

# FAUVE

## ENTRETIEN AVEC LENIO KAKLEA



portrait ©Karen Paulina Biswell

**FAUVE**  
DU 4 AU 6 MARS  
À LA VIGNETTE

ENTRETIEN MENÉ  
PAR CAMILLE LOTZ

**Comment avez-vous structuré votre nouvelle pièce chorégraphique, *Fauve* ?**

*Fauve* est une pièce post-moderne. Cela veut dire qu'elle est structurée par des chapitres plutôt que par une narrativité linéaire. Les différents actes ont des liens narratifs entre eux, mais ces liens ne s'expliquent pas. Chaque chapitre travaille à partir de mouvements différents. La première scène est un montage des mouvements que l'on retrouve dans des vidéos de Beyoncé ou de Britney Spears. La deuxième scène est une partition rythmique qui crée des parcours dans l'espace, et qui, à travers un jeu de changement de rôles constant, interroge la place du chasseur et celle de la proie. Et dans le deuxième acte, on part d'images de rituels humains comme les rondes, dans un esprit un peu bucolique, pour les renverser et faire apparaître, travailler les relations

entre les corps. Il s'agit d'interroger l'idée de la violence de l'affection. Et la pièce s'achève avec cette scène de contemplation où les pôles de danse, donc les arbres, deviennent des refuges.

**J'aimerais revenir sur la scénographie de la pièce. Celle-ci introduit l'espace de la forêt au sein de l'espace « artificiel » du théâtre. Quelles ont été vos réflexions et vos choix concernant cette intégration ?**

Nous ne sommes évidemment pas les premiers ni les seuls à travailler des pièces qui partent de l'imaginaire de la forêt. Celui-ci a traversé toute l'histoire de la danse, notamment les ballets romantiques tels que *Gisèle* ou *Le Lac des Cygnes*. En tant que chorégraphe, je m'inscris toujours dans cette histoire, ou en tout cas, je travaille avec les héritages et les histoires qui précèdent mon travail. C'est une évidence, tout artiste le fait. Ce qui m'intéressait, c'était de reprendre un thème qui a été revisité par de grands « classiques », tout en l'abordant différemment. Dans le cas de *Fauve*, on a décidé avec Clio Boboti, notre scénographe, de ne pas essayer de reproduire un espace naturel, et donc de ne pas utiliser des éléments que l'on retrouve vraiment dans une forêt. On voulait travailler à partir des boîtes noires que sont les théâtres et des matériaux qu'ils mettaient à notre disposition, comme l'acier. On associe des éléments semi-naturels et semi-industriels. Le défi, c'était de savoir comment la boîte noire pouvait devenir forêt.

**Avez-vous travaillé avec des références particulières, philosophiques, artistiques ou littéraires, pour investir l'imaginaire de la forêt ?**

La référence principale pour *Fauve*, c'était Charles Stépanoff, dont j'ai suivi le séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales tout au long de la première étape de préparation de la pièce, donc avant même que je ne rentre en

studio avec les interprètes. J'ai eu aussi l'honneur d'être rapidement en discussion avec lui, de pouvoir lui exposer mon travail. Il m'a guidée vers ce texte qui apparaît sur scène, au milieu de la pièce, et qui est issu d'un conte raconté et transmis au sein du peuple de chasseurs-pêcheurs des Nivkhes, en Sibérie, avec lequel il a passé plusieurs longues périodes de son travail en tant qu'anthropologue. C'était un récit qu'il avait lui-même recueilli en fait. Et donc, de toutes mes lectures de Nastassja Martin et de Charles Stépanoff, je dirais que c'est surtout ce récit-là qui a eu une réelle importance dans ma réflexion. C'est exactement ce que je cherchais. Par contre, une fois que je suis dans le studio, je ne travaille plus avec des références, celles-ci font partie de « l'avant », de la période de réflexion et de recherche préalables. Ensuite, avec les interprètes, nous développons des matériaux spécifiques à la pièce.

**Quels ont été ces « matériaux », dans le cas de *Fauve* ?**

Pour cette pièce, je me suis retrouvée face à une contradiction : j'avais choisi le thème de la chasse, de la forêt, de l'animalité, et en même temps, je me suis rendue compte que je détestais voir les humains imiter les mouvements animaliers comme ceux des oiseaux. Je ne souhaitais absolument pas reproduire cela sur scène. D'ailleurs, la critique principale que j'entends sur la pièce, c'est : « Vous ne ressemblez pas à des animaux. Avec ce titre-là, on s'attend à ce que vous ayez des griffes. » Chorégraphiquement, l'enjeu était pour moi de rester fidèle au thème tout en trouvant d'autres moyens de le mettre en scène. Dans les vidéoclips de Beyoncé ou de Britney Spears, j'ai repéré beaucoup de gestes qui ressemblaient à ceux des animaux. J'ai choisi des mouvements animaliers qui font partie du paysage visuel et gestuel des *mass media*.

**Pour sortir d'un simple mimétisme de l'humain envers les autres êtres vivants, vous avez donc cherché des gestes qui se rapprochent de l'animalité, chez les humains eux-mêmes.**

C'est exactement ce qu'on a fait. Et dans la deuxième scène, qu'on appelle, nous, « la chasse », je voulais que cela soit une sorte de chasse entre animaux-humains, qu'on ne sache pas vraiment si nous avons affaire à des animaux ou à des êtres humains. Je souhaitais aussi que les rôles entre chasseuse et proies circulent constamment entre les corps. Faire advenir une danse qui travaille avec l'idée de désorientation. La forêt est un espace qui permet d'explorer cet aspect. Ce qui se joue aussi, c'est la métamorphose des corps, au sein de la forêt.

**La forêt évolue-t-elle, elle aussi, au contact des corps ?**

Oui, tout à fait. Le décor évolue également selon les chapitres : dans l'un d'eux, la scène devient ce qu'on a appelé une « forêt des ombres » : avec les ombres des éléments du plateau, nous créons l'image d'une forêt. Le décor de Clio Boboti est très simple, mais son ingéniosité permet d'explorer différentes facettes, de transformer les objets et les matériaux présents sur scène, celle-ci devenant un véritable terrain de jeu. Dans presque toutes mes pièces précédentes, j'avais l'habitude d'utiliser une caméra embarquée sur scène, pour parler différemment du corps et permettre au public de réfléchir sur le « monde des écrans » qui est le nôtre. Dans *Fauve*, je n'ai pas employé ce médium. Nous projetons une photographie de l'artiste visuelle Sophie Laly. Je trouvais intéressant de faire de la

forêt une image.

**Est-ce aussi une façon d'inciter le public à réfléchir à cet espace ? Aux mythes qui l'entoure ? Aux dangers qui le guettent ?**

Comme il s'agit d'une pièce « frontale », le public participe de façon très « classique », en tant que spectateurs. Mon approche de l'écriture scénique est post-brechtienne. Je pense que, dans le théâtre, nous sommes capables d'avoir à la fois une expérience sensible, émotionnelle, très forte, et une attitude critique. C'est tout l'enjeu de mon travail. Le théâtre devient un espace de représentation et de réflexion, un espace de projection et de mise en question. Cette place que je propose au public n'est pas nouvelle, elle s'inscrit dans plusieurs traditions, comme celles du *dance theater* et du théâtre européen. En même temps, je ne fais pas du théâtre de textes, mais du théâtre dansé.

**Ce « théâtre dansé » est-il une forme et un espace de résistance ?**

Depuis mon arrivée en France, il y a une vingtaine d'années, j'ai constaté que le spectacle vivant a presque entièrement abandonné les formes critiques. J'observe un recul impressionnant de notre croyance en la nécessité de maintenir des réflexions critiques. Et, effectivement, on peut dire que je résiste, oui, pour éviter que certaines formes du spectacle vivant ne disparaissent. Depuis les années 1980, de nombreux chorégraphes, comme Maguy Marin, Mathilde Monnier ou Jérôme Bel plus tard, pour ne parler que des Français, ont commencé dans de petits théâtres, et souvent, certaines représentations n'affichaient pas complet.

L'investissement dans la culture n'est jamais un investissement rentable, financièrement. Ouvrir le théâtre, ce n'est pas uniquement pour que les artistes travaillent, ouvrir le théâtre, c'est surtout et avant toute chose pour le public. Si on fait du Shakespeare, ce n'est pas pour que les interprètes prononcent *to be or not to be*, mais pour



qu'un public l'entende. C'est ce qu'a exprimé Olivier Py, quand il quittait le festival d'Avignon au moment du Covid.

**Vous avez déjà travaillé par cycle, je pense notamment à votre *Encyclopédie pratique*. Est-ce que *Fauve* est le début d'un nouveau cycle ? Vous aviez notamment évoqué dans un entretien une pièce sur les oiseaux en 2025.**

La création de *Fauve*, initialement, n'était pas prévue. J'avais d'abord travaillé dans la perspective de la pièce qui sera présentée à Montpellier Danse fin juin 2025, *Les Oiseaux*. Avec *Fauve*, j'ai ouvert un cycle de questionnement des écologies, des pensées écologiques. Il s'agit d'un espace de tâtonnement et d'exploration, d'une pièce qui s'achève par des interrogations. Pour *Les Oiseaux*, je pars de l'œuvre du même nom composée par Aristophane. Le point de départ est une histoire allégorique, dans laquelle deux humains désespérés par la guerre et la corruption cherchent à créer une société égalitaire parmi et avec les oiseaux. C'est un récit très anthropocentré mais en même temps ingénieux, qui me permet de questionner d'une part la figure de l'oiseau et d'autre part nos idées de frontières et d'utopies. Dans le processus de création de la pièce, je suis en dialogue avec Thierry Aubin, ex-directeur du laboratoire de bioacoustique au CNRS en France, qui m'a donné accès à des enregistrements sonores de colonies d'oiseaux. C'est d'ailleurs une chose que m'a appris l'enseignement de Bruno Latour, durant mon master en Arts politiques : sortir du studio, observer le monde, les gens, ériger des ponts avec la création artistique.

