



HAL
open science

Danses contemporaines entre ciel et terre

Sarah Charlier

► **To cite this version:**

Sarah Charlier. Danses contemporaines entre ciel et terre. Sciences de l'Homme et Société. 2011.
dumas-00634179

HAL Id: dumas-00634179

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00634179>

Submitted on 20 Oct 2011

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

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

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département Arts du Spectacle – Théâtre européen

Master 2^{ième} année – 30 crédits

Mémoire présenté par Sarah CHARLIER
Dirigé par Luc BOUCRIS

Danses contemporaines entre ciel et terre



Ushio Amagatsu – Sidi Larbi Cherkaoui – Pina Bausch

Année 2010/ 2011

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département Arts du Spectacle – Théâtre européen

Master 2^{ième} année – 30 crédits

Mémoire présenté par Sarah CHARLIER
Dirigé par Luc BOUCRIS

Danses contemporaines entre ciel et terre¹

Ushio Amagatsu – Sidi Larbi Cherkaoui – Pina Bausch

Année 2010/ 2011

¹ Photos de la couverture :

Gauche : *Jomon Sho* de Sankai Juku / Ushio Amagatsu. Auteur : Guy Delahaye in AMAGATSU, DELAHAYE. *Sankai Juku*. Actes Sud, 1994, pp 82.

Milieu : *Sutra* de Sidi Larbi Cherkaoui. Auteur : Laurent Philippe in NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine mode d'emploi*. Paris : Flammarion, 2010.

Droite : Détails du *Sacre du printemps* de Pina Bausch. Auteur : Guy Delahaye in DELAHAYE, Guy. *Pina Bausch*. Arles: Actes Sud, 2007, pp. 95

Je souhaite remercier :

Luc Boucris pour ses encouragements et sa patience,

Joëlle pour son aide éclairée,

Ainsi que Jean, Richard et Milo du Chemin de La Vie.

« [...] De la même façon que les mots **art** et **âme** résonnent et vibrent autour de cette voyelle **a** que toutes les langues ont en commun. »²

² AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000, « le souffle de l'esprit », pp. 11

Table des matières

Introduction.....	p8
I. Dame Nature.....	p16
A. Hommage aux éléments naturels.....	p16
a. La terre : le sol	p17
b. Le monde animal.....	p23
c. Sons et bruits de la nature.....	p29
d. L'eau.....	p33
B. Le corps comme véhicule terrestre.....	p35
a. Des corps qui se « salissent ».....	p36
b. Le corps « traversé » (état second).....	p37
c. Le corps minéral et organique.....	p40
d. Le corps comme un lieu.....	p43
e. Corps nus : le rôle de la peau.....	p45
C. Le groupe, la tribu.....	p47
a. Le cœur d'hommes et de femmes du <i>Sacre du printemps</i>	p48
b. Les corps statues à l'unisson de Sankai Juku.....	p50
c. L'individu face au groupe.....	p51
II. La danse comme « surréalité ».....	p56
A. La nuit, les ténèbres.....	p57
a. Entités incarnées : les personnages des ombres.....	p57
b. Le butô : danse des ténèbres.....	p61
c. Les cercueils de <i>Sutra</i>	p66
d. Lumière et obscurité sur le plateau : lumière « surnaturelle ».....	p68
B. Ritournelles et rituels.....	p73
a. Danse des mains : prières dansées chez Cherkaoui.....	p74
b. Le masque : yeux et bouche	p77
c. Danse des cheveux de Pina Bausch.....	p80
d. Processions.....	p81
e. Un théâtre « artisanal ».....	p83
C. Les mythes.....	p84
a. <i>Myth</i> : une mosaïque culturelle.....	p85
b. Le sacrifice.....	p89
c. Les moines du temple Shaolin : une légende mondiale et ancestrale.....	p93
Conclusion.....	p97
Annexes de 1 à 5.....	p101
Bibliographie.....	p111

Table des annexes

Annexe n°1 : *Myth* p101

- a, b, c : *Myth* de Sidi Larbi Cherkaoui. Auteur : Koen in www.evene.fr p101
- b : *Myth* de Sidi Larbi Cherkaoui. Auteur : Tristram Kenton. P102

Annexe n°2 : Tableaux p103

- a : *Saint Joseph Charpentier* de Georges de La Tour, 1640-1645, (137 X 101 cm) p103
- b : *La chute des anges rebelles* de Pieter Bruegel l' Ancien, 1562, Chêne (117 X 162 cm) p103

Annexe n°3 : « les cris silencieux » p104

- a : *Le Cri* d'Edvard Munch, 1893, détrempe et pastel sur carton, (91 X 74 cm) p104
- b : *Etude d'après le Portrait d'Innocent X de Vélasquez* de Francis Bacon, 1953, huile sur toile (153 X 118 cm) p104
- c : *Kinkan Shonen* de Sankai Juku. Auteur : Guy Delahaye in AMAGATSU, DELAHAYE. *Sankai Juku*. Actes Sud, 1994, pp. 201 p105
- d : *Omote* de Sankai Juku. Auteur : Guy Delahaye in AMAGATSU, DELAHAYE. *Sankai Juku*. Actes Sud, 1994, pp. 179 p105
- e : *Kinkan Shonen* de Sankai Juku. Auteur : Guy Delahaye in AMAGATSU, DELAHAYE. *Sankai Juku*. Actes Sud, 1994, pp. 61 p105

Annexe n°4 : *Hibiki* p106

- *Hibiki* de Sankai Juku / Ushio Amagatsu. Auteur : Masafumi Sakamoto in <http://picasaweb.google.com/115356560243394511484/SANKAIJUKUHibiki30Septembre1Et2Octobre2010> p106
- b : *Hibiki* de Sankai Juku / Amagatsu. Auteur inconnu in <http://www.perdiem.fr/spip.php?rubrique3> p106
- c ; *Hibiki* de Sankai Juku / Amagatsu. Auteur : Laurent Philippe in NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine mode d'emploi*. Paris : Flammarion, 2010. p107

Annexe n°5 : *Le sacre du printemps* p108

- a, b, c : *Le Sacre du printemps* de Pina Bausch. Auteur : Guy Delahaye in DELAHAYE, Guy. Pina Bausch. Arles: Actes Sud, 2007 – 315 p. p108-109
- d : *Haru no Saiten*. Trois danseuse de la compagnie Ariadône, dans une citation du *Sacre du printemps* de Pina Bausch, au théâtre de la Bastille à Paris. Auteur : F. Lepage in ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004 - 388 p. p109
- e : *Le Sacre du printemps* de Pina Bausch. Auteur : André Peyregne. P110

Introduction

« Ce que nous faisons lorsque nous dansons dans un théâtre, c'est unir le temps et l'espace entre le danseur et le spectateur. En ce sens c'est aussi une cérémonie »³

Avant le XX^e siècle, notre monde occidental ne s'intéressait pas encore aux danses traditionnelles. Il a fallu attendre l'intérêt que leur portent des créateurs originaux venus de plusieurs horizons artistiques pour redécouvrir ces danses traditionnelles, en osant mélanger aux leurs ces nouveaux langages pourtant ancestraux. On pense à Ariane Mnouchkine (voyage en Inde), Maurice Béjart (collaboration artistique avec l'Iran), Peter Brook (voyage en Afrique)... Citons Ariane Mnouchkine qui eu une révélation artistique lorsqu'elle est partie en Inde à l'âge de vingt ans. À son retour, elle créa le théâtre du Soleil et son théâtre sera marqué à vie par l'influence de l'Orient et plus particulièrement de l'Asie. Hélène Cixous dit, en parlant à Ariane Mnouchkine⁴ :

« C'est vrai que tu es toujours dans la transposition, dans la transfiguration. C'est ce que les arts asiatiques, en tant que langues codées, t'apportent. Ce sont des langues immémoriales, de haute antiquité, qui ne bougent pas. On pourrait se dire que c'est du passé, puisqu'elles ont commencé il y a très longtemps. Mais elles continuent d'exister. En fait, ce qu'elles perpétuent, c'est un présent. Elles n'ont pas d'âge, elles ne peuvent ni vieillir, ni s'altérer. L'âge de ces arts, de ces traductions, c'est toujours le présent, et c'est le thème même du théâtre. Nous n'avons rien de ce genre. Le Nô traduit des passions par un seul geste.

Ce que tu es aussi allée chercher là-bas, c'est le premier des langages, le langage du corps, qui a complètement été aboli en Occident. »

³ AMAGATSU, Ushio in NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine mode d'emploi*. Paris : Flammarion, 2010, pp. 188

⁴ Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous par Béatrice Picon-Vallin. « L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original » in <http://www.theatre-du-soleil.fr> (en ligne : mai 2010)

Ariane Mnouchkine s'inspire, dans son théâtre, des formes orientales comme le Kabuki⁵, le No⁶ ou le Kathakali⁷. Elle en fait des « modèles » pour ce que devrait être, d'après elle, le théâtre occidental : « *Un acteur oriental, accompagné d'un musicien, avec un tabouret et un bâton de chaman, a tout ce qu'il faut. C'est à nous, spectateurs, de faire le reste.* » Puis elle ajoute :

« *La phrase d'Artaud, " Le théâtre est oriental ", que j'ai découverte assez tard, a été pour moi une confirmation. Au début, il s'agissait en effet d'une question de forme. Il y a dans l'art de l'acteur extrême-oriental une chose que je ne rencontrais pas ici, qui est la métaphorisation du geste.* »

Cependant, elle insiste toujours sur le fait que les formes orientales de son théâtre ne sont que des retranscriptions imaginaires de sa propre interprétation. Elle précise bien que le Kabuki utilisé dans *Les Shakespeare* n'était qu'un « *Kabuki imaginaire et non une plate imitation* ». Le théâtre du Soleil n'a jamais prétendu jouer du Kabuki.

Béatrice Picon-Vallin ajoute que le rapport à l'Asie est fondamental pour le Théâtre du Soleil mais qu'il l'a été pour d'autres dans l'histoire du théâtre du XX^e siècle, depuis la visite en Europe de Sada Yacco⁸ en 1902. Une nouvelle vision du théâtre a commencé alors à émerger.

André Breton remet en question les traditions artistiques occidentales en s'intéressant de près à l'Art brut et aux Arts Premiers. Durant toute sa vie, le fondateur du mouvement *Surréaliste* a collectionné des objets de cultes et de rituels du monde entier. Aujourd'hui on peut compter des milliers de pièces. (D'ailleurs, elles ont été dispersées lors de ventes aux enchères, ce qui suscite encore des polémiques⁹). Durant

⁵ *Kabuki* : forme épique du théâtre japonais traditionnel.

⁶ *Nô* : art théâtral dramatique japonais très stylisé, chanté et dansé (chroniques en vers, pantomimes).

⁷ *Kathakali* : forme de théâtre dansé originaire de l'État du Kerala dans le Sud de l'Inde.

⁸ Sada Yacco (1871 – 1946) est une actrice et danseuse tragique japonaise, dont les prestations scéniques ont fortement influencé la danse moderne ainsi que des personnalités telles que les danseuses Ruth Saint Denis et Isadora Duncan ou les artistes peintres Pablo Picasso. Leonetto Cappiello et Alfredo Müller.

⁹ « *Quelque trente-sept ans après la mort d'André Breton (1896-1966), son atelier, qui renfermait ses*

ses voyages, il ramenait toutes sortes d'objets artisanaux qui avaient des utilités très précises selon les peuples qui les avaient conçus. Le fait de ramener ces objets de culte en occident et de les sortir de leur contexte rituel natal, puis de les nommer « art », entraîne une polémique. Qu'est-ce qui est art et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Ce débat entraîne à sa suite toute une discussion sur les notions de hiérarchie et de valeur : pourquoi faire la distinction entre culture *savante*, culture *populaire* et *folklorique* ? D'où vient cette différenciation et qui l'a créée ? L'art sacré est-il si éloigné de l'art profane ? Qu'apporte une ethnie « primitive » à une civilisation avancée ?

Pour prolonger ce débat provocateur, André Breton ira jusqu'à créer une compagnie avec Jean Dubuffet (La Compagnie de l'Art brut créée en 1947-1948), qui a pour objet de « *rassembler, conserver et exposer les œuvres des malades mentaux* ». Ainsi nous assistons à l'ouverture d'un « décloisonnement » entre les genres.

Aujourd'hui, ce métissage des genres et des cultures est complètement intégré dans les mœurs. Par exemple, pour ce qui est de la scène chorégraphique, nous ne sommes plus surpris de voir évoluer ensemble, une danseuse classique et un danseur de capoeira, un interprète flamenco danser une chorégraphie contemporaine, ou encore un danseur hip-hop sur un air de musique classique. Cette intégration des danses populaires ou traditionnelles étrangères dans la danse contemporaine occidentale semble d'abord signifier un désir global de retour aux sources, comme une sorte de volonté de remémoration de ce qu'a pu être la danse d'antan, depuis son âge archaïque. Ce qui

collections d'objets et d'œuvres d'art, ses archives et sa bibliothèque, a été dispersé en vente publique, à l'hôtel Drouot à Paris, du 7 au 17 avril 2003. L'annonce de cette dispersion suscita de vives réactions dès le mois de décembre 2002. Une pétition fut immédiatement lancée, un comité Breton créé, pour tenter de s'opposer à ce « sacrifice de la beauté surréaliste sur l'autel de la spéculation », en en appelant au sursaut de l'État. » In <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-atelier-d-andre-breton/> « L'atelier d'André Breton (collection) »

nous conduit vers bien d'autres questions : d'où vient la danse ? Qu'est véritablement l'acte de danser ? Quel est son rôle dans l'existence de l'Homme ? Pourquoi chaque culture éprouve-t-elle le besoin d'engendrer ses propres danses ? Qu'apporte la danse à l'être humain, à l'individu, à la communauté, à la société ? Commence alors tout un travail d'études des « danses de la Terre », d'observations anthropologiques sur les différentes cultures archaïques... Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Danses de la terre*, Françoise Gründ s'interroge : « *La danse est-elle message, mime, théâtre, rituel, gestuelle de conjuration ?* » Son ouvrage démontre finalement que la danse intègre tous ces visages à la fois.

Il apparaît que les danses « premières » (primitives) possèdent en commun une fonction fondamentale. Que ce soit les peuples africains, océaniques, asiatiques, orientaux ou occidentaux, les danses s'inspirent du monde invisible et impalpable et tentent de communiquer avec lui ou de traduire les messages de ce monde. On dansait pour communiquer avec la nature, avec les dieux ou avec les morts. Depuis leurs origines, les danses traditionnelles servent à exprimer des faits inexprimables avec les mots, à pointer des éléments impalpables dans le monde tangible et à donner corps et sens à ce que l'on ne voit pas. Qu'ils soient d'ordre symbolique, spirituel ou philosophique, les sujets comme la mort et la naissance, la maladie et la guérison, la communication avec les ancêtres, avec le passé ou avec le futur sont des sujets universels et apparemment inépuisables. La danse traditionnelle dans le monde, fait partie de la vie, elle la rythme, elle accompagne les événements forts (les naissances, les mariages, les réussites, les morts) et apparaît comme un « acte » non pas praticable mais signifiant pour tous, dans la communauté.

La danse dite classique occidentale repose sur une technique extrêmement codifiée. Depuis sa création (à la Cour de Louis XIV), elle est réservée à une élite. En

réaction à cet aspect dit « savant » enfermé dans des formes figées, la danse contemporaine s'impose petit à petit comme une suite d'actes d'émancipation et de libération. Puis, comme beaucoup de mouvements novateurs, révolutionnaires et subversifs, on observe le cycle inévitable de la « récupération » et de la « normalisation », tel un paradoxe : la danse contemporaine se voit, elle aussi, codifiée et sclérosée dans des formes définies. Aujourd'hui, dans les sociétés modernes, elle est devenue à son tour un art d'élite : loin d'être populaire, elle est considérée comme un art « opaque » réservé à des connaisseurs. Or, la question est : pourquoi ne pas conférer à la culture dite « savante » et « intellectuelle » une dimension d'« universalité » ? Il semble que, malheureusement, dans l'Histoire de la danse, ces deux notions soient toujours mises en contradiction. Antonin Artaud, en rêvant à un théâtre idéal, conçoit les deux aspects, il écrit¹⁰ : « *Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.* »

La recherche sera axée sur trois artistes chorégraphique qui, chacun à leur manière, incarnent cette « retrouvaille » avec les origines et qui refusent de se laisser enfermer dans ce paradoxe : Sidi Larbi Cherkaoui, Ushio Amagatsu et Pina Bausch. Sidi Larbi Cherkaoui est un chorégraphe belge, né à Anvers, de mère flamande et de père marocain. Il crée des espaces chorégraphiques issus d'un véritable foisonnement culturel pour tenter d'inventer un langage universel et ainsi abolir la notion de frontières entre les peuples, les cultures, les croyances et les différents systèmes de pensées. Nous étudierons deux de ses pièces, *Myth* et *Sutra*. Cette dernière est une création un peu spéciale car elle est le fruit d'une collaboration entre plusieurs artistes : le chorégraphe

¹⁰ *Le théâtre et la culture* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 19

Cherkaoui, le scénographe Antony Gromley, le compositeur Szymon Brzoska et la compagnie des moines du Temple Shaolin de Chine. Cette collaboration artistique entre particulièrement dans ce propos de création de langage commun. Ushio Amagatsu, quant à lui, se réapproprie la danse butô pour la faire sienne. La danse butô est issue d'une recherche du maître Tatsumi Hijikata (1928 – 1986) qui élaborait cette nouvelle danse dans le milieu « underground » japonais dans les années 1960. Depuis, la danse butô se fait connaître à travers le monde grâce à plusieurs compagnies provenant toutes, d'une manière ou d'une autre, des disciples descendants d'Hijikata. La compagnie Sankai Juku (« l'Atelier de la montagne et de la mer ») fait partie de ces compagnies. Son directeur artistique Ushio Amagatsu, né en 1949, appartient à la deuxième génération de danseurs de butô. En épurant l'esthétique, il cherche à dépouiller le butô de son contexte historique et social. Il met en scène des pièces intemporelles et universelles, comme la pièce *Hibiki* sur laquelle s'appuiera notre recherche. Et Pina Bausch (1940 – 2009), chorégraphe allemande qui a marqué notre siècle, par son goût pour la réinterprétation des mythes, transforme le grand classique *Le Sacre du Printemps*. Cette pièce fait partie des débuts chorégraphiques de Pina Bausch, mais enferme déjà certains grands traits caractéristiques du *tanztheater* bauschien. Pina Bausch accentue l'aspect « tribal » proche des rituels sacrés, que suscitait déjà l'œuvre du *Sacre du printemps*, mais tente de se dégager du folklore russe, dans lequel l'œuvre originelle prenait corps, donnant ainsi sa propre version de l'acte sacrificiel.

Dans leur langage chorégraphique respectif, ces trois artistes ont en commun le fait d'apporter un regard personnel sur le sacré. En se réappropriant certains thèmes récurrents dans les pratiques culturelles de certaines civilisations ancestrales, ils rendent hommage à des aspects un peu oubliés ou, tout au moins, négligés par nos sociétés

contemporaines empreintes de pensée matérialiste. Ces trois exemples d'art chorégraphique tentent de rendre possible l'assimilation du sacré dans nos sociétés. Ils s'interrogent sur cette question et y répondent de manière pratiquement opposée au niveau esthétique. Cependant le fond de leur propos puise à des sources communes et cela guidera la recherche.

En effet, « *dans une époque où l'accent est plus facilement mis sur les choses auxquelles nous ne croyons pas* », comme l'écrit Sidi Larbi Cherkaoui¹¹, où les réponses aux questions existentielles s'épuisent dans des quêtes matérielles, cette danse contemporaine peut paraître comme un retour aux sources, une affirmation de l'Humain en tant qu'entité globale c'est-à-dire qu'elle ne le réduit pas aux étiquettes sociales : consommateur, citoyen, riche, pauvre... Dans un monde où la religion, à travers les siècles, a marqué l'Histoire par des traces pas uniquement positives, l'évocation du rituel religieux entraîne régulièrement des réactions de « crispation » et de rejet, reléguant ce sujet vers un espace tabou. Ce qui sous-tend peut-être cette danse contemporaine est un désir de retour à l'originel, à la communication avec le sacré tout en rompant catégoriquement avec toute notion de religion. Elle nourrit un besoin de sacré qui a été refoulé et produit un effet « cathartique » prenant en considération les peurs de chacun. Elle exprime le sacré sans afficher d'appartenance à un culte ou à un dogme. À l'opposé d'une pratique de la croyance, cette danse est un art de la pratique de l'hommage. Ainsi, au cours de cette recherche, on « démontrera » que ces propositions chorégraphiques contemporaines se situent quelque part entre ciel et terre.

*« Bouger en même temps que les autres est quelque chose d'important dans la vie. La prière arabe, dans les gestes qu'elle développe, s'apparente à la salutation du soleil que l'on pratique dans le yoga. La prière catholique est différente : la tête se penche, l'énergie se concentre dans les mains. Aussi minimal soit-il, il y a toujours un mouvement. Si chaque prière est une danse, alors peut-être peut-on en déduire que chaque danse est une forme de prière. »*¹²

¹¹ Sidi Larbi Cherkaoui, Justin Morin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006 « le souffle de l'esprit » pp.16

¹² Sidi Larbi Cherkaoui, Justin Morin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006 « le souffle de l'esprit » pp. 41

Dans une première partie intitulée « Dame nature », on analysera en quoi les trois chorégraphes s'inspirent différemment du monde naturel pour inscrire leur pièce dans un espace universel. Leurs perceptions de la scénographie, du corps, du groupe, de la musique et du mouvement différent, mais se retrouvent toujours en lien grâce à leur source commune d'inspiration : la nature. Dans une seconde partie, intitulée : La danse comme une « *surréalité* », en référence à André Breton, on considèrera ces trois expressions artistiques chacune comme une volonté de dépassement de la nature et du réel pour s'inscrire dans un espace global et universel qui engendre une dimension « verticale ». Les notions de ténèbres, de rituel et de mythe seront abordées en lien avec les quatre spectacles *Sutra*, *Myth*, *Le Sacre du printemps* et *Hibiki*.

I. Dame Nature

Un des éléments communs et repérables qui parcourt l'ensemble des œuvres de Pina Bausch, Ushio Amagatsu et Sidi Larbi Cherkaoui, est leur relation au monde de la nature. Traitée de manière totalement différente et présente sur divers plans, la nature apparaît comme une source d'inspiration incontestable. Cette partie s'intitule Dame Nature afin de jouer sur la présence et le pouvoir qu'elle a en tant qu'entité régnante, sa personnification permettant d'envisager une fusion entre elle et l'être humain.

À travers divers composants scéniques, on peut analyser la présence de plusieurs éléments issus de la nature comme la terre, le monde animal, l'eau, les bruits, etc. Puis, on étudiera dans une seconde partie, le traitement du corps, différent selon les trois chorégraphes, mais toujours en rapport avec un état brut et instinctif. Ces états particuliers des danseurs engendreront une troisième partie qui consistera à montrer l'importance des mouvements de groupes ainsi que le lien existant entre eux et l'émanation d'une grande empreinte relevant du tribal et du primitif. D'où le titre de cette dernière partie : le groupe, la tribu

A. Hommage aux éléments naturels

La présence des éléments naturels se manifeste de plusieurs manières. Ils peuvent être soit matérialisés sur scène, soit suggérés, soit incarnés ; ils sont présents au niveau sémantique ou métaphorique de la pièce ; ils inspirent plus ou moins le mouvement, la musique et les couleurs... La considération des trois artistes pour la nature peut être vue comme une forme d'hommage, une sorte de célébration plus ou moins intentionnelle des éléments naturels.

a. La terre : le sol

Lorsqu'on visionne *Hibiki* et *Le sacre du Printemps*, on remarque des points communs entre leurs scénographies respectives. Dans ces deux pièces, la conception des espaces accorde une attention particulière au traitement du sol. En effet, le sol, dans *Hibiki*, est recouvert de sable, alors que celui du *Sacre du printemps* est recouvert de tourbe. Ces surfaces naturelles paraissent « jouer » le même rôle car on peut constater à travers les chorégraphies qu'ils exercent sur les mouvements des danseurs une influence sous-jacente. La tourbe, dans le *Sacre du printemps*, joue un rôle capital dans l'esthétique de la pièce puisqu'elle vient « salir » le corps des danseurs ainsi que le tissu blanc de leurs robes qui devient de plus en plus marron et noir¹³.

Le sable d'*Hibiki*, quant à lui, par sa nature légère et fluide, entre en opposition avec la stabilité apparente des danseurs de butôt. Effectivement, ces derniers recherchent l'ancrage et l'enracinement dans le sol, grâce à leur poids. Mais cet équilibre devient impermanent et sans cesse soumis à la réactivité de l'élément fuyant qu'est le sable. On peut en déduire que grâce à cet aspect de la scénographie, le mouvement est influencé, enrichissant par là l'image scénique.

Traditionnellement, on considère qu'il existe quatre murs au théâtre (le fond, les côtés et un mur invisible entre le public et la scène). Ushio Amagatsu en considère un cinquième : « le plan du plateau ». Il le décrit comme un élément incontournable de la vie et donc du théâtre. Il dit :

« Élément concret de la construction, il présuppose les plans imaginaires que les œuvres les plus diverses établiront à partir de lui. Il est le plan horizontal apparu quand l'Homme s'est redressé, s'est mis à marcher sur deux jambes, quand il a découvert la verticalité, il est l'archétype de l'horizontalité qui se rencontre en tout lieu de la vie, il est l'assise où s'essaie, à travers le contact de nos pieds, le dialogue avec la gravité. »¹⁴

¹³ Cette notion de salissure sera abordée plus tard dans une sous-partie intitulée Des corps qui se « salissent », se référer page 36.

¹⁴ AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000, « le souffle de l'esprit », pp. 41

Cette conception du sol, en tant qu'élément originel, se retrouve concrètement dans l'œuvre du chorégraphe japonais et l'on pourrait en dire autant pour les deux autres chorégraphes Bausch et Cherkaoui. Loin de l'image traditionnelle de la boîte noire du théâtre, les espaces scéniques d'Ushio Amagatsu sont comme des paysages. On a l'impression qu'il a saisi des échantillons de paysages pour les poser dans le théâtre mais ces échantillons sont tellement épurés, qu'ils donnent l'effet paradoxal d'un paysage surnaturel, détaché de la nature. En effet, l'esthétique soignée de la compagnie Sankai Juku crée un monde lisse et énigmatique. La perfection des formes et des matières nous transporte dans un monde intemporel inconnu. Cette sensation de perfection émane-t-elle de la nature brute ou bien est-ce la vision d'une nature idéalisée?

Le sol comme représentation de la terre est également déterminant dans le *Sacre du Printemps*. Comme cela a déjà été évoqué¹⁵, le plateau de la pièce de Pina Bausch est entièrement recouvert de tourbe. Cependant ce choix de la chorégraphe provient de ce que lui a inspiré l'œuvre originale, c'est-à-dire l'œuvre d'Igor Stravinsky.

Lorsqu'on étudie de plus près la composition du *Sacre du printemps* originel, on se rend compte que la pièce de Pina Bausch lui reste entièrement fidèle. L'œuvre de Stravinsky ne subit aucune coupure, ni d'effet altérant ou modifiant la trame. Dans l'argument original, *Le Sacre du printemps* ne comprend pas d'intrigue. Le compositeur dit lui-même que « *c'est une série de cérémonies de l'ancienne Russie* »¹⁶ Elle est composée de deux tableaux. Bien que Pina Bausch ne s'inspire principalement que de la deuxième partie (le sacrifice¹⁷), il est important d'évoquer brièvement la première

¹⁵ Se référer au début de la page 17

¹⁶ Igor Stravinsky interviewé le 13 février 1913. In *Programmes Opéra de Paris* : <http://www.danser-en-france.com/repertoire/sacreprod/sacrenijinsky.html>

¹⁷ Détails de la structure de cette deuxième partie intitulée « le sacrifice » page 90

partie. Elle s'intitule « *L'adoration de la terre* ». Elle est composée d'une introduction et de sept danses:

Situation donnée par Stravinsky : « *Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase* ». ¹⁸

Introduction (Lento - Più mosso - Tempo I)

1. Augures printaniers — Danses des adolescentes (Tempo giusto)
2. Jeu du rapt (presto)
3. Rondes printanières (Tranquillo - Sostenuto e pesante - Vivo - Tempo I)
4. Jeu des cités rivales (Molto Allegro)
5. Cortège du Sage (Molto Allegro)
6. Adoration de la Terre (Le Sage) (Lento)
7. Danse de la terre (prestissimo)

La lecture de cette structure de l'oeuvre nous donne à voir l'omniprésence de la terre et de sa place, jouant presque le rôle d'une divinité. La terre est choyée, célébrée, adorée et dansée.

Le *Sacre du printemps* de Stravinsky rend hommage à un rite sacré païen russe. Ce rite est sans morale religieuse définie, bien qu'il soit relatif à une religion polythéiste. On dira qu'il s'inspire du folklore russe. On peut remarquer d'après les

¹⁸ Notes de programme que les spectateurs avaient entre leurs mains lors de la première représentation, le 29 mai 1913 in *Programmes Opéra de Paris* : <http://www.danser-en-france.com/repertoire/sacreprod/sacrenijinsky.html>

titres des tableaux que la nature est la première source d'inspiration. Or, dans le paganisme russe, la terre est un élément central. On peut dire que le *Sacre du printemps* est un véritable hommage à la culture russe et à la nature. Dans d'autres cultures et à travers les arts en général, la terre a souvent été personnifiée, on attribue fréquemment à la terre le genre féminin. Le thème de l'accouplement avec la terre est récurrent, il vient en partie de la mythologie : « *c'est l'idée des relations conjugales entre le ciel et la terre donnant le principe de la vie qui fonde l'idée de la terre comme la mère universelle.* »¹⁹ l'image de la « terre mère » est effectivement un thème universel. Cette terre, au sens symbolique et figuré, est matérialisée sur scène par Pina Bausch telle une allégorie de ce qu'invoque la composition de Stravinsky. L'œuvre originale constitue donc une véritable toile de fond pour la pièce de Pina Bausch qui est présente sur trois plans : sonore (composition de Stravinsky), sémantique (argument de Stravinsky) et scénique (tourbe sur le sol).

Le sol chez Sidi Larbi Cherkaoui est considéré comme un partenaire. On constate, en effet, l'importance des mouvements au sol dans *Myth*. Les quatre appuis (pieds et mains) sont toujours sollicités, les corps évoluent en rampant ou en glissant au sol. Il dit lui-même par rapport à la contorsion des corps de ces danseurs, qu'il aime cette flexibilité et que cela permet de « *s'appuyer ailleurs que sur les pieds pour voir le monde à l'envers* »²⁰. Mais ce qui rapproche la pièce de Sidi Larbi Cherkaoui des propos de Ushio Amagatsu, c'est la présence de ce sol « cinquième mur ». En effet, un gigantesque labyrinthe est dessiné par terre. Traditionnellement, c'est toujours la toile

¹⁹ LOTMAN, Iouri, OUSPENSKI, Boris. *Sémiotique de la culture russe*. Traduit du russe par Françoise LHOEST. Edition Slavica « L'âge de l'Homme ». pp 407

²⁰ Extrait d'une interview du chorégraphe sur France inter in <http://www.youtube.com>

du fond qui est peinte ou le « cyclorama »²¹ qui fait figure d'illustration et de décoration. Dans *Myth*, c'est le sol qui est peint et qui porte une image signifiante pour la pièce. Habituellement, le spectacle n'attire pas le regard du spectateur sur le sol du théâtre. Cette étrangeté est donc un signe caché, voire subliminal (car on ne remarque pas du premier coup d'œil que ce dessin est un labyrinthe). Il vient donc « nourrir » le fond de la pièce à la fois de manière littérale et imagée: le fond en tant que sol du plateau scénique et en tant que propos métaphorique.

En effet, l'image du labyrinthe existe depuis la préhistoire dans de nombreuses civilisations et régions du monde et se manifeste sous différents aspects. On peut simplement en rappeler les éléments communs: le labyrinthe en général, est toujours une forme complexe et tortueuse constituée de chemins entrelacés. Soit le labyrinthe égare la personne (comme dans celui de Dédale), le but alors est de prendre le bon chemin pour trouver le centre ou la sortie. Soit il ne comporte qu'un seul parcours compliqué, qui mène laborieusement et inévitablement à une destination finale (comme celui de la cathédrale de Chartres). Les méandres d'un labyrinthe peuvent être une métaphore sur l'existence et la condition humaine, il peut être une représentation de l'âme (le monstre Minotaure caché dans le dédale) ou encore le cheminement initiatique de l'Homme qui est long et difficile (Thésée). Le labyrinthe peut aussi signifier la finitude de la vie. Chez les chrétiens, le centre représente la Jérusalem Céleste qui est le commencement de la vie après la mort²². Le centre peut aussi être un passage entre le monde des vivants et le monde des morts (selon le peuple de l'île Malekula, Nouvelle-Calédonie). Il est aussi l'accès à la connaissance, une représentation du cosmos, du voyage, le lieu de la perdition et de l'errance ou simplement le besoin de se divertir (« le

²¹*Cyclorama* : toile tendue en fond de scène ou en demi-cercle (elle sert à projeter des images, à créer des ciels, etc.)

²² MILLER, Malcolm. *La cathédrale de Chartres*. Pitkin, pp.18

plaisir de se perdre » dans les jardins de style baroque et rococo)²³. D'après ces quelques définitions rapides, on peut faire le rapprochement entre plusieurs d'entre elles et le labyrinthe présent dans *Myth* :

Le spectacle *Myth* traite de plusieurs thèmes mythologiques et s'inspire de plusieurs personnages monstrueux. Par exemple une femme géante, une femme araignée avec des cheveux de gorgone, un travesti, une trisomique, des danseurs extrêmement souples, des créatures mi-homme mi-animal, etc. Cela évoque le labyrinthe du Minotaure. En complément du plateau labyrinthe, une immense bibliothèque constitue le décor du fond de la scène. Le lien peut-être fait ici avec le labyrinthe comme complément à l'archétype de la connaissance et du savoir. Mais le plus pertinent, c'est l'aspect abstrait de ce labyrinthe, c'est-à-dire sa dimension psychologique et spirituelle. Sidi Larbi Cherkaoui dit à propos de son spectacle qu'il cherchait à travailler sur la quête de l'origine pour élaborer une recherche sur l'Homme. Pour cela il utilise le thème des ombres²⁴, on peut faire le lien avec le labyrinthe des Malekula, qui est ce fameux passage entre le monde des vivants et celui des morts ainsi que l'image profane du labyrinthe en tant que lieu d'errance (les ombres, telles des entités errantes). Mais ce labyrinthe reste aussi un rappel de ce jeu qu'est la danse, du ton ludique qui revient régulièrement tout le long de la pièce, d'où le fait que certains disent de *Myth* qu'elle est une pièce « *traitée de manière baroque* »²⁵ - notation exprimant par là un affranchissement des règles spatio-temporelles ainsi qu'un goût général pour l'ambiguïté, ce qui est très différent du théâtre classique.

²³ CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des Symboles*. Le livre de Poche, 1996, « La Pochothèque », pp. 348

²⁴ Le thème des ombres sera traité de manière plus approfondie dans la sous-partie intitulée Entités incarnées : les personnages des ombres, page 57

²⁵ Metropolis. www.arte.tv Réalisation: Elisa Portier. Image: Marjory Déjardin. Son: Nicolas Waschkowski. Montage: Céline Michel Metropolis www.arte.tv

On peut donc en conclure que le sol, représentant la cinquième face, est une métaphore sous-jacente et une clé de lecture constante de la pièce *Myth* en général. Il est le socle de la pièce, au sens propre et également au sens figuré.

b. Le monde animal

« Grâce à la danse mimétique, l'Homme dépasse les frontières de son humanité et acquiert des pouvoirs »²⁶ Voilà ce que remarque Françoise Gründ lors de l'introduction de sa recherche intitulée *La danse de l'animal*. L'assertion notoire affirmant que l'homme a toujours été, depuis les origines, inspiré par l'animal, sous-entend plusieurs comportements vis-à-vis de celui-ci. L'honorer, l'imiter, ou s'identifier à lui a toujours fait partie de l'évolution de l'homme. Françoise Gründ poursuit en disant que ce processus de mettre en jeu un mimétisme animal fait partie intégrante de l'homme qui a toujours manifesté le besoin de se métamorphoser. De cette constante naissent la danse et l'expression théâtrale.

En considérant la création des chorégraphes étudiés, en particulier Cherkaoui, on constate que cette recherche de la métamorphose reste d'actualité.

Lorsque Sidi Larbi Cherkaoui travaille avec les moines du temple Shaolin pour créer le spectacle *Sutra*, il ne veut pas imposer son langage chorégraphique. Au contraire, il s'inspire et se sert du langage physique du kung-fu²⁷ pratiqué par les moines, pour donner sens à l'expression de son propre langage chorégraphique. D'ailleurs il dit: « *Moi je ne veux pas en faire des danseurs contemporains... Faire quelque chose avec eux. J'essaie de faire avec leur langage et le mien.* » Puis il ajoute : « *Beaucoup de gens disent : mais ce n'est pas tout à fait de la danse, c'est plutôt du kung-fu ! Moi je ne suis vraiment pas un artiste kung-fu, quand je fais les mouvements,*

²⁶ GRÜND, Françoise. *Dances de la terre*. Édition de La Martinière. Paris, 2001, pp. 8

²⁷ Le Kung-fu est un art martial chinois

je les fais en tant que danseur, je les fais d'une manière qui moi me plait. » En regardant la pièce, on constate effectivement bien la différence entre les deux langages mais leur mélange et leur cohabitation en amorce comme un troisième.

Le kung-fu est composé de katas²⁸ qui sont des suites de mouvements. Parmi ces katas, il existe des parties entièrement inspirées par le fonctionnement d'animaux précis. Certains ont été intégrés dans le spectacle *Sutra* et ne demandent aucune connaissance particulière en kung-fu pour reconnaître le mimétisme animalier étant donné leur pertinence.

Des boîtes²⁹ sont rangées au sol, côte à côte au « lointain »³⁰. Tous les moines sont couchés à l'intérieur. Un des moines sort et exécute une séquence de mouvement dont la base est centrée sur le sol : en utilisant ses quatre appuis à égalité, il décolle son corps et retombe sur quatre pattes, comme un chimpanzé. Il alterne salto³¹ arrière et roulade au sol tout en lâchant des cris, sans doute ceux de la pratique de cet art martial (le *Ki* : lâcher d'énergie) et en accentuant le mouvement de la respiration animale. Il termine sa séquence et un autre moine prend le relais. Toujours accompagné de cris, celui-ci exécute des mouvements très souples tout en torsions et utilise ses mains comme si c'étaient des griffes. Le troisième, lui, s'est inspiré davantage des volatiles. Il exécute le kata de la grue. Alors qu'il n'utilise que ses bras, la qualité du mouvement est telle, que l'on croit réellement voir des ailes de volatile se déployer dans l'espace. Il crée des mouvements planants, s'interrompt de manière vive et nette, fait des équilibres sur une patte comme un échassier, ouvre ses doigts comme des serres et scrute régulièrement l'horizon comme le ferait un oiseau silencieux et concentré. Le quatrième

²⁸ *Kata* : enchaînement codifié de mouvements constituant un exercice d'entraînement à la pureté du geste, dans les arts martiaux japonais.

²⁹ Ces boîtes de tailles humaines, qui constituent la scénographie de la pièce, sont décrites et analysées dans la sous-partie intitulée Les cercueils de *Sutra*, page 66

³⁰ Chapitre 13 du dvd : Sibi Larbi Cherkaoui / Antony Gormley. *Sutra*. Axiom Films International Ltd 2009, 63 min

³¹ *Salto* : mouvement acrobatique qui s'apparente à une roulade sautée, en l'air.

s'élançait et fait une chute, toute d'un bloc, extrêmement nette et précise sur le sol. Il alterne les ralentis et les accélérations, fait onduler son corps en gardant toujours le bras comme une pointe et replonge sur le sol en retombant d'un bloc net sans bouger comme s'il n'avait aucun « amortisseur », c'est le kata du tigre. Le cinquième, en position quatre pattes, ondule son corps jusqu'à la pointe de sa jambe qui est levée comme une queue de scorpion menaçante au-dessus de son corps et qui crée un mouvement de balancier. Il s'enracine au sol tel un insecte, par son poids, son corps s'ancre dans la pesanteur et tout à coup, il manifeste le contraire. Il se suspend, se positionne en équilibre subtil et saute comme s'il n'était que légèreté. L'alternance des mouvements horizontaux et verticaux rend très présent le rapport entre le ciel et la terre. Ce cinquième acteur est rejoint par Sidi Larbi Cherkaoui. Cela se termine par un duo comme s'ils étaient deux sortes de crapauds (ou autre animal terrestre) s'affrontant au ras du sol, en tentant de s'intimider mutuellement. En reproduisant la technique d'attaque de ces animaux, ainsi que celle du camouflage ou en simulant leur caractéristique physique, les moines développent leur mémoire animale et toute une stratégie de défense qui va au-delà de la « mécanique humaine ». On pourrait dire, en référence à ce qu'évoque Françoise Gründ, qu'ils atteignent la possession de « *pouvoirs* », des pouvoirs de force et de combat pour l'art martial qui sont transformés en pouvoirs esthétiques lorsqu'ils sont mis en scène. Effectivement, le fait de voir ces moines vêtus de costumes d'hommes occidentaux³², en train d'exécuter ces katas animaliers, suscite un choc esthétique assez fort. Leur technique de combat devient une danse pure et leur condition de moine raconte beaucoup de choses lorsque ces derniers sont confrontés au monde occidental. Cette association entre « civilisation moderne » - qui est la mise en scène contemporaine - et « philosophie ancestrale » - qui est ce savoir

³² Les moines sont vêtus en costume d'hommes occidentaux seulement pour cette partie de la pièce. Se référer page 52 pour le traitement du costume dans *Sutra*.

faire traditionnel du temple Shaolin, vieux d'environ quatorze siècles – crée une émotion forte. Grâce à cette juxtaposition, une fusion s'opère entre ces deux domaines, par nature tellement opposés.

Dans *Myth*, le rapport avec le monde animalier se fait par un autre biais. Comme cela a déjà été évoqué³³, la danse de Sidi Larbi Cherkaoui en général utilise très souvent les appuis. Outre les quatre appuis pieds et mains, n'importe quelle partie du corps peut être exploitée dans ce sens, par exemple : la tête, les fesses, le ventre, le dos, etc. Ce rapport très fort à l'appui, donc au sol et donc à la terre, va à l'encontre de la culture occidentale qui, sous prétexte d'être civilisée, recherche toujours plus la verticalité, l'illusion de légèreté et l'accession aux cieux (on pense à la danse classique, dont les pointes réduisent au maximum le contact au sol pour s'élever encore plus haut). Cette danse, qui valorise le contact au sol, s'assimile plus naturellement aux danses animales.

Un extrait de *Myth* pourrait illustrer particulièrement ce propos : comme pour un accouchement, une femme assez grosse est agenouillée face au public, le dos contre une chaise. Elle a les jambes écartées et pousse des gémissements singuliers. On n'identifie pas si ce sont des cris de douleur de peur ou de rire. Une tête sort alors du dessous de la chaise, à travers les jupons de la femme. Cette dernière tente d'empêcher la tête de sortir ; on peut entendre au milieu des gémissements, des « non ». Nous comprenons qu'il s'agit d'un bébé pas forcément attendu. Le jeune garçon est nu, il porte simplement un slip blanc qui fait penser à une couche de bébé. Une fois l'enfant sorti, un duo se crée entre ces deux personnages à la limite du grotesque. La mère et l'enfant sont debout et dansent des pas à la fois brusques et fébriles. Le nouveau-né ne cesse de se coller et de s'agripper à sa procréatrice qui, elle, semble étouffer et vouloir s'enfuir³⁴.

³³ Se référer au passage traitant du rapport au sol qu'entretient le danseur, page 20.

³⁴ Voir la photo a. de l'annexe 1 page 101.

La danse se transforme en lutte inefficace et désespérée, jusqu'au moment où la mère arrive à jeter d'un pied l'enfant qui se décolle et tombe à plat ventre sur le sol. C'est le début d'un solo de l'enfant, qui va donner du sens à notre analyse. On entend un petit « maman » triste. Puis les pieds du danseur, toujours affalé sur le sol, commencent imperceptiblement à se mettre en mouvement. On dirait qu'ils sont complètement désolidarisés du corps. Les pieds frétilent et entraînent les jambes à glisser vers le buste, jusqu'à former un grand écart. Le buste du garçon, toujours comme mort sur le sol, se soulève dans un élan lourd, monte à la verticale et retombe aussitôt « comme une crêpe » sur le ventre. Les bras du garçon sont vidés de vie, le visage est absent, comme s'il était aveugle ou qu'il était sans conscience et que son corps agissait seul. Cette image est à la fois comique et monstrueuse. On dirait une sorte de poisson sorti de l'eau, entre la vie et la mort, qui manifeste ses derniers spasmes de vitalité. Il ressemble à une créature « pas finie », qui tente de se déplacer mais à laquelle il manquerait les capacités physiques pour atteindre son but. Cette créature est-elle prématurée ? Le garçon reproduit ce mouvement plusieurs fois. À chaque élan, il dit « maman ». Il finit par changer de direction et de posture, se met à avancer dans une position extrêmement absurde. Les jambes en grand écart permettent de faire glisser son buste couché. Cette image transformée du corps inspire une double interprétation: si on imagine un animal, alors cette représentation est attachante car on pourrait assimiler ce corps mou et maladroit aux premiers pas d'un animal rampant, un bébé phoque par exemple, ou à l'inverse, si l'on garde la représentation d'un être humain, l'image est beaucoup plus cruelle et donc repoussante car on l'assimile à un homme aux réactions très diminuées, à un bébé tronc, ou en tout cas, à un être gravement handicapé. Cette conception de la danse comme résultante de la métamorphose d'un corps engendre un effet spectaculaire, car il permet au corps humain d'être porteur d'autres attributs. Sans aucun artifice

(costumes, masque, maquillage), un corps nu devient, par le mouvement pur, un personnage improbable.

Un autre personnage de *Myth* semble provenir de l'inspiration animale : Une danseuse vêtue de larges habits noirs est recroquevillée en boule. Ses cheveux sont tellement longs, qu'ils la recouvrent entièrement³⁵. La danseuse s'assoit sur les fesses et lève ses bras et ses jambes de manière à cacher son visage. Comme le tissu de son costume et ses cheveux sont noirs, la blancheur de ses pieds et de ses mains réunies ressort très fortement. Grâce à la souplesse de la danseuse, qui ne tient en équilibre que sur ses ischions³⁶, un personnage informe prend naissance. Les jambes et les pieds deviennent des sortes de tentacules, aussi habiles que des bras et des mains. Les orteils et les doigts sont si mobiles qu'on pense à de petites pattes d'insecte qui tricotent (les cheveux évoquant les fils de laine). La danseuse ne cesse de faire frétiller son corps tout en émettant des petits ricanements aigus. Une fois de plus, une métamorphose du corps humain se déroule grâce au mouvement inspiré par une recherche « d'analogie » avec l'animal, une araignée en l'occurrence.

Par la suite, toujours dans *Myth*, une femme géante entre en scène. Vêtue d'une grande robe blanche en crinoline, elle déambule avec des jambes disproportionnées par rapport à son buste. Ce jeu d'échelle entraîne un effet comique car ce personnage, en se mouvant, montre parfois un fonctionnement irrationnel. Par exemple, lorsqu'il se met à avancer sur ses genoux, la partie visible de ses jambes (qui sont, en réalité, celles d'un autre danseur) reste immobile alors qu'elle serait censée avancer en même temps que le reste du corps. Cette dissociation du corps dans le déplacement fait penser à celle de certains oiseaux notamment les poules ou les flamants roses ou encore au mouvement

³⁵ Voir photo b. de l'annexe 1, page 101.

³⁶ Ischion : partie de l'os iliaque, en bas et en arrière du bassin.

dissocié de la marche de la chenille: la tête avance en premier, puis le reste du corps vient s'aligner.

Il semble que l'on puisse faire le lien, à travers tous ces exemples, avec le système de qualité appelé l'« analogisme » selon Philippe Descola³⁷. « Face au constat que le monde est peuplé d'une infinité de singularités, il s'agit ici, au fond, d'organiser celles-ci en chaîne signifiantes et en tableaux d'attributs pour tenter de donner ordre et sens aux destinées tant individuelles que collectives ». En établissant des correspondances reposant sur la figure de l'analogie³⁸ l'homme fait des corrélations avec « les éléments singuliers » du monde qui l'entoure afin de mieux se l'approprier. L'*analogisme* fut dominant en Europe de l'Antiquité à la Renaissance. Les personnages de *Myth* en sont, en quelques sortes, des représentations contemporaines.

c. Sons et bruits de la nature

Lorsqu'on étudie globalement les différentes traditions culturelles, qu'elles soient orientales ou occidentales, élitistes ou populaires, ancestrales ou encore actuelles, la musique a toujours été liée d'une manière fusionnelle à la danse. Dans la pièce D'Ushio Amagatsu, la bande son est largement inspirée du monde naturel.

La création sonore d'*Hibiki* a été créée spécialement pour le spectacle par Takashi Kako et Yoichiro Yoshikawa. En opposition à la danse *bûto* souvent lente et minimaliste, la musique *d'Hibiki* prend une place très importante et participe fondamentalement à la lecture de la danse et donc à la compréhension de la pièce. On peut dire que la musique, dans la pièce de Sankai Juku a autant d'importance que ce qui

³⁷ DESCOLA, Philippe. *La fabrique des images. Vision du monde et formes de la représentation*. Musée du Quai Branly. « *Manières de voir, manières de figurer* », pp.14

³⁸ L'analogie étant le fait d'établir des liens de ressemblances par l'imagination, entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents (définition du *Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*)

se passe sur scène. Elle vient englober et colorer l'espace comme une scénographie. Sa seule écoute suggère déjà beaucoup d'images et on peut la considérer comme une œuvre à part entière : on peut d'ailleurs constater que le CD de la bande originale est commercialisé sur Internet et se vend séparément du film. Ceci est à la fois sa force et à la fois sa faiblesse. En effet, son omniprésence et sa densité peuvent entraîner sur scène une surenchère et un excès de *pathos*.

C'est en partie dans cette pièce sonore que sont incarnés des éléments de la nature. La pièce est conçue comme un cycle : tout d'abord, elle enferme plusieurs thèmes qui reviennent régulièrement au cours du déroulement. Plutôt que de considérer les différents éléments se déroulant de manière chronologique, suivant un parcours linéaire, *Hibiki* est une œuvre cyclique dont la fin rejoint le début, des événements se répètent, en lien avec le cycle de la vie. Par exemple, la pièce commence sur des bruits de gouttes d'eau qui tombent. On a l'impression d'être dans le silence mystérieux et intemporel d'une grotte où seul le son de ces gouttes résonne dans l'infini. Ce thème du bruit de goutte reviendra à plusieurs reprises au fil de la pièce. On les assimile au moment de *l'origine*.

Cette image de la naissance ainsi que du commencement des temps apparaît très claire dans la dernière scène : comme un éternel recommencement, les danseurs sont couchés en position de fœtus dans des ovales de lumière, qui font penser à des œufs, et le son des gouttes nous conduit à nous souvenir que nous avons déjà vécu ce moment au début de la pièce. L'idée de la re-naissance est très présente dans la religion bouddhiste qui, on le verra plus tard³⁹, imprègne la pensée du butô japonais. La mort n'est pas considérée comme une fin mais plutôt comme une autre naissance pour une

³⁹ Se référer page 63

nouvelle vie. Et nous, êtres humains, serions les porteurs de toutes les alluvions que laisse le passage de ces multiples vies. Nous aussi ferions ainsi partie du cycle naturel.

Puis, un deuxième thème arrive. Il s'agit d'une sorte de bourdon (un son continue) qui fait penser à la fois à des voix et à des bourdonnements d'insectes. On distingue à peine qu'il s'agit, en réalité, d'instruments à cordes. En rupture avec les bruits apaisants de la grotte, ce bourdon produit une sorte d'inquiétude voire un sentiment d'oppression. Le bourdon change de demi-ton (dièse) ce qui engendre un effet de « suspension »⁴⁰. Lorsque le son du bourdon s'amplifie, il participe à nous mettre – nous spectateurs – dans un état second à la limite du supportable.

Puis, on peut reconnaître un bruit sourd qui ponctue toute la pièce, à différents moments. Ce bruit sourd suggère une ambiance d'orage, comme le coup violent du tonnerre. Parfois, toutefois, il se surajoute à des ambiances douces et apaisantes. Il menace, au loin, la quiétude du premier plan. Il va et vient pour fonder un équilibre entre force et légèreté. Par exemple, vers la fin de la pièce, il vient s'associer à une ambiance générale faite de bruits issus du réel. Il est très difficile de dissocier ces bruits car ils participent tous ensemble à la création d'une atmosphère très singulière. Comme dans une sorte de songe, des éléments ressortent de temps en temps. Parmi ces éléments, on peut reconnaître des bruits humains, des enfants, des chevaux, des clochettes de bétails. Est-ce une ambiance qui a été captée dans un village ? Ces mêmes clochettes peuvent aussi faire penser aux mobiles que l'on accroche dans les arbres pour qu'ils tintent au gré du vent. On peut reconnaître des sons qui ressemblent à des voix de femmes, des sons d'oiseaux, des rires... Tout ce magma de bruitages est mis en boucle et crée une sorte de nappe sonore, que l'on peut d'abord qualifier de bienheureuse. Par-dessous cette nappe, on distingue des cuivres qui font des sortes de sirènes dans le

⁴⁰ *Suspension* : terme employé dans la danse pour désigner un temps d'arrêt « retenu » et en « tension ».

lointain évoquant celles des paquebots. Et par-dessus, toujours ce bruit qui s'apparente à l'orage : l'ambiance bienheureuse semble être menacée. En effet, le tonnerre gronde de plus en plus souvent. Des cordes viennent s'ajouter dans un élan lyrique. Elles font penser aux symphonies de musique de film. Elles apportent une dimension céleste. Le tonnerre s'accélère encore. On a l'impression d'un ciel déchaîné qui, néanmoins, déverse une pluie attendue. On est plongé dans une ambiance de pluie d'été où la violence de l'eau qui tombe s'oppose à la douceur des rayons de soleil. Les danseurs butôt sont les plantes, au-dessous, enracinées dans la terre, ils sont imprégnés de ces éléments. Cette scène se termine par un coup de tonnerre retentissant qui fait replonger le tout dans un silence fragile. À ce moment précis, on est forcé de repenser au titre de la pièce. Après *Hibiki*, le metteur en scène a donné des sous-titres de traduction : *Résonance lointaine* (ou *Resonance from far away*). Cette foudre incarnerait alors cette « lointaine résonance ». D'ailleurs, dans un petit texte qui accompagne son film, le chorégraphe écrit :

« (...)

On dit que l'ontogenèse ressemble à la phylogenèse.

Un fœtus d'un mois

Entame sa métamorphose, du poisson amphibie, du reptile au mammifère.

Le débarquement qui s'opéra en plusieurs millions d'années

Sur le rivage paléozoïque,

Le fœtus humain l'effectue en quelques jours.

Le bruit de la circulation du sang dans le ventre de la mère

Ressemble au mouvement des vagues.

C'est la résonance primaire qui nous parvient. »⁴¹

En effet, dans le passage décrit ci-dessus, on pourrait très bien interpréter tous ces sons mélangés comme les bruits du monde, entendus de l'intérieur du ventre de la mère.

⁴¹ Ushio Amagatsu à propos d'*Hibiki* ou *Resonance lointaine* in dvd *Hibiki*. Sankai Juku. Io factory

Le monde animal est présent de manière implicite dans la pièce sonore d'*Hibiki*. Une scène commence dans le silence. Soudain, un grincement, presque grotesque retentit. Il fait penser à un gémissement d'éléphant. Puis d'autres viennent s'ajouter et font comme un dialogue entre eux. Cela évoque de nombreuses sortes d'animaux : oiseaux, chiens, fauves, serpents... Certains sont brefs et stridents, d'autres graves et rauques. Il s'agit en réalité, d'instruments à cordes qui sont détournés de leur fonction habituelle. D'habitude si lisses et si harmonieux, le son des violons est à la limite du supportable, il nous fait presque « sursauter ». L'ambiance est semi grotesque, entre dérision et agressivité.

Pour conclure sur *Hibiki*, on peut dire que l'œuvre sonore met en « oreille » des paysages extérieurs, des parcelles de la vie naturelle. Mais pas seulement, nous verrons dans une prochaine partie qu'Ushio Amagatsu met en opposition cette nature avec d'autres aspects, notamment l'industrialisation⁴².

d. l'eau

Après la terre, la faune et les sons, on peut distinguer l'eau comme élément fondamental de la vie. Elle apparaît de manière très présente dans la pièce de Sankai Juku alors qu'elle n'est qu'évoquée dans les pièces des autres chorégraphes.

L'espace scénique d'*Hibiki*, en plus d'être recouvert de sable, est parsemé de douze larges vasques transparentes (probablement en verre). La présence de ces objets mystérieux apporte une dimension symbolique : ces vasques sont des récipients contenant de l'eau. Cette présence d'eau est tout d'abord évoquée par le son des gouttes qui tombent⁴³. Cette eau est-elle la réunion de toutes ces gouttes ? Ou alors des fruits

⁴² Pages suivantes 34 -35.

⁴³ Passage décrit dans le paragraphe sur les sons page 30.

métaphoriques du ventre de la mère (remplie d'eau) qu'évoquait le chorégraphe dans son texte⁴⁴? Ou bien peut être, cette eau représente-t-elle les océans qui recouvraient la terre à l'origine de sa création⁴⁵? Après toutes ces questions - heureusement sans réponses pour le bien être de l'imaginaire des spectateurs – on peut simplement analyser la fonction de ces vasques sur scène.

Tout d'abord, elles permettent de créer des reflets. Comme sur une étendue d'eau, ces flaques reflètent la lumière et donc, parfois, les danseurs. Cela participe à la création des paysages naturels évoqués auparavant⁴⁶. Également, ces vasques jouent un rôle de support de jeu pour les danseurs. À plusieurs reprises, ils s'en approchent et dansent « en rapport » avec elles. Dans un des solos d'Ushio Amagatsu, on peut distinguer un mouvement très délicat de son doigt qui effleure la surface de l'eau d'une des vasques et qui le porte jusqu'à sa bouche, tel un élixir rare.

Dans le tableau suivant, les quatre autres danseurs sont réunis autour d'une vasque ensanglantée⁴⁷. En effet, un liquide rouge sang a envahi l'eau pure. Ce passage peut être interprété de différentes façons, mais en tout état de cause il s'agit d'une rupture totale, que ce soit au niveau de la musique, des costumes, ou de la scénographie : la musique évoque des rythmes de machines (trains, chaînes), des bruits de fumée qui s'échappent, elle est parsemée de sons graves, stridents, électriques, des sons qui font penser à des cris effroyables... C'est une musique composée de bruits mais organisés en rythme. Elle inspire la peur et la violence. S'ajoute à cette rupture musicale un changement de costumes chez les danseurs qui sont, pour la première fois, vêtus de corsets avec des lacets rouges sang et portent des boucles d'oreille en forme d'œufs. Tout cela nous amène à penser au côté obscur de la civilisation et surtout de

⁴⁴ Se référer page 32 -33

⁴⁵ Les plus récentes découvertes semblent indiquer que l'eau aurait été le milieu originel de la vie sur terre. Les premiers organismes seraient issus de l'élément liquide.

⁴⁶ Se référer page 18.

⁴⁷ Voir la photo b. de l'annexe n°4, page 106.

l'industrialisation. En effet, les corsets, sont à la fois des signes esthétiques (le monde « civilisé ») et des contraintes physiques (mouvements restreints, souffrance du corps qui reflètent une soumission aux contraintes sociales). Les bruits de machines sont les signes du machinisme industriel et guerrier qui a asservi tant d'êtres humains. Au centre de tout cela, il y a la vasque de sang. Est-ce celui des esclaves en corsets ? Est-ce celui des esclaves battus par ceux en corsets ? Est-ce la salissure de cette machine ? Est-ce le sang d'un sacrifice ? Est-il celui de l'enfant sorti de l'œuf ? Est-ce la mort ? Est-ce la naissance ? Cette abondance de questions démontre les multiples interprétations que l'on peut faire à propos de ces vasques d'eau. La plupart du temps, cette eau ensanglantée est interprétée comme une souillure de l'élément de vie : cette eau colorée devient synonyme d'eau mortifère.

B. Le corps comme véhicule terrestre

Souvent, on dit du danseur qu'il est une transcription poétique du corps humain dans sa globalité. Il peut donc être porteur de toute une réflexion sur l'homme. A travers l'analyse du corps d'un danseur, on établit toute une déclinaison de significations que l'on peut mettre en lien avec la pièce, le chorégraphe et le monde : le corps comme étant un passage, un lieu, une matière, un objet vivant, neutre ou unique... Le corps comme étant le véhicule terrestre qui nous sert à parcourir l'existence est relié à la nature par l'instinct. On verra que les danses des chorégraphes, bien que très différentes les unes des autres, ont en commun une certaine forme de retour à cet instinct.

a. Des corps qui se « salissent »

Comme nous l'avions évoqué auparavant⁴⁸ le corps des danseurs du *Sacre du Printemps* de Pina Bausch se salit progressivement à force de danser dans la tourbe. Les femmes, vêtues de nuisettes blanches, transpirent au fil de leurs mouvements⁴⁹. La terre vient donc se coller à leur peau et à leur nuisette. Les hommes, torsos nus, sont également recouverts de terre petit à petit. Ce phénomène de salissure sur les corps des danseurs montrent une volonté d'« engagement » physique particulier. La chorégraphie soutenue et rythmée de Pina Bausch force les danseurs à danser « à corps perdu ». La salissure des corps est la trace témoin de l'expérience physique traversée par les danseurs, que ce soit au cours de l'expérience du mouvement pur (fatigant) ou l'expérience de danser dans la tourbe (expérience particulière et sûrement contraignante).

De plus, sur un plan dramaturgique, cette salissure des corps peut être interprétée comme la conséquence de l'acte terrible que formule la pièce : le sacrifice. Elle peut être le signe des ébats, des combats mais aussi celui de la souillure psychologique, autrement dit de la culpabilité, engendrée par la participation, proche ou lointaine, au sacrifice de l'élue. La pièce débute par une scène où des femmes se couchent délicatement dans la terre. Cette terre, comme cela a déjà été évoqué⁵⁰, est une entité protectrice, bienfaitrice et matricielle. Si le lien est fait entre cette terre et celle qui vient peu à peu souiller les corps, on peut élaborer tout un processus évolutif sur la nature symbolique ou psychologique de cette terre. L'image du sacrifice, dans toutes les traditions culturelles qui les pratiquent, entraîne toujours des significations ambivalentes : pour honorer la vie, l'Homme crée la mort. Cela nous fait penser à une

⁴⁸ À propos du sol, page 17.

⁴⁹ Voir les photos a, b, c, e de l'annexe n°5, pages 108-110.

⁵⁰ Page 20.

scène de sacrifice décrite par Françoise Gründ lorsqu'elle explique la cérémonie *candomblé* dans la région de Bahia au Brésil⁵¹ :

« une fille de saint lui amène un chien vivant (à la mère des saints qui est une vieille femme en état de transe). Elle saisit la tête de l'animal qui cesse de couiner. Les bras tendus et tourbillonnants sans cesse, elle pousse le chien vers la pièce attenante et revient immédiatement les bras dégoulinant de sang et la robe tachée. Le sang arrose la terre battue. Elle se baisse alors et du bout des doigts en recueille une goutte qu'elle offre à l'un des assistants. Aussitôt, tous se précipitent sur les taches rouges et mouillent leurs doigts dans le sang du sacrifice (...) »

Bien qu'il ne s'agisse pas de la même culture ni du même contexte, on peut relever certains liens avec le processus du sacrifice (humain ou animal). Les tâches de salissure visibles sur les vêtements suffisent à prouver que le sacrifice a été accompli. Et c'est le mouvement collectif autour de l'événement sacrificiel qui engendre le pouvoir du rite. Dans le *Sacre du Printemps* de Pina Bausch, le sang du sacrifice est métaphorisé par un foulard rouge que s'échangent les femmes puis qui s'avère être une robe rouge que portera l'Elue.

b. Le corps « traversé » (un état second)

Les corps dans la danse créée par Pina Bausch, sont des corps « traversants ». Poussés dans leurs retranchements, ils vont au-delà des limites de la fatigue. La notion d'épuisement chez Pina Bausch est souvent présente. Elle permet aux danseurs de fouiller au fin fond d'eux-mêmes pour y contacter une force et une énergie enfouies et lointaines. Le corps des danseurs traverse ainsi des états extrêmes et devient une sorte de réceptacle malléable à un fourmillement d'émotions, de messages, de sens...

Brigitte Gauthier, dans sa recherche sur le langage chorégraphique de Pina Bausch⁵², parle de quête d'une source d'énergie à l'origine même de la danse. Elle dit qu'un danseur doit « *pouvoir retrouver le lien entre soi-même et ce jaillissement*

⁵¹ GRÜND, Françoise. *Danses de la terre*. Edition de La Martinière. Paris, 2001, pp. 37

⁵² GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bauch*. Paris : L'Arche, 2008, pp. 11.

universel ». Et c'est pour cela que la technique physique est fondamentale. Le corps des danseurs de Pina Bausch est entraîné à trouver les chemins des émotions, à en saisir les sources et à les rendre visibles, un peu comme le comédien « réceptacle » de Jouvét⁵³, qui, lui, consiste à être le serviteur du personnage. Chez Pina Bausch, la danse est un véhicule qui permet de capter des émotions et de les rendre esthétiques. Selon Brigitte Gauthier, la danse et donc le danseur, consistent à devenir des « *capteurs d'émotions* »⁵⁴. La chorégraphie force à aiguïser le danseur, en tant qu'outil ou instrument, pour qu'il reçoive les « *surgissements de l'être dans le corps ouvert à tous les possibles* ». ⁵⁵

Ce « *surgissement de l'être* » nous rapproche de la notion de transe. La transe est le nom donné pour caractériser un état qui mène à être hors de soi ou en extrême exaltation. Il est souvent employé pour décrire l'état du médium⁵⁶, « *lorsqu'il est dépersonnalisé comme si l'esprit étranger s'était substitué à lui* »⁵⁷. Un exemple type et originaire d'une des particularités de la transe se trouve dans la figure emblématique de la Pythie du temple de Delphes, sanctuaire du Dieu Apollon, au temps de la Grèce Antique. La Pythie était un médium qui servait à accueillir la parole divine pour la rendre au peuple. Lorsqu'elle atteignait l'état de transe pour recevoir le message de l'Oracle, cela n'était pas sans risque pour elle. Ivar Lissner évoque cela dans son ouvrage⁵⁸ : « *Les Pythies étaient continuellement exposées à des forces si étranges que plus d'une trouvait la mort dans l'exercice de sa fonction.* » Effectivement, la Pythie était dépourvue du contrôle de son propre corps, un dispositif (le trépied) fut même

⁵³ Louis Jouvét est un acteur français, metteur en scène, professeur et directeur de théâtre (1887-1951). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques théâtraux dont : *Le comédien désincarné*. Paris : Flammarion, 1994. 280 p.

⁵⁴ GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bauch*. Paris : L'Arche, 2008, pp. 29.

⁵⁵ Tout ce paragraphe sur la technique singulière de l'art chorégraphique de Pina Bausch à été abordé dans le mémoire de l'année précédente. *Pina Bausch berceuse de monstre*. Dans la partie intitulée « Le danseur chasseur » pp. 80

⁵⁶ Médium : personnes entre deux mondes intermédiaires.

⁵⁷ Définition du *Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*.

⁵⁸ LISSNER, Ivar. *Civilisation mystérieuses*. France : Robert Laffont, 1964, pp. 112

inventé pour éviter qu'elle ne tombe dans la fameuse crevasse qui dégageait des vapeurs excitantes⁵⁹ (d'où la théorie de la transe comme résultat d'un effet hallucinogène et non pas spirituel). Comme toute cérémonie de type chamanique, le corps en transe se roule par terre, transpire, salive, crie, se jette, tremble, etc. D'où l'aspect impressionnant et spectaculaire du corps en état de transe. Un individu, suite à de tels événements, n'est plus dans l'observation ni la maîtrise de sa personne car il se trouve dans un état second, le corps agit seul, sans contrôle de l'esprit.

Cet état atteint par la sollicitation extrême du corps des danseurs dans le *Sacre du Printemps*, pourrait s'assimiler à un début d'état de transe. En effet, une analyse au plus près de la danse et de l'état de la danseuse qui interprète le personnage de l'élue, vers la fin de la pièce, démontre qu'il y a des liens à tisser. L'élue est entourée par tous les autres hommes et femmes. Comme une sorte de justification d'elle-même, comme une argumentation pour se défendre, elle implore. Ses mouvements verticaux en direction du haut puis du bas, consultent simultanément le ciel et la terre. Les autres la regardent se plaindre avec son corps. Elle est de plus en plus épuisée. Elle simule des coups de poignard qu'elle s'inflige d'une manière répétitive et chargée de tension. De manière cyclique, elle répète tous ces mouvements, comme si elle continuait à s'exprimer coûte que coûte avant la mort inévitable. Elle est aux abois, perdue essoufflée, ses mouvements sont de plus en plus rapides, jusqu'au moment fatal, où elle s'écroule sur elle-même et tombe allongée dans la terre. L'état d'épuisement est à la fois « joué » par la danseuse parce que ces mouvements sont écrits (c'est-à-dire chorégraphiés) et à la fois, il doit être inévitablement ressenti et vécu physiquement car on ne peut sortir qu'épuisé de cette performance physique qui consiste à répéter longuement un mouvement aussi énergique. D'ailleurs, on peut remarquer dans la

⁵⁹ LISSNER, Ivar. *Civilisation mystérieuses*. France : Robert Laffont, 1964, pp. 109

version filmée du *Sacre du printemps* (de 1975)⁶⁰ que la bretelle de la nuisette de Malou Airaud (qui danse l'Elue) s'est décrochée, laissant apparaître un sein. Ce détail ne semblait pas être prévu, mais il est révélateur de la manière dont le corps est sollicité. Effectivement ce personnage épié qui se sent en danger, menacé, vulnérable et nu devant l'assemblée d'hommes et de femmes, se retrouve effectivement dénudé sur scène. On peut en déduire que l'état physique de la danseuse révèle une sorte de discours, une agonie, une parole jaillissante qui la traverse, comme un cri du corps.

c. Le corps minéral et organique

Souvent, lorsqu'on parle du butô de la compagnie Sankai Juku, on décrit ces longs corps blancs et immobiles à la limite du statuaire. Pourtant, on peut observer que cette immobilité et froideur apparente ne sont qu'une croûte enfermant un flux perpétuel de forces, comme un volcan en sommeil dont la lave bouillonne à l'intérieur. Comme le décrit Odette Aslan en évoquant le butô d'Amagatsu⁶¹: « *les danseurs donnent l'impression de vivre en économie respiratoire, en ralentissement biologique, afin d'être le plus immatériels possible, presque en lévitation* ». On peut caractériser les corps de Sankai Juku comme des masses de matière biologique plutôt que des entités individuelles. Le corps est à la fois réduit à la chair, c'est-à-dire à sa composition organique et il est un dépassement de la chair, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans un tout universel. Les corps dans Sankai Juku transcendent le « je » pour se fondre dans une matière commune. On peut observer une forme d'annulation de l'être en tant qu'individu. Ils sont des matières presque plastiques qui se font traverser par diverses forces. Odette Aslan poursuit en disant : « *dans une décontraction qui va jusqu'à*

⁶⁰ http://www.dailymotion.com/video/x2w4rj_pina-bausch-le-sacre_music

⁶¹ *A partir du Dairakuda-Kan* in ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp.157

l'abandon des bienheureux, dans un état de transparence, ils ne sont plus qu'une paroi poreuse se laissant traverser par l'énergie cosmique qu'ils absorbent et condensent. »

Cette comparaison avec une paroi poreuse présente beaucoup d'intérêt car elle nous conduit à l'idée d'un corps à l'état naturel, brut, voire minéral, ce qui rappelle l'image des statues de pierres évoquées précédemment. Pour Uschio Amagatsu, chaque corps humain porterait peut-être un témoignage du temps archaïque, du début de la vie, des « *eaux primitives* » (qui sont à la fois celles du début de la création de la Terre et celles du temps fœtal)... Le corps est le contenant de toute cette mémoire primitive que la danse tente d'extraire et de montrer.

Dans *Hibiki*, ce corps en tant que matière organique existe sous différents aspects: Tout d'abord, dans le traitement du mouvement. Un saut, dans *Hibiki*, n'est jamais fait de manière « volontariste ». Dès que les corps sautent, ils donnent l'impression d'être poussé par une force indépendante d'eux-mêmes. La tête des danseurs est tournée vers le bas comme si elle était dissociée de cette volonté de bondir, comme pour regarder, d'où était partie la pulsion du saut. Comme un corps qui rebondit sur un trampoline, la membrane élastique suffit à le faire léviter et le corps peut donc être « reposé », lâché dans l'air, comme observateur de son propre mouvement.

Les « courses » dans *Hibiki*, sont aussi des mouvements révélateurs du corps en tant que matière. Toujours placés en posture verticale, les danseurs se déplacent sur leurs jambes pliées. C'est donc le tronc qui impulse le mouvement, les jambes ne faisant que suivre le déplacement du poids. Tout le corps se déplace donnant une impression d'un bloc fluide, comme si un souffle le poussait dans le dos. Les danseurs, lorsqu'ils courent, paraissent légers et fluides, comme s'ils étaient eux-mêmes constitués de cette matière insaisissable, comme s'ils étaient immergés et participaient de ce courant qui les fait se déplacer. Eux et les forces mouvantes ne font qu'un. Ils sont à la fois ces forces

mouvantes et les objets qui bougent. Par ailleurs, on a déjà abordé, en rapport aux sons et à la scénographie⁶², les images de l'eau qui sont présentes sous plusieurs formes. On constate que ce thème de l'eau nourrit aussi le mouvement du geste dansé. Par exemple : la délicatesse d'une eau qui ruisselle, l'énergie des courants forts d'un torrent, les micros mouvements d'une flaque, l'écoulement pétillant d'un ruisseau pentu, sont autant d'images qui viennent nourrir notre imaginaire lorsque l'on regarde les différentes « qualités » des mouvements des danseurs.

L'aspect matière du corps est aussi accentué par les effets de lumière. Comme nous l'analyserons plus tard⁶³, la pénombre est omniprésente dans *Hibiki*. Grâce aux corps maquillés en blanc, cette pénombre sur le plateau engendre des effets esthétiques qui accentuent l'aspect plastique des corps. La pénombre estompe les silhouettes. Le dessin des corps est donc à moitié effacé et les gestes des danseurs en sont transformés. La pénombre cache, dissimule, et d'une manière concomitante, révèle l'invisible. Elle crée une sorte de « *dissolution de la matière* »⁶⁴, une dissolution des corps sur scène. Le fait de jouer sur les gammes de pénombres joue sur la texture des corps. Si on utilise à nouveau la comparaison des danseurs de Sankai Juku aux statues, préférons plutôt l'argile à la pierre. Les danseurs de Sankai Juku seraient comme des sculptures d'argile, pas encore sèche, de l'argile mouillée et glissante toujours prête à se faire re-malaxer pour trouver une nouvelle forme. Ils sont des statues de terre éphémères et vivantes.

⁶² Pages 29 et 34.

⁶³ Se référer à la sous-partie intitulée Lumière et obscurité sur le plateau, page 68.

⁶⁴ VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition* in IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX, Anne. *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain* Vol. II, n°49 « Paroles de créateurs et regards extérieurs ». Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010.

d. Le corps comme un lieu

Le chorégraphe belge Sidi Larbi Cherkaoui, lui, considère le corps de ses danseurs comme un *lieu*. C'est-à-dire que pour lui, un danseur est une portion d'espace dans lequel il se passe des événements. Cette notion tout à fait originale permet de considérer ce « corps-lieu », à la fois comme un espace singulier (chaque lieu et donc chaque corps a une histoire, une énergie, une odeur, des couleurs qui lui sont propres) et à la fois comme un espace « disponible » dans le sens où cette vacuité permet le jaillissement de manifestations diverses. Ce « corps-lieu » serait alors une toile de fond, un décor posé dans lequel les émotions, les sensations, les mouvements de la vie et de la scène s'installeraient ou passeraient, tout simplement.

Sidi Larbi Cherkaoui écrit dans son ouvrage *Pèlerinage sur soi* : « *nos corps ont une mémoire inconsciente du passé* » Il écrit qu'ils ont hérité d'éléments à la fois biologiques et psychiques, venant de nos pères, mères et grands-parents et qu'il ne tient qu'à nous d'en développer, comme bon nous semble, certains aspects. Ce corps comme une association d'héritages pourrait s'assimiler au corps témoin des origines de Sankai Juku. Mais contrairement à ces derniers qui sont façonnés dans la même matière, les corps humains, selon Cherkaoui, sont faits de substances très différentes, l'objectif étant de découvrir ce qui les relie. C'est pour cela, que dans *Myth* par exemple, tout est basé sur la « rencontre » entre les corps. Lors d'une discussion à propos de son spectacle, Cherkaoui dit que parfois ce ne sont pas les individus qui l'intéressent le plus mais le rapport qu'ils entretiennent entre eux, c'est-à-dire la relation *interhumaine*⁶⁵. Cet intérêt pour la rencontre explique davantage la notion de lieu, abordée au début de ce paragraphe. Le corps-lieu serait peut-être un lieu de rencontre, un lieu de croisements,

⁶⁵ Référence à Mesmer. Selon lui, l'homme est « *plongé dans un océan de fluides* » ce qui instaure une théorie fluidiste sur la relation *interhumaine*. In STAROBINSKI, Jean. *Sur l'Histoire des fluides imaginaires*. In *La relation critique*. Paris : Gallimard, 1970, pp. 202-203

un lieu de rendez-vous avec autrui. Nous serions façonnés par nos rencontres. Cela nous fait penser à une observation d'Eugène Green⁶⁶ (cinéaste, écrivain et dramaturge français) qui affirmait que chaque lieu (même désert) est imprimé par les traces des anciennes présences humaines et que dans les temples, par exemple, même si les dieux disparaissent, leurs forces restent présentes et c'est ce qu'il nomme « *la présence réelle* ». Suite à cette assertion, Philippe Ivernel et Anne Longuet-Marx font le lien entre cette notion et l'eucharistie. Puis ils l'étendent au rôle du danseur⁶⁷:

« (...) En prononçant les mots qui consacrent le pain « ceci est mon corps », Jésus se sépare de son corps, et de surcroît le donne à manger à ses fidèles. Le corps du Christ voyage dans le corps d'un Autre. À l'origine de la « présence réelle » il y aurait passation de matière. Belle figure, qui prendrait acte qu'un danseur en état de présence partage son propre corps avec le spectateur. »

Ce lien entre présence, corps et passation de matière est lié à la conception du chorégraphe Cherkaoui. En effet, le transfert de matière entre humains passe par l'échange et l'action d'aller à la rencontre de... À propos d'un de ses spectacles⁶⁸ où Sidi Larbi Cherkaoui chantait sur scène une langue étrangère (l'hébreu) il écrit⁶⁹ : « *Utiliser les mots de ceux qui sont les plus éloignés de nous, c'est peut-être aussi s'en rapprocher.* » Cette idée est effectivement représentative de l'art de Cherkaoui, aspirant sans cesse à cette rencontre d'autrui.

⁶⁶ *Présences éparses* in IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX, Anne. *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain* Vol. II, n°49 « Paroles de créateurs et regards extérieurs ». Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010. pp. 78

⁶⁷ *Présences éparses* in IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX, Anne. *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain* Vol. II, n°49 « Paroles de créateurs et regards extérieurs ». Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010. pp. 78

⁶⁸ *Zero degrees* (qui fut créé en collaboration avec le danseur et chorégraphe Akram Khan)

⁶⁹ CHERKAOUI, Sidi Larbi, MORIN, Justin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006, « le souffle de l'esprit », pp. 53

e. Corps nus : le rôle de la peau.

Dans son *théâtre de la cruauté*, Antonin Artaud écrivait: « *C'est par la peau que l'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits* »⁷⁰. Depuis l'origine, la peau se voit attribuer des pouvoirs, qu'ils soient d'ordre philosophique, symbolique, scientifique ou religieux. Selon les cultures et les croyances, la peau subit toutes sortes de traitements, bénéfiques ou maléfiques: Tatouages, mortifications, mutilations, piercings, maquillages, camouflages, parfums, ornements, parures... C'est par la peau que passent beaucoup d'informations, comme par exemple, l'état de santé (boutons, couleur du teint) mais aussi l'état d'émotion et de sentiments : la peur (être bleu), la honte ou la colère (rouge), le désir ou le froid (« chair de poule »)... Parfois, la peau transmet des informations plus mystiques telle la communication avec la nature, ou le monde invisible. Sur scène, la vue de la peau des danseurs souligne des aspects de nature différente, mais tous porteurs de sens.

Dans *le Sacre du Printemps* de Pina Bausch, on peut remarquer un mouvement qui revient à deux reprises. Les femmes soulèvent leur jupe. Ce mouvement provoque la vue de la culotte de la femme tout en n'apercevant plus son visage qui est caché derrière le jupon. En montrant leur culotte, elles dévoilent leurs jambes et attirent l'attention sur leur sexe, geste à connotation naïve ou choquante... En effet, ce geste de dévoilement peut être assimilé à celui d'une petite fille, qui n'a pas la notion de la nudité, à la provocation d'une adolescente, à un certain pouvoir de la femme sur l'homme, ou au contraire, à sa soumission. La peau des cuisses ainsi que l'accent mis sur le sous-vêtement évoque sans conteste la nudité et renvoie à la révélation de l'intimité. Ce mouvement propre à la chorégraphie de Pina Bausch sera repris en référence par une

⁷⁰ *Le théâtre de la cruauté* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 153. Citation entière page 89 du mémoire.

autre compagnie de butô Ariadône⁷¹. Dans son spectacle *Haru No Saiten*, trois danseuses de butô ôtent leur robe par le haut jusqu'au-dessus de la poitrine, on voit leur corps nu et étendu, leur tête est cachée⁷².

Dans *Le Sacre du printemps*, nous avons évoqué⁷³ la nudité physique et psychologique de l'Elue à la fin de la pièce, mais dès le début, cet aspect charnel de la vue de la peau est présent : des danseuses s'allongent simultanément dans la tourbe. Leur peau blanche se love dans la terre. Elles posent leur oreille et semblent écouter le bruit silencieux de la terre. Puis, chacune fait une activité : une se lave, l'autre se pâme, une autre caresse le sol... Ce rapport charnel avec la terre rappelle ce fameux pouvoir de communication avec la nature, évoqué antérieurement⁷⁴ par rapport au rite païen russe. La chorégraphe ne fait que répéter et souligner cet aspect du conte. Néanmoins, il est important de se rappeler la conception singulière du corps chez Pina Bausch. La nudité des corps, les pieds nus et les cheveux lâchés sont autant d'éléments qui viennent souligner leur intimité, leur fragilité mais aussi et surtout leur sexualité.

Dans les pièces d'Ushio Amagatsu, la nudité signifie à la fois tout autre chose et pourtant se rapproche de l'interprétation donnée au *Sacre*. La nudité permet la confrontation avec les éléments naturels et la retrouvaille avec les sensations instinctives, le corps primitif. Tout comme chez Pina Bausch, les corps butô sont sans cesse mis à l'épreuve : « (...) *obstacles, agressions, blessures. Pour sentir où ça fait mal* » comme l'explique Odette Aslan⁷⁵. Mais le nu, dans le butô et notamment dans la compagnie Sankai Juku, est une manière de se rapprocher du corps originel, du corps fœtal, du cadavre ou encore du corps végétal : le corps comme une plante faisant partie du cosmos, la chair du mort qui se décompose et retourne à la terre, l'enveloppe du

⁷¹ ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 222-223.

⁷² Voir photo d. de l'annexe n°5 p 109.

⁷³ Page 39-40.

⁷⁴ Page 19-20

⁷⁵ ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 223-224

foetus en train de se construire... C'est le corps blanc⁷⁶, comme une page blanche, sur lequel tout peut être projeté. C'est le corps neutre, sans identité qui permet la métamorphose, la poésie, le voyage. Tous les danseurs de Sankai Juku ont le crâne rasé et lisse. Ce détail est une des caractéristiques de l'esthétique globale de la compagnie. Souvent, on dit que les cheveux sont des « parures » de l'identité et de la personnalité, surtout sur scène : la coiffure est souvent significative du personnage. L'absence de cheveux chez les danseurs de Sankai Juku, souligne la volonté d'effacer l'individu au profit d'une entité globale ainsi que le désir de neutralité. La peau du crâne peinte en blanc peut être le support de plusieurs projections : le crâne d'un fœtus, le dôme d'un œuf⁷⁷, le corps brute et sans artifice...

Chez Cherkaoui, la nudité se fait plus rare. Elle est souvent synonyme de pureté. Un homme nu représente un bébé, un Christ, un souffrant, un martyr, dans tous les cas un individu vulnérable et naïf. Mais il ne semble pas pertinent d'approfondir cette réflexion pour le théâtre de Cherkaoui puisque chaque cas semble particulier et différent selon les pièces.

C. Le groupe : la tribu

Dans *Le sacre du printemps*, *Hibiki* et *Sutra*, la notion de groupe prend une proportion très significative. Le groupe détient des codes esthétiques spécifiques et joue un rôle puissant sur le plan symbolique voire métaphysique. Le groupe a pour fonction sur scène (et dans la vie), d'unifier une multitude pour en faire « un ». Il réunit la polyphonie des voix, la force des corps et les particularités pour multiplier son pouvoir

⁷⁶ Voir la photo c. de l'annexe n°4 page 107.

⁷⁷ La compagnie Sankai Juku a d'ailleurs créé une pièce intitulée *Unetsu* dont le thème principal était l'œuf en rapport avec l'homme.

évocateur. On remarquera les liens permanents entre ces représentations de groupe d'humains et les origines primitives de l'homme en général.

a. Le chœur d'hommes et de femmes dans *Le Sacre*

Le Sacre du printemps met en scène deux chœurs qui s'affrontent : le chœur d'hommes et le chœur de femmes. Parfois des électrons libres se retirent de ces groupes, parfois les groupes se mélangent, mais la chorégraphie est toujours basée sur le jeu entre ces deux opposés. Là où nous pouvons parler de chœur, c'est qu'à plusieurs reprises, le groupe d'hommes ou de femmes dansent des mouvements à l'unisson et sont physiquement très proches, comme dans une chorale. Le groupe devient un bloc et tous les corps qui forment ce bloc ne deviennent qu'un, c'est-à-dire une entité propre. Le chœur, dans *Le Sacre du Printemps* de la chorégraphe allemande, est de nature violente. Comme il y a deux chœurs et qu'il existe une rivalité entre eux, chaque mouvement est fait pour donner une puissance au groupe, comme une sorte de démonstration de force. La position principale récurrente est la « seconde pliée »⁷⁸, c'est-à-dire que les jambes sont écartées en-dehors de l'axe vertical, les pieds bien à plat et le bassin planté en direction du sol, bien lourd. Cette position dont le centre se situe au fond du bassin évoque une attitude tribale. On pense aux danses africaines qui ont toujours pour base ce centre dans l'abdomen. La culture africaine réputée être plus proche de la terre, le fait ressentir dans sa danse puisqu'il y a une recherche permanente de l'enracinement du corps dans le sol ainsi que la quête d'appuis stables. Le sexe est libéré des tabous en vigueur dans les sociétés occidentales. Cela se constate dans la danse puisqu'elle reflète cette décontraction au niveau du bassin et de l'ouverture des hanches. Dans cette position tribale des danseurs du *Sacre du printemps*, le rapport à la terre est encore plus

⁷⁸ La *seconde position* est une position type utilisée dans la danse en général, elle peut être soit pliée soit tendue.

accentué par les bras qui pendent par gravité en direction du sol ainsi que la tête lourde qui se lâche. Les corps exercent des mouvements de rebonds au gré du rythme incisif de la musique. Ces rebonds rappellent encore les rythmes africains. Puis, à la suite de quelques sauts, le haut du corps s'expulse et fait monter le torse en direction du ciel. Tout en continuant les balancements du corps, les bras font des mouvements amples, comme s'ils fendaient l'air et qu'ils ramenaient quelque chose au sol. Ce mouvement chorégraphique donne au groupe un aspect combatif et travailleur. Comme une machine de guerre, le groupe provoque une forte sensation d'intimidation.

Parfois les groupes s'éclatent pour venir « tapisser » l'espace. C'est-à-dire que, même si les individus ne sont pas physiquement collés, le chœur existe toujours. Même si les hommes et les femmes sont éparpillés, on voit un groupe qui s'éparpille. Le chœur, en changeant de forme, continue à jouer son rôle. Il est un traducteur de ce qui se passe. Par exemple, au moment où les deux chœurs (hommes et femmes) communiquent dans une sorte de dialogue de questions réponses, un homme tombe à terre sur le tissu rouge. Est-il mort ? Les hommes jettent alors un regard de reproche vers les femmes qui, elles, reculent craintives. Un mouvement général de panique fait exploser les deux groupes en chaos. Comme sur un champ de bataille, on voit des gens sauter, tomber, s'égorger, s'essouffler, s'éviter, lancer... Mais en fait, chacune des actions est réalisée « seul dans son coin », ce qui stylise ces gestes reconnaissables et les transforme en « danse ». Par exemple, le mouvement d'égorgement se fait par le danseur sur lui-même, il tombe, se relève et continue... Toutes ces petites actions personnelles accomplies de manière anarchique rendent difficile leur lisibilité individuelle. Le spectateur voit ce champ de bataille d'une manière globale. Il ne perçoit que deux informations : celle du chaos et celle de l'homme inerte sur le sol c'est-à-dire

un individu et un groupe. Le chœur ne cesse d'être présent, il change simplement de forme.

Cette métamorphose du collectif est également très utilisée dans la compagnie de butô Sankai Juku.

b. Les corps statues à l'unisson de Sankai Juku

Hibiki, alterne toujours les temps de solo d'Ushio Amagatsu lui-même et le temps des chorégraphies du reste du groupe. En ce qui concerne les chorégraphies de groupe, on peut remarquer que les danseurs sont identiques et dansent souvent la même chose en même temps⁷⁹. Le chorégraphe base tout son travail d'*Hibiki* sur le fait d'être ensemble. D'ailleurs dans le texte qu'il écrit à propos du spectacle, il donne une clé de lecture par rapport à sa chorégraphie et de la *manière* d'être ensemble dans le mouvement pour les danseurs. Il écrit⁸⁰:

*« La marche comme une forme simple :
Fixant leurs yeux droits devant eux,
Deux personnes marchent lentement,
Du même pas, dans la même direction.
Nul besoin de signe pour s'arrêter ou pour repartir en même temps ;
Qu'ils soient plus de deux, qu'ils se mettent à bouger plus vite,
C'est la même chose.
Pas de mots,
Mais une résonance,
Un dialogue entre les consciences.

La résonance jaillit d'une tension,
Cette tension naissant d'une collision,
Deux surfaces tendues se heurtent.
Mais si l'une d'elles se relâche, l'autre fait de même,
Et la résonance disparaît. (...) »⁸¹*

En référence à ce texte, on s'aperçoit effectivement que les corps agissants ensemble sont reliés par une « écoute » particulière. En étant attentif, on peut percevoir,

⁷⁹ Voir la photo a. de l'annexe n°4, page 106

⁸⁰ AMAGATSU, Ushio. Note à propos d'*Hibiki* ou *Résonance lointaine* inscrite dans le livret du dvd du spectacle. *Hibiki*. Sankai Juku. Io factory

⁸¹ Suite du texte page 32.

à l'intérieur du groupe à l'unisson, une petite onde de décalage entre les mouvements de chacun des danseurs. Cette petite onde varie selon la position du groupe ou de la musique. On sent que le danseur en avant du groupe initie le mouvement, qui, selon le chorégraphe, *résonne* chez les autres. Parfois ce sera un son particulier dans la musique qui fera résonner un mouvement dans les corps. Ces infimes décalages réguliers viendraient alors du temps que met la résonance à être perçue par l'autre. Cette profonde écoute autrement dit ce « *dialogue entre les consciences* » plonge les danseurs dans un état de concentration extrême, ce qui nourrit de manière perpétuelle la qualité de leur mouvement.

Tout comme les individus du chœur bauschien, les individualités de Sankai Juku s'estompent au profit de l'effet de groupe. Nombreuses sont les images scéniques créées par la réunion des danseurs. Dans l'œuvre d'art en général (mais surtout en peinture et en sculpture), le groupe désigne cette réunion des personnages formant une unité organique⁸². En effet, le groupe chez Bausch ou Amagatsu relève de cette entité organique. Alors qu'elle est d'une nature plutôt théâtrale chez Pina Bausch, celle d'Amagatsu est de nature quasiment plastique. Comme cela a été évoqué plus tôt dans le mémoire⁸³, les corps du butô d'Amagatsu sont considérés comme des corps-matières. La multiplication de ces corps-matières ainsi que leur mise en relation au sein du groupe renforce davantage leur pouvoir esthétique et stylistique. Après les statues d'argile, ce groupe forme un véritable tableau en trois dimensions et en mouvement.

c. L'individu face au groupe

Dans *Sutra*, les moines du temple Shaolin sont mis en scène en tant que groupe. Effectivement, la vie des moines ainsi que leur rayonnement international est

⁸² Selon la définition du mot *groupe* du *Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*.

⁸³ Le corps minéral et organique, page 40.

indissociable du groupe qu'ils forment. Leur groupement incarne en lui toutes les valeurs du Temple Shaolin. Les moines d'aujourd'hui sont complètement associés aux exploits de leurs aînés, à l'historique de leur temple et à l'esthétique traditionnelle de leur art martial. Le groupe du Temple Shaolin est un condensé intemporel du savoir-faire Shaolin depuis des siècles.

Cette notion de groupe est d'abord mise en valeur par les costumes. Au début de la pièce, on remarque que les moines sont habillés en costumes traditionnels. C'est-à-dire qu'ils portent des vêtements amples, drapés, de couleur bleu gris ainsi que des sortes de chaussons noirs à lacets (chaussures techniques). Ils ont tous le crâne rasé. Les voir habillés de ces costumes renvoie une impression de grande ressemblance. Peu à peu, par l'intermédiaire de leurs mouvements, ils se différencient. À plusieurs reprises, des moines se désolidarisent du groupe et agissent en solo, ils sont mis en scène dans leur spécialité de manière solitaire et personnelle. Ce groupe est sans cesse mis en « opposition » ou mis en distance avec l'individu. Celui-ci est représenté alternativement par la présence du chorégraphe et de l'enfant apprenti moine. Toute la relation qu'entretient l'individu au groupe (et vice-versa) est créatrice de sens.

Sidi Larbi Cherkaoui a le rôle de l'individu et joue son propre rôle, c'est-à-dire qu'il est Sidi Larbi Cherkoui sur scène, à la fois en tant qu'humain, en tant que danseur et en tant que chorégraphe. Nous faisons cette dissociation entre l'homme, le danseur et le chorégraphe en référence à ce qu'il explique lui-même à plusieurs reprises. Pour lui, un individu ne fait pas partie d'un seul et même « *clan* ». Il est le produit d'une « *immense diversité génétique* », il serait donc malvenu de ne le réduire qu'à une seule facette. Puis il se prend lui-même comme exemple :

« Je suis Sidi Larbi Cherkaoui , je suis un homme, je suis un fils, un chorégraphe, je suis belge, je suis tatoué, j'ai les yeux bruns, je suis enfant d'immigré... Je suis toutes ces choses et beaucoup d'autres encore. »

Pour en revenir à la pièce *Sutra*, plusieurs petites scénettes du début de l'œuvre entre Sidi Larbi Cherkaoui et l'enfant posent un rapport particulier entre eux et le groupe d'hommes. La pièce débute avec une sorte de dialogue gestuel entre le chorégraphe et l'enfant. Ils sont assis de profil, l'un en face de l'autre, sur une des boîtes retournées. Entre eux sont disposées plusieurs petites boîtes miniatures. On dirait la maquette de la scénographie réduite à l'échelle d'un jeu d'enfant en bois. Les deux personnages font, au départ, totalement abstraction de ce qui se passe derrière eux. Pendant une explication gestuelle de Cherkaoui, à la manière de ces danses de mains que nous analyserons plus tard⁸⁴, un personnage apparaît à l'arrière et bouge en corrélation avec le doigt de Cherkaoui. Puis, l'enfant moine bouge les petites boîtes. Au même moment, toutes les boîtes « réelles » bougent de la même manière que l'enfant a fait bouger les siennes. On comprend alors que dorénavant, tout ce qui se passera dans l'espace grandeur nature sera une projection du jeu entre les deux personnages du devant de la scène et que la présence de tous les autres personnages n'est, en réalité, qu'un rêve ou une histoire racontée par les deux. L'espace de grandeur nature incarne la fiction rêvée par les deux personnages Cherkaoui et l'enfant. Mais, dans une future partie⁸⁵, une des hypothèses est que l'enfant soit une chimère de Cherkaoui. On peut donc en déduire que ce dernier est le seul personnage réel et qu'il fabrique tout lui-même : ce qui nous ramène implicitement à l'image du chorégraphe créateur qui façonne les choses. Petit à petit, ce code évolue. Dans ces apparitions, Sidi Larbi Cherkaoui est de moins en moins initiateur. On dirait que ce monde commence à lui échapper. Dans une scène, il en est même exclu: les boîtes forment un mur sans faille qui lui interdit de passer de l'autre côté. Puis les deux mondes « déteignent » l'un sur l'autre jusqu'à se mélanger définitivement dans la scène finale. Le changement

⁸⁴ Se référer à la sous-partie intitulée Danse des mains : prières dansées chez Cherkaoui, page 74.

⁸⁵ Se référer page 71-72.

progressif des costumes souligne cette action de « miscibilité » entre les deux mondes : Cherkaoui porte une veste de ville et un pantalon mou qui s'apparente à ceux des moines. Puis, au milieu de la pièce, il change sa veste de ville pour une veste noire de costume. Dès la scène suivante, tous les moines sont vêtus d'un costume occidental noir deux pièces et d'une chemise. Nous voilà de plus en plus éloigné de la nature. Les boîtes, positionnées debout, représentent de grands immeubles. L'enfant seul reste en kimono. On comprend alors que Cherkaoui incarne une sorte de synthèse entre tous ces hommes. Il est un mélange, une sorte de synergie de tous ces individus : à la fois un homme et un enfant, à la fois un « héros » et un « monsieur tout le monde », à la fois un homme spirituel et un homme du capitalisme... Tout cela nous ramène en effet à la phrase de Sidi Larbi Cherkaoui citée auparavant, à propos de la pluralité de l'individu⁸⁶.

À la fin de la pièce, les moines ont retrouvé leur kimono et le chorégraphe vient se placer, pour la première fois, au milieu de leur groupe. Sa veste noire le rend visible parmi les autres. Tous les moines, dans le langage qui leur est propre, exécutent une suite de mouvements de kung-fu. Cherkaoui les imite à sa manière de danseur. Contrairement à la façon dont ils sont placés quand ils pratiquent seulement le kung-fu, ils sont situés par le chorégraphe chacun de manière différente dans l'espace. Ils accomplissent donc leur mouvement dans des directions différentes, une conception tout à fait contemporaine de construire l'espace et l'entre-deux des danseurs. Cette union à mi-chemin entre langage traditionnel (kung-fu) et organisation contemporaine (chorégraphie) constitue une image très forte révélant la rencontre entre deux mondes, deux modes de pensée, deux esthétiques, deux savoir-faire et la dernière scène est le fruit de cette synthèse.

⁸⁶ Page 52.

Pour conclure sur cette première grande partie, on peut admettre que le terme de Dame Nature, apparaissant, au premier abord, légèrement désuet, caractérise finalement bien les recherches que constituent ces danses contemporaines tournées vers le passé et les origines primitives. Ces trois artistes s'opposent à leurs manières, aux dogmes sous-jacents de la conception artistique contemporaine : être « original » et « innovant ». Ils tentent, au contraire, de retrouver une forme d'authenticité et recadrent l'homme dans son contexte natal. On peut remarquer que la relation de chacun des chorégraphes à la nature est de constitution différente: Pina Bausch entretient un rapport plutôt nostalgique et charnel, Ushio Amagatsu, une relation originelle et Cherkaoui se place de manière plus complexe et équivoque. Dans tous les cas, il s'agit pour eux de rendre une sorte d'hommage à « dame nature » qui, au XXI^e siècle se trouve en conflit avec l'homme cherchant sans cesse à la maîtriser. Notre rapport médiatisé avec elle, notre confrontation avec les artifices qui tentent de la remplacer, une certaine technologie mise en place au mépris de son respect, la rend plus lointaine de notre vie donc peut être de nos racines. On ose donc penser que ces danses contemporaines constituent peut-être un rappel ou un geste modeste pour une éventuelle « retrouvaille de conscience », un peu à l'image de ce qu'évoquait le philosophe grec Platon lorsqu'il développait la théorie des réminiscences de l'homme en tant que connaissances retrouvées par une sorte d'« instinct »⁸⁷.

« L'âme est capable [...] de se remémorer ces choses dont elle avait justement, du moins dans un temps antérieur, la connaissance. Car toutes les parties de la nature sont apparentées et en se remémorant une seule chose, on se remémore les autres [...] »

Le passage terrestre de l'homme aurait donc pour objectif de se remémorer les connaissances qu'il détient dans le plus profond de son être (son âme). Ainsi, connaître, c'est se ressouvenir.

⁸⁷ Cette idée est développée par Platon dans *Ménon* qui est un dialogue portant sur la question de savoir si la vertu peut s'enseigner. In *Encyclopédie du Grand Larousse universel*. Tomme X et XII. Paris : Larousse, 1984.

II. La danse comme « *surréalité* »⁸⁸.

« *Je crois à la résolution future de ces deux états (...) que sont le rêve et la réalité, en une sorte de « surréalité », si l'on peut ainsi dire* ». En référence au terme employé par André Breton, on peut observer dans les pièces de Pina Bausch, Uschio Amagatsu et Sidi Larbi Cherkaoui, des liens entre leur danse et cette notion de *surréalité*. En effet, après avoir observé une volonté de leur part, d'exprimer un désir de retour aux sources naturelles, leur langage chorégraphique est imprégné d'une aspiration à aller au delà de la nature et du réel. Cet affranchissement passe par plusieurs éléments dont celui du thème de la nuit qui réunit en lui à la fois l'*état du rêve* et celui de la *réalité*. De la nuit, découle tout une multitude de mystères irrésolus, de peurs, d'interrogations, de projections, de métaphores, lui conférant une place de source d'inspiration inépuisable pour l'Homme. Antonin Artaud, à la fois proche et totalement indépendant du mouvement surréaliste soutenu par André Breton, rêvait d'un théâtre utopique qui réunirait justement différents pôles, à priori opposés : le théâtre idéal serait « *un langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée* ». Pour Artaud, le théâtre n'est plus seulement une retranscription du réel. Pour lui, l'essentiel est que « *par des moyens sûrs (dont il établit la liste), la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet.* »⁸⁹ Ce *reflet*, dont parle Artaud, est un deuxième élément qui sous-tendra cette partie. En quoi les langages artistiques de Bausch, Cherkaoui et Amagatsu pourraient dévoiler ce reflet du pouvoir de la magie et des rites exercés depuis toujours et encore maintenant dans nos sociétés ? En quoi s'apparentent-ils à des formes nouvelles de rituels ? Ainsi, on tentera d'analyser des éléments de leurs langages chorégraphiques pour y découvrir

⁸⁸ Ce terme ainsi que la citation qui suit proviennent du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton. BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Gallimard, « folio essais » - 173 p.

⁸⁹ *Le théâtre de la cruauté* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 138.

des liens avec des formes ritualistes. Celles-ci représentent, en quelque sorte, des aspirations à l'accès d'une certaine forme de « surréalité ». Pour conclure cette dernière partie, on abordera le thème des mythes. Cette lignée d'artistes contemporains montre sa volonté de puiser son expression artistique d'un terreau commun (qu'Antonin Artaud revendiquait, par ailleurs, dans son *théâtre de la cruauté*). Par un usage particulier des mythes, les artistes s'abreuvent à la source des origines pour comprendre et interroger la réalité de notre monde. Ainsi, ils s'interrogent sur l'existence, le fonctionnement de l'humain, les sources du malheur, les sources de la matière dans laquelle l'espèce humaine a été façonnée et tentent ainsi d'effleurer les forces qui nous dépassent.

A. La nuit, les ténèbres

Sur un plan symbolique, la nuit est porteuse de plusieurs concepts. « *Elle s'apparente à l'obscurité pleine de mystères et au sein maternel protecteur* »⁹⁰. À travers ce thème, on déclinera différents aspects propres à la création de chacun des chorégraphes. À la fois un espace abritant les « fantômes », elle est le lieu de l'absence de lumière : celui de l'avant naissance et celui de la mort. Ainsi, la nuit « fabriquée » du théâtre prétend révéler et s'approprier les mystères de cette nuit et, paradoxalement, mettre en lumière les choses invisibles qu'elle recèle.

a. Entités incarnées: les personnages des ombres

Souvent, dans ses pièces, Sidi Larbi Cherkaoui met en scène des personnages dédoublés, qui agissent comme s'ils étaient un. Dans des pièces du chorégraphe, non étudiées ici, l'une, intitulée *Degrès zéro*, montre deux danseurs disant la même chose en même temps face à face. Dans une autre, intitulée *Foi*, une femme imite la parole d'une

⁹⁰ CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des Symboles*. Le livre de Poche, 1996, « La Pochothèque » - pp. 460.

autre femme, derrière elle – sans que celle-ci ne s'en aperçoive – et au cours d'un autre passage, un personnage s'exprime avec les gestes pendant qu'un acteur, derrière, lui prête sa voix. On peut identifier ces « doubles » alternativement comme des jumeaux, des siamois, les reflets d'un miroir, l'écho, etc.

Dans *Myth*, ces doubles se meuvent très clairement comme les ombres des personnages agissants et dansants. Sidi Larbi Cherkaoui le confirme dans une interview⁹¹ où il précise qu'il voulait aborder le thème des ombres : « *Ton ombre est automatiquement attachée à ton être, tu nais avec ton ombre* » puis il ajoute que ces ombres peuvent être de plusieurs natures : ombre physique ou ombre psychologique.

En effet, on peut observer à travers plusieurs scènes, que l'ombre matérialise une forme de dualité : un personnage de femme en crinoline blanche apparaît à plusieurs reprises dans la pièce. Lors d'un de ses passages, il y a deux femmes à l'intérieur de la crinoline⁹². Cela crée une image de sœurs siamoises : deux troncs pour un seul bas du corps. Le buste de la première femme tombe, comme exténuée et c'est le deuxième buste qui tente, comme son alter ego, de le porter, de le retenir, de le soutenir et donc de l'aider. Le chorégraphe explique : « *Parfois, lorsqu'un personnage est de mauvaise humeur, son ombre psychologique est de bonne humeur.* » Puis il insiste sur la notion « *d'inverse* », qu'il aime mettre en scène. En effet, les inverses existent sous plusieurs formes dans l'œuvre de Sidi Larbi Cherkaoui.

Un personnage traverse la salle en marchant. Agissant comme l'ombre de sa silhouette, un danseur vêtu de noir, évolue au sol, selon le rythme du marcheur. Pieds contre pieds, telle notre propre ombre projetée de manière perpendiculaire sur le sol, cette entité restitue les gestes du personnage. Tout au long de la pièce, ces personnages vêtus de noir sont omniprésents. En incarnant physiquement ces ombres, ces entités

⁹¹ Sidi Larbi Cherkaoui in Metropolis. www.arte.tv Réalisation: Elisa Portier. Image: Marjory Déjardin. Son: Nicolas Waschkowski. Montage: Céline Michel.

⁹² Voir la photo c. de l'annexe n°1, page 102.

matérialisent des formes normalement impalpables dans le monde tangible. Les silhouettes deviennent des êtres vivants en chair et en os. Parfois elles s’amusent à ne plus respecter les gestes réels et vivent de manière totalement dissociée. Cela crée des effets comiques ou parfois tragiques car elles se sont humanisées en devenant complètement autonomes.

Une scène entre une femme et une ombre, montre bien cette relation entre le réel et l’invisible ainsi que la notion de contraire : une femme est vêtue d’une jupe moulante, collant, petit gilet, porte des bottes à talons, des lunettes, est coiffée d’un chignon banane et tient dans ses mains, une chemise cartonnée. Personnage totalement « terrien », elle appartient au monde réel. Elle pourrait être une employée qui travaille dans la bibliothèque. À ses pieds, une ombre, danseur masculin, qui se rebelle. L’ombre semble vouloir l’approcher, la femme la rejette violemment et petit à petit, un combat s’installe entre elles, l’ombre semble vouloir l’attaquer ou l’étouffer. La femme n’a pas peur, mais semble être décidée à se débarrasser de cette dernière, comme si elle voulait écraser un parasite. En voyant cette lutte entre une personne et cette créature, mi-humaine, mi-animale, on pense aux tableaux de Jérôme Boch, de Bruegel, ou d’autres peintres flamands (le chorégraphe ayant passé toute sa jeunesse en Flandres semble avoir subi l’influence de ces représentations picturales).

Par exemple, dans un des tableaux de Pieter Bruegel l’Ancien intitulé *La chute des anges rebelles*⁹³, on peut voir une multitude de créatures grouillantes envahissant toute la surface de l’œuvre, contre laquelle des anges, menés par Saint Michel, combattent. Ces créatures sont de nature mi-humaine, mi-animale, mi-végétale, mi-minérale et forment une sorte de magma mouvant. On peut observer par exemple, une coquille de moule greffée sur une crevette à queue de sirène, des têtes d’hommes sur

⁹³ Voir le tableau b. de l’annexe n°2 page 103.

des corps d'insectes de tout genre, un crapaud gonflé qui s'ouvre le ventre pour faire voir ses œufs, des membres se finissant en moignon végétal (une pastèque pour un pied)... Les anges sont plongés dans cette masse et combattent à l'aide d'épées. Ils sont impassibles, ils portent presque un sourire aux lèvres, comme le dit Véronique Bücken⁹⁴, ils sont comme dans « *un état de grâce* ».

La pièce *Myth* est constituée d'autant de personnages « réels » que de personnages « ombres ». En conséquence, cela donne l'impression d'une vie qui grouille sur la scène, un peu comme la masse mouvante du tableau de Bruegel. Cependant, les représentations du Bien et du Mal n'ont pas l'air d'être aussi distinctes que dans le tableau. Dans ce dernier, l'équipe de Saint Michel, composée d'anges lumineux, se place du côté du ciel bleu azur, apparaissant au fond de la toile ; alors que la masse monstrueuse de créatures rebelles représentant le Mal est assimilée à un monde sombre et chaotique. Chez Cherkaoui, la question du Bien et du Mal est présente mais certainement pas résolue par des réponses claires. Dans une certaine ambiguïté, parfois les ombres paraissent plus « humaines » que les humains de la pièce, plus attachantes, plus sensibles.

L'intervention des « personnages ombres » consiste à « doubler » les actions des personnages réels. C'est comme s'ils interprétaient des sortes de « sous-actions », comme une voix-off qui vient commenter le propos général. Le plateau est en perpétuel mouvement. Ces multiples présences mouvantes sur la scène, amènent à imaginer l'effet que cela produirait si nous pouvions voir l'invisible. En effet, plus que des ombres, ces entités jumelles font sans conteste penser aux représentations de plusieurs concepts tels que celui de l'âme, de l'ange gardien, de l'aura, de l'inconscient. Ces notions, toutes aussi différentes qu'envisageables, tentent de prouver l'existence de la partie imaginaire

⁹⁴ BÜCKEN, Véronique. Musée d'art ancien. Œuvres choisies. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 2006, pp. 88

et invisible qui émanerait des êtres vivants et qui, telle une force occulte, influencerait et accompagnerait nos corps et parfois même, agirait contre leur gré.

Le peuple Guanches, ancien peuple des îles Canaries dont la civilisation a entièrement disparu depuis l'Antiquité, essayait toujours de conserver pour l'éternité les ossements de ses morts. Comme l'explique l'archéologue et explorateur Ivar Lissner⁹⁵ dans son ouvrage *Civilisations mystérieuses*, les canariens croyaient que la décomposition du corps mettait un terme à l'immortalité de l'âme. Ils n'enterraient leur roi que lorsque son successeur était lui-même mort, (ils conservaient donc le corps du roi grâce à une sorte de momification). Ainsi, il y avait toujours deux rois : le roi vivant et le roi mort. « *Le mort prodiguait des conseils à son successeur !* »⁹⁶.

D'après cette pratique, on peut en déduire que les Guanches croyaient en la possible influence et communication que pouvaient avoir les morts avec les vivants. Dans la pièce *Myth* de Cherkaoui, il semble qu'une croyance de cet ordre soit mise en scène. Les entités ombres communiquent ou tentent de communiquer avec les êtres de chair et d'os. Puis, elles communiquent aussi entre elles lorsqu'elles dansent ensemble, parfois à l'unisson. On a l'impression d'un monde parallèle qui fourmille.

b. Le butô : danse des ténèbres

« *La ténèbre est le meilleur symbole pour la lumière, on ne peut comprendre la nature de la lumière qu'en observant profondément les ténèbres* »⁹⁷

Ne serait-ce que par la traduction du terme, la danse butô est directement imprégnée par le thème des ténèbres : le butô, apparaît dans les années soixante, comme une danse différente, en résonance avec l'état d'esprit du Japon de l'époque

⁹⁵ LISSNER, Ivar. *Civilisation mystérieuses*. France : Robert Laffont, 1964 – 343 p.

⁹⁶ LISSNER, Ivar. *Civilisation mystérieuses*. France : Robert Laffont, 1964, « Les Canaries », pp. 164

⁹⁷ HIJIKATA, Tatsumi. In ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 388

(traumatismes et corps meurtris de l'après-guerre, de l'après Hiroshima). Hijikata fut le premier à utiliser des termes pour caractériser cette nouvelle mouvance. Il le nomma d'abord *buyô*, mot qui désigne la danse japonaise en général puis *butô*, qui désigne les danses étrangères importées (comme le tango ou la valse). Ensuite il se mit à la nommer *ankoku butô*, (*ankoku* signifiant *obscurité*) pour ainsi renforcer l'étrangeté et la dureté de sa danse. Puis Hijikata affirma son goût pour la couleur noire et navigua autour de la notion de poison (qui pourrait s'apparenter à la peste prônée par Antonin Artaud, qui fut beaucoup lu par les pratiquants de butô de l'époque). La première traduction du terme *ankoku butô* fut : « danse des ténèbres » (en 1978). Les anglo-saxons, eux, utilisent le terme « dark dance ».

Le noir est omniprésent dans le butô, que cela soit au niveau esthétique ou sémantique. Il peut se comprendre de différentes manières: il est à la fois le signe de la mort terrestre, c'est-à-dire de la fin de la vie et à la fois un signe plus implicite qui est l'intérieur de notre être, au niveau du subconscient. Cette obscurité plus intime enferme à la fois les peurs, « le royaume de la nuit », les mauvais penchants de la nature humaine, ou encore « la caverne » (l'utérus), tout ce qui concerne l'origine de notre conception et la matière psychique dans laquelle l'humain a été taillé. Selon Hijikata, l'artiste butô « *plonge dans sa propre nuit* »⁹⁸. Ce noir omniprésent dans la pensée butô participe à sa marginalisation, à son appartenance au monde de l'*underground*.

En effet, lorsqu'on regarde du butô pour la première fois, l'idée de la mort revient sans cesse. Ces corps blancs et sveltes rappellent assurément ceux des cadavres. L'exercice des yeux révulsés symbolise la mort, les mouvements lents expriment un corps flottant et fantomatique, les membres crispés évoquent l'agonie avant le trépas... Cependant, le lien avec la culture asiatique recadre un peu différemment cette vision

⁹⁸ HIJIKATA, Tatsumi. In ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 65

européenne. Contrairement à notre conception occidentale, la mort, dans la culture japonaise, fait complètement partie de la vie et n'est pas synonyme d'une fin. La mort est considérée comme un renouveau, comme la fin d'un cycle et comme une naissance à *autre chose*. Donc la mort est considérée paradoxalement comme une naissance. Ceci est très important pour comprendre les artistes *bûto* : malgré son esthétique morbide, cette danse est avant tout une forme d'hymne à la vie.

« On appelle vie ce fait d'avancer à chaque pas vers la mort (...) Vivre pleinement dans cette vie où l'on est en train de mourir, c'est la voie de la vie pleine. On vit parce qu'on meurt. Si la vie est agréable, la mort l'est aussi. Si l'on n'éprouve pas le plaisir à mourir, c'est qu'on n'a pas eu le plaisir à vivre (...) »⁹⁹

Dans l'œuvre d'Ushio Amagatsu, le noir peut être assimilé davantage à la nuit plus qu'à la mort. Pour lui, le fait de se coucher pour dormir et de se réveiller au petit jour est un geste qui fait partie d'un cycle perpétuel que l'on est amené à faire au moins une fois par jour durant toute son existence et ce mouvement répétitif constitue pour lui « un geste de renaissance »¹⁰⁰ quotidien dans la vie de tous les hommes. Cette nuit symbolise donc le moment d'une petite mort qui mène à la renaissance perpétuelle. Les ténèbres sont porteuses d'ambivalences : elles réunissent la finitude et le commencement, la mort et la naissance.

Par exemple dans *Hibiki*, les corps d'hommes sont sans cesse tirillés entre ces deux pôles. Au début de la pièce, les cinq corps en position de fœtus se déplient progressivement dans un rythme très lent, à l'unisson. Puis dans une sorte de spasme rapide, les torses se lèvent tirés par les têtes dirigées vers le ciel. On dirait que les danseurs veulent voir et écouter ce qui se passe en haut, comme des corps réveillés en sursaut lors d'un cauchemar. Puis ils se rendorment en se recouchant brusquement en position de fœtus. Ce processus recommence à plusieurs reprises, mais à chacune des fois, les corps se relèvent un peu plus. Au bout de la quatrième séquence environ, les

⁹⁹ Propos de NOGUCHI (poète japonais) cité par TSUDA Itsuo (philosophe du Ki et auteur) dans *Le dialogue du silence*, rapporté par Odette Aslan in *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004.

¹⁰⁰ AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000, « le souffle de l'esprit » pp. 17

corps se retrouvent debout, toujours la tête vers le ciel. Mais ils se recouchent quand même. Lorsque les corps sont allongés, la lumière au sol est très faible et l'on distingue à peine les silhouettes. Plus les corps se lèvent plus la lumière augmente, ou en tout cas, plus les corps sont visibles car le blanc de leur peau reflète la lumière d'une manière plus intense que le bas du corps habillé de grandes jupes de prêtresse en lambeaux de couleur grise et jaune sable. On assiste là à une tentative de croissance. Comme des petites plantes qui usent de leur énergie vitale pour sortir de la terre, ces corps cherchent à se décoller du sol. Mais ils n'y arrivent qu'après plusieurs tentatives, comme si une autre force les faisait rembobiner leur mouvement ascendant. Ils se réveillent, ils se recouchent, ils se lèvent, ils retombent... Cela figure les petites morts et renaissances d'Ushio Amagatsu.

Les ténèbres, dans l'Histoire du butô, c'est aussi la découverte d'Antonin Artaud. La révélation de son œuvre fut comme une sorte d'électrochoc chez les artistes japonais. Sa vie ainsi que son œuvre constitua pour eux une grande source d'inspiration. En effet, Artaud entretenait un rapport singulier avec la mort, il disait : « (...) *et malheureusement je suis en vie.* »¹⁰¹ Pour lui, la chair du corps humain, aussi répugnante qu'elle soit, est intimement liée au langage, donc à la pensée. Artaud rêvait d'un théâtre¹⁰² qu'il disait lui-même « impossible » puisqu'il s'agissait de trouver un langage métaphysique qui accouplerait la chair à la pensée. Toute l'œuvre d'Artaud est traversée par la notion de gouffre, que cela soit celui de la pensée, de l'esprit ou du corps. Le théâtre servirait alors à combler ce trou, à nourrir le vide, autrement dit, à résister aux ténèbres. Hijikata s'empare de ses écrits comme de l'héritage de la métaphysique théâtrale dont avait rêvé Artaud et tente de situer sa danse dans cet espace. Il écrit même un texte qui s'intitule « *la pantoufle d'Artaud* » où il accuse la

¹⁰¹ ARTAUD, Antonin. *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1956, pp. 39

¹⁰² ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais » - 251 p.

société de ne pas avoir entendu la vérité créée par Artaud et où il s'appuie sur ses dires pour s'inscrire dans le prolongement de ses recherches, notamment sur « *l'effondrement de la pensée* ». Tout au long de sa carrière, il continua d'utiliser l'œuvre du poète déchu pour travailler avec d'autres artistes. Par exemple, lorsqu'il aidait le danseur Tanaka à chorégraphier un solo (en 1984), il passait l'enregistrement radiophonique de « *Pour en finir avec le jugement de Dieu* » d'Artaud. Tanaka dit en parlant d'Hijikata:

« *Il utilisa près d'un million d'images venues de la nature (...) dont je devais me souvenir. (...) Les images n'étaient pas destinées à susciter une forme mais à nourrir l'inspiration. Je travaillais au son d'un enregistrement rare d'Antonin Artaud* »¹⁰³

Cette notion de vide, qui rejoint celle des ténèbres, est une notion qui traverse – de manière toujours différente certes – tous les artistes butô. Si l'on revient à l'œuvre de Ushio Amagatsu, on peut se rendre compte qu'elle se matérialise par le traitement particulier des « chutes ». Lorsque le chorégraphe décrit les chutes, il emploie très souvent le verbe « tomber ». Cela peut paraître banal, mais le vocabulaire dans la danse révèle parfois beaucoup d'informations à propos du mouvement et de sa qualité (dans le sens caractéristiques). Pour parler de son spectacle (le plus connu en France) *Kinkan shônen* ou *Graine de Cumpat* (créé en 1978), il décrit le début de la pièce où un garçon tombe en arrière puis il fait le lien avec un événement réel qu'il a vécu étant jeune :

« (...) j'ai eu une insolation et je suis tombé. Le monde a disparu, je ne voyais plus rien. Cette expérience très concrète dans laquelle le paysage du monde disparaissait – pour réapparaître ensuite, bien sûr -, cette sorte de mort provisoire m'a nourri. Elle sous-tend l'ensemble de l'œuvre. »

Puis il dit à propos d'une anecdote par rapport au paon présent sur scène : « *Il m'est arrivé, au moment de la chute, de tomber et de m'apercevoir que le paon était tout près de moi... Je me remets alors à rire de plus belle et cela m'excite tellement que*

¹⁰³ Propos de Tanaka. In ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 180

je retombe une seconde fois ! »¹⁰⁴. De plus, on peut constater dans *Hibiki*, le nombre incalculable de chutes au sol qui sont toujours traitées de manière singulière et qui ponctuent les phrases chorégraphiques. La chute est assurément liée à la mort (la « *mort provisoire* ») car elle évoque le lâcher-prise par rapport au monde, une sorte de « perte du monde ». Cependant, chez Amagatsu, cette perte est toujours suivie d'une retrouvaille dans le sens où elle n'est jamais une fin. Les corps tombent mais ils finissent toujours par se relever.

c. Les cercueils de Sutra

Pour la pièce *Sutra*, le scénographe Antony Gormley a imaginé vingt et une boîtes en bois qui sont manipulées au fil de la pièce, pour créer différents espaces. Ces boîtes rectangulaires ressemblent à des boîtes à chaussures sans le couvercle et ont la taille d'un humain. Les vingt et une boîtes sont manipulées par les vingt et un danseurs et chacun de leurs déplacements correspond à un tableau différent.

Peu après le début de la pièce, les boîtes sont couchées côte à côte, ouverture face au ciel. L'un après l'autre, les moines sortent des boîtes comme « réveillés » pour accomplir un petit numéro d'équilibre et de bâton. Ils évoluent « engourdis » sur les arêtes des boîtes. Lorsque qu'ils ont terminé, ils retournent dans leurs boîtes, en se laissant tomber à l'intérieur. Le fait que ces boîtes soient alignées, couchées et qu'elles enferment des corps, fait qu'on les assimile à des cercueils. Cette image de cercueil revient régulièrement dans la pièce.

Au cours d'une des scènes, ces boîtes sont disposées de profil, ouverture face au public et sont empilées les unes sur les autres et en ligne. L'ambiance est sombre. Comme dans des petits nids, ou des alvéoles de ruche, chacun des Shaolin vient se lover

¹⁰⁴ *La face intérieure du masque*. 28 Mars 2008. Entretien avec Amagatsu Ushio par M.-M. Mervant-Roux in ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 172

dans une des boîtes. En position allongée, les moines « reposent ». Cela donne l'effet d'un cimetière géant, ou plus précisément de catacombes. En effet, les premières et plus importantes catacombes furent creusées au III^e siècle avant Jésus-Christ à Rome. Elles étaient organisées en galeries dont les parois étroites étaient creusées en niches pour accueillir des sépultures. Les niches étaient superposées et empilées et il faisait sombre puisqu'elles étaient situées sous terre. Sur la scène de *Sutra*, l'espace d'un temps, tout y est aussi sombre, silencieux et intemporel. Jusqu'à ce qu'un moine se réveille, sorte de sa niche et grimpe sur les autres. Il exécute un solo qui s'apparenterait à un animal grim pant, une araignée peut-être... Il se contorsionne en exécutant des « ponts », toujours en silence, puis il va se recoucher.

Cette idée de nécropole où grouillerait encore une certaine forme de vie est très présente dans toutes les cultures qui utilisent des sépultures pour leurs morts. Un cimetière est sacré, parfois hanté. Selon les cultures, une tombe doit être régulièrement recouvert de fleurs, d'offrandes, de messages, de baisers ou de prières. L'humain, dans ses rites, a toujours porté une attention à ses morts. Cette attention peut être soit spirituelle, soit morale, soit matérielle. Cet intérêt particulier, selon les cultures, montre qu'il existe différentes manières de concevoir la place des morts parmi les vivants. Il ne s'agirait pas de prouver par là que des fantômes sont en errance parmi nous, mais il s'agit de témoigner que les morts, sont toujours présents mentalement dans le quotidien des vivants, par l'imaginaire, les souvenirs, les rites pour les honorer, les médias ; et comme le dit Gilles Deleuze : « *un fantôme, c'est quelque chose qui n'existe pas en dehors de ce qui l'exprime, c'est un exprimé qui n'existe pas hors de son expression* »¹⁰⁵. Les morts sont présents par leur matérialisation sur terre grâce à des objets de sépulture. Ils sont évoqués lors de fêtes spéciales : fêtes des morts ou rites de

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *La technologie des fantômes*. In *Cours sur le cinéma des 26 janvier et 23 février 1982 à Paris 8 Vincennes*. Site internet : *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>

funérailles, comme par exemple, le 2 novembre en France, *el dia de muertos* au Mexique, le *dama* des Dogon (peuple du Mali, Afrique), le *tchiloli* de São Tomé (Afrique), les *Cham* chez les bouddhistes, le *Qing Ming* en Chine, etc. Bien que l'Orient soit plus démonstratif que l'Occident, en ce qui concerne l'accompagnement des morts, il existe très peu ou pas de civilisation qui n'ait aucune considération pour ses dépouilles. Même le courant de pensée de l'athéisme se retrouve coi devant le phénomène de la mort. On accomplit toujours une cérémonie d'enterrement pour un proche, même s'il n'y a d'appartenance à aucune religion ni à aucune église.

d. Lumière et obscurité sur le plateau : lumière « surnaturelle ».

Pour Ushio Amagatsu, la lumière n'existe que par rapport à l'absence de lumière. C'est-à-dire que sans le noir, la lumière n'aurait pas d'intensité car elle engloberait toujours tout. C'est la répartition des ténèbres sur le plateau qui crée l'effet de lumière. Dans son petit fascicule *Dialogue avec la gravité*¹⁰⁶, il explique très bien cette conception :

« L'obscurité est la matrice de la lumière ; c'est elle qui rend visible la lumière, serait-ce la plus infime. Dans la grande boîte noire du théâtre, l'attention se crée par la façon d'éclairer. A ceci près que les lumières, leur plantation comme leur intensité, ne se définissent que par la distribution et la quantité de ténèbres que l'on aménage. Les fluctuations de lumière vont de la nuit à la nuit, elles donnent à l'espace sa respiration. »

Cette conception est surprenante car au lieu de quantifier la lumière par sa présence, elle n'a d'existence que grâce à son absence.

Ce traitement particulier de la lumière de théâtre se concrétise par une sorte de glissement permanent entre lumière et obscurité. C'est comme si, tout au long de la pièce, quelqu'un activait un variateur de lumière. Tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, tantôt au milieu, le curseur laisse passer ou non les faisceaux lumineux et varie son

¹⁰⁶ AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000, « le souffle de l'esprit », pp. 43

intensité selon les actions sur scène. Cela produit un effet assez singulier, puisque la luminosité modifie sans cesse son intensité. Même si son mouvement est lent et progressif, il semble que le curseur du variateur de lumière soit toujours en action. Comme une palette de couleurs en dégradé, la lumière de Sankai Juku englobe les lignes et crée l'effet d'un nuancier. La lumière sculpte les corps. Cela donne l'impression d'être au cœur d'un tableau en mouvement.

Par exemple, un passage est très caractéristique de l'action de la lumière créatrice d'images : chaque danseur est placé devant une vasque. Seule la vasque est éclairée par un flux lumineux vertical. Les danseurs placés dans l'obscurité sont estompés bien que visibles. Sur une musique légère, ils plongent une main au-dessus de la vasque comme si le rayon de lumière était une petite cascade. Les bras exposés en pleine lumière ressortent intensément. Les danseurs exécutent ensemble une petite chorégraphie de bras qui consiste à entrer et sortir de cette lumière. Ce mouvement semble bienfaisant et cela permet d'imaginer la chaleur de cette source de lumière, ou bien sa fraîcheur et dans tous les cas une sensation agréable. Cela fait penser à toutes sorte d'images en lien avec la nature. Dans cette scène, l'utilisation de la lumière va au-delà de l'éclairage. Elle a un rôle dramaturgique puisqu'elle intervient comme un partenaire de jeu. La cascade de lumière, dans tous les symboles qu'elle peut incarner, est présente comme un personnage fondamental dans la création de l'image scénique. Là encore on peut faire le lien avec la citation d'Ushio Amagatsu¹⁰⁷ : ce qui est caché est aussi important que ce qui est montré. L'homme estompé dans le noir est aussi présent que sa main éclairée. On pense inévitablement aux oeuvres de plusieurs artistes peintres qui basaient leur travail sur cette recherche des contrastes du « clair-obscur » comme Le Caravage ou encore Georges De La Tour. Souvent, dans les tableaux de ce dernier, la

¹⁰⁷ Voir le début de ce chapitre, page 68.

partie éclairée ne représente qu'une surface infime du tableau qui est littéralement peint de couleur sombre. Mais ce « noir », au lieu de faire disparaître, ne fait que dissimuler pour mieux mettre en valeur l'événement voulu. Par exemple, dans *Saint Joseph charpentier*¹⁰⁸, la seule source de lumière est une bougie que tient l'enfant. La lumière de la bougie établit de violents contrastes entre la peau blanche des personnages et l'ombre profonde de la pièce dans laquelle ils se trouvent. D'ailleurs, il se dit de Georges De La Tour qu' « *il prend sa profondeur et son sens dans l'extrême silence qui s'établit entre ses personnages. Le recul de toute anecdote laisse seulement la parole à la poésie et à l'émotion* »¹⁰⁹ Le déroulement intemporel, calme et sans narration d'*Hibiki* pourrait également illustrer cette citation - qui pourrait aussi être attribuée à l'ensemble des pièces de Sankai Juku.

Que cela soit dans *Myth* ou dans *Sutra*, la lumière sur le plateau est souvent présente de manière extrême. Soit elle englobe la scène, comme si c'était le plein jour, soit elle disparaît radicalement en un faisceau au milieu de la nuit. Lorsqu'elle est intense, il n'y a pas de nuances. C'est comme si l'on actionnait l'interrupteur de l'éclairage de la pièce. Lorsque que la lumière est mise, en pleins feux, cela donne l'impression d'une lumière quotidienne. Cela ne produit pas l'effet habituel d'une lumière « de théâtre », mais donne l'impression d'être dans un lieu de vie, avec les acteurs et non devant un tableau que serait la scène, comme cela se passe dans les pièces de Sankai Juku par exemple. Cette lumière englobante (selon son intensité) recrée la lumière naturelle, la lumière quotidienne.

À l'inverse, lorsque le noir apparaît, on s'aperçoit qu'il correspond à des moments particuliers de l'action. Faire le noir et éclairer un solo ou un duo de manière

¹⁰⁸ Voir tableau a. de l'annexe n°2 page 103.

¹⁰⁹ *De La Tour aux Frères Le Nain, les chemins du classicisme*. Le monde de la peinture n°7 Paris : 1982, Chefs-d'œuvre de l'art - Hachette, Atelier du Livre et de la Presse.

estompée permet au reste de s'effacer et donc, crée une sorte de parenthèse dans l'action, une petite bulle d'intimité, un sentiment nostalgique d'introspection. Les moments de noir, chez Cherkaoui, sont souvent accompagnés d'une musique à tonalité mineure, minimale et fragile. On ressent alors de la tristesse ou de la mélancolie. Puis, lorsque la scénette est terminée, l'irruption brutale de la lumière pleins feux provoque une coupure radicale et replonge les spectateurs dans l'action générale.

Par exemple, la pièce *Sutra* est ponctuée par des apparitions d'un enfant moine et de Sidi Larbi Cherkaoui lui-même. Tantôt en solo, tantôt en duo, ils donnent l'impression d'être deux électrons libres utiles au déroulement de l'action. On peut dire que ce sont eux qui créent la dramaturgie de la pièce puisqu'ils déterminent une ligne directrice. Cependant, il ne s'agit pas de narration mais plutôt d'un fil conducteur à l'intérieur de la chorégraphie. *Sutra* n'est pas une histoire structurée, c'est une suite de petits tableaux qui fait évoluer la pièce vers quelque chose de l'ordre de la fable : *Sutra* est en quelque sorte un fablier chorégraphique.

Sidi Larbi Cherkaoui est dans une boîte posée debout et face au public¹¹⁰. Sa danse à l'intérieur de ce lieu étroit évoque l'enfermement. Il joue de l'exiguïté entraînant de la contrainte physique (le manque de place l'oblige à se contorsionner pour trouver une position agréable), c'est le jeu du capturé à l'intérieur de sa cage. Toute la scène est dans le noir sauf une découpe de lumière sur la boîte. On a l'impression d'un zoom, d'un temps de pause dans le récit global. On prend un moment pour raconter un détail. Ce rétrécissement de l'action est accompagné d'une petite mélodie au piano. Un sentiment de solitude et de temps qui s'étire englobe la scène. Soudain, le petit moine fait son apparition. Grâce au noir ambiant, son arrivée crée un effet magique puisqu'il arrive du haut, par le sommet de la boîte. Les voilà deux, à

110 Passage extrait du chapitre 6 in Sidi Larbi Cherkaoui / Antony Gormley. *Sutra*. Axiom Films International Ltd 2009, 63 min

l'intérieur de ce minuscule espace¹¹¹. Le jeu de la contrainte physique devient alors plus ludique. Le grand aide le petit à grimper, mais il est tellement souple, qu'il prend très peu de place. Un duo s'installe alors entre l'adulte et l'enfant. Ce duo est ponctué par des positions symétriques qui jouent de l'effet miroir, jusqu'à ce que l'enfant s'en aille par l'endroit d'où il était venu. Était-il une chimère de l'adulte enfermé pour contrer la solitude ? Était-ce son enfant intérieur qui venait pour l'encourager ou pour l'aider à vivre l'attente dans l'enfermement ? Ou était-ce un ami de « chair et d'os » ?

Une fois l'enfant libéré, Larbi s'enferme réellement dans la boîte qui tombe au sol sur lui. La lumière s'allume brusquement, en même temps que le cri d'un moine retentit. Le registre change alors, manifesté par une énergie beaucoup plus dynamique et un ton plus humoristique. En effet, une fois que la troupe de moines exécutant un kata très rapide en finissant par un plongeon dans chacune des boîtes mettent celles-ci à terre, le petit moine se retrouve seul sur la « tombe » de Larbi et frappe dessus comme on frapperait à la porte. De sa petite voix, il appelle : « Larbi ? », comme pour démystifier tout ce qui vient de se passer. On constate une réelle différence de ton entre ce moment réaliste et la scène décrite auparavant. Le passage réaliste exprime une quotidienneté du plateau – en effet, l'enfant appelle le chorégraphe par son vrai prénom – quant à la scène de la boîte, éclairée « à la façon théâtre » elle exprime davantage une image poétique et narrative la rattachant à ce qu'on appellera la fiction de la pièce.

Le passage radical entre les tons et les niveaux fictionnels s'opère grâce à la musique et à la lumière et permettant d'amorcer une *distanciation*¹¹² avec le spectacle et de briser le *pathos* qui serait susceptible de s'installer. L'arrivée de la troupe de moine réveille nos sens et l'humour permet une distanciation avec le spectaculaire de leurs

¹¹¹ Voir la photo du milieu de la page de couverture.

¹¹² Selon Bertolt Brecht, poète et auteur dramatique allemand (1898-1956), la distanciation est un « effet d'éloignement » entre l'acteur et son personnage et entre le spectateur et l'action dramatique qui se déroule sous ses yeux.

apparitions. Par exemple, juste après avoir appelé Larbi, l'enfant s'en va au fond dans l'allée centrale formée par les boîtes couchées. Dans son dos, quelques têtes de moines surgissent en dehors pour émettre un son. L'enfant a juste le temps de se retourner que les têtes se cachent dans la boîte. Ce passage est très comique puisqu'il est composé de telle manière naturelle et minimaliste, qu'il évoque une vraie plaisanterie des grands envers un enfant, comme pour le faire « tourner en bourrique » ou lui faire peur. Cette farce recadre ces moines prodiges dans une humanité chaleureuse alors que leurs prouesses et leur condition tendent à les situer dans un espace de « surhommes ». D'ailleurs, toute la pièce *Sutra* est parsemée de petites touches humoristiques et humanistes. Elles permettent ainsi à l'auteur une prise de risque plus audacieuse et de pousser l'émotion ainsi que la spectacularisation sans tomber dans la surenchère.

B. Ritournelles et rituels

Le rituel enferme trois notions : celle du phénomène de répétition, celle de la nécessité dans le quotidien, (accéder à un autre plan par l'endormissement par exemple) et celle de la dimension sacrée, qui consiste à accéder ou rendre hommage à des éléments transcendants et supérieurs qui régissent l'Homme. On peut identifier dans les langages artistiques respectifs de chacun des chorégraphes, la présence de quelques-unes de ces notions. Tout d'abord, on remarque la considération singulière pour certaines parties du corps qui déterminent les mouvements effectués comme étant des leitmotifs omniprésents dans l'ensemble de l'œuvre. Ils ont tous les trois attribué, à ces parties différentes, un fonctionnement spécifique, un rôle spécial, un sens plus ou moins défini mais aussi et surtout un pouvoir émotionnel supérieur. Comme une sorte de

« signature », ces petites ritournelles participent à l'aspect ritualiste et presque fétichiste du mouvement.

a. Danses des mains : prières dansées chez Cherkaoui

Dans toutes les pièces chorégraphiques de Sidi Larbi Cherkaoui et notamment dans *Myth* et *Sutra*, on remarque une utilisation récurrente et singulière des mains. En écrivant des phrases chorégraphiques qui n'utilisent que les mains, il pose une sorte d'empreinte personnelle. Lorsqu'il explique cette omniprésence il dit qu'en général, l'expression d'une personne vient de la main. Il utilise donc la main en tant que symbole d'outil de communication. « *Avec une main, on peut tout faire, c'est l'outil de magie* »¹¹³. Lors d'une interview, le chorégraphe danseur explique que sa propre danse qui jaillit naturellement vient des mains car c'est par elles que, dès le plus jeune âge, on apprend à dire « bonjour », que l'on serre la main des autres, que l'on prend la chose qui nous est donnée, que l'on applaudit pour un spectacle, que l'on écrit... Tout passe par la main. Il dit : « *tout cela (saluer, écrire, prendre, donner...) c'est des codes qui sont là et c'est par là qu'on comprend les autres codes. J'essaie toujours de les lire par le côté le plus simple, le plus naturel... Qu'est-ce qu'on fait avec les mains de tous les jours ?* » Sidi Larbi Cherkaoui s'inspire donc des mouvements quotidiens des mains mais surtout, de leurs mouvements inconscients. Lorsque l'on parle par exemple, les mains donnent à voir un discours parallèle. Cette raison pousse le chorégraphe à utiliser également la parole. Pour lui, un mot accompagné d'un geste est créateur d'un troisième sens. Au fur et à mesure qu'il s'interroge sur le langage des mains, Sidi Larbi Cherkaoui peaufine avec ses danseurs ce qu'il nomme le « *body langage* » dont le but est de conscientiser le plus possible ces gestes quotidiens, de les « retravailler » pour les transformer en danse.

¹¹³ Sidi Larbi Cherkaoui in Don Kent, Christian Dumais-Lvowski. *Sidi Larbi Cherkaoui - Rêves de Babel*. Bel Air Classique 2010, 59 min.

De cette recherche, que l'on pourrait caractériser de minimaliste, naît un véritable langage chorégraphique précis et poétique. À plusieurs reprises dans ses pièces, tous les danseurs personnages s'assoient et exécutent à l'unisson ces « phrases »¹¹⁴ de mains. Dans *Sutra*, les moines se trouvent chacun sur le sommet d'une boîte posée debout verticalement. Dans un mouvement d'ensemble, ils s'assoient en tailleur sur le sommet. Sidi Larbi Cherkaoui arrive en avant scène et s'assoit, lui aussi, par terre, face à eux. Tel un miroir, le chorégraphe et les moines dansent ensemble avec leurs mains et leurs avant-bras. Comme dans une sorte de langage de signes étrangers, ils donnent l'impression de communiquer en silence. Mais comme ils « expriment » tous la même chose (en faisant exactement les mêmes mouvements), il semble qu'ils communiquent avec autre chose, un ailleurs, peut-être un au-delà? Cela suggère la comparaison avec des gestes de prière. Tel un rituel, un recueillement, une méditation, les danseurs rendent hommage à une forme nouvelle de sacré, sans appartenance, entre l'abstrait et le quotidien humain, un sacré qui pourrait être universel.

Dans le film documentaire *Rêve de Babel*¹¹⁵, on voit le chorégraphe en Inde danser avec Shantala Shivalingappa, danseuse de kuchipudi¹¹⁶. Au cours d'un passage, ils sont assis côte à côte et font une chorégraphie des mains à l'unisson. À cet instant, le constat est évident de la similitude entre cette recherche contemporaine et les danses traditionnelles indiennes et asiatiques. En effet, en constatant la souplesse extrême et l'habileté des mains de Shantala Shivalingappa, on se remémore le rôle fondamental des mains dans ces traditions en général. Chaque mouvement est codé et donne un sens, un peu comme l'origine de notre danse classique occidentale. Par exemple, dans le ballet

¹¹⁴ *Phrase de mouvement* : terme employé dans la danse pour caractériser une suite de mouvements.

¹¹⁵ Don Kent, Christian Dumais-Lvowski. *Sidi Larbi Cherkaoui - Rêves de Babel*. Bel Air Classique 2010, 59 min.

¹¹⁶ *Kuchipudi* : danse traditionnelle et sacrée d'un village du Sud de l'Inde

classique *Le Lac des cygnes*¹¹⁷, la danseuse incarnant l'oiseau suggère le sommeil de l'animal en faisant onduler ses avant-bras, la tête tombant légèrement sur le côté. Au Cambodge, la danse des *apsara*, considérée comme une danse royale et sacrée, est constituée de plus de 4000 postures différentes. Celles des mains et des pieds sont très importantes et très codifiées. Toutes les personnes connaissant la danse *apsara* savent que la position de la main retournée, l'extrémité des doigts touchant presque le dessus du poignet, signifie un mouvement d'envol. Ces codes sont comme des mots dans une phrase. Plusieurs codes ensemble créent une véritable petite narration. La danse de Cherkaoui consiste en quelques sortes à créer le même effet, excepté que les codes sont sans cesse réinventés et réinterprétés, faisant de ce langage chorégraphique un véritable carrefour entre culture traditionnelle et recherche contemporaine.

Lorsque les moines de *Sutra* se mettent à danser avec leur bras, ils engendrent une forte émotion. En effet, nous savons bien qu'il s'agit là de mouvements contemporains, sûrement proposés par le chorégraphe belge, mais le fait que ces mouvements soient interprétés par les moines du Temple Shaolin apporte tout un arrière-plan à notre interprétation de l'œuvre. Chacun sait que les moines sont soumis à un mode de vie régi par leurs croyances spirituelles. La pratique du bouddhisme, leur religion, est ponctuée par des temps réguliers de prières nommées *méditations*. Lorsque l'on voit les moines pratiquer ces mouvements « abstraits » avec rigueur et concentration, on assimile cette attention soutenue à celle exercée durant le recueillement spirituel de leur vie quotidienne. Cela renforce l'idée de leur dévotion, de leur foi, tout en créant une mise à distance de leur pratique religieuse. On dirait que Cherkaoui réussit à utiliser l'art chorégraphique contemporain comme révélateur ou extracteur de la quintessence de la croyance des moines. D'une certaine part, il rend

¹¹⁷ Ballet en quatre actes sur une musique composée par Piotr Ilitch Tchaïkovski, crée à partir du livret de Vladimir Begichev inspiré d'une légende allemande. Date de création : 1875-1876.

hommage à la foi d'une manière neutre et détachée, sans afficher une quelconque adhésion ou un jugement négatif.

b. Le masque : Yeux et bouches

Dans l'art d'Ushio Amagatsu, tout comme dans les spectacles de butô en général, les visages des danseurs ont le rôle de révélateurs de significations et d'émotions. On peut remarquer le traitement particulier des yeux et des bouches.

Dans *Hibiki*, on assiste, au cours de plusieurs passages, à des mouvements d'ouverture de la bouche des danseurs. Leur bouche béante s'ouvre comme un gouffre noir, on ne distingue pas l'intérieur (dents et langue) et l'espace d'un bref instant, tout le visage se met en tension. Comme un corps sans la voix, les danseurs crient silencieusement. Ce cri « ravalé » du butô a souvent fait l'objet de comparaison avec le tableau d'Edvard Munch intitulé *Le Cri*¹¹⁸.

En effet, la bouche béante et les yeux grands ouverts du personnage dans ce tableau marquent la position d'un hurlement de pétrification. Il semble que le son du cri, au lieu de s'éjecter par la bouche, s'échappe par vibrations pour résonner au loin, dans le reste du paysage, englobant ainsi le monde. Ce personnage semble tellement atteint par ce qu'il vit et voit que toute sa représentation du monde en est bouleversée. Les ondulations du paysage sont peut-être la vision intérieure du personnage sous le choc, comme dans un vertige où tout semble tourner autour de soi. Alors qu'on attribue parfois, à l'ensemble de l'œuvre d'Edvard Munch, la notion de « *la vie comme danse vers la mort* »¹¹⁹, les cris muets dans *Hibiki*, comme dans le reste de l'œuvre d'Ushio Amagatsu, évoquent manifestement l'image de la naissance. Le nourrisson qui s'extrait

¹¹⁸ Voir tableau a. de l'annexe n°3 page 104.

¹¹⁹ RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. *L'art au XX^e siècle*. Köln : Taschen, 2002, pp. 34

du ventre de sa mère pousse le premier « cri du monde », le cri originel qui marque à la fois « la petite mort » de son état de fœtus et sa première inspiration dans « l'éther » de notre monde.

La notion de souffrance lors de ces passages n'en est pas moins amoindrie. Un tableau de Francis Bacon¹²⁰, dans un autre style, pourrait effectivement servir à illustrer ce cri muet et souffrant : dans *Etude pour le Portrait d'Innocent X de Velázquez*, les lignes verticales traversantes du tableau font l'effet de barreaux qui écrasent le Pape ou bien de colonnes d'eau qui viennent effacer les couleurs et estomper la silhouette dessinée du personnage qui crie. Comme évoquée précédemment¹²¹, l'eau est très présente dans *Hibiki* ; la notion de décomposition de la matière au moment de la mort (avant la retrouvaille du cycle d'une vie nouvelle) est une idée récurrente dans le bouddhisme japonais et cela se retrouve dans la pensée butô en général. Ainsi, à l'instar de ce tableau, l'eau qui efface, qui purifie et qui recycle est si puissante qu'elle annule le son du cri de l'individu qui souffre, soumis à sa force. Alors qu'Ushio Amagatsu recherche les formes de la « *résonance lointaine* » dans *Hibiki*, l'eau annule l'effet de la résonance sonore du cri des Hommes¹²².

Quant aux yeux, ils ont des mouvements extrêmes dans la danse butô. Dans *Hibiki*, les danseurs n'utilisent pas la position des yeux révoltés qui ont alimenté tant d'images clichées de la danse butô à travers le monde lui conférant la réputation d'une danse glauque et torturée. Cependant, l'ouverture des yeux, tantôt écarquillés tantôt mi-clos, est caractéristique. Ces mouvements des yeux traduisent les variations de l'état des corps des danseurs. Ils sont les réflecteurs de leur danse et participent à son efficacité. Ils montrent à quel point les danseurs « vivent » ce qu'ils sont en train d'incarner. On

¹²⁰ Voir tableau b. de l'annexe n°3 page 104.

¹²¹ Pages 30, 34 et 42.

¹²² Exemple de « cris silencieux » dans le butô de Sankai Juku : voir photos c, d, e de l'annexe n°3 page 105 et la photo b. de l'annexe n°4 page 106.

dit habituellement que les yeux sont les « miroirs de l'âme », le butô de Sankai Juku semble utiliser souvent cette fonction. Cela nous fait penser aux exercices oculaires que doivent pratiquer les danseurs de kathakali en Inde. Le kathakali est une forme de narration dansée, théâtralisée et chantée qui a pour but de mettre en scène des personnages importants de l'Histoire. Par conséquent, les danseurs doivent incarner des dieux, des rois et des forces supérieures. Leur métamorphose physique est donc primordiale pour la « spectacularisation ». À travers les couches de maquillages, les yeux doivent être dilatés au maximum afin de soutenir l'expression voulue. D'autre part, le visage est tellement envahi de parures, que seuls les yeux peuvent et doivent être très mobiles. Pendant la séance de maquillage, les danseurs s'injectent des produits naturels dans les yeux (ou le posent sous leurs paupières inférieures) afin que l'œil et la cornée s'injectent de sang. Selon Françoise Gründ¹²³, ce regard ensanglanté est un élément indispensable à l'efficacité du jeu du kathakali. Ces contraintes physiques sur scène plongent le danseur dans un état de présence d'une grande densité. Tout comme la danse butô, cela souligne une volonté de ne pas tricher et de s'abandonner, jusqu'au fond des yeux – jusqu'au fond de l'âme - , au pouvoir d'incarnation et de métamorphose qui caractérise le spectacle.

Cet abandon vers l'intérieur de soi est aussi très visible dans la danse de Pina Bausch. Lorsqu'on observe les photos du *Sacre du Printemps*, on peut remarquer sans interruption, les visages tragiques des danseurs. Par exemple dans les photos de Guy Delahaye¹²⁴, les femmes ont les paupières baissées, les sourcils relevés et la bouche grimaçante, comme une sorte de pleur sur soi. On assiste à une théâtralisation de la danse. Effectivement, *Le Sacre du Printemps* était une sorte de prémices de ce qu'on appellera plus tard le *tanztheater* (théâtre dansé) de Pina Bausch.

¹²³ GRÜND, Françoise. *Danses de la terre*. Edition de La Martinière. Paris, 200, pp. 96-107

¹²⁴ Voir les photos a et b de l'annexe n°5, page 108.

Dans la photo de groupe¹²⁵, on remarque que les danseurs, même s'ils ne sont pas extrêmement similaires dans leurs gestes, sont tous dans un même « état de corps »¹²⁶. La tête est pendante et mobile, les yeux baissés, la bouche entre ouverte, les cheveux ébouriffés, les bras retombant. Ils donnent l'air d'être retirés dans leurs « contrées » intérieures. Cet état intérieur évoque celui d'un personnage en prière.

Au-delà du mouvement de prière, on pense à un mouvement d'invocation, que se soit dans *Hibiki* ou dans *Le Sacre*. L'invocation est une forme d'imploration ou de réclamation auprès de forces supérieures, divines ou hiérarchiques. Or, dans la danse, on peut repérer des mouvements circulaires et répétitifs qui s'apparenteraient à des formules invocatrices.

c. Danses des cheveux de Bausch

Comme dans beaucoup de pièces de Pina Bausch, les cheveux des femmes sont un élément important et porteur d'émotions. Souvent lâchés, ils viennent alimenter le mouvement comme s'ils étaient eux aussi chorégraphiés. Dans son analyse des gestes dramatiques propres au *Tanztheater* de Pina Bausch, Brigitte Gauthier dit : « *Certaines danses de l'Inde sont des danses des yeux. Il y a chez Pina Bausch une danse des cheveux, dotée d'une forte charge émotionnelle. Féminité à l'état pur, ambiance femelle, reste de l'état nature chez les individus socialisés* ». ¹²⁷ Dans le *Sacre du printemps*, les femmes ont les cheveux contenus par des attaches de manière naturelle mais elles se retrouvent, à la fin de la pièce, complètement décoiffées, ébouriffées. Souvent, dans leur mouvement, elles utilisent leur tête comme un poids ou un balancier. Leurs cheveux, comme des crinières, se libèrent petit à petit et accentuent la présence

¹²⁵ Voir la double photo c. de l'annexe n°5, page 109.

¹²⁶ Un *état de corps* est un terme souvent employé dans la danse contemporaine pour désigner la qualité d'un mouvement, une manière d'être dans le mouvement.

¹²⁷ GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche, 2008, pp.23-24.

animale de ces femmes. En effet, avant de choisir celle qui fera l'objet du sacrifice, un choix doit s'opérer entre elles. Le sentiment de mort qui plane révèle chez ces femmes un instinct de survie puissant qui fait qu'elles se déchargent toute du foulard rouge - signe qui désigne l'élue et le sang. Lorsque celle-ci est choisie, chacune des autres femmes semble avoir oublié qu'elle aurait pu être à sa place quelques minutes auparavant. Elles semblent également balayer ces sentiments de peur et d'angoisse partagés avant le verdict du choix, chacune ayant pu s'imaginer être conduite vers la mort. Et pourtant... Les voilà en rond parmi les hommes, en train d'entourer la proie comme des prédateurs. Cette scène de la ronde¹²⁸ met l'accent sur le fait que le sentiment de compassion disparaît lorsque sa propre vie est mise en danger et que l'instinct de se sauvegarder prend le pas sur la pitié. Ces manifestations relèvent en grande partie du comportement archaïque et animal.

d. Processions

Les mouvements de groupe sont très fréquents dans l'œuvre de Pina Bausch en général. Un des mouvements d'ensemble les plus récurrents, mais qui n'apparaît qu'une seule fois dans le *Sacre du printemps*, est une sorte de défilé des danseurs, où chacun exécute les mêmes mouvements. Dans une sorte de procession, les danseurs se suivent à la file et se balancent sur le rythme de la musique. Ces défilés peuvent être de plusieurs nature selon les pièces, cependant, les danseurs jouent tous des rôles similaires. Ce groupe de personnes marchant l'une derrière l'autre est doté de la même fonction que celle d'un chœur. En ne sélectionnant qu'un détail du geste – par exemple mettre sa tête dans ses mains – cette procession a le pouvoir de souligner et de mettre en exergue certains détails porteurs de sens. Le chœur antique, par exemple, soulignait certaines

¹²⁸ Le mouvement de ronde est une notion qui sera davantage approfondie dans la page suivante.

passions, plus que d'autres et ainsi permettait une lecture plus claire du dénouement. Les chœurs de Pina Bausch aussi prennent parti sur tel ou tel point. Mais cela n'est pas traduit en narration mais en mouvements. Cela s'apparente à « une narration corporelle ». En effet, il s'agit souvent de petits gestes ou positions identifiables mis bout à bout. Ils constituent une phrase, qui sera répétée comme un refrain.

Dans *Le sacre du printemps*, tous les danseurs forment une grande ronde. En alternant une femme et un homme, cette forme ressemble à un manège lent et répétitif. Les corps se balancent ensemble et comme dans une sorte de rituel, les danseurs s'agenouillent au sol la tête en bas. Puis ils se relèvent et continuent de la même manière de nombreuses fois. Dans un autre passage, les femmes se réunissent en un petit cercle fermé, comme pour se raconter des secrets, elles se blottissent les unes contre les autres. On perçoit cette petite ronde comme un refuge, un lieu d'intimité. Ce petit cercle intime se forme à plusieurs reprises. Cette position collective de la ronde est aussi beaucoup utilisée par Sankai Juku dans *Hibiki*. Lorsque les quatre danseurs de butô se réunissent au centre, cela crée un cercle fermé¹²⁹. Telle une fleur qui s'ouvre par le coeur, les danseurs montent et ouvrent leurs bras. Ces petites rondes peuvent être soit bienheureuses, soit contenir une sorte de violence. La ronde, formée d'un cercle dansé, fait aussi penser à l'arène dans laquelle se passent les sacrifices. Elle évoque également des fidèles autour d'un feu, d'un totem, d'un bûcher... C'est la ronde qui encercle, qui emprisonne, qui menace, tout en étant la ronde de l'hommage, de la célébration et de la fête. Dans les milieux ruraux bretons par exemple, les anciennes danses traditionnelles étaient toujours pratiquées en rondes car elles incarnaient un divertissement communautaire. Elles représentaient les moments de repos après le labeur collectif.

¹²⁹ Voir photo a. de l'annexe n°4 page 106.

D'où l'image de la ronde comme un mouvement fort du collectif et du pouvoir d'un groupe.

e. Un théâtre « artisanal »

Chez Sidi Larbi Cherkaoui, l'aspect rituel apparaît dans sa conception du spectacle même, comme étant un événement spontané et éphémère. Dans ses pièces en général, la musique est considérée d'une manière très différente de celle de Pina Bausch ou Ushio Amagatsu¹³⁰. Dans *Myth* comme dans *Sutra*, la musique est interprétée en direct par des musiciens présents sur scène. Dans *Sutra*, ils sont cachés par un tulle blanc dans le fond de scène mais dans *Myth*, ils font partie du spectacle au même titre que les comédiens et danseurs. Ils sont sept musiciens appartenant à l'ensemble Micrologus, spécialisé en musiques anciennes d'Italie et d'Espagne et dirigé par une chanteuse : Patricia Bovy. Un espace leur est réservé au-dessus de la bibliothèque (fond de scène) mais il n'est pas rare de les voir dans des endroits différents de la scène. Ils font partie de la vie du plateau. Ils sont très attentifs au déroulement de l'action ; adaptant leur intervention musicale à ce qui se passe sur scène ils observent l'enchaînement lorsqu'ils jouent aussi bien que lorsqu'ils ne jouent pas. Le chorégraphe belge propose une comparaison originale à propos de sa conception de la musique en « live » sur scène : « *c'est comme dans un village en Afrique. On est tous au bord du feu, ils jouent de la musique là et quelqu'un commence à danser, l'autre à chanter, il y a un aspect rituel où tout se passe au même endroit* »¹³¹. C'est cet « aspect rituel » qui, effectivement, nous intéresse. Dans *Myth* lorsque la musique s'arrête, on entend les bruits de la scène : les pas, les respirations, les cris, les bruits de chaises. C'est comme si

¹³⁰ Pages 18 et 29

¹³¹ Sidi Larbi Cherkaoui interviewé dans Metropolis. www.arte.tv Réalisation: Elisa Portier. Image: Marjory Déjardin. Son: Nicolas Waschkowski. Montage: Céline Michel.

la musique faisait partie du même plan que le reste: quelqu'un déplace un meuble, un musicien joue du hautbois, la chanteuse chante, un danseur prend la parole et parle, chaque mise en acte paraît appartenir au même espace-temps. La musique a la même importance que la danse, sans notion de hiérarchie. Cela engendre une ambiance générale singulière où chaque acteur (au sens large du terme) se consacre à son activité. La musique est imprégnée totalement du spectacle qui est en partie très influencé par elle. On dirait qu'ils sont indissociables. Sidi Larbi Cherkaoui poursuit en disant :

« Pour moi, un spectacle de danse ce n'est qu'un rituel où les gens se mettent ensemble pour avoir une expérience commune. Après j'aime bien que ce soit fait avec le moins de technologie possible et le plus avec un côté artisanal où chaque chose est faite par des êtres humains. C'est plus fragile, mais ça me touche différemment... Je préfère. »

À l'inverse d'une oeuvre aspirant à la perfection, le théâtre de Cherkaoui revendique une esthétique artisanale constituée d'éléments hétéroclites et laissant un espace à l'improvisation. Dans sa pièce, le rituel n'apparaît ni dans la répétition, ni dans la dimension sacrée. Il prend corps dans une sorte de quotidienneté où l'acte créatif renouvelé semble être nécessaire. Chaque individu qui participe à la pièce, apporte un savoir-faire, qui, mis en relation avec celui des autres puis avec le public, font jaillir un événement particulier, une expérience physique et sensorielle commune.

C. Les mythes

Si l'on se réfère aux recherches du psychiatre suisse Jung, il existerait un inconscient collectif qui irait au-delà de l'inconscient individuel¹³². Cet inconscient collectif serait l'accumulation des expériences millénaires de l'humanité en général. Il s'exprimerait par une multitude d'archétypes, qui eux, sont des thèmes récurrents et inchangés que l'on peut retrouver dans les rêves, les contes, les cosmogonies ou

¹³² Cette notion est approfondie par Jung dans son ouvrage *Types Psychologiques* écrit en 1920.

justement, dans les mythes. Le fait de s'inspirer de ces derniers pour créer des spectacles, relèvent donc de la volonté de ces artistes d'exprimer des réflexions sur l'homme, de démasquer des fils lointains qui manipulent notre existence ou encore à rendre hommage à l'homme en ce qu'il constitue un mystère. Mais, comme l'explique Antonin Artaud, il ne s'agit pas de « raconter » les mythes, mais d'en saisir la quintessence :

« C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux ».¹³³

Il met là l'accent sur un point fondamental qui sera commun aux trois chorégraphes. En ce qui concerne le mythe païen russe du *Sacre du printemps*, le groupe légendaire du temple Shaolin ou bien les multiples parcelles d'images mythiques de *Myth*, tous s'en approprient les archétypes pour tenter d'en extraire le noyau central fondateur. En désorganisant totalement les structures classiques et les poncifs véhiculés par les mythes, l'objectif est de retrouver ce noyau central qui est en quelque sorte le message originel, le sens profond de l'histoire : la « *force vive* » selon Artaud. Dans les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui, c'est cela qui tisse le lien entre les mythes et soi-même, entre les origines et ce que nous continuons à vivre aujourd'hui à l'intérieur de notre être et dans celles de Pina Bausch, ce qui relie le cas particulier à l'universel.

a. *Myth* : une mosaïque culturelle.

Le spectacle *Myth* est une synthèse de plusieurs bribes de mythes et de grands récits occidentaux baignés dans un mélange de références multiples à différentes traditions culturelles.

¹³³ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 133.

À la vue de la scénographie, on peut observer une cohabitation entre plusieurs styles. Des décorations sur les murs donnent une certaine empreinte arabe, alors que la grande porte et le sol font penser à une cathédrale romano gothique. De plus, les airs de l'ensemble musical Micrologus recréant la musique ancienne italienne et espagnole, s'inspirent à la fois du catholicisme –de par la nature de cette musique sacrée - et à la fois des sonorités orientales, probablement parce que ces pays sont du Sud. À travers le thème des ombres, le chorégraphe dit qu'il s'est inspiré du style Gothique¹³⁴ : ambiance lumineuse et mélancolique.

Lors d'une interview, le chorégraphe déplore le sentiment négatif que les gens développent devant une expression artistique qu'ils ne comprennent pas, alors qu'il est permis dans l'art, de ne pas vouloir toujours tout appréhender : « *Pour en revenir au théâtre, ce serait beau si un critique pouvait écrire qu'il n'a pas tout compris. Mais nous vivons dans une époque où il est devenu impossible d'écrire de telles choses (...)* ». En effet, il est difficile de rationaliser et d'expliquer toutes les images qu'enferme *Myth* et il ne serait pas très pertinent d'établir une liste de toutes les images et de noter à quel mythe elles se réfèrent. On garde simplement l'idée, qu'à l'instar d'une mosaïque, tout est juxtaposé, mis en relation, mélangé, évoqué ou même sous-entendu. On peut tout de même émettre quelques hypothèses. Par exemple, on reconnaît quelques grandes figures mythiques comme Médée (Méduse) dans le solo de la femme-araignée¹³⁵ – effectivement, ses cheveux disproportionnés peuvent être une référence aux serpents capillaires de la Gorgone. On peut également reconnaître la naissance de certains êtres hybrides de la mythologie notamment celle d'Erichthonios qui naquit de la semence d'Héphaïstos épris de passion pour Athéna. Ce bébé mi-serpent mi-humain

¹³⁴ Dossier sur Sidi Larbi Cherkaoui fait par le théâtre le TONEELHUIS d'Anvers, dont il est actuellement artiste résident. Ce dossier fut créé avant la première de *Myth* qui avait lieu du 20-27 juin 2007.

¹³⁵ Ce passage a été décrit de manière plus précise page 28.

fût tout d'abord la honte de sa mère qui le cacha dans un coffre (référence au duo entre la mère et l'enfant¹³⁶). On peut reconnaître également des images de guerres épiques (peut-être la Guerre de Troie) lorsque les danseurs transforment de grands mâts en immenses lances au bout desquelles gisent des dépouilles. Puis, le chorégraphe dit lui-même s'être inspiré du personnage Dracula pour un solo du danseur Damien Jalet¹³⁷. Nous reconnaissons à plusieurs reprises des princesses en robe blanche et diadèmes¹³⁸. On peut aussi imaginer des ninjas¹³⁹ qui déambulent le long des murs. Mais l'image la plus évidente est celle du Christ qui porte sa croix¹⁴⁰ : pour la première fois, l'immense porte du fond de la scène s'ouvre. Cela provoque donc un effet de surprise. À travers cette ouverture sur un *ailleurs* ou un *au-delà*, entre un homme torse nu. À moitié allongé sur le sol, l'homme traîne une gigantesque croix en bois (qui se transformera en mâts et en lances). Toutes ces représentations mêlées nous permettent d'associer des sens, de tisser des liens, de laisser aller notre imagination où bon lui semble : il n'y a pas d'interprétation bonne ou erronée. Ces images se référant aux mythes font simplement appel à des « connaissances » qui sont enfouies en nous ou intellectualisées¹⁴¹. Leur interprétation se fait donc de différentes manières : inconsciente, sensible, intellectuelle.

Sidi Larbi Cherkaoui dit à propos de l'Homme en général : « *Nous ne faisons que revisiter ce qui a toujours été, toutes ces grandes histoires, ces archétypes, comme le mythe d'Ariane, celui d'Œdipe. Les ingrédients sont les mêmes, seules les épices*

¹³⁶ Ce Duo a été décrit de manière plus précise page 26-27.

¹³⁷ Dossier sur Sidi Larbi Cherkaoui fait par le théâtre le TONEELHUIS d'Anvers.

¹³⁸ Voir la photo d. de l'annexe n°1, page 102.

¹³⁹ Les ninja (ou Shinobi, qui signifie « celui qui est caché ») étaient des guerriers employés, dans l'ancien Japon, pour des missions d'espionnage ou d'assassinat. Ils sont la source de nombreuses légendes. Ils étaient vêtus de vêtement noir d'où la comparaison avec les personnages acrobatiques des ombres de *Myth*.

¹⁴⁰ Voir la photo d. de l'annexe n°1, page 102.

¹⁴¹ Ceci fait référence à l'idée de Platon, développée dans *Ménon*, qui a été évoqué dans le mémoire page 55.

changent. Nous n'inventons rien, nous réincarbons. »¹⁴² Effectivement, cette réappropriation des mythes constitue la base du travail de la pièce. Il ne s'agit que de s'inspirer des archétypes pour élaborer une recherche sur l'Homme.

À la manière de Grotowski, on pourrait caractériser la démarche de *Myth* comme une tentative d'éclairage sur notre condition actuelle. En justifiant la contemporanéité de son théâtre, Grotowski écrivait¹⁴³ :

« *Même si nous utilisons souvent des textes classiques, notre théâtre est contemporain en ce qu'il confronte nos racines avec notre comportement courant et les stéréotypes, et de cette manière, il nous montre notre aujourd'hui en perspective avec hier et notre hier avec aujourd'hui* ».

Effectivement, en mélangeant les sources et en réincarnant abondamment les diverses images mythiques, *Myth* est un spectacle qui « met à plat » certaines questions actuelles. En s'inspirant d'un monde du lointain passé, mais toujours vivant dans notre imaginaire collectif, ce spectacle soulève la notion de racines. Aujourd'hui, notre société est, pour des multiples raisons, confrontée à des problématiques territoriales, d'identité nationale, religieuse, de laïcité, de tolérance, etc. *Myth* incarne une sorte de rappel du « creuset » commun à toute l'humanité et peut-être soutient-il l'hypothèse que nos racines ne sont que des ramifications d'un seul et même tronc : ce constat veut démontrer la violence que consisterait à vouloir détruire la racine « d'en face » puisqu'il s'agit de notre propre tronc commun.

Parmi les questions que se posaient les artistes dès le début de la création, l'une d'elle était : « *Le malheur peut-il comporter un élément constructif ?* »¹⁴⁴ Ce questionnement fondamental justifie l'utilisation des mythes qui, eux, racontent particulièrement des histoires de destin malheureux, de prophétie qui frappe des individus ou des lignées mais qui se finissent toujours par une destinée hors du commun... Cette recherche de la source du malheur nous conduit une fois de plus à

¹⁴² CHERKAOUI, Sidi Larbi, MORIN, Justin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006, « le souffle de l'esprit », pp. 55

¹⁴³ GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, pp. 51

¹⁴⁴ Dossier sur Sidi Larbi Cherkaoui fait par le théâtre le TONEELHUIS d'Anvers.

faire une comparaison avec *le théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud : « *Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits* »¹⁴⁵. En cherchant le « *traumatisme* » Cherkaoui fait une recherche sur le passé dans un soucis de « *quête de l'origine* ». Pour lui, un traumatisme est comme une blessure physique : même si elle se cicatrise et guérit, le corps n'est plus tout à fait le même. La cicatrice n'efface pas le traumatisme mais s'adjoit à la personne. Donc pour le chorégraphe, « *la beauté de ce que constitue une personnalité est liée à tout ce qui lui arrive* »¹⁴⁶. L'élément de *cruauté*, que représentent les traumatismes, semble donc être sublimé par le théâtre de Cherkaoui. La cruauté est transformée en message vital.

Cette notion de message vital existant par et grâce à la cruauté, mène au mythe du sacrifice qui a lieu dans le *Sacre du printemps*.

b. Le sacrifice

La deuxième partie du *Sacre du printemps* de Stravinsky s'intitule « *le sacrifice* ». Elle est composée d'une introduction et de cinq danses :

¹⁴⁵ *Le théâtre de la cruauté* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 153.

¹⁴⁶ Dossier sur Sidi Larbi Cherkaoui fait par le théâtre le TONEELHUIS d'Anvers.

Situation donnée par Stravinsky : « *Après le jour, après minuit. Sur les collines où sont les pierres consacrées, les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplent le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant (dans la mythologie slave, Iarilo est le dieu de la nature).* »¹⁴⁷

Introduction (Largo)

1. Cercles mystérieux des adolescentes (Andante con moto - Più mosso - Tempo I)
2. Glorification de l'élue (Vivo)
3. Évocation des ancêtres (Lento)
4. Action rituelle des ancêtres (Lento)
5. Danse sacrale (Allegro Moderato, croche=126)

Pina Bausch centralise toute l'action de son spectacle sur cet acte sacrificiel. Il est donc important d'en retrouver les fondements :

D'après les personnages du roman de Jostein Gaarder¹⁴⁸, le mythe serait né d'un besoin de l'homme de donner une explication aux phénomènes naturels qu'il ne comprenait pas. Les mythes racontaient ainsi une part de la réalité de manière imagée et mettaient en scène les mystères dans l'éternel combat entre le bien et le mal. Mais arriva le jour où les « *hommes ne pouvaient plus rester les bras croisés à attendre que les dieux interviennent (...) c'était à eux de prendre les choses en main et de livrer le combat contre les forces du mal.* » Les rites et les pratiques religieuses, tel que le sacrifice, furent donc des moyens pour prendre leur destin en main. Il arrivait de sacrifier des animaux mais aussi des humains pour renforcer la puissance d'une divinité ou « *de l'emporter sur les forces du chaos.* » La philosophie arriva en opposition à ce

¹⁴⁷ Notes de programme que les spectateurs avaient entre leurs mains lors de la première représentation, le 29 mai 1913 in *Programmes Opéra de Paris* <http://www.danser-en-france.com/repertoire/sacreprod/sacrenijinsky.html>

¹⁴⁸ GAARDER, Jostein. *Le monde de Sophie*. Paris VI° : Seuil, 1995 pp. 37-43

genre de réponses existentielles : au lieu de répondre aux phénomènes naturels par les mythes et donc par des rites, les premiers philosophes grecs s'interrogeaient sur les *causes naturelles* (explication par l'expérience et la raison). Ainsi, *mythe* et *philosophie* s'opposent par leur système de pensée. Cependant, dans une oeuvre comme le *Sacre du Printemps*, particulièrement dans la version de Pina Bausch, la cohabitation de ces deux systèmes de pensées est décelable.

Jusqu'à présent, nous avons tenté de mettre en lumière l'esthétique tribale de cette interprétation du mythe. Or, on peut extraire de cette version toute une réflexion sur la nature de l'Homme dont les actions seraient indépendantes de la volonté des Dieux et des forces supérieures. Il s'agit de démontrer en quoi, l'homme est porteur d'une pulsion intrinsèque du mal qui serait révélée par des mises en actes de ce dernier.

D'après les réflexions du mémoire de l'année précédente, qui consistait à déceler le monstrueux au sein du théâtre dansé de Pina Bausch, on avait pu analyser que la chorégraphe s'interrogeait énormément sur les relations humaines, notamment sur celles du couple et qu'elle tentait, à travers son oeuvre, de percer le monstrueux de la vie en le « disséquant » sur scène. Ainsi, elle « exorcise », en quelques sortes, le mal, la peur et l'affreux qui ont lieu dans la vie en les stylisant sur scène. Toute cette matière monstrueuse – par exemple le sacrifice d'une femme – est mise en forme esthétisante, ce qui transcende la nature de cette matière monstrueuse. Cette démarche de l'art peut être comparée à une action « purificatrice », de la même sorte que l'effet *cathartique* recherché dans la société grecque (Aristote) ou de la psychanalyse freudienne qui consiste à dénouer les rouages de *l'inconscient*. Le sacrifice n'est qu'un prétexte pour pencher une fois de plus son regard analytique sur la nature humaine et qu'un prétexte pour tenter à nouveau de comprendre les racines du mal. Pina Bausch n'y répond non

par des récits mythiques mais par des histoires du réel d'hommes et de femmes. Le mythe n'est qu'un « décor planté ».

On perçoit cependant une tentative de réponse par rapport à cette présence du mal. Le sacrifice de la jeune fille dans le *Sacre du Printemps* est un acte terrible. Or, au lieu de centraliser sa recherche sur l'horreur de l'acte, la chorégraphe développe tout un langage physique qui *transcende* le propos. Comme le dirait Brigitte Gauthier, la danse de Pina Bausch incarne un « élan de vie » qui traverse et dépasse l'horreur. C'est comme si Pina Bausch peignait des tragédies, mais que leur issue ne résidait pas dans une fatalité ou une morale figée. La finalité de ses pièces se trouve dans l'analyse de la présence de la vie malgré le mal. Dans ses évaluations, Pina Bausch voit toujours « le verre à moitié plein » : la force vitale, même réduite à l'exigu, est présente absolument. Et c'est en opposant cette force vitale à des événements d'une grande violence que sa valeur transcendante se révèle. Dans le *Sacre du printemps*, le langage dansé est un « révélateur » de toutes ces notions :

Si on analyse chaque action dramatique dans cette pièce de Pina Bausch, nombreuses renferment des parcelles de violence. Tout semble être une suite d'actes terribles : des couples qui s'écroulent, des mouvements de panique, des démonstrations de forces, des regards accusateurs, des tentatives de fuite, des tremblements de peur, de la véhémence, de la résignation. Or, ce qui est signifiant dans le *Sacre du printemps* c'est que le simple fait de la forme dansée renvoie à un sens implicite de l'ordre du contradictoire et de l'antagoniste. Retranscrire cette violence dans le mouvement dansé est déjà une sublimation car la danse, par sa nature, est un outil « stylisateur ». Comme le dit Marshall Mc Luhan dans son ouvrage *Pour comprendre les médias*¹⁴⁹, le médium participe au message donné. Par exemple : « *Ce fait, caractéristique de tous les*

¹⁴⁹ Mc LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les média*. « Le message c'est le médium ». Paris : Mame / Seuil, 1968.

*média*¹⁵⁰, signifie que le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium. Le contenu de l'écriture, c'est la parole, tout comme le mot écrit est le contenu de l'imprimé et l'imprimé, celui du télégraphe. » Ici, la danse en tant que médium « support », donne au contenu – le récit du mythe du *Sacre du Printemps* – une coloration qui influence son message. La danse, par nature, exprime des éléments du monde sensible. Utiliser la danse pour exprimer un élément du monde tangible transforme donc obligatoirement la nature de cet élément. L'inverse peut se vérifier lorsque le médium rend palpables des éléments du monde occulte. Par exemple, le tableau de Francis Bacon¹⁵¹ en voulant représenter la souffrance du personnage, trace avec son pinceau de peinture des lignes dans l'espace. La peinture matérialise et rend perceptibles les fluides invisibles dans le monde tangible (« les esprits animaux de l'air »¹⁵², l'électricité, les vibrations, les ondes...)

Pour en revenir à l'œuvre de Pina Bausch, on peut dire succinctement que son interprétation du mythe du *Sacre du Printemps* enferme à la fois une dimension tribale (retour aux sources et utilisation du mythe comme prétexte), une dimension psychologique (réflexion sur l'homme et sur la nature du mal) et une dimension métaphorique (utilisation de la danse comme sublimation de l'objet représenté).

c. Les moines du temple Shaolin : une légende mondiale et ancestrale

Aujourd'hui, dans notre société et à travers le monde en général, les moines de Shaolin sont auréolés d'une image spéciale. Sidi Larbi Cherkaoui souligne que « nous avons une image très particulière du spectacle Shaolin. Il est synonyme de choses très

¹⁵⁰ Le terme *média* ne prend pas de « s » selon la manière dont écrit l'auteur.

¹⁵¹ BACON, Francis. *Étude pour le Portrait d'Innocent X de Velázquez*, 1953. Huile sur toile, 153 X 118 cm. Des Moines (IA). Voir photo b. de l'annexe n°3, page 104.

¹⁵² Selon Jean Starobinski, des esprits animaux seraient présents dans l'air et dans les fluides qui relient les hommes entre eux. La pensée de Starobinski suit le prolongement de la théorie « exo-fluidiste » de Mesmer. In STAROBINSKI, Jean. *Sur l'Histoire des fluides imaginaires*. In *La relation critique*. Paris : Gallimard, 1970.

virtuosos et très démonstratives »¹⁵³. Effectivement, lors de leurs passages en France, souvent pour des fêtes de Noël, on a l'impression de voir un spectacle léger qui retrace de manière sommaire l'histoire de la Chine d'où une secrète impression de propagande chinoise dans le fond du propos. Nous sommes très loin de l'atmosphère méditative, calme et contemplative de la vie bouddhiste telle que nous nous la représentons. Devant chaque figure acrobatique – ce qui arrive constamment dans le spectacle – le public occidental applaudit. Cela donne le sentiment d'assister à un divertissement folklorique. Mais on ressent malgré tout la concentration et la rigueur exprimées par les moines. Sur scène, ce consensus entre culture chinoise, politiques racoleuses, culture européenne et cultures populaires, semble bien établi.

Cependant, « *Le côté virtuose et démonstratif, moi je n'ai rien contre et j'adore... mais ce qui est dommage, c'est qu'on oublie les autres éléments* » ajoute le chorégraphe. Il veut sans doute dire par là que les moines du Temple Shaolin ne sont pas seulement des surhommes venus de loin pour émerveiller nos nuits de Noël.

Autrefois, les moines de Shaolin incarnaient des êtres de sagesse qui défendaient leur temple et leurs valeurs en combattant l'ennemi grâce à des techniques de combat infaillibles, d'où leur statut de héros, démontrant une supériorité mais manifestant une grande humilité. Cet aspect est présent dans notre imaginaire collectif et s'entrechoque avec l'image « touristique » et commerciale du spectacle Shaolin à travers le monde. C'est pour cela qu'on s'efforce de voir dans *Sutra* une tentative de retrouver l'imaginaire d'autrefois et d'accepter l'évolution du cycle de l'imaginaire collectif.

Comme l'écrivait Jerzy Grotowski¹⁵⁴ dans son ouvrage *Vers un théâtre pauvre*, on peut constater dans *Sutra* cet aller-retour entre tradition et modernité. Le passé mythique du Temple Shaolin serait le texte classique dont parle Grotowski et la

¹⁵³ Sidi Larbi Cherkaoui in Don Kent, Christian Dumais-Lvowski. *Sidi Larbi Cherkaoui - Rêves de Babel*. Bel Air Classique 2010, 59 min.

¹⁵⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, pp. 51

contemporanéité réside dans la mise en forme de Sidi Larbi Cherkaoui. Contrairement à la forme populaire du spectacle Shaolin, dénaturant l'aspect traditionnel originel et le transformant presque en marchandise, la forme du spectacle contemporain de Cherkaoui inscrit la tradition dans un monde moderne : mise en scène épurée qui rompt avec le « kitch » du folklore chinois l'inscrivant dans une « décontextualisation », images scéniques évoquant la société moderne¹⁵⁵, humanisation des moines dans leur présence scénique¹⁵⁶... Cela permet à l'art Shaolin de se refaire une nouvelle réputation d'authenticité car on lui restitue ses pouvoirs : pouvoir fantasmagorique du combat et pouvoir poétique, spirituel.

Jerzy Grotowski ajoute que pour lui, étudier des textes appartenant à une grande tradition c'est comme recevoir « *les voix de ces ancêtres* »¹⁵⁷. Il explique que ce genre d'œuvres donne « *la possibilité d'une confrontation sincère – une confrontation brutale et soudaine entre d'un côté les expériences de vie des générations précédentes, et de l'autre – nos propres expériences et nos propres préjugés.* » *Sutra*, incarne en quelque sorte cette confrontation. La fusion des différents imaginaires des Shaolin (héritage ancestral / divertissement moderne) ouvre peut-être des horizons sur la question du devenir de ces moines. Quel impact ces moines ont dans nos sociétés ? Quelle place ont les traditions en général dans la société ? Comment le monde moderne interprète-il les héritages des anciens ? Quelle importance est donnée aux savoir-faire traditionnels ? La proposition de Sidi Larbi Cherkaoui élargit la palette des réponses. Par *Sutra*, il fait, avec les moines du Temple Shaolin, une tentative de synthèse des deux pôles : entre *mythe* et *réalité*.

¹⁵⁵ Les boîtes représentant les grattes ciels d'une ville par exemple (page 54)

¹⁵⁶ Page 73.

¹⁵⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, pp. 57

Dans cette deuxième et dernière grande partie, on a pu distinguer plusieurs phénomènes qui participent à une tentative d'accès à une « surréalité ». Le butô d'Amagatsu, le tanztheater de Bausch et la danse de Cherkaoui sont empreints d'une certaine forme de recherche d'un espace entre ciel et terre. En inscrivant leurs recherches dans des thèmes occultes comme les ténèbres et en y associant des moyens scéniques, ils évoquent et incarnent des éléments du monde invisible. Sans être des rituels, leur art s'en approche au niveau de la forme. On assiste à une utilisation épurée des mythes en tant que « véhicule » vers une dimension au-delà du réel. Entre mythe et réalité, entre artifices scéniques et vie réelle, nous voilà plongé dans les mystères intrinsèques de l' « âme » humaine.

Conclusion

À travers cette recherche, on peut se rendre compte que les pièces d'Ushio Amagatsu, de Pina Bausch et de Sidi Larbi Cherkaoui ont un rapport différent avec le sacré. De ce fait, on ne peut que constater la difficulté à trouver un modèle type, chaque proposition artistique étant une approche différente et personnelle du sacré.

Chaque langage artistique se situe différemment sur l'échelle abstraite que l'on imagine dressée entre ciel et terre : celui d'Ushio Amagatsu et de sa compagnie Sankai Juku, entretient une relation originelle avec le cosmos. Que cela soit sur le plan scénographique, corporel, chorégraphique ou musical, on peut caractériser l'art d'Ushio Amagatsu comme un art de l'organique, puisant son inspiration et orientant ses aspirations vers les sources de la matière première du cosmos. On décèle dans la conception de la pièce *Hibiki*, un mouvement cyclique représentatif de toute la pensée butô de Sankai Juku, toujours en arrière plan. Dans cette création, l'Homme est placé, non pas au centre de l'univers, mais comme un élément périphérique, « faisant partie » du tout. À l'image du monde dans lequel il évolue il est un fragment de l'absolu, un sédiment de matière originelle, donc, d'une certaine part, une particule sacrée à l'image de l'univers qui est sa souche matricielle. Les spectacles de Sankai Juku tel que *Hibiki* constituent une sorte de cosmogonie ou peuvent être simplement perçus comme des hommages universels aux forces naturelles qui dirigent et guident l'Homme.

Pina Bausch, dans le *Sacre du printemps*, entretient une relation émotionnelle avec ces forces supérieures. Ces dernières ne viendraient pas seulement du monde extérieur, mais, au contraire, proviendraient du fin fond de l'Homme lui-même. Ces forces supérieures inconnues qui habitent l'Homme sont mises en lumière grâce aux mouvements et à leur confrontation avec le monde connu, comme la nature et les « Grandes Histoires » qui peuplent notre imaginaire collectif. Les personnages de Pina

Bausch sont des hommes et des femmes perdus dans le no man's land de l'existence et qui se battent à retrouver leur chemin. Le langage artistique telle que la danse participe à cette réunification et constitue un élément fondamental de l'aspect universel qu'incarne l'art de Pina Bausch. Les humains, chez la chorégraphe allemande, se trouvent souvent écartelés au croisement entre le chemin terrestre horizontal de l'existence et des forces transcendantes allant et venant de bas en haut, telles des croix suspendues entre ciel et terre.

Quant à Sidi Larbi Cherkaoui, on peut déceler chez lui un désir constant de « re-découvertes ». S'inspirant fréquemment des traditions (danses, musiques, styles architecturaux, tableaux, arts martiaux...), il développe un goût pour la réappropriation personnelle de ces formes, à priori figées, et tente de mettre en scène leur fondement brut d'origine (par exemple, la foi comme élément fondateur de toutes les croyances et religions). Ainsi, on pourrait caractériser l'art de Cherkaoui comme un art de « *l'absorption* » qui se nourrit du monde. D'ailleurs, il dit lui-même : « *J'ai l'impression d'absorber le monde qui m'entoure, autant que certains éléments de ce monde m'absorbent.* » Il est vrai que dans l'art de Cherkaoui, cette rencontre avec les choses extérieures à soi sont fondamentales : la rencontre avec autrui, avec l'étranger, l'inconnu, le différent, l'autre, le mystère, sont autant de sources d'inspiration que de matières expérimentales. « *Les autres sont autant de miroirs qui incitent à la remise en question.* »¹⁵⁸ En cela il met en scène l'Homme en tant que trait d'union relié au monde. Chaque homme est relié à quelque chose ou quelqu'un : c'est la relation d'*interdépendance* des choses consistant, dans le bouddhisme, à concevoir que chaque

¹⁵⁸ *L'échange* in CHERKAOUI, Sidi Larbi, MORIN, Justin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006, « le souffle de l'esprit », pp. 21

élément existant est en lien avec le tout¹⁵⁹. On voit donc, dans l'art de Cherkaoui, une sorte de célébration minimaliste de cette conception qui relie les choses et les êtres.

Parmi ces trois langages artistiques, on relève plusieurs points communs qui, justement, sont des éléments fondateurs porteurs de sacré : tout d'abord, l'homme est toujours représenté en tant qu' « *homme total* ». Cette expression venant d'Antonin Artaud¹⁶⁰, se situe à l'inverse de ce que pourrait bien être l'« *homme social* » et l'« *homme psychologique* ». L'homme total est constitué d'un corps et d'un esprit à l'état vierge, dans le sens où il n'est pas encore « *soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes (...)* »¹⁶¹ Dans les pièces étudiées, il s'agit toujours de cet homme total, représenté comme une entité globale (même si elle demeure complexe) qui se caractérise par son rapport au corps au même titre qu'à son intériorité, au même titre qu'à l'environnement contextuel dans lequel il se trouve. Chez Cherkaoui, la représentation est légèrement plus ironique, avec moins de gravité, dans le sens où l'homme total ne prend corps que dans sa comparaison avec des facettes plus réduites. C'est dans un monceau de bribes (fragments de mythes, de personnages et objets hétéroclites dans *Myth*, tableaux et images qui se succèdent dans *Sutra*, ...) que le discours global prend forme.

Tanaka, un artiste de bûto, disait à propos de ses spectacles : « *le danseur d'autrefois était chaman ou medecine man . Je crois que cela fait du bien aux spectateurs de voir mes performances.* »¹⁶² Cette comparaison entre l'artiste et le médecin, entre le spectacle et le soin, constitue un deuxième élément implicite commun entre les trois chorégraphes étudiés. Même si ces spectacles sont proches, seulement au

¹⁵⁹ Thich Nhat Hanh. *Clés pour le Zen*. Paris : Lattès, 1999, pp. 31

¹⁶⁰ *Le théâtre de la cruauté* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 190

¹⁶¹ *Idem*

¹⁶² ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004, pp. 180

niveau de la forme, de la performance rituelle, on remarque de la part des trois créateurs un désir de mener le spectacle vers quelque chose de l'ordre d'une « consistance existentielle »: Uschio Amagatsu évoque le terme de cérémonie : « *Je pense toujours à des cérémonies où des gens se réunissent pendant une ou deux heures et s'en retournent après à leur vie. (...) et pendant ce temps intervient peut-être un changement.* »¹⁶³, Sidi Larbi Cherkaoui évoque directement le terme de rituel et Pina Bausch utilise une forme de catharsis. Ainsi, comme le disait Brecht : « *Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts, l'art de vivre* »¹⁶⁴

Grotowsky disait dans les années soixante, soixante-dix¹⁶⁵ :

« Je ne pense pas que la crise du théâtre puisse être séparée de certains autres processus de crise dans la culture contemporaine. L'un des éléments essentiels – précisément, la disparition du sacré et de ses fonctions rituelles au théâtre – est le résultat du déclin évident et probablement inévitable de la religion. Ce dont nous parlons, c'est la possibilité de créer un sacré laïque au théâtre. »

Cette notion de « sacré laïque » du théâtre serait peut-être une bonne définition pour englober les trois langages artistiques étudiés. On perçoit chez ces créateurs, une sorte de reconnaissance du sacré, presque pudique, mais qui, à elle seule, permet d'identifier ces artistes comme à « contre-courant » d'une pensée commune dans un monde actuel sans cesse tourné vers le progrès matériel et le futur immédiat, où l'homme « perd sa gravité »¹⁶⁶.

Peut-être que les spectacles de Pina Bausch, Ushio Amagatsu et Sidi Larbi Cherkaoui, se situent approximativement à l'endroit où Artaud rêvait son théâtre : « *ce théâtre de quintessence où les choses font d'étranges volte-face avant de rentrer dans l'abstraction* »¹⁶⁷ entre ciel et terre...

¹⁶³ Propos de Uschio Amagatsu rapportés par Raimund Hoghe dans « Toujours danser sans fin » in DELAHAYE, Guy. *Sankai Juku*. Actes Sud, pp. 195.

¹⁶⁴ BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. L'Arche, 1978, pp. 105

¹⁶⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, pp. 48

¹⁶⁶ MELMAN, Charles. *L'Homme sans gravité*. Paris : Denoël, 2002. 264p.

¹⁶⁷ *Le théâtre de la cruauté* in ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais », pp. 101

Bibliographie

Corpus :

- Sidi Larbi Cherkaoui. *Myth*. (2007)
- Sidi Larbi Cherkaoui. *Sutra*. (2008)
- Ushio Amagatsu. *Hibiki*. (1998)
- Pina Bauch. *Le sacre du Printemps*. (1975)

Ouvrages sur la compagnie Sankai Juku d’Ushio Amagatsu:

- AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000 - 44 p. « le souffle de l’esprit ».
- AMAGATSU, DELAHAYE. *Sankai Juku*. Actes Sud, 1994 – 205 p.
- ASLAN, Odette, PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. CNRS Editions, 2004 - 388 p.

Dvd :

- *Hibiki*. Sankai Juku. Io factory

Ouvrage sur Sidi Larbi Cherkaoui :

- CHERKAOUI, Sidi Larbi, MORIN, Justin. *Pèlerinage sur soi*. Actes Sud, 2006 – 61 p. « le souffle de l’esprit »
- Dossier sur Sidi Larbi Cherkaoui fait par le théâtre le TONEELHUIS d’Anvers, dont il est actuellement artiste résident. Ce dossier fut créé avant la première de *Myth* qui avait lieu du 20-27 juin 2007.

Dvd :

- Sibi Larbi Cherkaoui / Antony Gormley / Szymon Brzoska / with monks from the Shaolin Temple. *Sutra*. Axiom Films International Ltd 2009, 63 min

Documentaires filmés:

- Don Kent, Christian Dumais-Lvowski. *Sidi Larbi Cherkaoui - Rêves de Babel*. Bel Air Classique 2010, 59 min.
- Metropolis. www.arte.tv Réalisation: Elisa Portier. Image: Marjory Déjardin. Son: Nicolas Waschkowski. Montage: Céline Michel.

Représentation vue :

- *Myth*. MC2 de Grenoble – février 2008

Ouvrages sur Pina Bauch :

- DELAHAYE, Guy. Pina Bausch. Arles: Actes Sud, 2007 – 315 p.
- GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche, 2008, 213 p.

Vidéos :

- http://www.dailymotion.com/video/x2w4rj_pina-bausch-le-sacre_music
- <http://www.youtube.com/watch?v=Mr093j6zdew>
- <http://www.youtube.com/watch?v=BEb4EH35uHE>

Film :

- Wim Wenders. *Pina*. 3D, sortie au cinéma le 6 avril 2011.

Ouvrages littéraires ou théoriques :

- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, « folio essais » - 251 p.
- ARTAUD, Antonin. *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1956.
- BELLIGER, Gerhard J. *Encyclopédie des religions*. Le livre de Poche, 2000, « La Pochothèque » - 803 p.
- BRECHT, Bertolt. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1978 – 116 p.
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Gallimard, « folio essais » - 173 p.
- BÜCKEN, Véronique. *Musée d'art ancien. Œuvres choisies*. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 2006. P88.
- CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des Symboles*. Le livre de Poche, 1996, « La Pochothèque » - 818 p.
- DAY, Malcolm. *100 personnages clés de la mythologie*. Londres : Le Pré aux Clercs, 2008
- DELEUZE, Gilles. *La technologie des fantômes*. In *Cours sur le cinéma des 26 janvier et 23 février 1982 à Paris 8 Vincennes*. Site internet : *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>
- DESCOLA, Philippe. *La fabrique des images. Vision du monde et formes de la représentation*. Musée du Quai Branly. « *Manières de voir, manières de figurer* ». p14.
- GAARDER, Jostein. *Le monde de Sophie*. Paris VI° : Seuil, 1995 - 557 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971 - 222 p.
- GRÜND, Françoise. *Danses de la terre*. Édition de La Martinière. Paris, 2001 - 255 p.
- IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX, Anne. *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain*. Vol. I n°47 et 48 « *Filiations historiques et positions*

actuelles » et Vol. II, n°49 « *Paroles de créateurs et regards extérieurs* ». Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010.

- LISSNER, Ivar. *Civilisations mystérieuses*. France : Robert Laffont, 1964 – 343 p.
- LOTMAN, Iouri, OUSPENSKI, Boris. *Sémiotique de la culture russe*. Traduit du Russe par Françoise LHOEST. Edition Slavica « L'âge de l'Homme ». pp 407
- Mc LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les média*. « Le message c'est le médium ». Paris : Mame / Seuil, 1968.
- MILLER, Malcolm. *La cathédrale de Chartes*. Pitkin – 96p.
- NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine mode d'emploi*. Paris : Flammarion, 2010. 254 p.
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. *L'art au XX^e siècle*. Köln : Taschen, 2002 - 840p
- STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris : Gallimard, 1970.
- Thich Nhat Hanh. *Clés pour le Zen*. Paris : Lattès, 1999- 223 p.
- *De La Tour aux Frères Le Nain, les chemins du classicisme*. Le monde de la peinture n°7 Paris : 1982, Chefs-d'œuvre de l'art - Hachette, Atelier du Livre et de la Presse.

Site internet :

- <http://www.danser-en-france.com/repertoire/sacreprod/sacrenijinsky.html> Programmes Opéra de Paris (en ligne : mai 2010)
- Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous par Béatrice Picon-Vallin. « L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original » in <http://www.theatre-du-soleil.fr> (en ligne : juin 2010)

Dvd : *Japan : the land and its people « the tradition of Performing Arts in Japan »*. GPN Educational Media. Production: Nippon Steel Corporation. 30 min.