmose avec moi-même. Et du coup, après, ce que je fais pour moi est cohérent. Et donc là par exemple hier, j'ai essayé de retrouver ça et je ne le retrouvais pas. Et d'un coup j'ai l'impression d'écrire des trucs que je sais que les jours d'après je ne vais pas les garder parce que je sens que j'essaie de me forcer à trouver des…

**Martin**. - Quand tu dis que tu sais que tu vas pas le garder…

**Dimitri**. - En tout cas je sais que – enfin j'y repensais hier quand je me couchais tu vois –, en fait, c'est comme si je sens que la qualité qui m'intéressait je ne l'ai pas retrouvée dans ça. Et la cohérence, peut-être que de l'extérieur elle n'y est pas, mais pour moi tout à coup y avait comme un *pattern* qui se faisait, et que quelque part j'ai pas retrouvé pas en refaisant..

**Martin**. - Cette cohérence, c'est une sensation qui intérieure, quelque chose qui te correspond ?

**Dimitri**. - Non je ne le vois pas comme ça. C'est plutôt qu'à ce moment là, je dirais simplement que j'aime ce que je fais, à le faire. Et en fait juste ça, ça me dit que je suis dans la bonne direction.

**Martin**. - Tu as comme ça une sorte de radar intérieur .. ?

**Dimitri**. - De toutes façons, toutes les écritures que je fais sont beaucoup sur moi, des sensations sur moi, me faire plaisir. C'est pour ça que j'ai plus de mal à écrire avec des contraintes qui vont faire que j'ai vraiment aucun plaisir à faire. Je vais avoir du mal vraiment à écrire à partir de moi. Du coup, c'est vrai que j'ai l'impression que je fais souvent des choses qui sont un peu proches de ce que je fais, donc ça peut se répéter un peu. C'est vrai que quand j'ai une demande qui est très claire, comme « je cherche à me faire manipuler », alors je cherche des choses qui me font pas forcément plaisir à faire, mais je comprends le sens alors du coup je le fais.

**Martin**. - Tu pourrais me décrire le plaisir dont tu parles ? C'est une sensation particulière ?

**Dimitri**. - Ouais tu sais, c'est un peu comme… c'est pour ça que j'aime danser en fait. Il y a une jouissance à bouger toi-même, à te sentir, à sentir que tu contrôles ce que tu fais, que tu rentres un peu dans un état. C'est pas comme une transe, mais ça peut y faire penser un peu. En fait je ne sais pas ce que c'est vraiment qu'une transe. Mais en tout cas, pour moi le plaisir vient quand

dans un moment où tu sens que t'es là où tu dois être au moment où tu le fais. C'est comme si tu sens que tu contrôles, et j'ai l'impression que pour moi le plaisir il est là, à réussir à trouver un chemin où je sens que pour mon corps c'est exact.

**Martin**. - Quand tu parles de contrôle, tu veux dire que t'as la sensation que ton corps suit exactement ce que tu voudrais qu'il fasse ?

**Dimitri**. - Non justement, je pense que c'est plutôt le contraire. Mon corps m'emmène à des endroits où je me dis « ah ouais c'est bien, ça me plaît ! » Après, des fois, tu sais, je peux avoir l'impression que d'un coup j'ai fait un truc « wouaw » puis en fait je me rends compte après que je l'ai déjà fait. Donc c'est plutôt qu'à un moment donné, ça va ensemble, comme pendant l'échauffement : c'est sentir qu'à un moment ton corps se retrouve dans une pratique où doucement c'est de plus en plus fuselé, tu sais de plus en plus ce que tu fais

**Martin**. - Tu disais que tu pensais à tes mouvements en te couchant, quelle est la place de ton imagination quand tu écris des matériels ? Est-ce que tu les imagines ?

**Dimitri**. - Tu veux dire avant de les faire ?

**Martin**. - Oui.

**Dimitri**. - Ouais ça dépend, y a les deux façons. Si je suis dans un rythme je suis plutôt ce que mon corps, il fait, et j'essaie de le reproduire. Ou alors des fois je pense – mais pas pendant que je le fais, en faisait autre chose. Je pense à « Ah je pourrais essayer de le faire comme ça ». Mais des fois c'est juste pas possible (*il rit*) ! J'avais juste pas pensé que c'était pas possible !

**Martin**. - Tu privilégies une méthode par rapport à l'autre ?

**Dimitri**. - Je crois que je combine un peu les deux un peu tout le temps.

**Martin**. - Est-ce que tu les ressens dans ton corps quand tu les imagines ?

**Dimitri**. - Ouais, tu sais c'est un peu comme quand tu rêves des choses. Moi je rêve souvent des choses que je ne sais pas faire, mais quand je rêve vraiment j'ai l'impression que j'ai exactement la sensation de ce que c'est que de le faire.. J'ai souvent rêvé par exemple que… Je faisais vachement de break à un moment donné, et je ne savais pas vraiment tourner sur la tête pendant longtemps. Et j'ai vraiment fait des rêves dans lesquels je faisais que ça et vraiment je peux dire que je connaissais exactement la sensation. Mais peut-être que si je le faisais ce ne serait pas du tout ça..

**Martin**. - Tu parlais de ton corps, d'être en osmose avec ton corps, est-ce que le mouvement part d'une partie de ton corps en particulier, d'une zone ?

**Dimitri**. - Ouais je pense que je fais surtout avec le centre, avec le bassin. Enfin je me rends surtout compte de ça quand je donne des cours. Je me rends compte que c'est souvent ça qui fait le début du mouvement. Enfin moi je travaille beaucoup sur des cercles. Une fois que j'apprends aux gens ce que je fais, je me rends compte que c'est toujours des cercles, des cercles qui se suivent. Pour moi c'est logique ce que je fais, mais quand je l'apprends je peux voir que c'est logique même que d'autres gens qui peuvent réussir à le faire s'ils arrivent à choper la logique d'où ça part du corps. J'ai l'impression que souvent, même, en apprenant des acros à des danseurs, je m'aperçois que j'arrive à leur apprendre parce que j'arrive être précis pour leur dire d'où ça part et quel endroit travaille.

**Martin**. - Qu'est-ce que tu entends par la logique de ta danse ?

**Dimitri**. - Enfin je m'aperçois que c'est circulaire.

**Martin**. - Après il y a quelque chose avec le sol aussi, non ? Dans l'usage des bras, des jambes ?

**Dimitri**. - Oui c'est difficile à dire. Ce qui est sûr c'est que moi j'ai travaillé beaucoup le sol. Enfin je m'aperçois que moi quand je crée des chorégraphies, je peux avoir envie d'apprendre les mouvements que je fais à des gens, je m'aperçois qu'ils peuvent les faire, mais après c'est la qualité qui va être difficile à transmettre… Je vais souvent être déçu et me dire « Ah j'arriverai jamais à faire que ça rende ce que je voudrais que ça rende ». Donc je m'aperçois que ce qui est dur à choper, c'est la qualité. Mais c'est parce que je pense que la qualité elle se fait sur du temps.

**Martin**. - Tu veux dire quoi par qualité ?

**Dimitri**. - Bah c'est-à-dire par exemple le toucher avec le sol, le rebondi qu'il peut y avoir. Moi en tout cas je le vois, j'ai l'impression que quand je regarde des danseurs, souvent c'est par ça que je suis touché : en voyant que lui, sa logique, elle est hype claire. Maintenant il y a beaucoup de danseurs qui font des acrobaties, et souvent ça ne marche pas du tout pour moi. Souvent je me dis « Bon vraiment lui il a voulu faire un flip, je le vois venir trois mouvements avant qu'il a envie de faire un flip ». Et son flip il n'a rien à voir avec sa danse, tu vois. Je pense qu'en général, si je fais un flip, je ne l'ai pas fait en pensant « Tiens si je venais faire un flip parce que je l'ai appris hier dans mon cours d'acro ». J'ai l'impression que ça vient de mon corps parce que c'est un truc que j'ai appris y a 20 ans. Et par exemple hier je regardais Fabian, et, de vraiment regarder lui comment il expliquait sa danse, je me disais « Ouaah.. il sait exactement ce qu'il fait, c'est très organique »… Mais en fait, si je vois le solo comme ça… j'ai l'impression que ça ne me touche pas. Mais tout à coup, quand je le vois l'expliquer, ça me touche beaucoup, je comprends ce qu'il fait. D'un coup je m'aperçois que c'est hyper logique, ou en tout cas logique, ou précis ou exact. (*Nous regardons une vidéo sur laquelle Larbi Cherkaoui*

*apprend le solo de Fabian Thomé aux côtés de ce dernier.)* Tu vois là je vois Larbi qui fait plus ou moins [le solo], je me dis « Ah ouais c'est une danse, mais je saurai pas dire ce que c'est ». Mais quand [Fabian] l'explique, je me dis « Ah ouais d'accord, pour la faire comme lui c'est compliqué ». Je me dis que tu pourras faire à peu près la même chose mais pour la faire comme lui ça sera compliqué. Parce qu'en fait d'un coup, tu vois la complexité de ce qu'il fait quand il l'explique. C'est là que la différence elle se fait j'ai l'impression…

**Martin**. - Dans les chemins qu'il prend…

**Dimitri**. - Ouais… De sentir qu'en fait, c'est vraiment organique. Il ne s'est pas dit « Tiens là je vais faire une épaule parce que ça ferait bien ». Tu sens qu'il a une logique qui est la sienne et qui est un peu imparable quoi. Quand tu le vois l'expliquer, tu comprends pourquoi il a fait ça, c'est pas juste… (*il claque des doigts*)

**Martin**. - Organique c'est cohérent ?

**Dimitri**. - Organique pour moi je dirais que c'est pas une danse qui est réfléchie comme je dirais « Tiens là… [je vais faire une épaule parce que ça ferait bien..?] ». Pareil que je dirai que quelqu'un qui met de l'acro à sa façon, je pourrais dire que lui il a vraiment fait du flamenco pendant des années, et tu sens que ce qu'il ressent du flamenco, c'est pas un truc qu'il s'est dit : « Ah bah j'aimerais bien faire un peu du flamenco dans son solo ». Tu sens que lui c'est vraiment sa base, et il crée quelque chose d'autre avec ça, et pour moi c'est ça la différence. C'est pareil que les danseurs qui maintenant font de l'accro. Souvent ils rajoutent une accro dessus et si tu veux elle a pas de sens leur acro. C'est pareil avec des gens qui ont fait que de l'acro toute leur vie et qui d'un coup se mettent à essayer de créer un mouvement ; tu sens que ça vient complètement d'ailleurs. C'est l'impression que ça me fait. C'est pas ce que je peux voir quand je vois des breakers par exemple. Les breakers tu sens « wouw lui c'est complètement dans son corps qu'il passe… » Et tu vois la différence entre ceux qui vont faire ça et ceux qui vont essayer de placer une phrase que tu sens qu'ils ne contrôlent pas…

Cette logique, du coup, c'est ce qui me touche, quand j'arrive à la voir chez quelqu'un. En tout cas, avec quelque chose que je connais comme l'acrobatie, ça va tout de suite mettre une distance si je ne la sens pas. Ça va être dur que j'aime un danseur qui fasse des acros par exemple. J'ai l'impression qu'il faudra vraiment que je sente qu'il a trouvé quelque chose qui est à lui et qui n'est pas du tape à l'œil, parce qu'il y a beaucoup de ça, Dans la danse, puisqu'il y a beaucoup d'acros, il y a souvent un espèce de tricks, tu vois. Les gens vont se dire « Ah ouais ça c'est un tricks ». Et moi quand je fais, si on me dit « Ah ouais ça c'est un bon tricks », je me dis un peu « C'est pas un tricks, c'est un mouvement ». Je ne me suis pas dit : « Ah là je vais placer mon truc que j'ai répété, j'ai trouvé un truc… » Mais je sais que pour plein de gens qui vont être dans une danse un peu plus épurée, ils vont trouver que ma danse elle est hyper pleine de trucs un peu genre : « Ah ouais d'accord on a compris ça c'est impressionnant ». Alors que moi quand je le fais je ne le pense pas du tout comme ça, mais je peux comprendre quand je la vois qu'on puisse se dire ça…

**Martin. -** Mais du coup.. c'est un peu ça quand Larbi te demande quelque chose de virtuose ?

**Dimitri. -** Oui, là en l'occurrence je vais pêcher un peu dans les trucs que je me dis « Tiens, ah ouais, là y a ce tricks… » C'est un peu le moment où il faut que je ressorte mes trucs d'acrobate… Mais après j'essaye toujours de trouver une façon de faire qui ne fasse pas trop collée quoi. Mais là le principe [dans le *shooting*] c'est des manipulations qui te font faire des trucs extrêmes, donc c'est encore un autre cas de figure… c'est pas de ma faute quoi !

**Martin**. - Au sujet de la question de l'organicité, tu penses que c'est très lié à l'histoire des gens, à leurs parcours, c'est ça ? Et est-ce que c'est ça justement qui n'est pas reproductible ? Tu parlais de Larbi avec Fabian…

**Dimitri**. - Oui… Mais quelque part je pense que Larbi il est très fort pour faire ça. Tu vois moi je l'ai vu dans des spectacles où il fait du flamenco, où il fait de la danse indienne, et c'est impressionnant comme il arrive à se fondre là dedans. Mais il sait qu'il ne fera pas exactement la même chose, donc il le déplace en se disant « je vais le faire autrement », et je pense que c'est là où il est malin. Tu vois moi par exemple, quand j'ai appris des acro, j'ai regardé des cassettes, des vidéos de break et j'ai essayé de faire un peu la même chose. Mais j'ai senti très vite que je ne ferai pas la même chose, donc j'ai l'impression que tu le prends comme un outil, « Tiens ouais c'est une bonne façon… »

**Martin.** - Comment tu l'as senti ?

**Dimitri.** - D'abord, y a : est-ce que tu peux le faire, tu vois, techniquement ? Est-ce que t'y arrives ? Est-ce que tu y passes du temps ? Parce que tu vois, des trucs de breaker, c'est du temps. Les mecs ils ne peuvent pas tricher. Pour faire ce qu'ils font, il faut qu'ils passent du temps à travailler dessus. Ou tu te dis « C'est vraiment ça que je veux faire, je veux y mettre toute mon énergie », ou tu te dis « Ouh.. je pense que c'est vraiment du boulot. » Tu sais, moi je ne suis pas très bosseur dans le truc de « Je vais le faire tous les jours pour y arriver ». J'ai l'impression que j'essaie quelque chose, et si j'y arrive je me dis que c'est fait pour moi, et si j'y arrive pas je me dis « Bon, tu sais quoi, je prends ce qui est à prendre dedans ». Mais je ne suis pas vraiment un mec comme ça qui va réussir à se dire « Je vais faire ça tous les jours pour que j'y arrive… »

**Martin**. - Et pour l'acro ça s'est passé comment ? T'as senti ?

**Dimitri**. - Bah l'accro tu vois, j'ai commencé le cirque j'avais 9 ans. Je crois qu'à 9 ans tu peux faire un peu tout. Enfin moi je pouvais faire de l'acrobatie c'était sûr, ça dépend peut-être des enfants. À cet âge là t'apprends quoi, on t'apprend à faire des flips, tu fais tout, et tu passes tes journées à faire des roulades avant, des roulades arrières, des roulades piquées, après tu vois… C'est un apprentissage. Je pense que tu peux le faire à cet âge là mais moi je ne le ferai pas à 35 ans. Mais tu vois, un danseur, ou des gens qui sont déjà dans ce milieu, ils ne vont pas me dire « Tu m'apprends à faire une roulade avant ? », ils vont me dire « Tu m'apprends à faire un

salto ? » Et souvent tu dis aux gens « Bah je ne peux pas t'apprendre grand-chose, il va falloir que toi tu bosses, mais moi je ne peux pas t'apprendre de but en blanc à faire un salto… Tu vois… je veux dire, tu peux d'abord faire des sauts, arriver sur le dos sur un tapis ». C'est comme si les gens ne voyaient pas le processus. Et tu leur dis « Bah ouais mais pour arriver à faire un salto il faut que tu fasses plein de choses pour arriver à faire un salto ». Souvent, c'est demander beaucoup. C'est comme si on te demandait « Ouais tu ne peux pas m'apprendre à faire six pirouettes ? », et les gens il vont te dire « Déjà faut que t'en fasses une et après peut-être que t'en feras deux… » (*il rit*) Tu vois… C'est comme si tu voyais de suite le truc « Wouaw ça je veux savoir le faire ». Et souvent, c'est « Je veux savoir le faire pour le faire sur le plateau ». Et pour moi je me dis que c'est un peu hors sujet. Tu veux de suite faire le plus dur pour pouvoir le placer demain, et moi je me dis que oui, y a peut-être des gens que tu vas réussir à avoir, mais moi je me dirai vraiment « wouaw, le salto je l'ai vu, ça fait un quart d'heure que je vois que tu vas faire un salto.. »

**Martin**. - Il y a toujours cette idée de le montrer derrière, c'est ça ?

**Dimitri**. - Ouais… Après, ça dépend aussi, si c'est un truc dont t'as envie… Mais après je te dis, ça dépend vraiment des gens. Moi je sais qu'avec Labri, j'ai beaucoup eu ça. Il est un peu comme ça. Souvent il arrive, et par exemple il va commencer la harpe et il va dire « Dans ce spectacle j'aimerais bien faire de la harpe ». Et il va s'arracher tous les jours pour faire un morceau de harpe tu vois. Moi j'en serais incapable, parce que ne j'aurais pas le courage de me dire chaque jour d'apprendre comme ça. Faut avoir envie d'apprendre ; moi je ne suis pas un forcené pour apprendre des choses que je ne sais pas faire.

C'est une question d'envie mais aussi une question de façon de penser. Larbi, tu vois, qui il est est : il a toujours envie d'apprendre des autres des trucs, alors qu'il pourrait se dire « tu sais, je ne vais pas passer mon temps maintenant.. je peux faire ce que je veux. Je te dis de faire ça, toi tu fais ça, toi tu fais là-bas ». Mais lui il veut tout le temps apprendre un nouveau truc, je pense que c'est pour ça qu'il est toujours intéressé pour faire des spectacles avec d'autres genres de danses, parce que je pense qu'il se dit tout le temps qu'il va apprendre ce type de danse quoi.

**Martin**. - Comment est-ce que tu t'adaptes à ses attentes toi ? Qu'est-ce que tu changes quand tu travailles avec lui ?

**Dimitri**. - Ah ça c'est une bonne question… En fait moi c'est beaucoup sur les petites choses qu'il va me dire pendant que je crée. Par exemple, sur [le shooting] ce serait bien si ça allait plus vite, s'il y avait plus de virtuosité, alors je change le truc en cherchant quelque chose par là. Après sur le genre de danse, j'ai l'impression que quand je suis avec Larbi, j'essaie d'aller vers un truc qui est plus… comment dire… (*silence*)… comment on dit ça.. Je vais plus pouvoir me permettre de danser un peu, je dirais… pas comme un danseur mais… Larbi est vraiment plus axé sur de la danse. Moi c'est rare que je fasse des spectacles où t'es dans le temps de la danse, où les musiciens font aussi avec toi ; c'est pas trop sur les techniques de danse, mais c'est vraiment de la danse, le mouvement, le temps (*au sens métrique*). Moi je peux faire des

spectacles avec [Zero Visibility Corp] (*une compagnie de danse norvégienne*), par exemple, où on improvise sur une musique et après on écrit des mouvements qui n'ont aucun rapport avec la musique pendant longtemps, et après la musique elle se met et on se dit « Ah tiens, ça va bien quand ça fait tatou comme ça ». Il y a un truc qui est moins dans l'idée de créer le mouvement un peu sans… sans aide, où c'est vraiment quelque chose comme avec Larbi où tu pars, t'es au sol et tu crées à partir de là un solo qui va vraiment être basé sur la danse, le mouvement, sur ce que tu vas faire comme mouvement. Donc ici tu peux te permettre de faire plus de trucs qui sont jolis tu sais, où tu vas chercher des bras, des trucs où il y a plein d'autres endroits [de création] où je ne me permettrai pas de les faire tu vois. Parce que ce serait trop comme une danse…

**Martin**. - C'est quoi exactement que tu ne permettrais pas ? Les courbes ?

**Dimitri**. - Ouais, c'est un peu plus se prendre pour un danseur quoi… Tu fais des trucs, tu peux faire un saut… je me vois un peu comme un danseur quoi.

**Martin**. - J'ai un peu du mal à comprendre.

**Dimitri**. - Tu vois, par exemple, je fais des spectacles avec [François] Verret. Avec lui, à chaque fois qu'il y a bras qui fait quelque chose, c'est un bras qui va servir à quelque chose. Par exemple je me mets à faire (*il fait un cercle dans les airs de son bras*), il va dire « Oh attends, c'est bizarre ça, des bras qui font ça. D'un coup on dirait vraiment que tu fais une danse, c'est vraiment trop danse tu vois… » Tandis que si je fais un truc pratique, il va se dire « Ah ouais, pour moi ça a un sens parce que t'es quelqu'un de normal. C'est pas normal ce que tu fais, mais en même temps… » Larbi, lui, il va tenir sur un principe : par exemple, dans le solo que je fais, j'ai du poids, j'ai du mal à me mettre sur mes pieds. Donc lui il se dit « Si d'un coup t'es sur tes pieds, ça la danse ne marche plus, on ne comprend plus pourquoi tu fais toute cette danse »

Je ne sais pas trop comment dire… Par exemple Larbi, il va faire des danse de bras qui sont vraiment des danses. Tu fais ça, c'est une danse tu vois, tu ne peux pas te dire… de la même façon que tous les trucs de hip hop, ce sont vraiment des danses. Si je fais ça par exemple avec Yoann, il va me dire « Excuse-moi, je ne comprends pas le rapport avec ce qu'on fait » tu vois. Donc j'ai l'impression que souvent, la danse, il faut un peu la camoufler pour ne pas que ça fasse une danse. Tandis que là dans *Fractus V*, des fois c'est vraiment des danses, comme quand tu vas voir Pina, c'est de la danse quoi. Les gens font un solo, et c'est un solo de danse. Le mec a cherché du mouvement et il a fait des choses qui sont belles. Ça me demande un vrai travail pour avoir confiance là-dedans, pour me dire « Ah ouais, si, ça peut être joli pourquoi pas d'avoir une jambe qui se lève ». Des fois moi, si j'ai une jambe qui va se faire ça, ça va plus ressembler à un coup de pied. J'ai pas l'impression de danser, d'un coup, j'ai l'impression de faire un coup de pied.

**Martin**. - Et avec Larbi tu te permets…

**Dimitri**. - Ouais c'est un endroit où j'ai eu du plaisir quand on a fait la pièce d'avant (*Apocrifu*). Là je ne sais pas ce que ça donnera. J'ai eu plaisir à aller là dedans, c'est comme si tout à coup ce qui était important, c'est les mouvements que je fais, même c'est très dansé. Ce que les gens suivent, c'est la courbe, c'est un flow… ouais y a un truc comme ça.

**Martin**. - Dans le contexte de la création de *Fractus V*, il y a les attentes de Larbi d'un côté, mais est-ce que l'avis des permanents – Jason et Elias – a une importance pour toi ? Ou plutôt, comment tu la gères ?

**Dimitri**. - J'ai jamais bossé avec des assistants, c'est la première fois. C'est particulier parce que, en fait, c'est plutôt compliqué pour eux je dirais. Savoir où est-ce que tu te situes quand t'es assistant, qu'est-ce que c'est que ton rôle ? Est-ce que c'est d'aider à l'organisation, « on commence à 9h », « Ok maintenant pause déjeuner » ? Là tu es aidant plutôt.. Après, puisqu'ici on travaille plutôt avec des formes, ils peuvent dire « Lève un peu ton bras parce que sinon on voit pas l'image », et ça c'est bien.. Après que eux se retrouvent à créer ce que tu vas faire, ça c'est plus compliqué… parce que la question s'est posée. On travaille une séquence et d'un coup l'assistant prend une place de chorégraphe et dit « Là il faudrait que tu fasses plutôt ça, non ça c'est pas bien… » Puis si Larbi vient après et dit « Non, non, ça c'est nul », moi je dis « Bah Larbi vois avec ton assistant, moi j'ai fait ce qu'il voulait ». Donc je ne sais pas quoi dire, faut faire autrement. Et la question elle s'est posée, je ne sais pas si t'étais là.

Pour moi c'est compliqué parce que, être assistant, c'est une place qui est pas facile : qu'est-ce que tu fais ? Moi-même j'ai pu assister Larbi des fois, et il a aussi différentes attentes. Tu peux être un assistant qui fait de la vidéo « Filme ça, mets ça ensemble et envoies pour que je regarde ». Il peut parler avec lui pour donner son avis, alors d'un coup t'es plutôt son bras droit. Tu l'aides à faire des trucs mais t'as pas particulièrement d'avis artistique. Ou alors tu vas être un assistant qui va plutôt être quelqu'un qui donne du mouvement. Il va te dire « Là j'aimerais que tu crées un truc et tu leurs apprennes ». Tu vas l'aider à aider les danseurs, surtout s'il travaille avec des danseurs qui sont moins des gens qui créent mais plus des gens qui exécutent, comme quand il fait du ballet. Les gens tu leur dis « Fais un solo » ils vont te dire « Ouais je ne sais pas quoi faire ». Donc là il peut y avoir des gens qui vont être plus des gens qui donnent du matériel. Après je pense aussi qu'il a pu avoir des assistants qui ont vraiment une importance dans la conception du spectacle, comme Damien Jallet. Donc après, je crois que ça dépend de lui, de son rapport avec les assistants du moment. Il a toujours des assistants du moment…

**Martin**. - Du coup, si ton rapport avec eux est compliqué c'est que tu ne sais pas si tu dois les suivre ou pas ?

**Dimitri**. - Tu viens travailler pour Larbi, ça veut dire que des fois ce que t'as envie de suivre, ce sont les idées de Larbi, et pas forcément celles de quelqu'un avec qui tu peux te dire « Ouais, ok, pourquoi pas, mais ton idée elle est comme l'idée de lui et de lui et de lui ». Là par exemple – mais ça c'est la difficulté d'une création comme ça –, on voit que Larbi c'est pas non plus un chorégraphe qui est dictateur et qui dit « Maintenant on fait ça, toi tu fais ça ». Donc des fois il

fait ça, mais des fois il ouvre la question à tout le monde, et évidemment c'est compliqué parce qui si tout le monde a une idée, alors sur quoi on se base sur pour savoir laquelle est la meilleure ? C'est pareil, des fois il ouvre, et puis à un moment il dit « Y a trop d'idées ! » Et c'est toujours dur de dire « Toi ton idée elle est bien, toi ton idée elle est pas bien ». Alors si c'est un assistant qui fait ça, tu peux un peu te dire « Ben, c'est ton avis, mais… »

**Martin**. - Tu ne te dis pas qu'il y a une ressemblance entre ce que l'assistant veut et ce que Larbi veut ?

**Dimitri**. - Si, évidemment, tout le monde essaye de traduire ce que Larbi voudrait, et eux c'est ce qu'ils essaient de faire. Après, tu vois, on a chacun nos corps. Moi je peux être assistant et je peux dire « Ah mais fait plutôt comme ça parce que moi je le vois plutôt comme ça », mais la personne qui est en train de travailler elle a son corps, et elle voit encore autre chose. J'ai l'impression que déjà, quand Larbi dit « Non, ne fais pas ça, fais plutôt ça », c'est pas facile parce que tu te dis déjà « Ah faut que je trouve autre chose », tu vois. Enfin c'est pas facile pour moi en tout cas. Je pense qu'il y a des gens qui sont plus formés pour ça ; mais moi à chaque fois, je me dis « Ouf là… oh fais voir.. ah faut que je fasse ça ? Ok… » Mais si en plus c'est quelqu'un d'autre qui te le dit, c'est vrai que tu te dis « Bon, est-ce que je fais ça ? Ou est-ce que ce que je faisais c'était pas suffisant ? » En fait, est-ce qu'il faut que je fasse comme Jason a envie ? Après, moi, la légitimité que je donne à l'assistant, lui la légitimité qu'il pense avoir, son rapport avec Larbi, c'est compliqué ; mais il y a plein de fois où je trouve que c'est utile et que ça fonctionne bien… Ce jour où c'est arrivé, ou ça n'a pas fonctionné, Larbi était pas là et Jason a essayé de retranscrire ce que lui pensait que Larbi voulait, et au final, c'était pas ce que Larbi voulait. Et pour moi c'était dur, parce je proposais des choses et lui il disait « Bah non, non, fais plutôt ça ».

**Martin**. - Jason t'avait demandé de bouger plutôt comme Patrick, c'est ça ?

**Dimitri**. - En fait je pense que Jason n'avait pas compris vraiment ce que voulait faire Larbi. Avant tu vois, c'était un truc où on me manipulait, et après j'allais dans le corps de Patrick, et c'est Patrick qui était manipulé. Larbi a dit que ça ne fonctionnait pas avec Patrick et qu'il valait mieux que ça ne soit que moi qui le fasse comme j'étais en train de le faire. Mais Jason il a retranscrit « Alors là, tu vas faire Patrick ». Pour moi l'intérêt c'était pas que moi je fasse Patrick ; le truc qui ne fonctionnait pas, c'était pas que tout à coup Patrick le fasse, c'était que tout à coup Patrick le fasse comme Patrick ; il préférait que ce soit fait comme moi. On essayait d'autres choses jusqu'au moment où il dit « Non, non, tu fais tout comme Patrick maintenant ». Alors je me dis « Bon alors ok donc… » Ce qui est aussi compliqué, c'est que je trouve que c'est dur pour toi de refuser, tu vois. C'est un peu comme un principe. C'est-à-dire que si tu commences à refuser, ça devient délicat pour tout le monde finalement : « J'ai pas envie de faire ce que tu me proposes… » Donc pour éviter ça, toi t'es là, tu dis « Ah bon, t'es sûr que tu veux que je fasse ça ? » Et il répond « Oui oui, c'est ça qu'il faut faire : là tu fais comme Patrick ». Donc j'ai l'impression que j'ai essayé de dire non, mais il m'a dit « Non, non, il faut que tu fasses comme Patrick ». Alors d'accord, je fais comme Patrick.. Donc j'apprends tout le truc en

me disant « ok je le fais ». Et c'est vrai qu'on prend une heure à faire ce truc, et à chaque fois que je propose quelque chose on me dit « non non, ça c'est *too much*, fais pas ça c'est carrément *too much* ». Ok, donc je le fais plus. Et quand Larbi vient, il dit : « Ok montrez moi. Mmmh.. Tssss… ouais… il y a plus vraiment les trucs un peu virtuoses… » Et je me dis : « Ouais bah c'est con, faudrait mieux que t'en parles à [Jason] ». Et peut-être que Larbi il a pas compris ce que je voulais lui dire, parce qu'à chaque fois je deviens un peu stressé quand ça arrive… Et du coup il me dit « C'est pas de ma faute ». Moi j'ai arrêté le truc, parce que tout à coup il fallait que je transforme tout ce qu'on venait de faire en y rajoutant ce que je ferais… Donc au bout d'un moment, je me dis « Alors, il faut que je fasse le chemin inverse »... De ce chemin où je suis bloqué à faire comme lui, il faut que, moi, je trouve quelque chose qui ressemble plus à ce que je fais moi. Je lui dis « Autant qu'on reprenne à zéro » tu vois.

**Martin**. - Pourquoi tu dis que t'étais bloqué ? Parce que tu devais bouger comme Patrick ?

**Dimitri**. - Ah ouais… Non, pour moi, prendre les mouvements des autres, c'est du travail. J'ai du mal à faire pareil que quelqu'un, à trouver justement aussi son… Si je ne le sens pas, je fais des mouvements qui… Et puis je sais qu'avec le temps, après, tu le sens, mais au départ forcément tu fais un peu (il se caricature en faisant du tutting). « Ok, je fais comme ça »... Pour moi c'est dur de faire ça et d'être créatif en même temps. Parce que d'un coup, c'est comme si on me dit « Fais comme ça, et vas-y maintenant invente un truc ». Quand je dis qu'il y a un travail pour moi, pour que le corps il suive ce que je veux, eh bien si je suis comme ça d'un coup je me dis « Bah là mon corps il y est pas, faut que ça passe que par ma tête : alors là je pourrais faire un tour comme ça, etc. » Après, c'est d'autres façons de travailler…

Souvent je fais un peu le con, mais pour moi ça fait partie du travail. En faisant le con je trouve un truc que j'aurais pas fait. Tandis que sinon il faut toujours que je passe par la tête pour faire, et je sais presque que ce je vais faire. C'est moins bien parce que je sais ce que je vais faire, donc je cherche un peu des tricks là. Tandis que quand quelqu'un te fait ça et toi tu fais « bloua » puis tu fais un peu n'importe quoi, tu te dis « Ah ouais pourquoi pas, c'est pas mal ce mouvement ». Mais j'ai l'impression que pour Jason, lui il se dit « Ah bon ok il est marrant », alors que moi je veux dire « Bah pourquoi pas ». C'est comme ça qu'on a fait le reste tu vois, en faisant un truc où on rit, parce que ça fait un truc. Et après quand on continue à le faire, et ça fait quelque chose quoi. Ca me parle plus que d'être sérieux et de dire « Là, ah ouais, alors moi je vais à droite, ouais… » Moi, dès que ça devient trop sérieux, je deviens un peu bloqué quoi. D'un coup je trouve que c'est dur d'avoir du répondant si d'un coup t'es dans un truc hyper sérieux, où faut que ça passe que par la tête. « Bah moi peut-être que je pourrais aller à gauche », *etc.* J'ai l'impression que souvent, les gens avec qui je bosse, ce qu'ils aiment c'est quand je suis intuitif. Et d'un coup Larbi, je vais faire un truc, et il va dire « Ah là c'est bien ce que t'as fait ». Pour moi quand on est sur le plateau, tout ce qu'on fait est un peu une proposition. Chacun va avoir sa façon, et c'est là où je trouve que c'est intéressant qu'il y ait un chorégraphe, pare qu'il dit « Ah ouais ! »

Tu vois des fois y a des choses qui se créent quand t'es sur le plateau et que tu fais des trucs qui ont rien à voir avec le spectacle, mais que la personne qui fait le spectacle regarde de dehors et se dit : « Wouaw ça putain j'aimais bien ». Ou une qualité, ou un esprit. Et je sais que moi quand je le fais, j'ai quand même toujours conscience qu'on me regarde, donc je ne fais jamais rien en me disant je fais ça mais je m'en fous. J'ai l'impression que je le fais toujours en me disant : « Ça peut… ». En tout cas, c'est souvent arrivé que c'est un peu en faisant le con que tu trouves des choses où tu te dis : « Ah ouais ! ». Ou le con ou quelque chose qui n'a rien à voir, tu vois, j'en sais rien… C'est vrai, tu vois les spectacles, j'ai l'impression qu'y a des idées qui arrivent qui viennent pas par la tête mais qui viennent plutôt par le plateau, à jouer. Même la musique se met à faire n'importe quoi et on se dit : « Ah ouais ça, ça fait bien ». Mais ça, ça dépend des gens. Je pense que quand tu suis du ballet ça ne se fait pas beaucoup comme ça. Et Jason là il est en train de suivre du ballet et il comprend pas là les blagues.. (*il rit*) Non… Je veux dire que pour moi, quand tu fais une blague sur le plateau, c'est toujours à moitié une blague et à moitié une proposition, parce que c'est toujours compliqué de faire des propositions pour moi, parce que si c'est trop sérieux…

**Martin**. - Une manière moins frontale..

**Dimitri**. - Ouais parce que, tu vois, quand on est tous à donner notre avis, ça devient compliqué tout de suite et je trouve que ça se tend.

**Martin**. - Tout à l'heure tu disais que c'était difficile pour toi d'apprendre les mouvements des autres, mais là c'est un peu…

**Dimitri**. - C'est beaucoup ça ouais, c'est beaucoup ça… C'est un exercice pour moi je dirais, mais c'est intéressant j'y vais aussi en me disant que c'est ça le challenge.

**Martin**. - Est-ce que tu peux me décrire ce qu'il se passe au moment où tu dois intégrer une séquence de quelqu'un d'autre, est-ce que t'as différentes étapes ?

**Dimitri**. - En fait, tu sais que tu arriveras à un moment où tu seras content d'avoir appris ça, tu vois. Donc après, des fois, il faut que tu apprennes des mouvements que t'aimes pas. Des fois, ça peut être des trucs que, à voir, j'aime pas. Par exemple, tu fais des chorégraphies, chacun propose une phrase, et il y a forcément des phrases où tu te dis « Vraiment j'aime pas faire ça », mais faut que tu le fasses, donc faut que tu trouves ta façon de le faire. Après, par exemple, tout ces trucs que fait Patrick, quand je le vois faire je trouve que c'est hyper impressionnant. Je trouve ça intéressant d'apprendre son chemin, parce qui lui aussi il a son chemin qui est compliqué et qui pour lui est hyper cohérent tu vois. Quand tu suis son truc, tu dis « Ah ouais, c'est comme ça que tu penses le mouvement, ça vient de là ». Mais c'est vrai que de réussir à avoir sa qualité, c'est super compliqué, parce que tu sens qu'il fait ça tout le temps, que ça doit faire dix ans qu'il fait ça toute la journée. Ca se voit parce que du coup lui quand il le fait, il peut faire un peu n'importe quoi, tu te diras tout le temps « Wouaw chapeau ». Et toi quand tu le fais, c'est vrai que d'un coup tu trouves que t'es un peu un handicapé quoi. C'est vraiment des

mouvements très précis, donc avant de trouver justement le truc organique à l'intérieur, ça met du temps quoi..

**Martin**. - Et là du coup t'en es où, t'es dans quelle phase ?

**Dimitri**. - Mais vu qu'avec Larbi t'as vu c'est compliqué, on rajoute toujours un truc tu vois, une fois qu'on sait faire un truc : « Alors ah du coup on pourrait faire ça en même temps ». Et t'es là : « Ouf… Ah ouais vraiment t'es sérieux tu veux qu'en plus on marche comme ça sur le côté à droite à gauche comme ça en faisant le truc ? T'as vu, ça va vite, et c'est là que je dis il y a un côté où c'est très pointu au niveau danser de réussir à dissocier le haut le bas. C'est technique tu vois ce qu'on fait à chaque fois. C'est vrai que quand je suis avec Larbi, c'est intéressant parce qu'il va à un endroit où je pourrai jamais aller de ma vie quoi. Moi j'y croirai pas du tout. Je me dirai : « C'est juste impossible et à la fin ça va être nul ». Et lui tu sens qu'il a une idée, il sait où il veut aller là. Mais je dirais que c'est ça qui fait que des fois, je deviens un peu passif tu vois, parce que je ne sais pas du tout quoi proposer là dedans. Et moi je suis plutôt à me dire : « Mec c'est impossible ça ». Donc je me dis qu'il faut juste que je suive. Parce que si je commence à donner mon avis, tout le monde va se dire « Ah bah voilà, c'est pas très positif quoi »... Donc ce qui est chiant, c'est que ça te met dans un état où tu vois, là, dans cette création, pour l'instant je ne me sens pas très très productif, parce que je ne sais pas où.. J'ai l'impression que recréer du mouvement que je sais faire moi c'est plus nécessaire. Ca y est, il y en aura assez dans le spectacle tu vois. Mais une fois qu'on se retrouve en collectif à chercher des trucs, j'ai l'impression que moins t'en dis mieux c'est, parce que dès qu'on se met à parler je trouve que ça devient laborieux comme boulot, d'apprendre des trucs, c'est laborieux, mais, c'est comme ça…

**Martin**. - Tu trouves que t'es pas très productif quand vous êtes en groupe ?

**Dimitri**. - Oui, ou même là sur le processus, pour l'instant. Tu sais c'est aussi des fois où il faut que tu trouves les portes d'entrée de ce que tu fais, donc j'en ai trouvé une qui est sur le solo, mais en même temps je ne vais pas passer ma journée à ne faire que ça. Et à côté de ça, oui, je ne sais pas où moi me placer. Tu vois quand j'ai du temps, j'essaye de me dire que je vais à l'extérieur pour donner un peu mon avis sur ce que je pourrais voir. Mais d'être sur le plateau et de toujours faire des choses… des fois, à part refaire des choses que j'ai apprises et que j'aime pas faire tout seul, parce que je me dis tout le temps que quand on refera cette séquence je la ferai avec tout le monde. Parce ce que seul j'ai du mal, tu vois. Johnny il est très comme ça : il refait chaque chose à la suite dans son coin. Moi j'arrive pas du tout à faire ça…

**Martin**. - Ça t'ennuie ?

**Dimitri**. - Ça m'ennuie, et en plus tout seul je ne m'en souviens pas donc je suis toujours en train de me dire : « Merde.. j'ai l'impression de perdre mon temps ». Puis tu vois, c'est trop laborieux pour moi de faire ça tout seul. Déjà j'essaie de chanter : je chante pour moi tout seul, pour essayer de réussir à chanter. Tu vois ça c'est un challenge pour moi… donc c'est aussi des fois tu trouves les endroits où t'as un challenge à faire. Mais des fois y a des journées où j'ai

vraiment pas fait grand-chose et je ne sais pas où… Je ne vais pas prendre le plateau pour faire des mouvements. Puis là, on arrive au moment où je sens que le spectacle va se créer, donc en fait j'ai l'impression qu'il faut plus être disponible pour être bien là quand il faut être là, et que des fois, y a rien à faire, et il faut juste accepter que t'as rien à faire, tu vois. Des fois un c'est dur et tu te dis « Il faut que je fasse quelque chose ». Tu vas sur le plateau puis tu vas faire des mouvements, et des fois tu te dis « Ah quoi bon ? » Je ne sais pas vraiment si ça sert à quelque chose, à part que au fait que moi je me sente en train de créer, et que du coup je me sente bien. Des fois, d'être un peu comme ça, à regarder, tu te dis « Merde, je suis nul, je ne sais rien faire et je ne sais même pas quoi proposer » tu vois. Dans toutes les créations ça me fait un peu ça, il y a des moments où tu sens que t'es dedans, où tu trouves, où tu sais ce que tu fais t'es utile. Et puis il y a des fois où non. Et des fois, si t'essaies d'être utile, t'es plus chiant qu'utile, tu vois. Tu te mets à donner ton avis sur tout et les gens te disent « Ouais d'accord, on a compris ton avis ». Tu vois, c'est difficile… Moi hier, je regardais beaucoup Fabian faire son solo, et d'un coup j'avais des propositions sur comment on pourrait le mettre en scène, mais tu vois, c'est pareil, c'est pas mon rôle, donc voilà tu fais des propositions et tu dis « Voilà, j'ai dit ça, tu prends ou tu ne prends pas ». C'est toujours délicat d'être au bon endroit, c'est toujours agréable de proposer, d'être écouté, d'essayer une idée que t'as, mais tu sais que ça fait des va et vient. Des fois t'es frustré parce qu'on se dit « Ah ouais c'est bien », et puis après on va prendre 1 % de l'idée, et d'un coup tu dis « et le reste ? » Et puis on te dit « Ca y est, je suis passé à autre chose ». C'est aussi ça le rôle de Larbi en fait, et au fond, je suis content de pas avoir son rôle moi, chacun a sa place.

**Martin**. - Et j'avais une question par rapport à cette séquence (*je lance une vidéo de répétition des* jumpings), les sauts. Est-ce que je rêve ou il m'a semblé voir à Barcelone que tu proposais quelque chose qui ressemblait à ça ? Cette séquence est née de ta proposition ?

**Dimitri**. - Ouais, enfin non, oui en grande partie, mais après chacun a proposé. Moi ça, c'est des trucs des fois dont je suis pas fan : quelque fois tu rentres dans une qualité, tu vois, et d'un coup tout le monde cherche dans cette qualité. Et évidemment, on a chacun nos sensibilités, et des fois je peux me dire que j'aime pas parce que c'est comme si cette qualité se perd dans tout ça. C'est pas du tout la même chose… Mais ça après, c'est toujours le côté délicat d'être interprète. Tu vois là par exemple, on sent que Larbi se retrouve dans l'état que moi je trouve hyper agréable, quand tu trouves du mouvement et que tu es dans une qualité que tu aimes. Et d'un coup, ça peut être un solo de Larbi qu'il nous apprend à tous, et on n'est pas tous obligés de proposer une phrase parce que tout à coup, des fois, chacun propose une phrase et tu te dis « Ta phrase, elle est pas… » Je trouve ça bien de pouvoir dire qu'il y a du bien et du moins bien tu vois. Par exemple, on peut dire « Venez on fait une phrase au sol », chacun propose sa phrase. Au fond, je me dirai qu'il y en a qui font mieux du sol que d'autres. Alors est-ce qu'il faut prendre la phrase de celui qui sait pas faire du sol ?

**Martin**. - C'est ce qu'il s'est passé pour les sauts ?

**Dimitri**. - Non, là tu sais c'est une phrase qu'on avait déjà développé un petit peu à Barcelone. Bon, tu sais, c'est compliqué, tu te bats avec toi-même des fois. Là par exemple, c'est une phrase qu'on a faite à Barcelone. Larbi me la remontre et il m'a dit « Qu'est-ce que t'en penses ? », et je lui dis qu'il faudrait faire plus de comme ça et plus de comme ça, et il me dit « Ouais ça c'est bien ». Et puis après ça passe à autre chose… Des fois tu te sens comme utile, et puis tout à coup tu deviens complètement inutile à un endroit où toi tu te dis « Ah merde, c'est con, parce que moi je ne la ferai pas comme ça ». Des fois j'ai l'impression que Larbi est d'accord avec moi, et tout à coup c'est ailleurs, et… Des fois t'es un petit peu comme pris dans un tournoiement, puis d'un coup toi-même tu te dis « Je comprends plus pourquoi on m'a demandé ce que je ferais là ». Tu vois lui par exemple Johnny, il est dans un autre truc. Il avait proposé tel mouvement, donc il va rester sur ça, alors Larbi lui dit « Ouais ouais, je prends ta phrase, mais je la change », et en même temps t'as envie de dire « Mais en fait elle est pas bien cette phrase, donc on en fait une autre, même si toi tu l'aimes bien en fait… » Il y a un côté comme ça où moi par exemple, quand j'ai voulu faire le chorégraphe, je me suis retrouvé comme ça à être peut-être trop cash avec les gens, à dire « Ca c'est pas bien ». Et je comprends que quand t'es interprète, tu peux dire « Wouaw c'est un peu violent ».

Tu vois moi par exemple pour faire un solo, je mets super longtemps. Je mets vraiment super longtemps, parce que j'ai l'impression qu'à chaque fois je vais faire une phrase, je peux travailler toute la journée dessus pour savoir ce que je vais changer pour que je trouve qu'elle soit mieux. Et quelque fois quand on est en création un peu collective, c'est le premier truc que que tu fais que tu prends. Donc tu dis par exemple, quand on fait des trucs avec des sauts, les gens présentent leur phrase, et moi je me dis qu'elle aurait pu être meilleure que ça. Je serais plus à dire « Venez on la change », mais j'ai l'impression que là, tac, direct elle est fixée. C'est comme si en fait, ta phrase, tu l'as faite y a une seconde, et ça moi des fois je suis moins fan parce que je me dis qu'en effet, ça fait du matériel rapidement, et après tout, à la fin, ça se vaudra, mais le principe de me dire que le premier truc que tu fais c'est ça que tu prends, je trouve que les gens deviennent surproductifs de trucs où je me dis « Ouais, t'aurais pu t'abstenir en fait, c'était pas génial ». Mais vu que tu l'as fait, quelque part, on va tous l'apprendre, alors que pour moi il faut que tu travailles encore une ou deux heures sur ta phrase. Moi je serais plus comme ça : « Ah ouais c'est un bon début, mais ça ça va trop vite, retravaille la, et quand tu la sais vraiment, on la travaille tous, mais quand on sait tous qu'elle est bien. » C'est vrai que des fois, la création, ça va vite. Mais au fond, je préfère quand Larbi d'un coup se met à sentir quelque chose qui est bien, à quelque part suivre que son instinct. Et là, que l'autre dise « Ouais mais ma phrase elle était comme ça », moi je me dis « En fait on s'en fout là ». Je préfère apprendre une danse entière d'une personne qui a un sens que de faire une phrase de l'un, une phrase de l'autre, ou quelque part à un moment je me dis *whatever* tu vois… Du coup chacun fait sa phrase, bien ou pas bien, après ça fait une chorégraphie, et en fait la chorégraphie ça ne devient que des mouvements mis ensemble, et tu peux décider que tout mouvement est bien.

**Martin**. - Pourquoi tu préfères quand il n'y a qu'une seule personne ?

**Dimitri**. - Parce que c'est comme si il y a un peu un sens, tu vois, il y a une qualité qui continue. Après tu peux toujours aider, dire « Là tu pourrais peut-être faire un saut comme ça », mais ça n'empêche que des fois, j'ai l'impression que tu passes un peu du coq à l'âne dans la même phrase. Mais écrire du mouvement, ça reste du… Tout est du mouvement. Tu vois, Johnny propose tel geste, on peut reprendre ça. Si tu décides « venez on fait des phrases de bras », « ah ça y est j'en ai une », alors tout le monde s'arrête et toi tu peux te dire « ah ouais ok… » Ok on apprend celle là, puisque c'est la règle du jeu.. et toi tu peux te dire que c'est dommage, parce que moi je pourrais trouver des phrases, mais il me faut un peu plus de temps.. tu vois.. c'est-à-dire que même si c'est un premier jet, ah, stop, ok on apprend tous ça.. tu vois y a un coté comme ça aussi.

On est un peu tous à des endroits différents, donc peut-être que quand on va dire qu'il faudrait trouver du mouvement, y a quelqu'un qui va dire « moi ça y est j'ai trouvé ! », tu vois.. et c'est comme si tu te dis : « wouaw.. on a même pas commencé.. ! » Mais ça c'est la création après.. des fois tu fais comme ça et après c'est génial.. Mais là par exemple, quand on a commencé [à travailler sur la séquence des *jumpings*], Larbi me montre la vidéo et me demande « qu'est-ce que t'en penses ? » Je lui dis que je pensais qu'il faudrait faire un peu moins de sauts, et je lui montre ce que moi j'aime et il me dit « ah ouais ça c'est bien ». Alors je me dis « ah c'est un chantier qu'on va ouvrir ensemble, chercher ensemble »... mais tout à coup… tout à coup tout va très vite, et hop hop, et d'un coup tu te dis « ah ben la recherche est finie », on est passé déjà à l'écriture et on apprend tous. Alors je trouve que c'est dommage, j'aurais préféré moi avoir deux heures pendant lesquelles on cherche ce qui est bien, ce qui est pas bien… Tu vois moi j'ai souvent envie qu'il y ait un dialogue comme ça, mais en général c'est très compliqué. C'est rare de faire des créations où on se dit « ah ouais ! » et ça marche ; souvent il faut que quelqu'un prenne le lead et ça se fait d'une manière un peu autoritaire…

**Martin**. - Mais là c'est un peu l'idée de Fractus non ? C'est que vous créiez ensemble…

**Dimitri**. - Ouais, c'est quand même Larbi qui fait le truc, mais après évidemment on essaye tous de ramener de la création.

**Martin**. - Tu disais que Larbi a une facilité pour se fondre dans les autres logiques de mouvements, mais toi, tu sens que tu apprends, que tu absorbes des autres ?

**Dimitri**. - Ah oui, en tout cas moi je sens que le processus fait que tu commences à faire des mouvements qui sont en rapport avec ce que t'apprends et les logiques que t'apprends. Tu commences à faire en sorte que tes mouvements soient en connexion avec ça tu vois. Moi je peux me retrouver à faire des trucs comme ça (*il fait quelques mouvements de tutting*) alors que c'est vraiment pas mon truc tu vois. Mais c'est vrai qu'au fur et à mesure, t'es imprégné par ce que t'apprends chaque jour. Mais de la même façon que quand on a fait *Apocrifu*, on était vraiment imprégnés plutôt par la musique. Tu vois, on a eu que de la musique tous les jours, toutes la journée, donc tu te retrouves à avoir une qualité qui est en rapport quand même avec ça – mais vraiment tous ensemble. Donc là c'est différent, la musique elle est pas partie

prenante pour l'instant. C'est beaucoup sur des logiques et des pensées de mouvement de groupe, d'être toujours un. Ça moi c'est vraiment quelque chose que je connais pas que moi je sais pas faire, et j'ai pas d'idées de logiques et de ça et du coup je me sens pas hyper utile à ça,. C'est vrai, je sens par exemple que Patrick il sait beaucoup plus ça tu vois, des logiques de qui peut aller où, qu'est-ce qui peut se faire là à droite pendant que l'autre il fait ça à gauche. Pour moi c'est un peu du chinois ça, donc j'essaie de trouver. Si j'ai une idée je la propose, mais souvent je me retrouve plus à être un peu passif, à essayer de faire la forme qu'il faut que je fasse.

**Martin**. - Tu penses que pourrais te retrouver à faire des mouvements du style de Patrick, des styles avec lesquels t'as plus d'empathie ?

**Dimitri**. - Ah ouais, ça c'est sûr. Moi en fait c'est surtout que ce sont des danses que j'aime, que je ne fais pas, mais que j'aime voir. J'aime quand même beaucoup voir tout ce qui est de l'ordre du hip hop tu vois, je trouve que c'est quand même souvent très impressionnant et bien fait, avec des qualités que j'aime… Donc quand on les touche, je trouve ça intéressant, même si au fond, j'ai l'impression qu'on ne peut pas aller là.

**Martin**. - Pourquoi ?

**Dimitri**. - C'est trop trop de taf pour réussir. Je pense que Larbi, c'est pas là exactement où il veut aller non plus. Je pense qu'il veut essayer de le détourner, de le faire d'une autre façon, ce que je trouve bien. Donc en effet, moi, tous ces trucs là, je sens que si tu sais le faire, ça doit être un vrai plaisir, plus en effet que… Ouais non je sais pas.. Parce que même hier, quand je regardais Fabian, je me disais « Ouais ça doit être intéressant d'apprendre cette danse », même si c'est vraiment pas un truc *a priori* que je regarderais. Là j'ai été plus intéressé par l'idée de comprendre sa logique, je trouvais qu'elle était hyper bien, aussi avec ce rapport avec la musique qu'il a de très exact. C'est drôle de voir un peu les logiques de chacun, de voir comment il crée. C'est sûr que, par exemple, des danseurs classiques, ça ne m'intéresserait vraiment pas du tout d'apprendre, tu vois. Ca dépend de ce qui te touche.

**Martin**. - Tu sens que t'as plutôt certaines curiosités… ?

**Dimitri**. - Oui c'est sûr, mais c'est aussi que le hip hop c'est un milieu que j'ai côtoyé, que je connais. Ce que fait Fabian, c'est quelque chose que je ne connais pas, donc il faudrait que je rentre plus dedans pour comprendre. La danse hip hop, j'en ai quand même vu beaucoup, j'ai essayé, pratiqué, tu vois ; c'est des choses que moi j'ai utilisées quand je dansais. Mais quand d'un coup t'es avec un spécialiste du truc, c'est complètement autre chose, tu t'aperçois que toi en fait tu t'es inspiré de choses sans vraiment… J'ai jamais pris un cours tu vois, j'ai jamais appris comment on fait ça, mais j'ai toujours fait comme je le sentais en voyant. C'est comme ça que moi je le reproduis. Mais quand d'un coup, tu le vois lui qui est vraiment un spécialiste, tu t'aperçois que tout est vraiment plus compliqué que ce que toi tu fais juste pour la sensation. D'un coup, tu te dis « Wouaw ok, c'est compliqué », tu fais un truc et « Ah non, non, c'est pas

comme ça, il faut que ça fasse hii hann hii ». C'est aussi très codé leur truc. C'est très complexe mais c'est très codé. Tu fais un truc et « Ah non nooon, c'est pas comme ça qu'on fait », alors que moi, dans ma notion de la danse, c'est possible en fait, si je veux faire ça je peux le faire.

**Martin**. - Parce que c'est moins codé ?

**Dimitri**. - En tout cas j'en ai l'impression… Tout peut être un mouvement, et je ne me dis pas que ça, ça doit être fait comme ça. Enfin… je peux le voir peut-être plus quand je vois de l'acrobatie, quand je me dis « Ah un flip c'est pas comme ça que ça se fait ». Donc c'est vrai que, à chacun son endroit.

**Martin**. - Tu évoquais de la musique dans *Apocrifu* tout à l'heure…

**Dimitri**. - En fait on a eu A Filetta, qui est un groupe de polyphonie corse. Toute la musique c'était que la polyphonie corse, donc c'est hyper chargé comme musique, c'est hyper émotionnel. Y a aucun rythme c'est que (*il chante*). T'as six chanteurs qui chantent, donc ça donne complètement sa qualité au spectacle. Dans *Fractus* c'est complètement différent, c'est très rythmique, et ça va dans plein de directions qu'ils créent quoi. Tandis que pour *Apocrifu*, A Filetta a un répertoire et ils le chantent pendant le spectacle, ils ont pas créé pour nous. C'est très différent.

**Martin**. - Tu sens quand même l'influence des musiciens ici sur ta danse ?

**Dimitri**. - Oui, quand ils jouent en tout cas. Le problème de ces choses-là, c'est que souvent, eux sont en travail quand nous on est en travail, et on ne travaille pas sur la même chose au même moment. Et eux ça met du temps aussi, il faut qu'ils fassent du bruit quoi. Ils sont là et c'est technique tu vois, 1 2 3 C A B C. Ils ont aussi leurs problèmes, ce qui fait qu'on n'a pas une musique, on n'est pas bercé par une musique sur toute la création, on est plutôt sur du chaos.

**Martin**. - Du coup tu ne te sens pas vraiment en lien avec la musique ?

**Dimitri**. - Non mais fait, en plus, la musique on ne l'écoute pas vraiment. Ils sont en création, donc pour l'instant c'est des… tu vois… C'est comme si ce ne sont que des choses qui ne sont pas finies. Donc des fois, d'un coup, on se dit qu'on se met ensemble, et là on écoute la musique. Mais c'est quand notre truc il est fait, tu vois. Moi je sais que quand on était en studio, je mettais de la musique, parce que j'avais l'impression que si j'avais une heure au moins où je pouvais avoir de la musique, je pouvais rentrer dans ça… ça t'accompagnait quand même… ou juste du silence, c'est encore un autre… Mais c'est vrai que si t'as que des gens qui bossent autour et qui font (*imite les percussions*), tu rentres dedans, t'as un rythme, d'un coup ça te donne une envie, tu commences, et d'un coup ça s'arrête parce qu'en fait il faut qu'il passe sur autre chose, tu vois. T'es un peu en plan. Tu ne peux pas vraiment avoir d'appuis sur ça.

En plus maintenant qu'on est sur le plateau, il y a tous les trucs qui se font ensemble, t'as la scéno qui est en même temps là. T'es pas dans un truc où t'es chaud et tu continues, t'es un peu froid, c'est plutôt « Bon maintenant il faut faire ça », tu vois. C'est toujours un moment qui est plus délicat, où ça marche un peu plus dans la tête je trouve. Puis là, Larbi, j'imagine qu'il est vraiment en train de réfléchir à la forme du spectacle. Donc tu vois, lui aussi, il faut qu'il pense au spectacle, nous on pense chacun à la danse de truc, à la partie, et lui il faut qu'il pense le spectacle dans son ensemble, et ça va vite en plus…

**Martin**. - J'avais une dernière question sur ta relation aux musiciens. Comment est-ce que tu te sens par rapport aux différents instruments ?

**Dimitri**. - Moi j'aime bien les percus, ça me met vite en tout cas en action quoi. Après je suis moins fan du piano, les mélodies du piano des fois je sens que…

**Martin**. - Ca ne t'emporte pas ?

**Dimitri**. - Ouais, je ne sais pas, le piano pour moi c'est pas un truc qui m'inspire ou qui me parle, ça reste très abstrait pour moi. D'un coup ça devient très mélodique à un endroit où ça me parle moins que tous les autres instruments. J'aime aussi beaucoup quand Woojae joue de son instrument là (*geomungo*), je trouve que c'est très beau aussi. En fait, ce qu'il y a, c'est que se sont vraiment des musiques qu'il faut qu'ils composent beaucoup. Ils ne peuvent pas vraiment improviser… enfin, si, ils improvisent, mais pour faire un truc mélodieux comme ça, c'est du travail.

**Martin**. - Tandis que les percus… ?

**Dimitri. -** Les percussions c'est plus direct. En tout cas Shogo te suit, et il te suit direct, il te fait les percus et t'as l'impression que ça suffit tu dis « Ah ouais c'est bien, on l'a ça ». Mais tu t'aperçois que c'est là aussi qu'avec Larbi, c'est aussi compliqué pour les musiciens. Il est quand même pointu sur tout, donc d'un coup la musique, c'est sur 6 temps et d'un coup ça passe à 5 temps. Et d'un coup eux ils sont là « Ah bon 5 temps ? » Et d'un coup ils apprennent à re-compter la musique. Il ne va jamais dans un endroit où c'est facile quoi. Une fois que tu sais faire ça, il faudrait le faire mais « Est-ce que pourrais le faire mais en même temps aller sur la droite et marcher sur le côté quand la musique c'est en 5 ? Et en 6 il faudrait plutôt que tu fasses ça ». Et toi t'es là « Ouuh !.. Donc il faut que je compte là pendant que je fais ça, et j'arrive à 6 là et d'un coup c'est un nouveau truc là, et d'un coup il faut que je fasse tout avec ça en plus… »

Il aime bien la complexité.

**Martin**. - Toi aussi ?

**Dimitri**. - Ouais ouais, mais des fois c'est plus que mes espérances !

# « Expérience de la scène »

réalisé le 19 novembre 2015 à Oslo

dans un bar du quartier Grünerløkka

**Martin**. - J'avais une première question un peu sur l'évolution de ton parcours dans *Fractus*, comment tu as vécu *Fractus* depuis Barcelone, Anvers… Est-ce que tu pourrais me décrire les différents états que tu as traversé ? Comment ton rapport à la chorégraphie s'est transformé, etc.

**Dimitri**. - Ok. Va falloir que tu m'aides hein… Donc, l'état à Barcelone, c'est ça ta question ? État de siège.. (*il rit*) Non.. à Barcelone… faut que je me souvienne hein… Parce que déjà, nous, on a pas commencé à Barcelone. On a quand même fait *Fractus* avant, et le premier *Fractus* c'est quand même là où on était le plus – pour moi – en recherche depuis rien quoi… On a commencé au Canada, avec Larbi et Johnny, on était que tous les trois. Et là je dirai surtout que c'est le moment où c'est le plus vague, où on part un peu de rien, où on a commencé avec Chomsky.. C'est les moments où j'étais beaucoup seul. C'est le moment où j'ai fait le solo en grande partie – qui ensuite s'est construit dans la longueur – ... Oui c'est des moments où j'étais un peu tout seul, donc c'est un peu « où t'en est ? », « qu'est-ce que tu vas faire ? », essayer de trouver des pistes.

**Martin**. - Et Larbi ne t'a rien dit ?

**Dimitri**. - Sur le solo ? En fait quand j'étais au Canada, Larbi bossait avec le Cirque du Soleil en même temps, Johnny aussi. Ils étaient pas beaucoup là. Donc moi j'avais quand même des journées pendant lesquelles j'étais tout seul, dans le studio.. Donc c'est vrai que c'est des moments où je me dis « pourquoi je fais ça ? » (*il rit*), « qu'est-ce que je fous là ? » Du coup, tu sais, tu mets de la musique, tu cherches des…

**Martin**. - Ouais…

(des pistes ?..)

**Dimitri**. - Et après quand on était avec Larbi, on bossait surtout ensemble. D'abord on a bossé avec Chosmky, sur le texte, là où on est tous les trois. Il avait très envie de parler de ça (*la société de l'information et la nécessité de formation de groupes d'auto-défense intellectuelle)*]. Après on a pas mal essayé de bosser sur des danses urbaines. On a fait le hip hop de la fin [*du spectacle*] : on avait une musique et on a essayé de trouver un mix entre tous les trois sur quelque chose de plutôt urbain, et puis …

**Martin**. - Qu'est-ce que tu veux dire par urbain ? Un travail de sol ?

**Dimitri**. - Non, pour lui c'était plutôt sur ce truc de hip hop… tu sais, genre, tous les « pfvou » « pfvou » (*il* tut). En fait je crois que pour Larbi, l'idée c'était vraiment de revenir de là d'où il est parti. C'est-à-dire que lui il dansait dans des clips, donc il connaît toutes ces danses très bien, et je crois qu'il voulait faire un retour sur ça. Et faire ce retour avec nous trois qui avions quarante ans. Se dire « Ah, comment nous on fait ça, aujourd'hui ? » Je crois que c'était ça son envie. Ca c'était le moment où c'était le plus vague, où lui aussi ouvrait un peu des pistes en disant « C'est bien si on cherche des choses ». Johnny cherchait lui aussi un matériel. On a écrit beaucoup de choses à ce moment là en fait. Tout le début, le *collapse*, ça vient de ce moment là. Donc je crois que c'est le moment où chacun on a essayé des matériaux, et où chacun a essayé de rentrer dans le matériel de l'autre pour voir comment on pouvait se rencontrer.

Après ça on est venu ici à Oslo. Et là pareil, c'était beaucoup dans la rencontre avec les musiciens.

**Martin**. - C'était quand ça ?

**Dimitri**. - Ca c'était y a un an. Et là à Oslo c'était après ce temps au Canada. Le but c'était de voir avec les musiciens aussi comment on arrivait à…

**Martin**. - Les musiciens, c'était les mêmes qu'ici ?

**Dimitri**. - Non, y avait que Shogo et Woojae. Après Oslo on allait en Allemagne pour présenter une forme de 30 minutes à partir de ce qu'on avait fait. Et là il y avait quand même déjà beaucoup d'éléments. Il y avait déjà le *hip hop*, le *solo*, y avait les *hanches* – mais je crois qu'il y avait que Larbi qui faisait les hanches –, il y avait le texte du départ, il y avait des chants aussi déjà – pas les mêmes mais d'autres chants. En tout cas c'était comme une étape où je crois que.. c'était un peu comme toucher un peu ce qu'il voulait faire, mais sans vraiment…

**Martin**. - Et toi du coup, quel était ton rapport à ce moment là… Il y a eu la partie recherche un peu à partir de toi, et le hip hop etc., comment… ça te parlait ?

**Dimitri**. - Ouais parce que je viens aussi de là (« merci, taksumiké »). Disons que c'est en tout cas des choses que je connais, que j'aime bien, que je vois quoi. Donc je les fais à ma façon tous ces trucs, depuis le début quoi. Je ne les ai pas appris mais je fais ça comme je vois, comme j'aime, et comme je peux danser pour moi quoi. Eux en tout cas, c'est plus spécifique, plus technique. Tu vois moi, faire des blocages, j'ai pas appris et je le sens d'une certaine manière. Johnny va me dire « Non, il faut que ça vienne de là, faut que ce soit relâché… » Moi je me dis « Ah bon ok cool » (*il rit*). Tu vois eux c'est plus codifié parce qu'ils l'ont appris comme moi j'apprends l'acro quoi. Eux ils ont appris que d'abord il fallait que tu fasses ça, etc. Moi je fais ça comme tu danses en boîte quoi. Tu danses comme tu veux, avec des trucs que t'as vu, que tu fais.

(J'ai le droit de manger pendant … ?)

**Martin**. - Et du coup ça vous l'avez présenté une fois à Wuppertal ?

**Dimitri**. - Ouais on l'a fait une fois à Wupperhal et après… Pour moi c'était comme un essai pour savoir si on allait plus loin ou pas. Pour Larbi je pense que c'était de toutes façons un truc qui allait aller plus loin. Mais moi je m'étais dit « C'est bien, on fait ça, comme ça on voit si on a envie de faire plus loin après ». Et après je pense qu'il a réfléchi au truc. Moi je trouvais que c'était pas mal à trois, après coup.

**Martin**. - Sur le coup moins ?

**Dimitri**. - C'est qu'encore une fois, ce sont des processus. Ca dépend si Larbi est inspiré, et on a beaucoup bossé entre ses boulots. Au Canada, il bossait (*avec le Cirque du Soleil*). À Oslo par contre on s'est vraiment retrouvé. Mais c'était un truc où il fallait faire vite, donc du coup c'était un peu tendu. Mais après coup, quand j'ai vu la vidéo, je me suis dit « Ah ouais ça vaut le coup qu'on continue encore ».

**Martin**. - Et ensuite il a ramené d'autres … ?

**Dimitri**. - Après du coup il a réfléchi pour… Je pense qu'il se disait qu'à trois, il faudrait qu'on… qu'on taffe trop (*il rit*) ! Et donc qu'il fallait qu'on trouve d'autres personnes.

**Martin**. - Ensuite vous vous êtes vus à Anvers puis vous êtes partis à Barcelone ?

**Dimitri**. - Là y a Fabian qui est arrivé à Barcelone. Après je te dirais… J'ai l'impression t'as vu que c'était beaucoup d'apprentissages de danses. C'était comme un workshop géant quoi (*il rit*) : on apprend, on apprend aux autres ce qu'on fait. C'était beaucoup de ça sur ce spectacle.

**Martin**. - Il y avait moins de recherche tu veux dire ?

**Dimitri**. - Ouais quelque part. Moi le solo t'as vu ça a été vite fait. Après je me suis amusé avec, à trouver d'autres choses, à l'améliorer. Mais c'était moins de la recherche ouais… Enfin c'était une recherche aussi, mais ça c'est fait plus aussi ça, s'apprendre des choses. C'est beaucoup ça le spectacle, c'est beaucoup des danses ensemble.

**Martin**. - Oui, et que Larbi transforme ensuite.

**Dimitri**. - Oui voilà, pour trouver un truc un peu différent. Je pense qu'à chaque fois il cherche un truc qui serait autre chose quand même que juste…

**Martin**. - Est-ce que maintenant tu pourrais distinguer différentes phases dans l'apprentissage des mouvements ?

**Dimitri**. - Bah ouais ouais… En tout cas il y a d'abord la phase où franchement c'est pas agréable d'apprendre, et là tu te dis « J'y arriverai jamais avec les trucs comme ça (*tutting*)... »

**Martin**. - C'était à Barcelone en gros ?

**Dimitri**. - C'est le début quoi. Mais après je dirais que ce qui est bien avec ça, c'est qu'une fois que tu commences à connaître les trucs, ça devient quand même assez jouissif à faire, d'avoir comme ça plein de choses différentes, et pas juste toi ce que tu fais. Du coup maintenant, à jouer, c'est un spectacle plutôt agréable, où tu suis. T'as pas l'impression qu'il y a quelque chose de trop… Même si c'est violent de dehors, de dedans c'est assez soft je trouve, c'est plutôt bien à jouer.

**Martin**. - Est-ce que tu pourrais me décrire le switch entre le moment difficile et le moment où tu trouves le plaisir ?

**Dimitri**. - Bah.. c'est un peu que ton corps il commence à enregistrer les trucs, donc t'es moins à réfléchir quoi. Moi ça vient quand même beaucoup une fois qu'on se met à jouer. Ca se fait vraiment à partir du moment où on joue pour de vrai, c'est là qu'il y a un truc qui se débloque.

**Martin**. - Donc la première à Anvers à peu près ?

**Dimitri**. - Ouais… Parce que tout à coup, t'as l'impression que ton focus il change tu vois. T'es plus seulement concentré sur ce que tu fais, tout à coup tu joues une pièce. Et bizarrement, à partir de ce moment là, je trouve que tu t'aperçois que t'as tout intégré, que chaque chose devient… Même si tu fais des erreurs, c'est comme si t'es plus dans un truc de cours, d'apprendre ; tout à coup t'es en train de jouer un spectacle quoi.

**Martin**. - Tandis que pendant toute la durée des répétitions à Anvers, tu… ?

**Dimitri**. - C'est beaucoup apprendre. Et aussi, t'es sur la construction, donc t'es beaucoup à te demander pourquoi tu fais ça… T'es plus en recherche pour trouver comment tu vas faire ton chemin, connaître bien les mouvements.

**Martin**. - T'as un exemple de « chemin », de ce que ça veut dire .. ?

**Dimitri**. - Ouais, bah.. parce qu'au départ, t'enchaînes des chorégraphies tu vois. Et après au fur et à mesure tu commences à essayer de voir entre les chorégraphies ce que c'est pour toi, pourquoi tu vas faire ça, trouver un peu une raison qui te donne …

**Martin**. - T'as un exemple dans *Fractus* ?

**Dimitri**. - Y a un exemple sur chaque… Par exemple quand on est sur le *trio* avec Larbi, y a la bagarre (*battle*) qu'on fait puis ça va au *trio*. Ça va changer le *trio* : qu'est-ce que c'est ce *trio* tout à coup, s'il arrive après cette bagarre et qu'on est tous k.o. ? Tout à coup c'est comme si on se reconstruit. Tu vois ça change pour moi, c'est comme si ce *trio* c'est une reconstruction à trois. Et à la fin de ce *trio* pour arriver aux *hanches*, qu'est-ce qui fait que de ce truc qui devient de plus en plus fluide ça vient… ? T'as des états entre les deux qui sont pas les mêmes entre les soirs, parce que d'un coup y a quelque chose qui vient, mais en tout cas y a toutes ces choses là. Qu'est-ce qui fait que toi à l'intérieur ça va devenir cohérent que tu fasses ça ? Même si c'est une cohérence un peu arbitraire. En tout cas tu construis, t'as un chemin quoi dans le truc

**Martin**. - Et du coup par rapport à ces états… Là tu parles de la reconstruction avec la bagarre, tu te dis dans ta tête « Là on est dans la phase de reconstruction » ?

**Dimitri**. - Oh non…

**Martin**. - Comment est-ce que ça a changé ta façon d'interpréter cette partie là, tes mouvements ?

**Dimitri**. - En fait c'est plutôt dans la transition, dans comment les choses se commencent. Après une fois que t'es dedans tu reviens dans le même… Je pense que quand tu fais un spectacle, au fur et à mesure que tu chemines, tout ce que tu viens de faire quelque part ça reste quand même beaucoup. Tu vois moi, toute la partie à partir du moment où ils font les dominos, le *shooting*, après y a les photos puis y a le solo : pour moi tout ça c'est ça qui me construit le plus dans le spectacle, parce que je sais exactement ce que c'est que le thème de ce moment là. C'est chargé à un endroit où en fait, tout le long après ça traîne, ça me reste. Après tu passes à autre chose, mais y a quand même quelque chose où tu sens qu'au fur et à mesure du spectacle tu mets des…

**Martin**. - T'empiles ?

**Dimitri**. - Tu mets des pièces… Après tu te dis aussi ce que le public peut penser : « Lui il est passé par ça, lui il est passé par ça. » Donc d'un coup, de faire une danse ensemble qui soit très légère, ça a un autre impact. D'un coup on est ensemble. Si tu la fais comme ça de but en blanc, avec rien, tu te dis : « Ah ouais elle est jolie cette danse ». Si ça vient après une autre danse, je pense que ça prend d'autres…

**Martin**. - Et pour toi aussi, en tant que danseur ?

**Dimitri**. - Oui carrément… Tu peux toi-même le sentir émotionnellement quand tu danses, que tout à coup y a … Moi quand je fais le *solo* et qu'on se retrouve tout à coup tous ensemble à danser, pour moi c'est fort ce moment, y a quelque chose qui se construit comme support, et la musique fait la même chose. Y a des moments comme ça où tu sens que ça monte. Et ça se fait

beaucoup du fait du spectacle plus que par la danse elle-même. La danse en soi c'est une danse : tu peux mettre une autre musique qui viendrait d'ailleurs, ça voudrait dire autre chose quoi. C'est pas le mouvement qui fait vraiment… Et le solo aussi tu vois : le solo il est changé du fait de là où j'arrive. Je le joue autrement. Mais ça pourrait être un truc joyeux. La même danse marcherait pareil. Il y a un côté où, oui, c'est le spectacle qui donne un peu la couleur.

C'est ça qui est marrant avec la danse pour moi en tout cas. Souvent au départ tu crées du mouvement, et finalement le pourquoi tu fais ces mouvements là à ce moment là c'est presque pas très important. J'ai l'impression que c'est plutôt que ton état de corps à ce moment, il est là, ta recherche elle va là, parce que tu trouves que c'est ça qui est intéressant à faire. Et j'ai l'impression qu'après, une fois que le spectacle se construit, ta danse elle prend une couleur. C'est pour servir le spectacle que la danse devient comme ça. Mais en tout cas, Larbi, et moi quand je bosse, c'est pas très conceptuel à ce niveau là. C'est pas comme si on prenait un thème. Là on cherche d'abord des danses, et on se dit que la danse en elle-même est bien. Larbi pense comme ça. Il fait des danses et après il pense à ce que c'est que le spectacle, de quoi il veut parler, qu'est-ce qui a sa place et qu'est-ce qui n'a pas sa place. Il y a des choses pour lesquelles il va se dire « Non ça vraiment ça ne rentre pas dedans »

**Martin**. - Le tango par exemple ?

**Dimitri**. - Ouais… Mais ça aurait pu rentrer aussi, mais c'est des questions de où est-ce que tu trouves la place de le mettre ou pas, et à force, tu te dis « Non en fait ça ne le fait plus ».

**Martin**. - Du coup, comment ça se passe dans la transition entre le moment où il y a juste la danse en elle-même et le moment où elle commence à prendre un sens ? Est-ce que tu arrivais déjà à apprécier la danse en elle-même ?

**Dimitri**. - Oh moi j'aime bien. Même quand on répète j'aime bien. Sauf quand j'arrive crevé. Je trouve que là toutes les danses sont agréables à faire. Même le solo. Alors que j'ai souvent fait des solos où je trouve que ce que je m'étais imposé des danses vraiment dures à faire. Mais je pense que c'était aussi le processus qui faisait ça. Parce que je sais que moi, vu que je suis tout seul à faire le solo, je vais juste faire des choses qui me sont naturelles de faire. Je ne fais pas un truc du genre tourmenté où je me fais mal, comme ça m'est arrivé plein de fois. Dans *Apocrifu* tu vois, je fais des solos qui me font mal à faire. Je ne les ferai pas pour le plaisir. Mais là en fait, c'est plutôt soft, et je m'aperçois que ça ne change pas. Au final je pourrais dire que ça peut avoir le même effet émotionnel que quand je me …

**Martin**. - Que quand tu te fais mal ?

**Dimitri**. - Ouais…

**Martin**. - Et du coup, la transition entre le moment où c'est de l'apprentissage et le moment où t'as commencé à prendre plaisir ou à mieux sentir, à arrêter de réfléchir, c'est à partir de la première à peu près ?

**Dimitri**. - Ouais, je dirais… quasiment… je la mettrai là. Ou peut-être des générales avant ; deux trois générales qu'on a faites. Mais c'est qu'à partir du moment où on joue, tu sens que tout le monde est dans une attention…Tous on a le même focus. J'ai l'impression que quand tu répètes, t'as vu, on rigole. On fait un truc, on peut aussi se dire : « Là t'as pas fait ça ». J'aime que, quand on joue, les erreurs tu les récupères. On est tous un peu au même niveau.

**Martin**. - Y a quelque chose qui se passe entre vous ?

**Dimitri**. - De toutes façons, le plateau c'est quand même beaucoup ça. Moi, c'est même pas le fait de jouer pour des gens - j'ai l'impression - qui me fait ça : c'est plutôt tout à coup la concentration qu'il y a sur le plateau. Je dirais que c'est ça pour moi qui justifie - plus que le fait qu'il y ait des gens - le fait que ça te met à un endroit où c'est là, maintenant et c'est tout. Tu vois il y a un côté où ça ne peut pas s'arrêter tu vois. S'il y a un truc qui part mal, tous on sait que, tout de suite, ça fait « cric » (il se fige, *presque tendu, bras ouverts comme pour tenir ballon*). Tout le monde se dit « Ouf, va falloir qu'on le… » Tu commences le chant, tu commences pas à la bonne note, tout le monde va faire « cric ». Et ça c'est bien tu vois… Tu ne vas pas faire « Attends stop on va la refaire ». Je dirais que c'est l'intérêt de ces spectacles. Et avec Larbi, c'est quand même des spectacles où on fait beaucoup de choses différentes, donc t'as quand même à beaucoup d'endroits où t'auras un petit challenge. Tu ne peux pas arriver genre « Ouais tranquille je vais chanter ça ».

Avec la musique live ça fait ça aussi. S'ils se plantent ils se plantent, il faut qu'on fasse avec, il faut qu'on trouve une solution. De la même manière, si nous on commence à se planter… Tout est un peu connecté quoi.

**Martin**. - Et ça tu penses que c'est une forme d'attention qu'il y a moins en répétition parce que vous pouvez refaire ?

**Dimitri**. - Ouais, et puis malgré tout, les répétitions c'est les répétitions quoi. Tu sais peut-être que tu vas le faire 53 fois à la suite, donc tu ne vas pas aller à donf à chaque fois parce que…

**Martin**. - C'est un investissement…

**Dimitri**. - Ouais…

**Martin**. - Et du coup, depuis la première à Anvers à hier soir à Oslo, t'as vu des différences ? Comment ça change ensuite ?

Dmitri. - De toutes façons ça change… D'abord il y a des hcoses qu'on répète à chaque fois qu'on change. Et par exemple (moi j'étais pas aux dates de Gronningen), je dirais que c'était la première date où on est arrivé et on a fait une générale dans laquelle on savait tous ce qu'on avait à faire. Les fois d'avant, on était quand même… On faisiat des générales où on était à fond, pour voir si ça marchait ou pas. Hier j'ai senti qu'on pouvait tous se dire qu'on avait confiance, que les mouvements on les connaissait. Ca j'aime bien, parce qu'on sent que le focus il va vraiment être là quand on joue. Il y a un truc où on perd pas plein d'énergie à se dire qu'on fait quelque chose trois fois. En tout cas hier, j'ai trouvé que ça allait vite, et que tout le monde était comme « Ca y est, on connaît la pièce, on connaît tous la pièce, et maintenant il y a juste à… »

**Martin**. - Et est-ce que tu pourrais essayer de décrire cette sensation de « tout le monde connaît » ? Comment est-ce que tu pourrais décrire ça ?

**Dimitri**. - Ca je te dirais que c'est une question de temps. Je m'aperçois aujourd'hui que ça fait longtemps que je fais des spectacles. Mais depuis un moment j'arrive vraiment à être calme avant si je sais que j'ai toutes les danses. Moi la générale, je la fais souvent pour de vrai. Je fais tout, je mets ne pas l'énergie à fond, mais je fais tout, comme ça je sais…

**Martin**. - Sauf le saut à la fin du solo ?

**Dimitri**. - Sauf le saut à la fin ! Ca dépend des jours. Mais en tout cas, moi, plus j'arrive à être calme plus j'ai l'impression que je vais apprécier de jouer quoi. Plus je vais avoir un petit speed, plus ça me gâche un peu la sensation. Parce que je trouve qu'en jouant, des fois, tu ne te rates pas du point de vue des gens, mais tu te rates le plaisir en étant sur un truc où tu te regardes, à calculer « Maintenant il y a ça à faire, *etc.* ». Moi je trouve que quand t'arrives à ne réfléchir à rien, c'est là où c'est le plus agréable à faire. C'est comme si tu suis ton corps. Mais ça c'est marrant parce que moi, quand j'étais à l'école, j'ai un souvenir… On avait eu Olivier Py qui était venu donner des cours. Et on avait détesté, tous. Il est parti, vraiment, on l'a chassé quoi, on l'avait détesté. Parce qu'il nous disait un truc qui, pour nous à l'époque, c'était vraiment genre : « T'es sérieux ? » Il nous faisait faire des trucs avec des textes vraiment… hyper religieux… on se portait et tout… Y avait Bonnard qui lui disait : « Moi je ne comprends pas ce texte. J'ai l'impression que quand je le dis je pourrais penser à ma 2CV (*deux-chevaux, voiture de la marque Citroën*). » Et lui, il lui avait dit : « Nickel ! Si tu dis ce texte et que tu penses compétemment à ta 2CV pendant que tu le dis, c'est très bien. »

Et tous on s'était dit : « Mais moi c'est pas comme ça que j'ai envie de faire du spectacle » tu vois… « j'ai envie d'être hyper-investi quand je dis ça. » Et je pensais ça, et je pense toujours ça. Mais quelque part, maintenant quand je joue et que je me surprends à penser à autre chose, au fond je me dis que je suis vraiment dedans. Parce que je me dis que c'est pas comme si j'étais en train de me dire « est-ce que je le fais bien ? » Je suis juste en train de vivre le… Tu vois, des fois je pense à autre chose, et je me dis « merde là je pense carrément à autre chose ». Mais en fait, au fond, j'ai l'impression que c'est là que je suis vraiment… Tu vois, parce que du coup, t'es pas non plus sur-concentré sur quelque chose, tu mets pas une attention qui des fois peut être

*too much*, où on peut se dire « ouais c'est bon on a compris ». En tout cas je dirai qu'aller là [*à penser à autre chose*] c'est trop loin pour moi, *mais être vers là, à un endroit où à un moment tu ne te regardes pas, juste tu joues, et tu peux même t'amuser à changer quelque chose* en te disant « ah ouais là c'est marrant là je fais autre chose », c'est plus agréable tu vois

**Martin**. - C'est vachement intéressant, parce que du coup c'est pas compétemment focus…

**Dimitri**. - Ouais, en tout cas un peu plus comme dans la vie quoi. Tu ne te dis pas « Est-ce que là je vais le manger comme ça… » Juste tu manges quoi, et puis c'est bon quand même. Je trouve que quand tu réfléchis trop à vouloir bien faire… Tu vois le chant pour moi ça me fait ça. Hier, parce que c'était à Oslo (*il habite Oslo*), j'ai eu un petit stress, et pendant le chant je ne me laisse pas aller quoi.

**Martin**. - Et comment tu le sens ?

**Dimitri**. - Je sens que j'ai toujours peur de faire une erreur. T'es plus en contrôle quoi. Alors que des fois, je préfère me planter mais me dire je récupère l'erreur et que c'est pas grave. Et en plus, les moments où tu te plantes, ce sont les moments où t'es en train de te dire « Merde… comment je… » Même sur la chanson, sur des trucs cons quoi, comme les paroles… j'ai peur de me tromper dans les paroles, de dire autre chose. Alors que je si je chante sans y penser, ça ne m'arrive jamais. Dans le chant, c'est plus dur pour moi de sentir ça, parce que je suis moins habitué. Mais en tout cas, sur la danse, je vois la différence quoi. J'arrive maintenant à réussir à lâcher-prise pendant, même si au départ je suis un peu flippé.

**Martin**. - C'est la question du lâcher-prisse en fait qui revient pas mal en fait.

**Dimitri**. - C'est pas mal ça oui.

**Martin**. - T'as dit que t'avais l'impression de suivre ton corps quand ça se passait bien, de ne pas réfléchir… C'est quoi suivre son corps ? T'as l'impression qu'il est porté ?

**Dimitri**. - J'ai l'impression que… Tu sais, en fait, c'est ça qui est drôle avec les spectacles, même quand tu reprends un spectacle, c'est que souvent quand t'essaies de réfléchir, ton corps s'arrête. Je reprends un spectacle que j'ai pas fait depuis longtemps, je fais, et je m'aperçois que si je ne réfléchis pas, mon corps fait les mouvements. Il a une mémoire qui fait que lui il le fait. Mais si je commence à me dire « Tiens qu'est-ce qu'il y a après », d'un coup j'ai un trou total. Je ne sais plus du tout. Il faut que je regarde la vidéo pour savoir ce que j'ai fait. Donc j'ai l'impression que plus t'arrives à faire en sorte que ta tête y soit pas, mieux c'est… En tout cas, sur des choses comme ça que tu joues plein de fois, ton corps sait exactement ce que tu vas faire quoi. À partir du moment où tu passes par la tête, c'est un autre boulot quoi. Des fois t'en as besoin, sur des trucs c'est bien aussi… Mais si tu veux, juste sur des spectacles comme celui-là, j'ai l'impression que c'est tellement de la danse que plus tu te laisses aller juste à danser, mieux c'est quoi.

**Martin**. - Et donc c'est ça un peu ta manière à toi de savoir quand t'as bien incorporé des mouvements ?

**Dimitri**. - Oui, Et puis du coup aussi, j'ai l'impression que tu peux faire en sorte que l'émotion vienne par ton corps, plutôt que de te dire « Moi maintenant mon émotion c'est ça ». Quand je fais mon solo, des fois y a des trucs qui se rajoutent et je me dis « Ah ouais ça c'est bien ». Et je sens que c'est vraiment par le corps et l'émotion que ce mouvement vient… Si tu veux, c'est comme si tu ne le joues plus vraiment. C'est ton corps qui l'intègre quoi.

**Martin**. - Et le « Ah ouais ça c'est bien », tu te le dis pendant…

**Dimitri**. - Ouais… ça j'arrive à me le dire… Enfin en tout cas je le vois pendant.

**Martin**. - Est-ce que, quand que tu danses et que ça se passe bien, tu te vois danser ?

**Dimitri**. - Ouais ça peut me le faire un peu quelque fois. Des fois il y a des mouvements où je sais, par exemple, que là c'est mieux si je laisse ma jambe aller. Donc là je me vois. Mais c'est surtout si je me suis regardé, mais moi je ne regarde pas souvent la vidéo. Mais si je me vois, il y a des fois où je me dis « Tiens, là, c'est mieux si je fais comme ça ». Et du coup, une fois que je danse, j'y pense à ce moment là.

**Martin**. - Et dans *Fractus* il y a du matériel qui te « résiste » entre guillemets encore ? Ou certaines parties où tu n'arrives pas vraiment…. ?

**Dimitri**. - Non pas vraiment.

**Martin**. - Tu parlais du chant, mais c'est peut-être particulier.

**Dimitri**. - Ouais mais le chant c'est surtout que c'est pas un truc que je domine quoi. Là je chante, mais c'est pas un truc que je connais vraiment. Et là puisque je chante vraiment, il faut que je me prenne pour un chanteur quoi.

**Martin**. - « Faut que tu te prennes pour un chanteur » ?

**Dimitri**. - Oui je ne peux pas faire à moitié, et il faut que je chope la bonne note. J'ai toujours peur de commencer sur une autre note tu vois, ou de descendre. Mais même ça ça va, parce que maintenant on le chante beaucoup. Mais le truc que je fais le plus avant le spectacle, c'est de chanter. Parce que je sais que le reste ça va venir.

**Martin**. - À ce propos je me posais quelques questions sur la générale. Tu disais que tu fais quasiment tout, que tu ne vas pas simplement marquer la danse, mais je suis curieux de savoir dans quel état vous vous mettez pour faire la générale. Parce que j'ai l'impression que vous

mobilisez un état proche du spectacle, mais de manière peut-être plus légère, parce que du coup vous arrivez à faire des blagues, mais tout en restant dedans… je ne sais pas. Est-ce que tu pourrais me parler de ça ?

**Dimitri**. - Ouais… En tout cas moi je peux vraiment me faire plaisir à faire une générale si les gens ont envie de le faire. Et des fois tu fais des blagues qui changent des trucs. Après tu vois, quand tu fais le spectacle, tu rajoutes une couche où tu joues quoi, tu ne regardes pas pareil, t'es plus… investi de ce qu'il se passe, tu vois. En générale tu fais les mouvements et tu peux rigoler, t'es plus comme ça.

Tu vois par exemple hier le trio on ne l'a pas fait. Au départ ils ont dit on le marque. Mais moi je préfère ne pas le faire parce que le marquage, d'abord, c'est là où tu vas te faire mal parce que, imagine : il faut que tu marques quelqu'un, mais est-ce que tu marques que tu le portes ? Est-ce qu'il te donne du poids ? Est-ce que tu le soutiens vraiment ? En fait l'entre-deux c'est souvent là où je m'aperçois que les gens se font mal. C'est en faisant « Je fais ça à peu près mais je ne le fais pas ». Sauf que si tu fais un solo, là c'est pas grave. Mais des que t'es deux-trois, pour moi c'est compliqué… là encore ça va mais par exemple au cirque à chaque fois qu'on a fait des marquages on s'est plantés, tu vois. Là on fait un truc par dessus l'autre : tu marques, l'autre il fait à peu près un truc par dessus l'autre, toi tu restes comme ça et « bam » tu te le prends dans la tête. « Ah mais j'ai cru qu'on marquait ! » Ouais, mais jusqu'où on marque ? Est-ce que je passe par dessus toi ou est-ce qu'on dit je passe par dessus toi ? À un moment donné, je trouve qu'il faut mieux se dire « viens on le fera ce soir ». Par exemple si on fait tous ces trucs-là (*tutting*), si on les marque mais on les fait pas, d'un coup on se dit : « On est pas du tout dans les temps ». Du coup tu te dis ça nous aide pas, parce qu'on va finir la répétition et on va se dire : « Merde on a été carrément pas bons ». Est-ce que tu te dis « ouais mais on marque ». Je trouve que ça ne fait rien de les faire les mouvements. Quitte à faire une répétition, autant les faire. Après, ton solo, si t'as mal c'est différent. Tu vois hier Fabian avait mal au cou, alors autant qu'il ne le fasse pas du tout, on se dit qu'il le fera ce soir. Tu vois quand on a commencé le trio en se disant « On marque », qu'est-ce qu'on va faire ? On le verra ce soir quoi, pas obligé de faire semblant qu'on le fait.

**Martin**. - Tu disais de le faire avec l'énergie ou… Qu'est-ce que ça veut dire de « faire quand même mais avec l'énergie » ?

**Dimitri**. - Je dirais qu'avec le spectacle, t'as un petit truc en plus, t'as une tension en plus, c'est pour ça que les générales c'est pas mal, parce que tu fais les trucs mais sans force en plus. Même à voir, parfois, les gens se disent « Ah mais c'est mieux quand tu mets moins de force ». Du coup des fois tu te dis « Ah ok je vais essayer de ne pas en rajouter ». Enfin moi des fois ça me fait ça. Tu t'aperçois quelque fois que tu fais, et après tu dis « aA en fait en générale j'étais peut-être mieux, j'ai peut-être pas besoin de faire le rajout ».

Par exemple *Celui qui tombe* ça fait ça pas mal. Parce que des fois t'as des présences comme ça, et en fait on se dit « Ah tiens c'est pas mal d'être juste normal quoi ». Et être normal au plateau

c'est pas évident. Des fois t'as une espèce de tension où d'un coup t'es comme ça (*tendu*). Du coup je trouve que la générale c'est pas mal pour ça. Par exemple la générale où on a fait le *shooting*, Larbi m'a dit après « C'était bien t'étais plus lâché », du coup moi après quand on fait le spectacle j'y pense, j'essaye de ne pas le prendre trop… Tu sais, le côté lourd, toi tu le rajoutes, d'un coup t'es un peu tendu parce que le principe c'est qu'il y a quelqu'un qui te braque, donc tu joues que t'es un peu tendu quoi. Mais si tu fais comme ça (*lève les bras*), c'est bien aussi. Les gens ils se disent « On n'a pas besoin que tu nous montres que t'as peur, tu vois, on a compris que t'as peur ». Mais ça me fait ça même sur des danses. Par exemple, j'ai pu plus apprécier quelque fois le solo de Fabian quand il le marquait que quand il le faisait ; parce que je trouve que quelque fois, tu pousses à aller aux extrémités de ce que tu peux faire, quand quelque fois je trouve que t'en as pas tout à fait besoin. Pour moi des c'est plus clair quand tu ne pousses pas toujours les limites du possible, tu vois. Donc si à chaque fois que tu vas là (*imite le mouvement du* shooting *dans lequel il se jete sur le côté*), on se dit « Woua tu vas loin », mais des fois quand tu marques on se dit « Ouais mais c'est beau en fait quand tu le fais tranquillement ».

**Martin**. - Et du coup dans ta tête pusiqu'on parlait d'attention, pendant la générale, qu'est-ce qui te permet de pouvoir t'amuser ? T'as une espèce de concentration mais tu te permets du coup de …

**Dimitri**. - Je sais pas trop, c'est un peu la même attention quoi, c'est juste que là tu peux… Tu sais, il y a aussi un peu un truc où tu sais que la générale, il ne faut pas que tu la fasses vraiment à fond, parce qu'après pour le spectacle, il ne faut pas que tu te dises « Je ne vais pas le faire bien parce que j'ai trop fait bien ma générale » tu vois… Il y a un truc comme ça dans la tête. Donc des fois j'ai l'impression que tu casses le truc en te disant « je fais un peu le con comme ça je sais que c'est pas le spectacle ». Je pense comme ça qu'il y a un côté sacré du spectacle… C'est souvent qu'après avoir fait une générale vraiment à fond, tu te dises pendant le spectacle : « Ah c'est con, j'étais mieux pendant la générale ».

**Martin**. - Et pour la question de l'énergie dont tu as parlé tout à l'heure… C'est un mot qui est assez souvent utilisé, mais est-ce que tu pourrais en donner toi en tant que danseur ta définition ?

**Dimitri**. - L'énergie ? Tu veux dire l'énergie quand je dis l'énergie pendant le spectacle ?

**Martin**. - Ouais, comment en tant que danseur tu utilises l'énergie ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Quand tu fais avec l'énergie ?

**Dimitri**. - Ouais peut-être que l'énergie c'est pas le bon mot, mais quand même… En tout cas en spectacle y a quand même la notion pour moi, parce que c'est un moment où tu donnes tout. Moi le solo je peux le faire sans me fatiguer. Après quand je le fais au spectacle je me fatigue. Ça veut dire que si j'ai encore [de l'énergie], à chaque fois, cet accent je vais essayer de le faire vraiment. C'est comme si je sais quels sont les moments où ce serait bien si ça s'accélère ou si ça se ralentit, et là je vais être hyper à essayer à chaque fois de me surprendre, à me dire « tu

vas au bout ». L'équilibre [*sur les mains*], s'il reste, tu vois… J'y vais en me disant que c'est ça mon objectif. Et j'ai l'impression que s'il t'en reste, de l'énergie, moi en tout cas je vais en donner plus. Donc tu donnes, tu vois jusqu'à ce que t'aies plus du tout quoi… Et même sur la fin, tu vois, tu sens que t'es à bout, tu te dis « Merde je vais juste faire la danse », mais si t'en as encore, au lieu de te dire « Je vais y aller tranquille comme ça je suis peinard pour chanter », moi au contraire je vais me dire « Oh je vais à fond ». Parce que le plaisir aussi il est là, de sentir que tu donnes vraiment tout. J'ai l'impression que c'est le moment où t'as envie de tout donner, pas pour être mieux ou plus fort, mais juste pour toi. J'ai l'impression que c'est ça aussi qui est agréable, de sentir que tu ne retiens pas. Tu ne te dis pas « Bon je vais en garder un peu pour après ». Ca moi j'aime. En tout cas le plaisir il est un peu dans ça. Mais j'imagine que c'est un peu comme le plaisir du sport, c'est un peu…. Comment tu dis… un stimulus, tu sais que si t'es là c'est pour ça. Et des fois c'est pas dans le mouvement.. Et même des fois, quand on fait *Celui qui tombe*, c'est dans le fait de jouer, dans le fait d'essayer de sentir que t'es complètement dans ce que tu fais au moment où tu le fais. Du coup, ça demande plus d'énergie, alors que tu sais qu'au fond tu pourrais le faire comme en général et te fatiguer moins.

**Martin**. - Donc du coup là, l'énergie c'est un peu comme un réservoir, un truc que t'as, que tu dépenses.

**Dimitri**. - Ouais… après y a d'autres choses. L'énergie je dirais que c'est comme une présence. Être présent sur scène ça demande aussi une énergie. Moi j'ai jamais l'impression d'être jamais comme ça (*repose sa tête*), j'ai l'impression que quand je suis assis, je mets mon attention sur le spectacle, sur ce qu'il se passe. Tu vois le texte de Larbi, je l'écoute tous les soirs, je ne me dis pas « Oh maintenant c'est le texte de Larbi, je m'en fous… j'ai le temps ». J'ai l'impression que quand le spectacle commence, et jusqu'à la fin, je suis là et je ne me dis pas « Ah là c'est plus à moi ». Donc l'énergie c'est aussi ça : c'est aussi une énergie de présence, de savoir que là tu ne sors pas. Et pour moi, je ne sais pas si ça te le fait, si je vois des spectacles de gens qui ne sont pas expérimentés à être sur un plateau, comme dans le hip hop, je peux me dire « Ah ouais il danse bien, mais quand il a fini de danser il est plus là quoi ». Du coup c'est comme si je me dis je préfère le voir aux Halles à danser, parce qu'en fait, ce qu'il me donne sur scène, c'est ce qu'il me donne à ce moment là, mais après pour le reste du temps où il est sur le plateau, je ne vois rien quoi.

**Martin**. - C'est un peu une écoute ?

**Dimitri**. - Ouais, et puis c'est pas mal dans des moments où c'est pas écrit… C'est différent chaque soir. Malgré tout, la danse, il faut que tu la fasses pareil, tu ne vas pas te dire « Ah ouais je sens bien… » Mais une fois que c'est fini, t'as tout ce temps de transition qui en fait n'est pas écrit, où tu fais vraiment ce que tu veux. Par exemple quand ils font les hanches, on se voit avec Fabian, et on se dit des choses. Au départ on se dit des trucs qui nous font rire, et puisque c'est pas mal pour la situation, après on se redit la même chose et on se redit la même chose. Et puis un jour, c'est comme si on se dit qu'il faut qu'on se dise autre chose, parce qu'on se l'est déjà dit tellement ça. Donc peut-être qu'il y a un autre enjeu à trouver, peut-être qu'on voit autre chose

cette fois. Tu vois y a un truc comme ça. C'est libre donc on n'est pas obligés dire qu'on se dit la même chose. On peut à chaque fois.

**Martin**. - Et du coup il faut que vous soyez bien attentifs à ce qu'il se passe.

**Dimitri**. - Ouais, il ne faut pas qu'on commence à se dire des trucs qui n'ont rien à voir, genre « Ca va ouais t'as passé de bonnes vacances ? » Mais en même c'est un moment où c'est un peu décontracté : on les regarde, c'est marrant qu'ils fassent les hanches, on se dit « Ouais ils sont pas mal, qu'est-ce qu'on fait… » Mais en fait, on pourrait le jouer autrement. Et il y a aussi les entre-danses. Parce qu'en fait, ça danse vachement, et entre les séquences on danse quand même dans les transitions. Des fois doucement il y a un chemin qui marche et on fait toujours le même, et c'est sympa de le changer, de se dire des fois « Je vais changer, je vais passer de l'autre côté ». Et l'autre il t'attend là et il se dit « Ah merde pourquoi il ne passe pas là ? » Puis tu dis « Eeeh non raté je passe pas là ! » Larbi fait beaucoup ça. Il change, parce que tu sens qu'il a un truc un peu comme ça où il faut… c'est pas… c'est pas dans le roc, c'est vivant quoi.

**Martin**. - Et du coup j'avais une dernière question.. Quand je discutais de cette notion d'énergie avec Soumik à Oslo, il disait que pour certains artistes, l'énergie c'était une chose très liée à la musique, aux impulsions que ça peut donner. Est-ce que ça te parle à toi ? Ou pas du tout ?

**Dimitri**. - Ce qui est sûr, c'est qu'il y a un truc dans ce spectacle où, quelque fois, on est tous ensemble, et en effet je pense très puissant quand on est tous ensemble avec la musique. Il y a des moments où on danse et où j'arrive pas à entendre la musique ou on arrive pas à se mettre ensemble. Mais plus ça va plus on est ensemble, et y a des moments où d'un coup moi je sens que c'est jouissif pour nous, qu'il y a un truc qui fait que « crouaa » ça devient… Et du coup, j'ai l'impression que ça donne une grosse énergie de l'extérieur ; et nous, ça nous donne une grosse énergie, mais on sent que pour eux aussi. Donc c'est plutôt l'osmose entre nous… et j'ai l'impression que sur ce spectacle c'est surtout ça qui est recherché : c'est l'osmose entre les gens. Et des fois ça ne prend pas, des fois on est à côtés, ou eux ils n'arrivent pas, ou la musique est trop vite, donc on n'arrive pas à faire le truc comme il faut. Mais il y a des petits moments comme pour moi à la fin du solo, Pour moi le *solo* c'est de mieux en mieux avec la musique, elle est de plus en plus avec moi, et moi avec eux. Tu vois hier l'équilibre ? Ça par exemple, c'est des trucs d'un coup ça me fais vraiment kiffer à faire tu vois : tu te mets [en position] et d'un coup la musique elle s'arrête, puis elle reprend et puis moi je peux les suivre dans la redescente. Après, une fois qu'on est tous ensemble et qu'on se retrouve, des fois on arrive à être avec la musique, des fois on n'y arrive pas, c'est lié à tout le monde un peu. Mais c'est vrai que quand ça le fait, ça ramène un truc de puissance quoi… c'est plutôt de la puissance, j'ai l'impression que d'un coup ça devient plus puissant.

**Martin**. - Merci Dimitri !

**Dimitri**. - Ah c'est tout ? C'est rapide hein… bam !

# « Traversée »

réalisé le 16 septembre 2016 à Amsterdam

dans une loge du l'Internationaal Theater Amsterdam

**Martin**. - Comment ça a été pour toi la reprise ?

**Dimitri**. - Bah en fait bizarrement c'était plutôt facile.

**Martin**. - Pourquoi bizarrement ?

**Dimitri**. - Parce que, avant je me disais : « Putain ça va être chaud, faut qu'on se re-souvienne de tout, qu'on fasse une journée où on répétitione pour se souvenir des trucs. Faut qu'on fasse une générale à fond pour qu'on sache et tout, et puis on va jouer ». Et en fait bizarrement moi direct, j'ai l'impression qu'on se souvenait de tout en fait. C'est que bizarrement quand tu penses pas à ce que tu vas faire, automatiquement ça se retrouve, donc j'ai l'impression que plus t'es calme avec ça plus ça se fait bien quoi.

**Martin**. - Du coup ta plus grande appréhension c'était par rapport à la mémoire ?

**Dimitri**. - Ouais. Et puis physiquement aussi, après faut revenir physiquement pour faire toute la journée où tu vas répéter à fond, et puis jouer à fond, puis rejouer après tu vois. Mais même à ce niveau là en fait. Maintenant le spectacle on le connaît et on sait où et comment se préserver

**Martin**. - Et du coup entre les trois dates, c'était assez facile ?

**Dimitri**. - En fait hier c'était le plus dur. C'est des trucs de jours tu sais. Le premier jour on était fatigué parce qu'on avait fait que de bosser, mais le spectacle ça allait. Le deuxième jour d'un coup tu prends plus de plaisir. Et après un jour de pause, puis tu reprends, et bizarrement … et puis aussi c'est que j'étais plus fatigué.

**Martin**. - C'est un peu la pause qu'il y a eu entre les deux ?

**Dimitri**. - Ouais je ne sais pas, ça fait toujours un peu comme ça. Bizarrement t'as pris un jour, tu te dis que ça te fera du bien, et puis en fait c'est comme si d'un coup t'es… on dirait que t'es en vacances, t'es fatigué… c'est plus dur de rentrer dedans. Et tu vois hier on a fait des répétition, mais on se dit qu'on va tous se préserver, et en fait on répétitione pas vraiment, et en fait ça prend beaucoup plus d'énergie. Le corps prend moins mais tu te fatigues d'un coup à faire semblant…

**Martin**. - On peut en parler du coup des répétitions d'hier.. vous avez commencé avec Jason parce que Larbi n'était pas là c'est ça ?

**Dimitri**. - C'était pas prévu hein, parce que Larbi n'était pas bien *a priori*, mais on était pas au courant. En fait le principe c'était de faire des répétitions pour Kazunari. Donc c'était un peu axé sur ça. C'est pareil je sais que c'est toujours compliqué pour les gens qui arrivent parce que lui il a vraiment besoin d'avoir les gens à fond . Et en fait c'est vachement dur de faire des répét pour une seule personne, parce que tu vois, tu te dis « Est-ce qu'il faut vraiment faire tout à fond ? » Mais en fait la répétition elle ça allait quand même. C'est plutôt la générale qui était un peu… la répétition ça allait parce qu'en tout cas moi j'avais de l'énergie. Mais à partir du moment où on a fait la générale… j'ai trouvé que c'était devenu un peu plus.. puisqu'on a fait que marquer pour pas se fatiguer… Et t'as vu hier d'un coup ça s'est tendu d'un coup, ça s'est tendu très vite. On a fait le chant et puis ça marchait pas. Larbi ça le saoule direct et d'un coup ça le rend un peu nerveux… Aussi parce qu'on est tous un peu à se dire que Kazunari il assure déjà, il a fait beaucoup d'avion. Mais c'est un peu la façon de Larbi, des fois il ne prend pas de pinces tu vois… bref c'était un peu tendu quoi.

**Martin**. - Mais du coup avant, vous avez seulement marqué pendant la générale ?

**Dimitri**. - On s'est tous dit « Viens on ne va pas faire les trucs à fond », sauf qu'en fait je sens ça ne plaît à personne. Parce que je sens que les techniciens ça les saoule, parce qu'ils vont voient pas vraiment le truc, les timings ne sont pas les mêmes parce qu'on ne les fait pas vraiment. E en fait en fait, faut quand que pendant 1h30 tu fasses semblant de faire des trucs, et ça ne marche pas, ça te fatigue. Au début tu te dis « Je vais marquer un peu. » Puis après tu commences à plus aller par terre - et déjà ça devient compliqué : tu te mets à plus aller par terre tu peux plus rien faire, surtout moi. Quand j'ai commencé comme ça je me suis dit « Il va être long le filage ». Ca ne marche pas pour moi ces trucs parce qu'après je commence à être un peu comme saoulé de le faire, ça m'énerve parce qu'il y en a un qui va le faire plus et il va te demander de le faire plus et toi tu vas dire « Bah non là je marque alors du coup… ». Tu vois par exemple, je sors de mon solo et puis je sens que Patrick est énervé, et puis il me dit « Bah ouais mais pour moi le timing… », et puis je lui dis « Bah ouais mais bon je vais pas faire mon solo à fond pour que tu sois bon dans ton timing tu vois ». Je fais un peu plus confiance à l'idée que : « Le soir tu vas voir ça ira. Quand je le fais le soir, je suis toujours dans mon timing, donc si toi tu fais pareil, tu vois, y a rien qui va… » Et puis avec la lumière c'est pareil, tu vas dire « On ne va pas faire tout à fond pour que ta lumière elle arrive au bon moment ».

**Martin**. - Le spectacle ne change plus trop maintenant, non ?

**Dimitri**. - Ouais, mais en fait, ce qui est compliqué quand tu fais des filages comme ça, c'est qu'il y a des gens que ça saoule. Je sens que les techniciens ça les énerve parce qu'on ne fait pas vraiment. Sauf que toi, si le technicien il te le dit, ça t'énerve parce que tu lui dis « Hé mec fais le ce que je fais… Je ne vais pas le faire trois fois pour que le mec de la lumière il sache me suivre tu vois avec la poursuite quoi… » Je me dis qu'il me suivra. Je ne vais pas faire le truc à

200 % pour que je lui dise « C'est bon tu l'as ? » « Ah non attends tu peux pas le refaire parce qu'à un moment donné je regardais ailleurs ? » (*il rit*) Donc… des petits trucs comme ça… entre techniciens et plateau ça fait ça des fois.

En tout cas ce sont des générales qui sont un peu fatigantes pour tout le monde ; parce qu'en effet, Kazunari il est à fond, donc il faudrait qu'on le fasse à fond pour lui. Sauf que si on ne le fait pas vraiment à fond, doucement la répétition elle fait comme ça et c'est comme ça jusqu'à ce que ce soit fini quoi. Donc c'est vrai que pour lui c'est pas le top.

**Martin**. - Alors qu'en fait c'était fait pour lui intitiallement ?

**Dimitri**. - Ouais… mais c'est vrai que quand tu joues quatre fois, c'est difficile de te dire que tu vas faire une générale à fond au milieu. Tu vois physiquement… Et puis forcément dans ces trucs, puisqu'on est pas tous aux mêmes niveaux, et que tu le fais avec quelqu'un qui le fait à 3 %, très vite en fait c'est un peu…

**Martin**. - C'est pas possible que vous soyez pas sur les mêmes… ?

Dimitri. - C'est compliqué en fait. C'est pour ça… Oh ça le fait quand même. En fait une générale pour moi, ce qui est intéressant c'est que chacun la fait pour soi, pour savoir ce qu'on a besoin de faire, et il faut connaître un peu les impératifs de la lumière : ils ont besoin que tu fasses quoi ? Les musiciens, ils ont besoin que tu fasses quoi ? Et tu peux pas non plus tout faire..

**Martin**. - Parce que je me souviens que là par rapport à une autre générale… c'était quand même un peu plus dansé. Enfin là, c'était vraiment économie économie. Larbi il…

**Dimitri**. - Et en fait il y a aussi ça. Moi j'ai vu Larbi quand il est arrivé je savais qu'il allait rien faire. Donc si tu veux, je sais que très vite, c'est des degrés où ça peut vite être compliqué, tu vois. On s'est tous mis à 0 %, on a fait les trucs comme ça. Parce que tu vois il suffit que toi tu sois à fond et tu voies que le mec il fout rien à côté de toi, tu te dis pourtant moi je suis en train de me foutre en l'air…donc tu vois… ouais mais bon, en fait il ne faut pas trop faire gaffe je crois surtout. Des fois c'est comme ça, puis des fois c'est mieux, puis des fois c'est moins bien… Puis tu vois, si y a avait pas eu Kazunari on n'aurait pas fait de générale. On aurait fait juste des extraits, comme on a fait au début, et là en fait ça te met en peu dedans, même si on fait cette danse deux fois on la fait pour de vrai. Mais quand tu dois faire tout le filage, c'est aussi un peu dans la tête. Tu sais que s'il faut que tu passes deux fois dans ce que t'as fait à la suite, c'est un peu… t'as plus trop de surprises. Et t'aimes bien des fois de te sentir un peu frais quand tu joues, ne pas l'avoir fait trois fois et tu te dis « Ah faut le refaire ». Après t'arrives au spectacle et t'as tout donné avant et au spectacle t'es fatigué quoi.

**Martin**. - Ouais… et du coup après la générale ?

**Dimitri**. - J'ai fait caca.

**Martin**. - Donc après avoir fait caca, pendant les deux heures qui précèdent le levée de rideau, tu fais quoi dans ces moments là ? Comment est-ce que tu te prépares ?

**Dimitri**. - Bah tu vois pour moi justement hier c'est un truc où pour moi ça ne le faisait pas. Ce qui était particulier c'est qu'il a fallu qu'on fasse une journée de générale, et en fait du coup on est là pendant hyper longtemps pour en effet pas vraiment faire les choses. Donc t'es pas chaud vraiment, mais t'as quand même fait des trucs à fond, puis après t'as plus rien fait pendant une heure. Et après moi, les deux heures qui ont suivi tu vois j'ai tourné en rond, j'ai fait des coups de téléphone, puis je suis sorti, je suis allé dormir, puis je suis revenu et je suis allé sur le plateau. J'ai fait une sieste en essayant de m'échauffer, et d'un coup le temps est long quoi Moi je préférerais arriver deux heures avant, tout faire et puis enchaîner quoi. Mais ça aussi c'est pareil, chaque groupe fonctionne différemment, faut juste que tu t'adaptes et que quand tu sens qu'il faut que tu gardes ton énergie tu la gardes. Mais tu vois hier c'était tendu juste avant le spectacle je sais pas si t'as senti..

**Martin**. - J'étais plutôt avec Fabian en fait..

**Dimitri**. - Mais avant là d'un coup avec la technique, il y a des petits trucs où je sens que d'un coup tout le monde est saoulé, et juste avant le spectacle pour moi c'est un moment que j'ai envie que ce soit bien.. tu vois j'ai pas envie qu'il y ait des gens qui me stressent. J'ai envie d'être bien. Et c'est vrai qu'hier c'était plus dur d'être bien en fait.

**Martin**. - Et du coup ensuite vous avez chanté vers 19h30, et après le chant…

**Dimitri**. - Bah en fait le chant normalement on le fait tout le temps sauf que là on le faisait beaucoup parce qu'on le faisait avec Kazunari, et le chant ça a été le plus compliqué. Mais on fait toujours un peu le chant, les deux chants.

**Martin**. - Et ensuite après le chant tu fais quoi du coup ?

**Dimitri**. - Je me mets mon costume, je prends une douche… je m'échauffe un peu.

**Martin**. - Et j'ai remarqué que des fois pendant ce temps là, une heure avant, tu te poses avant avec tes écouteurs ?

**Dimitri**. - Ah non j'ai jamais fait ça… avec mes écouteurs sur le plateau ? Peut-être que c'est arrivé y a longtemps, mais en fait j'écoutais le chant.

**Martin**. - Ah ok.. ça devait être en Suisse.

**Dimitri**. - C'était un moment, quand j'arrivais pas à retrouver la note. Je me repassais le chant du début, chanté par des pros quoi, chanté comme il faut. Non mais sinon moi je me mets rarement à écouter de la musique avant. Ca me met pas dans un bon état.

**Martin**. - Et est-ce qu'il y a un période où tu t'isoles ?

**Dimitri**. - Non pas vraiment, ça dépend vraiment… hier j'étais plutôt comme ça, mais normalement j'aime plutôt être avec les gens quoi, plutôt que d'être seul. C'est plutôt si je suis crevé, si ça va être difficile, je me pose.

**Martin**. - Et du coup ensuite…

**Dimitri**. - Tu dis beaucoup « du coup » je trouve… Que je repense au spectacle d'hier tu disais hein ? Ca c'est pas évident. Tu sais pas trop…

**Martin**. - Tu sais pas trop ce qui est arrivé ?

**Dimitri**. - S je sais très bien ce qu'il s'est passé, mais c'est tellement un espèce de voyage, tu rentres et tu suis… je ne saurai pas dire ce que j'ai senti de différent. Ce que j'ai senti de différent…

**Martin**. - C'est nécessaire que ce soit différent d'un autre soir, l'idée ce serait juste peut-être que tu racontes…

**Dimitri**. - Déjà par exemple le chant j'ai été trop bas, ça a commencé moyen. « Merde j'étais trop bas ». Bon puis on fait l'autre là, le *collapse…*

**Martin**. - Du coup quand tu dis que tu es trop bas, tu essayes de rattraper ?

**Dimitri**. - Non non, ça moi je ne peux pas, il faut continuer, mais pendant que je chantais je me disais « Ouh c'est pas comme d'habitude », et après effectivement j'étais plus bas que d'habitude. Et après j'essaie de rentrer dedans quoi. De sentir l'émotion du chant quoi, j'essaie de ne pas trop réfléchir.

**Martin**. - Et l'émotion de ce chant là tu la qualifierais comment ?

**Dimitri**. - Emotionnelle.. (*il rit*) Non l'émotion je ne sais pas, j'ai l'impression qu'il y a quelque fois – mais c'est plus dur pendant le spectacle parce qu'on s'entend pas beaucoup les uns les autres – pour moi tous ces chants polyphoniques quand on s'entend, qu'on est vraiment ensemble, ça te fait un peu monter la chair de poule. Mais en général ça marche quand on est proche et qu'on s'entend fort.

**Martin**. - Ce qui est pas trop le cas au début.. ?

**Dimitri**. - Non dans le spectacle c'est difficile on s'entend presque pas du coup… je m'entends quasiment que moi quoi.

**Martin**. - Après le chant, le *collapse*.

**Dimitri. -** Le *collapse* pour moi, c'est un peu le moment où je vois la température du corps, si je suis bien relâché ou pas, si je me sens bien, et hier ça allait par exemple… Après c'est vrai que si j'analyse tout, j'ai eu mon premier contact avec Johnny. Pareil. C'est un peu des trucs de température : tu sens si on est ensemble, tu sens vite un peu l'autre dans quel état il est, s'il est un peu speed. Et hier c'était ok. Après y a le truc où on se balance tous et on se retrouve, et hier j'étais beaucoup plus tôt que les autres j'ai l'impression tu sais. Hier j'étais moins chaud dans le temps quand même. J'avais du mal à me sentir, à penser à être juste relâché. En fait le mieux c'est de penser à rien tu sais, quand juste les choses elles se font.. et hier je me sentais comme ça… pas très bien, mais pourquoi je sais pas. J'avais mangé un truc qui m'est resté sur le ventre toute la journée.

**Martin**. - Juste sur le moment avec le premier contact avec Johnny, c'est quand …

**Dimitri**. - Ouais c'est quand on fait un petit duo. Du coup je sens vite lui, comment il est, si on arrive à être un peu dans le même truc ou pas.

**Martin**. - Mais comment tu le sens toi ?

**Dimitri**. - S'il est tendu par exemple, s'il se relâche, si on se donne le poids. Surtout avec Johnny, il est souvent un peu plus tendu. C'est pas quelqu'un qui a l'habitude de faire des duos. C'est tout petit ce qu'on fait hein mais tout de suite ça se sent, je peux me dire « Ah il est pas là ». Mais hier ça allait plutôt bien. Ca puis après c'est le texte, tous les trois avec Larbi. Ca pareil je peux voir un peu si on est un peu stressés.

**Martin**. - Dans votre réactivité ? Ou dans la fluidité ?

**Dimitri**. - Ouais tu sais même dans les mains, les mains de Larbi ; il fait plutôt des trucs très fluides, Johnny il est un peu plus… non et puis je sais pas, y a des fois une erreur qui se fait, et si on l'a fait c'est qu'on y est moins,.

**Martin**. - En fait y a plein de moments où tu peux juger ou plutôt évaluer…

**Dimitri**. - Ouais tu sais ça se fait toujours comme ça sur un fil et puis.. tu sens quand on est plus dedans. Ca se sent un petit peu quand même. C'est vrai qu'en fait, tu testes un peu ça pendant

tout le spectacle en fait, à savoir est-ce que tu sens bien, est-ce que tu prends plaisir un peu quand les choses se font bien quoi.

**Martin**. - Et par exemple sur le texte tu écoutes le texte, tu te le dis ou ?

**Dimitri**. - Ouais j'écoute quoi… Mais c'est tellement automatique en fait. J'entends, je le connais par cœur le texte du coup.. je regarde les mains des autres tu vois. En fait je regarde tout le temps… je m'aperçois que souvent ton focus après… je regarde souvent la même chose chaque soir. En fait, c'est ce qui est drôle, pas sur le truc des mains mais après quand tu joues ou même sur les moments où tu fais pas grand-chose, où tu marches, des fois j'arrive à trouver un nouveau focus et je suis content. Je me dis « ah c'est cool ce soir j'ai regardé autrement » J'ai regardé dehors ou des gens ou…

**Martin**. - Et pourquoi t'es content ?

**Dimitri**. - Pour moi ça veut dire que c'est un moment où je suis un peu ouvert, je ne bloque pas sur ce que je fais, je suis un peu disponible à autre chose, tu vois. Quand d'un coup je croise un visage et qu'on se fait un sourire, ou d'autres gens, je me dis « ah c'est bien ». On est moins… Je sens qu'y a des fois où on est chacun un peu comme ça, on calcule pas, et des fois on est bien là on regarde les gens et d'un coup ça te fait faire autre chose, tu vois, tu sens que « ah tiens ça c'était bien », tu sens que t'es plus naturel quoi. Puis y a des jours où tu sens qu'il faut que tu sois concentré parce que t'es limite, que tu vas pas te souvenir ou je sais pas.. et y a des jours t'es vraiment dans ton corps donc t'es disponible à penser à plein d'autres choses.

**Martin**. - Et après le collapse..

**Dimitri**. - Les *panels*..

**Martin**. - Oui… est-ce que ça te fait quelque chose toi de déplacer ces *panels* ? Ou rien du tout justement ?

**Dimitri**. - Non en fait moi y a rien qui me fait, y a rien où je me dis « moi en fait je m'en fous de faire ça ». Justement pareil c'est des moments où j'aime bien si j'arrive à regarder autre chose, à regarder pour de vrai ce que fait Fabian. Y a des fois où je sens que je ne pense pas à ça et des fois où je le regarde et je me dis « ah c'est classe » et tout. Tu vois je peux apprécier. Après j'aime bien qu'on soit vraiment clean, qu'on fasse au même moment. Tu vois je fais gaffe à ça surtout. J'essaie toujours de faire bien les trucs quoi. Je suis appliqué.

**Martin**. - Mais t'es pas en train de te raconter des histoires ? Parce que..

**Dimitri**. - Ah non moi pas du tout ça. Jamais non. Et ça par contre j'aime pas du tout. Par contre je peux aimer faire les trucs en ayant des fois d'autres pensées. Penser ailleurs tu vois mais presque plus loin. Mais par contre me raconter des histoires genre tu veux dire… ?

**Martin**. - Pour les trucs il me parlait des bateaux qu'il s'imaginait…

**Dimitri**. - Non moi je bouge des plaques quoi.

**Martin**. - Mais qu'est-ce que tu veux dire par penser à des trucs plus éloigné ?

**Dimitri**. - Non mais j'ai l'impression qu'avant ça me faisait pas ça – avant je trouvais ça bizarre de dire ça – mais maintenant je m'aperçois que je peux danser et vraiment penser carrément à autre chose. Genre à quelqu'un, à une situation, genre « ah ouais j'ai oublié de faire ça ». Et en fait, souvent, je m'aperçois que c'est quand c'est assez juste pour moi. C'est quand je mets pas non plus trop d'attention, tu vois d'intention, de se dire « ouaiiis là tu sais je suis triste ». Y a quelqu fois où quand par exemple je croise des gens par exemple, quand ils sont sur le plateau et qu'y a une émotion, quelque fois pour moi je peux me dire « c'est peut-être un peu trop ». Et je peux me dire ça de moi-même. Donc dès que je sens que je suis assez comme ça, je me dis « ah c'est bien en fait ». J'ai pas non plus besoin que mon visage soit hyper imprégné, tu vois.

**Martin**. - Du coup c'est l'état que t'essayes d'avoir sur le plateau ?

Dimitri. - Oui parce qu'en fait ce qui est important c'est qu'il y ait l'image. T'as pas besoin de te mettre dans un truc où tu fais genre c'est hyper-sacré ce que t'es en train de faire, parce qu'en fait je me dis ça ramène une attention que je me dis, moi en tant que spectateur j'ai pas besoin de voir que genre quand tu mets ce panneau c'est hyper important. Plus on t'oublie et on regarde l'action. Ca aussi tu vois sur le plateau je préfère quand les gens savent se faire oublier plutôt que d'être en ultra-présence constamment. C'est comme si tu te dis « il fait rien lui mais je le vois tout le temps », tu vois. Donc. Là on bouge des panneaux pour faire des formes quoi, c'est que ça quoi. En tout cas moi j'aime bien avoir l'impression d'être dans un entre-deux quoi.

**Martin**. - Parce que c'est ça qui a l'air compliqué dans ce que tu dis. T'as le côté où des fois quand t'arrives à penser à autre chose c'est bien pour toi, et en même temps quand tu penses à autre t'es juste… mais comment t'es juste ?

**Dimitri**. - Bah je sais pas si je suis juste, mais c'est plutôt toi une sensation d'être à la bonne place tu vois. Je ne sais pas, c'est vrai. Je ne sais pas comment ça s'explique. C'est comme des sensations d'équilibres de plateau je dirais. Mais après je sais que.. c'est aussi des choses que t'aimes en tant que spectateur. Plus ça va plus j'aime voir des choses plutôt simples sur le plateau plutôt qu'hypra-investies quoi.

**Martin**. - On retourne dans notre traversée ? Où on en était..

**Dimitri**. - On bouge les panneaux, puis on se met à marcher sur le sol au ralenti. Là par exemple c'est un moment où je t'avoue, à chaque fois que je le fais, je sais pas vraiment pourquoi je fais ça.

**Martin**. - Le ralenti ?

**Dimitri**. - Le ralenti et tourner autour. J'aime pas trop ce moment. Je vois pas vraiment ce que ça fait. C'est comme si je me disais « ah ce serait bien si on était plein quoi ». Si on marchait tous.. j'arrive pas vraiment à savoir ce que ça donne ce truc. Donc ça c'est un moment où je suis plutôt, pas mal à l'aise, mais je sais pas trop ce que c'est.

**Martin**. - Et du coup là tu te dis pas juste, comme avant tu te dis « là je déplace des panneaux », là juste « je marche » ?

**Dimitri**. - Bah non parce que là je trouve on est vraiment à vue tu vois. Pour moi quand on bouge les paneaux on est quand même dans un moment un peu dans le noir, et puis on marche, on a un truc très concret à faire tu vois. Là on marche, on fait un ralenti, on accélère, puis on marche en rond sur ces trucs. C'est difficile à s'imaginer, à t'imaginer toi même quelque chose quand tu le fais. Ca manque de magie quelque part. J'ai l'impression que c'est très… j'arrive pas à m'imaginer ce que ce que ça fait et ce que ça raconte aux gens. Puis je vois, je me vois, je vois la tête de Johnny qui regarde derrière pour savoir s'il va pas tomber, ; je me dis que c'est bizarre ce moment quand même (*il rit*) Puis après on danse, après c'est de la danse quoi. Donc après on fait des mouvements un petit peu « fiou fiou », et j'aime bien parce que ça m'éclate de faire ces mouvements et j'aime bien. Et puis on arrête.

**Martin**. - Là ça te raconte pas plus que ça quoi ?

**Dimitri**. - Non c'est un truc qui va avec la musique je me dis, je sais pas. Tu sais y a des fois c'est un peu comme des liaisons dans le spectacle. Là on passe d'un truc à l'autre. C'est un peu les côtés difficiles, enfin où je trouve justement que Larbi s'en sort bien à bouger tous ces trucs, mais tu peux pas non plus trop demander à ce que ça veuille dire, à ce que ça raconte quelque chose quoi. Après on bouge les panels, on les bouge je trouve de la façon la plus… à ce moment là je me dis j'ai l'impression que c'est un espèce de grand… comment on dit là… un truc de papier là. En japonais là… les origami. C'est comme si je me dis là, l'idée c'est que les gens ils aient l'image d'un truc qu'ils se déplacent, donc c'est bien si on est sobres, si les gens sont pas là à bloquer à nous regarder nous. Ca n'a pas un grand intérêt. C'est plutôt comme une grande architecture qui se met en place. Ca par exemple j'aime bien faire moi, ça m'amuse de bouger des trucs. Faire des constructions.

Voilà après, je sors, je m'enlève mon micro. Je me mets un peu d'eau…

**Martin**. - Comment elle s'appelle déjà la séquence d'après ?

**Dimitri**. - Après c'est le tutting. Après ouais tutting là… bah c'est de la danse quoi. Faut le faire bien quoi. Faut le faire bien, faut être ensemble. Et puis ça m'amuse à chaque fois de le faire. Mais la être plus vigilant pour que ça rende bien quoi.

**Martin**. - Et du coup pour retourner à hier ? C'était comment ?

**Dimitri**. - Et hier, bah c'était pas mal hier non ?

**Martin**. - Non mais de l'intérieur ?

**Dimitri**. - Ah, bah hier j'étais un peu détaché en fait. J'avais pas beaucoup de… je me sentais pas hyper… je sais pas. Je l'ai fait comme ça en fait. Ni plus ni moins.

**Martin**. - Détaché ?

**Dimitri**. - Enfin pas détaché parce que détaché ce serait ok, mais je me sentais peut-être un peu à l'extérieur de ce qu'on faisait. Et aussi un truc puisque je sentais que je étais pas hyper bien, toujours en train de sentir si ça va, un peu comme ça à préparer l'après. Donc ça c'est pas super. Et après… pour moi après c'est un peu la longue truc qui vient. Et vu que maintenant je danse au moment des panels. Hier à ce moment là je me suis dit je vais faire des choses, et quand ça s'est fini je me suis dit ouf, je me suis bien fatigué sur ce moment j'en ai peut-être fait un peu trop. Et maintenant j'ai toute la série qui suit là, va falloir que…

**Martin**. - Que t'assures ?

**Dimitri**. - Donc là en général je fais « fouu » (*souffle*). Allez, on va la prendre doucement, chaque chose en son temps.

**Martin**. - Donc ce soir tu seras plus…

**Dimitri**. - Ouais faudra que je regarde ce que j'ai fait, mais hier j'ai bougé un peu trop je pense, en tout cas je me suis fatigué. Et vu que là c'est en impro c'est toujours pareil, c'est le moment où faut pas en faire trop sinon tu t'épuises.

**Martin**. - Et du coup cette grosse séquence qui suit ça commence par le shooting ?

**Dimitri**. - Ouais c'est ça, après c'est le shooting. Donc ya ça sur les panneaux après shooting après le solo. C'est vrai que c'est long ça, ça fait bien un quart d'heure non stop.

**Martin**. - Alors du coup si on en revient au shooting, y a eu quelques modifications hier non ? Y a pas un coup qui a été rajouté dans la tête, au moment où toi t'es sur la tête ?

**Dimitri**. - Ah non, y a plus le lever debout. Y a plus de lever en fait, il fait directement du sol. C'est mieux je crois non ?

**Martin**. - Ouais.. c'est toi qui a voulu l'enlever ?

**Dimitri**. - Non c'est Larbi en fait, je crois que des fois il regarde et puis il dit « ah non en fait ça marchait ». Donc il a enlevé ça.. je me suis dit pendant, c'est peut-être mieux comme ça. Non le shooting c'était pas mal hier j'ai trouvé.

**Martin**. - À quoi tu le reconnais ?

**Dimitri**. - Bah à ce moment là c'est pareil, faut qu'on arrive à être coordonné tous sinon ça le fait pas. Et là bizarrement avec Kazunari ça marche mieux.

**Martin**. - Mieux qu'avec Shogo ?

**Dimitri**. - C'est comme si depuis le début.. nous on a eu plein de problèmes à savoir qui suit qui, comment, tu vois.. et lui c'est comme s'il s'est pas posé la question, « pou pou » il est exactement dans les temps et ça pose jamais problème. Alors qu'y a des trucs avec Shogo des fois je croyais qu'il nous voyait pas, donc je me disais c'est compliqué de lui dire, il nous voit pas donc il fait « pou pou pou » un peu au hasard, et quand ça fait ça c'est pas mal.

**Martin**. - Parce que toi tu bouges dès que t'entends ?

**Dimitri**. - Bah moi j'ai cette réaction au son quand même.. mais sauf que je les regarde, ça fait que des fois s'ils font ça, je le fais.. tu vois je suis un peu au milieu des deux, et si l'autre il fait pas « boom » en même temps… Si eux ils sont pas ensemble moi il faut que je suive un des deux, ou je fais ça et « boom » ça vient après, ou alors je fais … « boom » tu vois donc c'est compliqué.

**Martin**. - Si jamais le son est en retard tu suis plutôt ce que tu vois ?

**Dimitri**. - Ca dépend, ça dépend, parce qu'il y a des fois où je regarde même plus ce qu'ils font, y a des moments où je ne les vois pas me tirer dessus. Quand Patrick est devant là je le vois, donc en fonction… Ce qui est sûr c'est que c'est jamais de ma faute. Sauf s'ils font « boom » et ça et que moi j'ai pas bougé, là ils vont dire « hé dim on a tous fait notre truc qu'est-ce qeu tu fous ? »

**Martin**. - Après le shooting…

**Dimitri**. - Y a les photos là…

**Martin**. - Et là pareil c'est pas des moments où tu te racontes des trucs ?

**Dimitri**. - Ah si, par contre tout cette séquence à partir du shooting. (*À Fabian*) Je suis un plein interview là.

**Fabian**. - Excuse moi, je te dérange…

**Dimitri**. - Non à partir du shooting là je pense quand même beaucoup à ce que je fais, je me fais un peu des histoires quand même.

**Martin**. - Quels genres d'histoires ?

**Dimitri**. - Bah genre là des photos quand on fait les morts, faire le mort quoi (*rires*) en l'occurrence.. et puis je sais pas y a toute cette histoire de l'imaginaire des migrants. J'y pense quand même tout le temps pendant que je le fais.

**Martin**. - Il y avait pas tout un imaginaire de migrant autour de ça ?

**Dimitri**. - Bah par exemple là le truc des morts j'imagine quand même le truc sur la plage, tu sais, cette position de l'enfant sur la plage. Donc je m'imagine un peu des trucs de guerre, puisqu'ils sont morts, et cet enfant sur la plage. Et puis après l'autre qui me pousse et tout ça, tu sais c'est le truc de la caméra. Donc je m'imagine tout ça quand même.. en fait je sais pas je l'imagine pas mal au bord de la plage, des gens qui te filment, et puis qui te… un c'est la misère quoi. Et puis après le solo, pour moi c'est un peu t'échapper de quelque chose, de fuir. C'est un peu.. pas chassé mais…

**Martin**. - Traqué ?

**Dimitri**. - Ouais un peu des choses comme ça.. c'est bref hein, après je suis dans le mouvement. Mais c'est un peu des deux ça, comme une émotion mais qui se traduit dans le mouvement.

**Martin**. - Alors que pour le coup quand t'as créé le solo tu connaissais pas du tout tout ça ?

**Dimitri**. - Non c'est venu après. Mais ceci dit y a toujours eu un truc qui était lourd tu sais parce qu'après aussi c'est des états. Par exemple moi tout le début, je suis sur les mains puis j'ai du poids. En fait l'idée du solo au départ c'est que y avait quelque chose qui avait beaucoup de poids au sol. C'est comme si j'étais toujours… ca j'essaye de ressentir ça à chaque fois tu vois, parce que je sais que la qualité elle vient de ça. Donc des fois t'essayes juste de retrouver des qualités qui font que tu sais que c'est bien, enfin que moi j'aime le voir quand c'est comme ça, et quand cette qualité je ne l'ai pas ça devient que du mouvement quoi. Tu sais c'était pas facile parce que quand je l'ai crée c'était le tout début quoi, c'était vraiment y a deux ans, et en fait on savait pas vraiment..

**Martin**. - Oui c'était pour le premier *Fractus* c'est ça ?

**Dimitri**. - Oui, en fait j'étais tout seul dans le studio et ils bossaient avec le Cirque du Soleil toute la journée, et moi je cherchais ce que j'allais faire.

**Martin**. - Et il n'a pas bougé depuis ?

**Dimitri**. - Il s'est construit au fur et à mesure mais la base elle est quand même venue de ça, de quand on était à Montréal, la première fois. Après ça a évolué quand même tout le long mais… Mais c'est vrai que les migrants ils font pas souvent de la capoeira quand même sur le sable (*il rit*)

**Martin**. - Mais ça ne te pose pas de problème de te dire ça en terme de vraisemblance ?

**Dimitri**. - Non, c'est le spectacle, je le sais aussi.

**Martin**. - En fait des fois tu te dis « des fois c'est bizarre » et des fois tu te dis « ah c'est le spectacle » ?

**Dimitri**. - Ah mais pour moi c'est différent à partir du moment où tu danses Parce qu'en fait c'est ton corps qui est en mouvement. Mais par contre s'il faut que tu traverses le plateau en marchant, je trouve que si tu marches simplement et si marches avec une espèce d'idées de « mon corps est une offrande au soleil », je me dis tiens c'est étrange (*il rit*)

**Martin**. - Et après le solo…

**Dimitri**. - Après c'est lui qui me rejoint (*il regarde Fabian*) et là quand il arrive je me dis « putain il fait chier, il fait toujours comme moi ! » Non en fait quand ça arrive là je suis content je me dis « ouf » ça y est c'est fini.

**Martin**. - Tu te dis ça quand tu finis ton solo ?

**Dimitri**. - Ouais je me dis ça y est.. parce que c'est quand même…

**Martin**. - Parce que c'est physiquement qu'il est dur ?

**Dimitri**. - Ouais… en fait je sais que ça va le faire, mais des fois t'as le souffle de la fatigue, des fois je sens la fatigue au milieu et je me dis « ah merde je commence à être crevé ». Tu sais que tu vas aller au bout de toutes façons, non du coup une fois que ça arrive là… Hier par exemple, des fois je peux prendre plaisir à faire la phrase tous ensemble, hier j'étais pas là j'étais « aaah ahaah » (essoufflé) Puis après je lui enlève son t-shirt et je lui dis ça y est c'est les vacances.

**Martin**. - Et là du coup tu te reposes à ce moment là ?

**Dimitri**. - Je sens que j'allume, je commence « aaaha aahhha » Là moi je suis sur le côté, je me reprends quoi.

**Martin**. - Et tu reviens au moment des..

**Dimitri**. - Des claques là. Bah là en l'occurrence hier j'ai fait la grosse bourde de la claque, t'as pas vu ça ? Bah il a voulu me mettre un coup de tête et j'ai fait une galipette arrière quoi (*rires*). J'avais zappé et en faisant la galipette je l'ai vu faire un coup de tête et je lui ai dit « ah sorry ». (*rires à nouveau*) C'est encore pire que j'ai dit « sorry », les gens qui étaient devant au premier rang ils ont dû entendre et se dire « lui il est carrément pas bon ». « Excuse moi je me suis trompé ».

**Martin**. - D'habitude tu le dis…

**Dimitri**. - Ah non mais là je sais pas pourquoi j'ai fait ça, j'étais dans un autre… je sais pas pourquoi j'ai dit « sorry ». En fait c'est aussi que Patrick il peut vite s'énerver si y a un truc qui ne va pas, alors je dis sorry comme ça il sait que c'est de ma faute (*rires*) alors je me suis déjà excusé comme ça il va pas être énervé !

**Martin**. - Tu l'économises en fait…

**Dimitri**. - Ouais, c'est pour lui dire « tout va bien Patrick ne sors pas du spectacle, ne sors pas énervé, j'ai pas fait exprès, c'est de ma faute » (*rires*)

**Martin**. - D'autres choses ensuite sur les claques ?

**Dimitri**. - Non hier, moi le fait de me tromper je me suis « ouuh restons dedans ». C'était pas mal non ?

**Martin**. - Et dans le slow motion, comment tu pourrais décrire ce moment là ?

**Dimitri**. - Bah c'est juste le slow motion. C'est un peu comme un truc de kung fu quoi.

**Martin**. - Tu penses vraiment au kung fu ?

**Dimitri**. - Bah ouais carrément… non en fait à ce moment je trouve souvent qu'il faudrait que ce soit un peu plus drôle que ce que c'est. Donc des fois je me dis qu'il faudrait un truc un peu drôle, donc on fait un peu des grimaces…

**Martin**. - C'est là qu'ils ont ri hier…

**Dimitri**. - Non c'est quand il dit « don't try to »..

**Martin**. - Le trio qui suit… là ils ont bien rigolé, quand Larbi fait les trucs désarticulés au début.

**Dimitri**. - Ah ouais ? Moi je vois pas ce qu'il fait en fait.

**Martin**. - Il se prend la mâchoire et tout…

**Dimitri**. - C'est vrai que c'est nouveau que les gens rient à ce moment là.

**Martin**. - Alors pour toi le trio du coup ?

**Dimitri**. - (l*ongue expir*) C'est un peu un moment je sais pas trop, moi j'essaye de faire du mieux que possible, je sais pas trop à quoi ça ressemble ce trio, si c'est bien, j'arrive pas trop à savoir… qu'est-ce que t'en penses toi Fabian ? Difficile non ?

**Fabian**. - Moi je suis toujours… pour moi c'est pas abouti… y avait une bonne idée au début.

**Dimitri**. - En fait j'ai l'impression qu'à chaque fois que je le commence, c'est pas mal à l'aise mais d'être un peu « ouh », faut vraiment que je sois à fond dans le truc pour me dire que ça passe. Parce que sinon je me dis que c'est un peu…

**Fabian**. - Pour moi il manque un contact vraiment…

**Martin**. - Un contact ? Tu veux dire quoi par là ?

**Fabian**. - Parce qu'à la base c'est un peu ça…

**Dimitri**. - Mais moi je crois qu'il avait envie de faire un truc qui a pas vraiment marché, on a pas vraiment réussi. Au début on s'est dit « ah ça va venir », et je trouve qu'on n'a pas réussi, tout le long on s'est dit « mmh ? » Moi je trouve qu'on était un peu « mal à l'aise » mais je ne savais pas comment l'exprimer. Et en même temps on était pas d'accord sur ce que ça pouvait être, donc du coup j'ai l'impression que je me suis dit « bon d'accord je suis Larbi sur ça, je comprends pas complètement ce que c'est ». Et c'était un peu tendu même, parce que tout le monde regardait, donnait son avis… (*ils tous les deux*)

**Martin**. - Parce que le projet de base c'était quoi ?

**Fabian**. - Au tout début moi j'ai fait avec Larbi une sorte de duo, mais c'était une improvisation qu'on a fait pour se connaître, qui était pas mal, je savais pas où ça allait mais c'était pas mal…

**Dimitri**. - Moi en fait je te dirai que ce trio, y a un truc inconfortable qui s'est fait parce que ça a pas été très clair ce que c'était. Et j'ai 'impression que tout à coup y a un truc qui devenait un peu sexuel, que je trouve que c'était pas forcément un truc qui était dit comme ça, et d'un coup pour moi ça devait un peu délicat comme endroit, parce que je me disais « ah, donc en fait faut

être vraiment sensuel » mais en même temps je trouvais que cette direction marchait pas vraiment…

**Fabian**. - Pour moi on est partie sur une autre direction, et i la voulu absolument faire un trio..

**Dimitri**. - Et des fois c'est un peu les méthodes aussi c'est que.. c'est un peu vite fait tu vois. On le fait une fois, « ok on l'a ».

**Fabian**. - Ça a été très vite fait.. faire pour faire un peu.

**Dimitri**. - À un moment donné on savait plus trop.. on le répétait pas beaucoup parce qu'on sentait que c'était toujours un peu délicat, on arrivait pas, on savait pas trop. Du coup on l'a jamais trop vraiment fait. Je me suis dit qu'on le ferait pas, je me suis dit ça va sauter ce truc, ça le fait pas. Et je pense qu'il a envie… et en même temps c'est vrai que c'est dommage qu'on ait pas réussi. Je pense qu'on aurait un potentiel tous les trois à faire un truc bien, mais je pense qu'il faudrait du temps et une direction plus claire. Et puis tu sais aussi c'est des trucs on se connaît pas.. Tu vois nous avec Fabian on se connaissait pas, on attaque comme ça.. il faut un peu de temps aussi..

**Fabian**. - Moi je suis d'accord ça marcherait…

**Dimitri**. - Ouais il faudrait quasiment reprendre le truc à zéro pour trouver…

**Fabian**. - Un peu la ligne de travail.

**Dimitri**. - Parce que tu vois lui [Fabian] il a fait ça, et moi tu sais dans *Apocrifu* je fais un duo avec lui qui marche super bien. On était comme attachés par le corps et on a toujours nos têtes qui sont collés, mais y a quelque chose justement qui était pas dans cette ambiguïté là, mais qui était plutôt Abel et Caïn tu vois. Mais ça fait que… malgré toi, arrive un truc un peu inconfortable. Mais c'était malgré… nous c'était comme si c'était les mouvements qui pouvaient créer ça. Et là j'ai trouvé que c'était l'intention qui voulait créer ça, et tu te disais « ouais mais les mouvements ils y sont pas du tout quoi ». Et du coup je trouve qu'on fait un peu du roulé-boulé les uns par dessus les autres quoi. Et on essaie de faire des petits mouvements pour essayer que ça ait quand même un peu plus de … Du coup je crois qu'à ce moment là à chaque fois j'ai l'impression de me dire « ah là il va falloir être vraiment dans la sensation pour essayer que ça donne un peu quelque chose, et qu'on arrive un peu à se capter tous les trois ».

Et tu sais il faut juste que j'y aille parce qu'en fait il est 17h et après on chante, je vais me faire engueuler. Mais on peut continuer plus tard si tu veux.

# JOHNNY LLOYD

# « Matrice sensorielle »

réalisé le 4 septembre 2015 à Anvers

dans la loge partagée du danseur au deSingel

**Martin**. - So this second interview will be more about… not about your careen but more about the project, *Fractus*. And your own way to create..

**Johnny**. - You mean, my own way to create in this process or when I'm making my own pieces ?

**Martin**. - In this project.. well, I'm also interested in what is changing for you when you're working with Larbi. So, this is my first opened question.. and maybe more specifically, when you want to create a choreography, from where does the movement arise ?

**Johnny**. - Well… there is a lot of processes for that, but I think what you mean is finding material, how do I find the material.

**Martin**. - Yes.

**Johnny**. - And I think, me as a choreographer, I use many processes. One that would do, one that I've already done a lot, is to give a task to the dancers. And this task, it can be also… but I think for me what I like is visual imagery. So I create a story which is a picture saying for example "imagine that you are a certain kind of creature on a planet, and this planet has a unique environment, and every motion that you do and every expression you do it has an effect on the environment that you're in". This one is actually stolen. One that I like a lot and that I actually made up is to ask the dancers to write down three magic spells, which are increasing in potency and casting level and have them cast these magic spells one after the other, and they have to know what they are, like turning all of the trees into fruit trees or something like this… or love… I mean these are the magic spells and then they cast them physically. I film this, I coach it too I say try this idea or try to do it, or do this using your left arm as well, or try to do it moving through space, sometimes go change and reverse, like this, whatever I see is needed to make it interesting or more interesting. And then very often when I have created pieces I don't use very much improvisations, so then we will use videos to figure out what the dancers did and then we would teach the videos, teach the materials to others, and compose them among the dancers. This is one way. Sometimes I have a song that I like and I use the song which a friend wrote or which is popular or which I found. I choreography the song and then I give to the dancers my own movements as well.

**Martin**. - And about your movements. Are there some parts of your body that you feel more than others?

**Johnny**. - I think this is very much more like vocabulary. This is a good analogy to language. There is a language we feel very comfortable in, and this is through being productive in it and through repetition of it. There is a certain style of movement which I have relied on which I studied which I was fascinated on and which I also developed into my own voice and vocabulary.

**Martin**. - Could you describe it ?

**Johnny**. - Well yes I can describe it using describing processes and genres. It starts actually with popping, the genre popping from hip hop, but as I said, when I studied the genre, I very quickly left the teachers, I didn't master the form before I started to practice a lot on my own. So it obstructed in my own body. And also then right away I started to use very strong visual sources and this also changed it. So it has the techniques of popping which are hits and waves and isolations of parts of the body, but it isn't that at all. It's much.. it flows in a different way. And also it has a different culture. It doesn't have the culture of hip hop which is demonstrative, it's just very showy, and for me it's.. of course not always.. but for me it's a different thing. And then there is all the other forms I studied. So I mean I also have lindy hop and body percussions..

**Martin**. - What's the body of a lindy hop dancer?

**Johnny**. - Well lindy hop is a partner dance, which also has a solo dance form, which is the dances around the charleston, which is called in the scene authentic jazz or vernacular jazz. These are very fast tight steps, there is not so much freedom in the fluidity of the body because the tempo, and it's also very stylistic. Of course it's hard to describe without showing.

**Martin**. - Maybe you can..

(*il se lève*)

**Johnny**. - Well as I said lindy hop is a partner dance so I can't show it, but this is the charleston steps, so it goes very fast, and there is a lot of.. there is a bounce to it, which all of hip hop has also if you're doing house dances you have this, if you're doing locking you have this, so there is always a basic groove in the body. But I stink very specifically is that you create in the opposition of how you're using your arms and the feet together in some way, there's always a swing against them. This creates a very strong center. And what we don't do because we have a beat, we have certain kind music which is swing in this case, we don't have the tendency to flow at all. Or also to use this kind of isolations in the body. Everything is together. There is a

rotational source, and there is a up and down bouncing source which is just a plié, but there is nothing that would give me the potential to do this, which is another genre. But I do that genre to so.. it's all of these things that ended up in the vocabulary which is your.. your physicality. I don't know if that helped !

**Martin**. - Yeah yeah..! So, in the context of *Fractus*, when you're creating for Larbi, what do you change in your physicality to respond to Larbi's aesthetic..

**Johnny**. - Well first I don't.. in the first case I.. and it's very dependent on the task. Sometimes is with somebody else, so you're working together with somebody, and then you're partnering, and that creates a new physicality as well.

Hmm.. what I do not find happening so often with Larbi and which I do a lot myself is to start with the music. I find a lot easier to create when I'm starting with a musical source because that's also my authentic emotional source (*Johnny est trompettiste de formation*), it helps me move better. And usually I'm also starting from improvisations and find something I like and keep it and improvise after that. Sometimes what Larbi is looking for is very specific things based on ideas around the piece which is already direct, I want to say direct, the direction of the physicality, and very often it's coming from somebody else in the group. For example the all tutting that we are doing which is really a genre that Twoface has mastered. So when this comes up and we are looking for material there, I try to look like what I know tutting is, which I don't know so much about, even though I said it's one of the genre I studied it's not a style that I focused on.

And then of course you're trying to do what's the choreographer is looking for. Sometimes that means that you are looking for things outside of your normal physicality so you don't get to rely on the physicality you have. Of course it's still subconsciously built in, how you move, but you're looking for specific things that somebody else is after and that of course changes everything. It would also change how you talk. If somebody says "try to describe this", then you start to use certain vocabulary.

**Martin**. - Could you describe what happens when you tried to embody the vocabulary of Twoface for example ? Or another..

**Johnny**. - First you feel horribly insecure. Or maybe not, maybe you feel like ok this is something I understand, 'Im getting. First there is the discovery of it in your body. Usually this is also in a situation in which there is not enough time and you need to get it quick and so there is stress, and too because there is the show coming and we have to be together in the show. But I mean it's also an expanding experience because it changes how your body moves, and it's nice to acquire, I think this is also why the five of us are together. It's because we are able to acquire from each other.. But of course the mind is in an uncertain place. At that moment you're leaning somebody else's material which is usually much more difficult of course because it's just something your body doesn't have done before, and you're in a situation you need to get it very

quick. But also I think in the years that I've been working with Larbi… When he understands what the choreography is going to be, and then he starts to break down and to clean. So I think in this way for working with him, in learning the people's material and needing to learn it quickly, in not focusing on the details in the beginning but waiting until the things have surfaced, I've developed a sort of relaxed zen approach to acquiring the material. Because as soon there's stress there, as soon the ego becomes present or insecurity arises, it's a killer for memory. It's very very hard to learn, it's very hard to acquire things if you're worried about getting it. But at the same time you have to get it so I think it's almost, it forces a kind of meditative state…

Something that Larbi talks to me about and which is very important for him and which is an opposite process of what I'm used to do for myself, is to, as soon as the choreography starts to exist, already use the source of what is driving the choreography. I prefer myself to really take time to figure out what is the physicality and what comes next, and I'm occupied with what comes next until my body is doing it, and then I feel the freedom to start to feel, and start to ambition what the choreography is, but I'm talking now as a dancer, not as a maker. As a maker, I start with the vision, but as a dancer when I'm learning somebody else material I really want to get down from the or, from the technique and then start to add the emotion, the source. But Larbi is quite determined to always include the source as early as possible, also to learn the choreography, as a way to remember what comes next. And he is insistent on that with me, and I'm getting it, and it's a completely fit version, very difficult at the beginning for me, to suddenly go from a whole to … and then work what is specific instead of going from specific and then work toward a whole. And it also really… it adjusts your mindset.

**Martin**. - And could you describe this meditative state you just talked about ?

**Johnny**. - Well. From what I know in meditation is that the perspective of the first person, the "I", is a central role – egocentric. And a true meditative state is when you are observing an object or a person or anything from a… or without the coloration of the ego, which of course is impossible; except I read in some books some people have done it but… But I do experience through practice and through also being in situation which forces you to do it, because you have in order to survive. This state of: "Ok now, there is the choreography, which I need to get, and that's it". There is not the question of how I'm doing, there is not the question of somebody is annoyed because I'm too slow, there is not the question of somebody is in a bad mood today, there is not the question of: is my suggestion being recognized or not? Which you know that's hard as dancer, especially for a choreographer who comes to dance, and there are ideas all over the place […] But I think I accomplish that some of the time, and that's a meditative state. When you are just relaxed and you are not focused on worrying about getting the choreography, you are just seeing it without the judgement of the stress and without the awareness of people's perceptions: you see what is there and you take it.. You see it you observe and you repeat it. And that's as far as the mind goes. I've also learned that anyway, muscle memory.. it's a funny thing to have choreography in your head because all of these choreographies that are there – I mean we have now over an hour of choreography and this isn't the only show I'm in so .. I

mean there is six hours of choreography right there, and if I have to think of for example let's say.. the arm routine that Larbi and Twoface do and that I join, I mean this is my starting thing but then I don't see it.. you know I doesn't stay in a visual cognitive part of your brain, it get stored in a part of the brain which is intuitive which is subconscious so .. when you're working with your conscious mind as a dancer you're walking there to do the choreography the piece isn't.. isn't move per move in you consciousness there is too much. But as soon as you do this, you know "ok, oh this is the next thing, oh this is the next thing, oh this is the next thing".. it's connected through chains. And that's scary because all of the links of the chains are in the dark. I mean I know that Twoface practices visualizing the choreographies and I can also do that, I can sit and I can watch and remember what comes next, it's kind of a route memory, but I think in the end all the choreographies are stored in the subconscious and they are triggered by the first move, or by something else. And that takes courage for me that takes courage…

**Martin**. - Are there still some material that resist to you, that you have difficulties to emb…

**Johnny**. - Of course ..! Of course.. All of it… I mean, right now, there isn't so much material which is coming from my own improvisation, which I taught to the other dancers, which has been the case in all the other pieces. In *Shell shock*, some of it was mine, so there are moments when I'm like: "Oh I really feel home in this". The body percussion is, this is from me and I feel relaxed in it. But I mean, the floor work is from Dimitri and it's freakin' hard, the tutting is from Twoface and it's freakin' hard, all the group choreographies there is a couple dozen things to be aware, like where things are connected while something else is moving So no, right now I'm not relieved inside of the choreography. I don't get to rely on that subconscious state yet, I'm still working on getting everything. But I always make an excel list of everything I'm in… I mean, I really have a list of the choreographies I know, like about how much of that choreography, if it's 50% or 90%.. And so, I feel relaxed with the eleven days that are left because I know, ok: the tango I still really need to practice for a couple of hours, the floor work I need to work on the transitions for a couple of hours, but I had these hours up and I realize "oh I have enough"… well, hours

**Martin**. - What kind of skills do you still have to work on ? You were talking about Dimitri's material…

**Johnny**. - Well.. Dimitri is a trained-circus artist-acrobat… (*ses mots, leurs sous-entendus, la situation le font rire*) So that's… so there is just so many things which he can do and we can't yet and… and some of the things he'll show I understand, and some of them I try and I think like: "I'm never gonna get this". And I still try to get and just wait 'til Larbi kicks me out of that part of the choreography (*cette fois nous rions franchement tous les deux*)… which he will probably do.. ! Like right now Dimitri's choreo we are talking about, everybody is kind of swarming in and jumping in and out of the choreography and of course we get to skip some… I mean… but of course.. of course it's like that because we are looking for ensemble works but we are relying on people's expertise.. Also I could do a lot on body percussions which isn't being done by the ensemble and also in my own vocabulary, which isn't… But Dimitri's floor material

is a very strong material, it's beautiful, and if we get it to a certain professiony it's going to be powerful so you know… you work hard at it. And I also really like it. I'm a fan … so I have also to .. to get it for me

Physically in his body, something what [Dimitri] does a lot is that he relies a lot on a roll from right to left and left to right (*ses mains parcourent son abdomen de gauche à droite et de droite à gauche*). He will roll like this (*il dessine une vague de sa main droite dont la trajectoire n'est pas seulement ondulatoire mais dissymétrique : le côté gauche est en bas lorsque le côté droit et en haut, et* vice versa). This is for me unique. I can do this (*il dessine une vague*), everything that is rolling like this I understand quick… but… Here it's four points. It's two points in the torso and two points in the hips. And sometimes it's creating this kind of axis (*X*) and sometimes it's creating this kind of axis (*I I*), and if you have that a little bit wrong you are missing all of the swing.

**Martin**. - So, to get this swing, what do you do? Do you have to repeat and repeat? And when you are repeating, what …

**Johnny**. - Well this question is two questions: it's how do you do in the process and how do you do as a dancer. In the process we have eleven days left to get all of the material [...] But we also trust our choreographer. I mean, Larbi pushes us and pushes us and pushes us and eventually sometimes we get stuff that we thought we wouldn't get.. and we also trust him to… if we look bad at something, he's going to adjust that so that either I'm not in that moment or there is a trick to … So you try your best and.. There isn't as much of pedagogical process in this kind of acquiring of the movements which is in a process, which has a time line, a due date. So the dancers correct you and you try again, the dancers correct you you try again … that's it. If it's me as a dancer, and I'm really interested in.. for example to get to where Twoface is in tutting, then I will spend a lot of time everyday on the basics. You know I'm going to figure out what the basics are: I understand the angle here. Here is an important basic I hear that this needs to not go up like a dot, so I'm gonna practice these positions and all these positions… And me, I'm a technician, I would spend hours doing this, with the goal in two years also being fast in tutting. We don't have that luxury now. So we… we do the best, and that's not as much through a technical build up, that's just by trying and trying again

**Martin**. - Mmmh.. and how do you know when you have embodied some material ? What do you feel at that moment ?

**Johnny**. - There is a moment when your mind is not at all occupied with the movement itself. Like walking. I mean we are able to do tons of things when we walk, it's an extremely difficult combination of movement sequences, of muscles sequences, it's so complex, it takes two years to learn, and a couple more years to know how to do it well, and now we all do it everyday and we do.. we are not aware of it. I think the same happened with any movement. And there is some movements which I could do – I mean the charleston which takes people hours to get I don't have to think about that (*il se lève et le danse en parlant*) – I can do whatever I want with

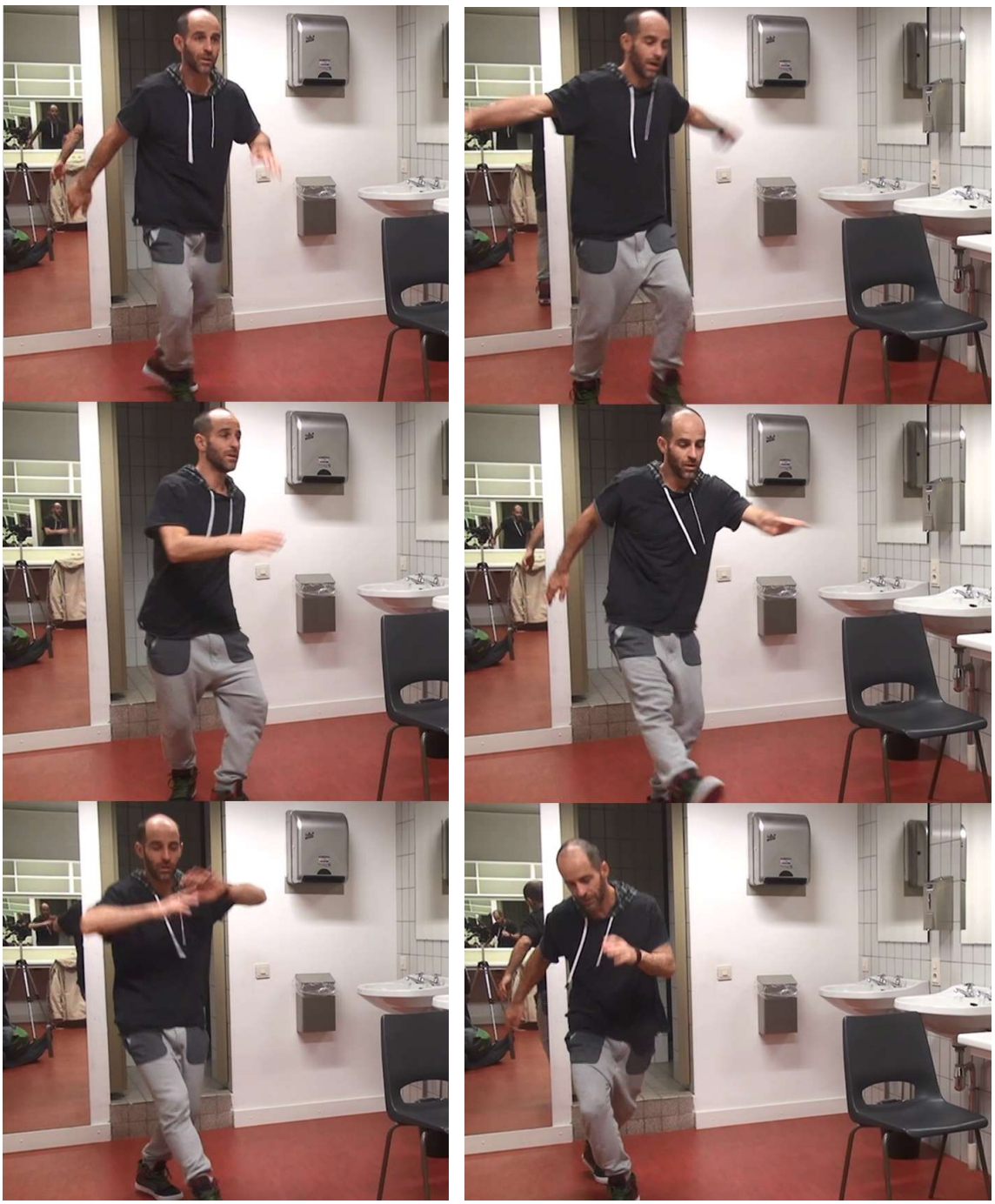
other parts of my body and .. but if I'm doing something down here which I don't, which I have to think about, then this up here is not gonna work. So I think.. it's really.. you notice there is a moment when you don't need your mind at all.. for the movement.. and you mind then can go to other things ..

**Martin**. - To what ?

**Johnny**. - To the source. To the source of what it is which is moving you. And.. and then you can expand that consciousness as a performer to .. to be in a meditative state, a form of meditative state.

**Martin**. - Hmm..

**Johnny**. - No that I have ever been there but… (*il rit*) I imagine it's beautiful !



Cette page aurait dû disparaître lors de la finition des annexes (c'est-à-dire avant la finition des notes de bas de page du manuscrit).
Pour pallier à cet oubli, je l'agrémente de quelques photogrammes tiré de la captation de l'entretien réalisé avec Johnny Lloyd. On y voit le danseur présenter quelques pas de charleston et de lindy hop.

# « Traversée »

réalisé le 13 mai 2016 à Annemasse

dans le foyer des loges du Château-Rouge

**Martin**. - My first question is about the evolution of your perception of the show since the première. Could you talk about about the different steps you can identify since the première in Antwerp, and then how you perception of the show evolve, what does the première changed, and then how does it evolve after…

**Johnny**. - I think there is two elements which create my answer, and those two elements are first that we continue to work on the show, so the show continues to develop. For example by the première we weren't so tight, and we are pretty tight now, and we keep on getting tighter. That makes me like it more. I think it's not the most important thing, I think it's something which makes it perfect. I think the tightness is the ice on that cake. But I come from forms that are very synchronized, so I'm happy to see it develop like that. The second is audience response, because we've shown the show so many times. The audiences… they love the show… and people I have trust have come to see it, people who have seen my developments over the years have come to see it so… it's unanimous from the people that I have talk to, many people people think it's the best they've seen, some of my dear friends I've said.. So I feel proud because of this. This is not a very deep perception, it's a very simple thing but I mean there is a lot of information. There is a development in the piece, and there is a lot of informations that the piece is good.

And then also maybe a third point, if I can improvise a third one on, is that (*Nous sommes en train de discuter des évolutions remarquables de la pièce depuis le commencement de la tournée*) I also start to understand more myself what the piece is about. Well actually in the creation process we don't have a lot of conversations about that.. We have some texts that we know…

**Martin**. - Not a lot of conversations with Larbi, you mean ?

**Johnny**. - Yes, or among each other, we don't… Directions in our own story lines, this kind of things, we create ourselves. And sometimes you don't know where you are in the piece. And I start to understand my role in the piece because I have to put two things together. I have to go from one point to the other point and I see recurrences, I see the relationships that I have with people specifically Patrick. I have a constant stage connection with him, and I start to understand this. And I start to understand for example that my character in the piece has empathy, and that's important for me, also to create the transitions etc.

**Martin**. - So you would define empathy as the main characteristic of your role?

**Johnny**. - Yes but… I think… I mean "character" is the wrong word because we don't take on personas of course. But we understand the piece for ourselves as performers, and then you go through that same story every night, or, I do. And the story gets to develop, and I also try in keeping it close to my own heart. But I mean for the sake of dialogue let's call it a "character". I think that character has a struggle because.. Somehow, at one point (*shooting*), the three of us all have guns, you know. And we are all shooting somebody. That's a big jump to somebody who was just giving a lecture about some pretty strange political philosophy (*Chomsky I*). And then there is the king, we are creating a king (*crowning*), and then there is a struggle right after it for me of getting out of the group (transition *monster-clapping*), which are just transitions which are placed in order - I think – to make the composition elegant. But those have to get bound by a story line, a personal story line, and for me there it's empathy, because it came after the shooting. First I follow Patrick out with the gun, so for me I have to decide, I have to be convinced, I have to be manipulated into this situation. And right after the situation that occurred, I'm taking off my shoes and my shirt coincidentally while Dimitri is being robbed of his shirt and his shoes. The parallel there, it brings me back out of that scene. It's a bit repentive.

**Martin**. - When did you understand that?

**Johnny**. - For me it all comes through searching for transitions. Because Larbi said something very interesting to me : Larbi doesn't have a solo in the piece, you know. It's his piece but he doesn't have a solo in it. And he said that his solos are actually the transitions. And it's very true when you watch it: you see these beautiful moments of him dancing. And I try to understand it […] I know when I change my costumes and it's just really parallel with the scene happening so, I started to play that, and then I understood it

**Martin**. - And you were talking about what the people you know say about the show… and what does it change when you are performing the show? Are you thinking like "the audience likes what I'm doing"? Is is something that you think about?

**Johnny**. - I think on a subconscious level it definitely gives you confidence to be convinced that the show is good, I think that gives you definitely a level of confidence as a performer. However…

**Martin**. - What does confidence change in your dance?

**Johnny**. - That's a very good question. Not much, not much because I think one answer of that insecurity is definitely readable, but not knowing if the piece is good or bad doesn't necessarily make the performance insecure. The performative source is not the judgement of the audience, and I try to call on this source, not knowing or not caring if they like it or not. Actually my source is I want to give this art form further, this beautiful piece that Larbi has made or what Larbi has made, and I think it's beautiful and I want to give that. And that's also something I

meditate on before the show and try to remember also to myself as a creator is that it's a gift. And it's a gift which also has the potential to cause positive change. And that's powerful. There will be 700 hundred people here tonight and the will all get introduced, or be reminded of, but probably be introduced to Chomsky's texts. And probably they have a translation on a a paper that they take on. And the same thing with Alan Watts. It's a beautiful text, and saying, dancing to that text every night also creates of a bit of a mantra in my own mind. "To feel extremely uncomfortable with silence" : that keeps on going in moments where I am extremely uncomfortable with silence. I have to laugh at the presence of this line in my life without having really translated in practice, so it's a mantra to do. It's really interesting.

**Martin**. - How could you define a mantra? It's something you say that transform yourself?

**Johnny**. - I think it's a repetitive, it's almost like a prier. I would say prier if I wasn't careful of religious. But for me a mantra, and I may have a the definition wrong, but it's a thing that you repeat over and over and over to transform. And that show does that to me, because I understand the context and I hear the text again, and in order to say the text well, to dance the text well, it has to be knew every time. So.. "the information is there". I can't just start to say that, I have to realize there is information there. Chomsky for example is a really great source of it because.. he has of fucking information. And to listen to him talk about history and why capitalism is capitalism it's very impressive so… Yeah in this way it's transformative because you understand the text, you also understand the text as we are transforming over the year, over the past year. I've realized in the past year how much interesting information is actually on youtube. I mean if you search well. Because there is a lot of Chomsky on youtube, and there is a lot Alan Watts on youtube, and having been introduced to these people through Larbi I'm very interested in them. There is days and days of interviews from Chomsky, and these interviews are brilliant and I don't have to read a book, so I just have to sit there and listen to him, to "the information is there and it's there for a fanatic" who is Noam Chosmky, the guy who is related to the text that I'm saying, and this guy's fanatical work is available to me. And so that changes the meaning of that text.

**Martin**. - And when you're dancing and telling this text, you have to think about yourself and the audience?

**Johnny**. - Well I have to know, I have to say that text as the author of the text. I have to say the text as Noam Chomsky, or as something that I have figured out myself.

**Martin**. - How do you do it?

**Johnny**. - By thinking of what I want to say, in the moment. So if I'm going to answer a sentence or a question that you just ask me it seems authentic, it seems that we haven't rehearse because I have to consider what you vast. And that's all. I just consider what I have to say and I believe what I have to say. And because I do actually believe in the text it's accessible. And also I love repetition and the more I've done it the more I'm able to not worry if the hands and the

text are going to be ok, to know if I mess up one, Larbi or Dmitri behind are gonna get me back on. So there is also some trust which gives me more space to.. find the source.

**Martin**. - Source. The source is…

**Johnny**. - The source of speaking, to own the text as my own thoughts.

**Martin**. - You were talking about the show that is still evolving… how do you feel about that? Is it like a difficulty for you to change things during the tour?

**Johnny**. - No I love it, I love it. For example the most recent thing is that Larbi – not we but Larbi - has completed the stage design, because this is something that we didn't have time for. It was a stress and it didn't come to fluation. We survived, there were several nice pictures, but these pictures they didn't use all of the pieces, and we all forgot about that : these pieces were going with us in the truck and they just stayed backstage. And we also considered that there was a designer for this. And Larbi didn't forget and figured it out. And for me that's very important? Feels good to use all of the pieces, because for a piece called *Fractus* which is about breaking apart and putting back together, we should definitely all of the pieces. So.. that's one thing. And like I said earlier I'm a big fan of synchronicity so… it's nice when things get tight.

**Martin**. - When you're performing are you used to do variations through the different shows? Are you changing the choreography?

**Johnny**. - Well this question pertains to two moments. It pertains to scripted material materials and it pertains to improvised material, there are improvised transcriptions and these are different every night. The scripted materials I wouldn't say that it changes I would instead use the verb that it grows.

**Martin**. - It grows?

**Johnny**. - Yeah. Just like the same explanation I gave about saying the text or reading the text. It is growing over time because there is room for it to grow through the repetition through the understanding.

**Martin**. - Hmm it's about space..

**Johnny**. - Yeah. Space, especially the analog of space which is time. (laughs) We have had time, so that's…

**Martin**. - Is it you perception of time when you are performing that is changing? The space you are talking about is it your perception of time of the flow of time that is changing?

**Johnny**. - It's a play on words now because having enough space to develop, this is of figure of speech which means enough opportunity to develop. And it doesn't actually mean three-dimensions and that element which allows the development for me is we have had a lot of time. We have had a lot of repetitions, and we are cleaning small things everyday; I mean at every show we clean a little. And… and then new developments come. Sometimes through Larbi like the surprise with using the all stage design. This is because now he had enough time to figure that out and some time with some people in the studio to get a good way to do it. That's just the piece has, which is also an another luxury of playing over a year. We see what is like on the last show.

**Martin**. - Maybe now I would propose you to do something a special technique of interview that comes from French philosophy of phenomenology…

**Johnny**. - Mmh I don't like that…. I'm just kidding.

**Martin**. - Maybe you just don't know that!

**Johnny**. - Descartes was French right?

**Martin**. - Yeah.

**Johnny**. - Ok then I like it.

**Martin**. - And would ask you to rember the show in Bern.

**Johnny**. - In Bern?

**Martin**. - Yes. And I would ask to remember the last minutes before the show. If you want you can close you eyes. And.. just remember how you felt you body at this moment, just before the show. How did you feel your partner. What were you connections with them. The audience. And from that part, could you describe the last thing you did just one hour before the show? What did you do to prepare before the show?

**Johnny**. - I like the question a lot, because it also reveals something I miss, which is connection with the other dancers. If I imagine how my body feels before the show, released like no worry, and this also is a source of power, to be powerful in the performance, and that is increased – the lack of worry, the potential for strength as performance – this is increased over time. The audience I meditate purposely on giving a gift for them.

**Martin**. - How did you do that? You were sitting somewhere thinking about that?

**Johnny**. - Yeah. I remember. I mean. It's a feeling I can access because it's my philosophy of art, I mean, I think we do this not to project our egos. For me it's not even to understand myself if it is what happens. For me I really believe that there is 700 people there who came to have a good evening but also being touched. Because I think it's nice that we are able to change the world a little.. it sounds so naive but it's nice and so.. And also right now I'm doing my own creation where I'm dealing with again very intense process of creation and I'm also in this form of practice to remember why I do it. Also with the hope to stay calm as a choreographer and a maker, and to stay giving. It's hard to be giving as a choreographer, it's really hard because it's like being a painter but the colors they talk back and they say "no I want to be in the middle" (laughs). And I don't want to mix with that, and maybe you would be nice if I was you. This is what is like to be a choreographer, it's like being a painter with very opinionated paint, and it's hard to keep you cool. So remembering the purpose of it. And it's nice the piece I'm making right now is for children, for children, and it's nice to remember that for kinds. This piece is about making a bunch of kids happy, instead of my having a successful career.

**Martin**. - And so you are thinking about that when you were meditating?

**Johnny**. - Yeah but the meditating has compassed actually words. So it's not so much that I say this to myself. Instead I access that state of giving. It's an image as much of an emotion. I mean emotion even the wrong word I think it's a state.

**Martin**. - Could you describe it with words, metaphor..

**Johnny**. - Fairingly I can try.. I think. I mean the things that I have read about meditation which really move me have had beautiful pictures to describe state. For example one book that I read talked about a guy who works in a hotel where he is dealing with difficult customers and at the end of the day he goes home and takes a bath. And just the feeling of sitting in a bath after a hard day's work in the relating sense that's a state, it's not an emotion, there is some relaxness to it. But I also have… So I would create a picture of giving a gift to somebody I love and seeing the pleasure on him. And also remembering the moment that I've been sitting in an audience and being very inspired, and how that affects me. And also some gratitude for being inspired. And those could be the story line which give an impression of the state. I don't use a story line anymore, I have in the past, but being in a path after hard day's work is a really good access to relaxation, to release. But now I just go there. Not always I mean it's a also sometimes very difficult, if my phone is not working I can't (laughs)…

**Martin**. - Sometimes you also practice yoga before the show.. did you practice last Thursday?

**Johnny**. - Yes I did. Yoga was first for me a physical thing, it was thirst a good way to warm up, but then it also got to the moment where I'm able to practice some sort of meditation while doing the yoga. And this is. I mean it used to be just the *asanas* they hurt, and I want to get better and I want them to be gone. But now I'm good enough in them so I'm actually able also to clear my mind while.. and for me it's very good preparation for the show. I need that.

Warming up my body but also putting my mind in a state of relaxness or clearness and also to combine the clear state of mind with physical movement, this is why Yoga is good.

**Martin**. - Can you talk a little bit about that part. How do you associate the clearness of your body and the clearness of your mind?

**Johnny**. - One is a a way to the other. And perhaps it can go both direct. My experience with doing yoga is that I have a physical approach. So first it hurts, and it's hard to have a clean mind if you are in pain. I mean you can focus on the pain but… I'm much more find myself in the habit of wanting to move on, which isn't a relaxed state of mind. But as I got better in the positions, I had more.. freedom to… not freedom, but ability, clarity or possibility to focus on the technique. And then also to, when the technical root becomes second nature, to go to a mode of meditation, which is just to release the mind or either concentrate the mind in something specific or not be concentrated not much at all.

**Martin**. - And during the show, for example in Bern show, what are you thinking about when you are dancing? How do you use your mind when you are dancing?

**Johnny**. - Thinking while dancing : this sounds dangerous to me (*laughs*) ! Sounds like a good way to fail. I mean I do, but I think when I'm thinking I'm doing less of the job that otherwise I would do. But it's a question I've already answered now because it's the same thing that being in a state. An accessing to certain – again emotions is the wrong word – but certain images or minor states in order to create the state of performing. Of course if you are meditating for 90 minutes your mind is going to wander and you are going to come back to whatever it is your focusing on. That also happens in the performance, especially when you have down time. During the trio with trio with Larbi and Dimitri and Fabian I don't have to do anything there, so sometimes I realize that I'm thinking to what I did yesterday. But during the coronation with the hands on guys' head I'm looking for who's the king. And that's not a conversation. It's a form of observation. We started to talk about in the beginning of this interview is that I feel in a state of empathy. This helps me when I'm … dancing or relating to the other dancers. I feel empathy for that character, what they are going through. That starts with Dimitri's solo especially.. No it even starts in the first scene when I cross Patrick after his solo, I cross him and there is something that breaks me down, so that's already story there.

**Martin**. - And what do you do to feel this empathy? What kind of mental movements are you doing?

**Johnny**. - I think it comes through observation. There is ways there like.. if you're going to practice love you can think to somebody you love and put that person in a certain place in your body and you can amplify that feeling and tell it filters in your body at least energetically at least imaginatively, and you practice it so it comes out of your body to a bubble around you and eventually you can feel a city in your imagination and…

(*à Arnout*) Time for me to go?

**Arnout**. - We are ready on stage, we can do rehearsal place.

**Johnny**. - Ok I come, I just finish the question. But eventually I don't use a story anymore. If I.. I don't think in a personal level to feel love. And it's the same thing with every state. In order to feel relaxed I don't think of the bath anymore. In order to feel empathy I don't think about animals being free. In order to feel power… All of these things come for me through… through actually relaxation and then just accessing them. But there was a practice behind that.

**Martin**. - In your accessing feelings, what are you accessing directly? You access directly to what, a feeling?

**Johnny**. - Actually past the feeling I access directly to a state. I mean if I want to feel strong I know how to feel strong, and I don't go through a story of why I am strong anymore. I just collected in. But this is.. maybe it's a result of practice I mean, maybe it's like being able to play scales on a guitar, I mean play a song instead of scales on a guitar. I don't know. But I know that I don't go through the story line, unless I'm feeling, sometimes I'm feeling at it, sometimes I have a hardly day, sometimes I have a bad show and then I switch for it.

If you want to continue after…

**Martin**. - Yes, thank you Johnny.

**Johnny**. - Thank you and sorry for..

# FABIAN THOMÉ DUTEN

# « Trajectoire d'interprète »

réalisé le 20 août 2015 à Anvers

dans le jardin du deSingel

**Martin**. - Comment est-ce que tu es arrivé à la danse ? Quand est-ce que t'as commencé à danser ?

**Fabian**. - Alors moi tout d'abord, j'ai commencé à vouloir faire de la danse car ma sœur faisait de la danse. J'ai voulu commencer à l'âge de 5 ans, mais on m'a dit que, pour un garçon, il ne fallait as commencer avant 7 ans. Donc j'ai commencé à 7 ans dans une école de danse, amateur bien sûr, où j'ai commencé à apprendre la danse espagnole, type flamenco. Donc j'ai fait ça de l'âge de 7 ans à 17 ans, comme loisir, et à 17 ans j'ai passé le concours pour entrer au conservatoire de Madrid.

**Martin**. - Et qu'est-ce qui t'ai fait choisir de vouloir te professionnaliser par la danse : tu as une pratique amateur très longue du coup, à quel moment ça s'est passé ce déclic ?

**Fabian**. - Vers 16, 17... bon déjà comme je n'aimais pas trop étudier on va dire, j'aimais vraiment beaucoup la danse, donc… je pense que c'est tout simplement la passion qui a pris le dessus et qui a fait que je teste. Mais pour moi je suis parti à Madrid en me disant « je vais essayer » : je ne savais pas si j'allais aimer ça en tant que professionnel, car amateur et professionnel c'est carrément quand même deux choses différentes. Mais ça a été la rentrée au conservatoire et dès la première année j'ai su que c'était vraiment ça que je voulais faire.

**Martin**. - Et du coup est-ce que tu peux essayer de me décrire comment tu as su que c'était vraiment ça que tu voulais faire, est-ce que quand tu danses tu as une sensation, quelque chose en particulier qui…

**Fabian**. - Je pense que ce qui m'a fait vraiment le déclic c'est parce que je me sentais vraiment libre dans tous les sens du terme. Quand je danse c'est une sorte de… quand j'étais plus petit je disais que c'était comme si je volais quoi. Et le mot « libre », je me sentais libre parce que dès que je danse je ne pense à rien, je me laisse porter soit par la musique, soit par l'événement qui se passe. Oui, je pense que c'est comme une bonne drogue on va dire. La réponse se fait elle même quoi, c'est-à-dire plus je faisais, plus j'avais envie. Donc ça s'est fait automatiquement.

**Martin**. - Ok. Donc tu parles de cette sensation de liberté, comme de voler en fait, tant au niveau physique que psychique en fait ? Parce que quand tu dis que tu ne penses pas du coup…

**Fabian**. - Oui je pense que quand on étudie il faut d'abord penser sur un sujet, alors que dans la danse on pense ce qu'on fait au niveau technique mais c'est le corps qui parle par lui-même, c'est-à-dire des fois c'est pas seulement la tête, mais si la tête veut et que le corps ne veut pas eh ben ça ne marche pas. Et moi ça a toujours été le corps qui a marché en premier avant le psychologique.

**Martin**. - Et du coup à 17 ans tu as commencé cette formation au conservatoire national de Madrid, donc une formation flamenco. Est-ce que tu pourrais décrire un peu le contenu de la formation, qu'est-ce que toi tu as retenu de la formation, quel type de corps ça t'a forgé quelque part ?

**Fabian**. - Déjà au conservatoire, on apprend quand même tout, c'est-à-dire que j'avais du classique tous es jours, on avait du contemporain aussi, et après les diverses formes de la danse espagnole, parce que dans la danse espagnole il y a le flamenco, il y a le folklore, il y a ce qu'on appelle la danse espagnole, la danse classique espagnole, c'est-à-dire tout ce qui est avec des castagnettes etc. Tous les caractères en fait qu'on peut faire dans la danse espagnole : parce que tout le monde ne connaît que le flamenco dans ce qu'on appelle la danse espagnole, mais dans la danse espagnole il y a beaucoup de langages. Donc ça a été vraiment je pense un apprentissage, et apprendre vraiment à dominer mon corps. C'est-à-dire que moi j'étais quand même une personne très laxe, ça partait un peu dans tous les sens et j'ai appris vraiment à comprendre mon corps, c'est-à-dire où sont ses limites. Après je pense que ça c'est une partie qu'on apprend par les super professeurs qu'on a, les professionnels qui nous suivent, mais il faut aussi que ce soit une partie de nous-même. C'est-à-dire qu'il ne faut pas seulement exécuter ce qu'on te fait, il faut comprendre le pourquoi, pourquoi le corps va là, comprendre d'une manière organique, c'est-à-dire que ton corps l'accepte. C'est ce que je retiens moi de plus dans cette formation, c'est vraiment apprendre à connaître mon corps, car chaque corps est différent, et de contrôler les limites de son corps.

**Martin**. - Et tu ne te sens pas marqué spécialement par un héritage je dirais esthétique au niveau des gestes, de certaines qualités de gestes, qui serait justement issu de la danses espagnole ?

**Fabian**. - Après le conservatoire moi m'a donné encore plus envie d'y arriver car ils nous forment, ils nous font comprendre aussi que le travail c'est par toi même, le jour où tu sors du conservatoire il faut continuer à travailler de la même manière on va dire, pour que tu avances, car tu n'auras plus personne pour te dire fais-ci, fais-ça, ou alors ce sera un peu différent. C'est pour ça je pense que connaître son corps pour pouvoir continuer après, après oui c'est sûr l'esthétique ça y joue énormément mais je pense que c'est quelque chose qui ne s'apprend pas spécialement, c'est quelque chose tu l'as ou tu l'as pas. C'est comme l'artistique je pense : l'artistique on peut nous donner des conseils mais c'est quelque chose que tu dois avoir dans toi.

**Martin**. - Alors ça ressemble à quoi, est-ce que tu peux m'en parler, toi tu le vis comment ce truc-là ? Comment ça se manifeste, c'est une inspiration ?

**Fabian**. - Moi l'artistique c'est-à-dire hors de la technique, c'est vraiment une sorte de bien-être, c'est-à-dire je me répète, c'est comme si je vole, je me sens vraiment libre, j'écoute soit la musique soit le silence, car dans le silence il y a comme une sorte de musique intérieure on va dire. Et c'est ça qui me fait vibrer et qui m'a toujours fait vibrer dans la danse. Et aujourd'hui pour aujourd'hui, si j'avais pas ça, je ne continuerai pas à danser, même si j'ai une bonne technique. Moi c'est que qui m'a donné envie d'aller plus loin dans l'aventure, dans la curiosité, car je pense que c'est comme pur n'importe quelle personne, une fois qu'on a vécu ce que c'est – je vais dire une grand mot – mais la transe, une fois qu'on rentre en transe avec nous-même, et bien ça, je recherche toujours à vivre ça. Mon objectif est de toujours rechercher à avoir cette sensation. Des fois c'est des sensations de bien-être, des fois tu peux pleurer, mais c'est des trucs qui sortent, c'est le corps qui parle par lui-même, et ça pour moi c'est ce que je trouve le plus important dans la danse, aujourd'hui pour aujourd'hui c'est pour ça que j'ai continué. Et le jour où j'aurai plus cette sensation, où j'aurai plus envie d'avoir cette sensation, je pense que j'aurai plus envie de danser, ça c'est sûr.

**Martin**. - Et dans ce cas_là, pourquoi du coup être allé plutôt dans la danse espagnole qu'avoir essayé un conservatoire de danse contemporaine, tu vois ce que je veux dire ?

**Fabian**. - Au début parce que tout simplement parce que ma sœur avait fait de la danse espagnole, mais moi j'aimais beaucoup le tempérament de la danse espagnole, je détestais le classique parce que je trouvais ça un peu trop.. je ne sais pas comment dire… gneugneu… mais je ne sais pas comment on dit gneugneu… je ne trouvais pas que ça allait avec moi, moi j'aimais beaucoup dans la danse espagnole la force de caractère, c'est très expressif, d'ailleurs on le voit-même si je fais de la danse contemporaine – dans ma manière de m'exprimer, je pense que ça ça m'est resté. Et puis je trouve ça fort comme danse, au niveau de la rythmique c'est très intéressant parce qu'on fait rentrer une musique dans nous-même, il y a un partage entre la musique et le danseur, c'est-à-dire que ça n'en fait qu'un, ça j'ai toujours trouvé ça intéressant au niveau de la danse espagnole. Et puis il y a plusieurs caractère, moi au niveau de la musique ça m'attirait beaucoup plus, et au niveau du caractère d'expression ça m'intéressait beaucoup plus que le classique que je voyais comme un truc plus nonchalant, qui manquait pour moi, quand j'étais petit, de force, de caractère, je me disais même que c'était pour les filles, c'est pas pour moi. C'est comme si, je donne un exemple du sport, c'est comme le rugby et le ping pong, bon bah voilà ça n'a rien n'a voir.

**Martin**. - Ok, et le contemporain dans tout ça ?

**Fabian**. - Le contemporain s'est fait petit à petit en fait, donc j'ai fait une formation pendant trois ans et demi au conservatoire, donc j'ai eu mon diplôme. Parce que je suis rentré à 17 ans, normalement 17 ans on sort du conservatoire. Je sors donc trois ans et demi après avec mon diplôme et je rentre dans une compagnie professionnelle qui est très importante, c'est un grand nom, un grand du flamenco qui s'appelle Joaquin Cortes, qui état vraiment un des plus grands à 'époque; Et ma première partie c'est dans cette compagnie… j'ai même pas fini le conservatoire, il me reste 4 mois que je passe cette audition , ils me prennent, le conservatoire me donne

l'autorisation de rentrer dans cette compagnie et à la fin de l'année de me faire 'examen. Donc je fais ça pendant… 15 ans.

**Martin**. - 15 ans dans la même compagnie ?

**Fabian**. - 15 ans dans le même style, dans la danse espagnole, dans la danse flamenco, je fais diverse compagnie, je commence même à créer mes propres chorégraphies. Mais à travers mes propres chorégraphie il y avait toujours un langage de… mon corps tirait beaucoup plus vers des mouvements plus amples et contemporains, d'une manière naturelle en fait.

**Martin**. - Plus amples tu dis ? Plus amples par rapport à ce que tu faisais avant ?

**Fabian**. - Oui parce que le flamenco c'est de la tenue très droite, tout ce qui est bouger le corps, il en y en a pas trop. Et moi si je ne bouge pas je me sens un peu bizarre, je ne suis pas une personne pour ne pas bouger, donc petit à petit à travers mes chorégraphies, à travers les gens avec qui j'ai travaillé, quand c'était des gens du flamenco mais un peu plus moderne, je voyais que c'était un style qui m'allait bien, et de mieux en mieux. J'ai creusé la curiosité à travers mes amis que j'avais et qui étaient dans le contemporain, car en fait mes amis ont toujours été dans le contemporain, je parle de mes amis danseurs, dans le contemporains ou dans le néo-classique. Moi au niveau de la musique ça m'a toujours beaucoup plus attiré la musique contemporaine que la musique traditionnelle du flamenco. Le pourquoi, j'ai pas de réponse, mais un violon ça m'a attiré beaucoup plus qu'une guitare de flamenco. Ça me faisait vibrer autrement. Donc petit à petit j'ai persévéré, j'ai commencé à regarder encore plus le contemporain, et encore plus encore plus… jusqu'au jour où j'ai eu un déclic dans ma vie privée, dans tout, qui a fait que j'ai décidé que… je voulais un changement. Parce que bon voilà ça faisait presque 15 ans, j'avais fait diverses compagnies, je voulais un changement.

**Martin**. - Tu avais l'impression d'être bloqué, de stagner ?

**Fabian**. - Ouais de stagner… peut-être pas mais j'avais besoin d'autre chose psychologiquement et dans mon corps, j'avais besoin de renouveau avec moi-même pour garder la même illusion que j'avais à 17ans. Et cette illusion petit à petit, je l'avais, mais elle se perdait parce que je voulais autre chose, je le sentais à travers moi, je ne faisais pas le pas aussi parce qu'il y a toujours un peu la peur, j'avais 30 ans, je me suis "où tu vas, changer maintenant pour un autre langage, ça se trouve ça va pas marcher du tout…". Mais c'était vraiment un besoin que j'avais, et c'était maintenant ou jamais. Si ça marche pas ben c'est pas grave. Bon ben, en fait, ça a pas mal marché.

**Martin**. - Du coup t'as commencé dans une compagnie à ce moment-là ?

**Fabian**. - Non même pas, tout ce que j'ai étudié au niveau du contemporain c'est ce que j'ai vu. Parce que j'ai tellement vu de spectacles, tellement suivi mes amis de près, j'ai étudié beaucoup, j'ai regardé tellement de vidéos, énormément…

**Martin**. - Tu as des noms comme ça de gens que tu as suivi de près ?

**Fabian**. - Il y avait un peu de tout, que ce soit Nacho Duato, Pina Bausch je regardais beaucoup, beaucoup de trucs différents, même dans le monde du flamenco il y en a un qui s'appelle Israel Galvan qui a tourné vraiment le flamenco d'une manière beaucoup plus contemporaine. Parce qu'à la base le flamenco est une danse contemporaine, ça fait parti des choses contemporaines. Et la manière dont il tournait la chose je trouvais ça tellement intéressant, bon voilà quoi, ce personnage a un nom donc peut-être qu'il pouvait plus se permettre de faire ce changement.

**Martin**. - Parce lorsqu'il a fait ce changement il était déjà connu…

**Fabian**. - Il était déjà connu au niveau traditionnel, après, une fois qu'il a été connu il a changé, il a creusé sa manière de voir es choses. Il a été beaucoup critiqué au début car dans le monde traditionnel du flamenco, de changer un peu les traditions ça leur coûte quand même assez. Et donc il a été énormément critiqué et par ces critiques il a monté, monté, et aujourd'hui pour aujourd'hui ben voilà c'est l'un des plus reconnu dans le monde du flamenco.

**Martin**. - Aussi dans le monde du flamenco ?

**Fabian**. - Oui. Enfin il est reconnu dans le monde du flamenco et dans le monde contemporain. Parce qu'aussi c'est un contemporain, un autre, parce qu'il y a tellement de formes de contemporain différentes.

**Martin**. - Du coup au moment où tu as décidé de passer dans le contemporain, tu as fait cet espèce d'apprentissage avec des vidéos…

**Fabian**. - Oui et puis j'avais mon meilleur ami qui est premier danseur de la compagnie nationale de Madrid qui danse avec Natcho Duato, qui avait fait une petite compagnie avec son copain et quand moi j'ai eu ce changement, bon je n'étais peut-être pas très bien psychologiquement, c'est eux qui m'ont appelé, qui m'ont dit "Pourquoi tu ne viens pas ? Tu t'y met, et puis petit à petit tu vois…". Donc voilà, j'ai eu cette grande invitation, je ne les remercierai jamais assez car c'était une manière de m'aider au niveau amical. Et bon ben, je m'y suis mis, petit à petit, et en plus avant ça j'avais juste fait Franco Dragone donc quand on m'a appelé pour que je fasse deux chorégraphies, une une chorégraphie où je danse avec une jupe et qui était assez contemporaine, et c'est celle qui a fat un peu le boum dans ma carrière et qu'on a commencé à me demander plus, mais c'était beaucoup plus contemporain, et ça aussi ça a été un déclic pour moi, qui montrait que j'allais sur le bon chemin.

**Martin**. - C'est ce que tu recevais du public…

**Fabian**. - Oui c'est ce que je ressentais du public, ce que je ressentais même avec moi-même, ces danses-là je les vivait encore autrement, beaucoup plus intenses. Et donc je reviens à ce que je disais, j'ai commencé avec mes amis et puis ça a pris forme, ça me plaisait énormément. De là

j'ai connu une personne qui s'appelle Sharon Fridman qui est un chorégraphe et danseur israëlien qui est très connu à Madrid. Et à cette personne je lui ai demandé pour voir si elle voulait m'aider à faire une création que je voulais faire, et je lui ai demandé un changement radical par rapport à ce que je suis habitué à faire. Et comme je me sentais bloqué, vraiment bloqué psychologiquement et au niveau corporel, je lui ai demandé de travailler vraiment à partir du blocage, blocage au niveau du langage et psychologique. Donc on a travaillé à partir de ces poses qu'on a mis, et à travers ce blocage c'était du renouveau pour moi, mon corps n'était pas habitué à travaillé de cette manière. Ça a été très dur, très dur psychologiquement et physiquement, parce que pour moi je repartais à zéro, en-dessous de zéro même. Au début c'était beaucoup de frustration, parce que je ne savais pas si je faisais bien, si je faisais mal, parce que je voyais que j'y arrivais pas… mais de ne pas y arriver et d'avoir cette persévérance, un jour s'est fait un déclic. Ça a commencé à être plus organique dans ma tête, dans mon corps, de à ça s'est fait petit à petit, et en fait on a pas fait ce spectacle parce qu'il ne pouvait pas le faire.

Mais il m'a dit : « Continue, mais tout seul. C'est-à-dire : cherche là-dedans et continue à te trouver. » Et donc j'ai pris mon temps, j'ai mis un an à faire ma dernière pièce qui s'appelle *Entre les ombres*. J'ai mis un an, avec un ami de Sharon Fridman qui s'appelle Carlos Fernandez**,** qui est son répétiteur, et qui m'a aidé tout au long de ma création. Pour moi il m'a tout donné, c'est-à-dire qu'il m'a fait comprendre qui j'étais, pourquoi est-ce que je voulais faire ce changement, où il fallait que j'aille, et il l'a fait vraiment d'une manière… Si je devais dire merci un jour, ce serait vraiment une des personnes que je citerais en premier. Il m'a donné tellement envie de continuer, de continuer dans cette aventure, de continuer à creuser. J'ai eu la réponse qu'on n'a rien sans rien et que si on creuse on trouvera, si on creuse sous la terre on trouvera encore. Je pense d'ailleurs que j'ai toujours creusé dans tout ce que j'ai fait. C'est ce qui a fait que je suis danseur aujourd'hui, j'aurais pas eu cette force de caractère de creuser, d'avoir envie de cette aventure, la force humaine ne se serait pas faite en moi. Cette force se fait en fait… quand on pense au début on croit qu'on ne va jamais y arriver, mais petit à petit la pièce s'est faite.

Entre temps j'avais connu Sidi à Macao, il avait v le spectacle il avait adoré ce que j'ai fait, et on s'est recontacté à Huston où je dansais avec la compagnie de mes amis. Il m'a demandé si j'avais refait une pièce, je lui ai envoyé la dernière pièce *Entre les ombres,* et c'est là où Sidi m'a… Parce que moi j'avais dit à Sidi que pour ma prochaine création, si ça l'intéressait de travailler avec moi… Bon Sidi, qui a beaucoup de travail, m'avait dit : "Bon je ne pense pas parce que j'ai déjà autre chose à faire, mais j'ai une petite idée, viens et on en parle.". Et donc il m'a parlé de *Fractus*.

**Martin**. - Et ça c'était il y a combien de temps ?

**Fabian**. - C'était… on s'est revu au mois de juin l'année dernière, et après on s'est recontacté en décembre-janvier. Après je l'ai revu en mars, parce qu'il m'a refait venu, où il m'a parlé de *Fractus*, si ça m'intéressait de travailler avec des gens complètement différents, avec des

langages complètement différents, et je lui ai dit que j'étais enchanté parce que ça fait un peu parti de ma carrière, de l'aventure, de connaître des choses nouvelles, et donc voilà, je suis là.

**Martin**. - Et du coup tu m'as dit que avant que Sidi ne te contacte, tu lui avais déjà demandé de travailler avec lui ? Qu'est-ce qui t'intéressait dans son travail ?

**Fabian**. - Oui parce que moi Sidi ça fait beaucoup d'années que je suis ce qu'il fait, et j'ai toujours aimé la manière dont il raconte, ou les messages qu'il laisse passer à travers le spectacle, à part la super technique qu'il y a, ce qu'il y a de différent pour moi dans Larbi c'est comme si je voyais un film : il y a une partie théâtrale toujours très très riche dans ses spectacles, et je trouve ça très important pour un danseur de travailler autant la partie théâtrale que de danse. De danser et de surjouer un caractère c'est pas beau du tout et beaucoup de fois ça se fait où on nous demande aux danseurs "Bon maintenant vous souffrez, c'est la mort" et tout le monde est "Aaaah aaargh aaaah !". Bon je ne pense pas qu'on souffre comme ça en fait. En fait c'est la manière dont il met cette partie théâtrale de manière naturelle, souvent il a parlé des choses de la vie, du quotidien et ça j'aime beaucoup parce moi par exemple dans mes créations je raconte soit ce que j'ai vu, soit e que j'ai vécu, ou alors c'est une conclusion de ce que j'ai vu ou ce que j'ai vécu. Toujours en parlant de la vie d'aujourd'hui pour aujourd'hui parce que moi je suis incapable de monter quelque chose en m'inventant une histoire, mais ça c'est personnel. C'est ce que j'ai retrouvé dans Sidi, il y a avait une sorte de poésie pour moi, c'était toujours très poétique.

**Martin**. - Tu veux dire par poésie ?

Fabian.- Il parlait avec des gestes, avec des mouvements, et pour moi c'est des fois le comique qui pouvait se transformer en poésie, ou en fait un message complètement comique mais en fait si on l'écoutait c'était pas du tout comique, mais il le transformait. Et ça, pour moi, c'est l'art à l'état pur.

**Martin**. - Cette transformation ?

**Fabian**. - Cette transformation, et d'une manière naturelle, c'est-à-dire sans faire tous les décors. Oui il a beaucoup de décors mais c'est très manuel, c'est toujours les danseurs et les chanteurs qui les bougent ou qui les font, qui font que cette personne porte quelqu'un, c'est toujours une partie vraiment humaine qui le fait. Au lieu de travailler avec les technologies, en 3G, en ceci, en cela… il le fait vraiment d'une manière pour que ce soi vraiment autant les danseurs, que les chanteurs, que les acteurs rentrent vraiment d'une manière naturelle là-dedans. C'est aps une chose d'imposée du genre "faut que tu fasses ça" : il leur fait vraiment comprendre comment à travers notre vie à nous on peut. Et ça pour moi c'est tout ce qui m'a flatté dans son travail. Et donc j'ai toujours suivi ce qu'il a fait, et quand je suis arrivé à Huston je me suis dit "Bon ben il n'y a qu'une vie", je vais lui envoyer un message en lui expliquant ce que j'aimerais. Bon peut-être avec un peu de culot, mais je me suis dit que je ne perdrai rien, si c'était oui c'était oui, si c'était non c'était non. Et en fait ça s'est fait petit à petit, quand il m'a demandé si je voulais

partager avec d'autres, j'ai trouvé ça très enrichissant pour moi, même si c'est très différent et que c'est dur aussi. Mais tout ce que j'ai vécu et qui a été dur, après pour moi ça a été une récompense.

**Martin**. - C'est quelque chose que tu cherches ?

Fabian. - Oui, je ne cherche pas spécialement la difficulté, mais je cherche l'aventure. Et je sais que dans l'aventure il y a des passages très durs, mais ces passages très durs font que ça passe du négatif au positif, et ça dans toute ma carrière je l'ai vécu. Et donc quand je vis ça, ces moments durs tout ça, d'un côté aussi j'ai une excitation, je sais que ça va porter ses fruits.

**Martin**. - Bien, bon il est 19h10...

**Fabian**. - Oui je vais te laisser…

**Martin**. - Je te remercie !

**Fabian**. - Et bien à toi ! Et puis bon ben quand tu veux tu sais, à la pause.

# « Mutation »

réalisé le 18 novembre 2015 à Oslo

dans le foyer des loges du Baerum Kulturhus

**Martin**. - J'aimerais te proposer de me décrire le cheminement des différents états que tu as traversé depuis notre dernier entretien – mi-août, après un mois de répétitions, jusqu'à maintenant, mi-novembre, après les dates anversoises et allemandes.

**Fabien**. - Bon après un mois, c'était pour moi encore très frais dans plein de choses, très frais au niveau de l'assimilation des choses, pas seulement au niveau du matériel et du langage, très frais au niveau de l'assimilation de toutes les choses qu'on doit apprendre et comprendre en fait. Le pourquoi, comprendre le pourquoi, donc l'assimilation psychologique elle s'est faite plus tard, parce qu'au début je pense qu'on était plutôt dans la recherche du langage par rapport à ce qu'on doit faire nous. Le concept est venu je pense plus tard car il fallait qu'on assimile en premier le langage qu'on devait faire pour comprendre plus ce qu'on appelle le concept du spectacle. Moi, jusqu'à, voilà Anvers ça a été pour moi un work in progress vraiment constructif, et je pense qu'on avait vraiment besoin de ça, mais pour moi c'était pas encore assimilé ni au niveau du langage ni au niveau du concept.

**Martin**. - Tu veux dire pendant les sept représentations à Anvers ?

**Fabien**. - Ouais, les huit neuf, pour moi c'était encore trop frais. Mais je pense qu'il fallait passer par cette situation peut-être plus difficile pour comprendre plus le concept et pour comprendre dans quel chemin on doit suivre, et que je dois suivre enfin personnellement, et qu'on doit suivre tous, et que ça il fallait par là, je pense que n'importe quelle production, n'importe quel nouveau spectacle il faut passer par là. Personnellement oui ça a été dur, parce que peut-être que je suis plus habitué à sortir pour la première des choses plus faites, ancrées en moi ; chose que je n'avais pas parce que j'étais encore en recherche, ce qui est normal, mais peut-être difficile psychologiquement. Ça a été difficile d'admettre qu'il fallait plus de temps. Donc c'est peut-être au niveau personnel, oui, c'est une claque au niveau de l'orgueil pour vouloir faire tant bien et encore c'est pas prêt et tu sais que tu peux faire encore mieux. Mais je pense que ces difficultés, il fallait vraiment qu'on les vive pour comprendre et pour faire vraiment un pas en avant à travers ce spectacle et un pas en avant au niveau personnel enfin je parle pour moi, je pense que ça m'a fait réfléchir que peut-être à travers cette difficulté j'avais beaucoup de réponses mais souvent on est figés sur les choses qu'on veut apprendre sur les choses qu'on doit faire bien, et on se concentre pas peut-être où est la solution à travers ces difficultés, donc pour moi ça a été un gros apprentissage personnel et professionnel, et je pense qui m'enrichit aux niveaux personnel et professionnel et qui enrichit la pièce aujourd'hui pour aujourd'hui à ce niveau.

**Martin**. - Comment tu pourrais décrire cette sensation d'être frais ?

**Fabien**. - Pour moi, quand je dis frais, pour moi c'était pas prêt encore au niveau de mon assimilation de ce que je devais faire j'étais encore dans la recherche, musicalement ça allait pas spécialement avec moi ce que je voulais proposer, mais je dis pas juste la musique, moi-même dans mon langage il fallait que je trouve autre chose. Mais y avait tellement d'idées, tellement de choses… Quand je dis [qu'on était frais], au pluriel quoi… En fait ça fait partie de la recherche. D'un côté ou de l'autre, indirectement, je pense que Larbi a voulu que nous aussi on ait notre recherche personnelle. Comment on trouve cette solution à travers ce concept et comment on se sent dedans. Donc moi au début, je me suis senti bien, mais je ne comprenais pas encore mon personnage, peut-être jusqu'au final. Et petit à petit, ça s'est fait et ça s'est construit. Je pense qu'on est encore en évolution ça va pas arrêter, mais c'est sûr qu'aujourd'hui pour aujourd'hui on a plus ce poids de on doit apprendre il faut qu'on voit comment on connecte les choses, toutes les choses sont connectées, maintenant c'est purifier les choses pour qu'elles soient encore mieux et plus propres, mais… maintenant on a tous compris où on doit aller donc c'est une partie de plaisir plus que de prise de tête qui était avant.. mais cette prise de tête donne des réponses à ce qu'on fait aujourd'hui, donc je pense qu'il fallait passer par là…

**Martin**. - Ok, donc pour toi il y a vraiment ce passage entre l'assimilation du langage et la compréhension du concept ?

**Fabien**. - Oui, c'est-à-dire le concept, si, on savait dans quel sens on travaillait, mais j'avais pas encore acquis dans le corps et psychologiquement tous les langages que je devais faire, donc pour moi c'était toujours une recherche technique on va dire au niveau du langage corporel. Donc ça ne me permettait pas de rentrer dans le concept d'une manière plus naturelle parce que la tête était en recherche sur autre chose. De sentir aussi la musique : aujourd'hui pour aujourd'hui je la sens donc c'est carrément différent. Ca pour moi c'est très différent de sentir la musique, l'énergie de tous, donc avant c'était peut-être trop personnel parce que j'étais trop en recherche donc ça me laissait pas rentrer dans le concept de manière naturelle.

**Martin**. - Comment est-ce que tu pourrais décrire le langage, le concept du projet *Fractus* ?

**Fabien**. - Pour moi en un mot je dirai découverte, complètement. C'est une découverte à travers mon corps que de danses auxquelles j'étais pas habitué, je pense que tous on était pas habitués parce que tous on vient d'un monde différent d'un langage différent, c'est cette recherche en fait qui est tellement nouvelle, qui ne fait quand c'est nouveau on passe par ces moments là de.. oui y a une sorte d'hésitation aussi, est-ce que je vais dans le bon chemin, est-ce que c'est ça vraiment ? D'ailleurs moi ça a été de re-regarder les vidéos, je vais pas te mentir au début que j'étais à Anvers j'étais pas du tout content de ce que moi je faisais dans mon solo – e pas seulement dans mon solo, dans tout, je me sentais pas encore libre, je voyais que j'étais encore dans la recherche, je voyais que je profitais pas autant. J'arrivais pas à rentrer peut-être dans le spectacle d'une certaine manière, parce que c'était pas encore assimilé pour moi, mais ça s'est fait petit à petit..

Le concept j'ai compris depuis le début et je pense que le concept ça m'a aidé à comprendre les réponses, par où je devais aller dans le langage, ça s'est sûr.. mais une fois que le langage est acquis tu comprends encore plus le concept, mais d'une manière plus naturelle. Tu sais vraiment où aller. Et comme je dis cette recherche elle va aller de mieux en mieux et moi ça a été très enrichissant, dur aussi, mais je pense que vraiment et ça je le répète, pour rentrer dans ce spectacle, dans ce concept, je pense que tout le monde à notre manière on a eu cette sorte de blocage. Enfin, pas blocage non plus, mais une recherche personnelle : des fois ça allait des fois ça n'allait pas, parce qu'on était dans cette hésitation. Mais je pense que vraiment c'était primordial qu'on vive ça pour qu'aujourd'hui pour aujourd'hui ça se fait vraiment ..

**Martin**. - Est-ce qu'encore aujourd'hui tu sens qu'il y a du matériel qui te résiste ?

**Fabien**. - Je pense que dans n'importe quelle production le matériel peut s'améliorer, après c'est plus ancré. C'est pas que ça me résiste c'est que, moi je fonctionne que je veux toujours mieux faire, que ce soit dans ce spectacle ou dans n'importe lequel, donc pour moi y a toujours mieux à faire, parce que le jour où je fonctionnerai que j'ai pas plus à apprendre et bah j'ai rien à faire dans ce métier. Donc pour moi j'apprends de jour en jour, et ce qui est bien dans ce spectacle c'est qu'on apprend les uns des autres. On apprend sur tout le monde pour faire cette union qui fait qu'on ne devient qu'un, en fait. Parce qu'on parle de plusieurs langages on parle de plusieurs libertés d'expression, mais en fait tout ça ça en fait qu'un, et pour arriver à en faire qu'un, c'est ce qui fait la richesse de ce spectacle, et je pense que ça enrichit notre travail personnel.

**Martin**. - Par rapport à ces matériels, est-ce qu'il y en a qui ont été plus simples pour toi ?

**Fabien**. - Ah bah c'est sûr, y a des trucs qui sont plus simples parce que c'est plus faciles pour moi..

**Martin**. - Est-ce que tu peux m'en citer…

**Fabien**. - Oui, par exemple la rythmique pour moi c'est plus facile parce que je viens d'un monde où peut-être que la rythmique ça se travaille beaucoup plus. Après voilà moi peut-être le popping le tutting tout ça j'avais jamais fait de ma vie, donc au niveau corporel c'était pour moi très bizarre. Mais l'envie a toujours été là donc des fois oui peut-être un peu désespéré, même fâché avec moi dans le sens il faut vraiment que ça rentre, mais je pense que c'est ça enrichissant. Si on a tout facile je vois pas l'intérêt.

**Martin**. - Et le popping, le tutting … ?

**Fabien**. - C'est un peu plus naturel, et encore, j'ai beaucoup à faire ça c'est sûr. Mais une fois que tu sais plus, t'as envie de plus, et une fois que c'est plus naturel, ça te sort plus naturel. Avant c'était peut-être un petit cauchemar pour moi, c'était style « je vais jamais y arriver c'est pas possible ». Oui j'ai eu peut-être plus de facilités pour le matériel de Dimitri.

**Martin**. - Parce que tu travaillais beaucoup au sol avant ?

**Fabien**. - Oui mais pas de cette manière, d'une autre manière. Non mais moi c'était un truc qui m'appelait directement. Peut-être le tutting tout ça c'est un truc où je ne me serais jamais vu. Non, je me voyais, c'était ridicule.

**Martin**. - Aujourd'hui tu te sentirais improviser avec du tutting ?

**Fabien**. - Jusque là je dirais pas, mais je pense que j'oserais plus… mais ça m'ouvre d'autres portes sur d'autres choses, juste de le voir et de le comprendre, ça m'ouvre pour comprendre d'autres choses dans mon corps. C'est pour moi de l'inspiration pour d'autres choses, à travers mon langage un truc je pourrais mettre d'une manière ou d'une autre, même si ça n'a rien à voir, mais c'est que du plus.

**Martin**. - En termes de formes ?

**Fabien**. - Oui en termes de formes, la disposition du corps, comment est-ce que c'est fait. Pour moi c'est un plus, alors sur le moment c'est très dur, c'est comme un cauchemar, mais après ça se convertit. Si tu te bloques pas, mais si t'as envie… voilà. Mais le matériel de Dimitri j'adore, je prends vachement de plaisir. Avant [à Anvers] j'aimais [danser le matériel de sol de Dimitri] mais c'était plutôt : « Non il faut que je fasse ça ! Non, alors il faut faire ça, il faut faire ça ! ». Et ça, ça a été pendant beaucoup de temps comme ça dans la tête… « Non il faut passer là ! » Donc ça me permettait pas d'être libre à tous les niveaux Maintenant j'ai pas besoin de penser, j'ai plutôt besoin de sentir, le feeling, et à travers ça je suis plus libre. Mais moi j'ai toujours fonctionné au feeling, à sentir les choses, et au début, puisque c'était tellement nouveau pour moi, je sentais pas les choses et c'était une frustration. Mais je dis merci pour avoir vécu ça, parce que sans ça je ne ferai pas ce que je fais aujourd'hui.

# « Traversée »

réalisé le 15 septembre 2016 à Amsterdam

en terrasse d'un café attenant à l'Internationaal Theater Amsterdam

**Martin**. - Le dernier entretien qu'on a fait c'était à Oslo, il y a quasiment un an… Est-ce que tu pourrais revenir comme ça de manière un peu informelle sur ta perception de l'évolution du spectacle depuis la fin de l'année et depuis la reprise ? Dire un peu comme ça se passe, comment tu le vis…

**Fabian**. - Pour moi l'évolution est plutôt bonne. Enfin moi mon corps comprend beaucoup plus automatiquement, mon corps et la tête quoi. Et l'assimilation du concept rentre d'une manière beaucoup plus naturelle qu'avant. Avant c'était tellement de nouveaux langages, de nouveaux que bon… moi le temps que j'assimile.. enfin le temps. Je pense que tout le monde a besoin de temps pour assimiler la chose hein mais… Donc maintenant, je m'approche beaucoup plus au concept qu'avant à la technique parce que c'était pas encore assimilé au niveau corporel. Donc ouais, c'est que du plaisir quoi. Je sens vraiment ce que je fais.

**Martin**. - Et entre Barcelone, la Suisse et Paris, t'as vu des différences à chaque fois ?

**Fabian**. - Générales tu dis, ou pour moi ?

**Martin**. - Pour toi.

**Fabian** – Si tu veux y a des différences aussi parce qu'on vit des choses aussi. La vie continue. Donc ça dépend dans quel état tu y es. Peut-être que moi en ce moment je suis très émotionnel parce que j'ai eu quelques problèmes, donc c'est une sorte de … Je te l'avais déjà dit, c'est une sorte de thérapie pour moi, générale. C'est un peu mon médicament aussi qui me fait sortir de tous les problèmes que chacun peut avoir. Donc moi l'évolution oui, certes elle y est, elle est de chaque fois de plus en plus quoi.

**Martin**. - Et là tu disais justement la reprise était un peu compliquée ?

**Fabian**. - Ouais, enfin disons que la reprise, ça faisait trois mois qu'on faisait pas, - en vacances on s'entraîne pas hein - , donc la reprise j'ai vomi quoi… j'ai pas fini le show. Enfin, j'ai fini, mais au dernier chant *Adieu Paure* je suis parti. Je suis parti en cours de route parce que voilà… trois mois sans trop rien faire, j'ai arrêté aussi tout… donc voilà on est arrivé on a fait une générale et une heure après on faisait le spectacle. Donc quand même, on danse une heure vingt, et donc bon peut-être avec toutes ces choses émotionnelles y a tout qu'est sorti. Donc

ouais, y a tout qu'est sorti (*rit*). Mais bon j'avais pas mangé aussi avant, donc je pense que ça y fait aussi, parce que j'ai vomi de la bile quoi, de l'eau. Mais bon voilà quoi. Moi je préfère si on peut se réunir un jour avant pour reconnecter tout le monde, je pense que tout le monde en a besoin aussi quoi. Parce que le premier show de Rotterdam et le deuxième ça n'avait rien à voir. La connexion s'est refaite automatiquement, mais je pense que tout le monde a besoin de.. enfin moi j'ai besoin d'un jour au moins avant.

**Martin**. - Tu le sens comment quand ça se se reconnecte.. ?

**Fabian**. - Je pense que ça se fait beaucoup plus… La connexion est très fusionnelle entre tous hein, donc ça se fait automatiquement. Avant, on se connaissait pas autant ; maintenant, il y a même pas besoin de paroles, c'est juste l'énergie de tous qui fait que (fssss) que ça va, ça se fait naturellement. Je pense que tout le monde est à l'écoute de tout le monde, c'est ça qu'est bien, et voilà, on a pas besoin de… de paroles quoi. Et puis les musiciens qui nous voient danser : par exemple que ce soit Kaspy comme ça pour mon solo, il va sentir dans l'état où je suis et ça dépend comment il part, comment moi.. et c'est ça qui est bien. Enfin, moi, ce que j'adore dans ce métier, c'est que des fois il y a rien besoin de dire et ça se fait. Je pense d'ailleurs que dans ce spectacle on a appris à se connaître d'une manière comme ça, et c'est ça qu'il fallait faire. Pour vraiment connecter, il fallait apprendre à se connecter sans vraiment se parler, une manière de se pousser mutuellement quoi. Ça c'est mon avis quoi…

**Martin**. - Et quelque part est-ce que c'était pas aussi lié à la langue ?

**Fabian**. - Oui bien sûr il y a la langue, mais des fois je pense que c'est même pas la langue. Si on va tous dans le même chemin, même si on parle pas tous la même langue, c'est une connexion - je sais pas si c'est le mot adéquat mais … astrale un peu. C'est une connexion astrale qu'il y a, et ce spectacle pour moi c'est quand même astral, et vrai, ce qu'on vit aujourd'hui pour aujourd'hui

**Martin**. - J'avais une question par rapport à ta préparation. Comment est-ce que tu fais pour te mettre dedans, pour te préparer ?

**Fabian**. - Euh.. au niveau physique ou au niveau mental ?

**Martin**. - Les deux ? Si t'as des rituels…

**Fabian**. - Les deux. Alors.. oui bon je fais tout le temps mes exercices pour le corps ça oui je fais toujours la même chose. Mes étirements. Et puis après je change aussi avec les années, avant je poussais plus peut-être, j'aimais bien transpirer avant de sortir. Maintenant je me réserve peut-être un peu plus parce que j'ai pas le même âge (*il rit*) … Après moi je suis une personne quand même, je me laisse emporter facilement, donc avec les années j'ai appris à gérer plus ça quoi.

**Fabian**. - Et du coup mentalement ?

**Fabian**. - Mentalement moi j'ai toujours besoin de quinze minutes seul..

**Martin**. - Tout seul ?

**Fabian**. - Ouais.

**Martin**. - Et tu fais quoi pendant ces quinze minutes ?

**Fabian**. - Rien. Silence. J'essaye d'avoir le silence dans la tête.

**Martin**. - D'avoir le silence dans la tête.

**Fabian**. - D'avoir le silence dans la tête, de rien penser.

**Martin**. - Du coup tu fais une sorte de méditation ?

**Fabian**. - Oui c'est une sorte de méditation. Et cette sorte de silence que j'ai dedans moi ça me.. parce que moi si je pense ce que je dois faire ça ne marche pas.. que le silence entre guillemets ça me pose et ça me met dans un état que je rentre d'une manière neutre là dedans. Parce que comme je dis des fois tout le monde a des problèmes ou pas de problèmes, des fois des excitations ou pas d'excitations, donc il faut descendre tout ça, pour se mettre d'une manière comme je dis neutre quoi. Enfin je rentre plus facilement comme ça quoi. Autrement j'ai plus de mal à me concentrer.

**Martin**. - Et avant la préparation, quand vous faîtes une générale comme tout à l'heure, tu es dans quel état un peu là ? Tout à l'heure y avait quelques répétitions en attendant Larbi. Comment tu décrirais ton investissement ?

**Fabian**. - Moi quand on fait des générales c'est plutôt comme repères quoi. C'est des repères généraux où je me situe, où je me rappelle – parce que bon je visualise souvent les vidéos, ce que moi je trouvais que je faisais pas trop bien – peut-être que je visualise les choses sur lesquelles je voulais changer quoi, améliorer. L'espace aussi, j'aime bien travailler sur l'espace.

**Martin**. - Qu'est-ce que tu veux dire par travailler sur l'espace ?

**Fabian**. - Eh bien, l'espace, c'est-à-dire où je me trouve, les dessins, je regarde où sont les autres aussi. Voilà quoi. Pour respecter la place de chacun aussi. C'est une remise à niveau, au niveau du dessin, au niveau de… après j'observe beaucoup aussi, des choses peut-être que je fais pas bien et que d'autres ont mieux, j'observe beaucoup, j'ai toujours observé d'ailleurs comme j'ai dit dans ce métier si t'es pas une éponge, d'une manière ou d'une autre… il faut être comme une éponge, il faut absorber, il y a toujours quelque chose à apprendre des autres.

**Martin**. - Du coup ces temps là ils servent aussi à ça peut-être ? Les temps de générales ça se te sert aussi à ça.

**Fabian**. - Moi ça me sert à ça oui.

**Martin**. - Et du coup c'est pas du tout un moment où tu vas à fond ?

**Fabian**. - Plus maintenant. Avant oui. Avant oui parce que j'ai une sorte de … ou alors quand j'ai pas clair les choses, quand je me sens pas sûr, je pousse plus, alors que c'est pas bien.

**Martin**. - C'est pas bien ?

**Fabian**. - Je pense pas que c'est une solution de pousser plus. C'est une sorte de « il faut que j'y arrive », donc il y a un peu le contre… enfin bon petit à petit j'ai compris que c'est pas ça la solution, c'est pas parce que tu pousses plus que tu vas faire mieux ; ça veut pas dire que tu fais rien non plus hein, je m'entends.. Mais ouais peut-être aujourd'hui pour aujourd'hui et depuis peut-être quelques années.. et puis même moi on me l'a dit déjà plusieurs fois : moi j'ai tendance à pousser quand même assez, et des fois bah j'ai pas besoin de le faire autant pour que ça se voie. Donc j'ai mis du temps à comprendre ça, pare que bon tu sais, tu fais un métier qu'on te demande du travail du travail, de l'amélioration ,et tout ça mieux mieux mieux, donc des fois tu confonds travail et travailler. Tu peux travailler 8h par jour à 100 % et finir complètement haché, je veux dire que le lendemain quoi t'en peux plus. T'es au même résultat et puis deux jours après tu vas repousser pareil parce que t'as pas poussé la veille alors que il faut que beaucoup plus tu travailles avec ça. Et puis te faire confiance plus ; que ça sortira, et si y a des erreurs y a des erreurs. Faut se permettre aussi de faire des erreurs. Moi comme je suis assez perfectionniste des fois je ne me permets pas de faire des erreurs, mais des fois c'est des erreurs secondaires que moi je les mets en premier plan. Mais ça c'est un truc psychologique de chacun.

**Martin**. - Si tu repenses aux spectacles de Rotterdam, est-ce qu'on pourrait genre rapidement pour toi décrire le chemin… si on compare la représentation à une espèce de chemin que tu traverses jusqu'à la fin, est-ce qu'on pourrait retracer à quoi ressemble le spectacle pour toi vécu de l'intérieur ? Comme si on était dans ta tête et qu'on le suivait avec toi ? Qu'est-ce qu'il se passe, qu'est-ce qui te conduit ? Tu vois ce que je veux dire…

**Fabian**. - Oui oui… bon moi après dans ma tête… Pour moi chacun on est tous pareil, on est tous dans le même… enfin je veux dire dans ce concept-là quoi, après c'est peut-être ma manière à moi de me défendre. Moi je le prends comme une sorte de… de la vie de tous les jours quoi. C'est une lutte. Là on parle de propagande de ceci cela, mais en fait moi je le visualise beaucoup avec la vie de tous les jours. Je prends des coups, je me relève, j'évite les coups aussi… Je m'appuie sur les autres aussi pour me relever. Des fois je ne m'appuie pas et je me relève tout seul aussi. Dans mon *solo* je me vois plutôt dans le désert : je ne cherche rien du tout, mais je me sens libre. Dans mon solo y a des trucs qui me piquent, alors ça peut être un scorpion, un serpent ou quoi que ce soit, et ces piques là c'est pas seulement animal, c'est les piques de la vie,

c'est quand on te « tic tic ». Et bon c'est pour ça que ma manière de bouger c'est une forme de serpent, j'essaye de me faufiler dans ça, et y a une sorte de liberté aussi. Comme si je suis dans le désert et qu'il y a que moi, et puis alors y a une sorte d'angoisse aussi, une sorte de liberté, donc c'est entre les deux. L'angoisse que je suis tout seul mais que des fois il faut apprécier des moments peut-être seul et se sentir libre, mais quand je dis libre vraiment libre.

Après à la fin pour moi, c'est des gens que peut-être je ne connaissais pas, que je connais dans la rue, on s'est rencontrés et y a une connexion. On a bu trois quatre coups ensemble et à la fin pour danser ensemble et pour rigoler tu vois. Alors qu'y a des cultures si différentes, quand il y a une connexion juste comme ça, sans se poser de questions - « qui est quoi », « t'es une religion », « t'as pas », « t'es quoi », « tu penses quoi », « t'es de droite t'es de gauche » : y a rien de tout ça. [...] Non pour moi y a pas de différence. Bien sûr qu'il y a une différence de vie, bien sûr qu'il y au ne différence de vécu, mais je pense que les gens ont envie de partager plutôt que de confronter. Et je pense qu'aujourd'hui pour aujourd'hui c'est ça le problème, la société et la politique veulent créer ces problèmes pour qu'il y ait des problèmes, et que les gens qui regardent la télé et ils croient ça et au final c'est eux.. on se met à part de ça..

Donc c'est bien pour moi dans ce spectacle de montrer que .. bah regarde on se connaissait pas, on est de cultures complètement différentes, y a pas besoin de paroles mais y a une connexion. Et je pense que dans la vie de tous les jours c'est pareil. Mais dans le monde qu'on vit aujourd'hui pour aujourd'hui plus personne ne croit ça parce qu'on nous montre pas ça, on montre le contraire, les différences : lui il est ça donc il est ça donc c'est pas bien, on est différents donc c'est pas bien. Tu peux être différent ,aimer le rouge et moi aimer le noir et mélanger le rouge et le noir. C'est complètement débile quoi. Pour moi c'est ça la manière dont je le prends. Et c'est la manière qui me fait que voilà, que ce ne soit pas quelque chose de mécanique, parce que si c'est quelque chose de mécanique alors pour moi on a rien compris alors dans ce concept de ce spectacle.

Et ça ne marcherait pas, je ne pense pas. Et je pense que même quand on se retrouve, et que tout le monde a un peu la peur de se rappeler, c'est là qu'il n'y a pas de connexion, parce que chacun essaie de se rappeler de comment se reconnecter tu vois, d'une manière… Et quand ça c'est fait, ça se fait automatiquement. Je sais pas si je suis clair.

**Martin**. - Si si… alors par curiosité, la séquence avec les frappes, comment tu l'abordes ?

**Fabian**. - Mais moi ces frappes pour moi c'est pas quelqu'un d'une personne que je sens ça, c'est la société…

**Martin**. - Ah non je parlais des frappes (frappe dans mes mains)

**Fabian**. - Ah le rythme ! Ah le rythme pour moi c'est l'union. A travers un rythme tout le monde peut s'unir, chacun à sa manière. Tout le monde suit le rythme de la vie. Je veux dire tout le monde suit le même rythme d'une manière ou d'une autre. Pour moi c'est le chemin. Si tu

cours avec des personnes, tu vas suivre celui qui est devant, indirectement. Et pour moi je pense que le rythme et la musique réunissent les gens automatiquement : quelqu'un joue ,tout le monde se réunit ,va voir ce que c'est. Ca se fait.. c'est un truc automatique… donc pour moi c'est la même chose.

Que les frappes, quand je disais les frappe,s pour moi c'est un peu la vie de tous les jours et la société qui nous donne ces coups quoi. C'est pas quelqu'un de précis. Pour moi c'est les coups qui voilà quoi… et tu prends des coups, et des fois tu comprends pas pourquoi. Et tu te relèves quoi. Mais des fois malheureusement il faut prendre des coups pour comprendre. Malheureusement.

**Martin**. - Je me posais des questions par rapport à la manière dont tu enregistrais finalement la chorégraphie, dont t'arrivais à t'y remettre dedans. Et ton imaginaire ou ça ça t'aide à te remettre dedans ?

**Fabian**. - c'est-à-dire ?

**Martin**. - En fait je pensais derrière à la notion d'organicité. Est-ce que ça te parle comme notion, un mot que tu utilises toi ?

**Fabian**. - Pas spécialement.

**Martin**. - Pour comprendre la logique d'une séquence…

**Fabian**. - Non c'est peut-être un peu personne ou un peu égoïste, mais moi de me remettre dedans ça me fait sourire, ça me fait un bien-être, un bien-être intérieur. Je vais faire un entraînement, et après un entraînement je vais avoir ce bien-être. C'est ce qu'on appelle la passion peut-être/ C'est de sentir que même quand je suis hyper fatigué, même quand je suis haché, je sors de là et je suis content. Je préfère que si j'ai rien fait de la journée.

**Martin**. - Pour continuer un peu là-dessus, comment tu sens ta relation aux autres ?

**Fabian**. - Moi je connecte beaucoup avec le regard. Je regarde. Je regarde sans regarder, mais je regarde.

**Martin**. - C'est-à-dire ?

**Fabian**. - Je vais pas te regarder comme ça (fixe), mais mon regard va passer par toi. J'ai beaucoup ça.

**Martin**. - Avec les musiciens pareil ?

**Fabian**. - Ouais ouais, toujours..

**Kaspy**. - C'est ce que j'ai toujours constaté, et je sais savoir quand il a du feeling pendant qu'il fait son solo quand je chante, et je sens quand il est content quand ça marche et quand ça marche pas je sens aussi.

**Fabian**. - Mais ça je sens de suite quand on est pas aussi ; si je vois pas Larbi, s'il est pas dans son état. Je le ressens vachement les énergies des autres je ressens vachement.

**Martin**. - Et tu peux me parler de ça ? Comment ça se manifeste en termes de sensations ?

**Fabian. -** Quand je ressens comme ça quelqu'un qui va assez mal j'essaie de l'amener avec moi quoi, peut-être sans mot, sans rien. Je pense que c'est ce qu'il se fait mutuellement. Comme je peux être hyper fatigué et [Larbi] va chanter d'une manière qui va me faire oublier que j'en peux plus que je suis fatigué il faut que je respire. Après bon moi je suis vachement les énergies, quand les énergies sont bonnes je sens très très vite.

**Martin**. - C'est au-delà de la vue ?

**Fabian**. - Oui quand Larbi n'est pas bien je le sens de suite. Rien que quand il rentre dans le théâtre. La manière dont il dit bonjour je me dis « oui ou non ». Et donc peut-être dans la manière de.. parce que bon c'est notre chef quand même hein… donc des fois oui ça ça me stress, mais des fois je sais pas comment il va arriver. Mais tout le monde a droit, je veux dire c'est sa vie, i la dix mille choses, et des fois j'ai envie de l'aider pour qu'il sorte de cette mayonnaise qu'il a dans la tête aussi quoi. Mais c'est pas facile hein… c'est pas facile parce que c'est Larbi, tu peux pas rentrer.. il faut que tu rentres avec des pincettes hein.. parce qu'il se laisse pas.. si lui il veut, il va le faire par lui-même, s'il veut pas c'est rien contre toi il faut pas le prendre personnellement non plus. Mais des fois c'est plus une aide que j'ai envie de porter parce que je sens des fois la tristesse. Mais ça c'est moi c'est mon avis à moi hein… c'est pas que de la tristesse, j'ai l'impression qu'il se perd, avec tout ce travail des fois j'ai l'impression qu'il n'apprécie pas tout ce qu'il fait. Et ça me fait de la peine parce que je pense que c'est un très grand artiste et une très bonne personne. Enfin moi je n'ai rien à dire de lui, que du bon. Après que chacun ait son caractère nana c'est normal. Mais je pense que ça se fait mutuellement. Même lui s'il voit que c'est pas trop un bon jour il va pas me faire « aller Fabian gnagna », mais il va me faire la façon que moi ça me fait sourire. Je pense que c'est la même chose avec tous. Voilà.

Mais ça s'est créé automatiquement entre les musiciens et les danseurs tout ça. Et je pense que c'est ce que Larbi cherchait vraiment. Il avait besoin de se sentir aimé et qu'il peut donner aussi. Je pense que *Fractus* en fait ça reflète un peu ce qu'il est Larbi, complètement, aujourd'hui pour aujourd'hui. Même s'il ne va pas le dire, mais je pense que oui. Il avait une sorte d'envie de crier, de faire comprendre, et il l'a mis par rapport à ce qu'il se passe dans la vie de tous les jours aussi. Je pense que c'est une personne très sensible à tout ça.

**Martin**. - J'avais une question par rapport aux musiciens.. plus précisément par rapport aux différents rythmes, difficultés par rapport aux différents rythmes ? Quelque chose de singulier ?

**Fabian**. - Tu dis pour rentrer dans la musique ? Je pense que ça se fait naturellement… J'ai pas une manière spéciale pour rentrer là dedans, je me laisse plutôt porter par les musiciens. Parce que les musiciens aussi, chacun a comme nous danseurs, tu peux te casser la gueule un jour et un jour ils peuvent faire pas une erreur mais jouer plus vite jouer moins vite, et il faut aussi savoir prendre ça, il faut pas que tu sois mathématique « oui ben aujourd'hui c'était moins vite alors ça va pas du tout hein ». Il faut aussi apprendre et c'est ça qui est bien aussi.. Par les erreurs que tu peux faire quelque chose de bon quoi. Le mot erreur j'aime pas c'est pas une erreur c'est juste ce jour là tu joues plus vite, tu joues moins vite… Ca dépend quoi. Mais des fois je pense qu'il y a plus de connexions que d'autres quoi, des jours il y a plus de connexions et des jours moins, mais ça c'est la vie quoi ; c'est impossible qu'on soit tout le temps connectés 100 %, ça serait trop facile sinon la vie comme ça.

**Martin**. - Et du coup quand ça ne se passe pas tu dirais que c'est à cause de quoi ?

**Fabian**. - Non je mets la faute sur personne.

**Martin**. - Y a pas de facteur pour toi qui joue particulièrement…

**Fabian**. - Non pour moi quelqu'un peut avoir eu une mauvaise journée… je suis pas dans sa tête, il a le droit. Après, quelqu'un est mal dans sa tête et veut me faire chier, ça c'est autre chose, mais ça c'est jamais passé, enfin ici à *Fractus*. Et y en a quand ils ont mal jour ils font profiter que c'est un mauvais jour.. je l'ai vécu ailleurs mais pas ici. Et moi quand je suis de mauvaise humeur, peut-être quand je vais là c'est une manière d'être moins de mauvaise humeur. Parce que personne n'a la faute que moi je sois de mauvaise humeur. Je dis tout ça parce que je les ai faites les erreurs avant dans ma carrière. des fois il faut marcher sur la merde avant que tu comprennes que c'est de la merde.

**Martin**. - Est-ce que la scénographie elle te raconte quelque chose toi ?

**Fabian**. - Oui pour moi c'est la construction de… s'il y avait une carte qui représente le monde, des formes cassent des parties pour les reconstruire, et on les re-casse, et on les re-construit… Et au final tout est un puzzle quoi dans la vie. Tout peut se casser et tu peux tout reconstruire aussi. Pour moi c'est tous des unions, c'est la carte de France, la carte de l'Afrique, ça fait une sorte de construction, et en fait on est tous pareil, on représente tous un triangle. Où est la différence ? C'est la même.

Mais pour moi, quand même, j'aime l'idée, mais pour moi, comment on les bouge, c'est mathématique, et ça j'aime pas. Mais on a pas le choix. C'est-à-dire que quand je bouge les trucs je sens rien. Je le fais parce que je dois le mettre là, là le mettre là. Mais c'est difficile. J'aurais aimé, peut-être en le faisant, de sentir pourquoi j'enlève ça. Mais la manière dont s'est construit

faut que ce soit mathématique sinon ça marche pas. Mais ça fait partie de l'art aussi. T'es obligé de faire un truc technique pour que ça marche ; autant pour la lumière… donc c'est difficile quoi.

**Martin**. - J'avais une dernière question sur le souffle et l'air. Quand tu danses, quelle attention tu portes à ta respiration ? Et d'autre part, à l'air qui est autour de toi ? À l'espace ?

**Fabian**. - Mais en fait je vais te dire, oui je fais attention à la respiration pour vraiment canaliser le corps ça c'est clair, la respiration c'est très important.

**Martin**. - Canaliser le corps tu veux dire ?

**Fabian.** - Si je me laisse emporter parfois par l'émotion, et bien automatiquement ça monte ça monte ça monte ça monte et pour ce qui vient après, je suis … [ses deux mains s'écartent, l'air de dire « fatigué », « vidé », « rétamé »] … Mais des fois, ce qui est magnifique aussi, c'est que j'en peux plus, et juste par ce que je ressens, que ce soit dans mon solo ou nana, y a tout qui disparaît. Je ne suis plus essoufflé, je ne suis plus rien. Mais après voilà moi ce que j'appelle vraiment être en transe avec ça ça n'arrive pas tous les jours. Je suis à la recherche de ça, je pense que dans ma vie je l'ai vécu deux trois fois vraiment, de danser et de même plus savoir ce que j'ai fait tellement je suis parti je sais pas où mais je suis parti loin. Et c'est génial. Et je pense qu'une fois que tu l'as vécue, t'as envie de vivre ça tout le temps mais ça peut pas être tout le temps, c'est impossible. Mais c'est vrai qu'avec les années je suis plus sur cette recherche, de chercher ça, que sur la démonstration quoi. Quand t'es jeune c'est plus sur la démonstration, regarde ce que je sais faire, regarde je le fais bien… même pour toi-même quoi, c'est « regarde j'ai réussi ». Mais peut-être que pour toi c'est « wow j'ai senti », « wow j'ai pas senti ».

**Martin**. - Et du coup par rapport à l'autre partie de la question sur l'air… je ne sais pas si c'est quelque chose qui te…

**Fabian**. - Ah moi l'air ça me parle beaucoup. L'air et l'espace. Plusieurs fois dans le spectacle je lève la tête, je regarde, je vois même l'air qu'il y a sur la scène. Le public aussi, cette distance ou cette proximité : des fois je les vois si près et des fois j'ai l'impression qu'ils sont hyper loin, j'ai l'impression que je suis tout seul. Mais j'aime avoir cette sensation d'être seul. Je me dis « c'est vraiment pour toi que tu le fais, c'est pas spécialement pour le public »

**Martin**. - Quand tu dis seul, c'est sans tes collègues qui sont le plateau ?

**Fabian**. - Non, avec mes collègues, mais… mais j'aime, même si je suis entouré, me sentir une forme de liberté pour moi. Ca dépend des jours.

**Martin**. - C'est drôle, parce que dans un spectacle comme ça où vous êtes toujours ensemble, comment t'arrives à te sentir seul ?

**Fabian**. - Je pense qu'on est ensemble mais… tu peux être ensemble dans la vie de tous les jours, mais ton truc psychologique t'es seul. On peut te dire, on peut te donner des conseils, mais c'est ta tête qui a décidé, c'est toi qui décide. C'est ça quand je parle de ça quoi. Quand tu dois prendre une décision, c'est qui qui la prend pour toi ? C'est toi qui la prends pour toi. Quand tu dois avancer, quand tu dois te relever, c'est toi qui te lève. Même si on t'aide à te relever, si tu ne veux pas te relever tu te relèveras pas. Pour moi c'est la même chose. Donc quand je dis j'aime bien être seul, c'est que j'aime bien pouvoir me relever tout seul, même si l'appui des autres et très important, et que c'est ça qui me donne aussi la super bonne énergie, de les sentir… Mais… ta vie c'est toi et la vie quoi… Personne d'autre. Le jour où tu lutteras parce que tu seras malade ou quoi, c'est ta vie

Mais bon, moi, comme je me répète, c'est ma vision de … et peut-être qu'aujourd'hui pour aujourd'hui pour moi avant la danse c'est la danse et la vie c'est la vie et aujourd'hui en fait je me rends compte que c'est la même chose. Il n'y a rien de l'un sans l'autre. Et par rapport à ce que je vis dans la vie, c'est peut être des chemins que je trouve dans mon travail, et ça me donne des questions et des réponses. Ca me fait me poser des questions que peut-être je me posais pas avant. Ou ça me fait me rendre compte qu'en fait la connexion entre l'art et la vie de tous les jours, que y a pas de différence en fait, on respire l'art peut-être tous les jours peut-être même dans ta salle de bain, et voilà. Parce que des fois on met que l'étiquette c'est comme ça. Non l'art c'est quelque chose de naturel qui se trouve peut-être dans une rivière, et juste le son de la rivière c'est de l'art. L'art pour moi c'est pas quelque chose qu'on construit spécialement. Après bien sûr il faut que tu aies un nom.. je veux dire je pense que l'air, chacun dans les vestiaires, lui on l'a mené on lui a dit d'en faut tu seras champion.. mais au fond c'était la même chose, c'est ça et c'est pas autre chose mais c'est une grande chance qu'on a, et malheureusement toutes les personnes n'ont pas cette chance, ils sont obligés de faire un travail même qu'ils aiment pas pour vivre, et donc ça c'est plus qu'une grande… peut-être que je serai jamais riche mais je me lève heureux et c'est déjà… énorme.

**Martin**. - Ma dernière question, si tu devais toi donner une définition de la notion d'énergie..

**Fabian**. - La définition de ce que c'est l'énergie en général ?

**Martin**. - Toi quand tu travailles au plateau…

**Fabian**. - (*silence*) Je pense que l'énergie c'est… (*silence*) Mais l'énergie pour moi peut venir de plusieurs choses. De la vision, de ce que tu vois, de ce que tu entends. des fois même avec le silence j'ai une énergie hyper profonde. Ca peut être très vaste. Mais je me rappelle, je me répète pour moi l'énergie aussi ça dépend de comment tu la conçois dans ta tête hein. C'est pas quelque chose que tu dois chercher, pare que ça se cherche pas, tu l'as autour, après c'est toi qui va la faire réveiller ou pas. Si le jour t'as pas d'énergie t'as pas envie et bah tu vas pas entrer si toi tu veux pas. Et on devrait faire ça des fois de se laisser porter… Mais des fois il faut se protéger quand l'énergie est pas bonne, il faut pas que tu te laisses rentrer dans cette énergie là,

faut que ce soit intérieur, que tu canalises.. des fois il peut y avoir tellement de merde autour et toi être bien quoi… et le contraire. Voilà comment moi je canalise l'énergie.

**Martin**. - Eh bien… merci beaucoup Fabian !

**Fabian**. - De rien.

# PATRICK 'TWOFACE' WILLIAMS SEEBACHER

# « Trajectoire d'interprète »

réalisé le 20 juin 2015 à Barcelone

dans le hall du Graner à Barcelone

**Extraits choisis**

**Professeurs**

**Patrick. -** I had not a real teacher, but I had many people who told me how to dance, how to create the style that I have right now. But it took a time to understand that I am not searching for a style that is… that already exists, but more to search for my own unique style. So I took a lot of things from many stuff and I put it to my own.

**Martin. -** And how did you choose the styles your are working on ?

**Patrick. -** I try – some styles are not feeding my own personality, form example I'm not like moving so much in the space, it's difficult for me, I'm more like creating a space around me instead of using a lot of space on stage and, I can do that too but, I learn it really late, so I realized that house and a lot of footwork based dances I'm not so much interested in, I like a steady, compact dance style, so that's why I choose a lot of angles, tutting, toy-men, also a lot of three-dimensional movements, so I can still have big motions, even if I'm not moving a lot in the space.

**Ecriture**

**Patrick. -** A battle… if you win a battle, you have danced seven minutes all day.

**Martin. -** Seven minutes ?

**Patrick. -** Yes, you've got three rounds mostly, and the qualification. Each round is one minute, so.. that's not what I want. I've got too much experience, too much material, too many moves, too many combinations, ideas, creativity.. that's not fitting in seven minutes. So yeah.. I prefer to say myself I will focus on theater and on videos.. and through videos I got to Larbi.

**Martin. -** Was it like a challenge for you to work with Larbi ? What did you expect ?

**Patrick. -** Well.. First, before I came here, I was a little bit scared, like I can't come up with the things he'll probably want from me. And then I told myself that if he is interested in my style, I have to just keep my style.. and.. be the person that I am. I also had a work in progress with him in Japan before I came here, and he was really interested in the techniques and concepts that I have, and I was impressed by his personality. So I was quite relaxed when I thought about this.

Now I try to figure out where can I place myself to the piece. The other guys have worked before with Larbi, I'm kind of the new guy, so they know the progress, the process. The first days I was like a little bit more looking, and kind of now, I'm figuring out that they all work on something all the time. Now I've got the feeling for it, and I started today to try to get something from myself too, because I'm continuously like.. what can I brought, create.. ? I really like the creative part.

**Le style comme approfondissement**

**Patrick. -** I will change my style a lot during the time, but I hope I will always stuck to the things that I really love and that I've really worked hard on it because it's part of my progress to become.. to become what I am. I don't feel that [bad]about the things I get stuck for a long time, I feel actually very good and I can always work on quality, being more precise on the speed control, on musicality, on tempo, on these little things that I can always try to get even more better.. there is always like… you never perfect them […] I'm stuck to tutting, and I will probably do tutting until the end of my days but if I love it like I do right now then it's okay for me.

# « Expérience de la scène »

réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone

dans le foyer des loges du Mercat de les Flors à Barcelone

**Martin**. - In our first interview a few months ago we talked about your career and now the interview will be more focused on your experience as a dancer on stage. I would like you to talk a little bit of the different steps of the integration of a choreography. And my first question is how do you proceed to embed a movement..

**Patrick**. - I don't know how much answer this question with the *Fractus* movements because Larbi went in certain terms to say that maybe you give your view on something from there and something from there but in general it's like… I have so much inspiration from different forms of… the commercial, from animation, comic figures or whatever. So I've always a little world I can imagine a certain character a certain style or movement or ability. So… in a period of a time I create a lot of movements that could relate to this character or this ability (not disability), this specific ability. And actually for me a problem is that most of the time I have too much ideas or movements that I can come up with. So for me it's more a problem to choose that that's the right move and keep the focus on one specific move. I have more a problem that I have too much material rather than not enough.

**Martin**. - And when it's not about creating but integrating like in *Fractus*, for example with Dimitri's material… how do you proceed in this case ?

**Patrick**. - Well for me it's just a matter of time because a material, a movement material actually I get it really fast – that's what I think at least – and for me it's a different thing to find the right quality and the right timing the right motion for other movements that I'm not so used to. I think this is only a matter of time when you can repeat and figure out what is the person doing different in the movement. But for me it's actually really easy to do certain materials. I know my weakness is turning and jumping.. none of my teacher have dedicated in these techniques. So on the floor, I'm not very use to it, but I've done some break-dance so it is something similar, there is some things in common. It's also with other movements when Larbi did some something from the ballet dance… we have similar isolations, the popping dance, so it's not so difficult, it's more about how to get the same flair, the same spice that lead us. It's more details, it's more character wise..

**Martin**. - Can you describe an example of that of small details ?

**Patrick**. - Yeah.. especially Larbi has the background for more smooth movements which are really like relaxed and my smooth movements are really controlled. There is like a thin different that you see. One movement is really relaxed and I'm doing it really tensed and I'm always try to be in the same height and length of the movement and he is really « ok I just feel it and I'm flowing like water ». I'm more like trying to isolate and figure out where which movement comes in which time.

**Martin**. - What do you feel when the movement material is somehow resisting to you… when you don't get these mails details, when you don't manage to find them ? Maybe for the jumps…

**Patrick**. - Ok. Actually if it is a piece like this, I feel like I just have to do it and after a while to adapt to it. Even if it's different I think in a piece like this where you have five different characters, so different characters, it is not so bad to have it like not exactly the same way, but you try to do it as much as possible. It's a good example the *jumpings*, I do it much different, also because I use different techniques. They are like really loose and I'm more like a person who works with arms and upper body, so they have more strength and more control in legs that I probably have or they adapt to it really fast. For me, material-wise or the choreography-wise, it was not so difficult, but approaching it in the same way with the music I don't do it the same. But as I said, *Fractus* is so – how would you say – virtuosity ? There are so many different characters so I think.. each one has to try it to understand which way it should go but still shouldn't lose its own personality. it's difficult to have it in balance but I cannot be like ok I cannot do it exactly the same way.. no I have to get mad. Usually I try so settle I say ok with the time it becomes better and better.

**Martin**. - Yeah so you feel free to do some variations…

**Patrick**. - Yes definitely. Otherwise I wouldn't be me I would be exactly a copy copy, like identical, it would be too mechanic too much like 5 people looking exactly the same … It might be good for some shows, for some commercial shows where you really need to be on point, it's impressive, it looks awesome, but on a long piece like that it lose the magic and the flavor of such a big piece…

**Martin**. - You were talking about the different technique to do the *jumpings*, could you describe it ?

**Patrick**. - Usually I use a technique from house or certain steps movements from popping.. what they use is more like an African style where they're more like really get loose and I'm more like focus and more like hip hop flow that looks a little more like not so loose, loose in a different way probably, but they are really like « ok I just do it » like Larbi especially he is really free to do it, I'm more like I do this and they more like « po po po po » and I'm like… So it's kind of the same rhythm but they are more relax and I can definitely feel this especially in this part.

**Martin**. - Maybe the second part of the interview.. I would like you to think about yesterday show. If you want you can close your eyes to remember that show and I just let you a few seconds. (…) And now keeping this memory strong, could you describe you experienced during this show ?

**Patrick**. - For me first of all it started different in my warm-up.

**Kaspy**. - Bonjour !

**Patrick**. - *Bonjour* ! Yesterday I didn't feel like really warm but I felt that I really want to warm up because a day before that I had this problem with warming up and keeping like this injury in my leg, so I did too much movements that were not so controlled. So I was more warming up trying to feel and get in the group, so I definitely felt different than the shows before and probably other shows. I use to do it when I was younger to not really warm up because then it's most of the time not so pressured and really free and you get warm during the process of the show. That was not such a good idea because later came injuries sure but.. on the other side I can tell that some of my greatest past performances were when I wasn't warmed up or when I was kind of too late and was like « okay, yeah let's do this » and didn't thought so much about what was going on.

Yesterday was – I don't know why but – similar, was really like ok I dance and I don't think about how to stretch this part how to stretch that part, so while stretching I visualize more the show and what I have to do. And when I do this I get a little more pressured, not really pressured but a little bit more pressured than I usually have. Yesterday there was not so much pressure. Usually I'm thinking I have shift on that better or this better, but yesterday was especially like « I did it » and I was like ok, now I did it and it was ok. So it's a little bit difficult to have different states in the piece because I was like, it was a performance where I just went through and did it like « ok I don't need to pressure myself I just do my thing ». I could tell the day before where I was more like « ok I stretched and I had this really trouble with the feet and I was really thinking about « how I should do this part, how should i do this part ». So from the first solo I've felt like « ok it's not working as I want to ». So you get a little bit like… a shaking inside of certain movements. And then later I went outside for certain part and I was like « oh shit, how… I have to figure out how to use it the best way ». So slowly, step by step, it becomes better because I realize I can use another part of my foot instead of my toes, but then in the other side at the end it was really.. I was really exhausted I felt like « ouuuh it was a hard show and I'm really tired from it ». So you can see how small details can make difference in a complete show.

**Martin**. - So yesterday what did you think about when you were dancing ?

**Patrick**. - Yes actually like I didn't, like I said, yesterday I didn't thought about it I just did it. There is certain things that comes up when you do movements and think about movement is like the difference is sometimes… actually your body knows what he does, what he has to do

because we did it already for a half-year. And when you don't think about for example the clapping, I make no mistake at all I'm just feeling it and it's musicality wise, and rhythm wise, it's nearly flowless. But when you start to think about it and say « ok now it's the clapping, am I in the right positions ? » And then more of these things come up and you had them together, then you start to make more mistakes and you try to cover mistakes, this is where you get inside a little more tensed up. So I feel like I said I feel much better when I'm just doing it and feeling it because the body knows what he's doing, he really knows the movements.

**Martin**. - Yeah so you're really focused in your bodily sensations ?

**Patrick**. - Yeah definitely..

**Martin**. - And are you using your imagination ?

**Patrick**. - I use a lot of imagination in the creative part ans the remembering part, how to remember certain phrases, try to do a visualizing on how to see it from an out-scenic person and how to see it from the person being dancing right now, which is the feeling when I for example do like (*il commence les frappes*). I can really see my hands, I can see my hands and feel. So a lot of fuse whee I see like ok this should be like this or should it be like this or should it be like that. So you have a certain range and perspectives to see these movements, and to see the person doing like ok « ta ta ta ta ». So with this kind of technique – I call it technique – I realize that I'm really fast with learning movements because if you have a gap then you can go from other perspectives to close the gap and then continue. But like in the piece it's like (*frotte ses mains*)… it's going… if you think too much or imagine then comes this more things adding up and you get this tension.

**Martin**. - Yeah.. and is there any difference between acting and dancing ? For example during the shooting, this is maybe more acting… in this part, I know that Larbi sometimes asks you to imagine the bullet… do you… is it this kind of small things that you avoid ?

**Patrick**. - Actually I don't think about the shooting itself, what I try to imagine a kind of bullying, bullying a person and really like fighting you, and I think there is different… people imagine it differently ;.. Some people imagine the shot itself, for me it's more like « ok I variate shooting like this, shooting like this, ... » I have the bigest variation of using the guns so I all the time think of the gun I also think that I get a little bit stiffed and I try to avoid that so I think more about.. how do I shoot this person in the moment ? And this is all the time a little bit different. I'm honest, I'm not really good in acting acting when it's about myself. You know I have the first part when I really have to imagine or feel like this kind of pain thing and… so this is like, this is a feeling that comes from an image or I had in the beginning, like to have people from war, from these cruel pictures from whatever or that Larbi was showing us, and trying to be really like part of it but also to go around of it and being scared. And when you have the picture there is automatically a feeling coming with, and I keep not the pictures I keep the feeling. So to imagine for myself ok this feeling is more like « pfouuu ». For me it's more

difficult to feel like « ok I act with you and you be… » Sometimes it's a little bit different, you have to get inside : « Ok, I'm a bully now, I'm a person who wants to do something really bad ». That's a little bit more difficult when I'm in relation. It's more difficult than being like « Ok I'm that person I shoot everybody ». If you have a focus person and you really have to bully it, it's really more difficult because you have to stay in relation. So if he's like : « Oh I don't care if you bully me », then I would be like … (*il regarde de côté et lève les mains au ciel*) That would be totally off. So it depends on the relation

**Martin**. - So during the first sing, you talked about inner feeling that generate movement, so do you feel a kind an inner movement, I mean, movement inside or in your body..

**Patrick**. - Sorry one second can I do… […] sorry.

**Martin**. - I was talking about a way that a feeling can generate a movement.. can you just talk about this process ?

**Patrick**. - Actually I think that's it's something that comes by itself when you allow it. I think most people have problem, if you are anger inside or be pissed of and be like I cannot move, but anger can be such a great impulse to move, so… It can be… I think each feeling if you talk about feeling can be a movement and it can represent your, for each person a different movement. So it's really difficult so… That's why I said I had this kind of image given by Larbi that really was like: there is one person there, there is another person they are dying I'm in the middle of them. So there is movement when you have like « ok » you understand there is something like oh shit… and the relation is if you just do this like « oh that's really bad » or if you really like feel it and say like ok « what do i have in my hand » and really like this. This is movement for me. When you are just lifting something it's only movement, when I do this it's character it's dance it's motion, that's how I dance, how I see dance.

Everything can be move but if I put something inside I really think like… it's only… it is very different when I'm just really that, it can be also interesting to be like « ok there is that feeling ». If it is only movement I can shake your hand and say like… How can I add this little thing more that it becomes dance. So certain we say in Germany « motorek (*transcription très incertaine*) », I don't know the English word but this movement is like picking up something and how we pick it up is like.. can make it interesting movement or not. If you just grab it and go away then it's not interesting but if I grab it and feel like ok I grab it little this and there is an idea behind it and then it becomes something interesting for people.

Martin. - And there is a word that you don't use and others use a lot, it is energy. I would like to know what does it mean for you or why you don't use this use, it doesn't mean anything for you ? Or what kind of definitions can you give to this word ?

**Patrick**. - Energy ?

**Martin**. - Energy.

**Patrick**. - Well for me everything is energy, that's why for me this is just a big word that I don't.. I don't use it because it's not so specific. When I use it's ok energy can be like acceleration of a movement, but a normal can already have energy, when you lift something there is energy so for me it's too vague that's why I probably don't use it that much.

**Martin**. - So when the other dancers use that word you have to translate or to precise ?

**Patrick**. - If I really need then I ask about it… But don't get me wrong, other people talk about energy it can be spiritual energy it can be movement energy. For me it's in that form vague because you cannot describe it and I mostly can always describe what I try to tell. So it's a little bit like okay, for most of people it's this, it has a certain pattern, but for me it's just… I feel like ok it's everything. Everything is energy.

**Martin**. - I remember one situation in Antwerp you were working with Dimitri on the floor material, and he said – I don't remember exactly – where you have to find the energy to do the movement on the floor. And at that moment I was wondering how did you translate or not this indication…

**Patrick**. - For me it's.. like I said… when you lift something it's energy, for me I would use another word, how to put energy in way of force movement, or in balance, or in weight shifting. So I would translate in a formula where other people would be like « ok the energy goes that direction », but for me it's vague I would translate into like « ok you shift your weight and give it, there is an impulse that you can go a certain direction ». So I realize this is my difference. I really do movement analyzing to understand. If I pull something, then it doesn't mean… it's not pushing. (*il met son bras droit à l'horizontale, et le déplace vers l'avant*) The thing is: I pull it there (*il montre son index*), but I push it here (*il montre son coude*). I really try to understand differences. When I look here, I pull on something, but when I look here I can do the same movement but I push it away. So it's also where my focus is, and then you have the "same" movement. And some person say « you pull it away » and the other person say « no you push it away », and I'm like « ok you have to be clear ». If I look here for myself it's pulling and if I look here it it's pushing. So it's really clarifying what I do. It's also why most of the time I can explain my movement. If you want to do this movement, first of all, give your weight, more tension or weight on the left side before you turn on the other side. With a flow it's okay but, it's like this and then you give an impulse to go on the other side. Also I'm too much of a formal person if it's about a routine or a choreography and then later you can say put your motion. Where people say « ok you have to put your energy in this direction » for me it's like « ok, ya, the energy goes there ? » I figure out my own way to do this.

**Martin**. - Finally I have a question on an another common term which is « presence ». How do you define it how do you understand it ?

**Patrick**. - Of a performer ?

**Martin**. - As a performer. What do you do to be present, or does it mean anything for you ?

**Patrick**. - Actually for me it's easy to be present because my character always has a facial story. Like you see in the beginning like you see in the end, you always see the expression of my face so there is presence because I have feel this. If people want to follow and want to understand my world, the presence and the interest connects I think, I hope so. But I think there is some people who don't want to be present. I'm sure that there is people who can shot down their presence and can do just something. But for me it's never like this I always want to be sure what I'm doing so.. If you have clear what you do and how you do it, then you have a presence automatically. If you're clear in your movement, there is always movement. So some people are really like to take something and no presence at all, not even sneaky not even like this « ok I get it », they just take something and walk away there is no presence. But I'm always sure when I want something I take it or « can I take it » or whatever and I take it and then there is presence. It's like how clear are you with yourself, that you automatically have a certain presence. I can understand on stage it's sometimes like this presence of being like not clear, how should I enter or leave the stage, or enter or leave the choreography because some people are just like « ok it's done I go ». but I think it still needs a transition, it still needs a fade out of « ok there was something and now I'm not part of it, I stop it » And even if I have to enter again I'm like visually connected to the other guys doing the choreography and not just go out and be … … and then I enter again and I lose all the presence. Maybe on certain part it's interesting but then I really separate myself of the all piece and I think it's better if you stay connected even if you visual wise it's really interesting, it gives the presence.

**Martin**. - Thank you very much Patrick

**Patrick**. - Thank you !

# SOUMIK DATTA,

# WOOJAE PARK, SHOGO YOSHII

# « Expérience de la scène »

réalisé le 17 janvier 2016 à Barcelone

dans le foyer des loges du Mercat de les Flors

**Martin**. - Thank you for accepting this interview. Maybe to start this short interview I would like you to remember yesterday's show, what did you feel at this moment. I just let you a few seconds to do this remembering. (...) And now, keeping those memories strong, I would ask you if you could just describe the states that you experienced during this show.

**Shogo**. - For me it was not bad... hum... some moment just I did small mistakes. That is my memory now. But the whole show I felt good. Yes.

(*silence*)

**Soumik**. - Guys answer the question go !

**Martin**. - Maybe you can...

**Soumik**. - Ok. So for me I felt the energy was really low before we started, everyone was like very low, like... it's the fourth show, so there was something kind of.. I don't know... everyone was kind of a bit sedated. And then.. and the when we go on stage and it started, I felt something changed, like the energy was quick magical right from the beginning. So there was a point where I felt like... yeah we were recharging, and this is why... There were accidents that happened, and you can't compose that. On some nights it happens and others it doesn't happen. There is a movement that goes with a sound and it's an accident. But on one side you could say it's an accident, and on another one you can say it's the team connecting. So... maybe it's not an accident, it's like a subconscious connection. So I felt that happened yesterday, and I think it was a strong show

**Martin**. - When you are performing or singing ? What are you thinking about at this moment, when you are playing or singing ?

**Shogo**. - It depends on the scene. It's difficult to say.

**Martin**. - Can you choose an example ?

**Soumik**. - *Seya seya...* (*paroles de la chanson de Woojae lors du trio*)

**Shogo**. - *Seya seya* ?

**Soumik**. - So this is the scene where they are doing these waves, it's after the fight scene they are are doing these waves. And it's three dancers coming together. The idea was that the three dancers will come together and we were all singing as well so it's three voices also overlapping. People have mentioned this actually after the show they always say that « how do you combine all these voices ? » It's an example of how the layer really works. But… what are we thinking…

**Shogo**. - Staying in tune (*ils rient*)

**Soumik**. - Singing in harmony !

**Shogo**. - I don't know sometimes, yesterday is Saturday, so the audience is little bit more warm, in my feeling. So some moment we can take our time, some moment we can push more, some time I feel the audience, some moment the musicians each other.

**Martin**. - What do you feel when you feel like the audience ?

**Shogo**. - A bit more like how do you say more relax, but I don't know why… It depends on the day, it depends on the place. If I talk about yesterday, actually it was a bit more relax, so I could enjoy more.

**Martin**. - I'm curious about… do you use your imagination when you are on stage ? Or are you telling you some narratives when you are on stage or not at all ?

**Soumik**. - (à *Woojae*) Do you want to answer ?

**Woojae**. - It's difficult.. in English…

**Shogo**. - Yes.. in English…

**Woojae**. - Sometimes I feel during the show… We are musicians, we play a fix music, we set music, but we have a little… we can have some… improvisation. These moments : one day I try something, one day I try another thing, but it really works with dancers. If I do this, they change move ; another day I do this, they change move. Very interesting things…

**Soumik**. - Yes I think that's really special about this music because it is set music but everyday I change a lot (*laughs*)... yeah some days I change maybe too much. But the point isn't to find like the ideal. The ideal will shift with where you playing, how they're feeling, how their mood is on the day. Like… what did they eat for dinner or didn't eat… You know, everything changes, so there is not ideal. So it's not like you are improvising in order to search for the perfect. You

know everything changes so there is not ideal, so it's not like you are improvising in order to search for the perfect. There is no perfect but you.. it's basically alive that way

**Martin**. - Woojae you talked about the dancers, how your music can change how they dance, but what do you do to connect with the dancers… are you just looking at them or.. what's happening between you ?

**Shogo**. - Feel.

**Martin**. - You feel ?

**Shogo**. - Just, yes.

**Soumik**. - Of course, yeah, feeling.

**Woojae**. - Same timing, so many information together come to me. First, look the dancer and listen other musicians and also for example two guys dance front here, some guys preparing behind, the have some happening or not, everything same time in my brain and then I try something. For example two days ago, in the monster's scene, harmonium has a problem. Short moment. So… That moment he just keeps playing the harmonium but… no music. So maybe one or two three seconds, I think everything I played, I played my *geomungo* but it is okay now or not if I do this, and certainly this harmonium play again. So I need to think about the scale because I didn't play normally so I don't remember the scale so… he played which scale ? And I find the note. Sometimes this situation is very exciting.

**Soumik**. - That's why we do it, right ? We don't practice music in order to play perfect music, we practice music in difficult situations, we are not thrown by it, like we make the most of it and we adapt to any situation.

**Martin**. - Why ? What's happening in this kind difficult situation ?

**Soumik**. - What's happening ? Anything can happen ! Like my harmonium wasn't playing that day.

**Martin**. - And what did you do.

**Soumik**. - Hmm. There was a bit of silence and then I look and I realize what the problem was but I couldn't solve it because of the plot, and so I started singing. I didn't usually sing that but I covered it with singing and he starts playing as well so we get covered. And the point is you what to know the show well enough to adapt to any problem that might happen.

**Martin**. - Yeah… I have another question about your compositions and the songs. Not the Sanctus and Adieu Paure. How did you compose those songs, or musics ? Are they related to other pieces, famous pieces, or by stories ? How did you compose that ?

**Shogo**. - Some moment I used some countryside music in Japan. Or just inspired by dancers and maybe I can use this song. And sometimes the music has a scale, certain musical scale, and I look for structure in Japanese song and take from that. Some moments it's like that. Other moments it's completely improvisation for me, just to do. « Maybe this is good ». It depends on the scene, it depends on my feeling.

**Soumik**. - Like the scene where we first push the planks out, Larbi said that it's almost like a boat, all the fisherman are pushing their boat to sea or something. So then I think we are all singing boatmen songs from different parts of the world. So that was like a story-led thing. Then alternatively like… sometimes it's a movement-led thing. Like hips has a very unique physical language you know, it's not straight. Ok so for example with the kind of *tutting* stuff. We are trying to play very straight and clock-like to reflect these straight lines where hips it's the opposite so that's why there is a lot of « wouannn-wouannn », this kind of sounds, like bouncing and round sounds.

**Martin**. - And what importance do you attach to your own bodily sensations when you are playing ? Because you are seeing dancers…

**Woojae**. - Body sensations. What is body sensations ? All sensation is body.

**Soumik**. - It's how do you feel in your body.

**Martin**. - Are you attached to those sensations ? (*Soumik hoche la tête de gauche à droite*) Are you focused on your own sensation ? How did you feel your body ?

**Soumik**. - I thing in the singing you feel your diaphragm… you have to control your stomach. Even when, not the Sanctus stuff but the rest of the singing we're doing in the show there is a lot of breath control, especially when we are singing like this when it's not really like harmony.. it's like cultural harmony, you know. And sometimes he goes very loud which means I don't want to go that loud but I move register and I go low so I can support that. The he comes out and you go back up, and.. so this kind of things you are listening a lot, you're watching, it's different things affecting you so. There is not really time to think about your body ! (laughs)

**Martin**. - When you're playing, is it different ?

**Soumik**. - I don't think for me.

**Shogo**. - For me, I have a lot of instruments so sometimes.. the drumming influenced the flute, sometimes I used to much muscles but this time not so much. Sometimes it happens so I need so

I need to think about the body, sometimes I need to think, especially after the drumming, to play more sensitive strings of flute. Sometimes it's very difficult to adjust, I remember the positions of my body, some moment I feel the muscles, but on the show, actually, it's like… how do you say… it's like driving so sometimes I feel stress, i need some this movement. Actually we need focus on the show, it's like a driving.

**Martin**. - Because you have very specific positions when you are drumming, sometimes it seems very physical.

**Shogo**. - Yes.

**Martin**. - And.. as musicians, I would like to listen to your own definition of the notion of energy, how do you define it ? What is the energy of music for example, or how do you use energy when you are performing, or playing ?

**Soumik**. - It's very important, I think it's an equation like : do you give the music energy, for the music to be energetic ? Or do you take energy from music to be able to play energetically ? Two different things, and some it's one sometimes it's the other. I'm very affected by … like the sound of my instrument. Or, one day, if my sound is bad, my all mood will go down, but because of that you have to know how to counter that, how you counter it. So… like… I know that, with small instruments, if you play in a big room, it's not a good sound because it just get lost and you sound « tin tin tin », and you can't practice that. So then you need some headphone or something to get in the space where you have a good sound, clear, a full sound. And then you can start taking [energy] and giving back. So it's like a chain, even in the show. That's why we complain so much about the sound, because it's so important This is a very human show where you are taking energy from the human beings on stage. The ones who are playing the ones who are dancing, everyone. The balance is very fragile. It could easily go wrong, so that's why you need good sound you need… to be able to see people properly, line of sight, things like that. And I think that's what give you energy. Like while playing the show specifically.

**Woojae**. - Sorry, I have to go, please, I eat.

**Martin**. - Thank you Woojae.

**Soumik**. - I'm coming, I want to try some rice.

**Shogo**. - For me, I think the music is not only music, music is like a symbol of nature, symbol of sometimes god, sometimes a human community, sometimes symbol of the mind. It's a special something.

**Soumik**. - (*à Martin*) Did you notice that ? (à *Shogo*) When you just said « symbol of the mind », you did this (*he puts his hand on his heart*), this what we are talking about, like where

is the mind ? You know… The mind is not always here (*il montre sa tête*), it's here (*il montre son coeur*). It's very connected to energy..

**Shogo**. - Yeah. So… that's why I cannot say well because. I cannot say. That's why I play the music like music is something something, like special thing. That's why I play and I cannot say that power. But if I replay, we can feel the pattern… world… How do you say ? It's new stage something. Now we are here, but we get new music new sound feelings, we can get this new stage, this is a kind of new key of the next door. It's very interesting for me. That's why I want to play that music.

**Soumik**. - One source of energy in this piece in particular is… people of all over the world in this show. And… and it's like… it has every reason why it shouldn't work. It's like too many languages, too many cultural differences, whatever, and also the show is called like… Fractus … a broken state. And so actually that has to be an energy that doesn't make it break, and I feel we are all kind of tapping into that. I've always felt that from day one because it hits you so much.. Even if you went to school you would never have something like this, or even if you are in a dance company, or such an extreme band where everyone is from everywhere. So there has to be something to counter and to bind people. And I think, we've established that and the energy is there in the show. And I try tapping into that. Actually I don't have to tap into it's there but… if for example you know. That's why a like I think replacement for everyone would be difficult because if you take someone out and put someone else in, it changes the dynamics drastically. The once that happened last year it was difficult.

**Martin**. - With Jason ?

**Soumik**. - Yeah. I mean Jason is still part of the team, but, because there is an inner circle as well between us, swapping people around is difficult…

**Martin**. - Ok… thank you very much guys !

**Shogo**. - Thank you !

**Soumik**. - Thank you. I hope it's gonna be useful !

**Martin**. - Yes !

# KASPY N'DIA

# « Expérience de la scène »

réalisé le 16 janvier 2016 à Barcelone

sur la terrasse d'un hôtel

**Martin**. - Avant de parler de *Fractus* et du show de hier soir par exemple, j'aimerais commencer par quelques questions sur ton parcours dans les arts.. Comment est-ce que t'as rencontré la musique, la danse, le chant ? Est-ce que t'as fait des formations, est-ce qu'il y a eu des gens importants pour toi ?

**Kaspy**. - Ah ok je comprends. Depuis très longtemps j'ai déjà commencé à chanter. À l'église d'abord, à la chorale pour enfants. Après j'ai fait les études athématiques et physique, puis je suis aller faire la composition musicale à l'Institution National des Arts à Kinshasa. Après les études j'ai crée un petit groupe à Kinshasa, on faisait des petits concerts et tout on faisait des concerts pour 50 personnes et même 10 des fois.

En 2013 j'ai été sélectionné pour participer à un spectacle à Londres, un spectacle de Joe Wright co-dirigé par Sidi Larbi Cherkaoui, donc c'est comme ça que j'ai rencontré Sidi Larbi Cherkaoui. C'était un spectacle de théâtre et de musique autour de Patrice Eméry Lumumba, qui est un héros national congolais, et qui a favorisé l'indépendance du Congo dans les années 60. Quand Joe Wright est parti à Kinshasa, ils avait besoin d'un compositeur qui chante, qui joue d'un instrument, aussi mais qui peut écrire la musique des années 60 au Congo. Et c'est comme ça qu'ils sont tombés sur moi et je suis allé à Londres et là j'ai rencontré Larbi et après il m'a intéressé à travailler avec lui.

**Martin**. - Et comment ça s'est passé ta sélection pour ce projet là au Congo ? Est-ce que tu t'étais spécialisé dans la musique des années 60, quel était ton rapport avec ça ?

**Kaspy**. - Pas du tout. Pendant ce temps là je faisais un travail d'interpréter la musique des années 60 mais en français. Ce sont des chansons qui ont été chantées en ngala, dans ma langue locale, et moi je fais un travail de travail ça en français. Quand Joe Wright est parti à Kinshasa ils ont écouté beaucoup de musiciens, moi j'étais pas directement concerné, ils ont écouté d'autres musiciens et j'étais même pas informé.

Il s'est fait qu'un jour ils sont passés là où je répétais, il restait deux jours pour qu'ils retournent à Londres et ils sont passés là où je répétais pendant que je faisais ce travail. Ils m'ont écouté et après ils m'ont parlé et on s'est mis d'accord et je suis allé à Londres.

**Martin**. - Qu'est-ce qui t'intéressait toi dans la traduction de ces chansons là ?

**Kaspy**. - J'avais senti que c'était des chansons très intéressantes en paroles, en textes, mais qui malheureusement n'étaient pas très connues du monde extérieur parce que les gens ne comprenaient pas ce qui était dedans, j'étais motivé par rapport à ça donc j'ai traduit en français pour qu'un grand monde peut écouter ou comprendre ce qui était chanté. C'était ça ma motivation, et puis voilà. Mais je savais pas que ça allait m'apporter quelque chose qui allait m'avancer…

**Martin**. - Et du coup pendant la création du spectacle, quelles étaient tes liens avec Larbi ? Est-ce qu'il te dirigeait d'une manière ou d'une autre ?

**Kaspy**. - Je dirais oui. Joe Wright s'occupait de la mise en scène théâtrale et Larbi était là pour faire la chorégraphique, et moi j'étais plutôt à la musique, et la musique et la danse ça fonctionne un peu ensemble. Enfin pas un peu, ça fonctionne ensemble, donc je dirais qu'il m'a aussi dirigé mais pas directement.

**Martin**. - Et tu dansais dans ce spectacle ?

**Kaspy**. - Non non je ne dansais pas, j'étais juste musicien je jouais à la guitare et je chantais des chansons indépendantistes et il y avait aussi d'autres compositions que j'ai aussi faites au cours de la pièce, parce que le spectacle durait trois heures de temps. Et voilà, donc je crois que Larbi a été intéressé par ma façon de chanter aussi, il aimait ma voix, et c'est comme ça qu'il m'avait intéressé pendant qu'on travaillait de m'inviter en Chine pour *Genesis* (2013). Et je suis allé en Chine pour *Genesis*, on a travaillé et tourné dans le monde. Et après *Genesis* était fini après il m'a encore intéressé pour *Fractus*.

**Martin**. - Et pour *Genesis* comment s'est passée la création ? Est-ce que tu apportais des chansons de ton répertoire au spectacle, est-ce que tu créais avec les musiciens ? Parce que c'est un changement complet d'univers..

**Kaspy**. - Oui on a quitté le théâtre pour aller complètement en musique et à la danse. Quand j'ai terminé à Londres ils m'ont invité en Belgique pour rencontre d'autres musiciens et imaginer des chansons ensemble. Je suis allé en Belgique, on a travaillé d'autres chansons qu'on crée ensemble, on a aussi apporté chacun celui qui avait une chanson il pouvait aussi l'amener, et moi j'avais aussi amené une chanson où j'ai juste chanté avec la guitare et la voix. J'ai chanté dans d'autres chansons. Et pendant qu'on travaillait on faisait des vidéos qu'on envoyait aux danseurs, et les danseurs travaillait avec ces vidéos, et on recevait aussi les vidéos de la Chine pour mettre ensemble la pièce. Après je suis allé à Kinshasa et après je suis allé en Chine maintenant pour travailler ensemble et la musique et la danse ensemble.

**Martin**. - Et est-ce que tu dirais que cette rencontre avec des musiciens d'ailleurs a transformé ta manière de chanter ? Est-ce que tu as découvert d'autres choses à ce moment là ? Quelle a été l'influence de ces rencontres sur ta musique ?

**Kaspy**. - C'est même très remarquable, moi-même actuellement je le sens, pas vraiment dans le chanter parce que j'ai toujours chanté comme je chante, mais ma manière de composer la musique ou de chanter la musique devant un public. Au Congo naturellement isl jouent la musique très très fort, vraiment shhh », et j'ai découvert une autre façon de faire de la musique un peu modérée, un son modéré, équilibré, et donc actuellement même quand je joue à Kinshasa ça donne une autre chose, et je crois que mon public de Kinshasa aime énormément ce que je suis en train de devenir, je crois que ça a été un grand apport dans ma ma carrière de travailler aussi dans la danse, aussi pour le théâtre, ça me change petit à petit.

**Martin**. - Du coup maintenant on en vient un peu à *Fractus*. Du coup t'as pas pu assister si j'ai bien compris aux répétitions à Anvers parce qu'il y a eu cette histoire de visa et tu ne pouvais pas quitter le Congo à ce moment là. Et du coup tu les as rejoint en octobre c'est ça ? Ils jouaient…

**Kaspy**. - En Allemagne, à Dusseldorf.

**Martin**. - Et alors là, est-ce qu tu peux me raconter la création de tes parties chantées ? Y avait déjà une musique, alors comment ça s'est fait ?

**Kaspy.** - Oui pour *Fractus* j'ai pas composé la musique, mais je suis entré dans la musique qui était déjà, dans les musiques qui ont été déjà composées par les amis. J'ai eu un problème à Kinshasa, après on m'a donné le visa. Je suis allé terminer *Genesis* à Londres et après on est parti en Allemagne. Bon ils sont commencé à jouer, Larbi m'a demandé juste d'écouter ce qui était joué et voir comment je pouvais intégrer le groupe. Ce que j'ai beaucoup aimé, c'est qu'au début j'étais pas prévu pour jouer sur scène en même temps le soir même. Je devais d'abord répéter, m'intégrer, voir le spectacle en dehors, et puis imaginer un peu plus. Et après quand j'ai improvisé dans la chanson avec Fabian, quand Fabian est en train de danser en solo, Larbi était en Belgique, on lui a envoyé la vidéo et il a dit « woua c'est très bon » et il m'a dit : « Bon tu joues directement. » Donc on est montés sur scène et le public aimé parce qu'il y a eu beaucoup d'applaudissements. Maintenant je m'intègre de plus en plus.

**Martin**. - Oui tu intègres de plus en plus de chansons c'est ça ? Avec *Sanctus* au début. *Adieu Paure...*

**Kaspy**. - … à la fin. Oui, je suis vraiment en train d'intégrer la pièce quoi. Voilà. Y a une chanson après la partie *hip hop* là, et cette chanson aussi on a imaginé des choses, et ça commence vraiment à se familiariser avec ma voix et la musique faite par les amis

**Martin**. - Et du coup comment tu t'y prends quand tu dois créer – par exemple là pour le solo de Fabian – quand tu dois créer tout ça, ou intégrer ta voix à une musique déjà présente, comment est-ce que tu t'y prends ? Est-ce que tu écoutes pendant un moment et tu commences à écouter un peu ?

**Kaspy**. - La première des choses c'est de comprendre un peu le fond, la thématique de la chanson en fait, de la pièce en générale premièrement. Parce que bon, pour donner un peu plus d'émotions ou chanter vraiment avec son âme, c'est important de s'identifier à la situation, la situation ou le message que le réalisateur veut transmettre. Et on s'identifie. Je m'identifie dans ça. C'est comme jouer un rôle quoi dans le cinéma, on joue en rôle et puis on porte la situation en soi, on rentre dedans, et puis là après quand je commence à improviser je commence à chanter et ma voix accompagne mon intérieur. Mes sensations et mes émotions personnelles, ça parvient à toucher le cœur des spectateurs.

**Martin**. - Et alors là par exemple pour une scène comme ça, qu'est-ce que tu donnerais comme thématique pour le solo de Fabian ?

**Kaspy**. - Bon. La pièce en général on parle un peu de l'injustice sociale qu'il y a entre les pays riches et le tiers monde, et aussi les gens qui fuient l'Afrique par exemple pour venir en Europe, les clandestins, les gens qui fuient la guerre au Moyen-Orient. C'est un peu ça en fait. Et la chanson j'ai tiré ça d'un conte Suku - Suku c'est ma tribu. Ça parle d'un petit oiseau qui a sauvé tout un village alors qu'il était minimisé. C'est un peu aujourd'hui comme les grandes puissances, c'est… bon, parfois ils intercalent le développement des pays. Mais on sait jamais, aujourd'hui on parle du changement climatique, on parle de la pollution et beaucoup d'autres choses, et on ne sait jamais, peut-être que l'Afrique a encore beaucoup de forêts, a encore beaucoup d'espaces non-exploités, on ne sait jamais peut-être que l'Afrique demain va sauver le monde… La forêt qui fournit l'oxygène on en parle aujourd'hui, des deux forêts, l'autre qui est en Amérique, et l'autre qui est précisément dans mon pays, la forêt équatoriale. Donc on sauve le monde déjà, malgré.. malgré tout ce qui se passe. Et cet oiseau là, un petit oiseau de rien du tout, un tout petit mais qui a réussi à sauver tout un village, c'est un peu ça.. Je me sens comme moi l'Afrique, je me sens comme moi l'Afrique et c'est moi le petit oiseau qui croit que je peux sauver le monde

**Martin**. - Et c'est cette histoire là que tu chantes dans cette séquence ?

**Kaspy**. - C'est ça oui. Le petit oiseau s'appelle katétia. C'est son nom en fait. C'est un petit oiseau qui existe en Afrique dans le pays.. dans la forêt équatoriale aussi, dans la savane. Parce que moi je suis de la savane, je suis peuple de la savane, et les gens du village ils connaissent très bien cet oiseau. Il accompagne très souvent le voyageur. Et dans l'histoire ce petit oiseau a réussi à casser une grosse pierre qui avait empêché l'eau de jaillir dans le village, alors que tous les grands oiseaux ont essayé mais n'ont pas réussi, les aigles et les autres grands oiseaux ont essayé de casser la pierre mais n'ont pas réussi. Et tous les gens du village étaient vraiment désintéressés, ils voulaient changer le village parce qu'il n'y avait plus moyen de vivre ; on ne peut pas vivre sans eau. Et le petit oiseau a proposé de casser la pierre, tout le monde s'est moqué de lui, on lui a dit toi tu ne sers à rien et il faut aller te coucher laisse les spécialistes et les adultes faire ce qu'ils ont à faire, alors cesse de déranger. Et il a insisté tellement insisté qu'il y avait pas toujours de solution jusqu'au point que le chef du village a accepté sa proposition et puis c'est lui qui a apporté la solution.

**Martin**. - Et alors pour ce que qui est de l'air de la chanson qui existait déjà, est-ce que c'est un air qui existait déjà ? Ou est-ce que tu as pris les paroles et tu as adapté l'air à la musique ?

**Kaspy**. - C'est une chanson en fait que moi-même j'ai composé, que je joue aussi dans mon répertoire, dans d'autres concerts que je fais en Afrique, mais que j'ai chanté autrement, parce que la plupart des thèmes que je compose est autour des contes. Mon travail de fin d'étude à l'Institut National des Arts était autour des berceuses, des berceuses Suku, donc le peuple chez moi. Et voilà. Donc je m'inspire beaucoup de mon village, je m'inspire beaucoup de contes et des histoires du passé du village.

**Martin**. - Et est-ce que tu peux dire exactement ce que tu as changé entre la manière dont tu interprètes toi même cette chanson d'habitude et ce que tu as transformé pour *Fractus* ?

**Kaspy**. - Oui, bon, c'est une même façon de chanter mais avec des musiques différences. Parce que là c'est chanté avec des guitares acoustiques et aussi avec flûte et avec percussions, djembé et ngomas.

**Martin**. - Ngomas ?

**Kaspy**. - Ngomas c'est un tamtam africain. Djembé c'est de l'Afrique de l'ouest, ngoma c'est de l'Afrique centrale, et on combine un peu tout ça. Et ici on combine avec un instrument sud-coréen donc ça fait déjà des sonorités différentes, mais je le chante pratiquement de la même manière.

**Martin**. - Du coup pour une seconde partie d'entretien, on peut parler du spectacle d'hier soir, de celui d'Oslo peu importe.. ce que j'aimerais peut-être c'est que t'essayes de te remémorer un peu ces spectacles et de me décrire peut-être les différents états que tu traverses au cours du spectacle ?

**Kaspy**. - Bon. Au début de la pièce je suis là assis, et puis j'essaie d'entrer, d'être en moi-même, et voir aussi le spectacle, les danseurs danser, ça me permet de me concentrer un peu plus.

**Martin**. - Quand tu dis que t'essaies d'entrer en toi-même, est-ce que tu peux décrire un peu ?

**Kaspy**. - Sentir le fond. Sentir le fond du message, le sentir en mon cœur, pas être une personne extérieure mais beaucoup plus intérieur, sentir, faire comme ça ... on peut même l'imaginer hein. Imaginer que vraiment voilà c'est toi qui prend un bateau, avec tous les dangers et tous les risques, que tu te mets dans la mer méditerranée, que tu veux aller tous les risques... Et voilà. Donc après, quand je le sens, quand ça se sent que je suis vraiment entré, après le truc qu'on déplace là... qui symbolise aussi les bateaux parce que ça donne forme de trucs de bateaux, et quand on les déplace on peut vraiment sentir encore le fond du message. Et après quand.. je reste.. je fais plus rien pratiquement... mais je suis dans le spectacle. Et jusqu'à ce que je chante

dans le solo de Fabian. Et déjà cet instant là, inspiré par la danse, ça m'amène maintenant à l'adage ou le conte de katétia qui après « fouuu » voilà.

**Martin**. - Tu dis inspiré par le danseur, comment ça se passe ? Comment t'arrives à entrer en relation avec le danseur, avec Fabian ?

**Kaspy**. - Bon. Je pense que l'humain n'est pas toujours physique. La personne qu'on voit c'est juste son extérieur mais il est vraiment dedans quoi. Et souvent puisqu'on est entouré du monde, on laisse ne fait notre intérieur, on vit beaucoup plus extérieur. Avec la lumière et la danse et tout ce qu'il se passe sur scène,ça me permet de revenir en moi-même, moi Kaspy qui est à l'intérieur, mais pas moi qui est l'extérieur que les gens voient. Et sentir ou vivre c'est comme un chauffeur qui est dans sa voiture, donc on voit la voiture mais lui il voit l'intérieur de la voiture. Me localiser ou me situer vraiment à l'intérieur de moi-même et saisir le monde de l'intérieur.. je sais pas trop comment expliquer, ça apporte des sensations qui.. que moi-même je peux sentir que d'autres artistes sentent à leur manière et voilà quoi.

**Martin**. - Est-ce que tu peux décrire cette sensation, de quand tu te sens à l'intérieur de la voiture comme chauffeur justement ?

**Kaspy**. - Bon. Quand je suis à l'intérieur de moi-même, je m'identifie. Je m'identifie au fond du message. Et je vis ça en fait, à l'intérieur de moi, je vis la situation comme si c'était vraiment moi qui vivais cette situation. Et pendant que je vis ça à l'intérieur de moi, parce que je peux pas le vivre sur scène y a pas de mer méditerranée sur scène ou quoi, mais le fait que je le vis à l'intérieur de moi-même, donc c'est moi qui le vis, et maintenant quand je chante le public ne peut que sentir l'émotion que moi je sens. Donc je transmets cette émotion, je transmets cette sensation à moi.

**Martin**. - Et comment tu arrives à être connecté avec Fabian si justement tu es à l'intérieur de toi ? Comment…

**Kaspy**. - Hum. Il y a des points de connexions énergétiques dans chaque personne bien sûr. Bon il y a les oreilles, qui sont un point qui lient le monde extérieur avec le monde intérieur. Les oreilles, il y a les yeux aussi, la bouche aussi, et voilà donc je vois ce que Fabian est en train de faire. Ca entre dans moi quoi. Donc ça me permet… je dirais comment.. ça entre dans moi, mon être intérieur voit ce que Fabian est en train de faire, et mon être écoute ce que la musique est en train de jouer, et donc c'est ce qui favorise l'assise je dirais qui me permet de m'asseoir vraiment dans le fond du message. Ni c'était les yeux ni c'était les oreilles j'allais pas pouvoir faire ça quoi, pouvoir sentir.

**Martin**. - Et.. du coup.. pendant que tu chantes, il y aussi des sensations physiques que tu peux ressentir.. il y a ce doigt souvent l'index que tu peux lèves souvent, je sais plus si c'est le droit ou le gauche…

**Kaspy**. - Souvent c'est le gauche.

**Martin**. - Est-ce que tu peux m'en parler, parce que j'ai l'impression que c'est vraiment à chaque fois que tu chantes que tu le lèves, et on a vraiment l'impression que tu diriges quelque chose avec… quelle importance ça a pour toi ça ?

**Kaspy**. - Je pense que ce sont des réactions physiques lorsque le physique se connecte avec l'intérieur. Parce qu'il faut bien le comprendre que c'est l'intérieur qui dirige l'extérieur, et lorsque l'intérieur a des sensations fortes, l'extérieur réagit, parfois sans vraiment le vouloir, sans le vouloir physiquement quoi. Mais quand il y a des sensations fortes le corps réagit par rapport à ça. Je crois quand ça réagit ça permet peut-être que je lève ma main ou que je fais comme ça. Mais tout ça là c'est un langage de mon intérieur quoi. Je crois que c'est comme ça que je peux l'expliquer. C'est un langage de mon intérieur.

Quand je chante souvent, quand je joue avec la guitare y a quelque qui m'a demandé pourquoi quand tu chantes avec la guitare à un moment tu soulèves ton pied gauche. Je dis je sais pas, je sens qu'il faut que je suis mon pied gauche. Et ça arrive souvent il a constaté que très souvent ça faisait la même chose. Parce qu'avec la guitare il y a pas moyen de soulever la main gauche, donc je lève… la jambe. Ou peut-être que mon partie gauche a beaucoup plus de liaison avec mon intérieur (*il rit*).

**Martin**. - Juste tout à l'heure, tu parlais des yeux et des oreilles, tu parlais de « points de connexions » énergétiques, est-ce que tu pourrais me donner ta définition ou des définitions de ce terme d'énergie ? Ce que ça évoque pour toi ?

**Kaspy**. - Bon. L'énergie pour moi c'est la vie, c'est ce qui nous fait vivre. l'énergie c'est la respiration que nous aspirons et expirons et qui anime le feu de l'intérieur, qui allume le feu de l'intérieur, et voilà. Quand le feu de l'intérieur est beaucoup plu fort, on a beaucoup plus d'énergie et les gens qui vous regardent de l'extérieur sont touchés par vos réactions ; ils sont directement connectés avec votre intérieur ,vous leur communiquez votre intérieur, et l'énergie c'est ça en fait, le feu de l'intérieur, c'est la vie. Si la vie n'a pas de l'énergie elle est faible. Le corps physique aussi il s'affaiblit on sent que ouf il a pas de l'énergie. Et l'énergie est alimentée par l'air. L'air que nous respirons et il y a aussi l'alimentation pour nourrir le physique, rendre le corps fort, mais l'air que nous respirons allume le feu. C'est un peu comme quand on met le vois qu'on met le feu. Quand il y a de l'air ça s'allume et quand y a pas d'air ça s'éteint…

**Martin**. - Et peut-être une autre définition. Le terme d'un interprète au plateau, d'un acteur, d'un chanteur, est-ce que c'est lié à cette question d'énergie pour toi ? Est-ce que c'est lié à la vivacité de cette flamme ?

**Kaspy**. - Je crois que la présence pour moi je peux dire. Vous voyez à un moment nos pensées sont éparpillées ; je suis là mais je pense à autre chose, je me trouve par exemple à Kinshasa, donc mes pensées ne sont pas présentes. Quand on est sur scène, je crois que c'est vraiment

important d'être présent c'est-à-dire de ne pas penser autre chose, de penser ce que vous faites ; Il y a un sage africain qui a dit qu'il faut se concentrer ou je dirais aimer le présent, vivre mieux le présent, vivre présent, son présent. Je vais m'expliquer. Tout ce qu'on fait, l'histoire de l'homme du début à la fin est construit à partir du présent.

Vous voyez ce qu'on est en train de faire là maintenant c'est ce qui va constituait le passé, parce que quand on va quitter ici on va aller au théâtre et déjà ce qu'on est en train de faire va constituer le passé, et c'est aussi le présent qui détermine le futur. Donc c'est vraiment important de vivre bien son présent. Et beaucoup important encore quand on est sur scène, parce que ça vous permet vraiment d'être avec tout le monde, de sentir ce que tout le monde sent, et de permettre à vos points de connexions soient vraiment en contact avec les autres. Hier quand Fabian était en train de danser, à un moment il m'a regardé, il dansait et puis il m'a fixé, et alors moi j'ai pensé autre chose mais il m'avait regardé aussi pour autre chose. Moi j'ai cru que peut-être que y a quelque chose où il n'a pas bien senti ma voix, parce qu'il y a un endroit où on avait changé avec Larbi hier le début quand la chanson devient un peu plus fort. Au début j'entrais directement avec la voix après, il m'avait dit tu peux laisser même deux cercle,s deux mesures, et puis tu entres et hier c'est ce que j'ai fait mais pendant qu'on disait ça Fabian n'était pas là. Et quand je fais ça, quand Fabian m'a regardé j'ai cru peut-être qu'il attendait que chante à ce moment là et que j'ai pas chanté. Mais lui il m'a dit à la fin qu'il a beaucoup aimé que c'était comme ça. Donc vous voyez que mes points de connexion, mes yeux, étaient en contact avec lui, et si j'étais là en train de chanter et que mes pensées étaient ailleurs il pourrait être là en train de me regarder mais sans que je puisse le voir.

**Martin**. - Du coup j'aurais peut-être une dernière question par rapport à ce que tu viens de me dire.. Dans quel mesure pour toi tu pourrais dire que le chant ça a une dimension spirituelle ? Est-ce que tu pourrais me parler de ça ?

**Kaspy**. - Ouais bien sûr. Depuis très longtemps depuis la nuit des temps en Afrique on a toujours considéré la musique comme quelque chose de spirituel, j'espère aussi ailleurs. Y avait des griots, y avait des musiques traditionnelles qui étaient jouées pour les cultures, pour nourrir son intérieur, pour des offrandes aux ancêtres et des choses comme ça, la musique a toujours accompagné la vie. En fait le spirituel quand on parle du spirituel on parle de l'intérieur, et la musique jaillit aussi de l'intérieur je pense parce que quand on compose, on compose ce qu'on sent à l'intérieur de soi par rapport aux situations extérieures, mais son opinion, ou qu'on chose quelque chose qu'on a vue, qu'on a été connecté par rapport à ses yeux ou ses oreilles qu'on avait entendu, et puis voilà on écrit.. ça entre à l'intérieur et puis ça se transforme. Et la musique est vraiment quelque chose de spirituel,même si on chante pas Dieu ou les ancêtres, mais la musique est toujours liée à l'homme intérieur.

**Martin**. - Ok… merci beaucoup Kaspy.

**Kaspy**. - Merci à vous.

*Addendum post-entretien*

**Kaspy**. - Mais l'homme en soi c'est le feu quoi, c'est le feu qui vit en l'homme, ce qui fait que l'homme quand il meurt il devient froid, il devient frais. Le feu s'est éteint. Et c'est ce feu là qui quand on respire on l'allume. Et pour les gens qui font des méditations ces choses là, ils font les exercices de respiration, ils font ça pour allumer la vie en quelque sorte.

**Martin**. - Tu les pratiques toi ces méditations ?

**Kaspy**. - Oui de temps en temps oui.

**Martin**. - Et c'est des choses que tu as apprises où ?

**Kaspy**. - Bien je dirais, quoi, c'était déjà en moi, et je suis aussi chercheur africain. Donc comme vous le faites, parfois je fréquente le vieux sage africain pour échanger avec eux sur certains questions de la vie, parce que la vie en soi m'a toujours laissé posé beaucoup de questions ; Depuis très longtemps je disais c'est quoi, et puis y a des amis qui meurent et d'autres qui naissent et puis je sais pas certains deviennent vieux. On dirait que ça n'avait pas beaucoup de sens du coup ça m'a motivé à côtoyer parfois le vieillard que beaucoup de jeunes africains n'aiment pas côtoyer. Donc voilà, auprès d'eux aussi, on échange et puis je comprends aussi certaines choses.

**Martin**. - Et puis c'est là aussi que tu apprends ces différentes techniques pour entretenir le feu ?

**Kaspy**. - Oui aussi oui. Et puis quand on était à l'Institut National des Arts, on nous disait pour chanter aussi, c'est important de savoir prendre l'air, le placer sur son ventre, et puis commencer à l'exploiter quand on chante. Et je crois que c'est vraiment la même chose aussi que ces vieillards m'ont dit. Parce que eux la plupart n'ont pas fait l'université, peut-être n'ont pas étudié dans des écoles modernes, mais ils connaissent beaucoup de choses parce que ce sont de gens qui ont étudié. Ils n'ont pas étudié dans l'école moderne mais ils ont étudié.

Ce que beaucoup de gens ne comprennent pas aussi c'est que l'école existait en Afrique avant que l'homme blanc arrive en Afrique l'école existait. En fait l'Occident n'a pas emmené l'école en Afrique, l'école existait mais autrement, pour moi je pense que c'était la meilleure façon d'étudier comment… l'école moderne ça se passe en quatre murs. Vous êtes là y a un tableau et puis on vous apprend des choses sur un truc noir devant et voilà. Mais l'école traditionnelle c'était dans la nature. c'est-à-dire vraiment s'il faut étudier les plantes ou les choses vous partez dans la forêt, et on vous apprend la plante, telle plante soigne ceci, telle plante peut faire ceci, telle plante a telle vertu, telle plante telle plante… et des vertus médicinales ou beaucoup d'autres. Et je crois que c'était vraiment une école qui… une école vie quoi. Où la théorie et la pratique avancent ensemble, ou avançait ensemble parce que ça n'existe plus….